

## **“FLORES” E “HUMORES”: TRAZER SHAKESPEARE PARA AULAS DE HOJE**

Margarida Gandara Rauen<sup>1</sup>

Apesar de os temas das peças de William Shakespeare, tais como o amor, a vingança, a opressão e o poder serem atuais e universais, o imaginário das personagens está muito distante de nossa época e isto torna o seu estudo difícil, mesmo para leitores de língua inglesa. *Os Dois Cavalheiros de Verona* e *A Megera Domada*, as duas peças mais antigas, são de 1590. As mais recentes, incluindo-se *A Tempestade*, *Henrique VII* e *Os Dois Nobres Senhores*, estão entre 1611 e 1613-14. Essas datas foram estabelecidas com base em suposições e estudos como os de Stanley Wells e Gary Taylor, editores e pesquisadores ingleses que fornecem informações sobre a história de encenação e transmissão dos textos. Portanto, pelo menos 400 anos nos separam das peças produzidas entre o final do século XVI e a primeira parte do século XVII.

O objetivo deste relato é considerar tópicos fundamentais para o preparo de professores e estudantes de literatura dramática, de teatro e/ou literatura em geral, mas contemplando, principalmente, os que não têm proficiência para ler Shakespeare em língua inglesa. Ao ler as peças de Shakespeare em língua portuguesa temos um problema a mais porque muitas traduções não têm notas de rodapé ou final, onde sejam explicados os sentidos das palavras, da poesia e das idéias de época (topicalidades).

A questão das topicalidades não ocorre somente para textos antigos. Rir das piadas de um programa de televisão atual como “Casseta e Planeta” sem ter visto as novelas e os noticiários da semana também é praticamente impossível. Em minha experiência, há dez anos, como professora de literatura dramática estrangeira traduzida, percebo que uma das maiores dificuldades dos estudantes focados em interpretação e direção teatral com textos de Shakespeare se encontra em perceber as sutilezas de metáforas e imagens.

Um exemplo está nas flores que a personagem Ofélia, perturbada com a indiferença do príncipe e a morte de seu pai, Polônio, distribui na peça *Hamlet* (1603). Ofélia distribui as flores no Ato 4, cena 5, que você pode conferir numa das traduções de *Hamlet*: As flores são: “fennel” (erva-doce) que era um símbolo de bajulação; “columbines”, que significavam ingratidão; “rue” (arruda) signo de arrependimento; “daisy” (margarida) símbolo de

---

<sup>1</sup>Margarida Gandara Ph.D. em dramaturgia e encenação (EUA, 1987), com três trabalhos de pós-doutorado no Folger Institute. Diretora artística e dramaturga, pesquisa processos criativos e performance. Atualmente é professora do Depto. de Teatro da FAP e do Curso de Artes da UNICENTRO.

hipocrisia; e “violets” (violetas) equivalentes à lealdade. Ao distribuir flores aos personagens no contexto da peça, Ofélia, para o público do século XVII, está fazendo elogios e críticas ao comportamento dos mesmos. Hoje, porém, na cultura brasileira, essas flores não trazem a mesma mensagem. É por isso que alguns diretores preferem ignorar a tradução e fazem com que a atriz, em silêncio, apenas distribua flores, até mesmo flores iguais, confeccionadas de um mesmo material. Este tipo de simplificação é muito comum, mas outros preferem acrescentar o texto explicativo sobre o significado de cada flor para cada personagem porque, ao mostrar Ofélia distribuindo qualquer flor, sugere-se que ela não esteja lúcida e, no entanto, através da escolha das flores, ela demonstra perfeita clareza não sobre o relacionamento entre Laertes, Gertrudes (a rainha) e Cláudius (o rei), presentes na cena em questão.

Um aspecto fundamental para entendermos as personagens de Shakespeare hoje tem a ver com os “humores.” No que você pensa quando diz a palavra HUMOR? Em algo engraçado? Não era bem esse o sentido no final do século XVI e início do XVII, quando os humores se relacionavam a uma tipologia de comportamentos. De certa forma, ainda usamos um pouco disso quando dizemos que o nosso humor está ruim ou bom, etc... Mas na época de Shakespeare, existia uma teoria sobre os humores e peças inteiras foram escritas a partir do assunto, como a comédia *Cada Homem em seu Humor* (*Every Man in His Humour*, 1601) do dramaturgo Ben Jonson (1572-1637).

Este assunto dos humores é explicado por pesquisadores do pensamento antigo como Maurice Hussey, que publicou um livro chamado *O Mundo de Shakespeare e seus contemporâneos* (*The World of Shakespeare & his contemporaries*. London: Heinemann, 1971.) Hussey, tilizando um livro raro chamado *Kalendar and Compost of Shepherds* (1493), de Guy Marchand, esclarece que, segundo os estudiosos do século XV, o ser humano era composto de quatro humores: a cólera, o sangue, a fleuma e a melancolia.

Ao compreender cada um desses tipos, os leitores poderão identificar traços importantes nas personagens de Shakespeare. Segundo Hussey, a **pessoa colérica** (“choleric”) é como o fogo, quente e seca, geralmente magra e esguia, ardilosa, irada, apressada, desmiolada, tola e maliciosa. Prefere as roupas pretas se vestir e se parece com o leão porque esbraveja e luta. A **pessoa sanguínea** (“sanguine”) é como o ar quente e húmido. É grande, generosa, moderada, cordial, alegre, soridente, saudável e graciosa. Adora roupas coloridas e parece o macaco: quanto mais bebe, mais alegre fica. A **pessoa fleumática** (“phlegmatic”) é como a água fria e úmida. É pesada, lenta, sonolenta e maliciosa. Gosta da cor verde e, como a ovelha, parece ser mais inteligente quando está bêbada. A **pessoa melancólica** (“melancholic”) é como a terra fria e seca. É pesada, ardilosa, traiçoeira, maliciosa e lerda.

Ama o preto e, como o porco, adormece quando bebe demais. A relação com as bebidas vem de estudos sobre o comportamento dos animais sob o efeito do álcool. Os antigos "cientistas" acreditavam que, quando um animal está alcoolizado, não sofre inibição e, assim, revela o seu verdadeiro caráter.

O equilíbrio dos quatro humores variaria em cada pessoa, sendo que o caráter individual refletiria o humor predominante. Os humores, além de sua coerência física, teriam relações amplas com a natureza (especialmente elementos e animais) e a astrologia, conforme podemos observar no quadro ilustrativo.

<b>Humor e sua localização</b>	<b>Planeta</b>	<b>Signos do Zodíaco</b>	<b>Elemento</b>	<b>Vento</b>	<b>Estação do ano</b>	<b>Período da Vida</b>
Sangue/ Fígado	Júpiter	Gêmeos, Libra e Aquário	Ar	Sul	Primavera	Infância
Cólera/ Bile amarela	Marte	Áries, Leão e Sagitário	Fogo	Oeste	Verão	Adolescência
Fleuma/ Sangue	Lua	Touro, Virgem e Capricórnio	Água	Leste	Outono	Adulto
Melancolia/ Baço	Saturno	Câncer, Peixes e Escorpião	Terra	Norte	Inverno	Velhice

Traduzi o quadro acima do livro de Maurice Hussey, mas ele existe num livro chamado *Optic Glass*, publicado em 1631. Essas associações são encontradas em emblemas e nas metáforas da poesia da época. Nos personagens dramáticos, podem indicar a "força motivadora" e esclarecer conflitos (o personagem pode estar, também, lutando contra um padrão de humor indesejável.)

Em o *Mercador de Veneza*, quando Pórcia conversa com Nerissa sobre a força dos impulsos, está implícito o tema da variação de temperamentos, no Ato 1, cena 2: “O cérebro pode promulgar leis contra a paixão; porém, uma natureza ardente salta por cima de um frio decreto. A louca juventude é semelhante a uma lebre franqueando as redes do estropiado bom conselho” (trad. MEDEIROS e MENDES, p. 293). Em *A Tempestade*, a força do elemento fogo aparece quando Próspero adverte Ferdinando sobre o namoro com Miranda: “As maiores juras de amor são palha para o fogo que corre nas veias. Abstenha-se delas, ou então ... pode ir dando adeus aos votos de casamento” (trad. VIÉGAS-FARIA, p. 87).

Na peça *Trabalhos de Amor Perdidos*, em tradução por Aimara da Cunha Resende há vários exemplos do uso específico de humores na dramaturgia. No Ato 1, cena 1, temos a associação explícita entre um humor e um elemento quando o Rei conversa com Cabeção e diz: "... tomado de negra melancolia, entreguei o humor deprimente e sombrio à cura saudável do ar ..." (trad. RESENDE, p. 20). No Ato 1, cena 2, temos referência clara aos humores quando Meio-Quilo descreve a sua amada Dalila para o patrão, Sr. Armado: "Era feita com os elementos que formam uma personalidade, que são quatro humores; ou com três deles, ou dois, ou um só." (trad. RESENDE, p. 33). Nova menção está no Ato 2, cena 1, quando Marie confirma para a Princesa que Longaville é um zombeteiro: "É o que dizem os que o seu humor conhecem" (trad. RESENDE, p. 46). Neste último caso, temos um uso mais próximo ao sentido atual de temperamento.

Tanto em outras comédias quanto em tragédias, pode-se identificar a presença da teoria dos humores. Em *Medida por Medida*, no Ato 2, Cena 2, Isabel se refere à influência do humor no modo de falar: "Aquilo que no capitão nada mais é que uma palavra colérica, não passa no soldado de pura blasfêmia" (trad. MEDEIROS e MENDES, p. 142). Em *Otelo*, quando Desdêmona conversa com Cássio, Iago e Emília sobre a alteração de comportamento de Otelo, também aplica o termo humor. A opção de Onestaldo de Pennafort é traduzir "humour" como "gênio," apagando o uso explícito do termo da fala de Desdêmona no Ato 3, cena 4: "Ai de mim ... O meu marido já não é o mesmo marido. E se estivesse mudado de semblante como está de gênio, eu não poderia reconhecê-lo" (trad. PENNAFORT, p. 145).

Em *Rei Lear*, no Ato 4, cena 2, vemos nova ênfase na força dos humores quando Albânia, chocado com a frieza de Goneril, a agride com palavras: "Se me fosse permitido deixar que as minhas mãos obedecessem ao meu sangue encolerizado, elas haviam de estraçalhar essa carne e esmigalhar esses ossos, muito embora sejas Satanás vivo, protegido pela forma de uma mulher" (trad. NEVES, p. 252).

Ao ler autores(as) estrangeiros(as) em tradução, a nossa recepção dos/das mesmos(as) se processa através de mediadores: os/as tradutores, que interferem profundamente no texto. A recepção de William Shakespeare em língua portuguesa pode ser muito facilitada através das traduções anotadas (com notas de rodapé ou final sobre as escolhas de tradutor). Mas deve-se lembrar que tradutores diferentes têm soluções diferentes para um mesmo texto.

Em minha prática didática, um procedimento bastante eficiente para vivenciar essas diferenças tem sido o de oficinas e dinâmicas de leitura comparativa. Trata-se de solicitar, aos estudantes, que encontrem versões diferentes de traduções de uma mesma peça. Neste caso, as mais disponíveis em bibliotecas e no mercado, que os alunos geralmente trazem,

costumam ser as de Carlos Alberto Nunes, Bárbara Heliodora e Millor Fernandes, tradutores que, no entanto, não oferecem notas. Vale ressaltar que a falta de notas ou a pequena quantidade das mesmas em algumas publicações não ocorre por incapacidade do tradutor, mas porque, muitas vezes, os editores preferem publicar a obra não anotada, economizando, assim, espaço e material.

De qualquer forma, nas dinâmicas de leitura comparativa para identificação de diferenças, o objetivo não deve ser hierarquizar traduções, tentando defender esta ou aquela, melhores ou piores, mas sensibilizar professores-estudantes-leitores para essa polêmica questão da diversidade textual causada com a interferência de cada tradutor. Uma solução tradutória pode, inclusive, omitir referenciais antigos, muitas vezes com o objetivo de facilitar o texto para leitores e torná-lo comunicativo atualmente.

Nas traduções explicativas e anotadas, também podemos verificar o quanto há sentidos, além dos comentados aqui, que deixaram de ser utilizados ao longo dos séculos, conforme a linguagem figurativa que sugeria, aos espectadores de antigamente, ações, emoções, mitos e lendas específicos de seu imaginário. Se você quiser pesquisar esse assunto, recomendo as traduções anotadas de: *Antônio e Cleópatra* e *Cimbeline*, Rei da Britânia, por José Roberto O'Shea; *Rei Lear*, por Aíla de Oliveira Gomes; *Sonho de Uma Noite de Verão*, por Erick Ramalho; *Trabalhos de Amor Perdidos*, por Aimara Resende; as comédias traduzidas por F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes: *As Alegres Comadres de Windsor*, *Medida por Medida*, *O Sonho de Uma Noite de Verão*, *O Mercador de Veneza* e *A Megera Domada*. A edição bilíngüe de *Otelo* por Onestaldo de Pennafort oferece interessantes comentários sobre a variação de termos em edições de língua inglesa, indicando o quanto o texto pode ser instável, mesmo em língua inglesa.

Em minha situação específica de trabalho para a cena, a opção por traduções anotadas tem sido muito útil, especialmente com elencos, diretores e em oficinas de leitura também com estudantes de literatura dramática, que muitas vezes têm pouquíssimo tempo e acesso a obras de referência adequadas para pesquisar sentidos obscuros.

## **REFERÊNCIAS**

- HUSSEY, M. *The World of Shakespeare & his contemporaries*. London: Heinemann, 1971.
- MARTINS, M “Tupy or not Tupy”: os sotaques brasileiros de Shakespeare. IN *BRASIL-BRAZIL*, Revista de Literatura Brasileira/ PUC-RGS, Nr. 31/ ano 17, 2004, p. 5-29.
- Peças de William Shakespeare em traduções (por ordem alfabética dos tradutores citados)**
- GOMES, A. *Rei Lear*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2000.
- MEDEIROS, F C de A C; MENDES, O. *William Shakespeare. Comédias*. Editora Victor Civita, 1981.
- NEVES, J. C. *Rei Lear*. Clássicos Jackson, vol. X. Rio de Janeiro: W.M.Jackson Editores, 1970.
- O’SHEA, J. R. *Antônio e Cleópatra*. São Paulo: Editora Mandarim, 1997
- \_\_\_\_\_ *Cimbeline*, Rei da Britânia. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- PENNAFORT, O. *Otelo, o Mouro de Veneza*. Edição bilíngüe. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.
- RAMALHO, E. *Sonho de Uma Noite de Verão*. Belo Horizonte: Tessitura Editora, 2006.
- RESENDE, A. *Trabalhos de Amor Perdidos*. Belo Horizonte: Tessitura Editora, 2006.
- VIÉGAS-FARIA, B. *A Tempestade*. Porto Alegre: L&PM, 2002.