

ORGANIZAÇÃO SOCIAL EM *ROMEU E JULIETA*: ANÁLISE DE UMA TRADUÇÃO E DUAS ADAPTAÇÕES¹

Célia Luiza Andrade Prado²

Resumo: Partindo do pressuposto de que toda tradução é uma recriação, faremos uma análise da organização social em *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, com o objetivo de refletir sobre o grau de autonomia da tradução de Barbara Heliadora, da adaptação juvenil de Leonardo Chianca e da adaptação infantil de Ruth Rocha, considerando também a proposta editorial como fator determinante.

Palavras-chave: Literatura inglesa. Tradução. Adaptação. Recriação. Organização social.

Abstract: Considering that translation is a re-reading of an original text, we aim at analyzing the social organization in Shakespeare's *Romeo and Juliet* in order to reflect upon the degree of autonomy that Barbara Heliadora's translation and the adaptations of Leonardo Chianca and Ruth Rocha for the young public have gained, which were partly induced by publisher's demands.

Key words: English literature. Translation. Adaptation. Rewriting. Social relationship.

*So are those errors that in thee are seen
To truths translated and for true things deemed
How many lambs might the stern wolf betray
If like a lamb he could his looks translate!*
(SHAKESPEARE, 1958, p. 1054)

A peça teatral *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, é mais que uma tragédia de amor. Seu aspecto multifacetado faz com que seja uma obra universal e atemporal, justificando o grande volume de traduções, adaptações, montagens teatrais e versões cinematográficas que dela foram produzidas. Segundo Hoenselaars (2003, p.645), é surpreendente constatar que Shakespeare, o mais conhecido dramaturgo do mundo, é muito mais lido em outras línguas do

¹ Texto baseado no Projeto de Iniciação Científica (PIC) sob orientação da Prof^a Dr^a Alzira Leite Vieira Allegro, docente do UNIBERO e da Cultura Inglesa.

² Graduanda do Curso de Letras, Tradutores e Intérpretes / Inglês do UNIBERO.

que no original. Além disso, o número de traduções intralinguais supera o de interlinguais, que são sempre mais estudadas em um contexto escolar.

O *corpus* deste trabalho consiste da análise contrastiva da tradução de Barbara Heliadora, que buscou uma maior equivalência, até mesmo mantendo a forma versificada, e de duas adaptações, a de Leonardo Chianca, para um público juvenil, e a de Ruth Rocha, para um público infantil, enfocando a organização social em *Romeu e Julieta*, pois, como bem afirma Frye (1999, p.18), há na peça “todos os tipos de nuances que implicam as distinções sociais”. Observaremos em cada uma das obras o que foi mantido, transformado ou omitido no processo tradutório, considerando a proposta editorial como um fator determinante nas escolhas.

O trabalho será organizado da seguinte maneira: o primeiro capítulo apresentará o embasamento teórico; o segundo capítulo identificará a transposição de elementos da sociedade elisabetana para o texto original; em seguida serão analisadas, em seções separadas, as “recriações” brasileiras, não perdendo de vista a referência ao original; todavia, não há qualquer intenção de validá-las ou invalidá-las.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

*I keep six honest serving-men (they taught me all I knew)
Their names are What and Why and When
And How and Where and Who.
(KIPLING³)*

A polêmica em torno do que é tradução, do que é traduzível e de como se deve traduzir é tão antiga que o adágio *traduttore, traditore* se tornou lugar-comum. O ato tradutório tem muitas definições. Numa visão mais tradicional, trata-se da reprodução da idéia, do estilo e da

³ Rudyard Kipling (1865-1936), escritor e poeta inglês.

naturalidade do texto original; traduzir é uma busca por equivalências. Por isso, a tradução de Shakespeare é considerada um desafio reservado a renomados escritores e intelectuais.

Todavia, sob uma ótica mais contemporânea, entende-se “traduzir” como “interpretar”, “recriar” e, como bem argumenta Arrojo (2000, p.12),

Se pensarmos o processo de tradução como transporte de significados entre língua *A* e língua *B*, acreditamos ser o texto original um objeto estável, “transportável”, de contornos absolutamente claros, cujo conteúdo podemos classificar completa e objetivamente.

Entretanto, a língua não tem “contornos absolutamente claros” e é por isso que a idéia de uma tradução, na qual o trabalho do tradutor se resume na transferência do significado, sem nele interferir, é objeto de muita reflexão.

Paralelamente às traduções que buscam grande fidelidade tanto na forma quanto no conteúdo, acha-se uma nova corrente, que, criativamente, adapta e reescreve em função de exigências e restrições de origem cultural, educacional, política e de mercado. Assim, o ato tradutório passa a ser, conforme Bassnett (1988, p.xii, tradução nossa), “como a crítica, a edição e outras formas de recriação, um processo manipulador”.⁴

Shakespeare não ficou imune a essa maneira de apropriação do texto por parte do tradutor/adaptador, o que foi, em certas ocasiões, uma “tentativa de forjar uma nova identidade política ou cultural no mundo todo” (HOENSELAARS, 2003, p.653, tradução nossa).⁵

Nos textos de apresentação de *Romeu e Julieta*, analisados a seguir, encontramos alguns indícios dos fatores que determinaram a abordagem de cada tradução/adaptação em questão. Barbara Heliadora, no prefácio da edição bilingüe de 1997, esclarece: “Esta tradução

⁴ No original, “[...] translation, like criticism, editing and other forms of rewriting, is a manipulatory process.”

⁵ No original, “[...] an attempt to forge new political or cultural identities worldwide.”

busca ao mesmo tempo a fidelidade à forma original de Shakespeare e uma linguagem que dialogue facilmente com o público brasileiro de hoje”.

Os editores afirmam, em um encarte na edição de 2003, que a Série Reencontro, à qual pertence a adaptação de Leonardo Chianca,

consiste em adaptações com linguagem simples e atual, de grandes histórias de aventura, humor, mistério e amor, criadas por grandes escritores de todos os tempos. Nosso maior objetivo é familiarizar o público jovem com os clássicos da literatura. (2003)

Na opinião do próprio Chianca (SHAKESPEARE, 2003a, p.79), “o ofício de escrever requer mais e mais maturidade, e o desafio de adaptar um mito da literatura universal como Shakespeare é um passo adiante num caminho que ainda está no início”.

Por sua vez, a editora responsável pela adaptação de Ruth Rocha apresenta a Coleção Sambalelê sem fazer nenhuma referência ao texto original, ou a Shakespeare; pelo contrário, na contracapa da edição lê-se que:

Quem já conhece os livros de Ruth Rocha sabe que a sua simpatia transparece nos casos que ela *inventa* [...] as histórias da Coleção Sambalelê foram *todas criadas por ela*. Com personagens interessantes, às vezes até meio parecidas com pessoas que a gente encontra por aí [...]. (SHAKESPEARE, 2003b, grifo nosso)

Temos, pois, de um lado, uma tradução que se aproxima mais do conceito ortodoxo e, no outro extremo, uma adaptação tão livre que chega a se apropriar da história e das personagens, descartando qualquer referência ao dramaturgo inglês e sua tão famosa peça.

ECOS DA SOCIEDADE ELISABETANA EM *ROMEU E JULIETA*

*Nada na vida dele (Pessoa) é surpreendente –
nada, exceto seus poemas.*
(PAZ⁶)

A biografia de Shakespeare não tem nada de excepcional; ainda assim, sabemos mais sobre ele do que sobre seus contemporâneos. Todavia, desconhecemos suas convicções políticas e religiosas, que, provavelmente, não podiam ser externadas naquela sociedade altamente hierarquizada e com o poder centralizado na rainha Elizabeth I (1558-1603).

Mesmo sendo um homem do século XVII, a universalidade e contemporaneidade de Shakespeare são incontestes. Em virtude dessa dualidade temporal, não podemos dissociá-lo do contexto histórico de seu tempo, pois, segundo Antonio Candido (1981, p.30): “as obras se articulam no tempo, de modo a se poder discernir uma certa determinação na maneira por que são produzidas e incorporadas ao patrimônio de uma civilização”.

Por outro lado, não é difícil perceber as intenções de Shakespeare quanto ao público a que se dirigia. Frye (1999, p.15) afirma que Shakespeare só tinha interesse por aspectos que diziam respeito à peça que estava escrevendo, e acrescenta: “Suas peças apresentam apenas os aspectos da vida social que podiam ser inteligíveis à audiência e que podiam dialogar com as convicções das pessoas”.

Romeu e Julieta apresenta a sociedade bastante estratificada, como no caso da Inglaterra elisabetana: o monarca, Príncipe Escalo, encontra-se no topo da escala social. No primeiro ato da cena I, ele exerce sua autoridade, mesmo sobre aqueles pertencentes à elite. O príncipe chama Montéquio e Capuleto de *rebellious subjects, enemies to peace*⁷ e estabelece uma trégua instável dizendo: *Once more on pain of death, all men depart* (SHAKESPEARE, 2000).⁸ Elizabeth I também delibera sobre a vida de seus súditos. Para acabar com a

⁶ Octavio Paz (1914-1998), poeta mexicano.

⁷ “Maus cidadãos, inimigos da paz.” (Tradução de Barbara Heliodora).

⁸ “Que partam todos, pois a pena é de morte!” (Idem).

conspiração contra seu reinado, executa o Conde de Northumberland, o Duque de Norfolk e Mary Stuart.

Na Inglaterra dos séculos XVI e XVII, a família *lato sensu*, que incluía todos aqueles unidos pelos laços do casamento e mais os serviçais, era da maior importância social. Dela irradiavam os princípios morais e materiais que regiam a vida dos cidadãos na sociedade da época. O casamento não visava exclusivamente à procriação e educação da prole. Segundo Ingram (2003, p.114), a instituição do casamento era, em todas as classes sociais:

um foco importante para a atividade econômica, tanto de produção, quanto de consumo e, sobretudo, o lugar para o exercício da autoridade patriarcal e a reprodução da hierarquia baseada na idade e no sexo. Sexo, poder e dinheiro achavam-se intimamente ligados.

O lar era considerado o “viveiro” da religião, que por sua vez era, na visão do Estado, uma instituição política vital. Conseqüentemente, a corte e o casamento não eram assunto puramente emocional ou pessoal, mas assumiam uma importância pública. Essa relação entre o sagrado e o terreno, o público e o privado, gerava tensão e conflitos entre gerações, gêneros e classes.

Em conseqüência, amor, sexo e casamento tornaram-se temas recorrentes na obra de Shakespeare e de seus contemporâneos. Em *Romeu e Julieta*, a sociedade se impõe e invade o mundo privado do casal, que, tragicamente, não escapa às exigências das convenções. Na fala de Romeu na Cena I, Ato I, ouve-se um anseio mais individual, de emoção mais pessoal: *Here's much to do with hate, but more with love*, ou seja, o amor que sinto me causa mais sofrimento do que essa contenda.

Entretanto, é importante reconhecer que, apesar do paralelo entre a sociedade da realidade e a da ficção, não se deve tomar uma pela outra, pois *Romeu e Julieta* não é uma descrição da sociedade elisabetana ambientada em Verona. Também não se deve tomar

Shakespeare por nosso contemporâneo, “seqüestrá-lo para nossa própria órbita cultural” (FRYE, 1999, p.14). É exatamente na dicotomia história/atualidade que reside a atemporalidade de Shakespeare, já cantada nos versos de Ben Johnson, no prefácio do Primeiro Fólio: “Ele não era de uma época, mas de todos os tempos” (FRYE, 1999, p.13).

A ORGANIZAÇÃO SOCIAL NAS TRADUÇÕES/ADAPTAÇÕES

Existindo a língua, existe também a tradução.
(ROSENTHAL)⁹

Conforme já apontado, o *corpus* deste trabalho consiste da análise contrastiva da tradução de Barbara Heliodora, que buscou uma maior equivalência, até mesmo na forma versificada, e de duas adaptações: a de Leonardo Chianca, para um público juvenil, e a de Ruth Rocha, para um público infantil, enfocando a organização social em *Romeu e Julieta*. Começaremos este capítulo analisando o texto que buscou maior fidelidade na tradução e terminaremos com a adaptação mais livre. Do próprio texto analisado, recolhemos algumas passagens que ilustram o relacionamento entre as personagens no contexto social da época. Assim sendo, não faremos referência à obra estudada a cada citação.

A TRADUÇÃO DE BARBARA HELIODORA

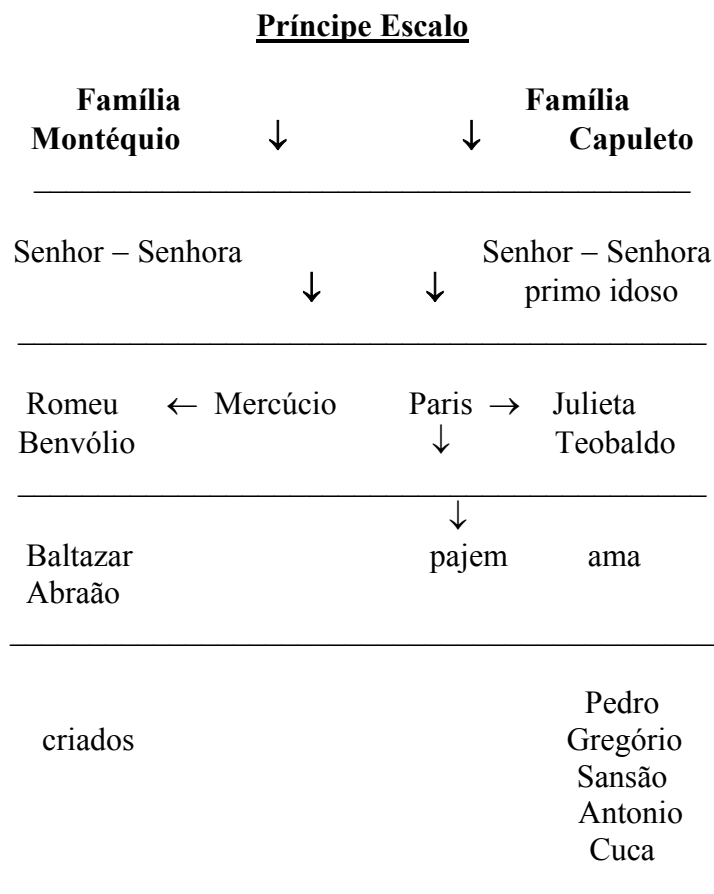
Heliodora, no prefácio de sua tradução, afirma que:

⁹ Erwin Theodor Rosenthal, professor catedrático da Universidade de São Paulo (USP).

[...] a capacidade de Shakespeare para criar com poesia e imaginação o conflitado universo de Verona – e populá-lo com personagens vívidos e variados – tem envolvido platéias de teatro e cinema, bem como leitores, nos quatro cantos do mundo. (SHAKESPEARE, 1997)

Essas “personagens vividas e variadas” fazem parte de uma sociedade, cuja hierarquia é estabelecida pelo poder político, econômico, patriarcal e clerical. O príncipe se acha no topo da escala social de Verona, uma cidade dividida “por velho rancor” em “duas casas, iguais em seu valor” (prólogo).

Em uma esquematização, fica assim organizada a sociedade de Verona de *Romeu e Julieta*:



A peça se inicia com essa organização social de maneira inversa, apresentando, em primeiro lugar, as personagens da camada mais inferior e, gradualmente, chegando ao topo. A

cena começa com os criados de Capuleto, depois os de Montéquio. Em seguida, entram Benvólio, sobrinho do Senhor Montéquio, e Teobaldo, sobrinho da Senhora Capuleto, os chefes das duas famílias com as respectivas esposas e, por último, o príncipe, numa total simetria hierárquica, com representantes de igual valor, de ambas as casas.

O esquema estabelece, verticalmente uma relação de autoridade, com o príncipe ocupando o posto mais alto. Mercúcio, amigo de Romeu, e Paris, prometido de Julieta, apesar de parentes do príncipe, acham-se iguais aos outros jovens, exatamente pelo fator idade.

Todavia, a hierarquia não se estabelece exclusivamente de maneira linear e simplificada. Há uma série de outros fatores que determinam o comportamento das personagens. Como já explicitado, a família transcende o núcleo consanguíneo, o que explica o ódio à família rival por parte dos serviçais. Diz Sansão, como se ele próprio fosse um Capuleto: “Com qualquer cão Montéquio eu salto logo” (Cena I, Ato I).

A ama, por exemplo, goza de tal intimidade da família que a Senhora Capuleto, ao tratar do casamento de Julieta, após tê-la mandado se retirar, pede que volte e diz: “Pensei melhor, preciso do seu conselho, conhece minha filha desde o berço” (Ato I, Cena III). A ama, mesmo que sempre trate a patroa por “senhora”, tem um comportamento invasivo e debochado. Nessa mesma cena, a Senhora Capuleto tem de usar de sua autoridade com um “Ama, agora chega” para que ela finalmente se cale.

Por sua vez, o relacionamento entre a ama e Julieta é mais baseado na afetividade que na observância da posição social. A ama usa e abusa de expressões carinhosas como “Querida! Carneirinho!” e diminutivos – “Não é, Julinha?” (Ato I, Cena III); “minha patroinha” (Ato II, Cena IV) –, que são retribuídos por Julieta: “[...] minha Amazinha? [...] Ama querida” (Ato III, Cena V). Tais demonstrações de carinho de Julieta não são dirigidas a sua mãe, a quem ela trata sempre por “senhora”, mesmo quando se rebela contra o casamento com Paris, em total obediência ao mandamento “Honrar pai e mãe”.

Esse mandamento assume um aspecto político na sociedade e expande seu significado para outras esferas, como as instituições políticas e a Igreja. Uma boa ordem na família correspondia a uma boa ordem no reino. As palavras de São Paulo, ao afirmar que “o marido é a cabeça da mulher, assim como Cristo é a cabeça da Igreja”, justificavam a ascendência do marido sobre a esposa. A relação entre os sexos privilegia o masculino, como o próprio título indica. Fica a pergunta: por que não *Julieta e Romeu*?

As senhoras Montéquio e Capuleto, mesmo ocupando uma posição tão proeminente quanto à dos maridos, são submetidas a estes pela autoridade patriarcal. Elas exercem um papel contemporizador, acalmando os maridos nos momentos de tensão. Quando os senhores querem se bater em combate, no início da peça, a Senhora Capuleto diz que é melhor que o marido peça uma muleta em vez da espada. Paralelamente, a Senhora Montéquio adverte: “Mais nem um passo em busca de inimigos” (Ato I, Cena I). Nesse sentido, as senhoras são personagens secundárias na peça, assim como eram as mulheres na sociedade da época, e por essa razão não aparecem na cena final, quando Capuleto e Montéquio se reconciliam, por efeito da morte dos filhos.

No microcosmo da peça, a autoridade eclesiástica está na figura de Frei Lourenço, que apesar de súdito do príncipe não encontra lugar naquele esquema inicial. A Igreja é um poder paralelo, porém, que não pode ser vista como um bloco independente, pois era, e é, uma instituição altamente hierarquizada, interligada a um contexto político. Frei Lourenço é respeitado por ser a voz da moralidade cristã e não por pertencer à elite eclesiástica, que na época em que se passa a história era representada pelos dominicanos. Os franciscanos apresentavam um lado bastante terreno e indulgente. Frei Lourenço trata Romeu por “querido” e “filho”. Romeu o chama de “senhor” (Ato II, Cena III), “pai da minha alma” (Ato II, Cena II). Há uma relação de respeito que não envolve autoridade, pois se realiza no campo espiritual, uma vez que Romeu, por nascimento, se acha em posição social superior.

Por fim, temos um outro tipo de relacionamento, que, apesar de não ser “social”, envolve uma sutil relação de sujeito e objeto: a vassalagem amorosa. O amor de Romeu por Rosalinda é um “amor tirano pra se experimentar” (Ato I, Cena I). Para Julieta, ele se diz “peregrino temerário” e a chama de “santa” (Ato II, Cena V) e “anjo” que “brilha na glória desta noite, sobre a terra” (Ato II, Cena I). Na troca de uma mulher pela outra, o amor deixa de lado a conotação política e assume uma forma religiosa.

Shakespeare nomeia 26 personagens, de diferentes graus de importância na peça, tanto social quanto historicamente falando. Além desses, há ainda o coro, os criados, os cidadãos, a guarda, os pajens, a criadagem, os portadores de tochas e os mascarados.

Na busca pela fidelidade na tradução, Heliadora mantém exatamente o mesmo número de personagens dentro da mesma estrutura hierárquica. Sua tradução de *Romeu e Julieta*, dirigida ao público adulto e intelectualizado, mantém um dos princípios básicos de Tytler – citado por Arrojo (2000, p.13) –, para quem a *boa* tradução “deve reproduzir em sua totalidade a idéia do texto original”.

A ADAPTAÇÃO DE LEONARDO CHIANCA

Motivado pelo objetivo de familiarizar o público jovem com o clássico de Shakespeare, Chianca, ao contrário de Heliadora, não procura fidelidade na forma. Ao adaptar *Romeu e Julieta* para a prosa, o diálogo se transforma majoritariamente na fala do narrador. Essa “quase personagem” arbitra e incorpora algumas falas, apresentando ao leitor sua interpretação.

No prólogo do original, o coro resume todo o enredo, ao mencionar as disputas das casas: “Duas casas de igual valor, em Verona que a nossa cena ostenta” e introduzindo a

tragédia amorosa: “A triste história desse amor marcado [...] só com a morte dos filhos terminado”, conforme Heliodora (SHAKESPEARE, 1997, p.17). Heliodora, em sua tradução, mantém total equivalência não só no conteúdo como também na forma (14 versos com o mesmo esquema rítmico). Na adaptação de Chianca, no entanto, a voz do coro é substituída pela voz do narrador, que descreve o cenário onde acontece a tragédia de *Romeu e Julieta*: “Penetrando-se no interior do país, aos pés dos Alpes Centrais, encontra-se Verona. A presença vigilante do Monte Lessini dilui-se nas doces águas do Ádige [...]” (ROCHA, 2003, P. 5).

A primeira cena repete a ordem de entrada das personagens do original, começando pelos criados das duas famílias e culminando com a chegada do príncipe, passando por todos os níveis hierárquicos. A autoridade do príncipe, subentendida no diálogo, acha-se transposta para a narração:

Quando o confronto parecia iminente, uma voz mais poderosa que a de todos os presentes se faz marcante [...]. E, com a autoridade que lhe era devida, o príncipe proclama sua sentença [...] (p.8).

Pela fala do narrador, o casamento se aproxima mais da relação contemporânea de marido e mulher, não tão patriarcal quanto à do período elisabetano. A senhora Capuleto ousa até um ato de rebeldia, transmitida pela fala do narrador, quando “correndo atrás do marido [...], não atende à sua ordem” (p.7).

Por outro lado, os criados ocupam a mesma posição social que no original. Como parte integrante das famílias, eles assumem as disputas dos amos sem questionamentos e com total subserviência, como se pode perceber na fala que é “fielmente” traduzida por Chianca:

a pendência é entre os nossos amos e entre nós, que somos seus servidores [...] Nossos amos duelam entre si, e nós duelamos com os servidores do inimigo. (p. 5)

Frei Lourenço aparece como o mesmo pai espiritual de Romeu e confessor de Julieta do original. Na adaptação aqui analisada, a ênfase é dada em seu aspecto mais terreno; portanto, falível. A rigidez de conduta e a autoridade que a Igreja lhe confere ficam enfraquecidas por suas ações precipitadas:

Venham, venham comigo, minhas flores, e agiremos rapidamente [...]. De uma vez por todas, e para sempre, com os seus consentimentos, não permitirei que permaneçam sozinhos até que a Santa Igreja tenha incorporado os dois em um só. (p.35)

Sob pretexto de moralidade, torna-se um alcoviteiro do amor dos jovens. Se fosse muito moralista e intransigente, correria o risco de perder a simpatia do leitor jovem.

Na pregação do Ato II, Cena VI, em que o frei aconselha temperança a Romeu, Chianca não só se mantém bastante fiel à fala original,

Cuidado com estas violentas alegrias. Elas têm um fim igualmente violento e morrem em pleno triunfo, como o fogo e a pólvora que num beijo se consomem. O mais doce mel pode estragar o apetite pelo seu excelente gosto. (p.35)

como também expande a cena, criando uma pergunta de Romeu: “O que o senhor está querendo me dizer, frei?”. Em resposta, com vistas a uma narrativa mais *enxuta* e fluente, e com o intuito de tornar o texto mais acessível, Chianca parafraseia a fala inicial acima:

Que deve amar Julieta, porém deve amá-la moderadamente, pois assim se conduz o verdadeiro amor. Tarde chega quem muito corre, assim como se atrasa quem caminha por demais lentamente.

Frei Lourenço é, ao lado de Mercúcio e da ama, uma das personagens secundárias que maior atenção receberam de Shakespeare. Por sua vez, a ama reverencia a superioridade do

religioso dizendo que “poderia passar aqui toda noite para escutar tão bons conselhos! Que sabedoria!” (p. 50).

A personagem da ama, que no original é “ama-confidente e co-conspiradora, complementando, em nível sério-cômico, o papel do Frei Lourenço” (Evans, tradução nossa)¹⁰, apresenta-se, na adaptação de Chianca, como “uma mulher de meia-idade, simpática e espalhafatosa, prestativa e vulgar” (p.15). Ela é, como no original, uma serviçal que goza da intimidade familiar, sendo muito mais próxima de Julieta que a própria mãe, como reconhece a Senhora Capuleto:

Não, ama, volte. Lembrei-me agora que preciso que ouça nossa conversa, pois você a conhece muito bem, não é mesmo?! (p.15).

Nessa sua primeira aparição, no Ato I Cena III do original, a ama inicia uma longa fala de reminiscências, e nos dá idéia de seu caráter e de sua linguagem. Chianca omite essa longa digressão e também as alusões de caráter sexual que pontuam a peça, mantendo apenas duas: “Juro pela minha virgindade de quando tinha doze anos” (p.14) e “[...] a ama aconselhava Julieta a aproveitar bem o sono pesado, pois o futuro marido não haveria de lhe dar descanso nos dias que se seguiriam” (p.63). Para a ama, o casamento significa uma coisa só, e ela não se cansa de dizer o que é.

A ama é uma presença constante na adaptação de Chianca; todavia, não passa de uma ligação entre Julieta e o “mundo”. Seu caráter oportunista, ao aconselhar Julieta a se casar com Paris, provoca um rompimento: “– Ama, agradeço seu consolo – diz Julieta, decidindo reagir por conta própria” (p.55); a reação de Julieta se dá de forma mais branda, se comparada com a tradução de Heliodora: “Velha maldita! Monstro de maldade!” (p.165). Essa é a última cena em que a ama aparece, tanto no original quanto em Heliodora e em Chianca.

¹⁰ No original, “[...] as nurse-confident and co-conspirator, she complements, on a serio-comic level, the role of Friar Lawrence.”

Quanto ao amor de Romeu por Julieta, a adaptação de Chianca não apresenta nenhum vestígio da vassalagem amorosa, que Heliodora recria em sua tradução: “Santa, que eu colha o que os meus ais imploram” (SHAKESPEARE, 1997, p.63),¹¹ aproximando-se mais dos desencontros afetivos da adolescência do jovem leitor de nossos dias. Chianca não faz menção a Rosalinda, o primeiro amor de Romeu.

Além de Rosalinda, outras personagens são omitidas: o primo Capuleto, que no original participa da festa (Ato I, Cena V), senta-se ao lado do anfitrião, e tem duas falas; e os três músicos: Simão Viola, Hugo Rabeca e João do Grito, que deveriam tocar no casamento de Julieta com Paris (Ato IV, Cena V) e discutem com um criado.

As opções tradutórias/ideológicas nos levam a concluir que Chianca nunca perdeu de vista seu público-alvo, para quem a narrativa “precisa correr a galope, sem nenhum efeito literário” (CUNHA, 1985, p.76), isto é, com uma narrativa linear, sem tempo psicológico, cenas paralelas e personagens esféricos de grande complexidade.

A ADAPTAÇÃO DE RUTH ROCHA

Certamente, há muitos aspectos na tragédia de *Romeu e Julieta* que não são apropriados ao público infantil. Em sua adaptação, Rocha troca o amor sensual pela amizade: “Os dois ficam logo amigos [...] e Romeu fez tudo que sabia para Julieta ver” (p.17); também troca a morte pela celebração da vida num jardim de flores e os trágicos personagens de Romeu e Julieta por borboletas que simbolizam o renascimento. A divisão em dois “mundos” antagônicos, porém, permanece, e o ódio visceral das famílias é substituído pelo preconceito de cor: “Há muito tempo, não muito longe daqui, havia um reino muito engraçado. Todas as coisas eram separadas pela cor. Branco, amarelo, azul, vermelho, preto” (p.1).

¹¹ Do original: “Then move not, while my prayer's effect I take.”

O motivo de tal separação é, como no original, igualmente desconhecido: “Sempre foi assim...” (p.11), o que dá à narrativa um viés moralizante, com desfecho feliz da superação dessa barreira.

E quando chegou de novo a primavera tudo estava diferente naquele reino. Os canteiros tinham todas as cores misturadas. [...] E as rosas brancas, vermelhas, amarelas, cresciam juntas, misturadas. E juntas brincavam as borboletas. (p.38)

No que se refere à organização social, Rocha apresenta as famílias rivais como dois jardins: o de flores azuis é Montéquio – “Todas flores azuis num canteiro separado” (p.3) – e o de amarelas, Capuleto – “Num canteiro amarelo morava uma linda família de borboletas amarelas” (p.4). Romeu e Julieta são borboletas que não podem visitar o canteiro alheio.

Os pais, como no original, “são um pouco mais que esboços convencionais de progenitores bem-intencionados, mas egocêntricos” (Evans, tradução nossa): “E os papais borboleteavam para todos os lados e não achavam nada. Mas também, dos seus canteiros, não arredavam as asas” (p.26). Também exercem a tradicional autoridade sobre os filhos, advertindo-os: “cada borboleta no seu canteiro!” e “nada de passeios nos canteiros de outra cor, é perigoso!” (p.6). As “senhoras” desempenham, na adaptação de Ruth Rocha, o mesmo papel contemporizador e reconciliador da história de Shakespeare; contudo, têm mais voz do que os “senhores” e são mais participativas do que no original, refletindo o novo papel da mulher na sociedade moderna: “E a borboleta amarela criou coragem e foi falar com a borboleta azul. As duas se juntaram, chamaram os maridos e foram falar com o senhor Vento e dona Ventania” (p.31).

São elas que decidem pôr um fim à separação e todos se unem para sair em busca de Romeu e Julieta, que haviam fugido para conhecer novos lugares. Essa aventura corresponderia à vivência amorosa do casal, no texto original. A fuga é proporcionada por

Ventinho, personagem que, como Frei Lourenço, é conivente com o relacionamento dos dois protagonistas: “Quando chegou ao canteiro amarelo, Romeu se escondeu no talo de uma margarida [...]. E Ventinho trouxe Julieta para conhecer Romeu” (p.16).

Como em *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, essa personagem garante a simpatia do leitor pela boa intenção de reconciliar os dois canteiros. A figura alcoviteira da ama é aqui representada por uma coruja, que protege os dois durante a noite: “– Fiquem aqui junto de mim! – Hum, hum, hum! – Fiquem aqui até o dia clarear! E eles ficaram!” (p.29).

Nessa adaptação não existe uma autoridade máxima, como o Príncipe. Quem vai intervir no momento de crise é o “senhor Vento” e “Dona Ventania”, que são mencionados somente uma vez. São os pais que ocupam o posto mais alto na estrutura hierárquica dessa adaptação, que se resume ao núcleo familiar de pais e filhos. O público-alvo se encontra numa fase em que há predomínio da fantasia e do animismo; por esse motivo, os cidadãos de Verona – soldados, criados e músicos – são aqui representados pelas plantas, bichos e crianças, todos sem uma função social: “Plantas estranhas, bichos de todos os tamanhos e um riacho que cantava [...]” (p.19).

Como a criança “vive” a obra e identifica-se com as personagens principais, *Romeu e Julieta* de Ruth Rocha, além da estrutura linear, do tempo cronológico e das personagens planas sem grandes complexidades, tem um aspecto educativo e uma função pedagógica ao tratar do tema da segregação pela cor como fator de isolamento e ao enfatizar a importância da solidariedade: “Se todas as borboletas do mundo pudessem dar as mãos, fariam uma grande roda em volta do mundo” (p.39).

CONCLUSÃO

*Une oeuvre non traduite n'est publiée qu'à demi*¹²
(RENAN¹³)

Traduzir Shakespeare significa oferecer ao leitor que não fala inglês a possibilidade de apreciar suas obras. Como afirma José Paulo Paes (1990): “É só através da tradução que a maioria dos leitores têm acesso ao que de melhor se escreve nos outros países”. Mas a questão do que significa traduzir, e até que ponto essa transposição literária para outra língua pode sofrer transformações, será sempre discutida.

Este trabalho pretendeu chamar atenção para as ressonâncias ideológicas nas escolhas que definiram a tradução/adaptação. Por meio da análise da organização social na tradução de *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, por Barbara Heliadora e nas adaptações de Leonardo Chianca e de Ruth Rocha, constatamos que o grau de autonomia dos textos brasileiros foi determinado, em grande parte, pela proposta editorial.

Barbara Heliadora buscou maior equivalência, visando contemplar um leitor mais intelectualizado que pretende conhecer a obra de Shakespeare e não está capacitado a fazê-lo no original. Contudo, como se ateuve mais ao aspecto formal e estrutural da obra, a observância da forma poética e das rimas levou a tradutora a optar pela forma em detrimento do conteúdo. Na famosa cena do balcão (Ato III, Cena V), por exemplo, Heliadora elimina por completo um verso da fala de Romeu:

I have more care to stay than will to go.
Come death, and welcome Juliet wills it so.
How is't, my soul? Let's talk. It is not day. (SHAKESPEARE, 1997, p. 150)

Que me importa partir. Quero ficar.
Conversemos, amor, não é aurora. (SHAKESPEARE, 1997, p. 151)

¹² Uma obra não traduzida é publicada pela metade. (tradução nossa)

¹³ Ernest Renan (1823-1892), teórico francês.

Assim, sua tradução, pretensamente fiel, é uma recriação, que, na comparação de Derrida, é como um “filho (do original) com o poder de falar por si mesmo” (HOENSELAARS, 2003, p.645), pois, segundo Arrojo (2000, p.40):

é impossível resgatar integralmente as intenções e o universo de um autor, exatamente porque essas intenções e esse universo serão sempre, inevitavelmente, nossa visão daquilo que possam ter sido.

Por sua vez, Leonardo Chianca optou pela prosa e por uma narrativa sem subentendidos e ambigüidades, mais de acordo com o público juvenil; como afirma Cunha (1985, p.89), as questões pessoais do jovem têm grande valor, na adolescência, e a literatura de cunho romântico, pelo caráter de seus heróis e temas, como a morte, o relacionamento amoroso, as questões sociais e políticas, já podem ser exploradas de maneira clara e direta.

A adaptação de Ruth Rocha foi a que mais se distanciou do original, pois foi recriada em conformidade com as características da obra literária infantil. Além do tratamento dado à história, o aspecto visual também condiz com a proposta editorial: ilustrações coloridas, letras grandes e frases curtas. Na realidade, as ilustrações são também (às vezes fundamentalmente) texto, no universo infantil. Talvez tenha sido esse distanciamento intencional do original que tenha motivado a ausência de qualquer referência do ponto de partida, que é *Romeu e Julieta*, de Shakespeare. Nesse caso, poderíamos reescrever a metáfora de Derrida como sendo o filho *bastardo* do original, com o poder de falar por si mesmo.

Há vários outros aspectos que podem ser explorados em uma análise futura desses mesmos textos, pois as exigências e restrições impostas pela proposta editorial são somente um dos vários fatores que determinam as escolhas no ato tradutório.

Este trabalho confirmou o pressuposto de que toda tradução é uma recriação e que os diversos resultados são de ordem ideológica, uma vez que uma tradução, como afirma Arrojo

(2000, p.44), é fiel àquilo que consideramos ser o texto original, ou seja, à interpretação, que será produto daquilo que somos e pensamos.

Não se procurou, aqui, validar ou invalidar traduções e adaptações. As três obras analisadas cumprem com o objetivo de dar ao público-alvo a oportunidade de conhecer a história de Romeu e Julieta, cada qual com sua importância e razão de ser, pois, segundo Cunha (1985, p.57):

a obra literária para crianças é essencialmente a mesma obra de arte para o adulto. Difere apenas na complexidade de concepção: a obra para crianças será mais simples em seus recursos, mas não menos valiosa.

Ao finalizarmos a análise das traduções/adaptações de Barbara Heliodora, Leonardo Chianca e Ruth Rocha da tragédia amorosa *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, constatamos que o relacionamento interpessoal, tanto no campo afetivo como no âmbito político, acha-se imbricado na organização social. Mesmo tendo valores e crenças individuais, as personagens obedecem a um ideário comum da época elisabetana.

REFERÊNCIAS

ARROJO, R. *Oficina da tradução: a teoria na prática*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2000.

BASSNETT, S. *Translation studies*. ed. rev. New York: Routledge, 1988.

CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

CHIANCA, L. *Romeu e Julieta*. Adap. do clássico de William Shakespeare. 2. ed. São Paulo: Scipione, 2003.

CUNHA, M. A. A. *Literatura infantil: teoria e prática*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1985.

FRYE, N. *Sobre Shakespeare*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1999.

HOENSELAARS, T. Shakespeare and translation. In: WELLS, S.; ORLIN, L. C. (Orgs.). *Shakespeare*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

INGRAM, M. Love, sex and marriage. In: WELLS, S.; ORLIN, L. C. (Orgs.). *Shakespeare*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

LENA, C. O. Ideas of order. In: WELLS, S.; ORLIN, L. C. (Orgs.). *Shakespeare*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

LEVIN, C. The society of Shakespeare's England. In: WELLS, S.; ORLIN, L. C. (Orgs.). *Shakespeare*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

PAES, J. P. *Tradução – a ponte necessária: aspectos e problemas da arte de traduzir*. São Paulo: Ática, 1990.

ROCHA, R. *Romeu e Julieta*. Adap. do clássico de William Shakespeare. 14. ed. São Paulo: Ática, 2003.

SHAKESPEARE, W. *The Complete Works of William Shakespeare*. London: Spring Books, 1958.

_____. *Romeo and Juliet*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

_____. *Romeu e Julieta*. Trad. Barbara Heliadora. 2. imp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.