

# O RITMO DE OTELO EM DUAS TRADUÇÕES PARA O PORTUGUÊS DO BRASIL

Márcia Paredes Nunes

Ritmo é o que nos impressiona quer a vista, quer o ouvido, pela sua repetição freqüente com intervalos regulares.

SAID ALI

Rhythm must have meaning.

EZRA POUND

## Introdução: traduzir a forma de Shakespeare

A tradução de um texto para teatro sempre levanta questões, devido à própria natureza dual do texto dramático: ao mesmo tempo em que pode ser lido, também pode ser produzido para fins de encenação teatral (Merino, 1994: 139). Em Shakespeare, o problema torna-se mais complexo ainda por diversos fatores. Em primeiro lugar, há o fato de Shakespeare ser poeta e dramaturgo ao mesmo tempo, o que pode levar alguns tradutores a privilegiarem o poeta (ênfase no aspecto lírico das falas) ou o dramaturgo (ênfase na teatralidade e suas conseqüências: maior entendimento do público, facilidade de declamação dos atores, etc).

Outro ponto a considerar é a importância dada ao sentido ou à forma, visto que Shakespeare escrevia em verso e prosa. Em outras palavras, podemos dizer que a própria escolha por traduzir o verso em prosa já privilegia o sentido, na medida em que o tradutor opta desde o início por não tentar acompanhar a forma do original.

A opção por seguir a forma remete, por sua vez, a outras questões, entre as quais os diferentes contextos de produção e de recepção das peças, escritas segundo as convenções do teatro elisabetano. Ao contrário do teatro moderno, em que encontramos apenas um tipo de texto (verso ou prosa, em linguagem mais ou menos próxima ou distante da coloquial), o

teatro elisabetano alternava-se entre verso e prosa, segundo suas próprias convenções, sendo a prosa reservada à linguagem cotidiana, aos personagens cômicos ou aos de baixa condição social, e o verso utilizado para os personagens elevados, conferindo-lhes dignidade e imponência (Harrison, 1985 [1939]: 177).

O verso geralmente utilizado era o *blank verse*, isto é, pentâmetros (versos de cinco pés) jâmbicos (pés com duas sílabas, sendo a segunda acentuada) (- / | - / | - / | - / |), sem rima. No início, esse verso era muito regular e, portanto, monótono. Cada verso era *end-stopped*, ou seja, não continuava no próximo, constituindo uma unidade; havia uma pausa após o segundo pé; e quase não havia substituição do pé jâmbico por outros tipos de pé.

Na obra de Shakespeare, nota-se de modo geral uma progressão dessa regularidade a uma maior variedade no verso, variedade esta conferida por diversos meios: uso de *enjambement*, continuação de um verso no seguinte, variação na localização da pausa e no comprimento do verso, substituição do jâmbico por outros pés, uso de uma sílaba redundante, também chamada extranumerária, e variação no acento das sílabas fortes, principalmente no final do verso (Halliday, 1964: 66). O que ocorre, portanto, é a evolução de um poeta bastante preso às convenções a um poeta capaz de distinguir vários personagens entre si por meio de discursos que lhes são peculiares, obtidos pela escolha de palavras, pela estrutura e pelo ritmo do verso (Harrison, 1985 [1939]: 172).

Assim, a escolha de um tradutor por acompanhar o verso e a prosa do original implica uma série de consequências para a tradução, já que o verso de Shakespeare é complexo. Com efeito, o estudioso de traduções de Shakespeare Dirk Delabastita cita entre os “technical problems” de traduzir Shakespeare “his flexible iambic patterns (not easily reproducible in certain other prosodic systems)”, bem como “the musicality of his verse” (1997: 223).

Os que optam por traduzir em verso têm de escolher primeiro qual seria o verso correspondente ao pentâmetro jâmbico no português. Poderíamos pensar que um pé jâmbico do inglês corresponderia a duas sílabas em português e, dessa forma, o decassílabo corresponderia ao pentâmetro jâmbico, já que em um pentâmetro há um total de cinco pés de duas sílabas, totalizando dez sílabas. Mas essa suposição não leva em conta as diferenças entre os sistemas métricos dos dois idiomas, sobretudo o uso diferente da sílaba e do acento nos dois sistemas prosódicos. Além disso, a língua inglesa tende a ter palavras mais curtas

que a língua portuguesa, portanto, já há uma tendência a obter-se um verso mais longo na tradução do que no original. Por isso, alguns tradutores procuram uma correspondência métrica recorrendo a outras formas, por exemplo, optando por traduzir em versos dodecassílabos como estratégia.

Vemos, então, que a noção de correspondência em tradução poética não é tão simples quanto poderia parecer. Para tentar esclarecer essa questão, Britto sugere que se utilize o conceito de “correspondência” em diversos níveis de exatidão, apresentando como exemplo precisamente o pentâmetro jâmbico inglês (2002: 1). Esse verso, em um nível mais forte de correspondência, seria o decassílabo jâmbico em português; em um nível mais fraco, o dodecassílabo; e em um nível mais fraco ainda, qualquer verso longo.

A consequência lógica desses níveis de correspondência é que quanto mais fraco o nível de correspondência, ou seja, quanto maior o nível de generalização, maior a perda na tradução. Entretanto, nem sempre se pode avaliar a perda dessa forma, visto que nem sempre o nível de generalização é o único fator a ser levado em conta. É preciso pesar também outros fatores, como por exemplo as diferentes funções que os elementos possuem na língua de origem e na língua de chegada. Como indicamos acima, o decassílabo em português corresponde formalmente ao pentâmetro jâmbico inglês, mas suas funções em cada língua podem diferir.

Outro exemplo que cabe citar é o fato de, como já mencionamos, o teatro de Shakespeare seguir convenções de alternância no uso de verso e prosa inexistentes no português. Ou seja, é possível seguir formalmente a alternância de verso e prosa, mas, talvez, para um leitor/espectador falante de português essa correspondência não cumpra a mesma função. Daí a escolha apresentada por alguns tradutores de não seguirem o mesmo esquema formal, preferindo a tradução em prosa, em um grau elevado de generalização, mas que funcionalmente se justifica.

### **O ritmo de Otelo: “The *Othello* music”**

Passemos agora a examinar a fala “It is the cause” (ato V, cena II, 1-22), primeiro no original inglês e, depois, em duas traduções, para tentar analisar como os tradutores estabelecem essa correspondência formal em suas traduções. Neste trabalho, vamos utilizar como ponto de partida a caracterização do discurso de Otelo apresentada por G. Wilson

Knight em artigo clássico sobre o ritmo da peça: “The *Othello* music” (1970 [1930]). O trecho foi selecionado por ser muito conhecido e por ser bastante característico do discurso do personagem Otelo.

Segundo Knight, o estilo de Otelo caracteriza-se por ser

stately, formal, slow-moving poetry, so heavily loaded with vividly realised physicality, [it] is the perfect vehicle for conveying to the audience the cast of mind, character and powerful emotion of this hero who is “in life”, as he tells us rude in speech (1970 [1930]: 34).

É importante ressaltar que Otelo sempre se expressa em verso. Os únicos trechos em prosa ocorrem quando o General sofre um ataque epilético e quando vê o lenço de Desdêmona na mão de Cássio, ou seja, quando perde totalmente o controle de si mesmo.

Vamos agora tentar analisar no trecho escolhido os recursos métricos e poéticos que tornam a fala de Otelo “lento, formal e imponente”, segundo Knight. É preciso esclarecer que esta proposta de metrficação não pretende ser definitiva, podendo haver outras formas de escandir os versos, principalmente por se tratarem de versos a serem declamados, acompanhados de ações, durante a encenação. Além disso, a pronúncia no tempo de Shakespeare diferia da pronúncia atual do inglês, o que pode levar hoje a divisões silábicas distintas das originalmente pretendidas. Por fim, os pontos levantados não são exaustivos, apenas buscam trazer algumas questões para analisar como a métrica poderia ajudar na interpretação do trecho.

A fala de Otelo “It is the cause” é declamada no momento em que ele adentra o quarto onde Desdêmona está dormindo (ato V, cena II). Instigado por Iago, corroído por seu ciúme, Otelo pensa que Desdêmona deve morrer. Trata-se de um momento de intensa angústia, pois Otelo sabe que a morte é definitiva, como se vê na comparação que faz entre a luz que carrega na mão e a luz que representaria a vida de Desdêmona.

#### *Tabela de metrficação do original inglês*

verso		Escansão	Tipo de verso
1	- / - /    - / - /    - /	- \   - /      - \   - /    - /	Pentâmetro jâmbico
1	It is the cause, it is the cause, my soul:		
2	/ - - / - - /    - / /	/ -   - /   --   /    -   / /	Pentâmetro; 3º pé pirríquio; 4º pé com inversão

			trocaica; 5º pé espondeu
2	Let me not name it to you, you chaste stars.		
3	- / - /    \ - / / - /	- /   - /    \ -   /   - /	Pentâmetro; 3º pé com inversão trocaica; 4º pé espondeu
3	It is the cause. Yet I'll not shed her blood,		
4	- / - / - / - / - /	- /   - /   - /   - /   - /	Pentâmetro jâmbico
4	Nor scar that whi•ter skin of hers than snow		
5	- / - \ - / - - - / -	- /   - \   - /   - \   - /   -	Pentâmetro; 4º pé pirríquio e uma sílaba átona extranumerária
5	And smooth as mon•u•men• tal a•la•bas•ter –		
6	\ - / /    \ - - / - /	\ -   /      \ -   - /   - /	Pentâmetro; 2º pé espondeu; 3º pé com inversão trocaica
6	Yet she must die, else she'll be•tray more men.		
7	\ / - /    - /    \ / - /	\ /   - /      - /      \ /   - /	Pentâmetro jâmbico
7	Put out the light, and then put out the light:		
8	- / / -    \ / - / - \	- /   / -      \ /   - /   - \	Pentâmetro; 2º pé com inversão trocaica
8	If I quench thee, thou fla•ming mi•nis•ter,		
9	- / - / - \ - / - /	- /   - /   - \   - /   - /	Pentâmetro jâmbico
9	I can a•gain thy for•mer light res•tore,		
10	- \ - / -    - / \ / - /	- \   - / -      - /   \ /   - /	Pentâmetro; 2º pé anfibráco
10	Should I re•pent me; but once put out thy light,		
11	- / - / - - - / - / -	- /   - /   - -   - /   - /   -	Pentâmetro; 3º pé pirríquio; última sílaba fraca extranumerária
11	Thou cun•ning'st pat•tern of ex•cel•ling na•ture,		
12	- / \ / - - - / - /	- /   \ /   - -   - /   - /	Pentâmetro; 3º pé pirríquio;
12	I know not where is that Pro•me•thean heat		
13	- \ - / - /    - \ - / - /	- \   - /   - /      - \   - /   - /	Hexâmetro jâmbico
13	That can thy light re•lume. When I have pluck'd thy rose,		
14	- / - / - / - / - /	- /   - /   - /   - /   - /	Pentâmetro jâmbico
14	I can•not give it vi•tal growth a•gain;		
15	- / - / -    - / - - - /	- /   - / -    - /   - -   - /	Pentâmetro; 2º pé anfibráco;

			4º pé pirríquio
15	It needs must with•er; I'll smell it on the tree.		
	[He kisses her]		
16	/ / - /    - - / - - /	//   - /    - -   - / - /	Pentâmetro; 1º pé espondeu; 3º pé pirríquio; 4º pé com inversão trocaica; enjambement
16	O bal•my breath, that dost al•most per•suade		
17	/ - - / - /    / / / /	/ -   - /   - /    // //	Pentâmetro; 1º pé com inversão trocaica; 4º pé espondeu; 5º pé espondeu
17	Jus•tice to break her sword! One more, one more;		
18	- / - \ - /    - / - / -	- /   - \   - /    - /   - / -	Pentâmetro jâmbico; uma sílaba átona extranumerária
18	Be thus when thou art dead, and I will kill thee		
19	- / - / -    / /    - / - /	- /   - / -      //   - / - /	Pentâmetro; 2º pé anfibráco; 3º pé espondeu
19	And love thee af•ter. One more, and this the last.		
20	- / - / - / -    - / /	- /   - /   - /   -    -   //	Pentâmetro; 4º pé pirríquio; 5º pé espondeu
20	So sweet was ne'er so fa•tal. I must weep.		
21	- / - / - /    / / - / - -	- /   - /   - /    //   - / - -	Pentâmetro; 4º pé espondeu; duas sílabas átonas extranumerárias
21	But they are cru•el tears: this sor•row's hea•ven• ly –		
22	- / - - - /    - /	- /   - -   - /   - /	Quatro pés; 2º pé pirríquio
22	It strikes where it doth love. She wakes.		

Conforme observamos, o espectador do teatro elisabetano esperava encontrar na poesia das peças o *blank verse* (pentâmetro jâmbico em que o verso é em si uma unidade). Esse tipo de verso constituía o “contrato métrico”, ou seja, a métrica que serve de base para o poema, geralmente apresentada pelo poeta logo nos primeiros versos (Fussell, 1979: 15). Entretanto, se verificarmos esse trecho, o pentâmetro jâmbico ocorre em menos da metade da fala. A maioria dos versos apresenta um ou até mais de um tipo de variação, havendo, inclusive, a presença de versos com número diferente de pés. Contabilizando-se, há um

total de cinco pentâmetros jâmbicos (versos 1, 4, 7, 9, 14); 15 pentâmetros com variações (versos 2, 3, 5, 6, 8, 10, 11, 12, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21); e dois versos que não são pentâmetros (verso 13 com 6 pés, e verso 22 com quatro pés).

Esses dados por si sós nos levam logo à conclusão de que se trata do Shakespeare “maduro”, já sem seguir de perto as convenções métricas, apresentando oscilações nos versos. Com efeito, ao analisarmos cada verso, verificamos a existência de todas as características dessa fase (Halliday, 1964: 66):

- a) sílabas átonas extranumerárias (versos 5, 11, 18 e 21);
- b) substituição de pé jâmbico por outro pé binário: pirríquio (versos 2, 5, 11, 12, 15, 16, 20, 22); troqueu (versos 2, 3, 6, 8, 16, 17); e espondeu (versos 2, 3, 6, 16, 17, 19, 20, 21);
- c) substituição de pé jâmbico por um pé ternário (versos 10, 15, 19);
- d) *enjambement*, que por si só já é uma variação, pois, segundo as convenções, os versos deveriam ser *end-stopped* (versos 16 e 17);
- e) variação no comprimento dos versos (verso 13 com seis pés e verso 22 com quatro pés);
- f) pausas com variação em sua localização (versos 1, 2, 7, 13, 17, 18, 19, 20, 21, 22), quando o esperado é pausa após o segundo pé (versos 3, 6, 8, 10, 15, 16);
- g) variação na localização das sílabas fortes, com alguns espondeus no final do verso (versos 2, 17, 20);

Agora, é preciso verificar se essa diversidade no ritmo apresenta relação com o estilo próprio de Otelo e com o momento específico da peça em que se encontra o trecho: a indecisão de Otelo diante de seu ato. Como já citado, Knight considera que o estilo de Otelo caracteriza-se por ser “lento, formal e imponente”. No trecho em questão, podemos verificar esses traços devido a:

- 1) Cesura ou pausa ( || ):

Trata-se de um recurso típico para desacelerar o ritmo. Nota-se que quase todos os versos do trecho têm uma ou mais cesuras, em posições variadas. A cesura pode ainda conferir um aspecto formal ao verso: “caesura can be used [...] as a device for emphasizing the formality of the poetic construction and for insisting on its distance from colloquial utterance” (Fussell, 1979: 25).

## 2) Repetições:

O trecho contém a repetição de expressões inteiras, como por exemplo “It is the cause”, três vezes, e “one more” também três vezes. Há também repetições com pequenas variações como em “Put out the light, and then put out the light”, que reaparece mais tarde como “but once put out thy light”, e posteriormente a palavra “light” ressurge em outro contexto: “That can thy light relume”. A reiteração também pode ocorrer de modo mais sutil, como na presença do prefixo latino *re-* em três palavras diferentes: “repent”, “restore”, “relume”. Em termos de imagens, a comparação entre a luz e a vida aparece aqui sob três formas distintas: as estrelas (luz no céu), a vela (luz que Otelo carrega) e o fogo de Prometeu (luz da vida), permeando o trecho como um todo. É importante também a repetição de conjunções adversativas: “yet” e “but”, que podem ser interpretadas como um reflexo da indecisão de Othello. Por fim, há uma discreta repetição de estrutura sintática com o uso de vocativos (“my soul”, “you chaste stars”, “thou flaming minister”, “Thou cunning’st pattern of excelling nature”, “O balmy breath”).

## 3) Substituição do jambo por espondeu, principalmente nas sílabas finais:

A própria natureza do *blank verse* faz com que os versos terminem em uma sílaba acentuada e que cada verso constitua uma unidade, o que já propicia um ritmo mais lento na medida em que não contempla *enjambement*, um fator de aceleração.

Entretanto, nota-se ainda neste trecho uma frequência de versos em que há substituição do jambo (- /) por um espondeu (/ /) no início ou meio do verso (versos 3, 6, 16, 19, 21), e no final do verso (verso 2, verso 17, com os dois últimos pés espondaicos, e verso 20). Ocorre, então, o que Fussell denomina *spondaic substitution*: “a sucession of stressed syllables without the expected intervening unstressed syllables can reinforce effects of slowness, weight or difficulty” (1979: 35). Nesse caso, os espondeus, além de caracterizarem o discurso majestoso de Otelo, enfatizariam a dificuldade da própria indecisão do momento.

## 4) Substituição do jambo por pirríquio (versos 2, 5, 11, 12, 15, 16, 20, 22):

Segundo Fussell, “a sucession of unstressed syllables without the expected intervening stressed syllables can reinforce effects of rapidity, lightness or ease” (1979: 35). Essa característica pode ser vista, por exemplo, no verso 15, em que o pirríquio acelera a ação de beijar que o verso descreve metaforicamente. Entretanto, a leveza do ritmo pode



ajudar a reforçar mais ainda certas palavras, ao acelerar o ritmo e depois freá-lo, como ocorre no verso 20, em que o pirríquio seguido por uma substituição espondeica põe em relevo as palavras “must weep”, destacando o sofrimento de Otelo, e como ocorre no verso 22, em que três sílabas fracas antes da tônica destacam a palavra “love”.

#### 5) Ausência de *enjambement* (uma ocorrência):

nesse aspecto, Shakespeare segue as convenções do *blank verse*, com versos *end-stopped*. Entretanto, o único *enjambement* encontrado, versos 16-17, parece exercer a mesma função dos pirríquios: acelerar para dar destaque à dificuldade de decisão de Otelo. Nesses dois versos ocorrem algumas inversões trocaicas e um pirríquio, uma cesura e, logo após, dois espondeus, os quais ilustram os beijos de Otelo. Ou seja, o trecho apresenta ritmo bastante irregular, refletindo angústia e indecisão.

Repetimos que destacamos apenas alguns aspectos, tentando ilustrar como variações métricas podem apresentar relação com o significado.

Passemos agora a analisar as duas traduções.

### **Análise das traduções**

O poeta Onestaldo de Pennafort (1902-1987) realizou traduções do simbolista francês Verlaine e de Shakespeare, de quem traduziu *Romeu e Julieta* (1938) e *Otelo* (1956), trabalhos que se tornaram reconhecidos na área de literatura, teatro e também de estudos da tradução (Martins, 1999: 170-2). Sua versão de *Otelo* é apresentada como a “primeira tradução de *Othello* realizada, ou pelo menos publicada no Brasil, se não nos enganamos, a primeira na língua portuguesa vazada em verso e prosa como o original inglês” (Antonio Monteiro Guimarães, apud Shakespeare, 1995: XXXVII, nota 2).

Barbara Heliadora, tradutora, crítica teatral e pesquisadora, é considerada uma das maiores autoridades brasileiras em Shakespeare, tendo já traduzido grande parte do cânone shakespeariano (Martins, 1999: 172-6).

Os tradutores escolhidos foram selecionados por serem respectivamente a primeira e a última das traduções em verso e prosa publicadas no Brasil, o que poderia talvez refletir diferentes concepções de tradução, devido ao lapso de tempo decorrido entre as publicações, principalmente por se tratar de tradução para teatro, que costuma necessitar de atualizações para adequar-se a possíveis encenações.

Mais especificamente, a escolha de Onestaldo de Pennafort, embora seu *Otelo* esteja esgotado, tendo, pois, circulação restrita, deve-se ao extenso e diverso aparato crítico que acompanha a edição; a de Barbara Heliodora deve-se à grande veiculação de sua tradução, não somente pelo prestígio da tradutora como crítica teatral e conhecedora de Shakespeare, mas também pela facilidade de sua aquisição.

## Onestaldo de Pennafort

### Tabela de metrificação

verso		Escansão sílabas tônicas	Número de sílabas
1	/ - - / -    - / -    / - - / -	/ - - / -    - / -    / - / -	12
1	É   o   mo   ti   vo,   mi   nha al   ma,   é   o   mo   ti   vo...	1-4-7-9-12	
2	/ - / - /    / - - / -	/ - / -    / - - / -	9
2	Não   di   rei   a   vós,   cas   tas   es   tre   las!	1-3-5-6-9	
3	/ - / -    \ - - / - / -	/ - / -    \ - - / - / -	10
3	É o   mo   ti   vo...   Não   ver   te   rei   seu   san   gue,	1-3-(5)-8-10	
4	/ - - / - - - / - / -	/ - - / - - - / - / -	10
4	Não   fe   ri   rei   a   su   a   pe   le   bran   ca,	1-4-8-10	
5	- / - - - / -    - - - / -	- / - - - / -    - - - / -	10
5	Mais   al   va   do   que a   ne   ve,   mais   ma   ci   a	2-6-10	heróico
6	- - / - - / - -	- - / - - / - -	6
6	Que o a   la   bas   tro   dos   tú   mu   los...		
7	\ - - / - /    - - - / - /	/ - - / - /    - - - / - /	12
7	Mas   de   ve   rá   mor   rer,   pa   ra   que   nun   ca   mais	(1)-4-6-10-12	alexandri- no (6+6).
8	- / - / - /	- / - / - /	6
8	En   ga   ne a   mais   nin   guém!...	2-4-6	jâmbico
9	- / - - - / / - /    - \    / -	- / - - - / / - /    - \    / -	12
9	Pri   mei   ro a   pa   ga   rei   es   ta   luz...   de   pois,   es   ta...	2-6-7-9-12	
10	- - / - - / - - / - - / -	- - / - - / - - / - - / -	12
10	Se ex   tin   guir   o   cla   rão   ser   vi   çal   des   ta   fla   ma	3-6-9-12	anapesto
11	- /    - - - / - / - / -	- /    - - - / - / - / -	10
11	E, a   pós,   me ar   re   pen   der   de   tê-   lo   fei   to,	2-6-8-10	
12	- - / - - / -	- - / - - / -	6
12	Po   de   rei   re a   vi   vá-   lo...	3-6	
13	- - - / - - - /    - /	- - - / - - - /    - /	10
13	Mas   se a   pa   gar   a   tu   a   luz,   a   ti,	4-8-10	
14	- - / - - / - - - / -	- - / - - / - - - / -	10
14	- cri   a   ção   mo   de   lar   da   na   tu   re   za!	3-6-10	
15	- - - / - / - - - / -	- - - / - / - - - / -	10

15	Que   Pro   me   teu   ja   mais   com   su   a   chis   pa	4-6-10	
16	- - / - - / -    - / - - / -	--/--/-    -/--/-	12
16	Po   de   rá   re a   cen   dê-   la?   Uma   vez   ar   ran   ca   da	3-6-9-12	anapesto
17	- / - - - /    \ / / - - / -	-/- - /    \ / - - /	12
17	A   ro   sa   do   seu   pé,   não   me é   da   do   so   prar-   lhe	2-6-(7)-8-9-12-	
18	/ - / - / -    / - / - - /	/-/-/-    /-/-/-	12
18	No   vo a   len   to   vi   tal...   e e   la   tem   de   mur   char,	1-3-5-7-9-12	
19	/ - - / - - - - / -	/- - / - - - - / -	10
19	Que   ro as   pi   rá-   la   ain   da   no   seu   cau   le!	1-4-10	
	(Beija Desdêmona)		
20	- / - - - / -	- / - - - / -	6
20	Bal / sâ / mi / co / res / pi / ro,	2-6	
21	- - / - - / - - / - - / -	--/- - / - - / - - / -	12
21	Tu   se   ri   as   ca   paz   de   le   var   a   Jus   ti   ça	3-6-9-12	anapesto
22	- - / - - / - / - /    \ \	--/- - / - / - /    \ \	12
22	A   que   brar   su   a es   pa   da!   Um   bei   jo   mais...   mais   um....	3-6-8-11-(12)-(13)	6 + 6
	(Beija-a novamente)		
23	- / - - / - - /    - - - / -	- / - - / - - /    - - - / -	12
23	Con   ser   va-   te   tal   qual   es   tás,   quan   do   mor   re   res!	2-5-8-12	
24	- - / -    (-) - / - / - / -	--/-    (-) - / - / - / -	10
24	Vou   ma   tar-   te...   e   te a   mar   de   pois   de   mor   ta...	3-6-8-10	
25	- /    - - - / - / - / -	- /    - - - / - / - / -	10
25	Mais   um:   o   der   ra   dei   ro!   Nun   ca um   bei   jo	2-6-8-10	
26	- / - - \ / - / - /	- / - - \ / - / - /	10
26	Tão   do   ce   te   rá   si   do   tão   fa   tal!	2-(5)-6-8-10	
	(Beija-a mais uma vez)		
27	- - / - - /    - - / - - /	--/- - /    - - / - - /	12
27	Eu   pre   ci   so   cho   rar...   Mas   as   lá   gri   mas   são	3-6-9-12	anapesto
28	- / - / - /    - - - / -	- / - / - /    - - - / -	10
28	A   mar   gas....   Mi   nha   dor,   co   mo o   cas   ti   go	2-4-6-10	
29	- /    - / - / - - \ / -	- /    - / - / - - \ / -	10
29	Do   Céu,   des   trói   a   qui   lo   que   mais   a   ma.	2-4-6-(9)-10	
30	- - /	-- /	3
30	Des   per   tou...	3	

*Quadro comparativo de manipulação pelo tradutor do original inglês*

[Omissão]

**Acréscimo**

Alteração

*Explicitação*

É o motivo, minha alma, é o motivo...

Não direi a vós, castas estrelas!

- É o motivo... [Yet] Não verterei seu sangue,  
Não ferirei a sua pele branca, **(quebra de verso)**
- 5 Mais alva do que a neve, **mais** macia **(quebra de verso)**  
Que o alabastro dos túmulos...  
Mas deverá morrer, para que *nunca mais* **(quebra de verso)**  
Engane a mais ninguém!...
- 10 **Primeiro** apagarei esta luz... depois, [put out] esta...  
Se extinguir [thee, omissão do vocativo] o clarão serviçal desta flama  
E, após, me arrependo de tê-lo feito,  
Poderei reavivá-lo... [alteração da ordem dos versos] **(quebra de verso)**  
Mas se apagar a tua luz, a ti,  
- criação modelar da natureza!
- 15 Que Prometeu **jamaís** com sua chispa  
Poderá reacendê-la? Uma vez arrancada **(quebra de verso)**  
A rosa **do seu pé**, *não me é dado soprar-lhe*  
novo alento vital... ! [quebra de verso] e ela tem de murchar, (quebra de verso)  
*Quero* aspirá-la ainda no seu caule! (*Beija Desdêmona*)
- 20 Balsâmico respiro, **(quebra de verso)**  
*Tu serias capaz de* [almost] levar a Justiça **(quebra de verso)**  
A quebrar sua espada! **(quebra de verso)**  
Um beijo mais... mais um.... (*Beija-a novamente*)  
Conserva-te tal qual estás, quando morreres! **(quebra de verso)**
- 25 [And] Vou matar-te... [quebra de verso] e te amar *depois de morta...* **(quebra de verso)**  
Mais um: o derradeiro! [quebra de verso] *Nunca um beijo*  
Tão doce terá sido tão fatal! (*Beija-a mais uma vez*) [quebra de verso]  
Eu preciso chorar... Mas as lágrimas são **(quebra de verso)**  
Amargas... *Minha dor, como o castigo* **(quebra de verso)**
- 30 *Do Céu, destrói aquilo que mais ama.* **(quebra de verso)**  
Despertou...

Notamos na tradução de Onestaldo de Pennafort uma maior manipulação do texto em vários níveis. Primeiro, há a introdução de rubricas inexistentes no original, indicando mais dois gestos de Otelo que acompanham as falas (versos 22 e 26). Segundo, Pennafort não segue as quebras de verso do original, introduzindo ou suprimindo quebras conforme a necessidade do português e não do inglês. Fica patente, assim, que não há interesse em manter o mesmo número de versos do original. Com efeito, o número de versos aumenta de 22 para 30.

Como já mencionamos, o aumento no número de versos justifica-se pela própria natureza das línguas, mas isso também resulta de uma expansão no texto provocada pelo próprio tradutor, com a explicitação de pontos implícitos (como, por exemplo, o uso de comparativo nos versos 28 e 29, “Minha dor, como o castigo / Do Céu, destrói aquilo que mais ama”); de elementos gramaticais (como no verso 11, “de tê-lo feito”); ou de elementos semânticos (como no verso 25, “nunca um beijo”). Há também a introdução de palavras

inexistentes no original (como no verso 9, “primeiro”; no verso 15, “jamais”; e no verso 18, “e”).

Outra forma de manipulação observada é a alteração da ordem das palavras (verso 1) ou até da ordem dos versos (11 e 12) em relação ao original. Encontramos também a transformação de uma afirmativa em interrogativa nos versos 15 e 16.

Esses exemplos nos levam a crer que Pennafort parece mais interessado em efetuar uma correspondência mais forte em termos do sentido do que da forma. Essa suposição ganha mais força se pensarmos que, em termos métricos, Pennafort não utiliza versos com o mesmo número de sílabas, embora o trecho pareça estar estruturalmente organizado em torno de versos hexassílabos, decassílabos e dodecassílabos, havendo apenas a presença de dois versos que fogem a esse padrão (verso 2 com nove sílabas, e verso 30 com três sílabas). Conforme já assinalamos, há ainda um aumento no número de versos para compensar a diferença entre as línguas.

Em relação aos pontos que levantamos como importantes para o ritmo peculiar de Oteló, constatamos que, em termos de cesura, há o mesmo número de cesuras do que no original (19). Entretanto, não é possível buscar uma correspondência exata na localização dessas cesuras em razão do número diferente de versos e do seu agrupamento distinto nas duas línguas.

Não há tentativa de seguir um ritmo fixo (jâmbico), embora haja alguns versos anapésticos perfeitos e pelo menos um alexandrino perfeito. De certa forma, como o número de pentâmetros com variações de Shakespeare supera o de pentâmetros jâmbicos perfeitos, Onestaldo de Pennafort transmite um pouco dessa variedade de ritmo, mesmo que possa ser casual e não premeditada.

Em relação ao paralelismo de estruturas, Pennafort desfaz parte do paralelismo, como no verso 9, “Primeiro apagarei esta luz... depois, esta...”, e no verso 22, “Um beijo mais... mais um...”, sendo que no único paralelismo conservado, no verso 1, há a alteração na ordem de “minha alma”, com a inserção do vocativo no meio do verso, o que já modifica o paralelismo original.

Quanto ao número de *enjambements*, como Onestaldo de Pennafort altera a configuração dos versos, não faz sentido buscar correspondência nesse aspecto. Entretanto, enquanto o original inglês apresenta um exemplo de enjambement, na tradução temos oito

exemplos (versos 5/6; 7/8; 15/16; 21/22; 25/26; 27/28; 28/29), muitos dos quais em seguida, o que acelera mais ainda o ritmo.

O uso do futuro sintético e de pronomes clíticos remete a outro aspecto importante da tradução de Pennafort: o registro mais culto, diferente do português oral no Brasil, onde essas formas estão caindo em desuso. A própria escolha lexical também reflete um registro mais poético, com o uso de palavras menos usuais, como “aspirar”, “chispa”, “respiro” e “derradeiro”.

## Barbara Heliodora

### Tabela de metrificação

verso	Tradução	Escansão - sílabas tônicas	Número de sílabas
1	/ - / -    / - / -    \ / -	/ - / -    / - / -    \ / -	10
1	É   a   cau   sa,   sim,   a   cau   sa,   mi   nh'al   ma,	1- 3- 5 -7-10	
2	/ - - / - - / - - / -	/ - - / - - / - - / -	10
2	Não   a   no   mei   o an   te as   cas   tas   es   tre   las:	1- 4-7- 10	decassílabo provençal
3	/ - / -    - / - / - / -	/ - / -    - / - / - / -	10
3	É   a   cau   sa;   mas   san   gue   não   der   ra   mo,	1-3-6-8-10	
4	- / - - / -    / - - / -	- / - - / -    / - - / -	10
4	Nem   man   cho   sua   pe   le,   al   va   de   ne   ve	2-5-7-10	
5	- / - - - / - - - / -	- / - - - / - - - / -	10
5	E   li   sa   co   mo a   gló   ria   do a   la   bas   tro;	2-6-10	heróico
6	- /    \ - / -    - \    / / -	- /    \ - / -    - \    / / -	10
6	Po   rém   tem   de   mor   rer,   se   não   trai   ou   tros.	2-5-9-10	
7	- / - /    - /    - / - /	- / - /    - /    - / - /	10
7	A   pa   go a   luz   e, en   tão,   a   pa   go a   luz:	2-4-6-8-10	jâmbico
8	- \ - - - /    /    / - / -	- \ - - - /    /    / - / -	10
8	Se a   ti   eu   su   fo   car,   oh   fla   ma ar   den   te,	2-6-7-8-10	
9	\ - - / - - - / - /	(\) - - / - - - / - /	10
9	Pos   so   de   no   vo   res   tau   rar-   te a   luz,	1-4-8-10	sáfico
10	- - - / -    \    - - / - / -	- - - / -    \    - - / - / -	11
10	Se   me ar   re   pen   do;   mas   se a   vo   câ   a   pa   go,	4-(6)9-11	
11	/ - - / - - - / - / -	/ - - / - - - / - / -	10
11	Mol   de   sa   gaz   na   na   tu   re   za ex   cel   sa,	1-4-8-10	
12	- - / - / - - - - /	- - / - / - - - - /	10
12	Des   co   nhe   ço   ca   lor   de   Pro   me   teu	3-5-10	
13	- - \ - - / -    / - / -	- - \ - - / -    / - / -	10
13	Que   a   re   a   cen   des   se:   já   co   lhi   da,	(3)6-8-10	heróico
14	- / - / - / - / - / -	- / - / - / - / - / -	10
14	Não   pos   so   dar   à   ro   sa   for   ça   vi   va;	2-4-6-8-10	jâmbico
15	\ - - /    - - / - - / -	\ - - /    - - / - - / -	10

15	Tem   de   se   car;   vou   chei   rá-   la   no   ga   lho.	(1)-4-7-10	
	(Beija-a.)		
16	/ - - / - /    / - - / -	/ - - / - /    / - - / -	10
16	Há   li   to   quen   te as   sim   qua   se   con   ven   ce	1-4-6-7-10	
17	- - / - - / - - - /	- - / - - / - - - /	10
17	A   jus   ti   ça a   tra   ir-   se u   ma   vez   mais:	3-6-10	heróico
18	- - / - - / -    - - / -	- - / - - / -    - - / -	10
18	Se   fi   car   as   sim   mor   ta,   vou   ma   tá-   la,	3-6-10	heróico
19	- / - - /    / - -    - / - -	- / - - /    / - -    - / - -	10
19	E a   má-   la   de   pois:   mais   u   ma / a   úl   ti   ma,	2-5-6-10	duas últimas sílabas fracas
20	/ - / - \ - /    - / - / -	/ - / - \ - /    - / - / -	10
20	É   o   do   ce   mais   fa   tal:   a   go   ra   cho   ro,	1-3-(5)-7-9-10	
21	- - / - - /    / - - /	- - / - - /    / - - /	10
21	Mas   é   pran   to   cru   el,   dor   ce   les   tial	3-6-7-10	
22	- - / - / -    / - - / -	- - / - - /    / - - / -	10
22	Que   gol   pei / a o   que a   ma:   e   la   des   per   ta.	3-5-7-10	

*Quadro comparativo de manipulação pelo tradutor do original inglês*

[Omissão]

**Acréscimo**

Alteração

É a causa, **sim**, a causa, minh'alma,

Não a nomeio [omissão do vocativo] *ante* as castas estrelas:

É a causa; mas sangue não derramo [will]

Nem mancho sua pele, alva de neve [omissão do comparativo]

5 E lisa como a glória do alabastro;

Porém tem de morrer, senão traí outros. [will]

Apago a luz e, então, apago a luz:

Se a ti eu sufocar, oh flama ardente,

Posso de novo restaurar-te a luz,

10 Se me arrependo; mas se a você apago,

Molde sagaz na natureza excelsa,

Desconheço calor de Prometeu

Que a reacendesse: já colhida,

Não posso dar à rosa força viva;

15 Tem de secar; vou cheirá-la no galho. (Beija-a)

Hálito quente assim quase convence [omissão do vocativo]

A justiça a trair-se uma vez mais: [break her sword! One more, one more!]

Se ficar assim morta, vou matá-la,

E amá-la depois: mais uma a última,

20 É o doce mais fatal: agora choro, [I must weep]

Mas é pranto cruel, dor celestial [they; this]

Que golpeia o que ama: ela desperta.

Verificamos que, em termos formais, a tradutora adota o verso português que tem maior correspondência formal ao pentâmetro jâmbico inglês: o decassílabo. Há apenas um

verso hendecassílabo (verso 10). Além disso, na medida do possível, a tradutora parece tentar utilizar-se do ritmo jâmbico, que não é típico do português (versos 7, 14 e 20).

Notamos também uma extrema preocupação em manter o mesmo número de versos do original, tarefa difícil se considerarmos a tendência a expandir o tamanho do verso na passagem de inglês para português. Portanto, essa escolha por si só já traz como consequência uma necessidade de compressão. Encontramos, assim, a modificação de alguns termos. Por exemplo, “monumental alabaster” é vertido como “glória do alabastro”, o que acarreta uma ligeira mudança no sentido, visto que o original remete aos túmulos construídos com esse material (cf. glosa do editor da edição *New Cambridge*), sendo o tema da morte importante no contexto.

O uso do presente do indicativo – ocorrem apenas dois casos de uso de futuro, “vou cheirá-la” e “vou amá-la” – também pode ser fruto da necessidade de compressão, pois, com a utilização desse tempo verbal, eliminaram-se algumas ocorrências dos verbos modais *will* (versos 3 e 6) e *must* (verso 20), passando para o presente a ação como se já realizada, além de, obviamente, esses verbos serem mais curtos do que qualquer forma verbal futura no português, seja sintética ou analítica.

Para reduzir o verso, também houve a junção de dois períodos que são completamente distintos no original — “O, balmy breath, that dost almost persuade/ Justice to break her sword! / One more, one more” (versos 16 e 17) — e que passam a ser “Hálito quente assim quase convence / A justiça a trair-se uma vez mais”. Nessa compressão, houve a eliminação do vocativo, que passou a ser sujeito, a eliminação da imagem da justiça quebrando a espada e, mais significativo ainda, a fusão entre os dois períodos, sendo que no original o segundo é uma exclamação de Otelo ao beijar Desdêmona, excluída na tradução.<sup>1</sup>

Outra omissão é a eliminação do vocativo no verso 2 também devido à junção de duas orações. Considerando-se que a repetição, sob diversas formas, pode significar uma maneira sutil de retardar o ritmo, a supressão de dois vocativos pode representar também uma pequena perda cumulativa.

---

<sup>1</sup> As diferentes versões de Barbara Heliodora (“uma vez mais”) e Onestaldo de Pennafort (“mais um”) podem ser explicadas pela discrepância entre o próprio original inglês, em que o texto do *Folio* é “Once more! Once more!”, enquanto o do *Quarto* é “One more! One more” (Shakespeare, 1985: 172)



Outro exemplo de compressão dá-se no penúltimo verso, com a eliminação dos pronomes “they” e “this”. Em inglês ocorre um contraste bem demarcado entre a crueldade do pranto e a celestialidade da dor que sente Otelo, contraste este marcado metricamente pelos acentos nos referidos pronomes; mas em português, com a omissão dos demonstrativos, os dois pólos ficam justapostos, como em uma enumeração.

Quanto aos aspectos métricos que levantamos como fatores que conferem um ritmo lento, observamos que Barbara Heliodora apresenta quase o mesmo número de pausas do original (20), sendo algumas inclusive no mesmo local do original inglês, como nos versos 1, 3, 7, 10, 13, 15. Da mesma forma, a tradutora mantém as repetições presentes no inglês, embora possa haver pequenas variações, como no primeiro verso. Também é mantido o único *enjambement* do original.

Entretanto, um fator presente no original praticamente desaparece na tradução: a extrema variação métrica. Nesse aspecto, parece que, ao tentar ater-se à correspondência formal mais próxima do inglês (versos decassílabos), a tradutora opta por não variar muito a métrica, com apenas um verso variante (verso 10). Talvez essa pouca variação confira ao trecho não um ritmo lento, mas um ritmo mais acelerado que o original, apesar do número maior de pausas.

Finalmente, um comentário sobre a escolha lexical de Barbara Heliodora: encontramos o uso de palavras coloquiais e a ausência de palavras poéticas ou eruditas; os pronomes usados são “você” e “tu”, portanto, os utilizados na linguagem oral brasileira. Quanto ao futuro, ela dá preferência à forma analítica, mais comum na linguagem oral: “vou cheirá-la”. Com isso, o texto torna-se fluente e de fácil compreensão.

### **Conclusões**

Nosso esboço de análise tinha por objetivo verificar como os tradutores lidaram com aspectos formais do texto shakespeariano. Nesse sentido, os dois tradutores escolhidos aparentemente tiveram objetivos semelhantes: tentar transmitir ao leitor/espectador brasileiro uma correspondência formal entre o texto de partida e o texto de chegada. Entretanto, a noção de correspondência formal parece diferir um pouco entre os dois tradutores.

Onestaldo de Pennafort parece ver a correspondência formal de modo mais geral, optando pelo uso de uma simetria que permeia o trecho como um todo, com o uso

predominante do hexassílabo, decassílabo e dodecassílabo, havendo a possibilidade de outros metros. O número de versos não se manteve o mesmo e houve considerável manipulação em termos de quebra e inversão, além de outras alterações. O efeito final é de expansão do original inglês.

Barbara Heliodora, por outro lado, parece entender por correspondência formal o metro mais próximo do original (pentâmetro traduzido por decassílabo) e, dentro desse metro, optou por uma grande rigidez, superior até mesmo à de Shakespeare, que nesse trecho de *Othello* apresenta grande número de flutuações para efeitos poéticos. A tradutora não alterou o número de versos, o que por si só já representa também uma tentativa de correspondência formal forte. O efeito final é de compressão do original inglês.

De modo geral, parece-nos que a escolha de Barbara Heliodora pelo decassílabo e a conseqüente necessidade de recorrer a palavras mais curtas, fundir orações e, sobretudo, utilizar pouca variação métrica fazem com que o ritmo lento e sinuoso de Otelo não seja bem reproduzido na tradução, que apresenta um ritmo mais ágil que o do original. Por outro lado, a preferência de Pennafort por utilizar-se de três metros distintos, com possíveis variações, por um léxico mais formal e erudito, e pela expansão do verso talvez capte um pouco mais da música de Otelo, muito embora a correspondência formal seja mais fraca do que a selecionada por Barbara Heliodora.

## Apêndice

### *Símbolos usados:*

- | = separador de pés ou sílabas
- = separador de sílabas
- / = sílaba com acento primário
- \ = sílaba com acento secundário
- = sílaba átona
- || = pausa

### *Pés mais utilizados na versificação inglesa:*

#### BINÁRIOS:

##### *básicos:*

jambo = - /  
troqueu = / -

##### *acidentais:*

espondeu = / /  
pirríquio = - -

#### TERNÁRIOS:

##### *básicos:*

anapesto = - - /  
dátilo = / - -

##### *acidentais:*

crético = / - /  
anfibraco = - / -

## Referências bibliográficas

- DELABASTITA, D. (1997) “Shakespeare Translation”. M. Baker (org.) *Routledge encyclopaedia of translation studies*. London: Routledge.
- BRITTO, P. H. (2002) “Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia”. G. B. Krause (org.) *As margens da tradução*. Rio de Janeiro: FAPERJ/Caetés/UERJ.
- FUSSELL, P. (1979) *Poetic meter and poetic form*. New York: McGraw-Hill.
- HALLIDAY, F. E. (1964) *A Shakespeare companion 1564-1964*. Harmondsworth: Penguin.
- HARRISON, G. B. (1985 [1939]) *Introducing Shakespeare*. Harmondsworth: Penguin.
- KNIGHT, G. W. (1970 [1930]) “The Othello music”. \_\_\_\_\_. *The wheel of fire: interpretations of Shakespearian tragedy*. Oxford: Oxford University Press.
- MARTINS, M. A. P. (1999) “A instrumentalidade do modelo descritivo para a análise de traduções: o caso dos *Hamlets* brasileiros”. Tese de doutorado inédita, PUC-São Paulo.
- MERINO, R. (1990) “A framework for the description of drama translations”. Clem Robyns (org.). *Translation and the (re)production of culture*. Leuven: CETRA — The Leuven Research Center for Translation, Communication and cultures, 139-150.
- SHAKESPEARE, W. (1985) *Othello*. Org. de Norman Sanders. Cambridge: Cambridge University Press.
- \_\_\_\_\_ (1995) *Otelo*. Trad. de Onestaldo de Pennafort. Rio de Janeiro: Relume-Dumará.
- \_\_\_\_\_ (1999) *Otelo, o mouro de Veneza*. Trad. de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda.