

A tradução do drama shakespeariano por poetas brasileiros

Marcia A. P. Martins*

RESUMO:

Este artigo enfoca seis poetas brasileiros que traduziram mais de uma peça do cânone dramático shakespeariano, examinando qual foi sua poética tradutória, em que medida esta se mostrou afinada com os modos de fazer poesia predominantes no momento literário em que suas traduções foram produzidas e/ou publicadas e como foi a recepção crítica de seus trabalhos.

Palavras-chave: Shakespeare. Tradução teatral. Poetas brasileiros.

A obra lírica e dramática de William Shakespeare, produzida há quatro séculos em uma época especialmente favorável às artes e à cultura na Inglaterra, parece cada vez mais fascinar leitores e espectadores do mundo inteiro e despertar em muitos de seus apreciadores o desejo de traduzi-la para seus respectivos vernáculos. Os 154 sonetos de sua autoria, publicados em 1609, já foram traduzidos, em parte ou na sua totalidade, para os mais variados idiomas por poetas consagrados. Por sua vez, o cânone dramático, originalmente composto por 37 peças e hoje ampliado para 39, com a inclusão de *Two noble kinsmen* e *Edward III*, também tem sido intensamente difundido no mundo todo.

De início traduziam-se apenas fragmentos de peças, mas a partir do século XVIII começaram a ser feitas traduções mais completas, muitas vezes tendendo para a chamada imitação, ou *imitatio*, na qual apenas a idéia geral da obra é mantida, introduzindo-se mudanças na trama, nos personagens e na linguagem.¹ No Brasil não foi diferente: no século XIX começaram a surgir traduções parciais por autores canônicos, como Machado de Assis² e Olavo Bilac, e a partir do século XX, traduções integrais por poetas e estudiosos. Observa-se, de fato, que há cada vez mais transposições para o nosso idioma; até meados de 2009, somavam-se 170 publicadas, sem contar as adaptações voltadas exclusivamente para o público infanto-juvenil e as inúmeras versões feitas para o palco que não chegaram a conhecer a forma impressa. Todo esse trabalho foi realizado por cerca de 30 escritores, poetas, estudiosos e tradutores profissionais. Por enquanto apenas Carlos Alberto Nunes, na década de 1950; os parceiros F. C. de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes, no final dos anos 1960; e Barbara Heliodora, durante os últimos 20 anos, traduziram o cânone completo, sendo que seis dramas históricos vertidos por essa tradutora ainda permanecem inéditos. Também se destacam Beatriz Viégas-Faria, com 20 traduções publicadas, Millôr Fernandes, com quatro, e José Roberto O'Shea, com três (e mais duas no prelo).

Apesar da grande contribuição desses estudiosos, o enfoque deste trabalho recairá sobre os tradutores que têm também uma produção lírica própria. Nossa proposta é oferecer uma visão geral dos poetas brasileiros que contribuíram para a difusão do teatro de Shakespeare em português do Brasil, enfocando as características de suas traduções e a sua recepção crítica. Antes disso, no entanto, acreditamos ser importante falar um pouco sobre o drama shakespeariano.

O teatro shakespeariano e sua transmissão

William Shakespeare foi o principal expoente do drama elisabetano, escrito caracteristicamente em pentâmetros jâmbicos, versos cuja forma canônica ideal consiste em cinco pés acentuados em

todas as sílabas pares. Embora a forma predominante na poesia dramática desse período fosse o verso branco (não rimado), Shakespeare também usou muita rima, principalmente nas primeiras peças, introduzindo gradativamente a prosa, bastante presente na fase jacobina.

No Brasil, o teatro shakespeariano chegou de maneira indireta por volta dos anos 1830, pela via de “adaptações de origem ou ascendência francesa” (GOMES, 1961, p. 13). As primeiras traduções para o português do Brasil de que se tem notícia foram feitas para montagens da companhia de João Caetano, ator-empresário que dominou o teatro nacional por quase 30 anos (1835-1863). Entre esses tradutores, o nome mais conhecido é o do poeta Domingos José Gonçalves de Magalhães; sua tradução de *Otelo* a partir do francês, provavelmente feita em 1838 e desde então adotada por João Caetano nas encenações da peça (GOMES, 1961, p. 14), foi publicada em 1842 com o subtítulo “uma tragédia de Ducis”. É curioso notar que o poeta-tradutor, considerado por muitos o iniciador do Romantismo brasileiro e sendo, como relata Eugênio Gomes, “um espírito comprometido de maneira obstinada com os elementos mais característicos do período pré-romântico” (p. 14), optou por se basear na imitação de Ducis, “produtos do espírito clássico”, em vez de na versão livre de Alfred de Vigny, que “estava declaradamente em função do movimento romântico, tendo sido mesmo um dos primeiros golpes assestados para a sua implantação na França, juntamente com o *Hernani* de Victor Hugo” (p. 14).

Além desses textos para encenações, dos quais a maioria se perdeu, houve também traduções de fragmentos e trechos esparsos por poetas e escritores, muitas delas publicadas em coletâneas, revistas ou suplementos literários de jornais.³ Somente no século seguinte, em 1933, saiu pela Schmidt Editorial a primeira tradução brasileira de uma peça de Shakespeare completa, feita diretamente do inglês. O autor – o poeta e jurista Tristão da Cunha – inaugurou, com seu *Hamleto*, a difusão de Shakespeare no Brasil pela via de traduções integrais diretas e publicadas, ampliando suas possibilidades de fruição. Depois de duas décadas de poucas novidades, foram concretizados dois grandes projetos de tradução do cânone dramático anterior, de 37 peças: nos anos 1950, por Carlos Alberto Nunes (Melhoramentos), e em 1969, pelos co-tradutores Oscar Mendes e F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros (José Aguilar). Depois disso, a partir dos anos 1990 observou-se uma grande aceleração no ritmo de publicações, sendo que de 2000 ao primeiro semestre de 2009 já foram lançadas 54 novas traduções, sem contar as nove que estão no prelo e as reimpressões, que têm sido bastante freqüentes.

Os sempre novos “Shakespeares”, que há 80 anos falam o português do Brasil, constituem respostas a concepções estéticas e poéticas mutáveis, assim como a novas leituras e expectativas em relação à sua obra. O resultado é uma ampla gama de peças em português extremamente rica, diversificada e, de certa forma, pouco previsível. Na medida em que entendemos o papel do tradutor não mais como o do mediador autorizado que pretende resgatar o Shakespeare essencial e produzir uma versão definitiva, mas, sim, como o do intérprete de uma geração, de uma estética ou de uma leitura possível do autor, a pluralidade de traduções surge como muito positiva. Há poetas que traduzem em prosa e estudiosos que dominam a rima e o metro decassílabo, ou até o dodecassílabo; um erudito privilegia a prosa coloquial e não ameniza as expressões chulas, enquanto outros especialistas priorizam a encenabilidade do texto e pouco recorrem a notas e aparato crítico. Esses modos heterogêneos de se traduzir o autor inglês oferecem aos leitores e espectadores a oportunidade de escolher, dentre as versões disponíveis, aquela(s) que melhor corresponde(m) às suas expectativas. Além disso, constituem um *corpus* de estudo ao mesmo tempo desafiador e fascinante, permitindo inúmeros recortes – desde as estratégias tradutórias em si, a partir de análises microestruturais, até os diferentes projetos editoriais, questões de recepção ou os tradutores propriamente ditos.

Poetas brasileiros tradutores de Shakespeare

Considerando todos os nomes que assinaram traduções integrais – deixando de fora os poetas que trabalharam apenas com fragmentos, como Olavo Bilac e Francisco Otaviano – temos um total de doze: Tristão da Cunha, Onestaldo de Pennafort, Oliveira Ribeiro Neto, Artur de Sales, Carlos Alberto Nunes, Péricles Eugênio da Silva Ramos, Manuel Bandeira, Anna Amélia Carneiro de Mendonça, Geir Campos, Geraldo Carneiro, Jorge Wanderley e Paulo Mendes Campos.⁴ Diante da impossibilidade, por restrições de espaço, de examinar cada um deles, o universo de análise foi reduzido de modo a incluir, em princípio, apenas aqueles com mais de uma peça traduzida e publicada. Segundo esse critério, serão analisados Pennafort, Ribeiro Neto, Nunes, Silva Ramos e Anna Amélia.⁵ Consideramos importante, no entanto, abrir uma exceção no caso de Tristão da Cunha, que embora não atenda ao critério estabelecido, foi o primeiro a publicar a tradução integral de uma peça shakespeariana realizada a partir de um original inglês, sem adaptações ou cortes.

Os poetas-tradutores e seu trabalho com o teatro shakespeariano serão apresentados em sequência cronológica, de acordo com a data de publicação de suas traduções. Sendo assim, iniciaremos com Tristão da Cunha e seu *Hamleto*, lançado em 1933, para chegar até o poeta e cronista Paulo Mendes Campos, tradutor de *Os dois cavalheiros de Verona*, publicado cinquenta anos depois, em 1983.

Passaremos, então, a examinar a poética tradutória de cada um desses seis nomes,⁶ em que medida esta se mostrou afinada com os modos de fazer poesia do momento literário da tradução e/ou publicação e como foi a recepção crítica dos seus “Shakespeares”.

Tristão da Cunha

Trata-se do pseudônimo de José Maria Leitão da Cunha Filho (1878-1942), advogado por profissão e poeta por vocação, que estreou nas letras em 1901 com o volume de versos intitulado *Torre de Marfim*, seguido mais tarde por dois outros intitulados, respectivamente, *O Ouro das Horas* e *Caderno de Versos*. Amigo de intelectuais e jornalistas, era membro de um grupo de literatos denominado “Lanterna Verde”, integrado por Manuel Bandeira, Abgar Renault e modernistas da Semana de 1922, embora sua poesia tenha sido considerada como simbolista.⁷ Na literatura, a partir desse evento emblemático, novas tendências passam a ser observadas, destacando-se o modernismo de inspiração européia, fruto de insatisfação espiritual e estética, e o nacionalismo — este, xenófobo, intransigente diante da inevitável contaminação estrangeira exercida através da assimilação das propostas modernistas. Quanto à poesia, segundo Afrânio Coutinho, “a busca era angustiosa, vocações legítimas hesitando entre as formas parnasianas e simbolistas”. Manuel Bandeira, apontado como precursor do movimento, “ensaia o verso livre” e torna-se “uma espécie de encruzilhada estética entre o passado e o moderno” (COUTINHO, 1964, p. 257).

Cunha estava, portanto, inserido num contexto artístico-literário que se estendeu do simbolismo ao modernismo. Além disso, nas primeiras décadas do século 1920 começaram a ser adotadas, particularmente nos Estados Unidos, estratégias de tradução inovadoras, utilizadas por Ezra Pound e seus seguidores. No entanto, essa tradução brasileira de *Hamlet*, publicada em 1933 por Augusto Frederico Schmidt – que, logo após a Revolução de 30, lançou autores novos como Jorge Amado, Marques Rebelo, Graciliano Ramos e Gilberto Freyre – foi feita, segundo o tradutor, em português seiscentista. A estratégia arcaizante deveu-se à convicção de Cunha, expressa no prefácio, de que “a linguagem devia evocar a athmosphera da epocha”, já que seria um “anachronismo [...] fazer falarem a de hoje personagens do theatro da Renascença” (CUNHA, 1933, p. 7). Ainda no prefácio, o tradutor declara ter procurado ser fiel ao espírito do texto inglês, mesmo

quando isso exigiu sacrificar a palavra, mas sem esquecer que a melhor tradução de um grande autor é a que “mais exactamente se ajusta ao original”. Com esse propósito, Cunha preferiu compor o texto em “prosa poética”, abstando-se “de traduzir em verso os trechos versificados do texto” — exceto no caso das canções isoladas —, na medida em que isso acarretaria “muitas infidelidades”. Além do mais, justifica o tradutor, “o verso inglês, rítmico, estranho às nossas normas silábicas, aparenta-se ao nosso verso livre implantado pelo Symbolismo, e ambos são ao cabo uma prosa musical” (CUNHA, 1933, p. 6-7).

Sendo assim, Cunha, contemporâneo de Mário de Andrade e Oswald de Andrade, ao publicar *Hamlet* em português dito seiscentista onze anos depois da Semana de Arte Moderna de 1922 seria uma reedição nacional dos vitorianos ingleses, com a diferença de que não estava seguindo uma tendência geral da época em termos de poética tradutória.

O texto de Cunha foi encenado em 1948 pelo Teatro do Estudante de Paschoal Carlos Magno, em montagem de grande sucesso que consagrou o ator Sergio Cardoso no papel-título. Magno elogiou seu “português castiço, terso e poderoso” (1948b) e considerou a tradução “admirável” (1948a), em opinião compartilhada pelo crítico Mário Nunes (1948). Já para o poeta e tradutor Péricles Eugênio da Silva Ramos, “a tradução de Cunha peca pela ausência dos tropos shakespearianos e por uma certa tendência à paráfrase” (RAMOS, 1955). Para Silva Ramos, essa tradução acabou sendo duplamente infiel: ao sentido, no momento em que, a seu ver, desfigurou a linguagem poética, e à forma, no momento em que foi composta em prosa. A crítica e tradutora Barbara Heliodora (1967) preocupa-se, por sua vez, com um outro tipo de fidelidade, esta referente ao caráter teatral do texto. Para ela, a tentativa de verter *Hamlet* para o português do século XVII – produzindo um texto que classificou de “pseudo-arcaico” – seria um exemplo de erudição inadequada, diante da dificuldade que representa para os atores.

Onestaldo de Pennafort

Pennafort (1902-1987) traduziu duas tragédias de Shakespeare, *Romeu e Julieta* e *Otelo*. Sua bibliografia inclui poemas de sua própria autoria – *Escumbros Floridos* (1921), *Perfume* (1924), *Interior* (1927), *Espelho d'Água* (1931), *Poesias* e *O mysterio poético* – e traduções do simbolista francês Verlaine (*Festas galantes*, publicada em 1934, e *Poesias escolhidas*). Considerado um poeta da fase final do movimento simbolista brasileiro,⁸ transpôs as duas peças de Shakespeare para o português em prosa e verso, respeitando a distribuição de prosa/verso e versos brancos/versos rimados do original e empregando decassílabos para as passagens em verso.

A tradução de *Romeu e Julieta* foi realizada em 1937 por solicitação do Ministério da Educação e Saúde, que tinha o projeto de possibilitar, “mercê de traduções fieis, a representação das grandes peças do teatro universal” (PENNAFORT, 1940, p. 11). Como explica Pennafort na introdução da edição publicada pelo Ministério da Educação e Saúde em 1940, o trabalho foi feito “principalmente para o teatro, o que vale dizer, com um objectivo artístico”, o que exigiu a observação da mesma forma do original, “ou seja, a forma alternada de prosa e verso, sob a qual se apresentam todas as peças de Shakespeare” (PENNAFORT, 1940, p. 12-13). **Para o tradutor, portanto, ser fiel ao autor inglês** implicava reproduzir as características formais da obra original” e produzir um texto encenável, com naturalidade de expressão (p. 14). A seu ver, “traduzir Shakespeare em linguagem rebuscada ou literária em determinado sentido constitui uma traição” (apud SENNA, 1964). Na avaliação do tradutor teatral João Marschner, Pennafort se distinguiu de Carlos Alberto Nunes e suas traduções eruditas por ter logrado garantir a inteligibilidade imediata do texto e transmitir emoção dramática.

Além disso, Pennafort parece ter sido fiel à crueza da linguagem shakespeariana, na avaliação do escritor Homero Senna:

Entre inúmeros outros, teve o tradutor um problema: o dos lances crus, das palavras pesadas e expressões livres do original. Reproduzindo-os fielmente, esteve ele atento à advertência de Camilo Castelo Branco: “quem quiser transplantar Shakespeare para a sua língua e não quiser ou não souber imitar e respeitar a selvageria dessas frases, abstenha-se da empresa temerária” (SENNA, 1964).

Essa tradução foi encenada pelo menos três vezes: em 1945, pelo Teatro Universitário, e em 1949 e 1952, pelo Teatro do Estudante do Brasil.

Também em sua tradução de *Otelo*, solicitada pela Companhia Teatral Tônia-Celi-Autran em 1956, Pennafort preocupou-se em manter a mesma distribuição de texto em prosa e verso do original, assim como a sua qualidade teatral. Agraciada com o Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte, chegou a ser considerada, junto com *Romeu e Julieta* do mesmo tradutor, “o *non plus ultra* da versão shakespeariana para o palco” (MARSCHNER, 1963). No entanto, na percepção do crítico Macksen Luiz (1997), já no final do século, o resultado foi “uma tradução impostada e, de certa forma, pseudo-erudita. Com isso, torna-se uma tradução imontável, difícil de encenar aos ouvidos de um espectador contemporâneo por sua dureza e artificialidade”. Essa artificialidade foi por ele atribuída à própria poética tradutória da época em que foram feitas, visto que, “[a]té os anos 1950, [...] havia uma preocupação com uma tradução extremamente literária, de uma reprodução de uma visão literalizante do texto de Shakespeare”, resultando em uma linguagem de pouco efeito poético, “quase jurídica no sentido do floreio, do barroco, [...] enfim, de um estilo carregado” (LUIZ, 1997).

Apesar do intervalo de quase vinte anos entre as duas traduções e da mudança das poéticas predominantes no sistema literário brasileiro – do modernismo que atravessou a década de 1930 à proposta concretista do final dos anos 1950, passando pelo neoparnasianismo da geração de 45 –, as duas transposições shakespearianas de Pennafort compartilham das mesmas características formais, mostrando-se de certo modo mais fiéis à visão que o tradutor tinha de Shakespeare do que às poéticas vigentes no ambiente de produção e recepção do seu trabalho.

Oliveira Ribeiro Neto

Ribeiro Neto traduziu três peças de Shakespeare, *Hamlet*, *Romeu e Julieta* e *Macbeth*, publicadas em volume único pela editora Martins em 1948, com pelo menos seis reedições, e posteriormente pela Villa Rica, em 1997. Não foi possível localizar dados biográficos mais completos sobre o jurista e poeta paulista, além da sua data de nascimento (1908) e bibliografia composta, entre outros trabalhos, por cinco volumes de versos – *Dia de sol*, *Vida*, *Estrela d’Alva*, *Canções das sete cores* e *Cantos de gloria*, publicados entre 1928 e 1945. Ribeiro Neto transpôs o drama shakespeariano para o português “em prosa e verso, segundo a indicação do original”, de acordo com o texto sem assinatura na orelha da sexta edição da Martins (1951). O mesmo texto o apresenta como “poeta consagrado pela crítica”, que realizou um trabalho de arte digno de “figurar na bibliografia de suas obras, em plano destacado”.

À época em que as traduções foram publicadas surgia uma nova geração de poetas que iria se desdobrar avançando em determinados caminhos, retomando formas de discurso poético anteriores ao modernismo.

No início da década, conforme relata Amora,

a geração modernista, que incontestavelmente realizou uma profunda revolução política, mental e artística, aproxima-se do termo de sua atuação direta e exclusiva nos acontecimentos; chega à fase recordatória, à consciência de uma obra acabada

ou já definida, e assiste, em geral complacente e cordialmente, à chegada de uma nova geração, a de 45, que vem diligenciando por negar exageros do passado imediato, definir-lhe os autênticos valores e representar seu papel na evolução da cultura brasileira (AMORA, 1955, p. 181).

Os integrantes da nova geração de poetas mencionada por Amora tinham em comum o pendor para uma dicção relativamente nobre e a volta – embora nem sempre sistemática – a metros e a formas fixas de cunho clássico, como o soneto, a ode e a elegia. Nesse contexto, as traduções de Ribeiro Neto, apresentadas como “em prosa e verso”, seriam compatíveis tanto com o modo convencional de se ler e traduzir Shakespeare, quanto com a nova poética em consolidação, evidenciando um comportamento normativo. Curiosamente, a disposição gráfica do texto o faz parecer prosa, de certa forma contradizendo, pelo menos à primeira vista, a informação encontrada na orelha.

Em termos de recepção crítica, o trabalho de Ribeiro Neto foi pouco comentado. Um dos poucos críticos e resenhistas a citá-lo foi Eugênio Gomes em seu livro *Shakespeare no Brasil*, e de forma não muito elogiosa. Considerou “por vezes impreciso e descuidado” o tratamento dado à linguagem pelo tradutor, discordou da substituição de imagens e metáforas consagradas, e apontou algumas traduções ao pé da letra e “lapsos incompreensíveis”,⁹ que qualifica como *nonsense* (GOMES, 1961, p. 53-4). João Marschner também fez ressalvas ao seu estilo, que pertenceria “mais à estante do que à cena” (1963) – avaliação que estendeu às traduções de Carlos Alberto Nunes e ao *Hamlet* de Péricles Eugênio da Silva Ramos.

De qualquer forma, a tradução de *Macbeth* foi encenada em 1949 pelo Teatro do Estudante do Brasil, ensejando 17 resenhas sobre a peça. A dificuldade de acesso a esses textos impediu que fosse verificada a existência de comentários sobre a tradução, mas foi possível observar que pelo menos um dos títulos mencionava o tradutor: “Macbeth, tragédia em quatro atos, tradução de Oliveira Ribeiro Neto”, por Mário Nunes.¹⁰ De qualquer forma, é importante frisar que as traduções de peças teatrais costumam sofrer muitas modificações e ajustes quando levadas ao palco, inclusive devido à preocupação com a encenabilidade.

Péricles Eugênio da Silva Ramos

Destacado integrante da já citada geração de 45, ou dos Novíssimos, traduziu e publicou três tragédias shakespearianas: *Hamlet* (José Olympio, 1955), *Macbeth* (Conselho Estadual de Cultura, 1966) e *Otelo* (1985, Círculo do Livro).¹¹ Sua produção inclui poesias de sua autoria, como *Lamentação Floral* (São Paulo: Assunção, 1946), que recebeu o Prêmio Fábio Prado de 1946, e *Sol Sem Tempo* (São Paulo: Clube de Poesia, 1953); o ensaio “A renovação parnasiana da poesia brasileira”, em *A literatura no Brasil*; a organização das poesias completas de Álvares de Azevedo e de antologias de poemas do arcadista Claudio Manoel da Costa e do romântico Fagundes Varela, além de inúmeras traduções, entre as quais destacam-se 41 sonetos e as três tragédias de Shakespeare mencionadas, além das *Bucólicas*, de Virgílio, da prosa de Herman Melville (*Moby Dick*), a crítica de Northrop Frye (*Anatomy of Criticism*) e a poesia de William Butler Yeats. Segundo Gomes, Silva Ramos é “colocado entre os nossos melhores poetas modernos” (GOMES, 1961, p. 31).

Silva Ramos mostrava-se bastante sintonizado com o espírito geral do grupo, cujos integrantes buscavam um novo caminho fora dos limites do modernismo, que passava pelo resgate da preocupação com a expressão, [com a / a partir da] depuração formal. Essa preocupação também se refletia nas suas crenças a respeito da tradução; para ele, “[p]raticamente é impossível, nas traduções de qualquer língua para o português, preservar todos os valores do original. Formalmente, o metro nem sempre pode ser

guardado, tão pouco o ritmo. A fim de preservar as rimas, freqüentemente é necessário parafrasear ou resumir o pensamento do autor” (RAMOS, s.d., p. 9). Preconizava, na tradução de poesia, uma fidelidade dupla, tanto ao sentido como à forma, sendo que no caso de Shakespeare essa última deveria contemplar não só a estrutura da peça, isto é, a rima e a métrica escolhida pelo poeta, como a linguagem metafórica, rica em tropos, embora fazendo a ressalva de que “sem dúvida a prosa é mais apta para o resguardo do sentido” (RAMOS, 1955, p. 277).

O *Hamlet* de Silva Ramos foi feito basicamente em dodecassílabos e mantendo a combinação verso/prosa na sua distribuição exata. A mudança do metro – de dez para doze sílabas – já configuraria, portanto, uma certa infidelidade, a partir dos próprios critérios do poeta. Posteriormente, nas traduções de *Macbeth* e *Otelo*, o poeta manteve o metro original, em sintonia com sua concepção ampliada de fidelidade formal, a qual procurou manter também por meio da estratégia de tentar trazer para o português a riqueza da linguagem shakespeariana, com suas metáforas e imagens retóricas – exatamente o que Tristão da Cunha não fez, na opinião do próprio Silva Ramos.

As traduções shakespearianas de Silva Ramos, versificadas quando pertinente, caracterizadas por muitas inversões, razoável complexidade sintática e dicção erudita, refletem a busca de perfeição formal e de simetria na composição presentes na sua obra lírica. Segundo Jorge Wanderley, a mesma cartilha do rigor que, regia a lírica da geração de 45 também se impôs sobre a produção tradutória de Silva Ramos, que buscava obedecer rigorosamente ao original, tentar a aproximação máxima com este referencial, procurar ser sua imagem especular (WANDERLEY, 1983, p. 9). Diante disso, seu comportamento tradutório pode ser entendido, no caso de *Hamlet*, como normativo, visto coadunarse com as poéticas líricas e tradutórias vigentes (especialmente em relação à poesia de Shakespeare), e no caso de *Macbeth* e *Otelo*, publicados em um ambiente literário-cultural pós-geração de 45, como especialmente conservador. A suavização de algumas referências sexuais, uma outra característica das traduções de Silva Ramos, pode ser vista como uma decorrência tanto dessa visão idealizada de Shakespeare quanto da moral dos anos 1950 e 1960 no Brasil.

A recepção crítica desse esforço tradutório parece ter-se concentrado em *Hamlet*; praticamente não foram localizados comentários a respeito das duas outras peças. Barbara Heliadora (1985) disse apreciar o trabalho de Silva Ramos, embora lamentando que seus versos longos e dicção erudita façam com que os atores tenham dificuldade de dizer o seu texto e que as platéias também não o entendam com facilidade. Duas outras críticas seguem a mesma linha: a de João Marschner (1963), para quem esta tradução “pertence mais à estante do que à cena”, visto faltar-lhe imediata inteligibilidade e teatralidade, e a de Décio Almeida Prado, que considerou o texto “muito mais de erudito do que de um poeta” (apud LUIZ, 1980).

Até hoje, portanto, embora fora dos padrões estéticos contemporâneos, principalmente no que diz respeito a traduções para teatro, o *Hamlet* de Silva Ramos é considerado um “clássico” por críticos e tradutores. Alfredo Bosi, em sua *História Concisa da Literatura Brasileira*, reserva uma seção para “Traduções de Poesia”, onde destaca algumas versões “de grandes poetas estrangeiros que começaram a falar em português à nossa sensibilidade” (BOSI, 1995, p. 489). Na relação que fornece em seguida, onde constam duas dúzias de exemplos, apenas um refere-se a traduções shakespearianas: trata-se dos *Sonetos* e de *Hamlet* traduzidos por Péricles Eugênio da Silva Ramos, sobre o qual comenta que “soube encontrar para ambos felizes soluções rítmicas”. Vale lembrar que em 1970, ano da primeira edição da obra de Bosi, já haviam sido publicados os *Hamlets* brasileiros em verso por Oliveira Ribeiro Neto, Carlos Alberto Nunes e Anna Amelia Carneiro de Mendonça, além das consagradas traduções de *Romeu e Julieta* e *Otelo*, por Onestaldo de Pennafort, e de *Macbeth*, por Manuel Bandeira.

Carlos Alberto Nunes

O médico, poeta e tradutor Carlos Alberto Nunes (1897-1990) dedicou-se durante a década de 1950 a um projeto grandioso: a tradução de todas as comédias, tragédias e dramas históricos de Shakespeare para o português. Um artigo de Eugênio Gomes (1951) informa que a editora Melhoramentos, com planos de publicar várias peças do autor inglês, havia iniciado a série com uma edição de *Henrique IV* – (partes 1 e 2) em tradução de Nunes. As várias peças acabaram sendo todas as 37 do cânone de então, publicadas em volumes com duas obras cada. A produção poética de Nunes é bastante reduzida, com destaque para o poema épico *Os brasileidas*, publicado em 1938, mas a tradutória é impressionante: desde o grego de Homero (a *Iliada* e a *Odisséia*) e Platão, ao lado do latim de Virgílio, até o alemão de Goethe e Hebbel, passando por toda a obra dramática shakespeariana, que integra a coleção “Teatro Completo de Shakespeare”, com sucessivas reimpressões pela Ediouro, e mais recentemente pela Agir (2008).

O período em que se desenvolveu esse projeto de tradução do teatro completo testemunhou o surgimento da poesia concreta. Na avaliação de Bosi, a poética de 45 não teve maior impacto: “Esses poetas, enquanto grupo, não exerceram influência duradoura; mas como tendiam à pesquisa formal, resgataram a concepção de poesia como arte da palavra” (BOSI, 1995, p. 438-439). As pressões históricas também passaram a dar outra direção à poesia, a da objetividade, além da preocupação de renovar a linguagem (BOSI, 1995, p. 438-439).

Foi a busca de vínculos com a realidade que fundamentou ideologicamente a vanguarda concretista, que se afirmou a partir de 1956 como antítese da vertente intimista da década de 1940. Resgatando temas, formas e atitudes semelhantes à vertente mais “européia” do modernismo de 22, os poetas concretos se empenhavam em levar às últimas conseqüências processos estruturais que visavam “a atingir e a explorar as camadas materiais do significante”, rejeitando toda concepção voltada para a expressão da realidade psíquica do poeta ou que tivesse como razão de ser a abordagem de temas específicos (BOSI, 1995, p. 476). O poema era visto como objeto de linguagem, inovando nos mais variados campos, desde o semântico, através da utilização de ideogramas, até o tipográfico, com a abolição do verso e o uso construtivo dos espaços brancos, sem falar no campo fonético, através de jogos sonoros, e no léxico, com o recurso aos neologismos, tecnicismos e termos plurilíngües. A atividade da tradução assumiu papel preponderante na produção concretista, como decorrência da convicção de que o único meio de encontrar modelos de linguagem alternativos aos então vigentes seria recorrer a autores estrangeiros. Configura-se, aqui, o caráter subversivo da operação tradutória, empreendida com vistas a enriquecer o nosso acervo poético e estético através da visibilidade do texto-fonte, embora numa postura não-colonizada.

Nesse momento dos anos 1950, em que as duas poéticas mais visíveis eram as dos “quarenta-e-cinquianos” e dos concretos, traduziam-se Shakespeare e Rimbaud, ao lado de Mallarmé, Pound e Maiakovski. A última reedição do Teatro Completo, pela Agir (2008), agora pertencente à Ediouro, reproduz as notas introdutórias e prefácios referentes a cada uma das peças, além da “Introdução Geral e Plano da Publicação do Teatro Completo” produzida para a primeira edição. Nesse paratexto, Nunes indica ver a tradução como reprodução, tanto formal quanto semântica. Diz ele: “Em todo o decurso do trabalho, procurei manter-me fiel ao texto inglês, traduzindo, sem discrepância, em prosa ou verso as passagens do original, conservando as rimas com todo o capricho da sua distribuição” (NUNES, 2008, p. 17). Para Nunes, portanto, assim como para Silva Ramos, traduzir exige uma dupla fidelidade, ao sentido e à forma. A fim de garantir a correspondência formal, reproduzindo o esquema métrico e as rimas, inclusive nas canções que aparecem na peça, lançou mão das seguintes

estratégias: “[p]ara as passagens em verso foi escolhido o nosso decassílabo heróico, por ser esse o verso português que mais se aproxima do decassílabo inglês de cinco pés. [...] Igual atenção mereceu-me, também, a prosa de Shakespeare, essa prosa admirável, de estrutura tão sóbria e, ao mesmo tempo, suficiente, [...]” (NUNES, 2008, p. 17).

A combinação de verso e prosa de Nunes, bem como a sua dicção erudita, sintaxe elaborada e atenção à exegese, podem ser atribuídas à preocupação de seguir as normas do sistema receptor aplicáveis à tradução dos poetas do cânone ocidental, e em particular à tradução de obras shakespearianas. Com toda a renovação da linguagem e a diversidade das manifestações culturais observadas na cena literária da época, a posição de Shakespeare como “clássico” e/ou a própria poética de Nunes parecia(m) inibir eventuais inovações formais.

A recepção crítica do trabalho de Nunes pode ser avaliada pelos comentários de alguns tradutores e críticos. Eugênio Gomes elogiou o trabalho de Nunes, que considerou de grande envergadura e, de modo geral, consciencioso e seguro, “capaz de impor-se como verdadeiro modelo do que deverá ser uma tradução brasileira de Shakespeare” (GOMES, 1961, p. 68). Ressaltou a sua capacidade de dar “solução aceitável” a muitos problemas do texto, “notoriamente havidos como cruciais para o tradutor”, mas lamentou que a sua preocupação dominante de “tornar as suas traduções mais deleitáveis nem sempre haja se conciliado satisfatoriamente com a fidelidade textual” (1961, p. 32). Em relação à forma, observou algumas incoerências rítmicas e também que o tradutor algumas vezes ficou refém da métrica, o que teria provocado o surgimento de arcaísmos e outros problemas.

Para Nelson Ascher, tradutor e crítico, Nunes é um tradutor erudito e rigoroso, com sua busca por manter o esquema métrico do original, enquanto que na avaliação da especialista em estudos shakespearianos Margarida Rauen (1993) as traduções de Nunes são difíceis de ler, por causa do seu estilo ornamentado e grandiloquente, e por observarem as normas da linguagem escrita, tão diferentes daquelas da linguagem oral. Barbara Heliodora, por sua vez, criticou-lhe o excesso de inversões, que inviabilizam o uso da sua tradução no palco (1997).

É possível observar que, enquanto o comentário de Ascher deixa transparecer uma concepção de traduções shakespearianas que valoriza a manutenção das características formais observadas no texto de partida, as duas apreciações seguintes evidenciam uma concepção de “fidelidade” a Shakespeare que pressupõe a preservação da sua função teatral, para a qual contribuem uma dicção e uma sintaxe adequadas a um texto que se destina primordialmente à fala e, não, à leitura.

Por fim, em seu artigo “Figura em minha língua: da tradução em verso do verso dramático de William Shakespeare, um projeto para *Ricardo III*” (2007), o dramaturgo e tradutor de textos teatrais Marcos Barbosa de Albuquerque considera Nunes um tradutor brilhante, embora “[b]astante particular em sua escolha de palavras e vasto no emprego de inversões e de malabarismos sintáticos”, estilo que tem sido recorrentemente tachado de arcaizante pela crítica.

As traduções de Nunes são, portanto, conservadoras no que diz respeito tanto às poéticas que vinham surgindo no sistema literário brasileiro como à maneira de se traduzir Shakespeare: como um autor de linguagem elevada, que exigiria rebuscamento sintático e lexical.

Anna Amélia Carneiro de Mendonça

Poeta parnasiana, Anna Amélia (1896-1971) traduzia com facilidade tanto a poesia dramática shakespeariana quanto a lírica. Dentre suas traduções, a mais conhecida é a de *Hamlet*, feita por volta de 1965, publicada originalmente pela Editora Agir em 1968 e reeditada regularmente a partir de 1995 (Nova Fronteira, Lacerda e Nova Aguilar). Traduziu também *Ricardo III* provavelmente em 1968, mas

o texto permaneceu inédito até 1993, quando saiu pela Nova Fronteira. Sua bibliografia inclui obras de sua autoria e traduções, principalmente de sonetos e peças de Shakespeare. Entre as primeiras incluem-se *Alma* (1922), *Ansiedade* (1926), *A harmonia das coisas e dos seres* (1936), *Mal de amor* (1939), *Poemas de Anna Amélia* (1950), *Esperanças* e *O bandeirante de ferro*.

Sem ter tido uma educação formal, publicou seu primeiro livro de poesias aos 14 anos. Tinha uma personalidade considerada fascinante: poliglota, falava fluentemente francês, inglês e alemão; empreendedora, representou o Brasil em congressos feministas, foi a primeira mulher a integrar o Tribunal Eleitoral e fundou a Casa do Estudante do Brasil, angariando doações de políticos, intelectuais e membros da sociedade. Anna Amélia traduzia por conta própria ou, no caso das duas peças, para atender a pedidos da filha, Barbara Heliadora, professora de arte dramática, que sentia necessidade, nas suas aulas, de contar com traduções dos clássicos que a satisfizessem.

As traduções de *Hamlet* e *Ricardo III* por Anna Amélia foram realizadas em um período mundial de cultura de protesto, que teve início na segunda metade dos anos 1960 e se estendeu por toda a década seguinte. Segundo Bosi, a poesia em meados dos anos 1960 era bipolarizada, dividida entre a ênfase ideológica e a vanguarda formal, com destaque para os concretos (BOSI, 1995, p. 487), e evoluiu durante a década de 1970 para uma lírica que não só manteve a dessacralização do verso, ocorrida no modernismo através da incorporação da gíria e do coloquial, como aproximava a poesia da vida cotidiana, defendendo a desrepressão da linguagem e a valorização da experiência social. Na avaliação de Carlito Azevedo, a poesia dos anos 1970 baseava-se na retomada do modernismo de 22 e “no tríptico descarte da poesia da geração de 45, da poesia concreta e da poesia social” (AZEVEDO, 1997). A palavra de ordem era ousadia.

Nesse ambiente literário foi publicado o *Hamlet* de Anna Amélia, em edição que contava com uma introdução assinada por Barbara Heliadora, mantida nas reedições. A partir dos comentários tecidos na introdução, é possível inferir que, para Anna Amélia, a tradução seria uma transferência de conteúdo e de intenções – transferência que, na sua opinião, permaneceria inevitavelmente incompleta, a partir do momento que, “na transposição para o português, é literalmente impossível dizer tudo o que Shakespeare poderia querer dizer precisamente em suas palavras” (HELIODORA, 2004, p. 6). De acordo com a prefaciadora, Anna Amélia teve por objetivo: (i) produzir uma tradução para teatro, em que atores e diretores pudessem sentir o fluxo da ação, mas ao mesmo tempo uma tradução de poeta, que preservasse “a principal qualidade que deu tão monumental dimensão à literatura dramática do período elisabetano”, e (ii) privilegiar o efeito cênico, teatral, em detrimento de uma “estrita e indefectível erudição e fidelidade” (HELIODORA, 2004, p. 6).

Para alcançar tais objetivos, a tradutora adotou a estratégia de transformar o verso branco elisabetano em decassílabo sem rima, mas “com ritmo autêntico”, mantendo a mesma combinação verso branco/verso rimado/prosa do texto em inglês. Além disso, buscou uma linguagem acessível para permitir uma compreensão imediata por parte do público, “como o próprio Shakespeare procurou fazer, usando uma linguagem contemporânea e popular” – mas procurando evitar tanto o extremo de uma linguagem arcaizante quanto o de uma atualidade excessiva, com coloquialismos ou regionalismos transitórios (HELIODORA, 2004, p. 7-8).

A opção pelos decassílabos reflete, mais uma vez, a poética vigente no que diz respeito às traduções de poesia em geral, e de obras shakespearianas em particular. A linguagem mais acessível – em comparação com as traduções brasileiras precedentes – é compatível com os objetivos de produzir um “clássico” encenável e também configura um comportamento normativo no âmbito das traduções voltadas para o palco.

No que se refere a comentários críticos suscitados por esta tradução, foram localizados apenas os da própria Barbara Heliadora e os do tradutor e diplomata Geraldo Silos. Os dois tradutores

engajaram-se num ácido debate pela imprensa, no qual destacavam-se ironias ferinas. Barbara Heliadora, sempre preocupada com a “encenabilidade”, qualifica a tradução de Anna Amélia de “não presunçosa” e “fluyente”, características que considera fundamentais (HELIODORA, 1985). Em contrapartida, Geraldo Silos, tradutor de *Hamlet* (Editora JB, 1984), acusa a tradução de Anna Amélia de ter “centenas” de erros, sobre os quais discorre em dois artigos publicados no *Jornal do Brasil* e intitulados, respectivamente, “O assassinato de Shakespeare” (1985) e “Os 44 equívocos” (1986). Entre os erros observados, Silos destaca trechos que qualifica de “versão ao pé da letra”, muitas vezes levando ao “não-sentido, ao cômico e ao absurdo” (SILOS, 1986), e os examina em detalhe. As observações evidenciam, por parte do comentarista, uma preocupação com a “letra” do texto, cobrando a presença de todos os elementos lexicais (preferencialmente, na acepção mais literal) e rejeitando licenças poéticas ou opções que apontam em direção a uma busca de equivalência dinâmica ou funcional.

Quanto à tradução de *Ricardo III*, não foram encontrados comentários ou resenhas, nem há registros da sua utilização em montagens comerciais, o que também ocorre com o *Hamlet* da mesma tradutora.

Considerações finais

Ao longo dos 75 anos que separam a primeira e as mais recentes traduções brasileiras publicadas do teatro shakespeariano, a função de alguns desses textos no sistema cultural brasileiro pode ter-se alterado – inclusive devido a mudanças nos próprios critérios de avaliação, que hoje enfatizam a característica da “encenabilidade” – mas a posição de Shakespeare neste sistema permaneceu relativamente inalterada. De fonte de inspiração para os poetas românticos, parnasianos e simbolistas, que imitavam seus temas e estilo, e consagravam versos e sonetos a personagens mais nitidamente identificados com o seu ideário, Shakespeare tornou-se um dos autores preferidos para o exercício tradutório dos poetas modernos e para os comentários e análises exegéticas de críticos, tradutores e ensaístas. Nessas décadas de tradução, o autor inglês certamente tornou-se mais difundido entre o público brasileiro, inclusive por força das inúmeras encenações nacionais e adaptações cinematográficas (nacionais e internacionais), mas não parece ter uma função diferente hoje do que há meio século: ele continua sendo um clássico, ocupa um lugar de destaque nos cânones ocidentais modernos e é visto como um autor de certa forma erudito – pelo menos entre o público leitor, muitas vezes distinto do público espectador.

Os poetas-tradutores aqui analisados parecem ter optado, de modo geral, por poéticas mais convencionais, sintonizadas ora com concepções estéticas da literatura brasileira predominantes na época em que as traduções foram realizadas – como no caso dos *Hamlets* neoparnasianos de Péricles Eugênio da Silva Ramos e de Anna Amélia Carneiro de Mendonça –, ora com os modos tradicionais de se traduzir Shakespeare, os quais incluem, como já apontado, dicção erudita e sintaxe elaborada. Essa possível constatação vem corroborar um dos fundamentos do modelo polissistêmico desenvolvido por Itamar Even-Zohar (1990), para quem a literatura traduzida tende a ocupar uma posição periférica no polissistema literário, com poucas exceções. As obras traduzidas tendem a ser representativas de normas secundárias, mais conservadoras (em oposição a primárias ou inovadoras), e conseqüentemente contribuem para manter modelos textuais tradicionais. No que se refere às transposições da poesia dramática shakespeariana, os poetas-tradutores parecem ter preferido não se engajar em experimentações.

The translation of Shakespeare's drama by Brazilian poets

ABSTRACT:

This article focuses on six Brazilian poets who translated more than one play by Shakespeare. It examines their translation strategies, to what extent such strategies were compatible with the prevailing poetics at the time their translations were made and/or published and what the critical response to their work was.

Keywords: Shakespeare. Theatrical translation. Brazilian poets.

Notas explicativas

- * Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Professora do Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio).
- ¹ John Dryden assim definiu essa modalidade de tradução: “the translator (if now he has not lost that name) assumes the liberty, not only to vary from the words and the sense, but to forsake them both as he sees occasion; and taking only some general hints from the original, to run division on the ground work, as he pleases”; ou, em tradução de John Milton, “o tradutor (se é que já não perdeu esse nome) assume a liberdade, não somente de variar as palavras e o sentido, mas de abandoná-las quando achar oportuno, retirando somente a idéia geral do original, atuando de maneira livre a seu bel prazer” (MILTON, 1998, p. 26; 46-47).
- ² Um estudo de Machado de Assis enquanto tradutor e teórico da tradução é feito por Eliane Fernanda Cunha Ferreira em sua tese de doutoramento *Machado de Assis: teórico do traduzir, por subtração?* (Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2001).
- ³ Para uma relação dessas publicações, ver GOMES, Celuta Moreira (1961) *William Shakespeare no Brasil - Bibliografia*. Separata do volume 79 (1959) dos Anais da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: MEC. Disponível em http://objdigital.bn.br/acervo_digital/anais/anais_079_1959.pdf.
- ⁴ Oscar Mendes não está incluído nessa relação porque, embora assinasse as traduções das obras completas de Shakespeare (José Aguilar, 1969) juntamente com F. C. de Almeida Cunha Medeiros, a edição informa que coube-lhe a revisão, elaboração das notas e tradução das canções, enquanto que o texto da peça propriamente dita foi transposto por Cunha Medeiros, de quem não foi possível obter dados em relação à sua biografia e eventual produção literária ou poética.
- ⁵ Embora Geraldo Carneiro tenha traduzido mais de uma peça para montagens teatrais, não será incluído no estudo porque somente *A tempestade* foi publicada.
- ⁶ Parte dessa análise encontra-se mais detalhada na minha tese de doutoramento, *A instrumentalidade do modelo descritivo para a análise de traduções: o caso dos Hamlets brasileiros* (Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1999).
- ⁷ V. GÓES, Fernando. Panorama da Poesia Brasileira (Vol. IV - O Simbolismo). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959.
- ⁸ O verbete referente a Pennafort, o Dicionário de Tradutores Literários no Brasil (DITRA), disponível em <http://www.dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/index.htm>, informa que “[s]ua obra marcou o período final do movimento simbolista brasileiro, sendo por vezes considerado o último de seus representantes”.
- ⁹ Gomes cita um exemplo que considera “deplorável”, extraído da tradução de *Macbeth*. Ribeiro Neto traduziu “ere the set of the sun” por “antes do nascer do sol”, quando o correto seria “antes do ocaso”, ou expressão equivalente (1961, p. 62).
- ¹⁰ *Jornal do Brasil*, 19 jul. 1949, p. 10 (Teatros).
- ¹¹ Deve ter havido uma edição anterior, mas não foi possível precisar a data nem a editora.

Referências

ALBUQUERQUE, Marcos Barbosa de. “Figura em minha língua: da tradução em verso do verso dramático de William Shakespeare, um projeto para Ricardo III”. *Tradução em Revista* 3, 2007. Disponível em <http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/cgi-bin/db2www/PRG_1188.D2W/INPUT?CdLinPrg=pt>. Acesso em 2 mar. 2009.

- AMORA, Antonio Soares. *História da literatura brasileira* (séculos XVI-XX). São Paulo: Saraiva, 1955.
- AZEVEDO, Carlito. O incômodo legado da geração mimeógrafo. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 14 set. 1997. Caderno Idéias, p. 6.
- BLOOM, Harold. *William Shakespeare's Hamlet: Bloom's Notes*. Broomall: Chelsea House, 1996.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura brasileira*. 2a ed. Rio de Janeiro: São José, 1964.
- CUNHA, Tristão. Prefácio do Tradutor. In: SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Tradução e prefácio de Tristão da Cunha. Rio de Janeiro: Schmidt, 1933. p. 5-7.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem Studies. *Poetics Today*, v. 1, n. 1, 1990. Disponível em <<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf>>. Acesso em 2 mar. 2009.
- GOMES, Eugênio “Uma tradução do Henry IV”. *Correio da Manhã*, 4 fev. 1951.
- _____. *Shakespeare no Brasil*. São Paulo: MEC, 1961.
- HELIODORA, Barbara. Shakespeare in Brazil. *Shakespeare Survey*, 1967.
- _____. A tragédia dos erros. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 out. 1985. Caderno Especial, p. 8.
- _____. Introdução à primeira edição de *Hamlet*. In: SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Tradução de Anna Amélia Carneiro de Mendonça. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004. p. 5-18.
- LUIZ, Macksen. A presença de Shakespeare no Brasil. Depoimento concedido em 8 jul. 1997.
- MAGNO, Paschoal Carlos. Hamlet, pelo Teatro do Estudante, no Fênix. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 13, 8 jan. 1948(a).
- _____. Hamlet pelo Teatro no Estudante, no Fenix (no. 2). *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 9 jan 1948(b).
- MARSCHNER, João. Shakespeare no Brasil. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 2 mar. 1963. Suplemento Literário.
- MILTON, John. *Tradução: teoria e prática*. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 248p.
- NUNES, Carlos Alberto. Introdução geral e plano de publicação do Teatro Completo. In: SHAKESPEARE, W. *Teatro Completo – Tragédias*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Agir, 2008.
- NUNES, Mário. Hamlet pelo Teatro no Estudante, no Fenix. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 jan. 1948.
- IPOTESI, JUIZ DE FORA, v. 13, n. 1, p. 27 - 40, jan./jul. 2009

PENNAFORT, Onestaldo. Introdução. In: SHAKESPEARE, W. *Romeu e Julieta*. Tradução integral, em prosa e verso, por Onestaldo de Pennafort. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1940. p. 11-15.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. Introdução, “Nota Final” e Apêndice C. In: SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Tradução, em forma paralela ao original, introdução, notas e apêndice de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Rio de Janeiro: José Olympio (Coleção Rubáiyát), 1955. p. 11-30; 263-264; 277-280.

_____. Introdução. In: SHAKESPEARE, W. *Sonetos*. Tradução, prefácio e notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Rio de Janeiro: Tecnoprint S.A. (Ediouro) [s.d.]. p. 9-41.

RAUEN, Margarida G. Merging Intertextualities on the Brazilian Stage. *Allegorica* 14, 1993. p. 53-60.

SENN, Homero. Algumas traduções brasileiras de Shakespeare. *Correio da Manhã*, 25 abr. 1964.

SILOS, Geraldo. O Assassinato de Shakespeare. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 set. 1985. Caderno Especial, p. 8.

_____. Os 44 equívocos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 jan. 1986. Caderno Especial, p. 9.

SHAKESPEARE, William. *Otelo, o mouro de Veneza*. Tradução, introdução e notas de Onestaldo de Pennafort. Nota introdutória de Antônio Monteiro Guimarães. 4ª ed. Edição bilíngüe. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

_____. *Romeu e Julieta*. Tradução integral, em prosa e verso, por Onestaldo de Pennafort. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1940. 282p.

SÜSSEKIND, Pedro. Shakespeare: o gênio original. Rio de Janeiro: Zahar. s/d.

WANDERLEY, Jorge. Tradução do Poema: Notas sobre a experiência da geração de 45 e dos concretos. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira. PUC-Rio, 1983.