



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UNB**  
**INSTITUTO DE LETRAS - IL**  
**DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO - LET**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO - POSTRAD**

**PARA UMA TRADUÇÃO COMENTADA DE SONETOS DE  
SHAKESPEARE**

**SHANTA NAVVAB WALKER**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO**

**BRASÍLIA/DF**  
**JULHO/2018**

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB**  
**DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO – LET**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO – POSTRAD**

**PARA UMA TRADUÇÃO COMENTADA DE SONETOS DE SHAKESPEARE**

**SHANTA NAVVAB WALKER**

**ORIENTADOR: ECLAIR ANTONIO ALMEIDA FILHO**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO**

**BRASÍLIA/DF**

**JULHO/2018**

## REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA E CATALOGAÇÃO

WALKER, Shanta Navvab. **“Para uma Tradução Comentada de Sonetos de Shakespeare.”** Brasília: Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, Universidade de Brasília, 2018, 213 f. Dissertação de mestrado.

Documento formal, autorizando reprodução desta dissertação de mestrado para empréstimo ou comercialização, exclusivamente para fins acadêmicos, foi passado pelo autor à Universidade de Brasília e acha-se arquivado na Secretaria do Programa. O autor reserva para si os outros direitos autorais, de publicação. Nenhuma parte desta dissertação de mestrado pode ser reproduzida sem a autorização por escrito do autor. Citações são estimuladas, desde que citada a fonte.

### FICHA CATALOGRÁFICA

Walker, Shanta Navvab  
Para uma Tradução Comentada de Sonetos de Shakespeare – Brasília, 2018.  
213 f.  
Dissertação de mestrado – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (POSTRAD) do Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução (LET) da Universidade de Brasília (UnB).  
Orientador : Eclair Antonio Almeida Filho.  
1. Sonetos. 2. Shakespeare. 3. Tradução comentada I. Universidade de Brasília . II. Para uma Tradução Comentada de Sonetos de Shakespeare.

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO – LET  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO – POSTRAD**

**PARA UMA TRADUÇÃO COMENTADA DE SONETOS DE SHAKESPEARE**

SHANTA NAVVAB WALKER

**DISSERTAÇÃO DE Mestrado submetida ao  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA  
TRADUÇÃO, COMO PARTE DOS REQUISITOS  
NECESSÁRIOS À OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE  
EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO.**

**APROVADA POR:**

---

**ECLAIR ANTONIO ALMEIDA FILHO, Prof. Dr. (UnB)  
(ORIENTADOR)**

---

**AUGUSTO RODRIGUES DA SILVA JUNIOR, Prof. Dr. (UnB)  
(CO-ORIENTADOR E/OU EXAMINADOR INTERNO)**

---

**WILLIAM ALVES BISERRA, Prof. Dr. (UnB) (EXAMINADOR EXTERNO)**

---

**ANA CLARA MAGALHÃES DE MEDEIROS, Profa. Dra. (UnB) (SUPLENTE)**

**BRASÍLIA/DF, 30 de JULHO de 2018**

## **1. Agradecimentos:**

A Deus, sem cuja luz não se veria,  
Nem versos poder-se-ia escrever,  
Aos pais, sem os quais não existiria  
Nem na beleza poderia crer;  
Aos mestres, que mostraram-me os poemas  
E aos amados, por quem, versos li,  
Aos companheiros que comigo leram  
E os que, só nos versos, conheci;  
À universidade de Brasília,  
Sua biblioteca, seus jardins,  
E os versos espalhados nas paredes  
Que hoje são canções dentro de mim,  
    A tudo de que fiz e faço parte  
    A poesia, à vida, à dor, à arte!

Agradeço, em especial, ao meu orientador, Prof. Dr. Eclair Antonio Almeida Filho, aos professores doutores que me guiaram na jornada do mestrado: Alessandra Ramos de Oliveira Harden, Emilie Audigier, Junia Barreto, René Gottlieb Strehler, Sabine Gorovitz, Hans Theo Harden e Germana Henriques Pereira; bem como os dedicados e atenciosos funcionários do Departamento de Línguas Estrangeiras Aplicadas da UnB, da administração e da limpeza.

## **2. Resumo:**

O objetivo deste estudo é realizar uma tradução comentada de sonetos de Shakespeare para o português brasileiro. Foram incluídos dezoito sonetos e o processo de sua tradução foi comentado, usando-se como referência as ideias de Octavio Paz sobre poesia, poemas e tradução. Foi feito um breve estudo da história e da forma do soneto inglês, utilizado por Shakespeare, e um levantamento de traduções anteriores. Foi feita também uma analogia entre a métrica utilizada nas traduções, o decassílabo heroico com a tônica auxiliar na segunda sílaba métrica e o compasso quaternário, na música.

Palavras-chave: Octavio Paz. Shakespeare. Sonetos. Tradução Comentada.

## **3. Abstract:**

This study aims to perform a commented translation of some of Shakespeare's sonnets to Brazilian Portuguese. Eighteen sonnets were included, and their translation process was commented, using as reference the ideas of Octavio Paz about poetry, poems and translation. A brief study was conducted as to the history and form of the English sonnet, used by Shakespeare, and previous translations were raised. Also, an analogy was made between the metrics used in the translation, ten-syllable verses, with an ictus on the second, sixth and tenth poetic syllables, and the quaternary compass, in music.

Keywords: Octavio Paz. Shakespeare. Sonnets. Commented Translation.

## SUMÁRIO

1. Agradecimentos	5
2. Resumo	6
3. Abstract	6
4. Introdução	8
5. Sobre os <i>Sonetos</i>	9
6. Sobre traduções dos <i>Sonetos</i> para o português brasileiro	13
7. Sobre o pensamento de Octavio Paz quanto à poesia, o poema e a tradução	15
7.1 Sobre poesia, poemas e tradução	15
7.2 Sobre tradução	18
8. Sobre algumas traduções anteriores	24
9. Sobre esta tradução dos “Sonetos”	31
10. Sobre um possível motivo para a semelhança sonora entre o pentâmetro iâmbico e o decassílabo heroico com tônica auxiliar na segunda sílaba métrica	36
11. As traduções e comentários	40
12. Conclusão	87
13. Referências	89

#### 4. Introdução

*Tanto tempo isto vive e isto dá vida a ti*<sup>1</sup>

Teria o verso acima um caráter profético? Segundo alguns estudiosos (EVANS, 2006, p.123), a referência de Shakespeare, aqui, seria à sua própria poesia, que desafiaria a morte, persistindo “em linhas eternas”<sup>2</sup>. O fato é que, quatrocentos anos depois, continuamos, os humanos, a buscar no Bardo suas visões do amor, da paixão, do temor de envelhecer e ser esquecido... dos múltiplos fractais que se nos apresentam no prisma do espírito humano.

No Brasil, não somos diferentes. Desde fins do século XIX, diletantes, poetas, tradutores profissionais, têm-se debruçado sobre a grata e árdua tarefa de passar para a nossa língua o que, em língua inglesa, o poeta traduziu da linguagem desconhecida de seu “mundo não verbal” (PAZ, 2009, p. 13). Alguns atentos à forma original, outros em versos livres; alguns em linguagem erudita e outros em linguagem mais coloquial, outras almas procuraram recriar na linguagem de seus afetos, na forma de seus pensamentos, o que talvez identifiquem como manifestação de um espírito humano universal.

Este trabalho procura acrescentar mais uma nuance a esse rico caleidoscópio, ao apresentar e comentar a tradução de dezoito sonetos de Shakespeare, recorrendo, para a análise, às ideias de Octavio Paz sobre poesia, poemas e tradução e voltando um olhar às traduções anteriores para o português brasileiro.

---

<sup>1</sup> *So long lives this and this gives life to thee* (tradução nossa). EVANS, p. 84

<sup>2</sup> *in eternal lines* idem

## 5. Sobre os Sonetos

O original, ou antes, a tradução primeira da íntima poesia, em nosso caso, é o soneto. O soneto continental deve a Petrarca, “último poeta medieval e primeiro dos tempos modernos” (GUEIROS, 2015, p. 122), sua difusão. Perpassando o *Quattrocento* e o *Cinquecento*, chega ao tardio renascimento inglês, atingindo seu auge no final do período elisabetano, entre 1580 e 1603, ano da morte de Elizabeth I.

De origens populares, o soneto elisabetano já era domínio da elite, objeto fino de exercício da expressividade da crescente língua inglesa. Eram cartas em versos, circulando como manuscritos, a maioria para destinatários certos. Heliodora nos fala dessa moda do século:

Na época, eles eram muito populares. Estava muito em moda os soneteers. Há várias sequencias de sonetos famosas. Até hoje há uma disputa sobre se os sonetos são autobiográficos ou se são mera ficção. Ninguém sabe – ninguém sabe e nunca vai saber. O que acontece é que com o inglês moderno, a partir de 1500, principalmente, passando por todo o período elisabetano, os ingleses estavam fascinados com o que a língua deles podia fazer de beleza. (HELIODORA)

Quanto aos sonetos de Shakespeare, produzidos nessa época<sup>3</sup>, porém publicados bem mais tarde, em 1609, há suposições de que poderiam ser cartas íntimas, mensagens escritas em busca de patronato, ou mesmo a história, contada em código, de um triângulo amoroso. Essas, entre muitas outras, são algumas das hipóteses levantadas por críticos e historiadores.

O certo é que, entre os mais de 2000 sonetos produzidos na Inglaterra da época, estimados 1200 de amor, além de muitos outros religiosos, filosóficos, adulatorios ou elegíacos, os de Shakespeare despertaram e continuam a despertar o interesse de numerosas gerações de leitores, tradutores e críticos, tendo sido traduzidos, em quatro séculos, para mais de 80 línguas, até 1999, com exemplares constantes na biblioteca do *Shakespeare Centre* em Stratford-upon-Avon.<sup>4</sup>

Segundo Gueiros: “Estudar os sonetos de Shakespeare é compreender a idade elisabetana no seu contexto, penetrando a jacobiana, e dentro desse quadro a constituição da

---

<sup>3</sup> Embora não se saiba o período exato em que os sonetos foram escritos, são mencionados em uma citação de Frances Meres, quando declara que os “sonetos açucarados” (sugred sonnets) de Shakespeare eram bem conhecidos entre seus ‘amigos particulares’ (private friends), em 1599 (QUENNEL, 1963, p. 122).

<sup>4</sup> [http://www.answers.com/Q/How\\_many\\_languages\\_have\\_Shakespeare%27s\\_plays\\_been\\_translated\\_into](http://www.answers.com/Q/How_many_languages_have_Shakespeare%27s_plays_been_translated_into)

sociedade, a estrutura do poder, o puritanismo, a hipocrisia, o mito, a simbologia e a mágica da Corte.” (GUEIROS, 2015, p.132). A corte exercia a suprema atração sobre o inglês elisabetano, assim como poderia decretar sua máxima condenação. A aspiração motriz do povo, e Shakespeare se enquadrava na categoria, era obter a estampa da nova nobreza, da *gentry*, ou ao menos, uma comenda da corte. Em uma época em que atores eram párias e às peças teatrais era negado acesso ao cânone da literatura, foram os seus longos poemas líricos e, num distante segundo lugar, os “Sonetos”, que conduziram ao Bardo a distinção da aristocracia. O prestígio obtido como poeta lhe obteve, em sua segunda tentativa, a *gentry*, em favor de seu pai, John Shakespeare. Octavio Paz nos lembra da relação entre grandes poetas e grandes nações: “Newton e Shakespeare são impensáveis sem a Inglaterra, assim como Petrarca e Galileu sem a Itália ou Racine e Descartes sem a França” (PAZ, 1995, p.486) <sup>5</sup>. Lembra-nos, pois, de que o poeta imortal depende também de uma civilização próspera que lhe reconheça e promova.

Para constituir-se, assim, gentil homem, era necessário um patrono, como ocorria, em geral, aos artistas com pretensões à corte. O patronato consistia de quatro categorias, ainda segundo Gueiros:

1) dedicar peças ou sonetos por um simples pagamento pecuniário, que ia de xelins a guinéus, de acordo com a generosidade do patrão e o valor que este desse ao esforço do autor; 2) obter um emprego para ficar a serviço do patrono; 3) garantir-se no exercício da profissão de autor teatral, condenada sem o patrocínio cavalheiresco, como vimos; e 4) atingir a suprema ambição de um emprego ou um lugar na Corte. (GUEIROS, 2015, p.135).

O grande patrono de Shakespeare viria a ser o jovem III Conde de Southampton e Barão de Titchfield, Henry Wriothesley. Foi ele também, segundo vários críticos (GUEIROS, 2015, p. 141)<sup>6</sup>, o destinatário da maior parte dos sonetos (do I ao CXXVI) e, segundo alguns, uma das pontas de um triângulo amoroso, que seria composto, além dele, pelo Poeta e pela misteriosa “Dama Negra”<sup>7</sup>, a *Dark Lady*, a quem se acredita serem endereçados os sonetos CXXVII a CLII. São abundantes as hipóteses quanto a quem seria a dama negra, por quem Shakespeare nutria, a se depreender de seus sonetos, uma devoção apaixonada e conflituosa. Os sonetos dedicados ao “Jovem Amigo” (do I ao CXXVII) possuem um caráter mais ameno (ou, como caracterizou Frances Merres, “açucarado”), indo de conselhos amorosos de um

---

<sup>5</sup> *Newton y Shakespeare son impensables sin Inglaterra, como Petrarca y Galileo sin Italia o Racine y Descartes sin Francia.* (tradução nossa)

<sup>6</sup> Há vários outros candidatos a inspirador dos sonetos do I a CXXI, e a discussão a esse respeito, assim como dos demais detalhes referentes aos “Sonetos”, tem sido ampla e calorosa. Um dos demais candidatos mais mencionados é William Herbert, Conde de Pembroke (QUENNEL, 1963, p.123)

<sup>7</sup> *Dark Lady* (tradução nossa)

homem mais velho<sup>8</sup> para um rapaz, instando-lhe a perpetuar-se através do casamento dos filhos, à admiração moral e estética e uma conflituosa sensualidade.

As duas obras do Bardo a atingir o maior sucesso em vida, os longos poemas líricos “Venus e Adonis” e “O estupro de Lucrecia”, foram abertamente dedicadas a Southampton, nos termos adulatorios usados pelos artistas da época. Os “Sonetos”, mais tardios, foram publicados sem dedicatória de Shakespeare e, o que é quase certo, sem sua permissão. A coleção foi publicada, pela primeira vez, em 1609, por Thomas Thorpe, que começava então sua carreira de editor e que prosperou sem obter a permissão de vários autores, como era comum na época, quando não havia uma legislação clara sobre direitos autorais. O volume continha uma dedicatória escrita intencionalmente em linguagem críptica, com termos invertidos e em um formato de dois triângulos superpostos:

TO . THE . ONLIE . BEGETTER . OF.  
THESE . INSIVING . SONNETS.  
Mr. W.H . ALL . HAPPINESSE.  
AND . THAT . ETERNITIE.  
PROMISED.  
BY.  
OVR . EVER-LIVING . POET.  
WISHETH.  
THE . WELL . WISHING.  
ADVENTVRER . IN.  
SETTING.  
FORTH.  
T.T

Com as palavras colocadas em ordem direta, e num inglês mais moderno, ler-se-ia assim:

*The well-wishing adventurer in setting forth, T.T, wisheth Mr. W.H., that only begetter of these ensuing sonnets, all happiness and the eternity promised by our ever-living poet.” “O bem-intencionado empreendedor desta publicação, T.T (Thomas Thorpe, o editor), deseja ao sr. W.H., o único coletor (ou obtentor) dos*

---

<sup>8</sup> Note-se que, nessa época, Shakespeare estava na casa dos trinta anos.

*sonetos que se seguem, toda felicidade e aquela eternidade prometida pelo nosso poeta. (GUEIROS, 2015, p. 137-138).*

Iniciaram-se, então, controvérsias que duram até os nossos dias. Quem seria o Sr. W.H.? Várias hipóteses têm sido aventadas sobre sua identidade e sobre o sentido em que teria sido empregado o termo “begetter”. Teria sido usado figurativamente, significando “inspirador” dos sonetos, ou em sentido mais prosaico como obtentor, o que encomendou a publicação? Talvez nunca tenhamos as respostas, mas a dedicatória atingiu o que parece ter sido seu intento, causando sensação e chamando atenção para a obra.

Quanto à forma, os ingleses modificaram o soneto continental. O soneto italiano ou petrarquiano é composto de quatro estrofes, as quais são duas quadras e dois tercetos, 14 versos ao todo. Entre as duas quadras e os dois tercetos há uma mudança no pensamento do poema<sup>9</sup>. A forma inglesa, estabelecida por Surrey e eternizada por Shakespeare, é escrita em duas estrofes, a primeira formada por três instâncias tertrásticas, a segunda por uma instância dística, o que é dizer que a primeira estrofe contém doze versos, composta de três grupos de quatro versos e a segunda estrofe contém dois versos, totalizando, ainda, 14 versos. Esta última se distingue do restante do poema em que os dois últimos versos rimam entre si, introduzindo uma nova rima, um fechamento com “chave de ouro, quase sempre conceitual” (GUEIROS, 2015, p. 131).

O esquema métrico de 154 do total de 156 sonetos, é o pentâmetro iâmbico, com ictos nas sílabas métricas pares. O iambo foi o carro-chefe da poesia inglesa metrificada até século XX e tem em Shakespeare seu mais reconhecido representante. Assim, cada verso inicia-se com uma sílaba métrica átona seguida de uma tônica e os iampos (pares de uma sílaba átona seguida de uma tônica) seguem-se até o fim do verso. A ordem das rimas, nos versos é, no mor das vezes, a seguinte: a, b, a, b - c, d, c, d - e, f, e, f - g. g. Há variantes, “com rimas às vezes abraçadas no meio das quadras” (GUEIROS, 2015, p. 131)<sup>10</sup>. Por exemplo, a primeira quadra poderá ter a forma: a, b, b, a, a mesma inversão podendo ocorrer nas outras quadras. Como a língua inglesa é rica em palavras curtas, muitas vezes monossilábicas, o soneto inglês elegeu o decassílabo, ao invés do verso alexandrino, do dodecassílabo ou do hexâmetro iâmbico. Shakespeare faz amplo uso de tais pequenas palavras e monossílabos, com as quais cria ricas imagens polissêmicas. Como veremos mais adiante, isso constitui um desafio para o tradutor ao português, bem mais generoso na extensão de suas palavras.

---

<sup>9</sup> A grande maioria dos sonetos escritos em língua portuguesa segue essa forma.

<sup>10</sup> Para exemplos, vide os sonetos originais na seção “As traduções e comentários”, neste trabalho.

## 6. Sobre as traduções dos *Sonetos* para o português brasileiro

Gueiros (2015, p. 151-152), faz uma lista das traduções às quais teve acesso, realizadas até 1973, por portugueses e brasileiros. Os principais brasileiros são os seguintes:

1. Samuel MacDowell Filho, antigo mestre da faculdade de direito do Recife, 83 sonetos, em decassílabos (Jornal do Brasil, Rio, 1952).
2. Péricles Eugênio da Silva Ramos (poeta reconhecido e talvez o mais propalado tradutor dos sonetos em português), 33 sonetos, em decassílabos (Saraiva, 1953).
3. Jerônimo de Aquino, todos os 154, em dodecassílabos (Editora Melhoramentos, 1956).
4. Oscar Mendes (tradutor literário), todos os 154, em versos brancos alexandrinos (José Aguillar Editora, 1956).
5. Geir Campos, “esplêndido poeta e mestre de poética” (GUEIROS, 2015, p. 152), sonetos 25 e 116, em decassílabos (Instituto Nacional do Livro, Rio, 1973).
6. Guilherme Figueredo, sonetos 22, 23, 55, 66, 71, 91, “parafrazeados numa aproximação magnífica” (GUEIROS, 2015, p. 152), publicados no Jornal de Letras, 1971/73.
7. Ivo Barroso ,1ª Ed. Nova Fronteira, 1973 (25 sonetos). Cujas edição já inclui o estudo escrito por Nehemias Gueiros, ao qual faz referência este trabalho.

Gueiros menciona a existência de várias outras traduções, às quais não teve acesso, mencionados por Celeuta Moreira Gomes, no seu artigo “Shakespeare em traduções Brasileiras”. No entanto, não nos foi possível encontrar o referido artigo.

O site *Educar para crescer* cita algumas traduções, com comentários de John Milton:

1. *Sonetos*, tradução de Jorge Wanderley, um cardiologista que gostava de trabalhar com o inglês nas horas de lazer. Tradução favorita de John Milton, segundo ele, soube manter a concisão e típica de Shakespeare, em decassílabos (Civilização Brasileira, 1990).
2. *Sonetos*, traduzidos por Carlos Alberto Nunes, outro médico amante de Shakespeare, único a traduzir, no Brasil, sua obra completa para o português, na década de 1950. Segundo John Milton, alguns termos podem soar obsoletos, pelo esforço, na época, de alcançar a rima “custe o que custar”.

3. *50 Sonetos*, Ivo Barroso. Um dos mais conhecidos tradutores de Shakespeare no Brasil, 1ª ed. 1973, 25 sonetos, 2005, 42 sonetos, 2015, 50 sonetos. Segundo John Milton, usa um vocabulário muito erudito, o que não é o caso de Shakespeare, em decassílabos. A edição de 1973 é a mesma mencionada por Gueiros.
4. *Poemas de Amor*, de Bárbara Heliodora, 2001, em decassílabos, segundo John Milton: “acaba perdendo imagens fortes da poética de Shakespeare para se manter fiel ao modelo do soneto inglês.”

Alguns outros tradutores contemporâneos são:

1. Thereza Christina Rocque Motta, (Ibis Libris, 2009) em comemoração dos 400 anos da primeira publicação.
1. Renata Cordeiro (acadêmica), tradutora de *Sonetos ao Jovem Desconhecido*, Editora Landy, 2003 (17 sonetos). Os sonetos 9 a 13 foram publicados também em *Cadernos de Literatura em Tradução*, USP, 2006.
1. Milton Lins, acadêmico, Recife: Sem editora, 2005 (Todos os 154).
1. Geraldo Carneiro, alguns sonetos no seu livro de traduções de Shakespeare, *O Discurso do Amor Rasgado*, Editora Nova Fronteira, 2013.

As primeiras traduções de que se tem registro, no Brasil, foram feitas por Fontoura Xavier, poeta, precursor do parnasianismo, em *Opalas*, 1ª ed. 1888, segundo o site da Academia Brasileira de Letras. Os poemas traduzidos foram 14, 17, 21, 49, os primeiros dois em decassílabos e os segundos dois em dodecassílabos. Os *Anais da Biblioteca Nacional*, 1959, v. 76, p. 53, referem-se à 4ª edição, em 1928.

Um fenômeno recente, que merece um estudo à parte, é o dos blogueiros ou internautas que postam suas próprias traduções na web. Incluída neste trabalho está a tradução do Soneto CXVI, por Lúcia Helena, identificada apenas assim, pelo prenome, em um blog intitulado *Os Meus Sonetos*.

## 7. Sobre o pensamento de Octavio Paz quanto à poesia, o poema e a tradução

### 7.1. Sobre a poesia e o poema

A natureza da poesia, seu dizer, sua criação e sua historicidade, é um tema central da obra de Octavio Paz. Preconiza que a poesia é a forma natural de comunicação entre os homens, pois a linguagem espontânea da fala, das canções e poemas populares, dos ditos e expressões idiomáticas, emprega os termos de modo polissêmico, assim como o faz a poesia, que aprofunda e acentua essa característica intrínseca. O caráter polissêmico é, para Paz, característica distintiva da poesia, de tal modo que as formas artísticas, na literatura e, para além dela, a música, as artes visuais e sonoras, não verbais, seriam também poesia, na medida em que apresentassem tal pluralidade de sentidos. Esse conceito é claramente explicitado a seguir:

No universo propriamente linguístico, a poesia e da matemática se encontram em situação de oposição simétrica: na primeira, os significados são múltiplos e os signos inamovíveis; na segunda, os signos são móveis e o significado unívoco. Está claro que a música e as outras artes não verbais participam dessa característica da poesia. A ambigüidade é o sinal distintivo da poesia e essa propriedade poética converte em artes a música, a pintura e a escultura.<sup>11</sup> (PAZ, 1996, p.523-524, tradução nossa)

À diferença das formas não verbais, o poema é feito de palavras, “seres equívocos que, se são cor e som, também são significado;” (PAZ, 1984, p.22). As partes de que são feitas a música e as outras artes são mais simples, porém, também possuem significado, de modo que, “Essa distinção me parece mais sutil do que verdadeira” (PAZ, 1984, p.22). A universalidade da poesia, nas formas artísticas é tal que: “E é mais fácil traduzir os poemas astecas em seus equivalentes arquitetônicos e escultóricos do que na língua espanhola.” (PAZ 1984, p.24).

O poema, porém, para ser poesia, carece, assim como as outras manifestações artísticas, do caráter polissêmico. Não basta que sejam palavras seguindo alguma convenção formal do poema. Ao imprimir um caráter ambíguo ao poema, o poeta o transforma em imagem e “o fato de serem imagens, e o estranho poder de suscitarem no ouvinte ou no espectador constelações de imagens, transforma em poemas todas as obras de arte.” (PAZ, 1984, p.22).

---

<sup>11</sup> *En el universo propiamente lingüístico la poesía y la matemática se encuentran en situación de oposición simétrica: en la primera, los significados son múltiples y los signos inamovibles; en la segunda, los signos son movibles y el significado unívoco. Es claro que la música y las otras artes no verbales participan de esta característica de la poesía. La ambigüedad es el signo distintivo de la poesía y esta propiedad poética convierte en artes a la música, la pintura y la escultura.*” (tradução nossa)

O poema é imagem, desperta imagens e é composto de imagens. Tais imagens vêm das palavras usadas pelo poeta que, em suas diversas combinações, são imagens ambíguas, polissêmicas, que tornam o poema em poesia. Paz esclarece:

Convém advertir, pois, que designamos com a palavra imagem toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que, unidas, compõem um poema. Essas expressões verbais foram classificadas pela retórica e se chamam comparações, símiles, metáforas, jogos de palavras, paronomásias, símbolos, alegorias, mitos, fábulas, etc. Quaisquer que sejam as diferenças que as separam, todas têm em comum a preservação da pluralidade de significados da palavra sem quebrar a unidade sintática da frase ou do conjunto de frases. Cada imagem – ou cada poema composto de imagens – contém muitos significados contrários ou díspares, aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los. (p.119, PAZ 1984, grifo nosso)

O caráter da imagem está justamente em sua propriedade de abarcar, sem suprimir, significados contrários ou díspares e, para criar imagens, o poeta se vale das figuras de linguagem e outras combinações que resgatem e aprofundem o caráter polissêmico das palavras. Para usar o exemplo de Paz, se digo que “as pedras são plumas” (PAZ, 1984, p. 120), minha afirmação não resiste às imposições do pensamento ocidental, alicerçado na exclusão e não inclusão entre os opostos. No entanto, no poema, a aparente contradição deixa de existir, pois se resolve no que é despertado no leitor por essa metáfora, “constelações de imagens” que são infinitas e únicas para cada um que entra em contato com a poesia, daí que a poesia pressuponha a participação do leitor:

*Há uma característica comum a todos os poemas, sem a qual nunca seriam poesia: a participação. Cada vez que o leitor revive realmente o poema, atinge um estado que podemos, na verdade, chamar de poético.* (PAZ 1984, p. 30)

De que modo, então o poeta cria essa fecunda imagem que é o poema? Haveria alguma técnica a ser empregada em tal criação?

A técnica é repetição que se aperfeiçoa e se degrada: é herança e mudança – o fuzil substitui o arco. A Eneida não substitui a Odisséia. Cada poema é um objeto único, criado por uma “técnica” que morre no instante mesmo da criação. A chamada “técnica poética” não é transmissível porque não é feita de receitas, mas de invenções que só servem para seu criador. (PAZ, 1984, p. 20)

Tem-se, por consequência, que cada poema é, também, único e irrepitível, “uma unidade autossuficiente, um exemplar isolado, que não se repetirá jamais” (PAZ, 1984, p. 21)

A transformação sofrida pela palavra, de modo a tornar-se imagem, é análoga transformação de qualquer objeto em obra e arte. Paz exemplifica ao falar da transformação da pedra, em escada ou em escultura. Ainda que se trate da mesma pedra e de contextos semelhantes, a natureza de cada transformação é diferente. O escultor não muda apenas a forma da pedra ou lhe dá alguma utilidade, a pedra deixa de ser mero objeto e transforma-se em imagem, o mesmo ocorrendo com a palavra, nas mãos do poeta (PAZ, 1982, p. 25). Entretanto, a palavra, matéria de trabalho do poeta, já contém em si a ambiguidade, cabendo ao poeta preservá-la e aprofundá-la.

Já a prosa atua em sentido contrário. Voltemo-nos à citação no início desta sessão. Se a matemática encontra-se em um polo oposto à poesia, no que se refere à mutabilidade dos significados ou dos signos, a prosa seria uma tentativa de aproximar as palavras, naturalmente tendentes à poesia, em direção à matemática. Quanto mais um texto busca ser unívoco em termos de significado, mais se afasta da ambiguidade natural. Prosa e poesia são operações opostas sobre a palavra:

A poesia transforma radicalmente a linguagem e em direção contrária à prosa. Em um caso, à mobilidade dos signos corresponde a tendência de fixar um só significado; no outro, à pluralidade de significados corresponde a fixidez dos signos. (Paz, 2009, 25)

Paz nos diz, ainda:

O poeta, em contrapartida, jamais atenta contra a ambiguidade do vocábulo. No poema a linguagem recupera sua originalidade primitiva, mutilada pela redução que lhe impõem a prosa e a fala cotidiana. A reconquista de sua natureza é total e afeta os valores sonoros e plásticos tanto como os valores significativos. A palavra, finalmente em liberdade, mostra todas as suas entranhas, todos os seus sentidos e alusões, como um fruto maduro ou um foguete no momento de explodir no céu, O poeta põe em liberdade sua matéria, o prosador aprisiona-a. (PAZ, 1984, p. 25-26)

Novamente, o poema se nos mostra irrepitível, pois que é forma fixa e daí decorre que qualquer transformação da forma de um poema constitui criação de um novo poema. O poeta retira as palavras de seu estado primitivo, em que contém um sem-fim de significados potenciais e ao combiná-las transforma-as em imagem. A mudança de qualquer elemento dessa imagem que é o poema destrói aquele poema e cria outro.

Porém, se a poesia só se realiza mediante a participação do leitor, se a poesia desperta em cada leitor uma diferente “constelação de imagens”, o poema que eu leio ou escuto não é o mesmo lido ou escutado pelo meu companheiro, ainda que leiamos ou escutemos a mesma página, no mesmo local e momento. Daí que me parece ser o poema imutável e irrepitível uma propriedade intrínseca a cada consciência e, ainda mais, efêmera, pois que o tempo ou a repetição podem fazer, e fazem, com que o próprio leitor recrie repetidamente o poema. Mesmo sem que se lhe mude uma só letra, o poema renasce constantemente recriado em novos poemas. Paz vê o leitor como recriador: “A participação implica uma recriação; o leitor reproduz os gestos e a experiência do poeta.” (PAZ, 1984, p. 53)

O leitor recria o poema, infinitamente, para si. Mas há um leitor cuja recriação do poema expressa-se então em novo poema, nova imagem a ser recriada por novos leitores: o tradutor. Após caracterizar a leitura do poema como ato de recriação, Paz volta a usar o termo, com respeito à tradução:

O poema é feito de palavras necessárias e insubstituíveis. Por isso é tão difícil corrigir uma obra já feita. Toda criação implica uma re-criação, um retorno sobre nossos passos, para dentro de nós mesmos. A criação consiste em trazer à luz certas palavras inseparáveis de nosso ser. A impossibilidade da tradução poética também depende dessa circunstância. Cada palavra do poema é única. Não há sinônimos. Única e irremovível: impossível ferir um vocábulo ser ferir todo o poema; impossível mudar uma vírgula sem transtornar todo o edifício. O poema é uma totalidade viva, feita de elementos insubstituíveis. A verdadeira tradução não pode ser, portanto, senão uma recriação. (PAZ, 1984, p. 55, grifo nosso)

Mas, em que consiste, para Paz, essa recriação que é a tradução? De onde surge e que sentido tem, como fazer humano e como fenômeno histórico?

## **7.2. Sobre a tradução**

Para Paz, o fenômeno da tradução é universal e intrínseco à natureza humana. A criança, ao pedir que a mãe lhe explique o significado de determinada palavra, pede, com efeito, que se lhe traduza a palavra. Essa tradução dentro de uma mesma língua não é muito diferente da tradução entre línguas e a experiência infantil é repetida por todos os povos. O contato com outras línguas nos leva a perder a ideia de universalidade da língua e perceber uma pluralidade de línguas estranhas e ininteligíveis.

Antes da idade moderna, a tradução era vista como unificadora, atestando a busca de um significado comum, e, por conseguinte, garantido a unidade do espírito humano. Na idade

moderna, o selvagem é visto como ser exótico, o outro perdido do homem civilizado. A tradução não é mais evidência da unidade das línguas, dos homens e dos povos, mas testemunho de sua diversidade. Da busca religiosa de uma identidade universal, parte-se para uma curiosidade intelectual à procura de descobrir diferenças, também universais. Ao invés de se tentar superar as diferenças através da tradução, essas são declaradas insuperáveis. A idade moderna institui a separação: entre a natureza e o homem, a natureza e a cultura, entre as nações e culturas, entre as épocas, as gerações, os seres humanos. Cada visão de mundo é considerada única e irreconciliável, levando ao isolamento progressivo do indivíduo. As línguas, que servem para a comunicação, passam a encerrar sons e significados invisíveis e irreconciliáveis.

No entanto, se traduz cada vez mais. Isso porque a tradução não apenas suprime as diferenças entre as línguas, mas revela o outro mais plenamente e sua forma de pensar, diferente da nossa. Assim o mundo se nos apresenta como “uma coleção de heterogeneidades” (PAZ, 2009, p. 13). Porém, em outro extremo, o mundo apresenta-se como uma “superposição de textos” (PAZ, 2009, p. 13), cada um ligeiramente diferente do outro. Os textos que o mundo nos apresenta são “traduções de traduções de traduções” (PAZ, 2009, p. 13).

A mãe traduz à linguagem da criança as palavras que esta desconhece, e todos nós, seres humanos, ao falarmos, ao escrevermos, traduzimos. Primeiro, nossos pensamentos e sentimentos em palavras, de modo que a própria linguagem é tradução. Depois dessa primeira tradução, todo texto é tradução de um texto anterior, do qual é um pouco diferente; sendo, portanto, original, que originará outras traduções. Desse modo, todos os textos são originais e, também, traduções. Assim, a tradução sempre implica transformação do original e é, portanto, uma “operação literária” (PAZ, 2009, p. 13).

Mas em que consiste ser literário? Paz refere-se à afirmação de Roman Jakobson de que todos os procedimentos literários se reduzem a metáfora e metonímia e declara que essas estão presentes em todas as traduções. O texto original sempre está presente porque a tradução o reproduz, o converte em objeto verbal: metonímia e metáfora. A metonímia é uma “descrição indireta” (PAZ, 2009, p.15) e a metáfora uma “equação verbal” (PAZ, 2009, p.15). Cada tradução e, por conseguinte, cada texto, é, portanto, representação metafórica ou metonímica de um texto anterior, imagem construída a partir de outro texto. Isso parece nos dizer que a tradução pode ter, em si, caráter poético, pois a tradução, sendo metáfora ou metonímia, possui o caráter, ambíguo, imagético, que define a poesia. Traduzir é criar literatura e, portanto: Considerando serem todos os textos originais e traduções, traduzir um poema é escrever um

poema e implica o mesmo desafio, de criar imagens, e Paz ressalta que, embora a maior condenação sobre a tradução tenha recaído sobre a tradução de poesia, muitos dos melhores poemas do ocidente são traduções.

Paz faz referência ao pensamento de Georges Mounin de que somente os significados denotativos são traduzíveis e não os conotativos. Segundo Mounin, a poesia, “um tecido de conotações” (PAZ, 2009, p. 17), seria intraduzível. Para Paz, tal ideia é repugnante, por opor-se à sua noção de universalidade da poesia e fundar-se sobre “uma concepção errônea do que é a tradução” (PAZ, 2009, p. 17). Concepção essa que desconhece a natureza recriadora da tradução, seu caráter metafórico e metonímico. Desconhece que a tradução é um ato de criação literária, é uma função especializada da literatura Paz cita o poeta e tradutor Arthur Waley, o qual afirma que, salvo em casos raros, não há equivalências claras e unívocas entre as línguas, cabe ao tradutor escolher entre aproximações:

Um estudioso francês escreveu recentemente sobre os tradutores: ‘Que desapareçam por trás dos textos, e estes, se em verdade foram compreendidos, falarão por si mesmos.’ Salvo no caso, bastante raro, de afirmações simples e concretas como ‘O gato caça o rato’, poucas frases têm um equivalente exato, literal, em outra língua. Trata-se de uma escolha entre várias aproximações... Sempre me ocorreu que era eu, e não os textos, quem teria que dizer. (WALEY, apud Paz, 2009, p. 23)

É, portanto, a voz do tradutor, e não do texto, a que fala. Segundo Paz: “seria difícil acrescentar qualquer palavra a esta declaração” (PAZ, 2009, p.23).

Usando como exemplo um poema de Unamuno:

Ávila, Málaga, Cáceres,  
Játiva, Mérida, Córdoba,  
Ciudad Rodrigo, Sepúlveda,  
Ubeda, Arévalo, Frómista  
Sumáraga, Salamanca  
Lérida, Samáramala  
sois nomes de corpo inteiro  
livres, próprios, pessoais  
o tutando intraduzível  
desta língua espanhola  
(UNAMUNO, apud PAZ, 2009, p. 17)<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Avila, Málaga, Cáceres, Játiva, Mérida, Córdoba, Ciudad Rodrigo, Sepúlveda Ubeda, Arévalo, Frómista, Zumárraga, Salamanca, Turéngano, Zaragoza Lérida, Zamarramala, sois nombres de cuerpo entero, libres, propios, los de nómina, el tuétano intraducible de nuestra lengua española. (Paz, 2009, p. 16)

Paz afirma que a metáfora do poema é perfeitamente traduzível, pois “alude a uma experiência universal” (PAZ, 2009, p. 17). Segundo ele, muitos poetas utilizaram o mesmo procedimento retórico e, embora as palavras sejam diferentes, o contexto, a emoção e o sentido são análogos. Assim, é possível traduzir os significados conotativos de um poema:

Traduzir é muito difícil - não menos difícil que escrever textos mais ou menos originais -, porém não é impossível. Os poemas de Victor Hugo e Unamuno mostram que os significados conotativos podem se preservar se o poeta-tradutor consegue reproduzir a situação verbal, o contexto poético em que se inserem” (PAZ, 2009, p. 19).

Em outras palavras, se o poeta consegue recriar a imagem que o poema é as imagens do qual é formado.

Paz nos diz:

A linguagem torna-se paisagem e esta paisagem, por sua vez, é uma invenção, a metáfora de uma nação ou de um indivíduo. Topografia verbal em que tudo se comunica, tudo é tradução: as frases são uma cadeia de montanhas, e as montanhas são os signos, os ideogramas de uma civilização. (PAZ, 2009, p. 19).

O tecido de textos que o mundo apresenta, em que cada texto é tradução e outro e, por outro, traduzido, se nos é apresentado como uma “topografia verbal” que é “metáfora de uma nação ou de um indivíduo”. O mundo é habitado de textos, que traduzem e retraduzem, repetidamente, às civilizações e os seres humanos. Diante desse mundo formado de palavras, nós, seres humanos, nos sentimos isolados, sentimos um estranhamento, a falta de uma relação direta entre nós, humanos, e os nomes que nos designam. Paz cita Garcia Lorca: “Entre os juncos e a barra da tarde, de repente me chamo Federico” (GARCIA LORCA, apud PAZ, 2009, p.19).<sup>13</sup>

Paz esclarece que o estranhamento seria o mesmo “se seu nome fosse Tom, Jean ou Chuang-Tzu”, é um sentimento humano universal. Esse sentimento de estranheza, de distanciamento para com as palavras que nos rodeia, e a angústia assim produzida, no levam a buscar outro nome que nos traduza, “a metáfora ou a metonímia que, sem dizê-lo, o dizem.” (PAZ, 2009, p. 21). Com isso entendo que buscamos a poesia para estabelecer uma relação

---

<sup>13</sup> Entre los juncos y la baja tarde ¡qué raro que me llame Federico! (PAZ, 2009, p.18)

com o mundo de palavras que nos cerca, para nos sentirmos não estranhos, mas pertencentes neste mundo.

E, assim, o tradutor, ao recriar textos, contribuiria para a topografia crescente de textos que traduzem o mundo. O tradutor de poesia, nas suas diversas manifestações contribuiria na criação de imagens que tornam o mundo mais habitável.

Para Paz, embora a tradução deva ser estudada cientificamente, não pode haver uma ciência da tradução. “Do mesmo modo que a literatura é uma função especializada da linguagem, a tradução é uma função especializada da literatura.” (PAZ, 2009, p. 21). Quanto à tradução feita por máquinas, automática, Paz afirma que, quando fizerem, realmente, tradução, estarão fazendo uma operação literária, pois, o decisivo na tradução é a iniciativa do tradutor, que seja ser humano ou máquina programada por um ser humano.

Embora chame ao tradutor “poeta-tradutor”, Paz afirma que não são somente os poetas os que devem traduzir poesia. Pode-se de aí inferir que o tradutor é também poeta no ato de traduzir poesia, já que trata de um fazer literário e da criação de um novo poema. Quanto ao poeta que é também tradutor, Paz acredita que, muitas vezes, o poeta utiliza o poema como ponto de partida para escrever o seu próprio poema. Poucos poetas são bons tradutores de poesia, um bom tradutor de poesia é um tradutor que também é poeta ou um poeta que também é tradutor. Um bom tradutor cria um poema análogo, embora não idêntico ao original. A dificuldade de muitos poetas em traduzir poesia não é apenas uma questão psicológica ou fruto da egolatria, mas tem a ver com a própria natureza das duas operações. As operações da tradução poética e criação de poesia seguem sentidos inversos, pois cada palavra possui sentidos diversos e o poeta, ao escolher e combiná-las, faz com que um se torne dominante. Já o tradutor devolve as palavras ao seu universo polissêmico, de onde escolhe novas palavras que associa umas às outras, criando um novo poema que, como amálgama de forma e sentido, é análogo ao original, preserva sua essência. O poeta, ao começar a escrever, não sabe como será o seu poema, enquanto o tradutor de poesia tem à sua frente o poema que deverá transformar.

Quanto à meta dessa recriação, Paz, parafraseando Valéry, nos diz, “O ideal da tradução poética, conforme certa vez o definiu Paul Valéry de maneira insuperável, consiste em produzir por meios diferentes efeitos análogos” (PAZ, 2009, p. 27). Disso concluo que as escolhas feitas pelo tradutor, em seu trabalho de recriar imagens, seriam governadas pelo ideal que almeja alcançar, produzir efeitos análogos ao do poema original. Não creio que seja possível mensurar

o grau de atingimento de tal meta, por subjetiva que é. O poeta-tradutor dependeria de sua leitura, sua sensibilidade, para ditar as escolhas que considerasse mais propícias a esse fim.

A tradução e a criação são, portanto, operações gêmeas, que se fecundam mútua e constantemente. A tradução e a imitação, que, Segundo Paz, não devem ser confundidas, têm precedido ou acompanhado os grandes períodos de criação poética no ocidente, promovendo o entrecruzamento entre diferentes tradições poéticas. Trata-se de mais do que influência; para Paz a literatura ocidental é um todo, com estilos translinguísticos, os quais geram obras análogas em línguas e culturas diferentes, cada uma delas única, mas não isolada. Apesar das diferenças entre línguas e do caráter único de cada obra, isso não gera uma confusão irreconciliável; antes cria “um mundo de relações feito de contradições e correspondências, uniões e separações” (PAZ 2009, p. 29). Paz chega a dizer que, em cada período, poetas da Europa e da América “escrevem o mesmo poema em línguas diferentes” (PAZ, 2009, p. 29), como um concerto em que, sem maestro ou partitura, músicos compõem uma obra coletiva.

## 8. Sobre algumas traduções anteriores

Vejam algumas das traduções já feitas para o português brasileiro, do Soneto CXVI, de Shakespeare. Trata-se de um dos mais famosos e celebrados dentre os *Sonetos*. A seção X, “As traduções e comentários”, deste trabalho, contém uma descrição e interpretação do mesmo.<sup>14</sup> Trata da natureza do amor verdadeiro, louvando sua constância e eternidade.

### *Sonnet CXVI*

*Let me not to the marriage of true minds  
Admit impediments. Love is not love  
Which alters when it alteration finds,  
Or bends with the remover to remove:  
O, no! It is an ever-fixed mark,  
That looks on tempests and is never shaken;  
It is the star to every wandering bark,  
Whose worth's unknown, although his height be taken.  
Love's not Time's fool, though rosy lips and cheeks  
Within his bending sickle's compass come;  
Love alters not with his brief hours and weeks,  
But bears it out even to the edge of doom.  
    Is this be error and upon me prov'd,  
    I never writ, nor no man ever lov'd.<sup>15</sup>*

Temos a tradução de Barbara Heliodora, em decassílabos:

De almas sinceras a união sincera  
Não há que impeça: amor não é amor  
Se quando encontra obstáculos se altera  
Ou se vacila ao mínimo temor  
Amor é um marco eterno, dominante,  
Que encara a tempestade com bravura;  
É astro que norteia a vela errante  
Cujo valor se ignora, lá na altura.  
Amor não teme o tempo, muito embora  
Seu alfanje não poupe a mocidade;  
Amor não se transforma de hora em hora,  
Antes se afirma, para a eternidade,  
    Se isto é falso, e que é falso alguém provou,  
    Eu não sou poeta, e ninguém nunca amou.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> A partir da página 69.

<sup>15</sup> EVANS, p. 84

<sup>16</sup> *Blog do Dani*. <http://blogdodanielphilos.blogspot.com.br/2014/01/shakespeare-soneto-116-traducoes.html>, acesso em: 26, fev. 2018.

Jorge Wanderley, também em decassílabos:

Ao casamento de almas verdadeiras  
Não haja oposição. Não é amor  
O que muda à mudança mais ligeira  
Ou, desertando, cede ao desertor,  
Oh, não, que amor é marca muito firme  
E nem a tempestade o desbarata;  
É estrela para a nau, que o rumo afirme,  
Valor ignoto - mas na altura, exata,  
Não é do Tempo mera extravagância,  
Amor, embora a foice roube o riso  
À face e ao lábio rosa; na constância,  
Resiste até o Dia do Juízo.  
    Se há erro nisto e assim me for provado,  
    Nunca escrevi, ninguém terá amado.<sup>17</sup>

Ivo Meireles, em decassílabos:

Que eu não veja empecilhos na sincera  
União de duas almas. Não amor  
É o que encontrando alterações se altera  
Ou diminui se atinge o desamor.  
Oh, não! Amor é ponto assaz constante  
Que ileso os bravos temporais defronta.  
É a estrela guia do baixel errante,  
De brilho certo, mais valor sem conta.  
O amor não é jogral do tempo, embora  
Em seu declínio os lábios nos entorte.  
O Amor não muda com o dia e a hora,  
Mas persevera ao limiar da Morte.  
    E, se se prova que num erro estou,  
    Nunca fiz versos nem jamais se amou.<sup>18</sup>

Jerônimo de Aquino, em versos sem número fixo de sílabas:

Nada embaraça a união de almas amigas, nada.  
Amor não é amor se afrouxa, se altera,  
Perante alterações da criatura amada,  
Ou se apaga e se esvai, como simples quimera.  
Oh! não, jamais. O amor é um farol permanente  
Que enfrenta os temporais, fazendo-se invencível:  
É para o barco errante estrela perfulgente  
De insondável valor, mas de altura medível.  
Do tempo o Amor não tem fúria, ainda que faces  
E lábios róseos há rente à sua foicinha.  
Imarcescível, forte assim, vai sem trespasses,  
Como ente amado, até da dor a extrema linha.  
    Quem de falsos tachar os versos que ora digo,

---

<sup>17</sup> WANDERLEY, p. 263

<sup>18</sup> GUEIROS, 2015 p. 99

Não tem nem goza o amor do verdadeiro amigo.<sup>19</sup>

Geraldo Carneiro, em decassílabos:

Não tenha eu restrições ao casamento  
De almas sinceras, pois não é amor  
O amor que muda ao sabor do momento,  
Ou se move e remove em desamor.  
Oh, não, o amor é marca mais constante  
Que enfrenta a tempestade e não balança,  
É a estrela-guia dos barcos errantes,  
Cujo valor lá no alto não se alcança.  
O amor não é o bufão do Tempo, embora  
Sua foice vá ceifando a face a fundo.  
O amor não muda com o passar das horas,  
Mas se sustenta até o final do mundo.  
Se é engano meu, e assim provado for,  
Nunca escrevi, ninguém jamais amou.<sup>20</sup>

Thereza Christina Rocque da Motta, em versos sem número fixo de sílabas métricas:

Não há empecilhos quando mentes  
Verdadeiras se afeiçoam. O amor inexistente,  
Quando se altera por qualquer motivo,  
Ou se curva sobre o ímpeto apressado,  
Ah, não! É um olho inabalável,  
A mirar as tempestades sem se alterar;  
É a estrela-guia de todo barco à deriva,  
Cujo valor se desconhece, embora alta viva sobre o  
mar.  
O amor não serve ao tempo, embora róseas faces e lábios  
Cedam ao arco de sua longa foice;  
O amor não se altera com suas breves horas e dias,  
Mas sustenta-se firme até o fim das eras.  
Se tudo que eu disse se provar um engano,  
Jamais escrevi, nem amou qualquer humano.<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> *Blog do Dani*. Disponível em: <http://blogdodanielphilos.blogspot.com.br/2014/01/shakespeare-soneto-116-traducoes.html>, acesso em: 26, fev. 2018.

<sup>20</sup> Blog “Poesias Preferidas”

<sup>21</sup> *Blog do Dani*. <http://blogdodanielphilos.blogspot.com.br/2014/01/shakespeare-soneto-116-traducoes.html>, acesso em: 26, fev. 2018.

Lucia Helena, em versos sem número fixo de sílabas métricas:

Que à união de almas, sincera,  
não admita eu impedimento. Não é amor o amor  
se, quando empecilhos encontra, se altera,  
Ou se curva ao mínimo temor.

Oh, não! É o amor marco eterno, dominante  
Que encara a tempestade com bravura  
Estrela-guia de toda vela errante  
Cujo valor se ignora em altura

Não é o amor brinquedo do tempo, embora  
Sua foice não poupe a mocidade  
O amor não se transforma de hora em hora

Antes se afirma para a eternidade  
Se for isso falso e o engano, a mim provado  
Então nunca terei eu escrito, nem jamais homem nenhum, amado<sup>22</sup>

Ao lermos as traduções acima, conhecemos sete poemas muito diferentes. As traduções, como afirma Paz (2009), são obras originais, em que fala a voz do tradutor, e traduções, em que são fertilizadas pelo original. Poeta e tradutor se unem na geração da obra final, a qual herda traços de ambos progenitores. Cada poeta-tradutor recria a imagem que é o poema original, recriando as metáforas, os símiles, as múltiplas e ambíguas imagens que o compõem, com o fim de alcançar efeitos análogos aos do original. Me parece que as várias leituras de diferentes tradutores tendem a despertar reações em diferentes almas, que lhe são afins. A possibilidade de múltiplas traduções atesta a riqueza do poema e, quanto mais traduções, maior o seu potencial alcance. Conversamente, se diferentes traduções atingem a diferentes leitores, cada leitor pode ter sua experiência do poema enriquecida pela leitura de diferentes traduções, inclusive os leitores que tem acesso ao original.

Dentre as escolhas que faz no esforço por atingir esse fim. um dilema do tradutor de poesia é o de preservar a métrica ou modificá-la de modo a poder incluir em maior número as imagens despertadas pelo original, trazendo o quanto puder de sua multiplicidade de sentidos.

---

<sup>22</sup> Blog *Os Meus Sonetos*. <http://osmeussonetos.blogspot.com.br/2008/05/soneto-96.html>, acesso em: 26, Fev. 2018.

Nos “Sonetos”, esse dilema é exacerbado pela maior concisão relativa do inglês e o uso abundante feito por Shakespeare de seus muitos monossílabos.

Bárbara Heliodora, referindo-se à tradução dos *Sonetos*, pondera:

Os sonetos são difíceis por uma razão muito simples: o inglês é uma língua muito mais compacta que o português. Então, para manter as dez sílabas em quatorze versos, é muito difícil. É um problema você conseguir encaixar em português as mesmas ideias. (HELIODORA)

Prefiro, de minha parte, a concisão dos decassílabos. O espírito de cada verso, ou antes, sua musicalidade única, se faz mais claro em versos mais breves, como os do original. Jorge Wanderley, em sua introdução à sua tradução dos *Sonetos*, o descreve com precisão e beleza musical:

Um soneto shakespeariano é um ser (não quero falar agora de sua magia) basicamente musical, com esquema rimário amplo, terminando sempre por um dístico, mas antes de tudo, é um poema escrito em decassílabos. O som do decassílabo (no caso o pentâmetro iâmbico) não é som de um dodecassílabo ou outro qualquer. Da mesma forma que o som que Beethoven dá a um quarteto não é o que dá a um trio. Este é apenas um dos princípios inescapáveis, a meu ver, da tradução de um poema. (WANDERLEY, 1991, p.19-20)

Esse soneto é terno, embora amplo, filosófico. Ataca a um só tempo o coração e a mente, comovendo e levando à reflexão. No entanto, o faz com elaborada simplicidade, como uma ária de Mozart. O espírito de concisão, de idealismo e sabedoria, sinto-o na tradução de Heliodora. A preservação do decassílabo mantém uma musicalidade próxima à do original, e a concisão da mensagem; e a mudança para o dodecassílabo, no dístico final, não parece destruir esse efeito. São preservados, também, a divisão em estrofes e o rimário do soneto inglês. A linguagem é culta, mas contemporânea e as construções não contêm maior complexidade. A sonoridade é suave, sugestiva do caráter espiritual, transcendente do poema.

A tradução de Jorge Wanderley encontra soluções muito interessantes para recriar imagens semelhantes às do original, em especial nos versos 7 e 8. Utiliza uma linguagem erudita. Preserva o decassílabo e a forma do soneto inglês.

Ivo Meireles consegue recriar belas imagens, mantendo o decassílabo, o rimário e as estrofes do soneto inglês. Aqui, temos uma linguagem complexa, com inversões e alguns

termos eruditos e antigos, o que produz um sabor mais distanciado no tempo. Conversamente, em Shakespeare, é a distância no tempo, o inglês da época, que tende a produzir no leitor a sensação de erudição. Assim, ao se utilizar uma linguagem mais moderna e menos erudita, se produz no leitor uma reação mais afim, possivelmente, àquela do leitor contemporâneo de Shakespeare, enquanto as traduções mais eruditas se aproximam à reação do leitor atual do original. Tem-se aí um exemplo da complementaridade de múltiplas traduções em despertar, por meios diferentes, efeitos análogos.

Jerônimo de Aquino, utilizando versos mais longos, cria um poema fluido e eloquente. A linguagem é erudita. As imagens parecem ter sido recriadas com muita liberdade, com a adição de termos, como o “verdadeiro amigo”, do verso final.

Geraldo Carneiro cria um poema que possui muitas semelhanças com o original, musical e fluido, com uma sonoridade suave. Encontra soluções interessantes para versos mais desafiadores, com imagens complexas, como “7”, “8”, “9” e “10”. Utiliza uma linguagem erudita e contemporânea. Mantém o decassílabo e a forma inglesa do soneto.

A tradução de Tereza Christina Rocque da Motta mantém as estrofes soneto inglês, formada por três quadras e o dístico final. O número de sílabas métricas das estrofes varia e há apenas uma rima, além do dístico, entre “alterar”, no final do sexto verso e “mar”, no final do oitavo. A liberdade da forma permite incluir um bom número das imagens do original utilizando frases que lhe são semelhantes. A linguagem não apresenta termos de antiquados ou eruditos, nem construções de desafiadora compreensão. Para mim, a irregularidade a métrica e a quase ausência da rima parece produzir um efeito bastante diferente do efeito do original. Ainda que sejam preservadas metáforas, falta-lhes a consistência musical que intensifica o seu impacto e dá fluidez ao texto;

A tradução de Lúcia Helena, identificada apenas assim, pelo prenome, segue a divisão estrófica do soneto petrarquiano, embora o esquema de rimas seja do soneto inglês. Os versos não possuem número fixo de sílabas. Preserva muitas imagens do original, criando, com beleza, imagens análogas. A linguagem contém alguns termos eruditos e inversões. Quanto à irregularidade métrica, causa-me sensação semelhante à tradução de Motta.

Há que se perguntar em que medida os textos de mais fácil compreensão, como os de Motta ou Lúcia Helena, ou os mais eruditos, como os de Meireles, Wanderley e de Aquino, produziram efeitos análogos ao do original. Para além da diferença entre o registro dos termos, em si, na Inglaterra elisabetana e na atualidade, os sonetos são, muitas vezes, desafiadores na compreensão de suas metáforas, despertando múltiplas interpretações, sugerindo alusões a diversas obras e áreas do saber humano. Nesse sentido, as traduções mais eruditas parecem

preservar mais da ambiguidade do original, gerando reação semelhante. As traduções de Heliadora e Carneiro parecem encontrar um bom equilíbrio entre erudição e clareza, preservando a ambiguidade.

## 9. Sobre esta Tradução dos Sonetos

Octavio Paz nos diz que “Aprender a falar é aprender a traduzir” (PAZ, 2009, p. 9) e ainda que: “a própria linguagem em sua essência já é uma tradução, primeiro: do mundo não verbal...” (PAZ, 2009, p.13). Assim, traduzimos assim que falamos, procurando enformar o infinito do pensado e do sentido nos moldes limitados e imperfeitos das múltiplas línguas. E assim, no afã e expressar o inexprimível, criamos vocábulos, fonemas, buscamos dominar novas línguas, traspassamos entre códigos. O desafio da expressão humana é constante e inexaurível e da pressão entre o sentido e o expressado nascem as línguas, os versos, a prosa, as canções, os tratados... “palavras, palavras, palavras”<sup>23</sup>, nunca suficientes quer para drenar as profundezas do mar do sentimento e da reflexão, quer para abarcar a profusão da alma humana, sempre renovada.

Assim, o tradutor se põe no mundo, como humano, simplesmente. Como todos os humanos, busca as palavras, a expressão; tocado, comovido, iluminado, auxiliado pelo que apreende através de um código, propõe-se a compartilhar o que um texto lhe fez sentir e pensar com os que conhecem outro código. Se um poema lhe toca a alma, lhe provoca as lágrimas ou o riso, lhe faz refletir ou sorrir com tácita ironia, sua tarefa estará cumprida se alguma outra alma também for despertada, tocada, quiçá transformada, não como o foi o tradutor, já que a resposta de cada alma é única, mas como somente ele ou ela poderão ser despertados, tocados, transformados. Relembremos que Paz menciona o ideal anunciado por Valéry de produzir, na tradução poética, “por meios diferentes efeitos análogos.” (PAZ, 2009, 27). Por outro lado, nos diz Benjamin: “Essa tarefa (do tradutor) consiste em encontrar na língua para a qual se traduz a intenção, a partir da qual o eco do original é nela despertado.” (BENJAMIN, 2008, p.75). Encontrar, na língua-alvo, a expressão da intenção por trás do original, de modo que o texto traduzido ecoe o toar da obra mãe, causando semelhante espanto aos ouvidos de seu leitor.

Por que, então, retraduzir? Sendo cada alma um receptáculo único, um vaso contendo suas próprias sementes que a chuva das palavras fará florescer, faz-se cada tradutor, também, então um veículo único, filtrando a água dos versos a ser bebida pelos falantes de outra língua. Sobre a retradução, Faleiros nos diz:

Apesar de ser uma prática tão corrente, ou mais, do que própria tradução, devido ao constante interesse comercial e acadêmico pelos textos canônicos, a retradução tem sido objeto de poucas análises. O pouco interesse que tem suscitado não condiz com sua riqueza e complexidade, pois a retradução é a reapropriação de uma obra já traduzida, acrescentando-lhe novas leituras e relevos por meio da reescritura da

---

<sup>23</sup> “words, words, words” (tradução nossa), (SHAKESPEARE)

reescritura; movimento duplo, voluntário ou não, de crítica: à crítica que é o ato tradutório (CAMPOS) soma-se outra ou várias outras. A retradução configura-se, assim, como um espaço possível e rico de reflexão sobre o fazer poético. (FALEIROS, 2009, p.1)

O ato de traduzir é crítico, em que pressupõe interpretação. A retradução é, portanto, uma reinterpretação, uma crítica que recai novamente sobre a obra original e, pelo menos incidentalmente, sobre as traduções anteriores. No entanto, entendendo-se a multiplicidade de interpretações não como a busca de uma ideal, perfeita, mas como visões complementares de um todo, cada retradução vem não para substituir, nem, necessariamente, questionar as traduções anteriores, mas antes, para trazer mais um dos infinitos ângulos possíveis de visão do original.

O pensamento de Walter Benjamin, sobre a tarefa do tradutor, nos conduz a ainda mais reflexões sobre a retradução. Ele fala de uma afinidade entre as línguas; afinidade, essa, essencial, por fundar-se no fato de que todas buscam o mesmo ideal, a expressão. No entanto, são imperfeitas, insuficientes para atingir plenamente seu objetivo compartilhado. Assim, supondo-se uma língua ideal, a “língua pura” (BENJAMIN, 2008) que, essa sim, seria a expressão completa e perfeita do dizer humano, as outras estariam a distâncias variadas da mesma. Se imaginarmos um globo, no cerne do qual estaria a língua pura, poderíamos visualizar cada uma das línguas existentes em algum ponto da esfera delimitada em seu interior. Talvez uma se aproximasse mais da língua pura do que as outras, em uma dimensão, mas, em outras dimensões, permanecesse mais distante. Assim, ao se aproximarem as línguas através da tradução, um novo ponto seria alcançado, mais próximo, ao menos em alguma dimensão, da língua ideal. A tradução ampliaria assim as possibilidades expressivas da língua alvo, na medida em que esta passaria a incorporar parte da potencialidade expressiva da língua fonte, aproximando-se mais, portanto, da língua pura. Nesse contexto, a tradução é uma forma mais definitiva da linguagem, que tende a permanecer como tal, enquanto o texto-fonte será continuamente retraduzido, na busca da expressão cada vez mais pura. A tradução é evolução da língua; a retradução, evolução da tradução.

Um conflito seminal da tradução: buscar reproduzir a estranheza do texto estrangeiro ou transformar o texto de modo que pareça originalmente escrito na língua alvo? Deveriam os versos de Shakespeare nos transportar à Inglaterra elisabetana, ou ser trazidos para o Brasil do século XXI? Ou estaria o ponto ideal em algum lugar entre os extremos? Quanto a isso, Schleiermacher opina:

Ou bem o tradutor deixa o escritor o mais tranquilo possível e faz com que o leitor vá a seu encontro, ou bem deixa o mais tranquilo possível o leitor e faz com que o escritor vá a seu encontro. Ambos são tão completamente diferentes que um deles tem que ser seguido com o maior rigor, pois, qualquer mistura produz necessariamente um resultado muito insatisfatório, e é de temer-se que o encontro do escritor e do leitor falhe inteiramente. (SCHLEIERMACHER, 2007, p.242)

Já Paulo Henriques Britto discorda de Schleiermacher. Menciona que sua experiência de tradutor lhe mostrou que é necessário adotar uma posição intermediária e que o “que vai determinar o grau de estrangeirização e de domesticação adotado é uma série de valores.” (BRITTO, apud SANTOS, 2013, p.3).

Essa questão tem preocupado gerações de tradutores, linguistas e teóricos da tradução. As opiniões e opções têm sido diversas, ligadas aos tempos, às nações, às suas visões e pretensões teóricas, artísticas e políticas; e ao tradutor não resta senão optar por aquelas respostas que considere mais adequadas à expressão pretendida e que lhe sejam permitidas pelas circunstâncias. A mim me parece que o espanto diante da obra poética nasce muitas vezes tanto da identidade como da estranheza. Amo a obra, comovo-me, porque me identifico com ela, fala à minha alma pelo que contém de comum do espírito humano, no entanto, me encanto também pelo que percebo de novo e diferente, o que me vem tanto do autor quanto da cultura que o gerou, e mais, o que de diferente encontro me instrui, me eleva, idealmente amplia, inclusive, os horizontes da minha própria sensibilidade.

Procurei buscar, no original, a imagem universal criada pelo autor, a tradução de seu universo interior, calcada na convicção da universalidade do ser humano, para além de suas diferenças (PAZ). Assim, pareceu-me essencial que o poema resultante trouxesse algo do espírito do original, que os poemas se expressassem através da mesma linguagem universal, embora em línguas diferentes. Os poemas almejariam, portanto, trazer-nos o espírito expressado no período elisabetano, porém calcados no entendimento de que o sentimento que dera à luz as imagens representadas em inglês, há quatrocentos anos, pode expressar-se também, hoje, em português brasileiro, pois que é característica de um ser humano universal. Assim, o mundo de Shakespeare não precisa ser modificado para adaptar-se à nossa linguagem, cultura e época; nem nos é, fundamentalmente, estranho. Antes, deve-se almejar construir um poema análogo, a mesma imagem com outras palavras. A universalidade do humano e de sua poesia transcende as diferenças do tempo e do espaço.

Utilizei uma linguagem culta, porém não extremamente erudita e rebuscada, o que não é característica do original; embora possa parecer assim ao leitor de inglês moderno. É uma linguagem, não arcaica, mas com um sabor ligeiramente distante no tempo, embora

compreensível com relativa facilidade, para o leitor atual. Escolhi usar o “tu” e o “vós”. Nas instâncias em que as palavras eram rudes ou engraçadas... optei por palavras que produzissem, hoje, semelhante reação (no Soneto CXXX), mas que não perdessem um certo senso de distanciamento no tempo e no espaço; sempre com a intenção fundamental de criar algo que pudesse despertar um espanto análogo ao original.

Procurei, nas traduções, aproximar-me à forma inglesa do soneto. Mantive o decassílabo, adotando o decassílabo heroico, com tônica auxiliar na segunda sílaba métrica, um dos esquemas métricos utilizados por Camões, entre muitos outros poetas da língua portuguesa. O ictos recai sobre a segunda, sexta e décima sílabas métricas, dividindo o verso em tercinas. O efeito sonoro obtido me parece bem semelhante ao do pentâmetro iâmbico, no qual o ictos recai sobre as sílabas métricas pares, pois, na forma escolhida, o ictos recai sobre três das sílabas métricas pares: 2, 6 e 10. Encontrei, inclusive, um motivo para essa semelhança sonora na teoria musical, o qual compartilho na seção seguinte. O esquema de rimas, nas traduções, seguiu a ordem característica do soneto inglês e, em alguns casos, a variante também citada. Foi mantido o dístico final.

A já mencionada abundância de palavras curtas no inglês apresentou seus desafios. Procurei manter, o quanto pude, a riqueza de imagens criada pelo Bardo, mas, quando a diferença entre as línguas (o português frequentemente contendo palavras bem mais longas) forçou-me a escolher, privilegiei a forma. Preocupe-me em reproduzir uma musicalidade mais próxima da do original, o que me pareceu mais profícuo para despertar algo do espanto que se sente perante a obra primeira. Além disso, julguei importante preservar na tradução o caráter mais conciso e direto do decassílabo. Muitas vezes, fui auxiliada por uma certa concisão possibilitada pelo português, ao permitir a omissão de pronomes, nomes e outros vocábulos, quando implícitos pela gramática própria do idioma. Por exemplo, no primeiro verso do soneto XVIII, citado no início deste prefácio, traduzi “Shall I compare thee to a summer’s day? ”, “Devo comparar-te a um dia de verão? ” (hendecassílabo), por “Comparo-te a um dia de verão?” Omiti o “devo”, “shall” e o “eu”, “I”, chegando ao decassílabo.

Considerarei essencial que os poemas permanecessem poemas. Nas palavras de Octávio Paz:

Analogia: o poema é um caracol onde ressoa a música do mundo, e métricas de rimas são apenas correspondências, ecos, da harmonia universal. Ensino, moral, exemplo, revelação, dança, diálogo, monólogo. Voz do povo, língua dos escolhidos, palavra do solitário. Pura e impura, sagrada e maldita, popular e minoritária, coletiva e pessoal, nua e vestida, falada, pintada, escrita, ostenta todas as faces, embora exista

quem afirme que não tem nenhuma: o poema é uma máscara que oculta o vazio, bela prova da supérflua grandeza de toda obra humana! (PAZ, 1984, p.15-16)

Era fundamental, portanto, que os versos guardassem seu caráter de ressonância da “música do mundo”, no que o poema contém de voz do mundo, cantando as angústias dos povos, dos tempos, dos humanos como coletivo, bem como seres unos, quando faz-se, então, um “monólogo”, a “palavra do solitário”; sendo assim, “coletiva e pessoal”. Os sonetos de Shakespeare são, de fato, “puros em impuros, sagrados e malditos” combinando imagens de sublime espiritualidade, de paixão carnal, de bucólica contemplação da natureza, de ironia, de humor, de revolta, desdém, conselho e reflexão filosófica. Passa-se de “Love alters not with his brief hours and weeks, but stands unshaken ‘till the end of doom” “O amor não se altera com suas breves horas e semanas, mas permanece impassível até o fim da ruína” no Soneto CXVI, para “Drugs poison him that so fell sick of you” “Drogas envenenam aquele que assim adoeceu de ti”, no Soneto CXVIII. Depois de lermos, no início do Soneto CXXI, um sábio conselho filosófico (“ensinamento, moral”) “ 'Tis better to be vile than vile esteemed, when not to be receives reproach of being” “É melhor ser vil que considerado vil, quando não sê-lo recebe a repreensão de sê-lo.”, encontramos, no CXXIX, “Th’expense of spirit in a waste of shame is lust in action, and till action, lust is perjured, murd’rous, bloody, full os blame, savage, extreme, rude, cruel, not to trust” “O desgaste do espírito em um desperdício da vergonha é a luxúria em ação e, até a ação, a luxúria é perjurada, assassina, sanguinária, cheia de culpa, selvagem, extrema, rude, cruel, indigna de confiança.”

## 10. Sobre um possível motivo para a semelhança sonora entre o pentâmetro iâmbico e o decassílabo heroico com tônica auxiliar na segunda sílaba métrica

Dos versos de Homero na antiguidade clássica aos trovadores lusitanos, aos bardos celtas, aos repentistas do Nordeste Brasileiro, música e letra, ritmo e métrica desenvolveram-se em conjunto e esquemas métricos habitam os dois universos, com ou sem melodia. Ocorreu-me procurar na teoria musical uma explicação para a semelhança sonora que percebo na recitação de versos escritos em pentâmetro iâmbico e em decassílabos heroicos com tônica auxiliar na segunda sílaba métrica. Ambos possuem ictos nas sílabas 2, 6 e 10, mas haveria uma explicação para a sensação de ictos também nas sílabas 4 e 8?

Percebi que a métrica iâmbica se assemelha à do compasso binário. No pentâmetro iâmbico, temos a seguinte sequência de sons, no que diz respeito à sua força ou ênfase.

f F- f F- f F- f F

No exemplo acima, o "f" minúsculo representa um tempo fraco e o "F" maiúsculo, um forte. Eis um exemplo, o primeiro verso do Soneto XVIII:

*Shall I compare thee to a summer's day?*

f Ff F f Ff F f F

No compasso binário, temos, em cada compasso, um tempo forte sucedido de um fraco. Para entender essa semelhança, tenhamos em mente a definição de Lacerda: “Compasso é a divisão da música em pequenas partes de duração igual ou variável. Tempo é uma parte do compasso” (LACERDA, 1966, p. 19). Assim, uma melodia é dividida em compassos, cada qual contendo igual número de tempos. No compasso binário, cada compasso contém dois tempos, no ternário, três, no quaternário, quatro e assim por diante.

O compasso binário é o da marcha e emula o marchar do soldado, com uma pisada forte seguida de uma mais fraca. É o tempo comumente utilizado em hinos patrióticos. Se chamarmos à memória o hino nacional brasileiro, escrito em compassos binários, percebemos uma sequência de tempos fortes e fracos intercalados. No entanto, o primeiro tempo da melodia é fraco, sucedido de um forte, e isso se dá graças ao emprego da anacruse. Segundo o Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, anacruse define-se como: (2) Notas musicais com que se começa uma melodia e que precedem o primeiro tempo forte. (Dicionário Priberam da

Língua Portuguesa Online). A anacruse ocorre quando os primeiros tempos<sup>24</sup> do primeiro compasso de uma sequência são representados por uma pausa ou por pausas. Ou seja, os tempos iniciais da melodia são passados em silêncio, de modo que a primeira nota executada venha a ocorrer em um tempo fraco.

Fazendo a escanção das primeiras dez sílabas do primeiro verso do hino nacional, percebo que se trata de uma sequência de seis iambsos:

<i>Ou-vi - - - -</i>	<i>ram - do I</i>	<i>- pi-ran</i>	<i>ga -, as -mar</i>	<i>gens- pla</i>
f- F	f- F	f- F	f- F	F- f

Temos acima um ritmo em compasso binário com anacruse, o que é análogo a uma sequência de iambsos. Temos o mesmo esquema métrico do pentâmetro iâmbico: cinco pares de sílabas, cada uma com um tempo fraco sucedido por um forte:

Compare-se com:

*Shall I compare thee to a summer's day?*

f F f F f F f f

Se a métrica iâmbica assemelha-se ao compasso binário, a que compasso se assemelharia o decassílabo com ictos nas sílabas 2, 6 e 10?

O decassílabo foi introduzido em Portugal, vindo da Itália, por Sá de Miranda, poeta português dos séculos XV e XVI. Em Camões, vemos vários sonetos que empregam o decassílabo, que dominou também sua grande obra épica: "Os lusíadas". Este apresenta exemplos das duas formas de decassílabo predominantes no século XVI: O heroico, com ictos nas sílabas 6 e 10 e o sáfico, com ictos nas sílabas 4, 8 e 10. O decassílabo heroico tornou-se, por excelência, a forma do verso português de caráter heroico. Nos séculos seguintes, o decassílabo se diversificou, adotando novos esquemas rítmicos e recebendo frequentemente a adição de uma ou mais sílabas tônicas.

Goldstein (GOLDSTEIN, 1999, p.30) demonstra o uso das duas formas de decassílabo prevalentes na época, com uma sequência de versos dos Lusíadas. A reprodução de dois desses versos, em sequência na obra, demonstra o uso de ambas formas:

Mas já o planeta que no céu primeiro

f f f F f f f F f F

<sup>24</sup> Quando apenas o primeiro tempo é representado por pausa, trata-se de um compasso acéfalo.

Habita, cinco vezes, apressada

f f f f f F f f f F f

Temos, no primeiro caso, um exemplo de decassílabo sáfico e, no segundo, de decassílabo heroico.

Como exemplo de soneto Camoniano, escrito em decassílabo heroico, temos o famoso soneto LXXXI:

LXXXI

Amor é um fogo que arde sem se ver;

É ferida que dói e não se sente;

É um contentamento descontente;

É dor que desatina sem doer.

É um não querer mais que bem querer;

É um solitário andar por entre a gente;

É nunca contentar-se e contente;

É um cuidar que ganha em se perder;

É querer estar preso por vontade;

É servir a quem vence, o vencedor;

É ter com quem nos mata, lealdade.

Mas como causar pode seu favor

Nos corações humanos amizade,

Se tão contrário a si é o mesmo Amor?

O mesmo esquema métrico se repete em todos os versos. Se lemos o poema em voz alta podemos perceber o ictos sobre as sílabas 6 e 10.

Tomemos o primeiro verso:

*Amor é fogo que ar de sem se ver;*

f F f f f F f f f F

Se o iambo assemelha-se ao compasso binário, que analogia poderíamos encontrar para o decassílabo heroico com ictos nas sílabas 2, 6 e 10?

Examinemos o compasso quaternário, composto de quatro tempos. Em Lacerda

temos: *compasso quaternário* – 1o tempo forte, 3o tempo meio forte, 2o e 4o tempos fracos (LACERDA, 1966, p. 16). Ou seja, a sequência dos tempos no compasso é a seguinte: forte, fraco, semiforte, fraco (F, f, sF, f). É um compasso muito comum, lembrando uma cavalgada. Ou antes, se o compasso binário representa um cavalo trotando, no compasso quaternário ele está galopando.

Vejamos uma conhecida cantiga infantil:

*Ciranda, cirandinha, vamos todos cirandar*  
f F f sF f F f sF f F f sF f F

Novamente, ao lermos o verso em voz alta, podemos perceber a ênfase dada a cada sílaba.

Temos aqui, novamente, a anacruse. O primeiro compasso é representado, portanto, pelo tempo fraco no início da frase. Antes disso, na partitura, haveria pausas designando os primeiros três tempos. Assim, a partir da segunda sílaba, temos três compassos quaternários completos e o primeiro tempo do compasso seguinte. Para comparar com um verso em decassílabo heroico com a segunda sílaba como tônica complementar, tomemos as dez primeiras sílabas do verso acima:

*Ciranda, cirandinha, vamos to*  
f F f sF f F f sF f F

Temos a mesma sequência de tempos fortes e fracos do verso decassílabo heroico com ictos nas sílabas 2, 6 e 10. Compare com o primeiro verso do soneto 83 de Camões. A diferença é que os tempos 4 e 8, são designados, no compasso quaternário, como semifortes, enquanto, na métrica do verso decassílabo não é empregada tal distinção. No entanto, uma leitura cuidadosa, em voz alta, dos versos, revela uma ênfase maior dada a essas sílabas do que às sílabas ímpares. Essa força maior das sílabas pares, em relação às ímpares, aproxima o decassílabo heroico do pentâmetro iâmbico.

## 11. As traduções e comentários

Nos comentários procurei transmitir minhas percepções e entendimento dos sonetos originais e comentar as escolhas feitas nas traduções, na tentativa de recriar imagens e buscar efeitos análogos. Para a maioria dos versos, procurei produzir também traduções que buscam elucidar o sentido do original. Essas traduções acompanham, nos comentários, as traduções finais (frequentemente, entre parênteses). Não creio que seja possível produzir traduções de fato literais de textos poéticos, ou mesmo de quaisquer textos, há sempre muita interpretação envolvida. O que fiz foi colocar nessas traduções a minha interpretação, sem preocupações com rima, métrica ou estilo em geral. Nas interpretações, fui muito auxiliada por Evans e, em alguns casos, por Onions, em seus esclarecimentos quanto ao uso de determinados termos no inglês shakespeariano. Nos casos em que adotei interpretações de Evans, por completo, o explicitarei no texto ou em notas de rodapé. Em alguns sonetos chamou-me a atenção a sonoridade do texto e incluí minhas impressões nos comentários.

Os poemas originais foram todos retirados de Evans.

II	II
<p><i>When forty winters shall besiege thy brow, And dig deep trenches in thy beauty's field, Thy youth's proud livery so gazed on now Will be a tottered weed of small worth held: Then being asked, where all thy beauty lies, Where all the treasure of thy lusty days, To say within thine own deep-sunken eyes Were an all-eating shame and thriftless praise. How much more praise deserved thy beauty's use, If thou couldst answer, 'This fair child of mine Shall sum my count and make my old excuse', Proving his beauty by succession thine.</i></p>	<p>Quando quarenta invernos, com trincheiras, Cavarem tua frente, sitiada, Tua juventude, farda tão mirada Será uma erva rota e desprezada; Se perguntarem por tua beleza, Pelo tesouro que era o teu vigor, Dizer: “meu olho cavo os guardou” É elogio vão, cruel vileza. Melhor o uso de tua beleza Se respondesses, “Este filho meu, Já justifica o que o tempo me deu, Herdou de mim a sua boniteza.”  Assim, já velho, estavas recriado Verias quente o teu sangue gelado.</p>

<p style="text-align: center;"><i>This were to be new made when thou art old,</i></p> <p style="text-align: center;"><i>And see thy blood warm when thou feel'st it cold.</i></p>	
---	--

Este é o segundo soneto do livro e o segundo dos chamados “sonetos da procriação”<sup>25</sup>(GUEIROS, 2015, p.147), os quais louvam as virtudes do matrimônio e da família, instando o jovem a quem são dirigidos os sonetos I a CXXVI a se casar e formar família, alertando-o sobre a brevidade da juventude e da vida, a inutilidade de uma vida infrutífera e a importância da procriação para que o homem se eternize e a juventude e sua beleza se renove. O poeta alerta o jovem de que, aos quarenta anos, sua beleza tão admirada, será considerada destruída e sem valor. Se, então, o perguntassem onde estão sua beleza e seu vigor, responder que estão de seus olhos cavos (por metonímia, que ainda as possui), seria uma vergonha que a tudo consome e um elogio improdutivo. Melhor uso faria de sua beleza, se pudesse responder: “Este filho meu prestará minhas contas e justificará o meu envelhecimento”, provando que sua beleza é a do pai, por sucessão. Isso seria ser tornado novo, sendo velho, e ver seu sangue quente, enquanto o sente frio. Ou seja, seria ver a renovação de sua juventude e vigor em seu filho.

Vejamos a primeira quadra. No original, temos: *When forty winters shall besiege thy brow/And dig deep trenches in thy beauty's field/Thy youth's proud livery so gazed on now/Will be a tottered weed of small worth held*, (Quando quarenta verões sitiarem tua fronte/ e cavarem trincheiras profundas no campo de tua beleza/A farda orgulhosa de tua juventude, agora tão mirada/Será uma erva daninha esfarrapada, considerada de pouco valor). A tradução: “Quando quarenta invernos, com trincheiras/Cavarem tua fronte, sitiada/Tua juventude, farda tão mirada/Será uma erva rota e desprezada;” Os primeiros dois versos, na tradução, mudam a ordem em que alguns termos aparecem no original, a referência a “sitiar” passando do primeiro para o segundo verso e a ideia de cavar trincheiras na fronte, que estava no segundo verso, sendo diluída entre os dois primeiros versos. No entanto, não sinto que isso afete significativamente a imagem. Segundo Evans (p.111). Os primeiros três versos contêm, no original, alusões ao mundo militar. É frequente, nos *Sonetos*, a alusão a áreas do ofício humano, assim temos, no Soneto XXII, referências ao universo do teatro, no Soneto XLIX, alusões ao mundo do direito e do comércio. Creio que essas alusões foram recriadas na tradução, com o

---

<sup>25</sup> *The Procreation Sonnets* (tradução nossa).

uso dos termos “trincheiras” (*trenches*), “sitiada” (referindo-se ao “sitiar”, *besiege*, no original) e “farda” (*livery*). A imagem resultante é uma metáfora do tempo atacando um jovem, como um exército, envelhecendo-o e destruindo sua beleza. Como em outros versos, o esforço por manter a concisão do decassílabo levou-me a eliminar alguns termos descritivos e enfáticos. Assim, faltaram a caracterização, presente no original, das trincheiras como “profundas” (*deep*) e da farda da juventude como “orgulhosa” (*proud*). Faltou também a metáfora “o campo da tua beleza” (*thy beauty’s field*), também contendo alusões militares, para a frente do jovem. Houve uma mudança no esquema de rimas, com o uso de uma ordem que não é característica das quadras dos sonetos originais. Estes costumam usar, conforme expliquei anteriormente, os esquemas a-a-b-b, ou a-b-b-a. Na tradução desta quadra usei o esquema a-b-b-b. Vemos esquemas alternativos também no soneto original XCIX.

A segunda quadra: *Then being asked, where all thy beauty lies/Where all the treasure of thy lusty days/To say within thine own deep-sunken eyes/Were an all-eating shame and thriftless praise*, (Então, sendo-lhe perguntado onde está a tua beleza/Onde está todo o tesouro de teus dias de vigor juvenil/Dizer (que estão) dentro de teus próprios olhos cavos/Seria uma vergonha que tudo come e um elogio infrutífero). Lemos, na tradução: “Se perguntarem por tua beleza/Pelo tesouro que era o teu vigor/Dizer: ‘meu olho cavo os guardou’/É elogio vão, cruel vileza.” O primeiro verso da tradução me parece bem semelhante, não tem o termo “onde” (*where*), na pergunta sobre a beleza, mas, em português, perguntar por algo ou alguém pode implicar perguntar sobre onde este algo ou alguém está. Além disso, o “onde” do verso seguinte pode ser interpretado como se referindo tanto à beleza quanto ao “tesouro” mencionado em seguida. O segundo verso procura resumir a imagem do “tesouro dos teus dias de vigor juvenil” (*treasure of thy lusty days*) em “tesouro que era o teu vigor”, embora não especifique que se trata do vigor juvenil, creio que essa ideia é sugerida pelo termo “era” e pelo contexto do poema. No terceiro verso temos uma mudança do plural, “teus próprios olhos cavos” para o singular “meu olho cavo”, a tradução também muda do discurso indireto para direto e falta, nela, um análogo para o termo *own* (próprio). A mudança de plural para singular ocorre, também em versos de outros sonetos, e não me parece problemática, já que, em ambas as línguas, é possível e comum inferir o sentido plural do contexto. O termo “próprio” enfatiza o fato, já demonstrado, de que os olhos pertencem ao jovem e, portanto, sua omissão também não me parece problemática, assim como a mudança para o discurso direto, já que trata de uma afirmação, hipotética, do jovem. O quarto verso parece diferir mais do original. No verso original, segundo Evans (p.111), a “vergonha que tudo come” é uma vergonha que a tudo devora. Interpretei isso como querendo dizer que o ato vergonhoso que seria alegar, já

envelhecido, que seus olhos cavos continham ainda a beleza e vigor da sua juventude, ou seja, que ainda era belo e vigoroso, seria uma negação da verdade e, metaforicamente, devoraria tudo o que é verdadeiro. Além disso essa alegação seria um elogio improdutivo porque, também segundo Evans (p.111) o jovem guardou a sua juventude, ao invés de usá-la, gerando um filho, o que é esclarecido o verso seguinte. A tradução, “É elogio vão, cruel vileza”, é um tanto diferente do original, inverte os termos e, embora o primeiro termo (“elogio vão”) seja bem parecido ao do original, o segundo substitui “vergonha que a tudo come” (*all-eating shame*) por “cruel vileza”, que conserva a ideia de um ato vergonhoso e destrutivo, mas como termos talvez mais extremos.

Sigamos com a quarta quadra: *How much more praise deserved thy beauty's use/If thou couldst answer, 'This fair child of mine/Shall sum my count and make my old excuse'/Proving his beauty by succession thine*, (Quanto mais louvor mereceria o uso da tua beleza/Se pudesses responder, 'Este belo filho meu/ Irá responder por mim e justificar minha velhice'/Provando que sua beleza, por sucessão, é tua.). Vejamos a tradução: “Melhor o uso de tua beleza/Se respondesses, “Este filho meu/Já justifica o que o tempo me deu/Herdou de mim a sua boniteza.” O “uso” (*use*) da beleza, no primeiro verso, segundo Evans (p.111) refere-se aos seus (metafóricos) juros, conforme a linguagem e referências da época, assim, o filho seria o acréscimo, os juros, provenientes da beleza da juventude. Se o jovem tiver um filho, aí sim, terá lucro a partir de sua beleza. O restante do primeiro verso, o segundo e o terceiro versos contêm uma afirmação que o jovem poderia fazer se tivesse filhos, a de que seu belo filho prestaria contas por ele, justificaria o seu envelhecimento.” Creio que, neste caso a tradução ficou bem parecida, exceto que prolonguei a afirmação até o quarto verso, colocando-o na primeira pessoa. Enquanto, no verso original, o poeta comenta que o filho provará que sua beleza é, por sucessão, do jovem (ou seja, dará continuidade à beleza do jovem), fiz parecer que o próprio jovem afirmaria que a beleza do filho foi herdada dele (sendo, portanto, sua sucessão, sua própria beleza renovada). Essa escolha foi em prol da métrica do verso e não creio que modifique a imagem inicial de forma problemática. Voltando ao terceiro verso, sugeri, na tradução, que o filho justificaria o envelhecimento do pai, aludindo ao envelhecimento com a metáfora “o que o tempo me te deu.”

Chegamos ao dístico final: *This were to be new made when thou art old/And see thy blood warm when thou feel'st it cold*, (Isso seria ser tornado novo quando estiveres velho/e ver o teu sangue quente quando o sentes frio). Leiamos a tradução: “Assim, já velho, estavas recriado/Verias quente o teu sangue gelado.” Continua a ideia de que o filho seria a recriação, ou reedição da beleza, vigor e juventude do pai e a justificativa para o seu envelhecimento. Se

tivesse um filho, estaria recriado, mesmo estando velho. Na tradução do primeiro verso, substituí o “estarias” por “estavas”. A escolha foi feita para manter a métrica, mas creio que caiu bem, dando o ar antiquado que pretendo dar às traduções e podendo ser compreendido nesse sentido. O último verso, segundo Evans (p.111) faz referência à crença na época de que o sangue do filho jovem seria essencialmente o mesmo do pai, no entanto, quente e fogo, enquanto o do velho seria frio e lento. A imagem resultante é a de que o pai veria seu próprio sangue recriado, renovado, com novo vigor, quando estivesse velho, quando o sangue que sentiria em suas veias estaria esfriado e lento. Creio que essa imagem é recriada na tradução.

VIII	VIII
<p><i>Music to hear, why hear'st thou music sadly? Sweets with sweets war not, joy delights in joy: Why lovs't thou that which thou receiv'st not gladly, Or else receiv'st with pleasure thine annoy? If the true concord of well-tuned sounds, By unions married, do offend thine ear, They do but sweetly chide thee, who confounds In singleness the parts that thou shouldst bear; Mark how one string, sweet husband to another, Strikes each in each by mutual ordering; Resembling sire, and child, and happy mother, Who, all in one, one pleasing note do sing; Whose speechless song being many, seeming one, Sings this to thee, "Thou single wilt prove none.'</i></p>	<p>Por que ouves triste? A música te chama, Desde que o doce, ao doce lhe quer bem. E não sorris ao receber quem amas, Ou antes, tens prazer em teu desdém? Se a união de sons bem afinados, Juntos, casados, fere o teu ouvido, Zombam de ti, ao ver-te confundido, Sozinho, com teu fardo carregado; Vê como as cordas todas se esposam, Tocando-se num mútuo entender, Tal como o pai, o filho, a mãe ditosa Cantando uma só nota de prazer; Seus muitos cantos mudos tornam um, Dizendo-te que, só, não és nenhum.</p>

### Comentário:

Este soneto compara a união dos sons musicais, produzindo música através da harmonia, com a união entre os seres humanos, formando famílias. O jovem a quem o soneto se dirige é questionado por desdenhar o amor e o casamento. A música do amor é para se ouvir, no entanto, ele a ouve tristemente, preferindo a indiferença. Mas, se ele rejeita a música, que é o amor e o casamento, o próprio amor o repreende e o abandona à confusão de ter de arcar, sozinho, com todos os aspectos da sua vida. Ao final, se continuar a resistir a escutar a música do amor, a casar-se e ter filhos, será como nada, sua vida não terá valor algum, pois não deixará descendência. O tom é de suave repreensão, envolta na gentil musicalidade da forma. Ao par em que repreende o jovem, o poeta o louva, sugerindo a sua doçura.

A sonoridade do soneto é doce e musical, como sua temática, com aliteração do som do “s” (hears’t, sadly, sweets, delights, lov’st, receiv’st, sounds, etc). Também predominam outras consoantes suaves, como “r”, “sh”, “h”, “w”, “m” que contribuem para dar ao poema uma fluidez suave e musical. Na tradução, há também uma série de “s”, além de “rr” e vogais anasaladas pela proximidade com o “m”. Poder-se-ia argumentar que a presença de “p”, “d”, “t” e “c” duro, no início dos versos 1, 2, 10, 11, 12 e 14 deixa o som da tradução um pouco mais duro. No entanto, a predominância de sons suaves (“s”, “j”, “z”, “v”) no início da maioria dos versos e no poema remete à suavidade do poema original.

No primeiro verso, a tradução de “music to hear”, aqui interpretada como uma afirmação de que a música é para se ouvir, foi traduzida como “a música te chama”, no sentido de que a música chama o ouvinte para ouvi-la. A escolha foi feita porque acreditei que assim poderia transmitir o sentido conotativo da frase, matéria prima do poema (Paz, 2009), mantendo a musicalidade e sutileza do original, além da rima e da métrica do decassílabo. Também por respeito à métrica, foram eliminados alguns termos. No segundo verso, temos: “Sweets with sweets war not, joy delights in joy”, traduzida por “Desde que o doce ao doce lhe quer bem”. Não há alusão à alegria, “joy”. Quanto aos doces, ao que traz prazer, o que seria, literalmente, “os doces não guerreiam com os doces” foi substituído por “Desde que o doce ao doce lhe quer bem”, outra vez, a opção por traduzir o sentido conotativo entendido, ainda que o denotativo seja um tanto diferente. O “desde” está subentendido no texto original.

No todo, creio que a tradução transmite o ar de doce e sutil repreensão, de musicalidade e louvor ao amor e à união familiar, presentes no original.

XVIII	XVIII
<p><i>Shall I compare thee to a summer's day? Thou art more lovely and more temperate: Rough winds do shake the darling buds of May, And summer's lease hath all too short a date; Sometime too hot the eye of heaven shines, And often in his gold complexion dimmed; And every fair from fair sometime declines, By chance or nature's changing course untrimmed; But thy eternal summer shall not fade, Nor loose possession of that fair thou ow'st; Nor shall Death brag wand' rest in its shade, When in eternal lines to time thou grow'st. So long as men can breathe or eyes can see, So long lives this, and this gives life to thee.</i></p>	<p><i>Comparo-te a um dia de verão? Mais belo e mais ameno é o que tu és; Um vendaval arrasa a floração E o sol é inquieto de um só mês; No céu, é um olhar forte demais, Por vezes, outras perde o seu fulgor, Do belo, a beleza se esvai Acaso ou natureza, seu feitor. Mas teu verão há sempre de fulgir, Sem esvair-se o que, de belo, tens E nem a Morte há de te encobrir, (Eternas linhas no tempo do além); Enquanto possam respirar ou ver, Meu verso vivo te fará viver.</i></p>

**Comentário:**

Este é dos mais famosos sonetos do Bardo. Embora alguns críticos o coloquem entre os sonetos da procriação (EVANS, 2006, p. 123), a interpretação prevalente é de que a imortalidade aqui aludida refere-se não à procriação, mas ao ser eternizado na poesia. No primeiro verso “Shall I compare thee to a summer's day”, temos, segundo (EVANS, 2006, p. 123), a metonímia do dia de verão pela estação do verão. Continua a símile: És mais temperado (enquanto o verão é intempere) e o mais importante: és eterno enquanto o verão é fugidivo. Pois, “ventos fortes sacodem os amados botões de maio” e “o termo do verão” é curto demais. O “olho do céu”, o sol, “às vezes, brilha quente demais”, e “muitas vezes, é obscurecido em sua compleição dourada”. Além disso “Todo belo declina, em algum momento, de sua beleza, pelo acaso ou o curso normal da natureza”. No entanto, “teu eterno verão não se apagará nem

perderá a posse da beleza que tens”, ainda, (aqui aludindo ao Salmo 23:4)<sup>26</sup> que a morte se vanglorie por andares à sua sombra.

Entretanto, a eternidade, neste poema, não vem da procriação. O dístico final esclarece o porquê dessa eternidade: “Enquanto ouvidos possam ouvir e olhos possam ver, isto vive e isto dá vida a ti.” Uma interpretação comum é que, aqui, Shakespeare prevê que seu poema eternizado tornará eterno, também, o objeto de seu poema. Ou, para alguns, o objeto do poema, aqui, é a própria obra do autor (EVANS, 2006, p. 123). Aventuro ainda outra interpretação, o poema pode ter sido escrito por Shakespeare para si mesmo. Assim, ele afirmaria que será eternizado por sua obra, que é bela, temperada (precisa) e nunca morrerá, ao contrário do verão, que nasce intempestivo, brilha por um curto tempo e é ceifado pelos ventos de outono. É interessante que ainda o estejamos analisando e traduzindo quatrocentos anos depois, ao que parece, confirmando a profecia.

Procurei preservar, na tradução, o símile que percorre o poema. No entanto, um símile que contém uma negativa, “Tu não és como um dia de verão”, ou antes, tomando-se em conta a metonímia nesse verso, “Tu não és como o verão”. Ele é intempestivo e passageiro, tu, ameno e eterno. O verso 3, “Rough winds do shake the Darling buds of May” “Ventos fortes sacodem os amados botões de maio” remete à transitoriedade do verão: os botões nascidos em maio, no fim da primavera, já flores maduras no verão, são sacudidos pelos fortes ventos, quando o verão se encerra. Pareceu-me que uma referência a “maio”, não teria, no hemisfério sul, um efeito análogo, antes, enfatizei a imagem do vento destruindo as flores. A transitoriedade é reforçada pelo verso 4 “And summer’s lease hath all too short a date”, que traduzi por “E o sol é inquilino de um só mês”. O verso original nos informa que o contrato do verão é muito curto, ele dura pouco, daí o “inquilino de um só mês”. Nos últimos quatro versos, não incluí a alusão bíblica (EVANS, 2006, p. 123), simplesmente por não conseguir encaixá-la, explicitamente, considerando a métrica e a rima, mas embora não fale em “vagar” na “sombra” do “vale” (da morte), creio que o termo “encobrir” sugere a referida sombra, a qual a morte não lançará sobre o que é eternizado pela poesia.

O verso seguinte, “When in eternal lines to time thou grows’t”, foi traduzido pelo, menos descritivo, “eternas linhas no tempo do além”. No entanto, considerei importante preservar o termo “linhas eternas” que pode aludir tanto à vida após a morte e à eternidade das

---

<sup>26</sup> “Ainda que eu andasse pelo vale da sombra da morte, não temeria mal algum, porque tu estás comigo; a tua vara e o teu cajado me consolam.” <https://www.bibliaonline.com.br/acf/sl/23>

linhas escritas do poema (EVANS, 2006, p.123). Ou seja: “mesmo quando estiveres morto, no eterno além, meus versos eternos perpetuarão teu verão (tua beleza, tua amenidade, tua doçura, teu calor). O penúltimo verso “Enquanto os homens possam respirar ou os olhos possam ver”, “So long as men can breathe or eyes can see”, foi traduzido por “Enquanto possam respirar ou ver”, aqui valendo-me da, já mencionada, possibilidade de omitir substantivos e pronomes implícitos no português, para manter a concisão do original. O último verso “Tanto tempo vive isto e isto dá vida a ti” “So long lives this, and this give life to thee”, foi traduzido por “Meu verso vivo te fará viver”, com base na interpretação de que “isto”, “this” se refere ao poema em si.

XXIII	XXIII
<p><i>As an imperfect actor on the stage, Who with his fear is put besides his part, Or some fierce thing replete with too much rage, Whose strength's abundance weakens his own heart; So I, for fear of trust, forget to say The perfect ceremony of love's rite, And in mine own love's strength seem to decay, O'ercharged with burthen of mine own love's might: O let my looks be then the eloquence And dumb pressagers of my speaking breast, Who plead for love, and look for recompense, More than that tongue that more hath more expressed. O learn to read what silent love hath writ: To hear with eyes belongs to love's fine wit.</i></p>	<p><i>Tal como, sobre o palco, um mau ator, Que esquece a fala com trepidação; Ou como um ser repleto de furor, De fúria que lhe fere o coração; Eu, sem coragem, deixo de falar O ritual perfeito do amor, Por força do amor, a definhar, O amor me dobra, avassalador; Pois deixe a eloquência do olhar Que, mudo, a voz do peito pressagia, Pedir amor, compensação buscar, (A melhor língua não expressaria). O amor escreve: aprende a distinguir, Pois olhos de amante hão de ouvir.</i></p>

## Comentário:

Neste soneto, as alusões a uma área do ofício humano abordam o, tão familiar ao bardo, mundo do teatro. Aqui, o poeta pede ao seu amado que perceba o que é incapaz de dizer em palavras, tal como um ator imperfeito a esquecer suas falas. O amor que o torna mudo é medo, fúria, força tal que enfraquece o seu próprio coração. Em tal estado, é incapaz de cumprir o ritual do amor, dizer as palavras certas. Pede ao amado que veja o seu amor, pois o fino engenho do amor é capaz de ouvir com os olhos.

É curioso que, sendo a palavra o instrumento, por excelência, do poeta, para declarar sua incapacidade de expressar-se por palavras, para pedir que o amado transcenda os limites que o próprio amor lhes impõe, valha-se das próprias palavras.

Os versos sete, “E na força de meu próprio amor pareço decair” e nove “Ah, deixe os meus olhares serem então a e eloquência” foram traduzidos, respectivamente, por: “Por força do amor, a definhar” e “Pois deixe a eloquência do olhar”. Exemplificam a omissão de pronomes no português, em busca da concisão. Embora esteja implícito o pertencimento, ao poeta, do amor e do olhar, o caráter violentamente pessoal do poema parece um tanto amenizado.

Porém, em ambas versões, o pedido do amante aqui é urgente, quase desesperado, nascido do temor e da frustração. Os ictos, principalmente os centrais em cada verso, são pesados, mais fortes do que seria necessário para cumprir a métrica. Consoantes oclusivas, que produzem pequenas explosões de ar, ao ser expulso dos lábios, “p” e “b”, aliteram-se em ambas. Semelhante explosão, endurecida, produzida pelo contato da língua com os dentes, é produzida pela oclusiva “t”, que encerra duramente sete dos quatorze versos do original: 2, 4, 6, 8, 10, 12, 13, 14. Assim como a segunda sílaba de cada iambo é mais forte que a anterior, o segundo verso em cada par de versos encerra-se de forma mais forte que a anterior, através da explosão endurecida do “t”. “T” esse, que reafirma conclusivamente sua presença em ambos versos do dístico final. O som duro do “t” aparece ainda, aliterado, ao longo das sílabas fortes dos iambs, assim como o “p” e “b”, o “f” (fricativo) com menor frequência, o duro som das oclusivas “q” ou o forte “ch”. A tradução em português, língua vocálica, encerra nove de seus quatorze versos com as vogais tônicas “a” “ã” e “i”. Apresenta ainda uma sílaba poética final com “t” (1), duas com “r” duro (3 e 12), uma com o “c” duro (11) e uma com “gu” (13). As consoantes “p”, “f”, “q”, “r” duro, “d”, “f” e “n” percorrem o poema, produzindo semelhante peso sobre as tônicas, que traduz a urgência de uma cavalgada.

Comparando-se a leitura em voz alta deste soneto com a do Soneto XIII, percebe-se, naquele, a suavidade dos sons ilustrando a delicadeza do tema musical e afetivo; neste, dureza e peso reforçando a urgência do apelo de um amante frustrado. Onde temos, ali um suave trotar de amantes que passeiam, temos aqui uma galopada.

XXX	XXX
<p><i>When to the sessions of sweet silent thought I summon up remembrance of things past, I sigh the lack of many a thing I sought, And with old woes new wail my dear time's waste; Then I can drown an eye (unused to flow) For precious friends hid in death's dateless night, And weep afresh love's long since cancelled woe, And moan th'expense of many a vanished sight; Then can I grieve at grievances forgone, And heavily from to woe to woe tell o'er The sad account of fore-bemoaned moan, Which I new pay as if not paid before: But if the while I think of thee (dear friend) All losses are restored, and sorrows end.</i></p>	<p><i>Quando, às sessões de doce pensamento, Invoco a lembrança do passado, Suspiro o almejado descontento E choro o tempo já desperdiçado; Posso afogar um olho (sem costume) Pelos amigos que a morte escondeu, Chorar a dor do amor que um dia houve, Daquilo que já vi e se perdeu; Pôr luto, por agravos do passado E, pesaroso, recitar meus males; Lamentos já vividos, recontados, O que foi pago, que, outra vez, se pague Mas, se pensar em ti (querido amigo) As perdas recupero, a dor olvido.</i></p>

#### Comentário:

Neste soneto, o poeta lamenta o tempo que se passou. O tema do envelhecimento e da perda é recorrente nos sonetos, a exemplo dos sonetos da procriação. No entanto, o poeta encerra o poema ao afirmar que o pensar em seu amado amigo, a quem o soneto é dirigido, o faria recuperar suas perdas e superar seus sofrimentos. Aqui, o que causa sofrimento não é o

envelhecimento em si, mas as perdas que acarreta e o sentimento de tempo desperdiçado, os quais são sanados pela lembrança do amigo. Entre as perdas que o tempo lhe trouxe, menciona que muitas coisas buscou, sem alcança-las e diz chorar de novo, com seus velhos sofrimentos, pelo desperdício de seu tempo valioso. Fala também da morte de seus amigos preciosos, dos amores cujas dores já passaram, mas que volta a chorar, assim como volta a chorar as coisas que não mais são, reconta duas dores e seus gemidos, paga novamente seus sofrimentos como se não os houvesse pago anteriormente.

Vários verbos empregados denotam os sentimentos de perda e sofrimento: chorar (versos 4 e 7) lamentar (verso 9), pagar (verso 12). A lembrança dos sofrimentos, perdas e frustrações faz com que o poeta não apenas sofra, mas as reviva e experimente, de novo, as mesmas emoções negativas.

Quanto à sonoridade, vemos a repetição de consoantes suaves, o que gera o sentimento etéreo de uma lembrança que não mais é. Predominam consoantes suaves “s”, “r”, “w”, “m”.

A tradução mantém a predominância de sons suaves, com a repetição de “s”, “l”, “ch” e transmite o sentimento de perda e lamentação do passado, criando imagens análogas para a maioria das imagens do original. Por exemplo, temos, no terceiro verso, em inglês: “I sigh the lack of many a thing I sought” (Suspiro a falta de muitas coisas que busquei) e, em português, “Suspiro o almejado descontento”. Descontentos são, justamente, coisas buscadas e não alcançadas. Pela brevidade, o plural “coisas que busquei” foi substituído pelo singular “o descontento”. Também em favor da brevidade, faltam na tradução algumas palavras que aprofundam os sentimentos a que faz alusão o poema. Temos, no primeiro verso, “sweet silent thought” (doce e silencioso pensamento), traduzido apenas por “doce pensamento”, o que tira algo do caráter etéreo, até onírico do original. No verso 6, “precious friends” (amigos preciosos) é traduzido apenas por “amigos”, a descrição dos amigos como preciosos tendendo a aprofundar a tristeza de sua perda.

O original traz, reiteradamente, o tema de voltar a sentir e viver sentimentos e experiências passadas, tema o qual a tradução apenas sugere. A começar pelo verso 4: “And with old woes new wail my dear time’s waste” (E com velhos pesares, choro novamente o desperdício do meu tempo precioso), na versão em português “E choro o tempo já desperdiçado”. O verso 6, “And weep afresh love’s long since cancelled woe” (E chorar novamente o infortúnio, há muito cancelado, do amor) foi traduzido por “Chorar a dor do amor que um dia houve”, o que não alude a um sofrimento passado, de amor, que é revivido, mas ao viver, agora, o sofrimento de um amor passado; uma distinção sutil, mas perde-se a alusão ao tema de reviver sentimentos já vividos. Nos versos 11 e 12, há uma tentativa de trazer à

tradução algo desse tema, quando “The sad account off fore-bemoaned moan/Which I new pay as if not paid before” (O triste relato de gemidos já chorados/Que pago novamente como se não tivessem sido pagos antes) é traduzido por “Lamentos já vividos, recontados/O que foi pago que outra vez se pague”. Aqui, ato de repetir os sofrimentos passados, de pagar por eles novamente, está presente na tradução e no original, de forma bem explícita.

Me parece que a imagem que me desperta o original, de um sofrimento pelo passado que é, a um só tempo, etéreo como uma lembrança silenciosa e doce, e real, no que é revivido e sentido novamente, está presente também na tradução, assim como a sensação de alívio e redenção de tais dores, pela lembrança do amigo amado. Isso porque, embora faltem alguns termos que compõem a imagem original, a tradução traz vários termos que a recriam.

XLIX	XLIX
<p><i>Against that time (if ever that time come)</i>  <i>When I shall see thee frown of my defects,</i>  <i>Whenas thy love hath cast his utmost sum,</i>  <i>Called to that audit by advised respects;</i>  <i>Against that time when thou shalt strangely</i>  <i>pass,</i>  <i>And scarcely greet me with that sun, thine</i>  <i>eye,</i>  <i>When love converted from that thing it was</i>  <i>Shall reasons find of settled gravity:</i>  <i>Against that time do I insconce me here</i>  <i>Within the knowledge of my own desert,</i>  <i>And this my hand against myself uprear,</i>  <i>To guard the lawful reasons on thy part.</i></p> <p style="text-align: center;"><i>To leave me poor thou hast the</i>  <i>strength of laws,</i></p> <p style="text-align: center;"><i>Since why I love I can allege no cause.</i></p>	<p>É contra o dia (se o dia vier)  Que te verei julgar-me os meus defeitos  E o teu amor, a mim, não mais se der,  Cedendo ao juízo e ao respeito;  É contra o dia quando passarás  E o sol dos olhos teus mal me saudar  E o amor que, então, amor não mais será,  Verá motivos para se guardar;  Contra esse dia escondo-me aqui,  No meu saber que sou merecedor,  E ergo a mão a resguardar-me assim,  Dos teus motivos cheios de valor;</p> <p style="text-align: center;">A lei valida o teu me empobrecer  Pois, do amor, não sei dizer porquê.</p>

Comentário:

O poeta, aqui, rebela-se contra o tempo não por trazer o envelhecimento ou pelas muitas perdas que implica. Trata-se do temor de uma perda específica: a do amor. O poeta crê, fatalistamente, que perderá a correspondência do objeto do seu amor, e a forma que encontra de combater a dor da perda do amor é resguardar-se na ciência de seu próprio mérito.

Há uma série de imagens que contribuem para a imagem maior, algumas das quais retiradas, neste caso, do mundo do direito e do comércio (EVANS, 2006, p. 149). No verso 2, tem-se *When I shall see thee frown on my defects*. A expressão *frown on* significa algo como condenar, ver de modo negativo, um *frown* é uma carranca, um olhar severo carregado, então *frown on* seria encarar (figurativamente) algo se modo severo, negativo. A expressão inglesa, neste caso, não remete explicitamente ao mundo do direito, mas a tradução “Que te verei julgar-me os meus defeitos” o faz. No entanto, a alusão na tradução pareceu-me adequada. Não encontrei uma expressão equivalente no português e o poema original é pleno de tais alusões. Nos versos 3 e 4 temos: *Whenas thy love hath cast its utmost sum/Called to that audit by advised respects*. No primeiro verso temos a mencionada alusão ao mundo do comércio, algo como “Quando o teu amor tiver dado o seu maior lance”, o que parece implicar que o poeta considera o amor de seu amado finito, limitado (EVANS, 2006, p.149). No verso seguinte, o termo *audit* pode ser interpretado aqui por uma decisão oficial, segundo o emprego na época (EVANS, 2006, p.149), decisão essa informada por *advised respects*, considerações ponderadas ou judiciosas (EVANS, 2006, p.149). A tradução “Cedendo ao juízo e ao respeito”, mantém uma ligeira alusão ao contexto de um julgamento, com o termo “juízo”, embora este seja mais comumente entendido no sentido de “razão” ou “bom senso”, já o termo “respeito” é outra tradução possível para *respect*<sup>27</sup> e remete à formalidade, à razão e seus julgamentos, que suprimiriam o amor. Os próximos dois versos, 5 e 6, trazem uma nova metáfora, retirada não das atividades humanas, mas da natureza: *Against the time when thou shalt strangely pass/And scarcely greet me with that sun thine eye* (Contra aquele tempo em que passarás estranhamente/E mal me saudarás com aquele sol, teu olho). A tradução: “É contra o dia quando passarás/E o sol dos olhos teus mal me saudar”, creio que preserva a imagem, com termos bem parecidos. Ressalto aqui que traduzi *time* não por “tempo”, por me parecer que o termo é empregado no original não no sentido do tempo que passa, mas de um tempo futuro inespecífico, o qual costumamos designar por “dia”, em português brasileiro. Dizemos, por exemplo, “Algum dia viajarei pelo mundo.”

---

<sup>27</sup> Onions (p.229) lista o termo *respect* nesse sentido, como utilizado na obra de Shakespeare.

Os versos 7 e 8, *When love converted from that thing it was/Shall reasons find of settled gravity* (Quando o amor convertido daquela coisa que era/Encontrará motivos para [agir com] sóbria gravidade) foram traduzidos por “E o amor que, então, amor não mais será/Verá motivos para se guardar. Preserva-se a ideia de uma mudança na natureza do amor, que é suplantado pela razão, o julgamento a sobriedade, o que remete ao verso 4 e, conseqüentemente, ao mundo do direito.

A última quadra (versos 9 a 12) já trata do remédio encontrado pelo amante, para a perda do amor: *Against that time do I ensconce me here/Within the knowledge of my own desert/And this my hand against myself uprear/To guard the lawful reasons of thy part* (Contra esse dia escondo-me aqui/Dentro do ciência de meu próprio merecimento/ E esta minha mão ergo (de costas) à minha frente/Para guardar (me) dos motivos lícitos de sua parte.) A tradução “Contra esse dia escondo-me aqui/No meu saber que sou merecedor/E ergo a mão a resguardar-me assim/Dos teus motivos cheios de valor”, me parece ter ficado bem semelhante ao original, evocando imagens análogas. O último verso não possui a mesma alusão explícita ao mundo do direito presente no original, os motivos lícitos são substituídos por motivos “cheios de valor”, mas preserva-se a ideia de que são os motivos reconhecidos como corretos, válidos.

Chegamos ao dístico final: *To leave me poor thou hast the strength of laws/Since why I love I can allege no cause* (Para deixar-me pobre, tu tens a força das leis/Já que, para que eu ame, não posso alegar nenhuma causa), traduzido por: “A lei valida o teu me empobrecer/Pois, do amor, não sei dizer porquê.” Me parece que foi preservada a metáfora que alude, novamente, ao mundo jurídico e sua incompatibilidade com a natureza do amor. Perante a lei, o amor não tem justificativa, portanto é lícito subtrai-lo.

<i>LIV</i>	<i>LIV</i>
<i>Oh how much more doth beauty beauteous seem</i>	Ah, como a beleza é bem mais bela
<i>By that sweet ornament which truth doth give!</i>	No doce ornamento da verdade!
<i>The rose looks fair, but fairer we it deem</i>	Vemos que a rosa é linda, mas a cremos
<i>For that sweet odour which doth in it live.</i>	Por seu doce perfume, a beldade.
<i>The canker blooms have full as deep a dye</i>	A flor de cancro é bem colorida,
<i>As the perfumed tincture of the roses,</i>	Tal como a rosa plena de olor,
	Pendura-se em espinhos, divertida,
	O sol abre o botão e lhe faz flor,

<p><i>Hang on such thorns, and play as wantonly, When summer's breath their masked buds discloses; But, for their virtue only is their show, They live unwooded, and unrespected fade, Die to themselves. Sweet roses do not so, Of their sweet deaths are sweetest odours made: And so of you, beauteous and lovely youth, When that shall vade, by verse distills your truth.</i></p>	<p>Mas sua virtude é só sua feição, Vivendo sem amor e sem louvores, Morre por si, enquanto a rosa não, Sua doce morte espalha seus fulgores: Assim, tua juventude, ao se apagar, Em versos, teu valor destilará.</p>
---	---

Comentário:

A metáfora que é este poema equaciona a rosa com o ser amado. Ambos possuem uma beleza duradoura, verdadeira, por originar-se de algo mais do que a sua mera aparência exterior. A beleza da rosa perdura além de sua morte, pois eterniza-se no perfume destilado de suas pétalas. De modo semelhante, a beleza do amado sobrevive à morte de sua juventude, pois, quando esta se esvaecer, o verso, o poema continuará a transmitir, destilada, reduzida à sua essência, a verdadeira beleza do amado. Em oposição, a flor do cancro, embora bela em aparência, é ignorada em vida e esquecida após a morte, pois não possui o perfume da rosa, é semelhante em aparência, mas não em essência. Segundo Evans (p.153) a flor do cancro representa os outros seres humanos.

Para Evans (p.153), o soneto 54 é ligado ao soneto 53, que faz uma distinção entre o jovem amado e os outros seres. O dístico final deste soneto resume a distinção: *In all external grace you have some part/But you like none, none you, for constant heart*. Ainda segundo Evans (p.153) o termo *external grace*, aqui, se refere aos seres que possuem beleza externa. Assim, uma tradução possível seria: “Tu compartilhas de tudo o que tem beleza externa/Mas não és como nenhuma dessas coisas, nenhuma delas é como tu, pelo teu coração constante”. Embora o jovem possua a beleza externa de tudo o que possui beleza externa, possui uma beleza interior que o distingue, a constância de seu coração. É isso que torna sua beleza verdadeira, duradoura, como a da rosa, é esse o perfume destilado e preservado, depois que se acaba a juventude, pela poesia.

Vejamus a primeira quadra deste soneto: *Oh how much more doth beauty beauteous seem/By that sweet ornament which truth doth give/The rose looks fair, but fairer we it deem/For that sweet odour which doth in it live* (Ah, quão mais bela parece a beleza/Por aquele doce ornamento que a verdade dá/A rosa tem bela aparência, mas a consideramos mais bela/Por aquele doce odor que nela vive). A tradução: Ah, como a beleza é bem mais bela/No doce ornamento da verdade/Vemos que a rosa é linda, mas a cremos/Por seu doce perfume, a beldade”. Creio que a metáfora, aqui, é recriada com termos bem semelhantes, embora a imagem do perfume que “vive” na rosa não apareça na tradução.

A segunda quadra: *The canker blooms have full as deep a dye/As the perfumed tincture of the roses/Hang on such thorns and play as wantonly/When summer’s breath their masked buds discloses* (As flores do cancro tem uma tinta tão profunda quanto/A tinta (ou tintura) perfumada das rosas/ Penduram-se em espinhos tais (como as das rosas) e brincam tão divertidamente (quanto as rosas)/Quando o hálito do verão abre seus botões mascarados). Eis a tradução: “A flor de cancro é bem colorida/Tal como a rosa plena de olor/Repousa sobre espinhos, divertida/O sol abre o botão e lhe faz flor”. Ao meu ver, os primeiros dois versos da tradução recriam a comparação dos dois versos originais, que iguala a flor do cancro e a rosa em termos da intensidade de sua coloração, mas as diferencia em que a rosa possui perfume. O termo *tincture*, segundo Evans (p. 153), pode significar *colour*, *tint* ou *dye* (cor, matiz ou tinta) mas também tintura, o que remeteria ao *distills* (destila) do último verso. Essa imagem não aparece na tradução nesta quadra, mas sim no dístico final. A comparação continua nos dois versos seguintes: A flor do cancro está pendurada em espinhos, como a rosa, ambas brincam espontaneamente, divertidamente (suponho que pela ação do vento) e se fazem flores quando o ar quente do verão abre os seus botões. Na tradução, o “hálito do verão” é substituído, metonimicamente, pelo sol. Não há termo, na tradução, que represente o *masked* (mascarados) do original, referindo-se aos botões fechados.

Vejamus a última quadra: *But, for their virtue only is their show/They live unwooed, and unrespected fade/Die to themselves. Sweet roses do not so/Of their sweet deaths are sweetest odours made* (Mas para a sua virtude, há apenas a sua aparência/Elas morrem sem ser cortejadas e se esvaecem sem ser respeitadas/Morrem para si mesmas (sem gerar nada em prol dos outros). As rosas não fazem isso/De suas doces mortes são feitas as fragrâncias mais doces). Eis a tradução: Mas sua virtude é só sua feição/Vivendo sem amor e sem louvores/Morre por si, enquanto a rosa não/Sua doce morte gera seus fulgores. Me parece produzir imagens bem semelhantes às do original. O segundo verso substitui cortejo e respeito, por amor e louvores,

que tem sentidos diferentes, mas análogos. O quarto verso não expressa tão claramente quanto o original a ideia de que doces perfumes são feitos das rosas mortas.

Vejamos o dístico final: *And so of you, beauteous and lovely youth/When that shall vade, by verse distills your truth* (O mesmo se aplica a ti, belo e lindo jovem/Quando isso (a juventude) se esvaecer, através do verso destila-se a sua verdade). A tradução: Assim, tua juventude, ao se apagar/Em versos, teu valor destilará. O primeiro verso não faz alusão à beleza do jovem. A tradução, no último verso, de *truth* por valor, me parece transmitir a imagem original, de uma verdade que é a virtude, o valor do amado.

Apesar de algumas imagens terem resultado incompletas, a metáfora geral do poema e várias imagens que a compõem parecem ter sido recriadas.

LXII	LXII
<p><i>Sin of self-love possesseth all mine eye, And all my soul, and all my every part; And for this sin there is no remedy, It is so grounded inward in my heart. Methinks no face so gracious as is mine, No shape so true, no truth of such account, And for myself mine own worth to define, As I all other in all worths surmount. But when my glass shows me myself indeed, Beated and chopped with tanned antiquity, Mine own self-love quite contrary I read; Self so self-loving were iniquity. ‘Tis thee (my self) that for myself I praise, Painting my age with beauty of thy days.</i></p>	<p>Meu olho, minha alma, tudo em mim, Domina-me o pecado de me amar, Pecado para o qual cura não há, No peito, enterrado até o fim. Não vejo rosto mais encantador, Nem forma com tão perfeita e tão leal, Só eu posso julgar o meu valor, Ninguém possui mérito igual. Mas quando o meu espelho me retrata Surrado pelo tempo, escurecido, O meu amor por mim parece errado, Iníquo o amor, por mim a mim rendido. És tu quem louvo, tu que és eu também, Meu velho rosto, tu pintas tão bem.</p>

Comentário:

Este, tal como os Sonetos XXX, LXVI, CXVI e CXXV, é um dos vários que pontuam os “Sonetos”, sem conter referência específica ao jovem ou à *Dark Lady*. Os poemas listados trazem reflexões filosóficas, refletem sobre aspectos da vida e da natureza humana, e, neste caso, delineiam um autorretrato.

No entanto, este poema traz de volta alguns temas recorrentes entre os sonetos, o envelhecimento, que aparece nos sonetos da procriação (I a XVII) e em vários outros, a exemplo dos sonetos XXX e LVII, incluídos nesta seleção, e o da eternização do poema e da poesia, também presente no Soneto XVIII e no LVII, entre outros.

O poeta retrata-se como alguém possuído, dominado, pelo amor a si mesmo e define esse auto amor como pecado. Pecado esse que se manifesta em todas as partes do poeta, como seu olho e sua alma (por metonímia, sua realidade física e espiritual), e que, por estar profundamente plantado em seu coração, é incurável. Seus olhos plenos de auto amor, veem sua face como a mais bela, sua forma como a mais perfeita e a perfeição de sua forma como mais importante do que qualquer outra verdade. Mas quando contempla o espelho e vê os efeitos do tempo sobre seu rosto, escurecido e enrugado, interpreta o seu auto amor de maneira contrária, parece-lhe iníquo. O poeta resolve a contradição dizendo que louva a outro eu, um *thee* (tu) que é também *myself* (eu mesmo). Esse outro eu recobre de beleza o seu envelhecimento.

Para Evans (p.161), o outro eu é a essência de seu ser. A minha interpretação é diversa. No início do poema o poeta diz que todo o seu ser, inclusive sua alma e as profundezas de seu coração estão possuídos pelo pecado do auto amor. Alma e coração, o que poderia ser considerado sua essência, são partes dele, padecem do mesmo pecado que seus olhos e suas outras partes. Me parece que o outro eu poderia ser a poesia. À medida em que o poeta envelhece, começa a questionar seu amor próprio, a imagem refletida no espelho não corrobora o sentimento que tem de sua beleza e perfeição. Então ele percebe que sua poesia, sendo outra, é também ele, o recria. Enquanto envelhece, a poesia pinta com sua beleza o envelhecimento do poeta. Assim como, no Soneto XVIII, os poemas eternizam o jovem amado e, a depender da interpretação, o poeta; neste soneto, conservam ao poeta belo e perfeito, embora seu corpo envelheça.

Vejam os original e a tradução. A primeira quadra: *Sin of self-love possesseth all mine eye/And all my soul, and all my every part/And for this sin there is no remedy/It is so grounded inward in my heart.* “O pecado do auto amor possui todo o meu olho/E toda a minha alma e todas as minhas partes por inteiro/E para esse pecado não há remédio/Está tão arraigado no interior de meu coração.) A tradução ficou assim: “Meu corpo, minha alma, tudo em

mim/Domina-me o pecado de me amar/Pecado para o qual cura não há/No peito enterrado até o fim.” Há uma inversão entre o primeiro e o segundo verso, mas reaparece a imagem do auto amor pecaminoso, dominador, possuidor que toma conta de todas as partes, físicas e metafísica, do poeta e se planta tão profundamente em seu coração que é impossível eliminá-lo.

A segunda quadra: *Methinks no face so gracious as is mine/No shape so true, no truth of such account/And for myself mine own worth to define/As I all in all others in all worths surmount.* (Parece-me que nenhum rosto é tão encantador quanto o meu/Nenhum rosto é tão perfeito (ou verdadeiro), nenhuma verdade tão valiosa/E (me parece que) cabe a mim determinar o meu próprio valor/Já que eu supero a todos os outros (seres humanos) em todos os méritos). A sua tradução: “Não vejo rosto mais encantador/Nem forma tão perfeita e tão leal/Só eu posso julgar o meu valor/Ninguém possui mérito igual.” Parece-me que as imagens do original se traduzem em imagens análogas. *Gracious*, podendo significar “atraente, agradável, gentil de forma condescendente”<sup>28</sup> (EVANS, 2006, p. 160), parece-me que o termo “encantador” evoca uma imagem semelhante; e o restante dos versos é bem parecido com o original.

Seguimos com a terceira quadra: *But when my glass shows me myself indeed/Beated and chopped with tanned antiquity/Mine own self-love quite contrary I read/Self so self-loving were iniquity,* (Mas quando o meu espelho mostra-me a mim mesmo, de fato/Surrado e enrugado pela idade escurecida (pelo sol)/Leio o meu amor como bastante errado/Um eu que ama tanto a si mesmo seria iniquidade). Temos, na tradução: *Mas quando o meu espelho me retrata/ Surrado pelo tempo, escurecido/ O meu amor por mim parece errado/Iníquo o amor, por mim a mim rendido.* Alguns termos não encontram análogos na versão em português, novamente por exigência da brevidade. Assim, o *indeed* (na realidade) do original, que desempenha um papel de ênfase, não tem representação na tradução; o segundo verso não tem referência ao termo *chopped* (enrugado), nem está claro que o escurecimento em questão deve-se à ação do sol no decorrer do tempo da vida. No verso seguinte, o termo *contrary* pode ser interpretado tanto como “contrário” ou como “errado” (ONIONS, 1986, p.58). A segunda opção me parece encaixar-se no contexto, pois a imagem de seu rosto no espelho não faz com que o poeta interprete o seu auto amor de forma contrária à anterior, mas o faz questionar esse auto amor, e o verso seguinte reforça esse sentimento de erro, de iniquidade do auto amor. O último verso da quadra muda de sujeito entre original e tradução. Nesta, não é o eu que ama tanto a si mesmo que parece iniquidade, mas o amor a si mesmo que parece iníquo; perde-se

---

<sup>28</sup> *Attractive, pleasing... condescendingly kind* (tradução nossa)

também o *so* (tão), o que relativiza os termos. O poeta se percebe iníquo por amar “tanto” a si mesmo, não simplesmente por amar a si mesmo e isso não transparece na tradução. No entanto, a tradução parece preservar o sentimento de contradição entre as visões que o poeta tem de si, quando informadas pelo amor próprio, ou por sua imagem retratada.

Chegamos ao dístico final: *Tis thee (my self) that for myself I praise/Painting my age with beauty of thy days* (És tu (meu eu) que, por eu mesmo, louvo/Pintando a minha idade com a beleza de teus dias). A tradução: “És tu quem louvo, tu que és eu também/Meu velho rosto, tu pintas tão bem”. Como dito anteriormente, o “tu” que é “eu também” eu interpreto como sendo a poesia criada pelo poeta. O primeiro verso da tradução me parece bem semelhante ao do original, salvo pela sutileza da diferença entre *my self* e *myself* no inglês. O primeiro é uma referência ao eu, o “meu eu”, enquanto o segundo é reflexivo “(a) mim mesmo”. Ou seja, quando louvo a mim mesmo é na realidade ao meu (outro) eu que louvo. O último verso preserva a imagem do outro eu pintando o poeta com sua beleza, mas perde-se o *thy days* (teus dias). Vendo seu o outro eu como a poesia, uma interpretação possível é que a poesia continua bela durante os seus dias, o tempo de sua existência, e essa beleza recobre o poeta embora o tempo lhe roube sua beleza física.

<i>LXVI</i>	<i>LXVI</i>
<p><i>Tired with all of these, for restful death I cry:</i>  <i>As to behold desert a beggar born,</i>  <i>And needy nothing trimmed in jollity,</i>  <i>And purest faith unhappily forsworn,</i>  <i>And gilded honour shamefully misplaced,</i>  <i>And maiden virtue rudely strumpeted,</i>  <i>And right perfection wrongfully disgraced,</i>  <i>And strength, by limping sway, disablèd,</i>  <i>And art made tongue-tied by authority,</i>  <i>And folly (doctor-like) controlling skill,</i>  <i>And simple truth miscalled simplicity.</i>  <i>And captive good attending captain ill:</i>  <p style="text-align: center;"><i>Tired with all of these, from these</i>  <i>would I be gone,</i></p> </p>	<p>Já farto disto tudo, peço a morte:  Ver o merecimento mendigar,  E a insignificância enfeitar-se,  E a pura fé em triste abandonar,  E a honra d’ouro, mal direcionada,  E a virginal virtude corrompida,  E a vera perfeição tão desonrada,  E a força, pela manquidão, detida,  E a arte silenciada pelo mando,  E a insensatez domando a aptidão,  E a verdade tida por simplória,  E o bem cativo do pior comando:  <p style="text-align: center;">Já farto disso tudo, eu partiria  Mas, morto, o meu amor eu  deixaria.</p> </p>

<p><i>Save that to die, I leave my love alone.</i></p>	
--	--

Comentário:

Outro soneto filosófico. O poeta lista as contradições do mundo que lhe cansam, das quais está farto, e diz que esse cansaço o faz clamar pelo descanso da morte. No entanto, se morresse, deixaria só o seu amado.

Os dez versos centrais do poema são construídos em forma de anáfora, figura de linguagem em que uma série de versos são iniciados com a mesma palavra ou conjunto de palavras. Neste caso, os versos começam com *and* (e). Como resultado, a divisão típica do soneto inglês, em três quadras e um dístico final, fica comprometida (EVANS, 2006, p. 163). A anáfora é recriada na tradução.

O primeiro verso, *Tired with all of these, for restful death I cry* (Cansado de todas essas (coisas), pela morte repousante clamo) é traduzido por “Já farto disto tudo, peço a morte”. Falta a descrição da morte como repousante, serena.

O segundo verso, *As to behold desert a beggar born*, seria algo como “Como contemplar o merecimento nascido mendigo”. A tradução, “Ver o merecimento mendigar” troca o substantivo “mendigo” pelo verbo “mendigar” e não faz referência ao merecimento ter nascido mendigo, ideia que dá à mendicância do merecimento um caráter mais intrínseco, permanente.

No terceiro verso é *And needy nothing trimmed in jolity*, segundo Evans (p. 163), *needy nothing* refere-se a uma pessoa que nada vale, a quem faltam qualidades morais e *trimmed in jolity* significaria algo como recoberto de enfeites, de esplendor. A tradução, “E a insignificância enfeitar-se”, é bem parecida, mas não especifica que se trata de uma pessoa insignificante por sua falta de qualidades morais.

O quarto verso, *And purest faith unhappily forsworn* (E a fé mais pura, infelizmente repudiada) é traduzido por “E a pura fé em triste abandonar”. Creio que a tradução evoca imagens bem semelhantes ao original, embora o sentido de *unhappily* como “infelizmente”, “desafortunadamente”, não apareça, mas apenas a ideia, que também contém, de tristeza; e o termo *forsworn* indique rejeição, repúdio, mais do que simples abandono. A ênfase do superlativo, em *purest* (mais pura) também se perde.

O quinto verso, *And gilded honor shamefully misplaced* (E a honra dourada vergonhosamente posta no lugar errado) é traduzida por “e a honra de ouro mal direcionada”,

bastante parecido, embora falte algo que aluda ao *shamefully* (vergonhosamente) do original.

Em seguida temos *And maiden honor rudely strumpeted*. Segundo EVANS (p.163), *maiden honor* (honra de donzela) refere-se à virgindade ou ao hímen e *rudely strumpeted* significaria “violentamente prostituída ou aviltada”<sup>29</sup>. A tradução “E a virginal virtude corrompida” difere ligeiramente do original, mas cria também uma imagem de oposição entre a virgindade, honrada, virtuosa e a prostituição ou aviltamento.

O sétimo verso, *And right perfection wrongfully disgraced* (E a perfeição verdadeira erroneamente desonrada (ou desacreditada)) é traduzido por “E a vera perfeição tão desonrada”, bastante semelhante.

O oitavo verso é: *And strength by limping sway disabled*. Aqui, a força (ou o poder) (EVANS, 2006, p.163) é incapacitada, tornada incapaz por uma autoridade ineficaz, figurativamente manca. Daí a tradução “A força pela manquidão detida.”

O nono verso é *And art made tounge-tied by authority* (E a arte tornada muda pela autoridade). O termo *tounge-tied* seria, literalmente, algo como “com a língua amarrada”. A tradução, “E a arte silenciada pelo mando”, me parece bastante semelhante.

O décimo verso, *And folly (doctor like) controlling skill* (E a insensatez (como um douto) controlando o conhecimento (ou a inteligência), é traduzido por “E a insensatez domando a aptidão”. Falta a ênfase dada pela expressão *doctor like*. De resto, me parece bem semelhante.

O verso seguinte, *And simple truth miscalled simplicity* (E a pura verdade erroneamente chamada de ignorância), ressurge na tradução como: “E a verdade tida por simplória.” Falta a ênfase de *simple truth* (simples, pura verdade).

O último verso da anáfora é *And captive good attending captain ill* (E o bem cativo servindo ao pior mal). Segundo Evans (p. 161), o termo *captain* é, aqui, um adjetivo que designa o principal, o maior de uma categoria. O capitão<sup>30</sup> dos males é maior dos males, o pior entre eles. A tradução, “E o bem cativo do pior comando”, preserva a ideia do pior, o mais mau entre os maus, dominando o bem. Ainda segundo Evans (p.161), há uma imagem militar subjacente ao emprego dos termos capitão e cativo. Na tradução, a alusão permanece, pois o termo “comando” também remete ao contexto militar.

Enfim, o dístico final: *Tired with all of these, from these I would be gone/Save that to die, I leave my love alone* (Cansado de todas essas (coisas), delas gostaria de partir/Exceto

---

<sup>29</sup> *Violently prostituted or whored* (tradução nossa)

<sup>30</sup> *Captain* (tradução nossa). Evans (p.161)

que, morrendo, deixo o meu amado sozinho). A tradução é “Já farto disso tudo, eu morreria/Mas, morto, o meu amor eu deixaria). No original, o primeiro verso do dístico fala, de maneira um tanto vaga, em partir das coisas que cansam o poeta, e o sentido desse partir é esclarecido no verso final; trata-se de um desejo de morte. Na tradução, não ocorre essa gradação entre sugestão e explicitação, a morte já aparece no primeiro verso do dístico.

Creio que, neste poema, o original resultou bastante semelhante à tradução, com algumas omissões mencionadas. Ambos me trazem a imagem de oposição entre as iniquidades do mundo, levando a um desejo de morte, e o amado conservando o desejo de vida.

XCVII	XCVII
<p><i>How like a winter hath my absence been From thee, the pleasure of the fleeting year! What freezings have I felt, what dark days seen! What old December's bareness every where! And yet this time removed was summer's time, The teeming autumn big with rich increase, Bearing the wanton burthen of the prime, Like widowed wombs after their lords' decease: Yet this abundant issue seem'd to me But hope of orphans, and unfathered fruit, For summer and his pleasures wait on thee, And thou away, the very birds are mute; Or, if they sing, 'tis with so dull a cheer That leaves look pale, dreading the winter's near.</i></p>	<p>Tal como o inverno foi a minha ausência De ti, prazer de um ano, assim fugaz! Que frios eu senti, que escuros dias! Que parco inverno em todo lugar! Mas esse tempo ausente foi verão; O outono, exuberante, a carregar O fardo da impulsiva floração No ventre, mas seu pai já não está: No entanto, o rico fardo pareceu-me Esperança d'orfãos, fruto sem plantar; Pois o verão e o seu prazer te atendem Contigo vai, das aves, o cantar: Se cantam, é com morno festejar E as folhas cãs, e o inverno que virá.</p>

Comentário:

Para Evans (p.193), o Soneto XCVII começa uma curta série de “sonetos da separação” (XCVII a XCIX) e os críticos diferem quanto a ser esta uma separação física ou um distanciamento emocional. A ausência (física ou emocional) do amado e os sentimentos por ela despertados são comparados às estações do inverno, do verão e do outono e o que, por sua vez, geram e despertam.

A primeira quadra compara a ausência ao inverno. Vejamos os versos: *How like a winter hath my absence been/From thee, the pleasure of the fleeting year/ What freezings have I felt, what dark days seen/What old December's bareness every where* (Quão como o inverno foi a minha ausência/De ti, o prazer do ano fugaz/Que regelos eu senti, que dias escuros vi/Que velha escassez do inverno em toda parte); e a tradução: “Tal como o inverno foi a minha ausência/De ti, prazer de um ano, assim fugaz/Que frios eu senti, que escuros dias/Que parco inverno em todo lugar”. Para mim, as imagens despertadas pela tradução parecem bem semelhantes às do original. Alguns termos não encontram análogos; no terceiro verso, teríamos “dias escuros vi” (*dark days seen*). Os frios foram sentidos, mas os dias escuros foram vistos. Na tradução o verbo sentir acabar por aplicar-se a ambos. No último verso, a escassez do outono é caracterizada como velha (*old*), o que também falta na tradução.

A segunda quadra: *And yet this time removed was summer's time/The teeming autumn big with rich increase/Bearing the wanton burthen of the prime/Like widowed wombs after their lords' decease* (E, no entanto, esse tempo afastado foi o tempo do verão/O outono prolífico prenhe com muitos filhos/Carregando a luxuriante progênie da primavera/Como ventres enviuvados após a morte de seus senhores.). Entre o último verso da quadra anterior, o primeiro e o segundo versos desta quadra, parece haver um salto entre estações do ano. Interpretei da seguinte forma a ligação do primeiro verso desta quadra com a quadra anterior: Passei o verão distante de ti, mas, devido à tua ausência, pareceu-me inverno (frio, escuro, deserto). O que dizer, então, do súbito aparecimento do outono no verso seguinte? Ocorreu-me a seguinte sequência: O poeta passou o verão, que lhe pareceu inverno, afastado de seu amado. Agora, no outono, dirige-se a ele neste poema. No outono, carrega em seu (metafórico) ventre, o fruto do amor. Presumivelmente, esse fruto foi gerado na primavera, antes do afastamento ocorrido no verão, e na estação própria da fecundação. No entanto, seu ventre metafórico está enviuvado, devido ao afastamento de seu amado.

Temos, na terceira quadra: *Yet this abundant issue seem'd to me/But hope of orphans, and unfathered fruit/For summer and his pleasures wait on thee/And thou away, the very birds are mute* (No entanto, essa rica progênie pareceu-me/Apenas esperança de órfãos e fruto que

não foi concebido por um pai/Pois o verão e os seus prazeres te atendem/E, se estás longe, as próprias aves ficam mudas). Continuando o raciocínio anterior: O fruto do amor que está sendo gestado no metafórico ventre do poeta parece-lhe ser órfão, ou mesmo, nunca ter tido pai, devido ao seu afastamento de seu amado. O “fardo”, os bebês que estão sendo carregados no ventre, são uma esperança de órfãos, pois o fruto do amor nascerá órfão do amado que está afastado – em certo sentido, morto<sup>31</sup>. A frutificação do outono parece ter sido gerada a partir do nada, porque, para o poeta, parece-lhe que não viveu o verão, não sentiu seus prazeres, já que o verão e seus prazeres servem ao seu amado e, na sua ausência parecem inverno, são tão soturnos que nem as aves cantam. O verão é designado com o pronome possessivo *his*, masculino, da segunda pessoa do singular, normalmente reservado para homens, ao invés do *its*, normalmente usado para seres inanimados, o que parece sugerir ainda outra metáfora: como o verão depende do amado para existir, o amado é o próprio verão. A tradução: “No entanto, o rico fardo pareceu-me/Esperança d’orfãos, fruto sem plantar/Pois o verão e o seu prazer te atendem/Contigo vai, das aves, o cantar”, pareceu-me bem parecida com o original. No segundo verso, a ideia do filho sem pai é sugerida, mas não fica tão clara quanto no original.

E, o dístico final: *Or, if they sing, 'tis with so dull a cheer/ That leaves look pale, dreading the winter's near* (Ou, se cantam, é com uma alegria tão opaca/Que as folhas parecem pálidas, temendo a aproximação do inverno). Devido ao canto morno dos pássaros, durante o verão em que estive afastado de seu amado, as folhas empalidecem, acreditando que o inverno se aproxima. Talvez haja uma sugestão adicional de que o inverno está, de fato, se aproximando, ou seja, mais uma vez o poeta sofrerá o afastamento de seu amado. Vejamos a tradução: *Se cantam, é com morno festejar/E as folhas cãs, e o inverno que virá*. O primeiro verso parece bem semelhante ao original. O último não consegue transmitir, com clareza, as imagens contidas no original, como as folhas empalidecendo por imaginar a aproximação do inverno e a possível aproximação deste. Utilizei o “e”, no início de cada parte do verso, para sugerir que tais fatos se sucedem ao cantar morno das aves, remetendo às alusões do original.

Foi difícil chegar a uma interpretação do soneto. O resultado da tradução, creio que transmite uma imagem semelhante à do original, mas algumas sutilezas importantes acabam por ser perdidas ou, pelo menos, tornam-se mais difíceis de inferir a partir da tradução.

---

<sup>31</sup> A interpretação contida nessa frase vem de Hood, parafraseado por Evans (p.194)

CIV	CIV
<p><i>To me, fair friend, you can never be old,  For as you were when first your eye I eyed,  Such seems your beauty still. Three winters  cold  Have from the forests shook three summers  pride,  Three beauteous springs to yellow autumn  turned  In process of the seasons have I seen,  Three April perfumes in three hot Junes  burned,  Since I first saw you fresh which yet are  green.  And yet doth beauty, like a dial hand,  Steal from his figure, and no pace perceived;  So your sweet hue, which methinks still doth  stand,  Hath motion, and mine eye may be deceived;  For fear of which, hear this, thou age  unbred:  Ere you were born was beauty's summer  dead.</i></p>	<p>Pra mim, meu belo amigo, nunca és velho,  Que vi teus olhos da primeira vez.  Tua beleza dura três invernos  Enquanto a mata, o frio já desfez,  Testemunhei três belas primaveras  Tingirem-se de ouro outonal,  E o conflagrar das florações primeiras  Mas teu verde frescor, resta afinal.  No entanto, a beleza, qual ponteiro,  De ti se furta, sem que se perceba;  Tua doce cor se ergue, ainda creio,  Mas passa, e talvez eu não o veja,  Ouça: o verão, temendo o fardo teu,  Antes que tu nascesses, já morreu.</p>

Comentário:

Outro poema sobre o amor e o envelhecimento. De forma semelhante ao próximo Soneto, CXVI, o amor, aqui, resiste às sentenças do tempo. Embora a beleza decaia, o objeto do amor permanece belo, nunca envelhece. Lendo-se os juntos, este o Soneto CXVI, pode-se inferir que se trata, aqui, do amor espiritual louvado no outro soneto.

Veamos a primeira quadra: *To me, fair friend, you can never be old/For as you were when first your eye I eyed/Such seems your beauty still. Three winters cold/Have from the forests shook three summers pride* (Para mim, belo amigo, nunca poderás ser velho/Pois, como

eras quando primeiro vi teu olho/Assim parece a tua beleza, ainda. Três invernos frios/Sacudiram (até tirar) das florestas o orgulho de três verões). E a tradução: “Pra mim, meu belo amigo, nunca és velho/Que vi teus olhos da primeira vez/Tua beleza dura três invernos/Enquanto a mata, o frio já desfez”. No primeiro verso, utilizo, ao invés de “para”, “pra”, mais informal e utilizado, em geral, na língua falada. A métrica suscitou essa escolha, mas creio que a informalidade implicada também cabe, quando se considera que se trata de um diálogo íntimo, entre o poeta e o amigo. Também a bem da brevidade, utilizei “és”, ao invés de “poderás ser”, mas creio que seu significado fica claro no contexto. A informalidade e a sugestão continuam no verso seguinte. O “que”, no início do verso, pretende sugerir “já que” ou “desde que”. O segundo verso me parece estar bem semelhante, exceto pela mudança do singular “teu olho”<sup>32</sup>, para “teus olhos”. Nos dois últimos versos, as imagens criadas na tradução parecem-me diferir um pouco mais das do original. A metáfora do inverno que sacode as florestas, tirando-lhes o orgulho do verão, não foi preservada; mas foi preservada a comparação do inverno destruindo a floresta, sendo três anos e seus invernos incapazes de afetar a beleza do jovem.

Na segunda quadra, temos: *Three beauteous springs to yellow autumn turned/In process of the seasons have I seen/Three April perfumes in three hot Junes burned/Since I first saw you fresh which yet are green* (Três belas primaveras em outono amarelo transformadas/No processo das estações, eu vi/Três perfumes de abril queimados em três junhos quentes/Desde que primeiro vi, fresco, a ti que ainda és verde). Vejamos a tradução: “Testemunhei três belas primaveras/Tingirem-se de ouro outonal/E o conflagrar das florações primeiras/Mas teu verde frescor resta afinal.” O primeiro verso do original está diluído nos dois primeiros da tradução. A referência a um “processo das estações” se perdeu. O terceiro verso da quadra original refere-se a abril e junho, representando, respectivamente, primavera e verão, conforme o período em que ocorrem no hemisfério norte. Assim como a referência a maio, representando a primavera, no Soneto XVIII, não me pareceu muito relevante para o brasileiro. Pode-se argumentar que se trata de uma questão de estrangeirização versus domesticação, mas me pareceu mais importante, nessa instância, que a imagem fosse apreendida e de imediato, do que fazer referência às estações inglesas. A escolha me parece condizer com o que afirma a citação de Britto, neste trabalho. As “florações primeiras”, do terceiro verso, pretendem remeter às flores do início da primavera, sugeridas pelos “perfumes de abril” do original, queimadas, conflagradas, pelo calor do verão. O quarto verso, creio que mantém a metáfora que equaciona

---

<sup>32</sup> *your eye* (tradução nossa)

a juventude e beleza do jovem com o frescor e verdor da primavera: embora o segundo seja queimado pelo calor do verão, o primeiro permanece.

Eis a terceira quadra: *And yet doth beauty, like a dial hand/Steal from his figure, and no pace perceived/So your sweet hue, which methinks still doth stand/Hath motion, and mine eye may be deceived* (E, no entanto, a beleza, como um ponteiro/Furta-se de sua figura, e não se percebe nenhum andar (ou movimento)/Então, tua doce cor (ou aparência), que creio que ainda permanece imóvel/Tem movimento e o meu olho pode estar enganado). Eis a tradução: “No entanto, a beleza, qual ponteiro/De si se furta, sem que se perceba/Tua doce cor se ergue, ainda creio/Mas move-se e talvez eu não o veja”. O primeiro verso, me parece que ficou bem parecido. No segundo verso, “his”, pode, segundo Evans (p.200) de ser interpretado como *its* (como ocorre no Soneto XCVII). Nesse caso, a beleza furta-se de si mesma, diminui, decai, com o passar do tempo. Outra interpretação possível é que a beleza de se furta do jovem e há uma mudança nesse verso, da segunda para a terceira voz.

E, ao final, o dístico: *For fear of which, hear this, thou age unbred/Ere you were born was beauty's summer dead* (Por medo do qual, ouçam, ó vocês que ainda não nasceram/Antes que vocês nascessem, o verão da beleza estava morto). No início do primeiro verso, temos “por medo do qual”, que entendi como significando “por medo de que mude (decaia) a beleza do jovem”. No último verso, o “verão da beleza” foi interpretado como significando o ápice da beleza, uma alusão ao jovem. Assim, temos: “Por medo de que mude a beleza do jovem, ouçam, ó vocês que ainda não nasceram/Antes que vocês nascessem, o ápice da beleza (o jovem) já havia morrido.” Assim ficou a tradução: “Pois ouça-me quem inda não nasceu/O sol entre os belos já morreu”. Neste caso, é preciso inferir que, no futuro, quando pessoas que ainda não nasceram estiverem vivas, o jovem terá morrido. O “verão” foi substituído, através do uso da metonímia, por “sol”.

Foi uma tradução bastante desafiadora, que mereceu várias releituras e modificações. Creio que a imagem principal de que consiste o poema, a comparação entre a transitoriedade da juventude e da beleza física que lhe corresponde, e a permanência da beleza do amado, reaparece recriada na tradução. Quanto às imagens que formam a imagem maior, também reaparecem, em sua maioria, com pequenas diferenças em relação ao original.

CXVI	CXVI
<p><i>Let me not to the marriage of true minds Admit impediments; love is not love Which alters when it alteration finds, Or bends with the remover to remove. Oh no, it is an ever-fixed mark That looks on tempests and is never shaken; It is the star to every wandering bark, Whose worth's unknown, although his height be taken. Love's not Time's fool, though rosy lips and cheeks Within its bending sickle's compass come; Love alters not with his brief hours and weeks, But bears it out even to the edge of doom. If this be error and upon me proved, I never writ, nor no man ever loved.</i></p>	<p>Sendo fiéis as almas que se unem, Não as impeço, pois não é amor, O que, vendo a mudança, também mude, Ou deixe que lhe tome o usurpador. Ah não! O amor é um farol constante, Que encara a tempestade sem tremer; Estrela, guia embarcações errantes, Sua altura sim, seu preço não se vê. Não deixa, o amor, que o tempo o engane, Embora ceife o rubor das faces, Às horas, às semanas, é imune, Suporta até o ermo desenlace.  Se me provarem que errado estou, Nunca escrevi, ninguém jamais amou.</p>

Comentário:

Evans (p.214) atesta ser este um dos mais conhecidos e admirados sonetos de Shakespeare e o caracteriza como “uma meditação sobre a potencial idealidade e constância do amor humano”.<sup>33</sup> Ainda segundo Evans (p.214), Woodsworth o chamou o “melhor soneto”<sup>34</sup> de Shakespeare. Se tomarmos como objeto de contraste o soneto XLIX, vemos naquele a angústia, ao buscar dentro de si um remédio para o fim, que considera inexorável, do amor que lhe rende o seu amado. Tal amor haveria, em algum momento, de “dar o seu mais alto lance”<sup>35</sup>, o que sugere um amor material e, portanto, finito. O amor a que alude este poema é espiritual e, transcendendo a matéria, ultrapassa também sua finitude.

<sup>33</sup> ...a meditation on the potential ideality and constancy of human love. (tradução nossa)

<sup>34</sup> ...best sonnet (tradução nossa)

<sup>35</sup> Cast its utmost sum (tradução nossa)

Vejam os a primeira quadra: *Let me not to the marriage of true minds/Admit impediments; love is not love/Which alters when it alteration finds/Or bends with the remover to remove* (Que eu não , à união (ou casamento) de espíritos verdadeiros (ou fiéis)/Admita impedimentos; amor não é amor/Que altera quando encontra alteração/Ou se destorce com o que remove, para remover). No primeiro verso, já se percebe que o casamento ou união de que se fala não é uma mera união de corpos, mas de “mentes (ou almas, ou espíritos)”<sup>36</sup>, e mais, são almas “verdadeiras (ou fiéis)”<sup>37</sup>. Ou seja, para que se trate de amor, não basta que envolva uma união espiritual, mas que os espíritos unidos sejam genuínos. Tal amor não se altera conforme mudanças externas ou como resultado de um agente externo. O amor que não resiste aos obstáculos não é amor. Considerando que o poeta faz referência em vários outros sonetos<sup>38</sup> (haja vista o já citado XLIX) a amores mutáveis, inconstantes, parece dizer-nos aqui que tal amor não é este amor, o amor espiritual. Voltando aos primeiros dois versos, às uniões baseadas neste amor, espiritual, constante, o poeta não admite impedimentos. Vejamos a tradução: *Sendo fiéis as almas que se unem/Não as impeço, pois não é amor/O que, vendo a mudança, também mude/Ou deixe que lhe tome o usurpador*. No primeiro verso, traduzi a palavra *true* de acordo com sua acepção “fiéis” ou “leais”. Aqui me parece que caberia também a acepção “verdadeiras” ou, idealmente, ambas acepções. O fato de que a mesma palavra tenha ambas acepções no inglês é curioso, pois parece sugerir uma afinidade entre o ser verdadeiro e o ser leal e talvez coubesse bem a palavra “genuínas”, que parece evocar, em português, ambas acepções. Ao final, o que ditou a escolha foi a métrica, a concisão. No segundo verso, substituí a ideia de admitir impedimentos pela ideia de impedir, o que pode sugerir uma ação que cause o impedimento, mas ainda se aproxima bastante do original, podendo ser entendido, ainda, como intenção. O terceiro verso me parece bem semelhante ao original. O quarto verso parece reduzir-se a uma interpretação mais estreita que a do original, sugere um usurpador que queira tomar o amor, presumivelmente, para si, enquanto o verso original parece falar, simplesmente, de alguém ou algo que queira remover o amor.

Se a primeira quadra nos diz o que não é amor espiritual, genuíno, verdadeiro, a segunda nos diz, através de metáforas, o que o é. Temos: *Oh no, it is an ever-fixed mark/That looks on tempests and is never shaken/It is the star to every wandering bark,/Whose worth's unknown, although his height be taken* (Ah não, é um farol sempre fixo/Que olha tempestades e nunca é estremecido/É a estrela para toda embarcação errante/Cujo valor é desconhecido, embora sua

---

<sup>36</sup> *minds* (tradução nossa)

<sup>37</sup> *true* (tradução nossa)

<sup>38</sup> Para não falar de sua obra dramática

altura seja medida). As metáforas, aqui, segundo Evans (p.215), referem-se à náutica. A palavra “marca”<sup>39</sup> no primeiro verso, seria uma referência a um marcador espacial para embarcações, como um farol. Os versos seguintes corroboram essa interpretação. O segundo verso refere-se à tempestade, presumivelmente no mar, que não faz estremecer o farol. O próximo verso refere-se a um outro marcador, da natureza, a estrela. Embora seja possível medir a altura de uma estrela (por exemplo, na época, com um sextante) não se pode conhecer o valor, no sentido espiritual, do amor, para o qual a estrela é uma metáfora (EVANS, 2006, p. 215). Vejamos a tradução: “Ah não! O amor é um farol constante/Que encara a tempestade sem tremer/Estrela, guia embarcações errantes/Sua altura sim, seu preço não se vê.” Os três primeiros versos me parecem bem semelhantes. O quarto me foi bastante desafiador. Como indicar, ou sugerir que, embora a altura da estrela seja mensurável, o valor do amor não o é? Havia chegado, quase, ao verso acima, mas faltava-me uma palavra análoga a *value* que se encaixasse na métrica e “valor” não funcionava. Ocorreu-me “preço”, que guarda uma relação com “valor” e que, de acordo com Houaiss (2001, p.2281) tem a acepção antiga de “apreço”, “estima”.

Na terceira quadra, lemos: *Love’s not Time’s fool, though rosy lips and cheeks/Within his bending sickle’s compass come/Love alters not with his brief hours and weeks/But bears it out even to the edge of doom* (O amor não é o tolo do tempo, embora lábios e faces róseas/Estejam na alçada de sua foice curvada/O amor não se altera com suas breves horas e semanas/Mas permanece inabalado até o limiar da morte). O tempo, que rouba o amor no Soneto XLIX; que faz perder os amigos e o que se viu e viveu, no Soneto XXX; a juventude no Soneto II e tantos outros, não consegue ludibriar o amor verdadeiro, não o modifica. Antes, este permanece igual por toda a vida. Isso, embora o mesmo tempo tenha domínio e poder de destruir (ceifar) um amplo espectro de coisas, incluindo o frescor e beleza da juventude, aqui representados por lábios e faces róseas. Temos, na tradução: “Não deixa, o amor, que o tempo o engane/Embora ceife o rubor das faces/Às horas, às semanas, é imune/Suporta até o ermo desenlace”. No primeiro verso, a amor age, impede voluntariamente que o tempo o engane, enquanto no verso original sua impassibilidade é qualidade inerente e não ação. A interpretação do segundo verso poderia ser duvidosa: seria o tempo o ou amor quem “ceifa o rubor das faces?” ?O contexto do poema parece esclarecer essa dúvida. No terceiro verso, não se alterar é interpretado como ser imune. O último verso não deixa explícito qual seria o “ermo desenlace”, mas o verso original também não o faz. A tradução por “morte”<sup>40</sup>, entre parênteses,

---

<sup>39</sup> *mark* (tradução nossa)

<sup>40</sup> *death* (tradução nossa)

eu baseei em Evans (p. 215), o mesmo oferece também “dia do juízo final”. ONIONS (p.80/81), dá-nos outras opções, como: “juízo”<sup>41</sup>, “sentença”<sup>42</sup>, “destino final”<sup>43</sup> e “destruição”<sup>44</sup>, além do mesmo “morte”.<sup>45</sup> Tendo a concordar com a interpretação de *doom* como “morte”, já que o poema fala de um amor imutável que, assim sendo, permaneceria igual por toda a vida. No entanto, o análogo, apresentado na tradução mantém a ambiguidade do termo usado no original, o que parece condizer com a ideia paziana de recriar as imagens, que são ambíguas por definição.

E, por fim, no dístico: *If this be error and upon me proved/I never writ, nor no man ever loved*, (Se isto for erro e a mim provado/Eu nunca escrevi nem nenhum homem jamais amou) A tradução: “Se me provarem que errado estou/Nunca escrevi, ninguém jamais amou.”, me parece bem semelhante. Há uma mudança de sujeito no primeiro verso: no original “isto”<sup>46</sup> (o que o poeta diz no poema) é o sujeito desacreditado; e na tradução é um sujeito indefinido que prova ao poeta o seu erro.

Apesar das diferenças mencionadas, creio que foi possível recriar a imagem que contrasta o amor espiritual e o físico, louvando, no segundo suas qualidades de firmeza, permanência e imutabilidade. Para recriar as imagens que compõe essa imagem maior, creio que foram encontradas soluções também interessantes.

---

<sup>41</sup> *judgement* (tradução nossa)

<sup>42</sup> *sentence* (tradução nossa)

<sup>43</sup> *final fate* (tradução nossa)

<sup>44</sup> *destruction* (tradução nossa)

<sup>45</sup> *death* (tradução nossa)

<sup>46</sup> *this* (tradução nossa)

CXXI	CXXI
<p><i>'Tis better to be vile than vile esteemed, When not to be receives reproach of being, And the just pleasure lost, which is so deemed Not by our feeling but by other's seeing. For why should other's false adulterate eyes Give salutations to my sportive blood? Or on my frailties why are frailer spies, Which in their wills count bad what I think good? No, I am that I am, and they that level At my abuses reckon up their own; I may be straight thou they themselves be bevel; By their rank thoughts my deeds must not be shown, Unless this general evil they maintain: All men are bad and in their badness reign.</i></p>	<p>Melhor ser mau do que mal estimado, Do que ser condenado como tal, Justo prazer perdido, imaginado, Sentido, nunca, entanto, visto igual. Por que irão olhos adulterados Dar saudações ao meu sangue vital? Tão fracos espiões dos meus fracassos, O que acho bom, já consideram mau. Sou que sou, enfim, e quem me acusa De abusos, conta os abusos seus. A minha linha é reta, a dele escusa, Não deve relatar os atos meus, Salvo provando que há um mal maior: Que todo homem é, do mal, senhor.</p>

Comentário:

Mais um soneto filosófico. O poeta compara o ser vil, torpe, nesse sentido, mau, com o ser considerado assim por outros. Para ele, a vileza é melhor, pois o que é considerado vil recebe a condenação sem usufruir de prazeres que só existem na opinião dos outros. Prazeres esses que seriam justos, se fossem vividos. Acusa os que o julgam como vil de serem eles mesmos vis, adulterados escusos, enquanto ele pode ser reto, correto. Isso, a não ser que seus acusadores possam sustentar a premissa geral (EVANS, 2006, p. 221) de que todos os homens são maus.

Na primeira quadra do poema, lemos: *'Tis better to be vile than vile esteemed/When not to be receives reproach of being/And the just pleasure lost, which is so deemed/Not by our*

*feeling but by other's seeing* .(É melhor ser vil do que (ser) considerado vil/Quando não ser recebe a repreensão de ser/E é perdido o justo prazer que é assim julgado/ Não pelo nosso sentimento mas pela visão de outros). A tradução: “Melhor ser mau do que mal estimado/Do que ser condenado como tal/Justo prazer perdido, imaginado/Sentido, nunca, entanto, visto igual.” O primeiro verso da tradução substitui “vil” por “mau” e “ser considerado vil”, por mal estimado, que, significando ser desestimado, também sugere ser considerado mau. O verso seguinte completa o pensamento: essa má estima refere-se a ser considerado vil. A ideia dos versos seguintes é que o justo prazer perdido pelo poeta é, no entanto, imaginado e visto pelos outros.

Na segunda quadra: *For why should other's false adulterate eyes/Give salutations to my sportive blood?/Or on my frailties why are frailer spies/Which in their wills count bad what I think good?*(Por que deverão os olhos falsos e adulterados de outros/Dar saudações ao meu sangue ardente/Ou porque, sobre as minhas fragilidades, há espões mais fracos/Que, em suas vontades, pensam ser mau o que penso ser bom?). E na tradução, temos: “Por que irão olhos adulterados/Dar saudações ao meu sangue vital? /Tão fracos espões dos meus fracassos/O que acho bom, já consideram mau.” Creio que se preserva a imagem de que os que acusam o poeta de vileza possuem também pensamentos e inclinações vis, são adulterados, tem vontades como as do poeta, mas, diferentemente dele, que as considera boas, as consideram más. O poeta pergunta porque os que são adulterados e consideram más suas vontades, haveriam de saudá-lo, de irmanar-se a ele, que considera boas as inclinações de seu sangue ardente.

Na terceira quadra: *No, I am that I am, and they that level/ At my abuses reckon up their own/I may be straight thou they themselves be bevel/By their rank thoughts my deeds must not be shown,* (Não, sou que sou , e aqueles que alvejam/Os meus abusos (faltas, fraquezas)/Contam (na verdade) os seus abusos/Eu posso ser reto (honesto, correto), embora eles mesmos sejam tortos/Por seus pensamentos corruptos (ou licenciosos) meus atos não devem ser demonstrados ). O que é traduzido assim: “Sou que sou, enfim, e quem me acusa/ De abusos, conta os abusos seus/A minha linha é reta, a dele escusa/Não deve relatar os atos meus”. A expressão “Sou que sou” *I am that I am*, segundo Evans, pode significar, segundo alguns críticos, algo como “eu tenho um caráter independente”. Outros encontram na frase ecos bíblicos, de quando Deus se identifica a Moisés nesses termos, em Êxodo. 3.14. Mantive a tradução próxima do original, em sua ambiguidade, de modo que o leitor a complete. A sequência seguinte, “e quem me acusa de abusos conta os abusos seus” também me parece bem semelhante ao original, sugerindo que, de fato, são os que o acusam os vis, corrompidos. O terceiro verso da tradução difere do original em que, enquanto aquele sugere, “eu posso ser

reto”, este afirma. Além disso, a ideia de uma linha (que pode ser reta ou torta), apenas sugerida no original, é explicitada. O quarto verso usa o termo “relatar” com relação ao que o original trata por “mostrar através de seus pensamentos corruptos” os meus atos.

Já no dístico final: *Unless this general evil they maintain/All men are bad and in their badness reign* (A não ser que comprovem esse mal geral/Todos os homens são maus e reinam em sua maldade). A tradução nos traz: “Salvo que provem que há um mal maior/Que todo homem é, do mal, senhor.” Bastante parecido, ser mau e reinar em sua maldade estando implícitos na imagem de ser senhor do mal.

<p>CXXIII</p> <p><i>No! Time, thou shall not boast that I do change:</i></p> <p><i>Thy pyramids build up with newer might</i></p> <p><i>To me are nothing novel, nothing strange;</i></p> <p><i>They are but dressings of a former sight.</i></p> <p><i>Our dates are brief, and therefore we admire</i></p> <p><i>What thou dost foist upon us that is old,</i></p> <p><i>And rather make them born to our desire</i></p> <p><i>Than think that we before have heard them told.</i></p> <p><i>Thy registers and thee I both defy,</i></p> <p><i>Not wond’ring at the present nor the past,</i></p> <p><i>For thy records, and what we see, doth lie,</i></p> <p><i>Made more or less by thy continual haste.</i></p> <p style="text-align: center;"><i>This I do vow, and this shall ever</i></p> <p><i>be:</i></p> <p style="text-align: center;"><i>I will be true, despite thy scythe and thee.</i></p>	<p>CXXIII</p> <p>Não! Tempo, não dirás que eu mudei:</p> <p>Pois, em tuas pirâmides reerguidas,</p> <p>Não vejo nada estranho, que não sei,</p> <p>São rearranjos de coisas já vistas.</p> <p>Por termos poucos dias, admiramos</p> <p>O que trazes de velho, a enganar;</p> <p>Formando-o conforme o desejamos</p> <p>Sem confessarmos tê-lo ouvido já.</p> <p>Aos teus registros e a ti questiono,</p> <p>Não encanta-me o presente ou o passado,</p> <p>Pois mentem teus cadernos e o que vemos,</p> <p>Por tua eterna pressa alterados.</p> <p style="text-align: center;">Pois, isto juro e sempre assim será,</p> <p style="text-align: center;">Tu, com tua foice, não me mudarás.</p>
---	---

O poeta, que tantas vezes lamentou-se do tempo e seus efeitos, agora o confronta de frente. Questiona a capacidade do tempo em manter registros corretos dos fatos. Acusa-o

passar com pressa e modifica-los. Por fim, como no início, declara que o tempo não o mudará, que permanecerá sempre verdadeiro, fiel ao que é, sem se deixar enganar.

Segundo Evans (EVANS, 2006, p. 222), este soneto mantém uma relação próxima com o anterior, em que o poeta afirma que “o cérebro e o coração de um amante”<sup>47</sup> são melhores do que qualquer memorial, para “preservar a verdadeira imagem do amado (EVANS, 2006, p. 222)<sup>48</sup>. Assim, a constância que o poeta atribui a si, perante o tempo, seria a constância no amor verdadeiro. Nesse caso, poderíamos dizer que mantém também uma forte relação com o Soneto CXVI e outros que vimos, sobre esse tema. Parece-me que o poema pode ser interpretado nesse sentido, como também em um sentido mais amplo de imutabilidade e constância ante o poder enganador do tempo, sendo a condição do homem perante o tempo também tema frequente dos Sonetos, a exemplo do Soneto XLIX. Portanto, tentei manter essa ambiguidade na tradução.

Vejamus a primeira quadra: *No! time, thou shall not boast that I do change/Thy pyramids build up with newer might/To me are nothing novel, nothing strange/They are but dressings of a former sight.* (Não! Tempo, tu não ostentaras que eu (sim) mudo/Tuas pirâmides, reconstruídas com um mais novo poder/Para mim, não são nada de novo, nada de estranho/São apenas rearranjos de uma visão anterior.) A tradução: “Não! Tempo, não dirás que eu mudei/Pois, em tuas pirâmides reerguidas/Não vejo nada estranho, que não sei/São rearranjos de coisas já vistas.” No primeiro verso, o poeta diz ao tempo que este não ostentará, não se jactará de que o poeta mude. A tradução por “dirás”, foi, novamente, por motivos da concisão e da métrica e não reproduz a mesma imagem, do tempo se gabando, orgulhoso por mudar um homem (e, talvez, por metonímia, os homens), mas permanece o tom de desafio ao tempo. Nos dois versos seguintes, o sentido dos dois versos correspondentes do original é ligeiramente rearranjado na tradução. Falta a ideia de que as pirâmides seriam reerguidas “com um mais novo poder”. Evans (p.222), lista uma série de monumentos construídos no final do século XVI e início do século XVII que têm sido aventadas como possíveis referências específicas para essa imagem, dentre as quais o transporte e reerguimento de dois obeliscos egípcios em Roma, pelo Papa Sixto V, no final da década de 1590. Ressalta ainda que, na época, o termo “pirâmide” poderia referir-se a outras estruturas de forma piramidal, como os obeliscos. De qualquer modo, ainda segundo Evans (p.222) o poeta parece sugerir que os grandes monumentos, ainda que ressurgam mais

---

<sup>47</sup> *A lover's brain and heart* (tradução nossa)

<sup>48</sup> *preserving the true image of the beloved* (tradução nossa)

potentes, erguidos com novas tecnologias, não o enganam, são apenas mais do mesmo e, embora isso pareça ser uma negação da mudança, em si, há um paradoxo, pois as pirâmides foram erguidas em uma tentativa vã de combater o poder de mudança do tempo. O último verso da quadra reafirma que as novas pirâmides, os novos monumentos, não nada de novo, mas coisas vistas antes, com novas vestimentas.

Temos, na segunda quadra: *Our dates are brief, and therefore we admire/What thou dost foist upon us that is old/And rather make them born to our desire/Than think that we before have heard them told.* (Nossas datas são breves e, portanto, admiramos/O que tu impinges sobre nós que é velho/E, antes, os tornamos nascidos de nosso desejo/Do que pensarmos que antes os ouvimos contados). Eis a tradução: “Por temos poucos dias, admiramos/O que trazes de velho, a enganar/Formando-o conforme o desejamos/Sem confessarmos tê-lo ouvido já.” Os primeiros dois versos, segundo Evans (2006, p. 223) alega que, por ser curta a vida do ser humano, sua experiência é limitada e portando admiramos o que o tempo nos impinge como novo e que é, na verdade, velho. Assim, como dizem os versos terceiro e quarto, preferimos tornar as coisas “nascidas do nosso desejo’ (EVANS, 2006, p. 223), ou seja, reforma-las conforme o que desejamos, do que pensar, reconhecer, que são coisas sobre as quais já ouvimos contar antes. Creio que a tradução criou imagens bem parecidas, temos a ideia de que admiramos coisas velhas que passam por novas, por vivermos por pouco tempo e que preferimos recriar as coisas conforme o nosso desejo do que admitir que já soubemos delas antes.

A terceira quadra: *Thy registers and thee I both defy/Not wond’ring at the present, nor the past/For thy records, and what we see, doth lie/Made more or less by thy continual haste.* (A teus registros e a ti, a ambos, questiono/Sem encantar-me pelo presente ou o passado/Pois teus registros e o que vemos mentem/Tornados mais ou menos (do que eram) por tua pressa contínua.) A tradução: “Aos teus registros e a ti questiono/Não encanta-me o presente ou o passado/Pois mentem teus cadernos e o que vemos/Por tua eterna pressa alterados.” Os registros do tempo, segundo Evans (p.222) seriam “os sinais de decadência que o Tempo deixa atrás de si”<sup>49</sup>. Tais registros seriam enganosos, disfarçando, “rearranjando” a realidade. Assim, não haveria motivo para encantamento no presente ou no passado, já que o tempo, personificado, modifica e falseia tudo; as coisas, modificadas pelo tempo, nos “mentem”. O tempo passa rapidamente, com pressa, e modifica tudo, tornando-o mais o menos do que era. A tradução me parece ter ficado bem semelhante ao original. No

---

<sup>49</sup> *the evidences of decay which Time leaves behind* (tradução nossa)

terceiro verso, substituí “registros” por “cadernos”, o que pareceu-me ter conotação semelhante. O último verso não especifica que a alteração operada sobre as coisas pelo tempo aumenta ou diminui o seu valor.

Chegamos ao dístico final: *This I do vow, and this shall ever be/ I will be true, despite thy scythe and thee*. (Isto eu juro e isto será para sempre/Eu serei verdadeiro (ou fiel), apesar de tua foice e de ti). O soneto encerra-se com um juramento, uma declaração de que o poeta não mudará apesar do tempo e sua “foice”<sup>50</sup>. Aqui, novamente, cabe a dupla interpretação, pode-se ler que o poeta não mudará perante o tempo, permanecerá verdadeiro, leal ao que é, ou que permanecerá fiel e verdadeiro no amor. A tradução ficou assim: “Pois, isto juro e sempre assim será/Tu, com tua foice, não me mudarás.” A primeira interpretação parece ter ficado mais evidente, mas creio que a segunda é também possível, lendo-se o soneto no contexto da obra. No último verso da tradução, o tempo é sujeito ativo, que não consegue mudar, com sua foice, o poeta; enquanto no original o sujeito é o poeta, que permanece verdadeiro apesar do tempo e de sua foice. No entanto, o tempo aparece como sujeito em outras partes do poema e a imagem resultante ainda me parece semelhante à do original.

---

<sup>50</sup> A metáfora do tempo como uma foice é encontrada também no Soneto CXVI.

CXXX	CXXX
<p><i>My mistress' eyes are nothing like the sun; Coral is far more red than her lips red; If snow is White, why then her breasts are dun; If hairs be wires, black wires grow on her head. I have seen roses damasked, red and white, But no such roses see I in her cheeks, And in some perfumes is there more delight Than in the breath that from my mistress reeks. I love to hear her speak, yet well I know That music hath a far more pleasing sound; I grant I never saw a goddess go – My mistress, when she walks, treads on the ground. And yet, by heaven, I think my love as rare As any she belied with false compare.</i></p>	<p>Seus olhos, como o sol é que não são; Mais rubro que seus lábios é o coral Se a neve é branca, os seios são tição; E seus cabelos pretos, um varal. Vi rosas rubras, brancas, ‘damascadas, Mas, em suas faces não há rosas tais E alguns perfumes me deleitam mais Do que o cheiro da sua lufada. Embora eu adore a ouvir falar, Eu sei que é bem mais doce uma canção; Confesso, nunca vi deusa passar; A minha dama anda sobre o chão.  Mas creio ser tão rara minha amada, Quanto quem for, em falso, comparada</p>

#### Comentário:

Um dos sonetos à Dama Negra (Evans, p.127), que vão Soneto CXXVII ao Soneto CLII, entremeados por vários sonetos que são meditações sobre temas. A identidade da dama, bem como a do jovem, é desconhecida, embora haja abundantes especulações sobre o assunto. Entre as muitas candidatas estão uma dama de companhia da Rainha Elizabeth, Mary Fitton e a patrona da companhia teatral de Shakespeare, Emilia Lanier. Para outros críticos, ainda, ela é apenas uma alegoria. Essa série de poemas é caracterizada por um paradójico “louvor ao preto”<sup>51</sup> (EVANS, 2006, p.229), que, segundo Evans, alguns críticos identificam em outras

<sup>51</sup> *Praise of black* (tradução nossa)

obras suas, muitas de suas peças apresentando mulheres de pele e cabelos escuros, cuja cor e beleza é criticada por alguns personagens e, por outros, louvada e defendida. Entre elas estão Rosaline, em *Trabalhos de Amor Perdidos* e Cleópatra, de *Antônio de Cleópatra*. A paixão do poeta pela Dama Negra é torturada porque ele a considera torpe, embora a deseje. O próximo soneto, CXXXVII, ilustra bem o conflito.

Este, CXXX, entre os sonetos da Dama Negra, possui um raro tom irônico, cômico até. Uma hipótese é que tenha sido escrito como uma brincadeira *jeu d'esprit* (QUENNEL, 1963, p. 130), que diverte ao reverter os termos usuais do elogio amoroso, como resposta ao estilo de muitos outros sonetos da época, quando era convencional o poeta atribuir à sua amada “qualidades metaforicamente hiperbólicas”<sup>52</sup> (EVANS, 2006, p. 233) “(olhos que rivalizam ao sol, lábios mais vermelhos que o coral, seios brancos como a neve, cabelos mais brilhantes que o ouro, etc.)”<sup>53</sup> (EVANS, 2006, p. 233). Possivelmente, terá sido uma resposta direta ao Soneto LXXI de Michael Drayton, pleno de tais símiles (QUENNEL, 1963, p. 130):

*Quem quiser louvar a deliciosa luz do dia/Que a compare ao seu olho celestial,/Os raios do sol ao fulgor de sua visão/Assim, talvez, possam os doutos gostar de compara,r/O carmesim da manhã igual aos seus lábios/ A doçura do Éden ao perfume de seu hálito/O belo (ou claro) Elísio à sua mais bela (ou mais clara) face/Às suas veias à única pluma da fênix...<sup>54</sup>*

Neste, como em vários outros sonetos à *Dark Lady*, Shakespeare faz questão de ressaltar que sua amada não possui as características da beleza convencional de sua época e país, mas, enquanto em outros remete a uma beleza escura, pecaminosa, aqui parece brincar, não somente com a tradição poética, mas com a aparência de sua amada.

Ao ler os versos de Drayton acima, me parece bem provável que Shakespeare tenha tido em mente, ao fazer sua chacota, os versos desse conhecido contemporâneo. Os olhos de sua amada, nos diz o bardo, não são entidades celestiais, comparáveis à “luz do dia”, antes, ele nos desilude de imediato ao afirmar diretamente que “não são nada como o sol”. Seus lábios não se comparam ao “carmesim da manhã”, antes, são bem menos vermelhos que o coral. “Se a

---

<sup>52</sup> *Metaphorically hyperbolic attributes.* (tradução nossa)

<sup>53</sup> *(eyes that rival the sun, lips that are redder than coral, breasts as white as snow, hair that outshines gold, etc.)*. (tradução nossa)

<sup>54</sup> *Who list to praise the day's delicious light/Let him compare it to her heavenly eye, /The sunbeams to the lustre of her sight;/So may the learned like the simile, /The morning's crimson to her lips alike,/Q The sweet of Eden to her breath's perfume ./The fair Elysium to her fairer cheek,/Unto her veins the only Phoenix' plume...*(QUENNEL, 1963, p.130) (tradução nossa)

neve é branca, pois então seus seios (ao invés de suas faces) são de um castanho pálido e acinzentado”, não *fair* (palavra que, sugestivamente, pode significar “belo”, “de cor clara” ou “justo”) como o Elísio. Seu hálito não se assemelha à doçura do Éden, ao contrário, alguns perfumes superam o hálito que dela exala.<sup>55</sup> E ele continua a nos desiludir “Adoro ouvi-la falar, mas bem sei que a música tem um som bem mais agradável. Confesso que nunca vi uma deusa passar; minha amante, quando anda, caminha sobre o chão.”

Depois de tanta indiferença e até aparentes insultos à sua pretensa amada, podemos no perguntar: Ele a ama de fato? Mas o dístico final nos responde inequivocamente: “E, no entanto, penso que minha amada é tão bela, quanto qualquer que a faça ser descrita de forma inveraz, pela falsa comparação”. O lirismo chega e dá nova cor aos versos que se passaram. Não se trata de palavras de desprezo ou rejeição, antes de elevação do amor para além de qualquer comparação. Parece dizer-nos que o amor se justifica a si mesmo e prescinde e comparações que o justifiquem. E por ser o amor a sua própria justificativa, toda comparação é falsa.

Na tradução procurei manter o tom, por um lado jocoso e irônico e, por outro, e conclusivamente, lírico e amoroso. Como mencionei anteriormente, busquei usar palavras, nas (falsas) comparações, que reproduzissem o ar de um aparente insulto, de uma “molecagem” divertida. O *tição* é um pedaço de madeira, bem queimada, e um insulto vulgar e depreciatório para uma pessoa de pele escura. Neste poema, o bardo afirma que os seios de sua amada são de um castanho pálido e acinzentado, insultando-a, ainda que jocosamente, por sua cor escura. Tais insultos são comuns nos sonetos à *Dark Lady*, que, ao possuir cabelo e pele escuros, não condiz com os padrões de beleza de sua época e país, não se assemelha às damas louvadas em poemas como o de Dryden pela alvura se suas faces. Quanto aos seus cabelos, o poeta nos assegura que “Se cabelos forem arames, arames pretos crescem em sua cabeça”, o que traduzi por “E seus cabelos pretos, um varal”, seus cabelos são pretos se se assemelham a um varal de arames. Note-se que era comum, entre os poetas Elisabetanos, a comparação dos cabelos a arames dourados.<sup>56</sup> Hesitei em empregar o termo “*tição*” devido às suas implicações raciais, sendo um termo tradicionalmente usado, no Brasil, em insultos racistas, contra negros. No entanto, senti que no clima jocoso amoroso do soneto, sua agressão se diluía, era atacada e

---

<sup>55</sup> EVANS (p.234) esclarece aqui e o termo inglês “reeks” do verbo “to reek”, que atualmente tem alto valor pejorativo, indicando a emitir um vapor desagradável ou insalubre, assim produzindo um cheiro forte e desagradável, um fedor, não tem registro antes de 1679 ou 1710. Aqui é interpretado simplesmente como emitir, exalar.

<sup>56</sup> EVANS (p.233) menciona um verso de Spenser: Suas longas madeixas soltas como arame dourado (*Her long loose locks like golden wire*) (tradução nossa).

diminuída pela mesma ironia com a qual o soneto deslegitima as comparações grandiosas como justificativa do amor. Afinal, quando o poeta nos diz que ama a sua amada, cujos seios são de um marrom cinzento e opaco, que possui tantas características que vão contra a beleza convencional, que não pode ser comparada ao sol, às rosas e às outras maravilhas da natureza, senão por falsa comparação, podemos entender que ele a ama apesar de tantas faltas, ou antes, que nisso não enxerga falta ou feiura, mas que a beleza e a virtude que evocam o amor em nada tem a ver com a convenção ou a comparação. Assim como a comparação com qualquer outra mulher seria falsa, falsos também são os padrões e as símiles que pretendem governar o belo, o bom, o digno de ser amado.

CXXXVII	CXXXVII
<p><i>Thou blind fool, Love, what dost thou to mine eyes, That they behold and see not what they see? They know what beauty is, see where it lies, Yet what the best is take the worst to be. If eyes, corrupt by over partial looks, Be anchored in the bay where all men ride, Why of eyes' falsehood hast thou forged hooks, Whereto the judgement of my heart is tied? Why should my heart think that a several plot, Which my heart knows the wide world's common place? Or mine eyes seeing this say it is not, To put fair truth upon so foul a face? In things right true my heart and eyes have erred, And to this false plague are they now transferred.</i></p>	<p>Tu, tolo e cego amor, que me fizeste Aos olhos, que contemplam, mas sem ver? Pois sabem o que é belo e onde resta, Mas, o pior, melhor, o querem crer. Se o corrompido olhar, por imperfeito, É ancorado onde é toda a gente, Por que, de um falso olhar, fizeste dente, Prendendo o juízo do meu peito? Por que diverso o meu peito crê O que, bem sabe, a todos é igual? Ou, vendo o que é, diz não o ser, Dando à verdade um semblante mau? Pois que erram, o meu peito e meu olhar Na praga do que é falso hão de habitar.</p>

Comentário:

O poeta volta-se contra o amor, personificado, e o questiona. As qualidades negativas que atribui ao amor lhe parecem ter contagiado ao amante. Assim, o amor é “tolo” e “cego” e o poeta questiona e acusa o amor por, de algum modo, transmitir-lhe os mesmos defeitos. Segundo Evans (p.240), neste soneto, o poeta retorna ao tema fortemente emocional da relação de amor e ódio que tem com a *Dark Lady*. Pergunta-se porque, sabendo o que é verdade e beleza, ama uma mulher que não é boa nem verdadeira, que na verdade é promíscua.

Temos, na primeira quadra, *Thou blind fool, Love, what dost thou to mine eyes/That they behold and see not what they see? /They know what beauty is, see where it lies/Yet what the best is take the worst to be.* (Tu, tolo sego, Amor, o que fazes aos meu olhos/Que contemplam e não veem o que veem?/ Pois sabem o que é a beleza e onde está/Mas o que o melhor é, consideram que o pior seja); e, na tradução: Tu, tolo e cego amor, que me fizeste/Aos olhos, que contemplam, mas sem ver? /Pois sabem o que é belo e onde resta/Mas, o pior, melhor o querem crer. Os versos me parecem bem semelhantes aos do original. O quarto verso, seguindo a interpretação de Evans, seria uma referência à *Dark Lady*, que seria “o pior”, mas que os olhos do poeta querem crer que seja o melhor.

Na segunda quadra: *If eyes, corrupt by over partial looks/Be anchored in the bay where all men ride/Why of eyes' falsehood hast thou forged hooks/Whereto the judgement of my heart is tied?* (Se olhos, corrompidos por olhares por demais parciais/Estão ancorados na baía em que todos os homens se ancoram/Porque, da falsidade dos olhos forjaste (ou falsificaste) ganchos/ Aos quais o julgamento do meu coração está amarrado?) O segundo verso, segundo Evans (p.241) tem clara implicação sexual, a baía em que todos os homens se ancoram sendo uma referência aos órgãos sexuais da *Dark Lady*, aludindo aos seus hábitos promíscuos. Os últimos dois versos questionam o Amor por, tornando o falso o seu olhar, impedir que seu coração seja livre, prendê-lo àquela que sabe não ser boa nem verdadeira. A tradução: “Se o corrompido olhar, por imperfeito/É ancorado onde é toda a gente/Por que, de um falso olhar, fizeste dente/Prendendo o juízo do meu peito?”, me parece bem semelhante ao original, exceto que o segundo verso, neste caso, não se presta tão facilmente à interpretação sexual.

Na terceira quadra: *Why should my heart think that a several plot/Which my heart knows the wide world's common place?/Or mine eyes seeing this say it is not/To put fair truth upon so foul a face?*(Por que deveriam meus olhos pensar ser um lote separado/O que meu coração sabe ser o lugar comum do amplo mundo/Ou meus olhos, vendo isto, dizerem que não o

é/Colocar a bela verdade sobre um rosto tão feio (repugnante).” Aqui teríamos, segundo Evans (p.241) outras alusões à promiscuidade da Dama. O poeta questiona o porquê de seus olhos considerarem a Dama Negra um “lote separado”, uma mulher exclusivamente sua, quando seu coração sabe que ela pertence ao mundo, a muitos homens. Ainda, por que seus olhos, vendo a promiscuidade de sua amada, a negam e colocam a beleza sobre seu rosto feio e repugnante. A tradução ficou assim: “Por que diverso o meu peito crê/O que, bem sabe, a todos é igual? /Ou, vendo o que é, diz não o ser/Dando beleza a um semblante mau?” Embora a imagem geral, dos olhos enganados que tomam o geral por exclusivo, o feio por belo, seja mantida, as alusões à Dama Negra e sua promiscuidade não ficam tão claras.

E no dístico final: *In things right true my heart and eyes have erred/ And to this false plague are they now transferred* (Em coisas certas, verdadeiras, meus olhos e meu coração erraram/ E, a esta praga falsa são agora transferidos). Os olhos do poeta falharam em reconhecer o que é certo e verdadeiro e agora são transportados para uma falsa praga, a doença que se apossou de seus olhos e coração, afetando seu julgamento. A tradução: “Pois que erram, o meu peito e meu olhar/Na praga do que é falso hão de habitar”, me parece recriar as imagens do original. Falta a menção das coisas certas e verdadeiras, mas permanece imagem dos olhos que erraram e agora são como que exilados para uma terra de engano, falsidade e vileza.

CXLV	CXLV
<p><i>Those lips that love's own hand did make Breathed forth the sound that said 'I hate' To me that languished for her sake, But when she saw my woeful state, Straight in her heart did mercy come, Chiding that tongue that ever sweet Was used in giving gentle doom, And taught it thus anew to greet: 'I hate' she altered with an end That followed it as gentle day Doth follow night, who like a fiend From heaven to hell is flown away: 'I hate' from hate away she threw, And saved my life, saying 'not you'</i></p>	<p>O lábio que o amor moldou 'Odeio', um dia, sussurrou, A quem por ela já penou, Mas quando viu meu triste estado A caridade lhe chegou, Ralhando com a língua doce Que de gentil condena usou, E lhe ensinou nova sentença: 'Odeio', o fim ela alterou, Foi o manso dia que chegou Após a noite, um demônio, Que ao inferno se jogou: Do ódio, o ódio ela tirou Com 'não a ti,' já me salvou</p>

Este soneto é o único dentre os *Sonetos*, a utilizar o tetrâmetro iâmbico, em que se sucedem quatro iampos, e, segundo Evans (p. 247) parece ser o a único a fazê-lo entre os

sonetos ingleses desse período. Ainda, segundo Evans, é uma bagatela, uma tolice bem formulada, que nada contém do envolvimento e complicação emocional ou da linguagem ambígua que costumamos encontrar nos sonetos de Shakespeare.

Um amante brinca com um engano ingênuo. Ao ouvir sua amada dizer “Odeio”, ele que a amava e sofria por ela sentiu que aproximava-se a sua condenação, a perda de sua amada. A amada, quando viu o estado de seu amante, sentiu misericórdia e esclareceu que não era a ele que odiava. Isso é descrito através de uma alegoria: a misericórdia, personificada, teria ido diretamente ao coração da amada, ralhando com ela, porque sua língua, que sempre havia falado com gentileza, agora desferia uma gentil condenação. A misericórdia, então ensinou-lhe a saudar de outra forma e a amada mudou o fim de sua declaração, acrescentando “não a ti”. A sensação de alívio do amante é descrita através da metáfora do dia gentil que chega, substituindo a noite que, como um demônio, havia sido jogado do céu para as trevas. As palavras “eu odeio” já não contém o ódio temido, o amante está salvo, não corre o risco de perder o amor de sua amada.

Segundo Evans (p.247) Os críticos antigos procuraram justificar a suposta inferioridade deste soneto alegando que não havia sido escrito por Shakespeare. Evans menciona uma explicação interessante proposta por Andrew Gurr, segundo a qual seria uma obra de sua juvenilia, datando de 1582 (quando teria cerca de 18 anos), dirigida pelo Bardo à sua futura esposa Anne Hathaway, e o *hate away* (ódio fora) do verso treze seria um trocadilho a partir do seu nome. Anne tinha, de fato, uma disposição misericordiosa.

O esquema de rimas da tradução é mais livre, como também é no original. Os sonetos IXC e CXXVI originais também possuem esquemas de rimas diferentes.

Vejamos os versos originais e traduzidos:

Verso 1: *Those lips that love's own hand did make* (Aqueles lábios que a própria mão do amor fez). Na tradução: “O lábio que o amor moldou”, o plural é substituído por singular, como já ocorreu na tradução de outros versos. A “própria mão do amor” (*love's own hand*) é substituída por “o amor”, apenas, mas o verbo “moldar” sugere o uso das mãos.

Verso 2: *Breathed forth the sound that said 'I hate'* (Sussurrou o som que disse ‘Eu odeio’). Vejamos a tradução: ‘Odeio’, um dia, sussurrou. Me parece ter ficado bem semelhante, embora falte a ideia de que “sussurrou o som”, (*Breathed forth the sound*) que disse “Odeio”.

Verso 3: *To me that languished for her sake*, (A mim que enlanguescia por ela). A tradução: “A quem por ela já penou,” troca a primeira pessoa pela terceira, mas, após o verso

anterior que se trata do próprio poeta., “penar” guardando uma relação de analogia com o termo “enlanguescer.” Quanto ao tempo verbal, a tradução “penava” teria sido mais exato.

Verso 4: *But when she saw my woeful state*, (Mas, quando ela viu meu triste estado). Vemos que a tradução: “Mas quando viu meu triste estado” é muito semelhante, apenas omitindo o pronome e assim obtendo maior concisão.

Verso 5: *Straight in her heart did mercy come*, (A misericórdia veio direto ao seu coração). A tradução é: “A caridade lhe chegou”. O termo “misericórdia” (*mercy*) foi substituído por “caridade”, bem semelhante, e não é preservada a ideia de que a chegada desse sentimento foi rápida. Faltou também um análogo ao termo *heart* (“coração”).

Verso 6: *Chiding that tongue that ever sweet* (ralhando com aquela língua que, sempre doce). A tradução: “Ralhando com a língua doce.” Aqui, a língua que era sempre doce foi resumida a “língua doce”.

Verso 7: *Was used in giving gentle doom* (foi usada em dar (uma) gentil condenação). Eis a tradução: “Que de gentil condena usou.”, bem semelhante.

Verso 8: *And taught it thus anew to greet*: (E assim lhe ensinou a saudar de uma nova maneira). A tradução: “E lhe ensinou nova sentença:” difere do original, “saudação” foi substituída por “sentença”, mas o termo usado remete à “gentil condena” anterior.

Verso 9: *‘I hate’ she altered with an end* (“Ódio” ela alterou com um fim). Na tradução: “‘Ódio’, o fim ela alterou,”. Muito parecido, apenas invertido.

Verso 10: *That followed it as gentle day* (Que o seguia como o dia gentil). A tradução: “Foi o manso dia que chegou.” Aqui, substituí uma comparação por uma metáfora

Verso 11: *Doth follow night, who like a fiend* (Segue a noite, que, como um demônio). Vejamos a tradução: Após a noite, um demônio. Novamente, a substituição da comparação pela metáfora.

Verso 12: *From heaven to hell is flown away*: (Voou embora, dos céus ao inferno). A tradução: Que ao inferno se jogou. Faltou a menção ao céu.

E o dístico final: *‘I hate’ from hate away she threw*, (Eu odeio ela jogou para longe do ódio) *And saved my life, saying ‘not you’* ( E salvou minha vida, dizendo ‘não a ti’). Eis a tradução: “Do ódio, o ódio ela tirou/ Com ‘não a ti,’ já me salvou”, bem parecido.

## 12. Conclusão

Que relação pode haver entre as ideias de um poeta e pensador mexicano do século XX e os verso de outro poeta e pensador, inglês elisabetano, que viveu e criou entre meados do século XVI e o início do XVII? Em que medida, o estudo das ideias do segundo pode influenciar a tradução do primeiro?

A experiência de traduzir esses dezoito sonetos de Shakespeare e analisar essas traduções, mantendo em mente as ideias de Octavio Paz sobre poesia, poemas e tradução, foi a experiência de um cuidadoso e rigoroso exame, uma busca reflexiva e profunda das imagens do original e do que despertam em mim, como leitora, tradutora e, portanto, participante na criação da poesia, recriadora de imagens e, conseqüentemente, de poesia, de arte.

Traduzi, inicialmente, os poemas, conforme meu próprio instinto e experiência com a poesia e pensando de que forma novas palavras poderiam produzir efeitos análogos às palavras originais. Que papel teriam a métrica, a rima, o registro do vocabulário empregado e seu caráter atual ou antigo? Que escolhas fazer entre manter as imagens ou a forma o mais próximo possíveis do original?

Ao escrever os comentários, reli as traduções, buscando imagem por imagem, verso por verso, e procurando na sonoridade dos versos traduzidos, ecos da sonoridade original. Nesse processo, introduzi muitas mudanças nas traduções, fui percebendo onde podia criar imagens que me pareciam remeter melhor ao original, sem ferir a forma que me havia proposto manter. Assim, a experiência de tentar trazer às traduções imagens e formas análogas ao original acabou por ser uma experiência de rigor e de contínuo mergulhar e remergulhar nos poemas em busca de pérolas a serem recriadas.

O estudo da obra de Octavio Paz foi, portanto, decisivo na formulação das traduções e tenho certeza de que, não fosse esse estudo, tanto as traduções como a minha leitura dos poemas seria bem mais rasa. Assim, tive um claro exemplo de interação entre teoria e prática e vivi a práxis que se alimenta constantemente da fonte teórica, realimentando-a a também, de certa forma; pois que, à medida em que trabalhava sobre os poemas, minha compreensão da teoria parecia aprofundar-se e adicionar novo rigor ao exame conseqüente dos versos.

O exercício de procurar fazer traduções intermediárias, “pré-traduções” por assim dizer, baseadas nas definições e interpretações de estudiosos do vocabulário shakespeariano e nas minhas próprias interpretações, provou ser um rico aprendizado. Ao par em que tornou, para mim, mais claros os possíveis significados dos sonetos, mostrou-me o desafio inalcançável que é produzir traduções isentas. No entanto, essa linguagem intermediária, que desconsidera questões estéticas, tornou-se retrato do pensamento por traz da tradução, permitindo-me ver

mais claramente como havia transformado a leitura em pensamento e o pensamento em recriação, bem como tentar demonstrar e descrever a outros esse processo.

Referi-me às traduções, em alguns momentos, por finais, apenas para distingui-las das traduções intermediárias. Não as considero finalizadas. Penso voltar a ler, a analisar, original e tradução, buscando sempre imagens e recriações possíveis. Pretendo, também, traduzir outros sonetos, mas não sei se todos os 156. Parece-me que é necessário um amor, uma atração inicial para produzir essa interação íntima e contínua com um poema e, embora admire toda a obra do Bardo, não fui tocada ainda, assim, por todos. Ou talvez, quem sabe o amor possa nascer da convivência.

Penso experimentar com novas formas. A escolha do decassílabo heroico com a segunda sílaba métrica como tônica auxiliar ainda é a que mais me agrada esteticamente, mas gostaria de experimentar e sentir o resultado de versos mais longos, de versos livres, de uma linguagem mais atual... Enfim, penso que seria interessante um estudo das múltiplas traduções possíveis, do que a busca de diferentes referências pode produzir na poesia traduzida, adicionando novas nuances aos múltiplos fractais que desenham a infinita compreensão de um poema. Talvez uma tradução comentada de um número maior de sonetos, com múltiplas versões, múltiplas formas e referenciais possa ser objeto de um novo estudo.

De resto, digo que a experiência foi a de um mergulho profundo, de leitura, releitura, recriação e recriação da recriação, creio que me enriqueceu e iluminou minha visão da poesia e da tradução. Essas leituras e releituras, traduções e edições não seriam o que Paz chamaria de “traduções de traduções de traduções” (PAZ, 2009, p. 13) num infinito tecido de textos que escrevem e reescrevem a nós e ao mundo em que vivemos?

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, 2008 Walter. **A tarefa do tradutor de Walter Benjamin**: quatro traduções para o português. Lucia Castello Branco (Org.). Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

EVANS, Blakemore, Editor. **The Sonnets**. New York: Cambridge University Press, 3rd. Printing, 2006.

FALEIROS, Álvaro. **A Crítica da retradução poética**. Araraquara: Itinerários, n. 28. p. 145-158, jan./jun. 2009.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. São Paulo: Editora Ática, 1999.

GUEIROS, 2015 in SHAKESPEARE, William, **50 Sonetos / William Shakespeare**; Trad. Ivo Barroso; prefácio Antônio Houaiss; estudo Nehemias Gueiros. - [Ed. Especial] – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

HELIODORA. Bárbara. **Shakespeare Brasil**. Disponível em: <http://www.shakespearedigitalbrasil.com.br/entrevista-com-barbara-heliadora-sobre-teatro-e-shakespeare/>. Acesso em: 12 ago. 2018.

HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. 1ª. Ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LACERDA, Osvaldo. **Teoria Elementar da Música**. 5ª. ed. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1966.

ONIONS, Charles Talbut. **A Shakespeare Glossary**. Enlarged and revised throughout by

Robert D. Eagleson. 3<sup>a</sup> edição. Oxford: Clarendon Press, 1986.

PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira**. Trad. Olga Savari. 2<sup>a</sup> edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. Col. Logos.

\_\_\_\_\_. **Respuestas nuevas a preguntas viejas**, in Obras Completas, v.9. 2<sup>a</sup>. edição. México: Fondo de Cultura Economica, 1995.

\_\_\_\_\_. **Intermedio discordante: Claude Lévi-Strauss o El Nuevo Festin de Esopo**, in Obras Completas, v.10. 2<sup>a</sup> edição. México: Fondo de Cultura Economica, 1996.

\_\_\_\_\_. **Tradução, Literatura e Literalidade**, edição bilíngue. Trad. Doralice Alves de Queiroz. Belo Horizonte: FALV/UFMG, 2009.

QUENNEL, Peter. **Shakespeare: The Poet and His Background**. Londres: Weidenfeld and Nicolson, 1963.

SANTOS, Giovanna Bleyer Ferreira dos. **A tradução literária**. Belas Infiéis, v. 2, n. p. 229-233, 2013.

SHAKESPEARE, William, **Hamlet, Prince of Denmark**. Charles Kean, editor. Edição virtual em Janeiro, 2007[Ebook # 27761]. Disponível em <http://www.gutenberg.org/files/27761/27761-h/27761-h.htm>> Acesso em: 26. ev. 2018.

SCLEIERMACHER, Friederich E. D., **Sobre os diferentes métodos de traduzir**. Trad. Celso Braidá. Princípios, Natal, v. 14, n. 21, jan./jun. 2007, p. 233-265.

WANDERLEY, in SHAKESPEARE, William, **Sonetos**; tradução Jorge Wanderley; introdução Jorge Wanderley. Coleção *Para Sempre*, Volume 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

Anais da Biblioteca Nacional, 1959, vol. 76, p. 53. Disponível em: [http://docvirt.no-ip.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=anais\\_bn\\_wi&pagfis=10258&pesq=](http://docvirt.no-ip.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=anais_bn_wi&pagfis=10258&pesq=), acesso em: 21 dez. 2015.

How many languages have Shakespeare's plays been translated into? Disponível em: [http://www.answers.com/Q/How\\_many\\_languages\\_have\\_Shakespeare%27s\\_plays\\_been\\_translated\\_into](http://www.answers.com/Q/How_many_languages_have_Shakespeare%27s_plays_been_translated_into). Acesso em: 08 jul. 2018.

Bíblia Online. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/acf/sl/23>. Acesso em 29 jun. 2018.

Blog do Dani. Disponível em: <http://blogdodanielphilos.blogspot.com.br/2014/01/shakespeare-soneto-116-traducoes.html>. Acesso em: 26 fev. 2018.

Blog *Os Meus Sonetos*. Disponível em: <http://osmeussonetos.blogspot.com.br/2008/05/soneto-96.html>. Acesso em: 26 Fev. 2018.

Cadernos de Literatura em Tradução, USP, 2006. Disponível em: [www.revistas.usp.br/clt/article/download/49410/53483](http://www.revistas.usp.br/clt/article/download/49410/53483), Acesso em: 21 dez. 2015.

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa Online. Disponível em: <https://www.priberam.pt/DLPO/ac%C3%A9falo>. Acesso em: mai. 2016.

Site da Academia Brasileira de Letras. Disponível em: <http://www.academia.org.br/publicacoes/sonetos-e-rimas>. Acesso em: 20 dez. 2015.

Site Educar Para Crescer. Disponível em: <http://educarparacrescer.abril.com.br/leitura/melhores-traducoes-sonetos-shakespeare-645059>. Acesso em: 20, dez. 2015.