

Uma tradução rimada para *Lucrece*, de Shakespeare: negociações entre forma e conteúdo

Leonardo Augusto de Freitas Afonso*

Introdução

Para o senso comum, o texto traduzido é uma correspondência exata do texto original. No caso da tradução de textos referenciais, como uma matéria jornalística, ainda pode haver quem creia nessa transparência da tradução. Mesmo assim, será fácil perceber, lançando-se à prática tradutória, que cada língua tem uma sintaxe diferente, recorta os itens lexicais de uma forma singular e comporta idiossincrasias como expressões idiomáticas. De modo que, já de saída, a tradução não é matemática, parecendo-se mais com a estatística, que fornece as melhores aproximações possíveis.

Quando se trata de textos literários, não só há nuances de estilo a serem, idealmente, preservadas, como a singularidade de cada idioma se torna mais óbvia. Indesejável no texto referencial, a ambiguidade pode ser explorada com efeito estético, e pode haver jogos de palavras que exploram exatamente as peculiaridades, para citar apenas dois exemplos de como a forma deixa de ser mero veículo para o conteúdo. Tal característica é ainda mais marcante quando analisamos — e especialmente quando traduzimos — textos poéticos. Neles, as características dos significantes, seu material fonético e prosódico, importam tanto quanto o material semântico transmitido, ou até mais. Daí a tradução poética ser vista como um desafio, ou mesmo uma impossibilidade.

William Shakespeare (1564 — 1616) publicou, de iniciativa própria, e com dedicatória ao Conde de Southampton, dois poemas narrativos, *Venus and Adonis* e *Lucrece*, respectivamente em 1593 e 1594, quando os teatros

* UNICAMP. Trabalho parcialmente apresentado na Jornada Shakespeare 2022 (USP).

estiveram fechados pelo agravamento da epidemia de peste bubônica. Aquele foi a primeira obra a alçá-lo à notoriedade, já este, embora bem recebido em seu tempo, foi nos séculos intervenientes relegado a uma relativa obscuridade. Em *Lucrece* — ou *The Rape of Lucrece*, como passou a ser publicado de 1616 em diante — Shakespeare aborda o mito republicano de Roma, segundo o qual o estupro de Lucretia, esposa do nobre Collatinus, pelo príncipe Sextus Tarquinius teria levado à expulsão dos reis etruscos e ao fim do período monárquico. Usando como fontes um historiador, Tito Lívio (59 a.C.–17 d.C.), e um poeta, Ovídio (43 a.C.–18 d.C.), o autor inglês privilegia menos os acontecimentos políticos e mais o drama privado, especialmente a interioridade da protagonista. Totalizando 1.855 versos, este épico menor — como também é chamado o poema narrativo — está estruturado em estrofes de sete versos, rimados no padrão ABABBCC, conhecido então como rima real, e seu gênero é o lamento, derivado da coletânea *A Mirror for Magistrates* (várias edições a partir de 1559). Os dois poemas narrativos revelam um Shakespeare distinto do dramaturgo, são esforços mais marcadamente literários e voltados a um gosto aristocrático, em especial o segundo deles.

Este artigo se dedica a expor o trabalho de tradução de *Lucrece*, ainda inédito, que oferece a primeira versão em português preservando o esquema de rimas do original, conforme descrito. Serão contempladas discussões teóricas sobre a tradução poética em geral — e a peculiaridade do poema longo especificamente —, mas acima de tudo questões de ordem prática encontradas na tradução do poema elisabetano para o português brasileiro (relativamente) atual que ora se propõe. As citações de *Lucrece* foram extraídas da edição New Cambridge Shakespeare, editada por John Roe (SHAKESPEARE, 2006).

A tradução poética

Conforme adiantado, a tradução de textos referenciais pode ser vista como a transposição, ou de fato a melhor aproximação possível, de um conteúdo semântico. A tradução de textos literários precisa contemplar usos estéticos de recursos linguísticos, e a tradução de poemas leva essa necessidade ao extremo, pois neles a relação entre linguagem e estética é total. É o que explicita o linguista Roman Jakobson (1896 — 1982), um dos pioneiros na análise científica do fenômeno poético:

Em poesia, as equações verbais são elevadas à categoria de princípio construtivo do texto. As categorias sintáticas e morfológicas, as raízes, os afixos, os fonemas e seus componentes (traços distintivos) — em suma, todos os constituintes do código verbal — são confrontados, justapostos, colocados em relação de contiguidade de acordo com o princípio de similaridade e de contraste, e transmitem assim uma significação própria. O trocadilho, ou, para empregar um termo mais erudito e talvez mais preciso, a paronomásia, reina na arte poética; quer esta dominação seja absoluta ou limitada, a poesia, por definição, é intraduzível. (JAKOBSON, 1991, p. 72)

Esta última assertiva é polêmica. Comenta Laranjeira (1993, p. 27): “os partidários da intradutibilidade [sic] poética [...] costumam limitar-se [a este] trecho [...], o que falseia, matreiramente, o pensamento do autor [...] o próprio Jakobson praticou a transposição interlingual de poemas e chamou ‘traduzir’ à operação [...]”. De qualquer forma, a questão da intraduzibilidade poética está posta. John Milton (1998, p. 26-27) elenca opiniões de literatos que viam a tradução de poesia com ressalvas:

Virginia Woolf, ao ler obras russas e gregas em tradução, pensava estar usando óculos errados, ou que houvesse uma neblina entre ela e a página [...] Yehuda Amichai pensava que ler poesia em tradução era como beijar uma mulher através de um véu [e] Robert Frost acredita que a poesia é “o que se perde na tradução”.

No entanto, tais empreitadas tradutórias nunca foram abandonadas por desalento. Pelo contrário, não só a tradução poética é feita todo o tempo como configura um *locus* privilegiado dos estudos tradutórios: “mais tempo foi devotado a investigar os problemas da tradução de poesia do que qualquer outro modo literário”¹ (BASSNETT, 2014, p. 92). Por isso mesmo, esta exposição do tema é de abrangência limitada a alguns objetivos determinados.

Uma discussão fulcral para o sucesso ou insucesso de uma tradução poética é o (contestável) dualismo entre forma e conteúdo. Não basta, e isso nem um leigo pensaria, refletir o conteúdo semântico, afinal, “há belíssimos

¹ “more time has been devoted to investigating the problems of translating poetry than any other literary mode.” (Quando não houver menção ao nome do tradutor, a tradução é de nossa autoria.)

textos poéticos que se tornariam banais, ou até ridículos, se glosados em linguagem linear e referencial [...]” (LARANJEIRA, 1993, p. 24). No texto poético, o que se chama forma é determinado por elementos como disposição visual, conteúdo fonético e prosódia, e no limite todo e qualquer traço linguístico, como observa Jakobson.

O mesmo teórico parte de seu conceito de dois eixos da linguagem (metafórico/seleção e metonímico/combinação) para explicar a função poética como aquela que “projeta o princípio da equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação” (JAKOBSON, 1991, p. 130, grifo do autor). Esse princípio de equivalência “gera, na globalidade do poema, uma organização metro-rítmica dos elementos gramático-semânticos da língua mediante um processo de *superposição* que tem como efeito uma *tensão*” (LARANJEIRA, 1993, p. 57, grifos do autor). Em síntese, forma e conteúdo em poesia não existem independentemente, pois estão imbricados, daí o questionamento da visão dualista.

É bom lembrar que a palavra “sentido” tem ao menos duas acepções, uma é sinônima de significado, uma das faces do signo saussuriano, a outra é de cunho fisiológico, relacionada à estesia, a percepção do mundo pelos cinco sentidos. A poesia é exatamente um jogo entre significado e estesia. E reproduzir um tal jogo exige uma recriação. Retomando o formalista russo: “...a tradução poética é impossível. Só é possível a transposição criativa: transposição intralingual — de uma forma poética a outra —, transposição interlingual ou, finalmente, transposição inter-semiótica — de um sistema de signos a outro [...]” (JAKOBSON, 1991, p. 72). Um conceito útil aos estudos da tradução, como o é em diferentes campos, é o de homologia. Homólogo é aquilo que

tem a mesma proporção, valor, função ou estrutura que outro elemento correspondente. [Na biologia,] Diz-se dos órgãos correspondentes de diferentes animais que têm a mesma estrutura fundamental, ainda que aspecto e função diferentes, como os membros anteriores dos mamíferos e as asas das aves. (MICHAELIS, 2023)

Trata-se de um conceito amplo o suficiente para acomodar desde a tradução que busca objetividade e fidelidade até as transposições criativas, intra e interlinguais ou intersemióticas.

O trabalho de tradução é o trabalho de produzir um homólogo do

texto de partida, sendo que o alcance dessa homologia, ou seja, quais elementos devem ser refletidos, é determinado pelas exigências funcionais e estéticas a que está submetido o texto de chegada. Isso ocorre tanto no nível global quanto no local. Por exemplo, se o texto de partida é uma peça em versos e o texto de chegada é a legendagem de uma adaptação cinematográfica dessa peça, a homologia pode privilegiar o conteúdo semântico mais que a forma, tendo como resultado um texto em prosa. No nível local, pensemos no trocadilho, muitas vezes considerado intraduzível: é geralmente possível lançar mão de um trocadilho homólogo, com o mesmo valor, função ou estrutura, ainda que semanticamente seja tão dessemelhante daquele presente no texto de partida quanto um braço é de uma asa.

Sobre a tradução-homologia que se propõe aqui, outra questão teórica cumpre abordar: a peculiaridade do poema longo. Observara Jakobson (1991, p. 129) que “[a] poesia épica, centrada na terceira pessoa, põe intensamente em destaque a função referencial da linguagem [...]”, e Laranjeira (1993, p. 57-58) assinala que “a tensão poética não tem fogo ilimitado [...] na prática, não há poemas longos. Todos os textos longos (versificados ou não) são descritivos ou narrativos [...]”. Aquilo que caracteriza o poema curto ou propriamente dito e falta ao épico é ser um

texto fechado, nitidamente circunscrito e marcado por traços formais necessariamente notados. [A] percepção (pelo leitor) da distorção contínua que produz a semiose e afeta a mimese constrange-o a encontrar a significância no triunfo da forma sobre o conteúdo. (RIFFATERRE 1978, p. 147 *apud* LARANJEIRA, 1993, p. 82)

De modo que além de maior presença da função referencial, o poema longo também pode ser caracterizado por maior carga mimética. Mimese “designa a acção ou faculdade de imitar; cópia, reprodução ou representação da natureza, o que constitui, na filosofia aristotélica, o fundamento de toda a arte” (CEIA, 2010). Segundo o mencionado filósofo, “[a] Epopeia, a Tragédia, assim como a poesia ditirâmbica [...] todas são, em geral, imitações” (ARISTÓTELES, 1993, p. 17). Em suma, o poema longo, quando comparado ao poema curto, revela a mescla da função referencial à função poética e maior carga mimética; nele a prevalência da forma sobre o conteúdo é menor.

Forma e conteúdo: a tradução rimada de *Lucrece*

Antes de debruçarmo-nos sobre a tradução a ser apresentada, comentemos as outras duas que já foram publicadas do mesmo poema, em nosso idioma. Oscar Mendes assina “A Violação de Lucrecia”, parte de *Obra Completa* (1969), e, mais recentemente, Élvio Funck traduziu os dois poemas narrativos em um volume *O estupro de Lucrecia / Vênus e Adônis* (2020). Os títulos pedem um comentário. Nosso próprio texto, ainda inédito, leva o título provisório de Lucrecia, para refletir a primeira publicação encomendada pelo poeta, revertendo o uso consagrado do título estendido, *The Rape of Lucrece*. Mendes, ao traduzir *rape* por “violação”, segue uma tradição em línguas latinas, como vemos nas versões em espanhol, de Ramon García Gonzalez (CERVANTES, 2003) e de Matías de Velasco y Rojas (MÚRCIA, 2021), ambas intituladas *La Violación de Lucrecia*, ou ainda naquela em francês, de Gérard Gâcon, *Le viol de Lucrece* (SHAKESPEARE, 2014). Já Funck, que optou por “estupro”, observa na orelha da publicação: “hesitei em traduzir *The Rape of Lucrece* [...] mais literalmente, ou seja, *O estupro de Lucrecia*, mas [...] a violência contra a mulher pede que não usemos de eufemismos [...]” (SHAKESPEARE, 2020).

No que tange à forma, a homologia adotada por Mendes contempla a versificação, fazendo corresponder ao pentâmetro iâmbico o verso alexandrino clássico, mas deixa de contemplar a rima. O tradutor expõe suas razões em paratexto e explicita a difícil negociação entre a forma e o conteúdo, o qual privilegia.

Dada a diferença enorme entre a língua portuguesa e a inglesa, em que preponderam palavras monossilábicas, impossível seria, sem sacrifício das ideias, das imagens, dos conceitos, manter a mesma métrica shakespeariana. Preferi, pois, utilizar-me do verso alexandrino clássico, por ser mais amplo e possibilitar assim maior número de palavras polissilábicas. Não procurei tampouco rimar. Sendo a rima essencialmente música e diversa a música a cada língua, optei pelo sacrifício dessa música em favor da ideia de cada verso, pois a procura da rima levaria a modificações, muitas vezes desfiguradoras do pensamento do poeta e das imagens e metáforas que empregou. [...] Não sendo poeta, procurei apenas ser fiel, na medida da minha compreensão, ao pensamento do autor [...] (SHAKESPEARE, 1969, v.3, p. 737).

No trabalho de Funck, como em seus outros projetos de tradução, a edição é bilíngue interlinear, sendo o texto de chegada em prosa. Observa-se assim uma preocupação didática, de amparar a leitura do original, a qual é complementada por uma riqueza de notas de rodapé. Também ele esclarece suas opções no que se refere a forma e conteúdo em paratexto:

A tradução que ora ofereço não é poética, ou seja, não segue os esquemas de rimas e de versos decassilábicos presentes em *The Rape of Lucrece*. É uma tradução que mais se preocupa em preservar a equivalência semântica entre o texto-fonte e o texto-alvo do que em preservar-lhe as características poéticas mais conspícuas, ou seja, os aspectos técnicos de pés poéticos e rimas. (SHAKESPEARE, 2020, p. 12)

Ilustramos no quadro a seguir as duas traduções, usando para isso a primeira estrofe do poema. Sobre a tradução de Mendes, pode-se observar o recurso frequente ao cavalgamento ou *enjambement*, como em “torvas / Asas”, e a inversões sintáticas como “De Colatino o lindo amor”. Chama a atenção no texto de Funck a tradução do epíteto *Lust-breathèd*² — difícil de recriar — por “respirando lascívia”, que parece refletir o propósito enunciado de maior transparência semântica.

Quadro 1 — Primeira estrofe de *Lucrece*

Shakespeare
From the besieged Ardea all in post, Borne by the trustless wings of false desire, Lust-breathèd Tarquin leaves the Roman host And to Collatium bears the lightless fire, Which, in pale embers hid, lurks to aspire And girdle with embracing flames the waist Of Collatine's fair love, Lucrece the chaste.
Mendes
DE ARDÉIA SITIADA, a toda pressa, em torvas Asas de vil desejo arrebatado, deixa

² Esta modalidade de epíteto remete aos épicos homéricos. A questão da influência das obras atribuídas a Homero sobre Shakespeare foge ao escopo deste trabalho.



<p>O devasso Tarquínio o exército romano E a Colácio transporta o fogo sem clarão Que, sob a cinza oculto, o momento almejado Aguarda de cercar com chamas envolventes De Colatino o lindo amor, Lucrécia casta</p>

Funck

<p>De sitiada Árdea, com toda a presteza, levado pelas asas de seu pérfido desejo, Tarquínio, respirando lascívia, abandona a hoste romana e leva para a casa de Colatino aquele fogo invisível que, encoberto pelas cinzas que o disfarçam, agora se ergue e, com chamas envolventes, abraça a cintura da casta Lucrécia, bela esposa de Colatino.</p>

Fonte: Elaboração própria

Ainda sobre as duas traduções disponíveis, há que se comentar sobre o registro. Enquanto Funck, em consonância com seus objetivos, lança mão de um registro relativamente acessível, no texto de Mendes

[o] léxico empregado é elevado — até mesmo erudito — e bastante rico, com um número significativo de palavras relativamente desconhecidas e/ou que não soam contemporâneas, como se nota em versos como “Cauto, com sua adaga um pedernal golpeia / Para fazer sair áscuas da pedra fria” (linhas 176-177) e “Oh! baldão da nobreza e do brilho das armas! / Oh! desonra que infana a tumba dos meus ávitos (linhas 197-198).” (MARTINS, 2022, p. 133)

Pode-se dizer que nisso o tradutor refletiu um traço do poema de Shakespeare, que olhava para o passado de várias maneiras, no material temático, na emulação do latino Ovídio, na filiação do gênero lamento à tradição medieval do *Mirror for Magistrates*, e por fim na linguagem. Jan Blits (2009, p. 427) enumera os exemplos:

o plural arcaico (e.g. 643, 1229 [*eyne*]), o uso arcaico do artigo definido antes do *which* relativo (1368), o dativo antigo [ético] (e.g. 207, 978), *hath* e *doth*

sempre no lugar de *has* e *does* [...] terminações *-th* para verbos na terceira pessoa singular do presente do indicativo.³

Na tradução que ora se propõe, um caminho intermediário foi adotado. O registro é elevado, como se verifica, já de saída, na adoção, usual nas traduções de Shakespeare e observada nas duas citadas de *Lucrece*, de pronomes e conjugações de segunda pessoa. Um traço gramatical adotado que hoje já caiu em desuso, e por isso confere um aspecto passadista ao texto, é a aglutinação de pronomes oblíquos, observada em “De mim ma tirou [...]” (835) ou em “pra lhos conceder” (1461). Igualmente se pode dizer do eclipse “com + a = co’a”. Quanto ao léxico, alguns vocábulos podem não ser os mais corriqueiros, tais como “baldo”, “labéu”, “imo”, “soer” ou “repto” — sendo escolhas ditadas às vezes por exigências da forma, especialmente o metro —, mas de resto não houve um esforço em buscar vocábulos arcaicos ou obscuros, pelo contrário: a palavra “escrínio” (estojo de joias), por exemplo, foi abandonada em favor de “arca”, menos precisa, por ser de pouca circulação.

Doravante não se buscará contrapor a tradução proposta com as duas disponíveis. Uma característica do poema narrativo de Shakespeare, amiúde apontada como negativa, é a profusão de figuras de retórica. Dentre elas, merecem destaque dois grupos que se interseccionam: aquelas que transmitem um sentido de oposição, como a antítese e o oxímoro, e aquelas que exploram repetição e paralelismo, como é o caso, respectivamente, do poliptoto e do isocolon. Todas elas envolvem uma relação peculiar entre forma e conteúdo, constituindo traços que a tradução poética precisa se esforçar em preservar.

Não costuma haver grande dificuldade para tanto no uso de antíteses, que dependem primordialmente do conteúdo e, no que se refere à forma, de uma justaposição. O quadro a seguir apresenta um exemplo.

Quadro 2 — Antíteses

<p>Shameful it is: ay, if the fact be known. Hateful it is: there is no hate in loving.</p>
--

³ “[...] the archaic plural (643, 1229), the archaic use of the definite article before the relative which (1368), the old dative (e.g. 207, 978), hath and doth always in place of has and does, [...] -th endings for third-person singular present indicative verbs.”

I'll beg her love; but she is not her own. (239-241)
--

Vergonhoso é; sim, se o fato vem à tona.
--

Odioso é; não é ódio adoração.

Rogarei amor; ela de si não é dona

Fonte: Elaboração própria

No que se refere aos oximoros encontrados, pode os haver em que a forma, em especial a diferença entre a morfologia das duas línguas, obriga a alguma perda na tradução. Já na primeira estrofe, encontramos *lightless fire* (4), cuja tradução “fogo sem clarão” é menos compacta, assim como “inútil amparo” não tem o mesmo efeito de *helpless help* (1056), que além de oximoro é um poliptoto (repetição com variação morfológica). Um exemplo de oximoro traduzido sem perdas é “vencedor cativo”, que corresponde a *captive victor* (730), e um exemplo em que, pela exigência da rima, um oximoro se perdeu, é *poor rich gain* (140), a que correspondeu “por um só vintém”.

As figuras de repetição são muitas, concentremo-nos no poliptoto, que, conforme adiantado acima, baseia-se numa variação morfológica, daí ser desafiador à tradução. O quadro a seguir traz três exemplos em que, respectivamente, a figura foi preservada, preservada com adaptação e perdida.

Quadro 3 — Poliptoto

Preservado
Her <i>certain</i> sorrow writ <i>uncertainly</i> . (1311)
A mágoa <i>certa incertamente</i> a registrar.
Preservado com adaptação
But some <i>untimely</i> thought did instigate His all too <i>timeless</i> speed, if none of those. (43-44)
Mas instiga algum pensamento <i>celerado</i> Sua urgência <i>acelerada</i> , se nenhum desses.
Perdido
Let there <i>bechance</i> him pitiful <i>mischances</i> (976)
Que lhe ocorra tudo que de contrário for

Fonte: Elaboração própria



O isocólon é uma figura de paralelismo, o qual pode ocorrer entre sintagmas nominais, entre sintagmas verbais, entre orações coordenadas, entre oração principal e subordinada e entre versos inteiros. Apresentaremos adiante exemplos apenas dos dois primeiros casos, sintagmas nominais e verbais, sendo uma instância em que se preservam e outra em que a busca da forma levou a um apagamento da figura.

Quadro 4 — Isocólon

Sintagma nominal (isocólon preservado)
<i>O rash false heat, wrapp'd in repentant cold</i> (48)
Ó falso fogo, envolto em contrito frio
Sintagma nominal (isocólon perdido)
<i>Whose inward ill no outward harm expressed</i> (91)
Cujo exterior não lhe traía a baixeza
Sintagma verbal (isocólon preservado)
<i>Can curb his heat or rein his rash desire</i> (706)
Pode-lhe fogo deter, desejo encilhar
Sintagma verbal (isocólon perdido)
<i>Stuff up his lust, as minutes fill up hours</i> (297)
Incham a lascívia, tal minutos à hora

Fonte: Elaboração própria

Na análise da tradução, detectou-se uma taxa de perda para as figuras de repetição e paralelismo de respectivamente 15% e 21%. Por fim, comentaremos duas figuras, similares, que combinam a repetição, o paralelismo e a oposição semântica: a antimetábola e o quiasmo. A primeira é uma dupla repetição cruzada, a segunda é o mesmo com possibilidade de variação semântica e/ou morfológica em cada par repetido. Ambas as figuras revelam estreita imbricação entre forma e conteúdo, como se depreende da definição de quiasmo a seguir:

Figura geralmente considerada de dicção por repetição, mas que na realidade afeta a sintaxe e o significado. Consiste em repetir expressões iguais, semelhantes ou antitéticas, redistribuindo as palavras, as funções gramaticais e os significados de forma cruzada e simétrica, de maneira que,

ainda que se reconheçam os sons como semelhantes, ou as posições sintáticas como equivalências contrapostas, ofereçam uma disparidade de significados que resulte antitética, pois a mudança da ordem das palavras influi no sentido.⁴ (BERISTÁIN, 1995, p. 410)

A antimetábola, sem variações semânticas ou morfológicas, geralmente não apresenta desafio à tradução, e os quiasmos eventualmente são preservados sem adaptações ou sacrifícios. No quadro a seguir vemos um exemplo de cada — sendo que o quiasmo tem a peculiaridade de ser composto de dois oximoros.

Quadro 5 — Antimetábola e quiasmo

Antimetábola
To make <i>the child a man, the man a child</i> (954)
Tornar <i>menino homem</i> , e o <i>homem menino</i>
Quiasmo
O <i>modest wantons, wanton modesty!</i> (401)
Ó <i>castos devassos! Devassa castidade!</i>

Fonte: Elaboração própria

Em alguns casos, no entanto, dadas as diferenças lexicais e morfológicas entre as línguas, o quiasmo representa um desafio tradutório e exige uma recriação, que pode redundar em perdas, como no exemplo a seguir.

Quadro 6 — Quiasmo com adaptação

Even here she <i>sheathèd</i> in her <i>harmless</i> breast
A <i>harmful</i> knife, that thence her soul <i>unsheathèd</i> (1727-1724)
Pois aqui ela <i>embainha</i> no peito, <i>cega</i> ,
Aguda faca que à alma <i>desembainha</i>

Fonte: elaboração própria

⁴ “Figura generalmente considerada de ‘dición por repetición’, pero que en realidad afecta a la sintaxis y al significado. Consiste en repetir expresiones iguales, semejantes o antitéticas, redistribuyendo las palabras, las funciones gramaticales, y/o los significados de forma cruzada o simétrica, de manera que, aunque se reconozcan los sonidos como semejantes, o las posiciones sintáticas como equivalencias contrapuestas, ofrezcan una disparidad de significados que resulte antitética, pues el cambio de orden de las palabras influye en el sentido.”

Destaca-se o uso pelo poeta de antônimos por prefixação e sufixação (poliptoto), o que só se pôde preservar, em tradução, em um dos pares (“embainha” / “desembainha”), enquanto a segunda oposição (*harmless* / *harmful*) precisou ser recriada, como “cega” / “aguda”, com a introdução de um jogo de palavras (faca cega / olhos fechados), e a perda do paralelismo morfológico.

As figuras de retórica são uma forma de marcação. Podemos considerar marcação qualquer desvio do uso referencial, estritamente comunicativo, da linguagem. A necessidade de considerar tais traços em tradução poética foi formulada no conceito de fidelidade linguístico-estrutural, por Laranjeira (1993, p. 127):

Chamamos de fidelidade linguístico-estrutural o cuidado que deve ter o tradutor de poemas em preservar ou recuperar, no seu trabalho de reescritura, os jogos de significantes da cadeia original [...] impõe que se traduza o que é marcado por marcado, o que não é marcado por não-marcado, o que é figura por figura, o que não é figura por não-figura. Assim, um poema cuja sintaxe esteja marcada por inversões, elipses, quiasmos, paralelismos, repetições deve traduzir-se por um poema cuja sintaxe mantenha essas marcas.

Prosseguiremos explorando outra forma de marcação, uma que era particularmente cara a Shakespeare, o trocadilho ou jogo de palavras⁵. Samuel Johnson (1709–1784), influente acadêmico shakespeariano, observava o gosto do poeta por eles em termos não muito aprovatórios: “Um trocadilho pobre e estéril, conforme é, causava-lhe tal deleite que ele contentava-se em assumi-lo, através do sacrifício da razão, do decoro e da verdade. Um trocadilho era para ele a fatal Cleópatra pela qual ele perdia o mundo, e contentava-se em perdê-lo” (JOHNSON, 2018, p. 26). Trocadilhos, como já foi comentado, são particularmente refratários à tradução, pois ressaltam, mais que a relação entre forma e conteúdo, uma relação peculiar. Não apenas nos estudos da tradução o trocadilho é um tema muito debatido, mas na linguística em geral, e na filosofia da linguagem. Aqui, nos bastará a definição de Delabastita (1993, p. 57):

⁵ Jogo de palavras é um conceito às vezes tratado como sinônimo de trocadilho, às vezes como mais amplo.



nome geral para indicar os vários fenômenos textuais (i.e. no nível da performance ou *parole*) em que certas características inerentes à língua usada (nível da competência ou *langue*) são exploradas de modo a estabelecer um confronto (quase) simultâneo comunicativamente significativo de pelo menos duas estruturas linguísticas com sentidos (significados) mais ou menos diferentes com formas (significantes) mais ou menos semelhantes.⁶

Os trocadilhos podem ser classificados pela estrutura, como verticais (sentidos diversos coexistem na mesma forma) ou horizontais (sentidos diversos surgem em formas iguais ou semelhantes em sequência). Também são classificados pelo traço linguístico explorado, como fonografológicos — que podem empregar homonímia, homofonia, homografia e paronímia —, lexicais — baseados em polissemia —, morfológicos e sintáticos. Os trocadilhos usados por Shakespeare em *Lucrece* a serem apresentados adiante são todos verticais e lexicais, ou seja, exploram a polissemia de um vocábulo.

Por exemplo, a palavra *tedious*, além do nosso cognato “tedioso”, podia significar no período “doloroso, cansativo, gravoso”⁷ (CRYSTAL; CRYSTAL, 2002, p. 444), e também “longo” (CRYSTAL; CRYSTAL, 2002, p. 55), como mostra a reação de Theseus à descrição da peça de Peter Quince e companhia em *A Midsummer Night's Dream* (1595): “‘Merry’ and ‘tragic’? ‘Tedious’ and ‘brief’?”⁸ (SHAKESPEARE, 2005, p. 419). Roe anota em *tedious*: “sem fim. *Tedious* é colocada com ironia calculada, uma vez que normalmente acompanharia ‘palavras’ significando excessivas [...], mas posicionada assim renova o sentido mais sério de ‘molesta’”⁹ (SHAKESPEARE, 2006, p. 213). A solução para fornecer um trocadilho homólogo na tradução é um outro trocadilho vertical, mas baseado na

⁶ “general name indicating the various textual phenomena (i.e. on the level of performance or *parole*) in which certain features inherent in the structure of the language used (level of competence or *langue*) are exploited in such a way as to establish a communicatively significant (near)-simultaneous confrontation of at least two linguistic structures with more or less dissimilar meanings (signifieds) and more or less similar forms (signifiers).”

⁷ “painful irksome, harrowing”

⁸ “Alegre e trágica, tediosa e breve?” (SHAKESPEARE, 2016, v.1, p. 372).

⁹ “unending. ‘Tedious’ is placed with calculated irony, since it would normally accompany ‘words’ to mean excessive [...], but so positioned it renews the more serious sense of ‘wearisome’.”

homografia entre uma forma conjugada do verbo “durar” e “dura” no sentido de molesta, portanto um trocadilho fonografológico, e não lexical.

Quadro 7 — Trocadilho com *tedious*

My woes are <i>tedious</i> , though my words are brief. (1309)
Dura a dor, mas palavras devo abreviar

Fonte: Elaboração própria

Outro jogo de palavras envolve o vocábulo *heavy*, no verso adiante. Há duplicidade entre o sentido passivo de “cansar-se” e o sentido ativo de “causar cansaço”. A edição Arden assim glosa a palavra: “profunda, intensa; opressiva, aflitiva; triste, melancólica; sonolenta, letárgica”¹⁰ (SHAKESPEARE, 2007, p. 362). Na tradução, o trocadilho homólogo é também vertical, mas de natureza sintática, já que introduz uma ambiguidade na transitividade do verbo.

Quadro 8 — Trocadilho com *heavy*

Though woe be <i>heavy</i> , yet it seldom sleeps (1574)
Embora <i>canse</i> , nunca dorme a dor nefasta

Fonte: Elaboração própria

Vejamos agora uma instância em que o jogo de palavras se perdeu. Na expressão *fair field*, Shakespeare contempla a um tempo um sentido literário, um sentido militar e um sentido heráldico, todos indicando o rosto de Lucrécia. “A face de Lucrécia é um *locus amoenus* (‘lugar agradável’), mas também é em termos heráldicos a superfície de um brasão ou escudo [...]. O ‘campo’ [*field*] é ainda o campo de batalha no qual a luta [*fight*] (62) se dará.”¹¹ (SHAKESPEARE, 2007, p. 68). Na tradução, a busca por contemplar as exigências formais levou a uma aproximação que apagou o jogo de palavras por completo.

¹⁰ “deep, intense; oppressive, distressing; sad, sorrowful; sleepy, drowsy.”

¹¹ “Lucrece’s face is a *locus amoenus* (‘pleasant place’), but it is also in heraldic terms the ground surface of an escutcheon or shield [...]. The *field* is also the battlefield on which the ensuing *fight* (62) will take place.”



Quadro 9 — Trocadilho com *field* (perdido)

But beauty, in that white intitulèd, From Venus' doves doth challenge that fair <i>field</i> . (57-58)

Mas Beleza tem o título desse alvor Das pombas de Vênus e vai reivindicar
--

Fonte: Elaboração própria

Até aqui encontramos exemplos de como contemplar metro e rima pode afetar a preservação de outros traços. Seguiremos debatendo tais exigências formais em si mesmas, os métodos para sua obtenção e sua relação com o conteúdo. Quanto ao metro, os versos são dodecassilábicos, pela mesma razão apontada por Oscar Mendes, evitar demasiado apagamento semântico. Relacionado ao metro está o ritmo. As pausas ao fim de cada verso determinam a primeira percepção rítmica, a que chamaremos ritmo externo; a prosódia da sequência linguística que constitui o verso determina o que chamaremos de ritmo interno. Não se buscou imprimir aos versos um ritmo interno convencionado, seja o iâmbico, para emular o inglês¹², seja o modelo do verso alexandrino, tal como o descreve Ali (1999, p. 108):

Distinguem-se nos versos alexandrinos o tipo clássico e o tipo romântico. O verso na forma clássica tem acentuação forte não somente na 12ª sílaba, mas também na 6ª sílaba, terminação do primeiro hemistíquio. O movimento rítmico até a última tônica obedece em qualquer dos hemistíquios a um destes quatro esquemas:

a) - / - / - / - / - ; b) - - / - - / ; c) / - - / - / ; d) / - - - /

Forma-se o alexandrino quer pela repetição de um destes tipos, quer pela combinação de dois diferentes. [...] A escola romântica faz uso de todas as combinações clássicas; reage, porém, contra o rigorismo antigo, deslocando muitas vezes a cesura central para outro ponto e fazendo largo emprego do cavalgamento.

Sem dúvida, tais restrições tornariam o trabalho tradutório mais laborioso e menos flexível. Tratando-se de uma criação condicionada, adotar múltiplas exigências de forma poderia redundar em uma dicção forçada. A

¹² Note-se que o pentâmetro iâmbico de Shakespeare admite variações, em especial troqueus iniciais.

menos que a recriação se permitisse maior latitude, o que não foi a concepção tradutória adotada. Podemos dizer que, em consonância com o caráter do poema longo, apontado acima, de narrativa poetizada — maior apelo à função referencial e carga mimética — o procedimento adotado foi o de inserir recriações locais e pontuais que se fizessem necessárias, de resto buscando não se afastar do conteúdo semântico. De modo que o verso dodecassilábico sem regularidade métrica interna convencionada pareceu o mais adequado, inclusive para a preservação das figuras de linguagem e de outros traços semântico-formais.

A rima, por sua vez, é a característica que define esta tradução como um trabalho inédito. Faleiros (2012, p. 112) define as rimas intersversais, aquelas que nos interessam diretamente, como “repetições de um conjunto de fonemas, a partir da última vogal tônica de cada verso [...]”. Ainda mais que o ritmo, a rima é um elemento fundamental para a estesia, no jogo entre significado e estesia que é a poesia. Mesmo que em tempos recentes a rima não seja, ou tenha sido, em tempos remotos, obrigatória, “[s]eu efeito expressivo é tão significante no texto poético que o termo *rima*, muitas vezes, confunde-se com o próprio termo poesia.” (FALEIROS, 2012, p. 111, grifo do autor). As rimas comportam quatro classificações. Iniciemos com a classificação posicional, segundo a qual

[...] as rimas são basicamente emparelhadas [...] quando se realizam por contiguidade (AABB); alternadas [...] quando se realizam por alternância simétrica (ABAB, ABCABC); entrelaçadas [...] quando uma das rimas se realiza entre elementos contíguos da outra (ABBA, ABBBA); ou misturadas, quando há outras disposições. (FALEIROS, 2012, p. 113)

Em *Lucrece*, encontramos o padrão da Rima Real, ABABBCC, que é, portanto, de rimas misturadas. O que se pode observar é que a estrofe tem dois momentos: um de rimas alternadas até o quarto verso (ABAB) e outro começando no mesmo quarto verso, que funciona como pivô, de rimas emparelhadas (BBCC). Esse padrão determina uma cadência que guia a leitura, e que se preservou na tradução. Mais uma vez, usaremos a primeira estrofe do poema para ilustrar essa característica da tradução proposta.

Quadro 10 — Primeira estrofe de Lucrécia (inédito)

De uma Ardeia sitiada, com pressa insana, Tendo por incertas asas desejo chão, Tarquino lascivo deixa a hoste romana E até Collatium porta um fogo sem clarão, Que das alvas cinzas espera avultação Para cingir pelas ancas, co'a flama vasta, Ao amor de Colatino, Lucrécia a casta.
--

Fonte: Elaboração própria

Outra classificação possível das rimas é a estrutural, que considera “sua ocorrência numérica na estrofe [...] (monorrima, entre dois versos; dirrima, entre três versos etc.)” (FALEIROS, 2012, p. 113). Aqui há divergência entre Faleiros e Rogério Chociay, que usa monorrima para a estrofe que tem uma terminação reiterada (em quantos versos for), dirrima para a estrofe que tem duas terminações reiteradas e daí em diante (CHOCIAY, 1979, p. 195). Seguindo Chociay, a Rima Real apresenta uma trirrima; seguindo Faleiros, há duas monorrimas e uma dirrima — sendo que fazer três versos rimarem a cada estrofe foi um dos maiores desafios da tradução.

A classificação acentual pauta-se “pelo esquema acentual dos segmentos (tônicos, graves, esdrúxulos)” (FALEIROS, 2012, p. 112) conforme as palavras rimantes sejam oxítonas, paroxítonas ou proparoxítonas, respectivamente. Como no português predominam as paroxítonas, predominaram as rimas graves. As rimas esdrúxulas constituem o caso mais interessante. A única rima propriamente esdrúxula foi entre “angélica” e “bélica” (253 e 255). Em algumas palavras proparoxítonas é possível considerar a sinérese (ditongação de um hiato) das sílabas pós-tônicas, como na rima “espúria / lamúria” (888-889). E algumas rimas assimétricas se deram entre tais proparoxítonas e paroxítonas, como “demônio / sonho” (85 e 87).

A classificação mais importante para as rimas, por fim, é aquela de intensidade, ou índice de reiteração: “a intensidade da rima e sua consequente classificação são definidas pelo número de sons consonânticos e vocálicos repetidos e pelo modo como eles se organizam na(s) sílaba(s)” (FALEIROS, 2012, p. 112). A primeira categoria de rima nessa classificação é

a rima toante, na qual se reiteram apenas as vogais, admitidas diferenças como nasalidade, abertura ou semivogais. Na tradução de *Lucrece*, as rimas toantes foram uma exceção, ocorrem entre “roubo” e “engodo” (918 e 920) e entre “todos” e “olhos” (1086 e 1088). Opõem-se às rimas toantes as rimas consoantes ou soantes, que se dão “quando a coincidência de sons atinge todos [ou quase todos] os sons a partir da vogal tônica” (FALEIROS, 2012, p. 119). Na tradução, foram empregadas rimas soantes entre palavras com o mesmo sufixo ou desinência, as quais seriam talvez evitadas em um poema curto, por serem consideradas pobres ou fáceis (mesma classe gramatical), como em “alteza / baixeza” (90-91) ou “impudente / insolente” (1346 e 1348). Exemplos de rimas soantes ricas foram “fatura / impura” (1077-1078) ou “cultivo / cativo / motivo” (198 e 200-201). A rima soante suficiente é a rima aguda, como “absolvição / paixão” (354-355), e a rima soante ampliada reitera fonemas antes da última vogal tônica, como em “revolvendo / resolvendo” (127 e 129). Já a rima soante incompleta é “aquela em que sobra um fonema, apenas um, entre um segmento rimante e o outro” (FALEIROS, 2012, p. 120), como temos exemplos em “pedem / perdem” (146-174) ou em “cometo / feito” (1205 e 1207). Temos ainda a rima soante diminuta, que acontece quando “há apenas a variação de um, apenas um, traço distintivo em *um mesmo* fonema” (FALEIROS, 2012, p. 121, grifo do autor). Por exemplo, as vogais médias têm uma manifestação fechada e outra aberta, como em “superno / desgoverno” (652 e 654) e “mediadoras / horas” (1019-1020). O homoteleuto, finalmente, é uma forma de quase-rima em que a reiteração fônica exclui a última vogal tônica, e que se revelou um recurso útil para a tradução; são exemplos de homoteleuto “relógio / naufrágio” (965-966) e “curto / desporto” (991-992).

Embora nunca tenha sido um objetivo fornecer uma tradução palavra por palavra, a comparação do verso obtido com o que seria uma tradução mais direta permitiu-nos identificar procedimentos que serviram à obtenção de metro e/ou rima. São eles: rearranjo, aproximação, apagamento, reconstrução e enxerto. Rearranjo é o deslocamento de material semântico, e tem baixo impacto sobre o conteúdo. Geralmente objetivou a rima, mas em um caso peculiar ocorreu entre versos, introduzindo um *enjambement* de modo a acomodar o metro.

Quadro 11 — Rearranjo entre versos

What priceless wealth <i>the heavens</i> had him lent In the possession of his beauteous mate; (17-18)
Que riqueza infinda a ele fora emprestada <i>Pelos céus</i> , na posse de sua bela consorte;

Fonte: Elaboração própria

Em busca da rima, o rearranjo incidiu sempre sobre enumerações e estruturas paralelas, como se vê adiante.

Quadro 12 — Rearranjo

Enumeração
Huge rocks, <i>high winds</i> , strong pirates, shelves and sands (335)
Rochedos, baixios, piratas, <i>vendavais</i>
Estrutura paralela
Troy had been bright <i>with fame</i> , and not with fire (1491)
Troia brilharia não com fogo, e sim <i>fama</i>

Fonte: Elaboração própria

Chamou-se de aproximação o procedimento de recorrer a um conteúdo semântico similar àquele no texto de partida, quando um equivalente mais direto estivesse disponível. A aproximação visou tanto à conformação do verso ao metro quanto à obtenção da rima, a qual privilegiaremos. Um caso em particular é indicativo da diferença entre o inglês e o português quanto à inflexão de gênero. No dístico a seguir, *eagle* (águia) é aproximado por “falcão”, que tem o mesmo gênero masculino de “mosquito” (*gnat*) para obter rima entre os participípios que com os substantivos concordam. Pode-se dizer que há um enfraquecimento semântico, já que falcões eram domesticados enquanto águias são mais imponentes, selvagens.



Quadro 13 — Aproximação (gênero)

Gnats are unnoted wheresoe'er they fly, But <i>eagles</i> gazed upon with every eye. (1014-1015)
Mosquito voa a toda parte indetectado, Mas <i>falcão</i> é de todo olho contemplado

Fonte: Elaboração própria

A seguir temos exemplos de lexemas que foram aproximados, e eventualmente projetados para a posição final, tendo em vista a rima. É possível julgar, em cada caso, o desvio semântico.

Quadro 14 — Aproximação lexical (rima)

Substantivos		
hooks (103)	[anzóis]	linhada
desire (234)	[desejo]	desatino
Adjetivos		
embracing (6)	[envolvente]	vasta
false (50)	[falso]	rude
Advérbios		
kindly (253)	[amavelmente]	angélica
once (606)	[finalmente]	à vera

Fonte: Elaboração própria

Também se aproximaram sintagmas, visando à rima, dos quais estes são exemplos:

Quadro 15 — Aproximação de sintagmas (rima)

Sintagma nominal		
issue of a king (37)	[descendente de um rei]	real varão
Sintagma verbal		
can never last (894)	[nunca podem durar]	vão a lugar nenhum

Fonte: Elaboração própria

O próximo procedimento a ser apresentado objetivou sempre contemplar o metro, que é o apagamento. Considera-se apagamento quando material semântico no texto de partida não encontra correspondente no texto de chegada. O apagamento lexical recai no mais das vezes sobre adjetivos e advérbios, que não ocupam o núcleo de sintagmas, como o fazem substantivos e verbos.

Quadro 16 — Apagamento de adjetivos e advérbios

Adjetivos
O <i>rash</i> false heat, wrapp'd in repentant cold (48)
Ó [açodado] falso fogo, envolto em contrito frio
Who, flatt' red by their leader's <i>jocund</i> show (296)
Que, pelo [jocundo] porte de seu líder impelidas
Advérbios
When <i>thus</i> thy vices bud before thy spring? (604)
Brotando [assim] teus vícios antes da primavera!
He like a thievish dog creeps sadly <i>thence</i> ; She like a wearied lamb lies panting <i>there</i> . (736-737)
Ele tal um cão ladrão [de lá] se esgueira abatido; Ela tal lasso cordeiro põe-se [ali] a arfar.

Fonte: Elaboração própria

Substantivos e verbos puderam ser apagados quando partes de enumerações ou estruturas paralelas.

Quadro 17 — Apagamento de substantivos e verbos

Enumeração
Wrath, <i>envy</i> , treason, rape, and murder's rages (909)
Ira, [inveja,] traição, estupro, e fúria de algozes
Sujeito composto
But none where all distress <i>and dolour</i> dwelled (1446)
Mas nenhuma em que todo infortúnio [e toda dor] morava
Verbos em paralelo
Are by his flaming torch dimmed <i>and controlled</i> (448)
São ofuscados [e subjugados] pela tocha a flamejar

That spots <i>and stains</i> love's modest snow-white weed (196)
--

Que suja [e mancha] ao amor o nívoo traje cordato

Fonte: Elaboração própria

Em algumas ocasiões, substantivos e verbos foram apagados com acomodação sintática.

Quadro 18 — Apagamento com acomodação

Mudança de transitividade
So mild that Patience seemed to scorn <i>his woes</i> (1505)
Tão calmo que a paciência troçar [de seus males] parece.
Substituição do núcleo
By knighthood, gentry, and sweet friendship's <i>oath</i> (569)
Por cavalaria, berço, [voto de] doce amizade
Locução verbal
Drunken Desire <i>must</i> vomit his receipt (703)
Ébrio Desejo vomita [/precisa vomitar] tudo ingerido
Oração / sintagma
Grieving themselves <i>to guess at others' smarts</i> (1238)
A si vexam por [perceber] alheia tribulação

Fonte: Elaboração própria

Outro procedimento que foi adotado na tradução dos versos é a reconstrução, aquele que envolve, mais que aproximação ou apagamento de material semântico em uma estrutura sintática equivalente, a elaboração de uma estrutura semântico-sintática homóloga. São muitas as possibilidades de empregar a reconstrução, e difíceis de sistematizar em categorias, mas algumas recorrências se observaram. Às vezes o procedimento é motivado pela tentativa de acomodar o verso ao metro adotado, às vezes pela busca da rima e em alguns casos por ambos. Exemplificaremos apenas a reconstrução que visou à rima. Os casos recorrentes observados foram a tradução de uma estrutura na voz ativa por outra na voz passiva, ou o inverso, a mudança de sujeito e a inversão semântica.



Quadro 19 — Reconstrução (rima)

Passivação
Then looking scornfully, he doth despise (187)
[Assim com escárnio ele despreza]
Assim com escárnio por ele é desprezada
Ativação
Her honour is tane prisoner by the foe (1608)
[Que sua honra foi tomada prisioneira pelo inimigo]
Que sua honra cativa lograram tomar
Mudança de sujeito
Yet am I guilty of thy honour's wrack; (841)
[Mas eu sou culpada da ruína de tua honra]
Mas a ruína de tua honra é culpa minha;
Inversão semântica
Deep sounds make lesser noise than shallow fords (1329)
[Estreitos profundos fazem menos barulho que vaus rasos]
O vau mais que o profundo estreito é barulhento

Fonte: Elaboração própria

O derradeiro procedimento que foi identificado na tradução de *Lucrece*, e serviu sempre à rima, é o enxerto. Considerou-se enxerto o emprego de material semântico na posição final de um verso, no texto de chegada, sem contraparte no texto de partida. Frequentemente é combinado com apagamento.

Quadro 20 — Enxerto

And thou, the author of their obloquy (523)
E tu, autora de seus reproches <i>por certo</i> ,
That through their light joy seemèd to appear (1434)
Que através do júbilo surgia <i>um segredo</i>
As in revenge or quittal of such strife (236)
Como vingança ou paga na luta <i>renhida</i> ;
The eyes of men without an orator. (30)
Aos olhos dos homens sem orador <i>louvar</i> .
Now is he come unto the chamber-door (337)



Chega agora à porta da alcova, <i>finalmente</i>
Shall plight your honourable faiths to me (1690)
Empenhareis vossas palavras, <i>tal condiz</i> ,
Look as the fair and fiery-pointed sun (372)
Tal como o sol de ígneas setas <i>limpa o céu</i>
At last she calls to mind where hangs a piece (1366)
Enfim recorda-se de onde pende <i>de um prego</i>

Fonte: Elaboração própria

Buscamos, portanto, ilustrar os cinco procedimentos adotados, em uma análise retrospectiva da tradução que privilegiou a negociação entre forma e conteúdo. É preciso registrar que não foi debatido outro elemento importante da melopeia, ou da estesia, para recuperar o conceito que já adotamos, que é o recurso a aliterações e assonâncias. A razão é que não nos pareceu que Shakespeare emprega esse traço com deliberação no poema narrativo, de modo que não se tentou imprimi-lo à tradução. Uma análise detalhada, em comparação talvez com seus sonetos, pode ser o mote para outro trabalho.

Considerações finais

Debatemos, em linhas gerais, as características da tradução de textos poéticos, em relação aos literários em geral e aos referenciais, bem como a peculiaridade do poema longo. Esse aporte teórico deu respaldo à apresentação de uma nova tradução de *Lucrece*, de William Shakespeare, na qual o intuito principal foi revelar as negociações entre forma e conteúdo. Como é característico na tradução poética, operou-se uma transposição criativa. No entanto, considerando a carga referencial e mimética do poema longo, foi possível limitar a recriação a intervenções pontuais, voltadas a contemplar as exigências formais. Com esta primeira tradução rimada de *Lucrece*, pretende-se lançar luz sobre uma obra ambiciosa do poeta inglês, que tem há muito merecido atenção crítica e editorial.

Referências

ALI, M. S. **Versificação Portuguesa**. São Paulo: Edusp, 1999.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Sousa. São Paulo: Ars Poetica, 1993.

BASSNETT, S. **Translation Studies**. 4. ed. Park Square: Routledge, 2014.

BERISTÁIN, H. **Diccionario de Retórica y Poética**. 7ª. ed. Cidade do México: Editorial Porrúa, 1995.

BLITS, J. H. Redeeming Lost Honor: Shakespeare's Rape of Lucrece. **The Review of Politics**, v. 71, n. 3, p. 411-427, 2009.

CEIA, C. E-Dicionário de Termos Literários. **MÍMESIS ou MIMÉSE**, 2010. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/mimesis-mimese>>. Acesso em: 15 jun 2023.

CERVANTES, B. V. Biblioteca Virtual Cervantes. **La violación de Lucrecia**, 2003. Disponível em: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poesia-de-william-shakespeare--0/html/ffe99bb0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_8.html#I_319>. Acesso em: 09 jun 2022.

CHOCIAIY, R. **Teoria do Verso**. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1979.

CRYSTAL, D.; CRYSTAL, B. **Shakespeare's Words - a Glossary and Language Companion**. Londres: Penguin Books, 2002.

DELABASTITA, D. **There's a Double Tongue: An Investigation Into the Translation of Shakespeare's Wordplay, with Special Reference to Hamlet**. Amsterdam: Rodopi, 1993.

FALEIROS, Á. **Traduzir o Poema**. Cotia: Ateliê, 2012.

JAKOBSON, R. **Linguística e Comunicação**. Tradução de José Paulo Paes Isidoro Blickstein. 14ª. ed. São Paulo: Cultrix, 1991.

JOHNSON, S. Prefácio a Shakespeare. **Prefácio a Shakespeare**, 2018. Disponível em:

<<https://br1lib.org/book/17216825/10e915?id=17216825&secret=10e915>>.

Acesso em: 05 jul 2022.

LARANJEIRA, M. **Poética da Tradução**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1993.

MARTINS, M. A. P. A lírica shakespeariana em tradução: The Rape of Lucrece em português brasileiro. **Tradução literária: história, teoria e crítica**, João Pessoa, 24, n. 1, 2022. 119-144.

MICHAELIS. Dicionário Michaelis. **Dicionário Michaelis**, 2023. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/>>. Acesso em: 04 jun 2023.

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

MÚRCIA, U. D. Traducciones, 2021. Disponível em:

<<https://www.um.es/shakespeare/traducciones/documentos/traduc-lucrecia.pdf>>. Acesso em: 09 jun 2022.

SHAKESPEARE, W. **Obra Completa**. Tradução de Oscar Mendes F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, v. III, 1969.

SHAKESPEARE, W. **The Oxford Shakespeare: The Complete Works**. Oxford: Oxford University Press, 2005.

SHAKESPEARE, W. **The Poems**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

SHAKESPEARE, W. **Shakespeare's Poems**. Londres: Bloomsbury Press, 2007.

SHAKESPEARE, W. **Le viol de Lucèce**. Tradução de Gérard Gâcon. Ville Cotterêts: Ressouvenances, 2014.

SHAKESPEARE, W. **Teatro Completo**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, v. 1, 2016.

SHAKESPEARE, W. **O Estupro de Lucrecia/Vênus e Adônís**. Tradução de Élvio Funck. Porto Alegre: Movimento, 2020.

Resumo

O poema narrativo (*The Rape of Lucrece* (1594) é uma obra relativamente negligenciada dentro do cânone shakespeariano. Em português, o texto recebeu apenas duas traduções, mas nenhuma delas preserva a regularidade de rima. Este artigo inclui um aporte teórico sobre tradução poética, a partir do qual será apresentada uma nova tradução, ainda inédita, para o poema narrativo, que se destaca por refletir o padrão de rima. Na análise do processo tradutório, ênfase será dada à relação entre forma e conteúdo.

Palavras-chave: William Shakespeare; *Lucrece*; Tradução de poesia; Rima; Forma e conteúdo.

Abstract

The narrative poem (*The Rape of Lucrece*) is a relatively neglected work within the Shakespearean canon. In Portuguese, the text has elicited only two translations, neither of which preserves the regularity of rhyme. This paper includes an overview of poetry translation theory, which will support the



presentation of a new unpublished translation of the narrative poem that stands out for mirroring the rhyming scheme. The analysis of the translation process will emphasize the relation between form and content.

Keywords: William Shakespeare; *Lucrece*; Poetry translation; Rhyme; Form and content.