UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

Melina Cardoso Valente

Hendíadis em análise nas traduções para o português de peças de W. Shakespeare

São Paulo

2018

Melina Cardoso Valente

Hendíadis em análise nas traduções para o português de peças de W. Shakespeare

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. John Milton

Versão Corrigida

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

V154h Valente, Melina Cardoso
Hendíadis em análise nas traduções para o português
de peças de W. Shakespeare / Melina Cardoso Valente
; orientador John Milton. - São Paulo, 2018.
121 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Estudos da Tradução.

1. Hendíadis. 2. Shakespeare. 3. Antoine Berman.
4. Estudos da Tradução. 5. Traductologie. I. Milton,
John, orient. II. Título.

Nome: VALENTE, Melina C.

Título:

Hendíadis em análise nas traduções para o português de peças de W. Shakespeare

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr.	_____
Instituição	_____
Julgamento	_____
Assinatura	_____

Prof. Dr.	_____
Instituição	_____
Julgamento	_____
Assinatura	_____

Prof. Dr.	_____
Instituição	_____
Julgamento	_____
Assinatura	_____

Dedico este trabalho à minha mãe, Maria Francisca Preto Cardoso Valente, pela saborosa sopa de letrinhas, e a Ricardo Feldman, pela alegria, amor e confiança irrestrita.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. John Milton, pela atenção e valioso apoio durante todo o processo.

Ao Roberto, ao Marcelo e a toda equipe da Copy-bem pela assistência e bom humor.

A Carol pela proteção e escuta. A Enide pelo carinho e leitura.

A Olga pela iluminada presença.

E finalmente agradeço aos membros da banca, Prof. Dra. Maria Silvia Betti, Prof. Dra. Cláudia Santana Martins e Prof. Dr. Régis Augustus Bars Closel, pela valiosa contribuição à esta dissertação.

*e volto e revolto pois na volta
recomeço reconheço remeço*

Haroldo de Campos, *Galáxias*, 1997

I Do, I Undo and I Redo

Louise Bourgeois, Tate Modern, 2000

RESUMO

VALENTE, Melina C. **Hendíadis em análise nas traduções para o português de peças de W. Shakespeare**. 2018. 121f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Esta pesquisa investiga o uso da hendíadis em 3 (três) peças de William Shakespeare (1564-1616): *Macbeth* (1603-1606), *Twelfth Night* (1602), *Julius Caesar* (1599), e como foram traduzidas para o português por Carlos Alberto Nunes (1897-1990), Barbara Heliodora (1923-2015) e Beatriz Viégas-Faria (1956-). Hendíadis é uma figura de linguagem cuja estrutura utiliza a conjunção *e* para conectar dois substantivos com cargas semânticas díspares que apresentam uma ideia única e complexa. Frequente na literatura latina e bíblica, é traço distintivo na linguagem de Shakespeare, sendo utilizada por exemplo no famoso solilóquio de *Macbeth*, ato 5, cena 5: “*sound and fury*”. Após compilação do *corpus* paralelo bilíngue, o material será analisado à luz das teorias da tradução, especificamente as proposições de Antoine Berman (1942-1991) sobre deformações atuantes nas traduções, de modo a entender como um elemento de difícil identificação e compreensão se comporta quando traduzido para o português. A proposta é evidenciar a estrutura na linguagem e organizar análise sobre essa característica na poética do autor, mais especificamente a apropriação e o modo que aplicava estruturas do latim para o inglês – e como (e se) ela tem sido entendida nas traduções para o português no Brasil, onde a tradução da obra dramática de Shakespeare ocorre desde 1933. A pesquisa pretende também servir para a compreensão dos preceitos teóricos do campo – a *Traductologie* – desenvolvidos por Antoine Berman que incorporam a crítica de traduções. Ao tratar o tema *padrão e quebra de padrão* esta pesquisa busca entender como o elemento estranho e complexo é interpretado e assimilado, sem deixar de considerar fatores sociolinguísticos e históricos relativos à produção e à recepção dos textos.

Palavras-chave:

Hendíadis. Shakespeare. Antoine Berman. Estudos da Tradução. Traductologie.

ABSTRACT

VALENTE, Melina C. **Hendiadys under analysis in the Portuguese translations of W. Shakespeare's plays**. 121 p. Dissertation for Master's Degree Translation Studies – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

This study investigates the use of hendiadys in three (3) plays by William Shakespeare (1564-1616): *Macbeth* (1603-1606), *Twelfth Night* (1602), *Julius Caesar* (1599), and how they were translated into Portuguese by Carlos Alberto Nunes (1897-1990), Barbara Heliodora (1923-2015) and Beatriz Viégas-Faria (1956-). Hendiadys is a figure of speech whose structure uses the conjunction *and* to connect two nouns with different semantic fields presenting a unique and complex idea. Frequent in biblical and Latin literature, they are distinctive in Shakespeare's language, being used for example in the famous soliloquy of Macbeth, Act 5, Scene 5: "sound and fury." After compiling the bilingual parallel *corpus*, the material is analyzed using translation theories, specifically the propositions proposed by Antoine Berman (1942-1991) on translation deformations to understand how an element of difficult identification and understanding behaves when translated into Portuguese. The proposal aims to highlight the structure in the language and make an analysis of this feature in the author's poetics, more specifically the appropriation and the mode in which he applied structures from Latin to English – and how (and whether) they have been understood in the Portuguese translations in Brazil – where translations of Shakespeare's plays have been made since 1933. The study also attempts to understand the theoretical guidelines of the field, *traductologie*, developed by Antoine Berman, which incorporate translation criticism. In dealing with the topic of *standard theme* and *pattern break*, the analysis seeks to understand how a strange and complex element is interpreted and assimilated, also considering sociolinguistic and historical factors related to the production and reception of texts.

Keywords: Hendiadys. Shakespeare. Antoine Berman. Translation Studies. Traductologie.

Lista de tabelas

Tabela 1 - Distribuição de hendíadis entre peças no <i>corpus</i> de Wright	56
Tabela 2 - Distribuição de hendíadis por tipo nas peças de Shakespeare	57
Tabela 3 - Distribuição de hendíadis entre gêneros, na relação prosa/verso	57
Tabela 4 - Deformações em comparação das hendíadis do <i>corpus</i>	111

SUMÁRIO

Introdução	13
Plano de trabalho	15

Capítulo 1 – HENDÍADIS

1.1	Hendíadis: etimologia, origens, definições	18
1.1.1	O campo linguístico: grego, latim e línguas semitas	18
1.1.2	Os campos: religioso, literário, jurídico e político	23
1.2	Contexto sociolinguístico da Inglaterra elisabetana	32
1.2.1	A consolidação do inglês moderno (<i>Early Modern English</i>)	32
1.2.2	A comunidade elisabetana: oral, aural e nem tanto gráfica	34
1.2.3	Sobre a retórica inglesa	35
1.3	Hendíadis e Shakespeare: oralidade, parataxis e hipotaxis	37
1.3.1	Os aspectos cognitivos da hendíadis	38
1.3.2	Abordagem cognitiva e Shakespeare: a visão de Booth e Wright	42
1.3.3	Hendíadis em Shakespeare segundo Palfrey: por que duas palavras, quando uma bastaria?	44
1.3.4	Hendíadis em Shakespeare segundo Vickers: o caso de <i>A funerall elegye</i>	47
1.3.5	Hendíadis em Shakespeare segundo Wright: <i>Misleading union</i>	52
1.4	Hendíadis shakespeareanas em números	55
1.5	<i>Corpus</i> e características da hendíadis shakespeareana considerados neste trabalho	57

Capítulo 2 – HORIZONTES TEÓRICOS

2.1	Antoine Berman, breve biografia	59
2.1.2	Berman e seu projeto anti-etnocentrismo	60
2.1.3	Influências: Schleiermacher, Benjamin, Ortega y Gasset	62
2.1.4	Convergências: Haroldo de Campos	68
2.1.5	<i>Traductologie</i>	69
2.2	A analítica bermaniana	71

2.3	Forças deformadoras:	73
2.3.1	Racionalização	74
2.3.2	Clarificação	74
2.3.3	Expansão ou alongamento	75
2.3.4	Enobrecimento ou vulgarização	75
2.3.5	Empobrecimento qualitativo	76
2.3.6	Empobrecimento quantitativo	76
2.3.7	Destruição dos ritmos	76
2.3.8	Homogeneização	77
2.3.9	Destruição das redes de significantes subjacentes	77
2.3.10	Destruição do padrão linguístico (sistematismos)	77
2.3.11	Destruição ou exotização das redes de linguagem vernacular	78
2.3.12	Destruição das locuções (expressões ou idiomas)	78
2.3.13	Apagamento das superposições de línguas	78
2.4	Considerações sobre a aplicação da analítica bermaniana e a relevância do pensamento de Berman neste trabalho	79

Capítulo 3 – CONTEXTUALIZANDO AS TRADUÇÕES

3.1	Panorama das traduções de Shakespeare no Brasil	81
3.2	Trajetória dos tradutores: os parâmetros de D'hulst	82
3.2.1	Carlos Alberto Nunes	82
3.2.2	Barbara Heliodora	87
3.2.3	Beatriz Viégas-Faria	93
3.3	Comentário	96

Capítulo 4 – HENDÍADIS EM ANÁLISE NAS TRADUÇÕES PARA O PORTUGUÊS

4.1	Seis hendíadis exemplares	100
4.2	Hendíadis em suas traduções: <i>Twelfth Night</i>	101
4.3	Hendíadis em suas traduções: <i>Macbeth</i>	103
4.4	Hendíadis em suas traduções: <i>Julius Caesar</i>	106
4.5	Síntese dos resultados	110

Capítulo 5 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

	Referências	114
--	-------------	-----

Introdução

Este trabalho escolheu o percurso epistemológico de uma locução conhecida na antiguidade clássica, concebida na retórica e nominada hendíadis, para refletir sobre apropriações e conversões de registros linguístico-literários no âmbito dos Estudos de Tradução.

A escolha do texto teatral de Shakespeare foi considerada para expor as cadeias de transformações que operam na língua enquanto instrumento de criação, pois, conforme Freitas, a dramaturgia de Shakespeare foi vetor de transmissão de traços e procedimentos literários sem que ele mesmo tenha sido tradutor (2015, p.123,150). Identificaremos as condições de produção e recepção do texto shakespeareano por meio da retórica, além de utilizar a hendíadis para conduzir um exame sobre suas características paratáticas e hipotáticas em relação à oralidade, como também seus efeitos no receptor compreendidos por meio da abordagem cognitiva.

Enfocamos o projeto ético-estético de Antoine Berman que busca uma atualização, ampliação e valorização simbólica do campo. O tradutor, filósofo e linguista francês propõe nova forma de se compreender as práticas de tradução no final dos anos 1980, período em que os Estudos da Tradução vinham se estabelecendo como campo disciplinar autônomo. Sua proposta de uma *Traductologie* pretende organizar a reflexão por meio de um sistema, um conjunto de premissas a partir das quais reorganiza e valoriza o texto traduzido, colocando assim em relevo o papel do tradutor como criador e crítico, e o texto traduzido como *escritura*, obra produzida cuja autonomia deve ser respeitada.

O pensamento de Berman está vinculado a um valor ético – a alteridade, o respeito ao outro que se manifesta nos textos – e também estético, pois o texto traduzido é autônomo enquanto obra, não tem como objetivo comunicar (embora possa fazê-lo). Berman entende que, no processo de transformação entre texto fonte e texto traduzido, algumas forças atuam deformando a tradução. Esse movimento tende a trazer o texto traduzido ao modelo etnocentrista que se caracteriza por aclimatá-lo à própria cultura privilegiando o sentido em oposição à *letra*. Dessa maneira propõe uma maneira anti-etnocêntrica de se traduzir, em que se percebe o jogo de significantes do texto fonte – mas que não seja simplesmente “literal”. Berman elenca e descreve treze tipos de deformações passíveis de ocorrer durante o processo tradutório. Uma de suas premissas é a verificação das zonas significativas, o lugar exemplar de concentração de uma singularidade da obra, apreendida pela verificação de seus modos de

expressão. A hendíadis é compreendida neste trabalho como uma locução significativa da obra de Shakespeare, conforme veremos, assim como descrevem Vickers, Palfrey e Wright.

Berman também destaca a importância na coleta de informações a respeito dos tradutores para que se possa conhecer e depreender suas posições a respeito do fazer tradutório para, assim, marcar uma historiografia da tradução. A proposta de Berman instrumentaliza o campo tanto para que se considere a tradução como crítica quanto para que se institucionalize a crítica da tradução, oferecendo recursos para uma expansão da consciência sobre as complexidades do fazer tradutório.

A proposta de Berman tem o caráter conjectural próprio de qualquer esforço teórico. Entretanto, ele também nos fornece procedimentos práticos para a condução da análise no *corpus* de escolha. Desse modo, depois de delimitarmos as características da hendíadis shakespeareana, evidenciamos sua estrutura em exemplos de hendíadis em *Macbeth*, *Twelfth Night* e *Julius Caesar*, para em seguida identificá-las e então descrever as deformações atuantes nos textos traduzidos por Carlos Alberto Nunes, Barbara Heliodora e Beatriz Viégas-Faria. Ao realizarmos tal análise, temos em mente que o exercício de observação serve para incrementar a reflexão, e não para um propósito determinado.

Assim como as traduções contribuem para a histórica intelectual e cultural, pretendemos com esse trabalho atravessar o âmbito teórico para, no percurso, melhor conhecer alguns partidos que organizam as especificidades do campo, e, desse modo, contribuir para a renovação de interpretações e experiências.

Plano de trabalho

No **capítulo 1** conheceremos as origens da hendíadis, a etimologia da palavra em grego, as instâncias encontradas na literatura e nos comentários dos gramáticos latinos antigos e pesquisa a respeito do fenômeno presente no texto de autores gregos do período clássico.

Também destacaremos estudos de classicistas que propõem diversas abordagens: desde a negação da existência do fenômeno até os que o percebem em relação às novas teorias da linguagem. Além do campo linguístico, traçaremos um panorama de como a hendíadis é observada e tem sido adotada em textos religiosos, literários, jurídicos e políticos.

Para abordarmos a hendíadis na obra Shakespeare em contexto, escolhemos alguns aspectos sociolinguísticos da Inglaterra elisabetana no período de consolidação do inglês moderno, chamado *Early Modern English*, assim como a percepção da sociedade para com a língua e a retórica.

Alguns estudiosos da hendíadis destacam os aspectos cognitivos no espectador/ouvinte, e esse tema será tratado mais detalhadamente antes de abordarmos a questão da Linguística Cognitiva e sua relação com a linguagem em Shakespeare.

Em seguida apresentaremos de modo pormenorizado a pesquisa de três estudiosos da hendíadis na obra de Shakespeare: Simon Palfrey aborda e analisa a questão sob a ótica da discursividade oral; Brian Vickers utiliza o debate sobre a atribuição de autoria de um poema para expandir o que entende sobre hendíadis em Shakespeare a partir de sua pesquisa; e o artigo de George T. Wright que apresenta extenso levantamento quantitativo da hendíadis na obra de Shakespeare.

O primeiro capítulo termina explicando como a hendíadis na obra de Shakespeare é considerada neste trabalho.

No **capítulo 2** apresentaremos sucinta biografia do tradutor e filósofo francês Antoine Berman, sua formação acadêmica, bibliografia e atuação política na área de letras e tradução. Em seguida apresentamos os pressupostos teóricos de sua produção intelectual a respeito da tradução que inclui seu projeto antietnocêntrico.

Analisaremos os textos sobre tradução de Schleiermacher, Benjamin, Ortega y Gasset para demonstrar na obra de Berman as influências desses pensadores e, antes de examinarmos os contornos do campo que visionava, a *Traductologie*, comentaremos sobre a convergência entre os preceitos de Haroldo de Campos com os de Berman.

Apresentaremos os preceitos que serão utilizados para o estudo das hendíadis shakespearianas no capítulo 4, delineando as 13 tendências deformadoras (*racionalização*,

clarificação, expansão ou alongamento, enobrecimento ou vulgarização, empobrecimento qualitativo, empobrecimento quantitativo, destruição dos ritmos, homogeneização, destruição das redes de significantes subjacentes, destruição do padrão lingüístico ou sistematismos, destruição ou exotização das redes de linguagem vernacular, destruição das locuções ou expressões idiomáticas e apagamento das superposições de línguas). Ao final do capítulo, comentaremos sobre os aspectos que revelam a escolha do pensamento de Berman para este trabalho.

No **capítulo 3** oferecemos um panorama das traduções de Shakespeare no Brasil desde 1933 e apresentamos as biografias e as fortunas críticas dos tradutores Carlos Alberto Nunes, Barbara Heliodora e Beatriz Viégas-Faria. Entre os dados biográficos coletados em nossa pesquisa, elegemos aqueles que pudessem nos ajudar a inferir sobre os projetos tradutórios de cada um, já que nem sempre são explicitamente declarados. Como parâmetro de escolha dos dados biográficos utilizamos as indicações de Lieven D'hulst e de Berman. O capítulo termina com um breve comentário sobre a trajetória dos tradutores.

O **capítulo 4** trará as 18 traduções dos seis exemplos de hendíadis escolhidas, e a análise de cada uma delas, de acordo com as tendências deformadoras descritas no capítulo 2. Os trechos escolhidos como exemplares são as falas dos personagens: Sebastian em *Twelfth Night*; Lady Macbeth e Macbeth em *Macbeth*; Antony e Octavius em *Julius Caesar*. Explicaremos brevemente o contexto da ação nas peças e encerramos com a síntese dos resultados.

O **capítulo 5** apresentará algumas reflexões sobre este trabalho em considerações finais.

“His language is hieroglyphical. It translates thoughts into visible images. It abounds in sudden transitions and elliptical expressions. This is the source of his mixed metaphors, which are only abbreviated forms of speech. These, however, give no pain from long custom. They have, in fact, become idioms in the language. They are the building, and not the scaffolding to thought.”

Capítulo 1 – HENDÍADIS

1.1 Hendíadis: etimologia, origens, definições

Hendíadis é a forma latinizada do grego *ἐν διὰ δυοῖν* e significa “um por meio de dois”. Portanto uma ideia transmitida por uma estrutura que comporta duas palavras, ligadas pelo conjuntivo *e*. A estrutura da figura de linguagem sugere que as palavras justapostas apresentem conexão lógica, mas a sugestão de vínculo semântico é frustrada pela característica peculiar de cada um de seus dois elementos formadores, sejam eles substantivos, verbos ou advérbios.

A definição de hendíadis segundo *The Oxford english dictionary* é

Hendyadis. *Gram.* (Late or med. L. *hendiadys*, f. the Gr. phrase “one by means of two”. The Gr. phrase is app. not found in Gr. grammarians, but is frequent in Servius on Virgil: in late MSS. of Servius, it appears latinized as *endyadys*; Papias (12-13th c.) has endiadis.)

A figure of speech in which a single complex idea is expressed by two words connected by a conjunction; e.g. by two substantives with *and* instead of an adjective and substantive.¹

(1999, p.675, grifo nosso)

1.1.1 O campo linguístico: grego, latim e línguas semitas

Apesar de o termo ser derivado do grego, não há evidências de menções a respeito da hendíadis na Grécia antiga. O primeiro registro é atribuído ao gramático africano-latino Pomponius Porphyrio, por volta do início do século 2 d.C., em seu comentário sobre o texto *Odes*, de Horácio^{2 3} (VICKERS, 2002, p.167; BRAY, 2016, p.702; SANSONE, 1984, p.18; LILLAS, 2012, p.48-49,85).

¹ “Hendíadis. *Gram.* (Latim tardio ou méd. *hendiadys*, para a frase grega “um por meio de dois”. A frase grega aparentemente não é encontrada em gramáticos gregos, mas é frequentemente vista em Servius a respeito de Virgílio: no tardio MSS de Servius, aparece latinizada como *endyadys*; em Papias (12-13) encontra-se endiadis.) **Uma figura de linguagem na qual uma única ideia complexa é expressa por duas palavras conectadas por uma conjunção;** por exemplo dois substantivos em vez de um adjetivo e substantivo.” Todas as traduções em notas de rodapé são nossas, salvo indicação contrária.

² Horácio ou Quintus Horatius Flaccus, poeta Romano (65 a.C.-8a.C.). O título *Odes* em latim foi traduzido para o português como *Carmina* (livros I, II, III de 23 a.C.; livro IV de 13 a.C.). São quatro livros com poemas líricos em hexâmetros dactílicos (ou heróicos) sobre assuntos diversos.
Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Horace-Roman-poet>>. Acesso em: 23 jan. 2018.

³ O texto de Horácio: “*Hoc est opera templorum in oppidis publico sumptu iubentes aedificari.*”
Porphyrio: “*Est ergo hic [figura] schema, quod ἐν διὰ δυοῖν dicimus, unum in duobus, quia unum in duo sensus diuisit, [oppida] enim et [deorum templa] pro eo, quod est ‘oppidorum templa’.*”

No entanto, o maior divulgador da hendiádis parece ter sido Marius Servius Honoratus (363 d.C.-?), gramático latino reconhecido por seus comentários a respeito da obra de Virgílio (70 a.C.-19 a.C.) escrita mais de dois séculos antes. Em seu manuscrito, Servius⁴ além de grafar variantes de hendiádis⁵ elabora definições e justifica sua existência como um recurso para compensação da métrica, como no exemplo *pateris libamus et auro*

et est figura, ut una res in duas dividatur, metri causa interposita coniunctione, ut alio loco pateris libamus et auro, id est pateris aureis.

*This is a figure, when one notion is divided into two, with an added/interspersed conjunction for the sake of the metrics, as in another place we are making libations from [libation-]bowls and gold, that is golden libation bowls.*⁶

(SERVIUS, [s. d.] A.1.61 apud e tradução LILLAS, 2012, p.51)

A construção adjetiva *pateris libamus et auro* (*we drink from cups and bowls*) (*Geórgicas*, 2.192), quase tão citada quanto a construção genitiva *ut molemque et montes* (*masses and mountains*) (*Eneida*, 1.61 apud LILLAS, 2012, p.51), tornar-se-á a expressão paradigmática da hendiádis, *hendiadys par excellence* (LILLAS, 2012, p.51) ou exemplo padrão (VICKERS, 2002, p.167), a partir da qual definições revistas e ampliadas se apoiam.

A linguista e classicista americana Adelaide Hahn (1893-1967) em seu artigo *Hendiadys: is there such a thing?*⁷ elenca e analisa 186 (apud LILLAS, 2012, p.73) instâncias entendidas como possíveis hendiádis em Virgílio para responder a pergunta do título, usando

“The laws allow that *cities* and the *temples* of Gods should be renovated, beautified at public expense with fresh-cut stone.” As leis permitem que as *ciudades* e os *templos* dos deuses devem ser renovados, embelezados à custa do público com pedras recém cortadas”, grifo nosso.

E o comentário de **Porphyrio**: “Here is the figure called *ἐν διὰ δύοιν* [*en dia Dyein*] that is, one through two, as it is one notion divided in two. ‘Cities’ and ‘the temple’ stand for ‘the city temples’.” Aqui está a figura chamada *ἐν διὰ δύοιν* [*en dia Dyein*], isto é, um por meio de dois, uma noção dividida em dois. ‘Cities’ e ‘the temple’ significa ‘os templos da cidade’. Disponível em: < <http://www.horatius.net/index.xps?10.2#56> >. Acesso em: 12 jan. 2018.

⁴ SERVIUS. *Servii Grammatici qui ferentur*. In: **Vergilii carmina commentarii**. Leipzig: Thilo, and H. Hagen. 1881-1902.

⁵ “*εν δια δυιν, eNDoadYin, en dyad dyin, Endi a dyin, endiadun, en dia diin, endyin, andyandin, endyi adyn, endiadyin, endiadyin, endoadyin, enniadin, endiadin, endiadiin, endiadin, εν δια δυιν, eNΔIa ΔYεN, endiadi, endiado, endiadin, endiadim, endyadyin, δυο δι ενος, endyi adyn, en dia diin, endi a dyin, en dia duoin, endiain.*” (Servius [sem datação] apud LILLAS, 2012, p.49).

⁶ “Esta é uma figura, quando uma noção é dividida em duas, com uma conjunção adicionada/intercalada em razão da métrica, de modo que como em outro lugar nós estávamos fazendo libações em *taças* [-de libações] e *ouro*, isto é, *taças de libações douradas*.”, interpolação do autor.

⁷ O artigo foi derivado de uma comunicação lida em 22 de abril de 1921 no encontro anual do *The Classical Association* dos estados do Atlântico, no Hunter College, em Nova Iorque.

a definição que se encontra na *Latin grammar*, do gramático americano Basil Lanneau Gildersleeve⁸ (1831-1924) e de Gonzalez Lodge (1863-1942)

*Hendiadys (ἔν διὰ δυοῖν) consists in giving an analysis instead of a complex, in putting two substantives connected by a copulative conjunction, instead of one substantive and an adjective or attributive genitive. **Vulgus et multitudo**, the common herd. **Via et ratio** (C., Verr., I.16, 47), scientific method. **Vi et armis**, by force of arms So two verbs may be translated by an adverb and a verb: **fund fugarique**, to be utterly routed.⁹*

(GILDERSLEEVE-LODGE, 1895 §698 apud HAHN, 1922, p.193, grifo do autor)

Hahn também apoia sua argumentação em uma nota que considera “de extrema sanidade” do classicista inglês John Conington¹⁰ (1825-1869) que define hendiadis “simplesmente como o modo em que duas palavras expressam uma coisa, onde cada um dos substantivos representa um aspecto distinto, ou seja, um recurso para evitar a simples tautologia” e recomenda que para conseguir identificar a hendiadis é preciso procurar por alguma “explicação plausível, uma vez que a justaposição não ocorre arbitrariamente” (1852, in *Geórgicas* 2.192). No entanto Hahn, em sua investigação, alega que encontra “facilmente” tais explicações plausíveis nos *poucos* exemplos na obra de Virgílio que identifica e agrupa como hendiadis. Poucos, porque entende que a relação estabelecida entre os elementos na hendiadis deve ser de dependência e também de natureza cronológica

*We may note a **few** special cases of hendiadys which for various reasons it seemed convenient to group here. **Few** examples in which the two members have a **distinct chronological relationship** which would be lost were the one made **dependent** upon the other.¹¹*

(HAHN, 1922, p.197, grifo nosso)

⁸ GILDERSLEEVE, B.; LODGE, G. *Gildersleeve's Latin grammar*. London: Macmillan & Co., 1895.

⁹ “Hendiadis (ἔν διὰ δυοῖν) consiste em dar uma análise em vez de um complexo (sic), colocando dois substantivos conectados por uma conjunção copulativa, em vez de um substantivo e um adjetivo (ou genitivo) atribuído. **Vulgus et multitudo**, o rebanho comum. **Via et ratio** (C., Verr., I.16, 47), método científico. **Vi et armis**, pela força dos braços. Assim, dois verbos podem ser traduzidos por um advérbio e um verbo: **fund fugarique**, para ser totalmente navegado.”, grifo dos autores.

¹⁰ VIRGIL. *Vergili maronis opera*. (Ed.) Conington J.; Nettleship H. 3 vols. London: Whittaker, 1873-1892.

¹¹ “Podemos notar **alguns** casos especiais de hendiadis que, por várias razões, nos pareceu conveniente agrupar aqui. **Poucos** exemplos em que os dois elementos têm uma **relação cronológica distinta** que seria perdida caso um fosse feito **dependente** do outro.” As hendiadis citadas por Hahn são: “I 1.494 *in pastus armentaque...equarum* (“first enters the pasture, then actually mingles with the animals therein” /um primeiro entra no pasto, em seguida, mistura-se, na verdade, com os animais dele); 6.255 *lumina solis et ortus* (“one sees the light of the sun before the actual sunrise”/ vê-se a luz do sol antes dele realmente nascer); I 1 .348 *arma. . mortemque minetur* (“two distinct threats are defied: 'let him attack, let him even kill me'; it is merely chance that the second danger is consequent upon the first”/ duas ameaças distintas são propostas: deixá-lo atacar, deixá-lo até me matar? É meramente possível que o segundo perigo seja consequência do primeiro); 9.204

Hahn organiza um inventário agrupando exemplos dessas pseudo-hendiádis e as classifica em múltiplas maneiras, tais como: combinações de hiperônimos com hipônimos, descrições justapostas de características de materiais (ou de materiais com seus processos), a combinação de um termo concreto com outro abstrato, ou de um aspecto objetivo com outro subjetivo, a combinação de parte com o todo etc. Ressalva que do ponto de vista linguístico tais locuções são comuns em latim – especialmente em Virgílio – e que para os romanos elas não soavam anômalas ou até mesmo absurdas (“*anomalous or even ludicrous*”) como são comumente percebidas em inglês (HAHN, 1922, p.194). Contudo, em termos gerais, Hahn declara que hendiádis não existe: as pseudo-hendiádis restantes seriam construções em paralelismo – uma característica relevante da poesia primitiva preservada pela poesia épica. Portanto, após extensiva análise, a estudiosa conclui que Virgílio teve a intenção – e assim o fez – de utilizar a construção para abrigar não apenas uma, mas duas ideias distintas, e são essas as razões pelas quais ela considera o termo hendiádis um “nome incorreto” (*misnomer*) que designa um fenômeno não existente (HAHN, 1922, p.197).

O classicista americano David Sansone responde a questão proposta por Hahn 62 anos depois em seu artigo “*On hendiadys in greek*”, onde concorda que hendiádis é um termo impróprio – porque a transliteração mais apropriada seria *hendiadyoin*¹² – no entanto, rejeita a percepção de Hahn utilizando bem-humorado argumento *reductio ad absurdum*

*For demonstrating that a phenomenon has been assigned a name that does not accurately represent its essence scarcely constitutes proof that the phenomenon does not exist. One could easily thus prove the non-existence of English horns and hippopotamuses.*¹³

(SANSONE, 1984, p.17, grifo nosso)

Aenean et fata extrema secutus (“this is just as much-or as little-hendiadys as the preceding example”/Esse é apenas tanto quanto – ou tão pouco quanto – hendiádis como nos exemplos precedentes.”)(HAHN, 1922, p.197, grifo nosso).

¹² *Hendiadyoin* é o termo adotado em alemão. Em outras línguas: francês hendiadys/endiadis; italiano endiadi; espanhol endiadis/endiadis. Uma variação no português é hendiade (LILLAS, 2012, p.17).

¹³ “Por demonstrar que um nome atribuído a um fenômeno que não o representa com precisão sua essência dificilmente constitui prova de que o fenômeno não existe. Pode-se assim provar facilmente a inexistência do **corne inglês e hipopótamos**.” Segundo o crítico musical do jornal *O Estado de S.Paulo*, o corne inglês existe mesmo: “instrumento da família do oboé, palheta dupla e de som mais grave (uma quinta abaixo) do que o do oboé”. COELHO, J.M. **Corne inglês** [mensagem pessoal]. Recebida por: <melvalente4@gmail.com> em 23 jun. 2018.

Essa pesquisa de Sansone identifica 60 exemplos de hendiádis na literatura grega clássica¹⁴ – em Sófocles, Eurípedes, Ésquilo, Píndaro e Aristófanes – e assim fornece elementos para refutar a visão de Vickers que entende que a hendiádis “*is one of the rarer figures (despite its name) never formed part of the Greek rhetorical tradition*”¹⁵. Sansone percebe que a estrutura da hendiádis frequentemente utilizada pelos autores gregos é (a já citada) *ut molemque et montes*, composta por dois substantivos, não figurativos, em função coordenada. Constata com base nos exemplos investigados que autores como Sófocles (ca. 497 a.C.-ca. 406 a.C.) eram perfeitamente capazes de subordinar um dos elementos ao outro, mas apenas preferem não o fazer, o que evidenciaria uma deliberada escolha estilística. É, portanto, deste modo que o pesquisador define a hendiádis que verifica nos autores gregos do período clássico

*It is precisely the nature of the figure hendiadys in Greek that it coordinates two elements, either of which could be logically and grammatically subordinated to the other [...] we can discern the same “reciprocal” relationship that we identified [...] as characteristic of nominal hendiadys.*¹⁶

(SANSONE, 1984, p.19,23, grifo do autor)

O caráter distintivo da hendiádis – ou o que Sansone considera *true hendiadys* – é portanto a qualidade recíproca de subordinação indistinta entre os elementos coordenados que pode ser verificada no exemplo de Eurípedes (480 a.C.-406 a.C.) extraído de *Ifigênia em Aulis* (405 a.C.) – ‘δειναὶ δ’ ἀπειλαὶ καὶ [...] φόβος ξυνίσταθ’ (*threats and death*) (I.A. 53-4) – a frase denota simultaneamente “*threats of death*” e “*threatened death*”¹⁷.

Sansone faz referência ao uso de hendiádis por Aristófanes (ca. 447 a.C.-ca. 385 a.C.) “*who seems particularly fond of hendiadys*”¹⁸. Vale aqui observar que o único autor de comédia no *corpus* de sua pesquisa, o mais famoso autor da Comédia Velha assim o é por ser

¹⁴ Assim como Hahn, Sansone também cita Gildersleeve, só que de modo oposto: para afirmar que em grego a hendiádis foi ignorada pelo gramático em *Syntax of classical Greek* (1867). Igualmente indica que o mesmo autor em outra publicação duvida explicitamente da existência de hendiádis “*the figure ἐν διὰ δύοῖν much abused in Latin, can hardly be proved for Greek* / “a figura ἐν διὰ δύοῖν, muito comum em latim, pode dificilmente ser verificada em grego” (SANSONE, 1984:16,17). Em nota, Sansone esclarece a ausência de *scholia* sobre autores gregos oferece um *argumentum ex silêncio* interessante (ou seja, eles não reconheceram a hendiádis para comentar).

¹⁵ “É uma das figuras mais raras que, apesar de seu nome, **nunca fez parte** da tradição retórica grega.” (VICKERS, 2002, p.167, grifo nosso).

¹⁶ “É precisamente a natureza da figura hendiádis em grego que coordena dois elementos, **sendo que qualquer um deles** poderia ser logicamente e gramaticalmente subordinado ao outro.” [...] podemos discernir a mesma relação “recíproca” que identificamos [...] como característica de hendiádis substantivas”.

¹⁷ “Ameaças de morte” e “morte ameaçada”.

¹⁸ “Que parece particularmente interessado na hendiádis” (SANSONE, 1984, p.21).

o único a ter onze obras inteiras conservadas (MOSEN, 2010, p.227)¹⁹. Sansone ainda observa que os gramáticos do Novo Testamento Grego, ao contrário dos colegas do grego clássico, reconhecem a existência da hendíadis apesar de discordarem sobre sua origem: se é do grego clássico ou semita (SANSONE, 1984, p.17).

É o orientalista inglês A.F.L. Beeston (1911-1995) quem nos oferece algum indício sobre a possível origem semita. Em seu livro *The Arabic language today* (1970, p.112) propõe uma elegante definição de hendíadis “*the use of words with different but overlapping semantic spectra to denote the area of overlap*”²⁰. Para ampliar sua definição, Beeston esclarece uma errônea percepção, aquela que insiste em que a língua árabe tem uma profusão extraordinária de sinônimos. Diz que na maioria dos casos esses supostos sinônimos têm equivalência apenas parcial – como acontece em outras línguas – e que no árabe esse fenômeno se evidencia pelo uso da hendíadis. Elucida ainda que essa tendência à tautologia presente na hendíadis tem suas raízes na mais antiga literatura semítica, nas passagens poéticas do Antigo Testamento e na prosa oratória árabe arcaica.

1.1.2. Os campos: religioso, literário, jurídico e político

Outra referência para a origem semita da hendíadis é o doutorado de Rosemary Lillas publicado em 2012 no departamento de Estudos Religiosos e da Exegética do Antigo Testamento, da Universidade de Gotemburgo, na Suécia. Em suas mais de seiscentas páginas, o trabalho que investiga o uso hendíadis na Bíblia Hebraica foi uma importante fonte de pesquisa para esta dissertação.

Lillas demonstra que, como figura retórica, a hendíadis faz parte da elocução (*elocutio*) e utiliza a definição de Fowler²¹ (1926) para figuras retóricas: “[procedimento em que a] manipulação dos aspectos da linguagem produzem uma camada extra não exigida pelas regras de linguagem” (2012, p.27). Lillas esclarece que estuda a hendíadis como instrumento de exegese para justamente desvendar as “camadas de sentido” igualmente presentes nas escrituras hebraicas (LILLAS, 2012, p.20). Atesta a existência e o uso das hendíadis verbal e

¹⁹ Aspectos da Comédia Velha que merecem aqui destaque: a multiplicidade de discursos, o proeminente papel do coro, a grande variedade métrica, a incorporação de jargões de diversos campos profissionais, [...] ou seja a natureza polifônica da comédia do século V a.C. ver ZIMMERMANN, B. Structure and meter. In: **Brill’s companion to the study of greek comedy**, 2010, p.455-469.

²⁰ “O uso de palavras com espectros semânticos diferentes, mas sobrepostos para denotar a área de sobreposição” (BEESTON, 1970, p.112).

²¹ FOWLER, H. W. **A dictionary of Modern English usage**, 1926.

adjetiva, no entanto constata que o uso mais recorrente na Bíblia Hebraica é aquele composto por dois substantivos, sendo que o segundo elemento comumente é interpretado como adjetivo²².

A pesquisa historiográfica de Lillas apresenta 32 definições de hendiádis entre gramáticos – de Porphyrio dois séculos antes de Cristo até o linguista inglês Matthews em 2007 – que constituem um espectro de compreensão que vai desde a completa rejeição do termo até descrições de usos e incorporações em toda sorte de modelos que estabelecem variadas funções e relações semânticas (LILLAS, 2012, p.69-77). Entre todas, podemos destacar dez como as de interesse para este trabalho, conforme segue.

A primeira aparição do termo após Servius é encontrada na obra *Vocabulista* (1476) de Papias²³. Considerado o primeiro lexicógrafo latino moderno, Papias define sucintamente hendiádis como “dois substantivos diferentes unidos por uma conjunção”. Lillas verifica que a primeira aparição do termo em inglês – com a grafia *hendiadis* – foi observada em Henry Peacham²⁴ (1546-1634). Influenciado por outros estudiosos da retórica durante a Renascença como Joannes Susenbrotus (1484-1543) e Richard Sherry (1506-1550), Peacham em sua obra de referência *The Garden of Eloquence* (1577) apresenta, entre outras duzentas figuras de linguagem, a definição de hendiádis abordando seu aspecto gramatical: “uma transformação e reinterpretação de uma construção gramatical para outra: de uma construção original genitiva para uma construção adjetiva”.

Já no século 20 vários especialistas na obra de Virgílio contribuíram com considerações sobre a hendiádis. Cooper²⁵, por exemplo, em seu estudo publicado sobre a *Eneida*, *Journey to Hesperia* (1959), considera o conceito de hendiádis “vago, superficial, incompleto” e entende que deve ser descartado porque os explicativos *et*, – *que e atque* são utilizados em latim indistintamente, tanto com substantivos, adjetivos e verbos quanto com frases e sentenças.

²² Sobre outros tipos de hendiádis, Sansone também aponta para aquelas formadas com par de adjetivos conforme Adam (1902), par de adjetivos ou advérbios em Denniston (1952), e ainda ressalta o uso da hendiádis verbal como figura de destaque no hebreu e aramaico (SANSONE, 1984, p.23-24).

²³ PAPIAS. *Vocabulista*. Mediolani, 1476.

²⁴ PEACHAM, H. *The garden of eloquence, conteyning the figures of grammar and rhetoric*. London: 1577.

²⁵ COOPER, C. *Journey to Hesperia*, Scenes from the First Six Books of Vergil's Aeneid, New York: MacMillan Company, London: St Martin's Press, 1959.

De maneira oposta, Kenneth Quinn²⁶ em sua edição crítica sobre a *Eneida* de 1968, reconhece a hendiádis como figura estilística preponderante no poema épico e a valida quando o segundo substantivo “incisivamente limita ou corrige o primeiro”. Ampliando a questão de seus aspectos gramaticais para estilísticos, a hendiádis para Quinn é a forma seminal do que entende como “tema e variação”. Essa concepção gramatical da hendiádis, portanto, marca um aspecto particular no texto de Virgílio ao mesmo tempo em que permite o refinamento do princípio estilístico “tema e variação”

*The word or phrase may be simply repeated; or a phrase may be followed by a variation of it (to give an idea of amplitude, dignity, or pathos – or poetic beauty [...]) In the simplest form of theme and variation, two words only are involved [...]) The grammatical label for this phenomenon is **hendiadys**.*²⁷

(QUINN, 1968, p.423-424 apud LILLAS, 2012, p.65, grifo do autor)

A classicista Sara Mack²⁸ observa em *Patterns of time in Virgil* (1978) que os comentadores identificam ocorrências de hendiádis reiteradamente, entretanto falham em indicar seu propósito. Lillas diz que a compreensão de Mack sobre hendiádis se opõe às demais porque ele prescreve que seria preciso entender hendiádis não mais como “um [conceito] por meio de dois [elementos]”, mas “dois [conceitos] por meio de um[a locução]”, uma vez que seu efeito é o de apresentar duas ideias a partir de dois de seus aspectos, separadamente. Desse modo vemos que a interpretação de Mack é similar à de Hahn, embora Mack não rejeite, mas sim reconheça a existência do fenômeno.

Por sua vez Gualtiero Calboli²⁹ (1932-), professor da Universidade de Bolonha, realiza densa leitura (1985) e considera que a noção de hendiádis deriva de uma interpretação errônea por Servius dos sintagmas de subordinação na parataxis de Virgílio. Acredita ser importante uma distinção entre o que se entende como hendiádis, epexegeses e acumulação de sinônimos, além de argumentar que atualmente, à luz da teoria da Semântica³⁰, seria inapropriado continuar usando esse termo retórico para dois componentes combinados.

²⁶ QUINN, K. **Virgil's Aeneid**: a critical description. London: Routledge & Kegan Paul, 1968.

²⁷ “A palavra ou frase pode ser simplesmente repetida; ou uma frase pode ser seguida por uma variação dela (para dar uma ideia de amplitude, dignidade ou patologia) – ou beleza poética [...] Na forma mais simples de tema e variação, duas palavras estão envolvidas [...]. O termo gramatical para este fenômeno é **hendiadys**”, grifo do autor.

²⁸ MACK, S. **Patterns of time in Vergil**. Hamden, Connecticut: Archon Books, 1978.

²⁹ CALBOLI, G. (ed.). **Studies on Latin syntax**. Proceedings of the third colloquium on Latin Linguistics, Bologna, abr. 1985.

³⁰ Trataremos esse aspecto na página 41.

Roger Mynors³¹ (1903-1989) é outro estudioso de Virgílio que também ganha destaque na pesquisa de Lillas. Em sua celebrada edição das *Geórgicas* comentada e publicada em 1990, o autor seleciona exemplos do que considera hendíadis no texto de Virgílio e define sinteticamente o recurso como “nada mais do que um truque de estilo, às vezes conveniente para a métrica”.

Já o professor de Retórica da Universidade de Berkeley Arthur Quinn³² (1942-1997) incluiu hendíadis entre as sessenta figuras em seu livro *Figures of speech* (1982), entretanto é evasivo ao classificá-la como “uma combinação de palavras realmente exótica”. Também pouco enfática é a definição de Chris Baldick (1954-), autor do popular *The concise Oxford dictionary of literary terms* (1990), onde esclarece que o *status* da hendíadis “é frequentemente incerto, uma vez que não pode ser decidido se o par das palavras expressa realmente uma ideia única”.

E, finalmente, temos a perspectiva do filologista austríaco Oswald Panagl³³ (1939-), da Universidade de Salzburgo. No artigo “*Linguistisches und stilistisches zum Hendiadyoin*” de 2003, Panagl afirma que a hendíadis denota “pleonasma e abundância” e também identifica seu uso como um instrumento para compensar uma deficiência do latim para criar compostos nominais, especialmente do tipo determinativo. Como Cooper e Hahn, a leitura de Panagl recorre à gramática do latim para entender a estrutura da hendíadis, no entanto, diferentemente desses estudiosos, considera que a hendíadis não só existe como seria a evolução dessa limitação linguística e gramatical.

Lillas em seu doutorado confirma – com inúmeros exemplos – que, assim como os gramáticos, os estudiosos bíblicos propõem múltiplas definições de hendíadis. Uma delas é a de que o escritor bíblico divide em dois componentes uma noção desconhecida e original, outra aponta que a hendíadis serviria para sancionar uma interpretação criativa de dois componentes que supostamente formam um novo conceito (LILLAS, 2012, p.344). Ou ainda indicam a oscilação entre a hendíadis fazer parte de um estilo literário ou ser um fenômeno intrínseco (gramático) da Bíblia Hebraica

³¹ VIRGIL. **Vergili Maronis Opera**. MYNORS, R. (Ed.). SCBO, Oxford: Oxford University Press, 1969.

³² QUINN, A. **Figures of speech**, 60 ways to turn a phrase. Salt Lake City: Gibbs, 1982.

³³ PANAGL, O. *Linguistisches und Stilistisches zum Hendiadyoin*. CALBOLI, G. (ed.). In: **Papers on Grammar**, IX 2, *Latina Lingua! Twelfth International Colloquium on Latin Linguistics*, Bologna, jun. 2003, 877–884. Rome: Herder Editrice, 2005.

*In some cases, however, the features that are labelled hendiadys by biblical scholars are designated literary-stylistic or are held to represent inherent linguistic phenomena in biblical Hebrew. [...] moreover, since a further reason for the use of the term hendiadys, on the part of some scholars, is that that the term is explicitly said to be used to denote overlooked grammatical construction in biblical hebrew.*³⁴

(LILLAS, 2012, p.25,33)

A tese de Lillas constata que apesar de os gramáticos judaicos e hebraico-cristãos inicialmente não fazerem referência, o termo apresentou claro desenvolvimento, seja por causa do interesse pela linguagem, literatura e retórica durante a Renascença, seja pelo crescente interesse por estudos hebraicos, seja como já mencionado pela ampliação da noção a respeito da existência de uma retórica inerente aos textos sagrados. Um dos interessantes exemplos de hendiadys na Bíblia Hebraica apresentados pela pesquisadora é do teólogo e crítico bíblico alemão Salomo Glassius³⁵ (1593-1656): “*your pain and your pregnancy*”³⁶.

No campo jurídico um bom exemplo de investigação do termo é a pesquisa apresentada em 2016 pelo professor de Direito da Universidade da Califórnia (UCLA) Samuel L. Bray³⁷. Esse estudioso analisa, no artigo “‘*Necessary and Proper*’³⁸ and ‘*Cruel and*

³⁴ “Em alguns casos, no entanto, os recursos rotulados como hendiadys pelos estudiosos da Bíblia são designados como literários-estilísticos ou são considerados como representando fenômenos linguísticos inerentes ao hebraico bíblico. [...] além disso, uma outra razão para o uso do termo hendiadys por parte de alguns estudiosos, é que o termo é dito explicitamente para ser usado para denotar a construção gramatical negligenciada no hebraico bíblico.”

³⁵ GLASSIUS, S. *Philologiae sacrae, qua totius sacrosantae*. In: **Canon VI**, Gen 3:16, 1623, p.494. 2 vols. 1. Ed.: Steinmann, 1623. Frankfurt: Zachariae Hertelij, 1653.

³⁶ “Sua dor e sua gravidez”.

³⁷ BRAY, S. ‘*Necessary and Proper*’ and ‘*Cruel and Unusual*’: Hendiadys in the Constitution (abril, 2016). **Virginia Law Review**, 687, 2016; UCLA School of Law Research Paper No. 15-43. Disponível em: <<https://ssrn.com/abstract=2676347>>. Acesso em: 14 jan. 2018.

³⁸ A cláusula *Necessary and Proper* (também conhecida como *Elastic Clause*, *Basket Clause*, *Coefficient Clause*, ou *Sweeping Clause*) é uma disposição do Artigo Primeiro da Constituição dos Estados Unidos, localizada na seção 8, cláusula 18. O texto em inglês:

[The Congress shall have Power ...] to make all Laws which shall be necessary and proper for carrying into Execution the foregoing Powers, and all other Powers vested by this Constitution in the Government of the United States, or in any Department or Officer thereof.

Grifo nosso. Disponível em:

<https://en.wikipedia.org/wiki/Eighth_Amendment_to_the_United_States_Constitution>. Grifo nosso. Acesso em: 30 jan. 2018.

O texto em português:

“[O Congresso deve ter o Poder para ...] elaborar todas as leis **necessárias e apropriadas** ao exercício dos poderes acima especificados e dos demais que a presente Constituição confere ao Governo dos Estados Unidos ou a seus Departamentos e funcionários.”

Grifo nosso. Disponível em: <<http://www.braziliantranslated.com/eacon01.html>> Acesso em: 9 mar. 2018.

*Unusual*³⁹ *Hendiadys in the Constitution*”, as instâncias – citadas no título – de hendiádis na Constituição Americana. Bray lembra que pouca atenção à hendiádis foi dada em textos da legislação e que essa figura de linguagem foi identificada na Lei Romana antiga bem como atualmente em diversos tipos de documentos oficiais nacionais⁴⁰. Aponta que a hendiádis é vista em muitas línguas, eras e registros de linguagens, mas, por causa de sua complexidade, é mais utilizada do que reconhecida, pois mesmo quando se reconhece a estrutura não se pode estabelecer de que modo os componentes interagem (2016, p.701). Salienta quanto a ambiguidade e o mistério que tais locuções oferecem aos textos de legislação podem ser incômodos, no entanto diz que elas podem ser mais bem compreendidas se for levado em conta o limite da língua, ou seja, que não se pode explicar uma questão para além da precisão, com o risco de ser exageradamente preciso ou falsamente preciso, como no caso de uma regra que todos entendem ser apenas pro forma (2016, p.706).

Para Bray o conceito de hendiádis – que entende como “dois termos que não são sinônimos e que quando colocados juntos seus significados são fundidos” – serve para melhorar as locuções *Necessary and Proper* e *Cruel and Unusual*. Demonstra que sua interpretação da hendiádis se alinha com análises prévias que melhor capturaram a sutileza dessas cláusulas

*When “cruel and unusual” is read as a hendiadys, the clause does not prohibit punishments that merely happen to be both cruel and unusual. Rather, it prohibits punishments that are unusually cruel, i.e., innovative in their cruelty. If “necessary and proper” is read as a hendiadys, then the terms are not separate requirements for congressional action. The word “necessary” requires a close relationship between a statute and the constitutional power it is carrying into execution, while “proper” instructs us not to interpret “necessary” in its strictest sense. “Proper” also reminds us that the incidental power Congress is exercising must belong to an enumerated power.*⁴¹

(BRAY, 2016, p.690)

³⁹ A oitava emenda da Constituição dos Estados Unidos proíbe o Governo Federal de impor fiança excessiva, multa excessiva, ou punição cruel e punições incomuns. E essa emenda também se aplica aos estados.

O texto em inglês:

Excessive bail shall not be required, nor excessive fines imposed, nor cruel and unusual punishments inflicted.

Grifo nosso. Disponível em:

<https://en.wikipedia.org/wiki/Eighth_Amendment_to_the_United_States_Constitution>. Acesso em: 30 jan. 2018. O texto em português:

“Fiança excessiva não será exigida, nem multas excessivas impostas, nem cruéis e incomuns punições serão infligidas.”

⁴⁰ Bray faz menção ao uso de hendiádis no passaporte inglês, onde a Rainha “‘*request and requires*’ that the bearer be permitted to move freely” – [A Rainha] “**Requer e exige**” que o portador possa circular livremente (BRAY, 2016, p.701-702, grifo nosso).

⁴¹ “Quando ‘cruel e incomum’ é lida como hendiádis a cláusula não proíbe punições que meramente sejam cruéis e incomuns. Pelo contrário, proíbe punições que são extraordinariamente cruéis, ou seja, inovadoras em sua

O que Bray propõe em sua leitura é que, quando se leva em conta as hendíadis, os termos em ambos os exemplos são interdependentes. Em *necessary and proper*, o primeiro termo – *necessary* – indica que a ação do congresso é posta em curso quando o estatuto da lei (a escrita) e o poder constitucional estão sincronizados na performance executória. O segundo termo – *proper* – especifica que a interpretação de *necessary* não pode ser feita de modo muito rigoroso, pois o que o termo *proper* nos lembra é que o Congresso possui um poder circunstancial, exercido apenas por conferir poder ao Governo dos Estados Unidos ou aos seus departamentos e funcionários. Já quando *cruel and unusual* é lida como hendíadis, estabelece que a pena (ou punição) referida pela cláusula não deve ser imposta com características *incomumente cruéis*, em oposição à interpretação mais superficial *penas cruéis [e também] incomuns*.

O trabalho de Bray ilustra as complexidades inerentes à interpretação do texto jurídico, o que pressupõe a investigação minuciosa dos termos por advogados, juízes, pesquisadores e tradutores.

Muitos comentadores fazem referência ao uso de hendíadis na literatura. No artigo “*Shakespeare, Faulkner, and the expression of the tragic*” (2009), o professor de Literatura Comparada, Duncan MacColl Chesney (1974-), demonstra que o uso de hendíadis pelo escritor americano William Faulkner (1897-1962) promove a articulação das complexidades e contradições na narrativa e estilo de *Absalão, Absalão!* (1936). Alguns exemplos do que Chesney denomina *adjectival hendiadys* (hendíadis adjetivas) na obra são: “*sardonic and watchful triumph*”⁴², “*fatal and languorous atmosphere*”⁴³; “*slumberous and fatal insatiation of passionate and inexorable hunger of the flesh*”⁴⁴ (CHESNEY, 2009, on-line).

O artigo também faz notar que o texto de Faulkner se afilia à linhagem de autores que instauram o romance como gênero prevalecente na América no século 20 (*après* Hermann Melville [1819-1891] e Mark Twain [1835-1910]). A respeito de suas influências literárias, Chesney destaca que Faulkner frequentemente dizia em entrevistas que não saía de casa sem sua edição de obras completas de Shakespeare em um bolso e uma edição do Antigo

crueldade. Se ‘necessário e apropriado’ for lido como hendíadis, então os termos não são requisitos separados para a ação do Congresso. A palavra ‘necessário’ requer uma estreita relação entre um estatuto e o poder constitucional que está sendo executado, enquanto ‘apropriado’ nos instrui a não interpretar ‘necessário’ em seu sentido mais estrito. ‘Adequado’ também nos lembra que o poder incidental que o Congresso está exercendo deve pertencer a um poder mencionado.”

⁴² “Triunfo sarcástico e vigilante”.

⁴³ “Atmosfera fatal e langorosa”.

⁴⁴ “Insaciedade sonolenta e fatal da fome fervorosa e inexorável da carne”.

Testamento no outro (CHESNEY, 2009, on-line). Bray também pesquisa diversos analistas que encontraram hendíadis em obras literárias e elenca os exemplos que encontra: Christopher Marlowe (1564-1593) utiliza em *Doutor Fausto* [entre 1589-1592] a hendíadis “*the Institute / And universal body of the law*”⁴⁵; Charles Dickens (1812-1870) em *Pictures from Italy* (1846) “*grace and youth*”⁴⁶; e E.M. Forster (1870-1970) em *Howards End* (1910) “*these telegrams and anger*”⁴⁷. A investigação de Bray inclui ainda o uso da figura de linguagem pelos críticos literários Johann Gottfried von Herder (1744-1803) e William Hazlitt (1788-1830).

Convém aqui incluir o levantamento de hendíadis em autores literários realizados por Wright: John Milton (1608-1674) a utiliza em *Paradise Lost* “*ancient and prophetic fame (anciently prophesied fame)*”⁴⁸; Sir Thomas Browne (1605-1632): “[...] *and therefore in this Encyclopaedie and round of knowledge [...]*”⁴⁹; e Dylan Thomas (1914-1953) “*Strut and trade of charms*”⁵⁰. Também faz notar o uso por Edgar Allan Poe (1809-1849) e Nathaniel Hawthorne (1804-1864) (1981, p.172,184).

Em português o linguista da Universidade de São Paulo, José Luiz Fiorin (1942-), nos fornece exemplos de hendíadis extraídas do poema épico de Luís Vaz de Camões (1524-1580), *Os Lusíadas* (1572, X, 130, v.1-4)

Olha o **muro e edifício*** nunca crido
Que entre um império e o outro se edifica,
Certíssimo sinal, e conhecido,
Da potência real, soberba e rica.

*muro e edifício = muro edificado

(FIORIN, 2013, p.108, grifo nosso, asterisco do autor)

O uso de figuras de linguagem para reforço argumentativo e estilístico no discurso político é uma das premissas fundadoras da retórica. Se o recurso é antigo, seu uso continua atual. O presidente dos Estados Unidos, Donald Trump (1946-), utilizou hendíadis em uma declaração em agosto de 2017 por ocasião do contra-ataque verbal indireto ao líder da Coreia do Norte, Kim Jong-un (1983-), no episódio que foi tratado pela imprensa como uma crise diplomática. A ameaça presidencial esclarece e qualifica o tipo de resposta bélica americana a

⁴⁵ “O Instituto / E corpo universal da lei”.

⁴⁶ “Juventude graciosa” ou “graça juvenil” apud WATERS, HOLLINGTON E JORDAN, 2010.

⁴⁷ “Esses telegramas e raiva”.

⁴⁸ “Fama antiga e profética (fama profetizada na antiguidade)”.

⁴⁹ “E, portanto, nesta enciclopédia e rodada de conhecimento”.

⁵⁰ “Desfile e comércio de encantos”.

um eventual ataque nuclear coreano “*they will be met with **fire and fury** like the world has never seen*”⁵¹.

Não há precedente histórico determinado para o uso dessa hendíadis com aliteração, no entanto, fontes variadas especulam que Trump pode ter se inspirado tanto em uma música de Tom Waits (1949-), em um gibi do Capitão América, numa citação do Novo Testamento, numa declaração do Presidente Harry Truman (1884-1972) durante a segunda guerra⁵² ou mesmo no solilóquio de Macbeth⁵³. De todo modo essa expressão chamou atenção do jornalista Michael Wolff (1953-) que a definiu como síntese do comportamento do 45º presidente americano em seu primeiro ano de mandato e por isso a utilizou como título de seu livro *Fire and Fury*, sucesso editorial sem precedentes que atingiu a marca de 1.7 milhão de cópias vendidas em três semanas após seu lançamento nos Estados Unidos.

O jornalista e autor de discursos de presidentes estadunidenses, Stephen Masty (1954-2016), escreveu em 2015 sobre a função de efeito da hendíadis: “*to impart grandeur and gravitas to thoughts that deserve it*”⁵⁴. Masty aponta ainda que escritores de discurso – pela afinidade com o som das palavras – usam em abundância essa figura de linguagem, que não é muito utilizada na “escrita realista” pelo fato de ser muito dramática. Diz que a inesperada cadência da hendíadis se equipara a “*spoken italics*”⁵⁵.

1.2 Contexto sociolinguístico da Inglaterra elisabetana

Delineamos um percurso histórico dos plurais aspectos da hendíadis: primeiramente investigamos o campo linguístico – no grego, latim e línguas semitas – para em seguida

⁵¹ “Eles vão ser recebidos com **fogo e fúria** como o mundo jamais viu”, ver TRUMP, D. **Pronunciamento em na conferência de imprensa**. Bedminster, New Jersey, EUA, no dia 7 de agosto de 2017, grifo nosso. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2017/08/08/world/asia/north-korea-un-sanctions-nuclear-missile-united-nations.html>>. Acesso em: 10 fev. 2018.

⁵² Note as semelhanças com a ameaça de Truman ao Japão no discurso “*If they do not now accept our terms, they may expect **a rain of ruin** from the air the like of which **has never been seen** on this earth* / Se eles não aceitam nossos termos, eles devem esperar uma **chuva de ruína** vinda do céu como nunca foi visto nesta Terra”, grifo nosso. A ameaça torna-se fato histórico 3 dias depois com o lançamento da bomba nuclear em Nagasaki, quase *exatamente* 72 anos antes do discurso de Trump. TRUMAN, H. **Statement announcing the use of A-Bomb**, ago. 6, 1945. Disponível em: <<https://www.trumanlibrary.org/publicpapers/index.php?pid=100>>. Acesso em: 4 jan. 2018.

⁵³ Para as demais referências ver tópico no *Twitter* do comentarista político e de esportes estadunidense Keith Olbermann. Disponível em: <<https://goo.gl/Kous3v>>. Acesso em: 4 jan. 2018.

⁵⁴ “Para causar grandeza e gravidade a pensamentos que merecem” (MASTY, 2015, on-line).

⁵⁵ “Itálicos verbais”. MASTY, S. Should America invade the hendiadys? In: **The Imaginative Conservative**, jan. 2015. Disponível em: <<http://www.theimaginativeconservative.org/2015/01/america-invade-hendiadys.html>>. Acesso em: 9 set. 2017.

observarmos o fenômeno nos campos religioso, literário, jurídico e político. Agora passaremos a examinar especificamente o uso dessa figura de linguagem por Shakespeare. Mas antes se faz necessário apresentar algumas características do inglês na época do autor para compreendermos em contexto as condições de produção e de recepção de seu texto bem como seu particular uso da língua para fins dramático-literários.

Frank Kermode (1919-2010) em *Shakespeare's Language* (2000) é um dos estudiosos que também considera a análise da linguagem de Shakespeare fundamental para a compreensão de sua obra. Ele atribui as dificuldades de entendimento a três principais aspectos: às mudanças do *Early Modern English* em relação ao inglês contemporâneo, à especificidade da recepção pelo ouvido treinado do público do teatro elisabetano e ao uso dos elementos de retórica – Shakespeare teria primeiramente obedecido às regras para depois utilizar os elementos de modo mais inventivo, com maior carga dramática e de maneira única. Todos esses pontos serão abordados a seguir.

1.2.1 A consolidação do inglês moderno (*Early Modern English*)

O período da consolidação do inglês moderno (*Early Modern English*) nutria um intenso interesse pela linguagem apesar de a língua inglesa ainda não estar padronizada (SMITH, 2007, p.77). Desse modo, tal interesse não era especificamente em relação à gramática, porque era o latim que fornecia o modelo para a escrita (BLAKE, 1989, p.16-18). No entanto, diferentemente do latim e do inglês atual – onde se espera que as sentenças em um discurso obedeçam a determinada ordem –, o *Early Modern English* era mais flexível sintaticamente, pois permitia certa quantidade de “alternativas estruturais” (MCDONALD, 2001, p.22).

Até o final do século 16 não havia dicionários⁵⁶ (BLAKE, 198342; EWBANK, 1986, p.50,56; HOPE, 2004, p.248; MCDONALD, 2001, p.36). E essa falta de padronização da língua ao mesmo tempo que apresentava dificuldades, também pode ser considerada uma fonte de grande liberdade (SMITH, 2007, p.77) e plasticidade para escritores moldarem o vocabulário, a gramática e outras características de estilo (MCDONALD, 2001, p.10). Muitas

⁵⁶ O primeiro dicionário produzido na Inglaterra é uma compilação de Robert Cawdrey (1604) contendo “*hard usual word borrowed from Hebrew, Greek, Latine or French*” palavras comuns emprestadas do hebraico, grego, latim ou francês” (SMITH, 2007, p.73).

palavras estrangeiras começavam a ser introduzidas⁵⁷, mas seus significados não eram estáticos (BLAKE, 1989, p.42) e a grafia também não era fixa⁵⁸. Smith ressalta que, com tantos empréstimos lexicais e possibilidades linguísticas, o inglês se tornava uma língua estrangeira para os próprios falantes. O “aprender” ou mesmo a possibilidade de se manter familiarizado com essas rápidas transformações eram promovidos pelo teatro (2001, p.73), e também pelos sermões, por baladas e outras formas populares.

Essa questão da variação linguística na escrita é bem colocada pelo professor de Linguística Literária na Universidade de Strathclyde em Glasgow, Jonathan Hope (1962-). Ele aponta que hoje podemos lidar com grande nível de variação na língua falada, no entanto nossa sensibilidade muda radicalmente quando nos deparamos com variação na escrita. Também explica que o processo de normatização da língua – ou seja, a redução da variação – está atrelado à estabilização dos sistemas de impressão e divulgação de livros, o que ainda não acontecia nos anos de produção de Shakespeare. A ideologia dominante presente nas gramáticas publicadas (principalmente nos séculos 18 e 19) dita que há uma única maneira certa de fazer algo com a língua, o que faz com que qualquer outra possibilidade seja necessariamente errada (HOPE, 2004, p.3-5).

1.2.2 A comunidade elisabetana: oral, aural e nem tanto gráfica

Além das já mencionadas idiossincrasias sintáticas e lexicais, a comunidade linguística no final de 1600 na Inglaterra se caracterizava por um aspecto extremamente diferente do atual. Hoje em dia nossa relação com a língua é predominantemente escrita mas a sociedade elisabetana era oral e aural. Como já visto, a escola – outro agente para a normatização da língua – ensinava o latim⁵⁹ e não o inglês (GALINDO, 2008, p.87). Novamente Hope nos

⁵⁷ Sobre a variedade de componentes na formação do inglês moderno um bom exemplo é o topônimo dado por Barbara Heliodora. Ela nota que o nome da cidade de Shakespeare incorpora as principais influências da língua: *Stratford* (*strat* latim, *ford* nórdico), *upon* (anglo-saxônico) e *Avon* (celta) (2007, p.249). Citamos aqui palavras em latim introduzidas nesse período: *Impenetrable*, *inconceivable*, *retrograde*, *reciprocal*, *defunct*, *inflate* (MCCRUM, 1992, p.94,101), e Smith levanta outras, do latim e do grego: *larinx*, *virus*, *catastrophe*, *encyclopaedia*, *fact*, *species*. Empréstimos do espanhol: *tobacco*, *cannibal*, *canoe*, *mulatto*, *hurricane*; do italiano *passport*, *duel*, *entrance*, *moustache* (2007, p.73 apud CRYSTAL), ver CRYSTAL, D. **The Cambridge Encyclopedia of the English language**, Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

⁵⁸ As próprias assinaturas de Shakespeare nos poucos documentos originais apresentam variação ver SMITH, 2007, p.77. McDonald explica que de acordo com registros, Shakespeare grafou seu próprio nome pelo menos de duas maneiras diferentes: Shakspeare and Shakspere (2001, p.17).

⁵⁹ Os métodos de ensino eram peculiares, o aprendizado do latim era inseparável do açoitamento. Greenblatt faz menção a um teórico da época que especulou que os “*buttocks were created in order to facilitate the learning of Latin*” as nádegas foram inventadas para facilitar o aprendizado de latim” (2004, p.26).

esclarece sobre o caráter persuasivo de nossa era contemporânea letrada: ela incute uma concepção cultural (não respaldada cientificamente) de que linguagem significa linguagem escrita, no entanto esclarece que a maioria das línguas, contemporâneas e históricas, é ágrafa. “*Our literacy **anaesthetizes** us to the fundamentally **oral nature of language***”⁶⁰ (2004, p.4, grifo nosso).

A instrução formal atual orientada predominantemente à escrita também é percebida nos mesmos termos por Hawkes “*because we are **anaesthetised** [...] by our own literacy*”⁶¹ (2004[1973], p.69, grifo nosso). Afirma que essa insensibilidade compromete nossa compreensão da dimensão da linguagem nas peças de Shakespeare e, consequentemente, no reconhecimento da visão de mundo que elas transmitem (HAWKES, 2004, p.69).

O público do teatro elisabetano frequentava o espetáculo para **ouvir**, mais do que **ver** uma peça, e isso é bem demonstrado pela locução “*to hear a play*” (SMITH, 2007, p.72; GALINDO, 2008, p.88; HELIODORA, 2013, p.181) ou ainda pela etimologia da palavra *audience*⁶². O público de teatro era acostumado a **escutar** longos e estruturados discursos, com melhor capacidade de memória e paciência, bastante diferente do [distráido] público contemporâneo (KERMODE, 2000, p.4). Desse modo, a escuta era

[...] *crucial sensory encounter for contemporary theatregoers [...] this act of audition was the encounter with a sense of linguistic estrangement in which poetic conceits, unusual vocabulary, snippets of foreign language, exotic place names, and classical reference combined in **aural exhilaration** and in which it is as much the pleasure sensory experience of the language as its meaning is important.*⁶³

(SMITH, 2007, p.72, grifo nosso)

⁶⁰ “Nossa alfabetização nos **anestesia a natureza fundamentalmente oral** da linguagem”.

⁶¹ “Porque somos **anestesiados** [...] pela nossa própria alfabetização”.

⁶² “*Audience*: do inglês médio, do anglo-francês, do latim *audientia*, de *audient-*, *audiens*, participio presente de *audire*. Primeiro registro: século 14.”. Disponível em: <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/audience>>. Acesso em: 18 de fev. 2018.

⁶³ “[...] encontro sensorial crucial para os frequentadores de teatro contemporâneos [...] esse ato de audição foi o encontro com um sentimento de estranhamento linguístico em que conceitos poéticos, vocabulário incomum, trechos em língua estrangeira, nomes de lugares exóticos e referências clássicas combinadas em **exultação aural** e em que tanto a experiência sensorial de prazer da língua quanto seu significado são importantes.”

1.2.3 Sobre a retórica inglesa

De acordo com Miola (1999, p.184), a retórica clássica fornecia material e forma que condicionavam a poética na Inglaterra elisabetana. Os preceitos retóricos eram aprendidos a partir de tratados que reproduziam e difundiam temas que estavam naquele momento em voga na corte do continente (FIORUSSI, 2008, p.50). O primeiro desses tratados em inglês foi *The Arte or Craft of Rhetoriye*, de 1535, de Leonard Cox (1495-1549). Entretanto *The Arte of Rhetorique* (1553), de Thomas Wilson (1524-1581), viria a ser mais influente e o tratado de George Puttenham (1529-1590) ainda mais referenciado. Nele, Chaucer é celebrado e a língua inglesa – que vinha sendo timidamente valorizada – é defendida como melhor para a escrita da poesia por sua virtude para elocução. Puttenham domesticou figuras e tropes da oratória clássica os renomeando e dando exemplos em inglês⁶⁴ (FIORUSSI, 2008, p.50-53). Mas essa prática já era muito conhecida e utilizada na Roma antiga: “o *aemulatio* consistia em trabalhar sobre matéria já conhecida com a intenção de superar um modelo ou modelos [...] [e assim também] fez William Shakespeare em sua obra dramática paradigmática.” (FREITAS, 2015, p.18).

O treino em retórica correspondia a um terço da educação fundamental, o *trivium*⁶⁵. Era uma convenção disseminada, aprovada e esperada, e o dramaturgo utilizaria os recursos para o controle tanto das estruturas retóricas como da audiência, pois seus padrões funcionavam para deixar em alerta a mente dos espectadores, que os reconheciam e os antecipavam (EWBANK, 1986, p.58).

Parte integrante da retórica, a eloquência é entendida como uma das características norteadoras da Renascença, pois esta está associada com a virtude em ação. Platt argumenta que o teatro na Renascença é o espaço deliberativo, onde a plateia poderia escutar e deliberar sobre os diálogos e debates apresentados na dramaturgia, e essa recepção dos discursos não seria, portanto, muito diferente daquelas de seus antepassados (PLATT, 1999, p.281,282).

Um bom exemplo do uso dramático de figuras de retórica era o *disputatio in utranque partem*, que consistia em exprimir pontos de vista opostos em termos igualmente consistentes

⁶⁴ A nota em *The Arte of Rhetorique* para hendiadis, ou o que Puttenham nomeia de *figure of Twynnes* (*twinne* em inglês médio significa duplo): “[Sidenote: *Endiadis*, or the Figure of Twinnes.] *Ye haue yet another manner of speach when ye will seeme to make two of one, not thereunto constrained, which therefore we call the figure of Twynnes, the Greekes Endiadis thus. Not you coy dame your lowrs nor your looks.*”, grifo do autor. Disponível em: < <http://www.gutenberg.org/cache/epub/16420/pg16420-images.html> >. Acesso em: 4 abr. 2018.

⁶⁵ O *trivium* consistia em gramática, lógica e retórica. A retórica era dividida em *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* e *actio* / “invenção, disposição dos argumentos, elocução, memorização e apresentação” (PLATT, 1999, p.283; WALES; MAGNUSSON, 2001, p.19).

para a mesma questão. Esse recurso era muito valorizado no teatro uma vez que a ambivalência é inerente ao drama e igualmente encoraja a plateia para a recepção de múltiplas perspectivas, trazendo complexidade interpretativa sob a forma de *fogos de artifício verbais* (PLATT, 1999, p.286). Portanto a função dramática é potencializada por meio de uma linguagem retórica eficaz e vice-versa (EWBANK, 1986, p.57).

Shakespeare, submetido a essa força cultural, aprendeu os princípios que regem as figuras, mas sua dependência dessas estruturas fixas vai desaparecendo em prol de manipulações mais sutis da linguagem. Ele internalizou os princípios que animavam essas formas operantes e os transcendeu (MCDONALD, 2001, p.38).

Em suma, a retórica estabelece uma importante chave de compreensão para os mecanismos da língua ao mesmo tempo que evidencia a particular visão de mundo das peças (como mencionada por Hawkes). Uma vez que a expectativa e a aprovação do público fortemente se apoiavam na audição, o ensino e a classificação das figuras retóricas eram de extrema utilidade. Um vetor de emoções nos personagens e na plateia, segundo Wales

*[...] it became a valuable intellectual training for poets and playwrights, helping them to structure and elaborate arguments, to probe into nuances of meaning, to provide a vehicle for the emotions of their characters, and to move and manipulate the emotions to readers [...]important [...]in oral delivery to a listening audience.*⁶⁶

(WALES, 2001, p.271-272, grifo nosso)

Veremos agora como se organiza a característica oral vinculada à retórica de modo mais detalhado na hendíadis shakespeareana.

1.3 Hendíadis e Shakespeare: oralidade, parataxis e hipotaxis

Se a escrita é uma interlocução ausente (GALINDO, 2008, p.86), os preceitos da retórica – especialmente a elocução – estão vinculados à oralidade em presença. Conforme vimos, a figura de linguagem hendíadis se presta à linguagem oral tanto nas situações pragmáticas oferecidas pelos discursos religiosos, políticos, jurídicos como também teatrais. Em relação ao teatro, por exemplo, quando Sansone elabora a associação da hendíadis ao

⁶⁶ “Tornou-se um valioso treinamento para poetas e dramaturgos, ajudando-os a estruturar e elaborar argumentos que examinam as nuances de sentido, fornecendo um meio para as emoções de seus personagens, para comover e manipular as emoções de seus leitores [...] e na **transmissão oral** para a **plateia ouvinte**.”, grifo nosso.

discurso **oral** na Comédia Velha durante o período Clássico Grego, salienta que o discurso popular tende a preferir parataxis à hipotaxis (SANSONE, 1984, p.24), ou seja, o registro oral popular que a comédia de Aristófanes reproduzia opta por sintagmas justapostos em coordenação ao invés de subordinados. No entanto, provavelmente pelo *corpus* da tragédia ser mais abundante que o da comédia, Sansone conclui que o uso da hendiádis em um registro estilístico elevado é o mais comum – nele combinam-se a aspectos particulares da coordenação como da subordinação

*nominal hendiadys, arise out of a more sophisticated stylistic impulse, and they attempt to convey simultaneously **the immediacy of co-ordination** and **the logical precision of subordination***⁶⁷

(SANSONE, 1984, p.24, grifo nosso)

Percebemos então que, se o discurso popular prefere a coordenação à subordinação sintática, esse aspecto é incorporado a um registro literário elevado de maneira idiossincrática na hendiádis. Essa particularidade constitutiva da hendiádis – a possibilidade do convívio das características de coordenação e subordinação (parataxis e hipotaxis) – é percebida por Quinn em seu comentário sobre a obra de Virgílio. Quinn afirma que Virgílio gostava de estruturas que coordenam a sintaxe de modo que os leitores identifiquem o sentido, oferecendo: “*the different flavour of his words in the two arms of the parataxis*”⁶⁸ (QUINN, 1968, p.426 apud WRIGHT, 1981, p.183, grifo nosso).

O jogo de reconhecimento de sentido proposto pela estrutura paratática (coordenada) na hendiádis é igualmente reconhecido por Vickers

*[...] in fact [it] forces us to make an unexpected switch, seeing the terms as not co-ordinated but interdependent. **The grammatical form is paratactic**, but **the semantic content is hypotactic**, one of the terms being subordinate but defining the other with more precision or more weight. [...] The momentary re-reading yields a richer understanding of what the speaker means, and intends us to feel*⁶⁹

(VICKERS, 2002, p.173, grifo nosso)

⁶⁷ “Hendiádis nominais surgem de um impulso estilístico mais sofisticado, e tentam transmitir simultaneamente **o imediatismo da coordenação e a precisão lógica da subordinação**.”

⁶⁸ “O sabor diferente de duas palavras nos braços da parataxis”.

⁶⁹ [...] ao invés de nos levar a um movimento direto nos força a uma mudança inesperada, percebendo os termos não como coordenados, mas como interdependentes. A **forma gramatical é paratática**, mas o **conteúdo semântico é hipotático**. Um dos termos sendo subordinado, define o outro com mais precisão ou mais densidade. [...] essa releitura momentânea proporciona uma compreensão mais rica do que o falante quer dizer e do que o autor pretende nos fazer sentir.

Mas não só a estrutura da hendiádis é paratática, o *Early Modern English* também era. Segundo Blake a língua na época de Shakespeare apresentava **menos subordinação** (e mais eufonia e variedade) e também possuía menos palavras em função gramatical do que se verifica no inglês contemporâneo (1989, p.131). Ou seja, as restrições da língua inglesa nesse período, como a escassez de palavras em função gramatical, favoreciam a coordenação de seus elementos.

1.3.1 Os aspectos cognitivos da hendiádis

Outro ponto observado foi a dedicação dos analistas na investigação sobre a repercussão da hendiádis no receptor – seja o ouvinte/espectador, seja o leitor. Entre os efeitos abordados, dois se destacam, o primeiro subjetivo e o segundo objetivo: as respostas (afetivas) que a figura causaria (irritação, frustração, inquietação, incerteza) e a demanda por atenção (aspecto cognitivo) que ela exigiria. Por refletirem a complexidade de interpretação da hendiádis, observemos mais detalhadamente esses pontos.

Paul Hopper apresenta no artigo “*Hendiadys and auxiliation in English*” que a hendiádis tem a capacidade de gerar incerteza, certa irritação ou ainda frustração no receptor. O linguista reforça o aspecto da afinidade com o discurso **oral** – como vimos em Sansone, Vickers e Blake – ao argumentar que uma das funções das expressões hendiáticas seria identificar pontos que requerem **atenção especial do ouvinte** (2001, p.158,169). Esses pontos destacados do discurso aos quais Hopper se refere assemelham-se (conforme visto anteriormente) à analogia apresentada pelo redator de discursos políticos Stephen Mast: hendiádis como “*spoken italics*”⁷⁰.

Justamente por levarem em conta a questão dos **esforços cognitivos** do receptor é que o professor de Retórica Inglesa Brian Vickers (1937-) identifica as melhores concepções de hendiádis no trabalho do linguista suíço Henri Morier⁷¹ (1910-2004) e do crítico literário inglês William Empson (1906-1984).

Segundo Morier, a relação entre os elementos na estrutura da hendiádis não é definida, é sugerida, e a separação dos componentes serviria para intensificar o discurso. Essa sugestão de relação, pressuposta pela estrutura, contribuiria para a convocação da percepção do leitor,

⁷⁰ Ver página 31.

⁷¹ MORIER, H. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris, 1961; 4ª ed., 1989.

de modo que uma nova relação entre os componentes dessa expressão desfamiliarizante (pela falta da sequência preferencial da subordinação) possa ser reconstituída

*The word 'and' only appears to make a connection. Thus the figure **appeals to the reader's intellect**, demands that he reconstitutes the real relationships, different to those which are presented to us harmoniously, but deceptively, on the balancing pans of a scales.*⁷²

(MORIER, 1961, não paginado apud VICKERS, 2002, p.168-169, grifo nosso)

Empson⁷³, por sua vez, recomenda que a hendiadis não deve ser procurada por um autor a não ser que ele queira *“to hold a thought in the reader's mind while he plays round its implications”*⁷⁴. O receptor – a partir do momento que retém esse pensamento incutido pelo autor – é compelido a fazer **uma revisão mental** e estar disposto a elencar todas as possíveis associações de modo a encontrar a maior instância do fator denominador comum que possa encapsular o conceito proposto pela inesperada justaposição dos elementos: *“the hearer or reader's mind is actively engaged in decoding its implications[...]*⁷⁵ (EMPSON, 1930, p.95 apud VICKERS, 2002, p.177, grifo nosso).

Essa questão da “ininteligibilidade” latente é apresentada por Stephen Booth (1952-) como premissa para o argumento de que o texto shakespeariano é sempre estimulante para as mentes que o escutam, mas considera que esse estímulo é acionado principalmente naquelas que o escutam *casualmente* (1997[2004], p.21, grifo nosso). Se Booth recomenda uma escuta não refletida para a obtenção da recompensa cognitiva positiva (ou estímulo), o professor de Literatura Comparada James Shapiro (1955-) segue com o argumento advertindo que refletir demasiadamente sobre a hendiadis provocaria uma “perturbação delirante”. Propõe que a hendiadis (*“an odd verbal trick”*⁷⁶) é indutora de uma “vertigem mental” porque o rompimento das contingências semânticas de cada uma das palavras (*“bleed into each other”*) causam um efeito desestabilizante, e esse confronto entre elas “é leve e temporariamente inquietante [...] [entretanto] é apenas por meio da reflexão [...] que nós deliramos” (SHAPIRO, 2006, p.288).

⁷² “A palavra *e* aparece apenas para estabelecer a conexão. Assim, a figura **apela para o intelecto do leitor**, exige que ele reconstitua as relações reais, diferentes daquelas que nos são apresentadas harmoniosamente, mas enganosamente, nos pratos equilibrados numa balança.”

⁷³ EMPSON, W. **Seven types of ambiguity**. London: Chatto and Windus, 1930.

⁷⁴ “Para manter um pensamento na mente do leitor enquanto ele joga em torno de suas implicações.”

⁷⁵ “O ouvinte ou a mente do leitor está ativamente engajado em decodificar suas implicações”.

⁷⁶ “Um truque verbal estranho”.

Ned Lukacher (1950-) faz a ponte entre teoria literária e psicanálise no livro *Time Fetishes - The secret history of eternal recurrence* (1998), onde também descreve que os efeitos da hendiádis operam na redução da velocidade e do ritmo da percepção e do pensamento do receptor. Essa seria justamente a condição determinante para se entender a hendiádis, que opera como agente desorganizador dos hábitos cognitivos convencionais

*[H]endiadys has the effect of using language in order to slow down the rhythm of thought and perception, to break things down into more elementary units, and thereby to distort normative habits of thought and put them out of joint. Hendiadys is a kind of rhetorical double take, a disruptive slowing of the action.*⁷⁷

(LUKACHER, 1998, p.79)

Por fim, esse aspecto cognitivo da linguagem shakespeariana é detalhada por Wales ao notar a mudança de prestígio que as figuras de linguagem adquirem recentemente. Os linguistas modernos rebatem a percepção muito disseminada de que as figuras de linguagens são forçadas (ou artificiais) com a prerrogativa de que elas são fundamentais para estruturar não apenas a linguagem, mas os pensamentos (WALES, 2001, p. 271). Essa abordagem mais atual – apesar de a autora não citar diretamente – faz referência ao trabalho dos filósofos e cientistas cognitivos americanos George Lakoff (1941-) e Mark Johnson (1949-), que descrevem em *Metaphors we live by* (1980) as premissas sobre metáforas conceituais, paradigmáticas para o campo da Linguística Cognitiva.

Segundo Lakoff e Johnson, uma metáfora é essencialmente um recurso que envolve um domínio da experiência em termos de outro. Assim, para cada metáfora, podemos identificar um domínio fonte e um domínio de chegada. O domínio fonte tende a ser relativo a áreas mais concretas da experiência, enquanto o domínio de chegada tende a ser mais abstrato. Ou, usando terminologia inerente ao campo, a metáfora é um *mapeamento* transversal entre *frames*, e não apenas um recurso literário. Trata-se de uma operação conceitual cotidiana, em que um domínio fonte X é mapeado em um domínio de chegada Y. A metonímia opera em processos cognitivos similares, mas nesse caso as conexões estabelecidas/mapeadas se encontram dentro de um único domínio.

A metáfora e a metonímia passam a ser vistas como o cerne de uma teoria chamada Semântica Cognitiva, que considera a experiência física de estar e atuar no mundo como

⁷⁷ “Hendiádis tem o efeito de usar a linguagem para desacelerar o ritmo do pensamento e da percepção, para decompor as coisas em unidades mais elementares e, assim, distorcer os hábitos normativos do pensamento e colocá-los fora do eixo. Hendiádis é uma espécie de atenção para a retórica, um abrandamento perturbador da ação.”

agente que contribui para formar estruturas conceituais que usamos para organizar pensamento entre um espectro de domínios mais abstratos⁷⁸. Segundo Brinton (2010), a Linguística Cognitiva estabelece que o significado das palavras é o reflexo de uma organização geral conceitual e de princípios de categorização linguística (prototipicalidade, significados centrais e periféricos), que agem como uma série de instruções para a construção de sentido (muitas vezes múltiplo) em contextos particulares. Desse modo, é pela perspectiva da Linguística Cognitiva que a distinção rígida entre semântica e pragmática deve ser evitada (2010, p.182).

Em alguns casos a metáfora ocupa estruturas maiores que influenciam nosso pensamento a respeito de áreas da experiência humana. Desse modo, se a maioria do nosso sistema conceitual é estruturado metaforicamente, a maioria dos conceitos é *parcialmente*⁷⁹ compreendida em termos de outros conceitos. Uma vez que o conceito metafórico é sistemático, a linguagem usada para falar de determinado aspecto do conceito é, portanto, sistemática. Dessa forma é possível usar expressões linguísticas metafóricas para estudar a natureza de conceitos e compreender a natureza metafórica de nossas atividades. E a Cultura dentro desse paradigma não pode ser negligenciada. Os estudiosos consideram que grande parte dos valores simbólicos e culturais são essencialmente metafóricos. Segundo Lakoff e Johnson, a categorização é importante, pois a maioria de nossas palavras e conceitos designa categorias (1987, p.xiii). Sistemas conceituais são organizados em termos de categorias e a maioria (senão todos) de nossos pensamentos envolve tais categorias. No entanto, a maioria das categorizações acontece de modo automático e inconsciente. Em suma, a metáfora é uma essencial manifestação da alegação cognitiva de que a linguagem e o pensamento estão intrinsecamente entrelaçados⁸⁰ (LEE, 2002, p.7).

A abordagem linguística-cognitiva privilegia o uso da metáfora, não como um recurso literário, mas em seu uso na linguagem cotidiana. Assim como traduzir, as metáforas articulam a fala e o pensamento em implicações socioculturais. Os paralelos com os Estudos

⁷⁸ SAEED, J. I. **Semantics**. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2009, p.366.

⁷⁹ *Parcialmente* porque se fosse total, um conceito seria na verdade outro, não meramente entendido em termos de outros conceitos (LAKOFF-JOHNSON, 1980, p.14).

⁸⁰ Como o paradigma da Linguística Cognitiva é derivado da Gramática Gerativa convém aqui explicar como elas se diferenciam. Para Chomsky a estrutura das expressões linguísticas é determinada por um sistema de regras formais que são, na maior parte, independentes do significado. Os linguistas cognitivos acreditam que, apesar de existir uma regra universal na base de todas as línguas, a estrutura linguística é um reflexo direto da cognição, ou seja, uma expressão linguística em particular deve estar associada a uma maneira particular de conceitualizar uma situação dada.

da Tradução são muito evidentes para não serem mencionados, como se pode reconhecer na dicotomia domínio fonte-domínio de chegada.

1.3.2 Abordagem cognitiva e Shakespeare: a visão de Booth e Wright

Passamos agora a entender como a linguagem de Shakespeare é entendida pela abordagem cognitiva especialmente em relação ao uso de recursos metafóricos. Para isso retomamos a posição do especialista em Shakespeare e professor em Berkeley Stephen Booth (ver página 39), agora com a premissa proposta pelo artigo publicado na revista científica americana *Nautilus* (2014) que ele teria antecipado, em seus estudos sobre a linguagem de Shakespeare na década de 1970, alguns termos e conceitos da Semântica Cognitiva que seriam estabelecidos apenas anos depois. Sua abordagem para análise da ambiguidade e polissemia do verso de Shakespeare é não tentar chegar a uma interpretação única do texto, e dar preferência à incerteza provocada pelas concorrentes miríades de padrões fonéticos, semânticos e ideacionais reconhecíveis, presentes e operantes. Para Booth a energia do texto vem das amplificações da experiência da linguagem cotidiana, das densas redes de padrões da mesma maneira que se observa em gírias, piadas, música e música de ninar “*substantive nonsense e non-importing patterns*”⁸¹. Explica que as coisas que se ouvem no dia a dia, apesar de não aderirem às regras formais e lógicas da linguagem, podem ser perfeitamente compreendidas. Entretanto, reconhece que as ambiguidades presentes no texto suscitam um estado mental de desconforto. Esse desconforto se dá pela constante mudança entre as interpretações possíveis ou provisórias, mas esse “trabalho” realizado pelo leitor/receptor⁸² é um elemento essencial para a riqueza da poética de Shakespeare. Pesquisadores, como o professor americano de Ciências Cognitivas Michael Spivey (2007), acreditam que esse intenso fluxo de informação é responsável por tranquilizar – ao invés de sobrecarregar – a atividade de processamento neuronal, uma vez que somos continuamente bombardeados por informações e interações em múltiplos níveis (e essa é uma das premissas basilares da abordagem moderna da cognição).

A explicação de Booth para esse efeito é que Shakespeare cria recursos complexos com a linguagem ao mesmo tempo em que trabalha para que eles não sejam obstrutivos, pois como homem de negócios tinha grande interesse em que o mecanismo do verso não fosse

⁸¹ “Substancialmente absurdos e com padrões sem importância”.

⁸² Do mesmo modo que Morier e Empson (ver p.39).

óbvio para o público. Novamente a ciência explica: o excesso de consciência (ou atenção) atrapalha a experiência. Os efeitos sutis em operação na linguagem devem estar abaixo do limiar da consciência, mas o receptor/leitor, bombardeado por sobreposições concorrentes de atividades, não percebe as dificuldades dessa interatividade muito menos a própria proficiência do cérebro em acomodá-las.

As afinidades entre os termos da abordagem cognitiva e os estudos literários de Booth podem ser vistos em conceitos como *priming* e *expectativa*. O *priming* estabelece que um termo é mais fácil de ser percebido/reconhecido quando antecedido por outro termo da mesma categoria. E a *expectativa* descreve uma conexão por associação, o cérebro percebe algo estranho na combinação e ativa o *modo de alerta* para outras atividades fora do padrão.

O artigo de Wright (1981) também estabelece muitos pontos de contato com a Linguística Cognitiva. Sua explicação sobre os efeitos da hendíadis no leitor/receptor marca a importância do *e* como sinalizador de uma estrutura coordenada que coloca pensamento e significado em posição alinhada. A atribuição do *e* é justamente de determinar a *expectativa* nesse paralelismo, um articulador de entidades que são assimiláveis gramática e conceitualmente.

Wright entende que esse tipo de coordenação é importante instrumento de ordenação do mundo: nossa confiança nos padrões linguísticos organiza e exerce grande força em nossas vidas linguísticas. É essa confiança que nos assegura e nos faz reconhecer, em algum aspecto, o modo que o mundo está estruturado. Ainda segundo Wright, algumas figuras de linguagem extraem seus efeitos pelo desvio, amplo ou limitado, dos padrões de coordenação. Habilmente, alguns autores literários exploram nosso estado de choque quando as categorias utilizam substantivos em uma coordenação enganosa (*misleading*) e quando a estrutura linguística é preenchida com elementos com carga semântica diferentes que, no entanto, se correlacionam em algum nível. A hendíadis não só deixa de atender a essa expectativa, ela deliberadamente a frustra pela quebra de confiança na premissa subjacente que a língua estabelecerá a conexão entre elementos similares: termos concretos com termos concretos, abstratos com abstratos, elementos comparáveis, enfim.

1.3.3 Hendíadis em Shakespeare segundo Palfrey: por que duas palavras, quando uma bastaria?

O professor de Oxford Simon Palfrey qualifica a linguagem de Shakespeare como “essencialmente verbal”. Em seu livro *Doing Shakespeare* (2005), o estudioso explora aspectos que corroboram a descoberta de novas possibilidades inscritas no texto, sejam técnicas formais específicas, sejam fenômenos dramáticos.

É como técnica formal específica que a hendíadis ganha um capítulo intitulado “*Why use two words when one will do?*”. A figura é apresentada como paradigmática da linguagem de Shakespeare em razão de sua estrutura que simultaneamente incorpora diferentes estados de espíritos, perspectivas e situações tempo-espaciais, além da densidade metafórica que a sintaxe ambígua proporciona.

Palfrey explica que o conceito único presente em cada hendíadis é conduzido pelo reforço semântico apresentado por cada um dos substantivos em sequência, sendo que o sentido ajusta foco em múltiplas direções concomitantemente: esses significados correlatos são promovidos pela própria estrutura paralela da hendíadis, onde o *e* funciona como agente que acarreta um espectro de possíveis relações entre as duas partes da mesma preposição.

Portanto essa simetria da hendíadis nos convida a presumir similaridade e nos incita ao mais básico questionamento interpretativo: como o par se combina? Segundo o autor, o par se combina ao permitir potencial de equivalência, tanto dramática quanto referencial, à soma e às partes da soma.

Mas, se a dificuldade de interpretação na hendíadis é uma questão premente, o autor explica que ela decorre da ausência de prioridade hierárquica entre os termos. Porém, é frequente na hendíadis shakespeareana que o segundo termo reforce o primeiro, o que poderia servir para vislumbrar uma preocupação específica do personagem enunciador. A premissa mais importante de Palfrey é sobre a importância do discurso verbal, pois seria precisamente no discurso que a hendíadis encontra a possibilidade de equilíbrio para os campos semânticos que a compõem. No entanto, longe de oferecer acuidade semântica, seu emprego estaria mais relacionado à atmosfera que cria, o que concederia à hendíadis a possibilidade de ocupar um espaço dramático prototípico para captura de influências (assim como em qualquer outro momento teatral), um tipo de *pausa*, cheia de ecos e antecipações, justamente porque a hendíadis propõe relações, mas não as determina: ela permite aos termos, simultaneamente, união e diferenciação. Essa *pausa* fornece a cada palavra, cuidadosamente escolhida, uma aura, o que provoca a própria e específica gravidade.

Shakespeare investe em cada palavra uma materialidade, uma força de presença raramente encontrada nos discursos do dia a dia. Assim a hendíadis emprestaria uma sensação de eloquência premeditada até ao mais banal dos sentimentos, e essa sensação é entendida por Palfrey como resultado do uso de substantivos para o trabalho descritivo ou ilustrativo (normalmente reservado a adjetivos), o que oferece a essa energia descritiva uma assertividade reiterada, reforçada pelo *e* que separa os dois substantivos. Palfrey acrescenta que Shakespeare usa o hábito retórico em si mesmo como uma marca dos personagens, mas também porque eles expressam uma visão de mundo. Essa adaptabilidade dramática e psicológica da hendíadis permite que se vislumbre uma espécie de síntese narrativa em razão dessa abertura de um contexto referencial

*He wants to concentrate units of language to crystallise both coordinated and divergent perspectives upon any particular phenomenon. [...] Shakespeare's ability to make single rhetorical figures contain their own 'mini-dramas'. They work as encapsulates narratives, both embodying the present moment and predicting future unfoldings.*⁸³

(PALFREY, 2005, p. 46,57)

Assim, ao abrigar todos esses aspectos, a hendíadis segundo Palfrey é uma construção arquetípica shakespeariana, “[...] *its very structure epitomises an art-form that is always recasting conventional expectations as to hierarchy, precedence, and progression*”⁸⁴ (PALFREY, 2005, p.50), um exemplo concentrado de várias técnicas – efeitos verbais e gramaticais favoritos –, o que explicaria

*Shakespeare's use of irregular syntactic order, backward and forward rhythms, overdetermined pauses and silence, philological multiplicity, and latent puns. All of these techniques have meaning both as substantial things in themselves and, in the relational networks to which they contribute. Character, sexuality, politics and the rest: all are embodied in the most basic, structural, prosodic, and figurative device.*⁸⁵

(PALFREY, 2005, p.57)

⁸³ “Ele quer concentrar unidades de linguagem para cristalizar perspectivas coordenadas e divergentes sobre qualquer fenômeno particular. [...] a capacidade de Shakespeare de fazer figuras retóricas individuais contém seus próprios “minidramas”. Trabalha como narrativas encapsuladas, tanto encarnando o momento presente como prevendo futuros desdobramentos”.

⁸⁴ “[...] sua própria estrutura simboliza uma forma de arte que está sempre reformulando as expectativas convencionais em relação à hierarquia, precedência e progressão”.

⁸⁵ “O uso de Shakespeare de ordem sintática irregular, ritmos progressivos e regressivos, pausas e silêncio sobredeterminados, multiplicidade filológica e trocadilhos latentes. Todas essas técnicas têm significado tanto como coisas substanciais em si mesmas e nas redes relacionais para as quais contribuem. Personagens, sexualidade, política e o resto: todos estão incorporados no dispositivo mais básico, estrutural, prosódico e figurativo.”

Para ilustrar sua compreensão da hendíadis em Shakespeare, Palfrey discorre sobre “*slings and arrows of outrageous fortune*”⁸⁶ (*Hamlet*, 3.1.58). Essa conhecida hendíadis oferece, a partir de uma imagem básica de batalha, o sentido da agência do destino que produz uma vítima ferida por *arrows*. No entanto, *slings* parece não se encaixar pois *slings* não atiram flechas. Palfrey elabora e sugere que se Shakespeare tivesse utilizado uma alternativa mais coerente como *bows and arrows*, soaria cômico e improvável, além de resultar numa visível perda de potência.

Slings com *arrows*, no entanto, ativa um sutil efeito de deslocamento, oferece a ideia de um grandioso atrito e recorrente perigo. Se os *arrows* fossem realmente arremessadas de *slings* nós teríamos algo menos ordenado do que poderíamos esperar de uma série de arqueiros em formação. Portanto a hendíadis evoca intempestividade e imprevisibilidade, um mundo de propósitos cruzados: algo da ordem do arbitrário, negligente, impreciso. Palfrey então sugere que na interpretação tomemos cada um dos elementos na hendíadis como uma imagem distinta, que estabelecem a própria projeção narrativa. As *slings* do destino indicam terem sido lançadas ou arremessadas, como se tivessem sido desamparadamente jogadas sobre “*a sea of troubles*”⁸⁷. As *arrows* do destino evocam a dor prolongada de um mártir, sentida como uma intensa e indagadora concentração de motivos múltiplos e caóticos. Desse modo, Hamlet usa *slings and arrows* para se incluir – ao mesmo tempo que permanece estranhamente excluído – da batalha. De todo modo, Palfrey aponta que a figura é a síntese do lugar ambíguo de Hamlet na própria história.

1.3.4. Hendíadis em Shakespeare segundo Vickers: o caso de *A funerall elegye*

Em 1995, Donald Foster (1950-) surpreendeu a comunidade acadêmica – e a mídia – ao atribuir a Shakespeare a autoria da elegia elisabetana de 578 versos, intitulada *A funerall elegye*. Durante mais de seis anos ocorreu um caloroso debate que colocou em confronto diferentes abordagens e tradições acadêmicas⁸⁸: análise computacional *versus* leitura atenta

⁸⁶ Mantenho os elementos da hendíadis em inglês no texto mas proponho aqui a tradução de Lawrence Flores Pereira para “*slings and arrows of outrageous fortune* / as flechadas e pedradas da fortuna atroz” (2015, p.111). Convém explicar que *sling* em português tem o nome de “funda”, um acessório (como uma correia ou corda) para arremesso, da família do estilingue, que serve para potencializar a velocidade da pedra projetada.

⁸⁷ “*A sea of troubles*” na tradução de Lawrence Flores Pereira “tomar armas contra *as vagas de aflições*” (PEREIRA, 2105, p.111, grifo nosso).

⁸⁸ Para mais informações sobre o debate, ver artigos na imprensa americana. Sobre a suspeita: *A Sleuth gets his suspect: Shakespeare* (**The New York Times**, 14 jun.1996) disponível em:<<https://goo.gl/57sBQg>>; sobre

(*close reading*), *anti-Stratfordians versus Stratfordians*, acadêmicos americanos *versus* ingleses, adeptos do pós-estruturalismo (leia-se “a inexistência do autor”) *versus* bardólatras etc.

Apesar da falta de consenso, o indiscutível apelo de marketing suscitado pelo debate facilitou a inclusão do poema em três edições americanas de obras de Shakespeare – das editoras Longman, Norton e Houghton Mifflin. Após a polêmica se esgotar, especialistas que aderiram à tese, como Harold Bloom (1930-) e o próprio Donald Foster, admitiram que estavam errados. A *mea culpa* de Foster, publicada em um fórum de especialistas⁸⁹, carrega uma prolepse, pois antecipa críticas ao mesmo tempo que reforça o próprio *status* de Foster como acadêmico: “*No one who cannot rejoice in the discovery of his own mistakes deserves to be called a scholar*”⁹⁰.

O livro *Counterfeiting Shakespeare: Evidence, Authorship and John Ford Funerall Elegy* (2002) apresenta a contribuição do professor de retórica inglesa Brian Vickers (1937-) ao debate. Nele Vickers contesta a autoria dos poemas e propõe que o verdadeiro autor seria o poeta e dramaturgo jacobino John Ford (1586-1639). Vickers demonstra a metodologia utilizada nos modernos estudos de autoria, de maneira detalhada e, com o incisivo uso de seu arsenal erudito – minuciosa análise linguística, estilística e estatística –, derruba a hipótese de Foster enquanto examina os múltiplos fatores que contribuíram para o equívoco.

Vickers primeiramente enaltece o axioma principal de Foster – a observação atenta das preferências estilísticas individuais dos autores, como a recorrência de elementos retóricos – para em seguida dissecar os principais pontos que invalidam a hipótese de autoria: falta de conhecimento de bibliografia fundamental, paralelos verbais superficiais, uso de literatura secundária, *corpus* de comparação reduzido, descarte de evidência negativa e ostensiva exibição errônea de termos técnicos da retórica.

Entretanto, relevante para o presente estudo, é o capítulo seis do livro, “*Rhetoric: the Shakespearean ‘hendiadys’*”, onde Vickers se posiciona contra o argumento de Foster de que

Foster ter mudado de ideia ver *A scholar Recants on his ‘Shakespeare’ Discovery* (**The New York Times**, 20 jun. 2002) disponível em: <<https://goo.gl/xAZJyJ>>; sobre o livro de Vickers e discussão sobre estudos de autoria *Seeing the Fingerprints of Other Hands in Shakespeare* (**The New York Times**, 2 set. 2003) disponível em: <<https://goo.gl/yLvgSw>>; e sobre a absolvição de Shakespeare de um péssimo poema *Literary Sleuth Absolves Bard of a Bad Poem* em Observer (Observer, 24 jun. 2002) disponível em: <<https://goo.gl/2UWgQF>>. Acesso em: 7 de março, 2018.

⁸⁹ Ver <https://shaksper.net>, 12 de junho de 2012. Acesso em: 7 mar. 2018.

⁹⁰ “Ninguém que não possa se alegrar com a descoberta de seus próprios erros merece ser chamado de erudito”. Ver *A scholar recants on his ‘Shakespeare’ Discovery*. **The New York Times**, 20 jun. 2002 Disponível em: <<https://goo.gl/xAZJyJ>>. Acesso em: 7 de mar. 2018.

o poema seria “formado pelo mesmo tecido linguístico e textual” percebido na obra de Shakespeare, sendo que a prova cabal está na presença de um marcador estilístico fundamental: o uso particular que Shakespeare faz da hendíadis, segundo Foster uma “propriedade única e inimitável” do autor. Foster remete a declarações (mal interpretadas, conforme Vickers) de outros estudiosos – como George T. Wright e M.M. Reese (1910-1987) – que também notaram a preferência e uso particular que Shakespeare fazia da figura.

É justamente ao confrontar a leitura da hendíadis shakespeareana que Vickers não poupa feroz diagnóstico a respeito das deficiências na pesquisa de Foster. Entre os problemas apontados estão a falta de compreensão de Foster a respeito das especificidades da figura e a ausência de familiaridade com autores que usavam a hendíadis como Ovídio, Virgílio e os exemplos da Bíblia. Foster também teria erroneamente categorizado como hendíadis dezessete instâncias encontradas no poema (depois reduzidas a dez), mas quase todas seriam, na verdade, duplas de substantivos que, apesar de conectados, não possuiriam a interação semântica característica da figura. Para Vickers uma verdadeira hendíadis envolve a junção de dois elementos passíveis de se modificarem mutuamente e quando combinados formam uma ideia complexa em que os constituintes assumem um papel de importância variável (2002, p.167). O efeito *inusitado* que Vickers considera na hendíadis de Shakespeare inexistente na elegia

the fuzzy use of noun doublets lacking the internal energy which Shakespeare imparted to this figure [...]

[...] that unexpected co-ordination of different aspects of the same idea which force us to re-define our own understanding in the act of reading

(VICKERS, 2002, p.188,351)

Vickers passa então a estabelecer seus critérios e apresentar a própria pesquisa sobre a hendíadis em Shakespeare. Destaca que, apesar de rara, a figura era conhecida na Renascença e retóricos ingleses – especialmente Puttenham, Peacham e Susenbrotus (como vimos anteriormente⁹¹) – escreveram a seu respeito. O autor reconstrói o percurso historiográfico da hendíadis de Porfírio e Servius até outros acadêmicos contemporâneos que bem definem a figura. Entre eles, o filologista alemão Karl Friedrich Nägelsbach (1806-1859) que, em seu tratado sobre estilística do latim (1846), destaca a relação coordenada entre os elementos onde cada um é logicamente subordinado ao outro. Além disso evoca a definição de outro

⁹¹ Para Puttenham, ver páginas 35 e 53; Peacham, páginas 24 e 53 e Susenbrotus, páginas 24 e 53.

classicista, o alemão J. H. Schmalz⁹² (1846-1917), que em 1910 definiu a hendíadis como “união por uma cópula de duas palavras que indicam a mesma coisa, mas a partir de diferentes aspectos”.

Vickers ainda inclui a opinião do filologista suíço Peter von Möllendorff⁹³ (1963-) que se encontra no verbete *hendiyadyoin*, no *Historical dictionary of rhetoric* de 1996. Esse autor entende a hendíadis como uma expressão desfamiliarizante que permite duas ênfases concomitantes em direção a um aspecto especial negligenciado do objeto (único) descrito. Ressalta que a separação formal das unidades provoca a intensificação do discurso, precisamente por meio do paradoxo que se apresenta, quando dois conceitos são levados a formar uma unidade semântica, enquanto seus marcadores verbais são sintaticamente separados. No entanto, enfatiza que essa separação não submete os conceitos a qualquer preferência sequencial.

Ao tratar especificamente de hendíadis na obra de Shakespeare, Vickers sugere que o autor pode tê-la conhecido pelo retórico inglês Susenbrotus, mas reitera (em três oportunidades) que a figura poderia ter sido amplamente vista e reconhecida na obra de Virgílio, Ovídio e também na Bíblia.

A partir daí Vickers recupera os autores que viram hendíadis em Shakespeare e a promoveram antes do famoso artigo de Wright (1981), tido como maior referência sobre o tema: Hash (1958), Genistein (1955), Kerl (1922) e Schulze (1908). Vickers parte então para o levantamento estatístico: Wright contou 313 hendíadis na obra de Shakespeare, Schulze⁹⁴ contou 471 e Kerl⁹⁵ 150. Observa que a diferença entre os números revela a dificuldade de produzir estatísticas confiáveis nos estudos estilísticos, pois aspectos diversos do fenômeno são percebidos por diferentes estudiosos. Ao fazer menção às diferenças na qualidade dos trabalhos, usa o exemplo de duas dissertações alemãs do começo do século 20 sobre hendíadis na obra de Shakespeare – e nota que a de Schulze é “esquemática e superficial” –, mas exalta as qualidades do estudo “rigoroso e inteligente” de Kerl. Esse, de acordo com Vickers, é simplesmente o melhor estudo da hendíadis shakespeareana, mas lamenta o fato de não ter

⁹² SCHMALZ J. Lateinische Stilistik in MÜLLER I., *Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft*, II Munique, 1910.

⁹³ MÖLLENDORF, P. “Hendiyadyoin”, *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Tübingen: Niemeyer, vol. III, cols. 1344-50, col. 1345, 1996.

⁹⁴ SCHULZE, E. *Das Hendiyadyoin und Hendiatrion in Shakespeares dramatischen Werken*, Dissertação de Doutorado, Friedrichs-Universität Halle-Wittenberg, Halle an der Saale, 1908, 57 p.

⁹⁵ KERL, E. *Das hendiyadyoin bei shakespeare*. Dissertação de Doutorado, Universität Marburg, 1922, 80 p.

recebido a atenção que merece⁹⁶.

Entre as 150 instâncias de hendíadis em Shakespeare, Kerl observa – do mesmo modo que Wright – que a maior frequência se encontra nas peças *Hamlet*, *King Lear* e *Othello*. O uso da figura é um recurso estilístico bastante valorizado, particularmente vinculado a discursos de intensa emoção, com uma tendência crescente de tornar abstrações em formas concretas para favorecer a ênfase emocional e apenas ocasionalmente como uma solução gramatical.

Shakespeare usou hendíadis majoritariamente em verso e Kerl observou apenas três instâncias em prosa: em *Othello* “*I’ll not expostulate with her, lest her **body and beauty** unprovide my mind again*”⁹⁷; em *King Lear* “*I have told you what I have seen and heard; but faintly, nothing like the **image and horror** of it*”⁹⁸; e em *Hamlet* “*A happiness that often madness hits on, which **reason and sanity** could not so prosperously be deliver’d of*”⁹⁹.

Kerl ainda separou as diferentes maneiras de uso da figura por Shakespeare em três categorias, de acordo com o tipo de indissociabilidade e ênfase semântica verificada entre os termos. Na primeira, os termos (A e B) constituem conceitos que podem ser igualmente valorados: A = B. Cita como no exemplo

“*Whithin the limits of yond **lime and stone***”¹⁰⁰ (R2, 2.2.25-6, grifo nosso).

Na segunda, um dos termos pode carregar mais ênfase, o primeiro sendo gênero e o segundo espécie, portanto: A > B, que pode ser observado em

“*For **briers and thorns** at their apparel snatch*”¹⁰¹ (MND, 3.2.29, grifo nosso).

⁹⁶ Apesar de Vickers se surpreender com a pouca repercussão desse estudo os motivos nos parecem óbvios: os trabalhos foram escritos em alemão, foram realizados do começo do século 20, estão vinculados a universidades do interior da Alemanha – Wittenberg e Marburg –, não estão disponíveis na biblioteca online dessas universidades e nunca foram traduzidos.

⁹⁷ “Eu não vou reclamar com ela, para que seu **corpo e beleza** não provoquem minha mente novamente” 4.1.217-18, grifo nosso.

⁹⁸ “Eu te disse o que vi e ouvi; mas vagamente, nada como **a imagem e o horror** disso” 1.2.178-9, grifo nosso.

⁹⁹ “Uma felicidade que muitas vezes a loucura acerta, que a **razão e sanidade** não poderiam ser tão bem sucedidas” 2.2.209-10, grifo nosso.

¹⁰⁰ “Dentro dos limites daquela **pedra e cal**” (tradução HELIODORA, 2017, p.1010, grifo nosso).

¹⁰¹ “Para **sarças e espinheiros** sua roupa arrebatar”.

E a terceira classe propõe que os termos carregam conceitos diferentes, de modo que A se conecta com uma característica de B ainda não expressa em A, portanto B é como um suplemento, manifestando uma característica mais específica de A ($A < B$) como em

“I will believe, thou hast a mind that suits

*With this Thy **fair and outward** character”*¹⁰² (TN, 1.2.50-1, grifo nosso).

Além dessas três categorias de hendíadis mais frequentes em Shakespeare, Kerl ainda as distingue entre efeitos similares superficiais, ou mesmo efeitos estilísticos que se confundiriam com hendíadis. São eles sinônimos, expressões estereotipadas e de amplificação (ou reforço). Este último – amplificação ou reforço – seria usado para maior ênfase, clarificação ou maior expressão, o segundo termo tendo sentido idêntico ou muito parecido (*“lost and done”*¹⁰³, *“league and marriage”*¹⁰⁴ e *“book and volume”*¹⁰⁵).

Portanto, se a categoria mais usada de hendíadis em Shakespeare é aquela em que os dois termos formam uma unidade conceitual interdependente, Kerl percebe e adiciona uma outra característica específica, o uso frequente de um verbo no singular, para concluir que isso pode ser entendido como prova de que o autor concebia a hendíadis tendo em mente a dualidade na unidade. Para ilustrar apresenta trecho do poema *The Rape of Lucrece* *“But as he is my kinsman, my dear friend, The **shame and fault** finds no excuse nor end”*¹⁰⁶.

¹⁰² “Eu vou acreditar, você tem uma mente que combina com esta sua **bela e expansiva** personalidade”. “Estou pronta a acreditar que tens pensamentos condizentes com tua **bela aparência** (VIÉGAS-FARIA, 2004, p.15, grifo nosso); A mente só reflete, quero crer, O belo aspecto exterior que ostenta”. (HELIODORA, 2015, p.914).

¹⁰³ “**Perdido e feito**” IH6, 4.6.7.

¹⁰⁴ “**Livro e volume**” 3H6, 3.3.74.

¹⁰⁵ “**Liga e casamento**” Ham., 1.5.103.

¹⁰⁶ “Mas como ele é meu parente, meu querido amigo, A **vergonha e a culpa** não encontram desculpa nem fim” Luc., p.237-8, grifo nosso.

1.3.5 Hendíadis em Shakespeare segundo Wright: “*Misleading union*”

Em seu premiado¹⁰⁷ artigo “*Hendíadis and Hamlet*”¹⁰⁸, o professor emérito da Universidade do Minnesota, George T. Wright (1925-), considera que o estudo da hendíadis na obra de Shakespeare foi insuficiente, apesar da grande frequência do fenômeno. Sua hipótese é de que os críticos pareciam se ocupar em profundas análises a respeito da ação, da estrutura dramática, dos personagens e das imagens criadas, e que as dezenas de padrões figurativos na retórica de Shakespeare eram apenas listadas para depois serem ignoradas como objeto de estudo, pois foram consideradas apenas como curiosidade técnica, “recursos efetivos para o embelezamento de estilo” (1981, p.168) adotados conforme prescrição de manuais. Considera que o uso do recurso pelos poetas e autores após Shakespeare foi de modo geral desprezado pela tendência em direção a um estilo que pressupõe clareza e precisão¹⁰⁹.

Para demarcar os contornos da hendíadis shakespeareana, Wright retoma a historiografia a partir de Servius. Aponta que os tradutores ingleses não perceberam a hendíadis *pateris libamus et auro* ao traduzirem as *Geórgicas* de Virgílio, pois frequentemente suprimiram o que chama de “estranheza da frase” (1981, p.168) ao interpretar um dos substantivos como dependente do outro *we drink from golden cups* (*bebemos em copos dourados*).

Wright recupera e comenta sobre a arguta posição dos especialistas em Virgílio a respeito da hendíadis – como a de Adelaide Hahn¹¹⁰ –, que toma como apropriada, pois a estudiosa percebe em Virgílio a intenção de capturar duas ideias, ao invés de uma. Para Wright, o *et* registra precisamente, na hendíadis, a separação e a sucessão de dois segmentos distintos do evento, e também se utiliza do exemplo *pateris libamus et auro*¹¹¹: um recipiente feito de um material apropriadamente valioso (*gold/ouro*) e apropriadamente sagrado, adequado à natureza do evento (*libamus/ libação*). Desse modo, Wright entende a hendíadis

¹⁰⁷ O artigo foi premiado pela *Modern Language Association* com o prêmio *William Riley Parker Prize for outstanding article* em 1981. Disponível em: <<https://www.mla.org/Resources/Career/MLA-Honors-and-Awards/Winners-of-MLA-Prizes/Annual-Prize-and-Award-Winners/William-Riley-Parker-Prize>> Acesso em: maio 2018.

¹⁰⁸ Wright, G.T. *Hendiadys and Hamlet*. *PMLA*, v. 96, n.2, 1981, p.168-193.

¹⁰⁹ As exceções listadas por Wright foram apresentadas na página 30.

¹¹⁰ Sobre o artigo de Adelaide Hahn ver páginas 19-21.

¹¹¹ Ver página 19.

como uma escolha estilística deliberada de Virgílio quando utiliza dois substantivos em paralelo ao invés de uma frase substantiva com um *substantivo + adjetivo* (*golden cups/taças douradas*) ou *substantivo + substantivo dependente* (*cups of gold/taças de ouro*).

Wright não acredita que Shakespeare tenha tido à sua disposição esse tipo de leitura sutil da hendíadis, ele teria aprendido por meio de três possíveis fontes: os autores latinos (incluindo Virgílio, que pode ter conhecido ou na escola ou mais tarde); os retóricos do continente (de Cícero e Quintiliano a Erasmos e Susenbrotus,) e os retóricos ingleses que especialmente se interessavam em figuras, como o Richard Sherry (1550-?), Henry Peacham (1546-1634), George Puttenham (1529-1590) e Angel Day (1586-?). Wright verifica que não há registros sobre a hendíadis na Idade Média e que o primeiro retórico a mencioná-la após Servius foi o gramático alemão Joannes Susenbrotus (1484-1542), cujo tratado *Epitome troporum ac Schematum*, publicado em Londres em 1562, foi responsável por normatizar o ensino de retórica nas escolas inglesas. No entanto, segundo Wright, o primeiro dos retóricos ingleses a mencionar hendíadis foi Peacham – apesar de não tê-la bem definido na primeira edição do *The Garden of Eloquence* (1577) e tê-la omitido na segunda edição. Todavia será Puttenham, em *The Arte of English Poesie* (1589), que a define corretamente com exemplos, como assim o faz Angel Day, apesar de ser sucinta sua definição em *The English Secretoire* (1592).

O argumento de Wright é de que não foram definições teóricas que Shakespeare se baseou para absorver, de modo tão extensivo em seu texto, essa figura. O mais provável é que mesmo a tendo conhecido na escola (em Puttenham ou Day) tenha sido a partir da leitura direta de Virgílio (ou outros autores) que um contato mais profundo teria acontecido de modo a internalizar a estrutura da hendíadis.

Aqui vale esclarecer a distinção que Wright faz entre figura e *tropo*. O autor diz que nas listas de retórica da Renascença a hendíadis é tratada como figura e não como *tropo* por causa de sua sintaxe peculiar, e não por causa da alteração de sentido que normalmente marca o *tropo* – seja a alteração acontecendo em uma única palavra (metáfora, metonímia, sinédoque etc.), procedente de uma concepção regulamentadora, como na alegoria, ou para a preservação de uma estrutura irônica. Ressalta que o objetivo de seu ensaio, ao tentar encontrar na figura significados tão extensos, é sugerir que a hendíadis tem a força de um *tropo* e, portanto, ajuda em alguma medida a **organizar o sentido** da peça (WRIGHT, 1981, p.184, grifo nosso).

Se é fato a presença da figura em listas de retórica, ou como instância reconhecida em autores latinos, Wright observa que estudos sobre como tais padrões foram absorvidos,

transformados e adaptados para os complexos propósitos na poética de Shakespeare são escassos¹¹², pois a apropriação da hendíadis por Shakespeare é algo novo e distinguível, uma vez que não segue o padrão de Virgílio, no qual o segundo substantivo é um desdobramento do primeiro.

Em sua pesquisa Wright aponta que encontrou apenas um crítico que conseguiu, mesmo que superficialmente, comentar o efeito da hendíadis em Shakespeare: o ator, diretor e teórico inglês Harley Granville Barker¹¹³ (1877-1946). Apesar de Granville Baker não ter diferenciado a hendíadis como um termo específico, de modo acurado descreve como tal combinação de palavras exerce um papel determinante

*A very common English means of emphasis is what may be called “repetition by compliment”; but, again, so common is this, its better-known locutions are so hackneyed, that their value is largely lost. “Flesh and blood”, “safe and sound”, “hue and cry”, “kith and kin”, “use and wont” – these are worn currency indeed. Shakespeare, in Hamlet, shows an extraordinary fondness for **this device**, and employs it, one would say, as carelessly as constantly. It may be at times betoken the teeming mind – his own or his character’s – finding two words as easily as one and too eager to be getting on to choose between them.*¹¹⁴

(GRANVILLE BARKER, 1946, p.169-170 apud WRIGHT, 1981, p.172-173, grifo nosso)

Segundo Wright, Granville Barker falha em reconhecer o efeito de elevação, dignidade e até de estranhamento do recurso em grande parte de suas ocorrências e também não percebe que, além da amplificação e intensificação, acontece um entreteçamento, uma sobreposição de significados e até uma deliberada violação do sentido. A contribuição de

¹¹² Wright escreve seu artigo sobre hendíadis em 1981 e o publica nos Estados Unidos. Vickers escreve sobre hendíadis shakespeareana mais de vinte anos depois quando diz que Wright não citou nenhum estudo prévio – cita o de Granville Barker que, no entanto, não conhece a hendíadis pelo nome. Assim Vickers sinaliza que Wright teve que fazer o mesmo percurso de pesquisa de Kerl (1908) e de Schulze (1922). Vickers também considera que Wright foi muito influenciado pelo ceticismo de Hahn sobre a existência da figura, e informa que ceticismo parecido já tinha sido amplamente documentado em estudos de classicistas alemães e estudiosos bíblicos, em várias línguas. Vickers termina essas considerações apontando que tais fatos demonstram o quão lento estudiosos de língua inglesa têm sido até recentemente [2002] por não perceberem a importância da retórica na literatura grega e latina. Mas lembramos aqui que no mesmo capítulo Vickers, ao atestar que a hendíadis nunca fez parte da literatura grega antiga, demonstra seu desconhecimento do artigo de Sansone (1984) publicado na revista Glotta, que é editada (desde 1909) por estudiosos alemães.

¹¹³ GRANVILLE BARKER, H. **Prefaces to Shakespeare**. Princeton: Princeton Univ. Press, 1946.

¹¹⁴ “Um modo muito comum de ênfase em inglês é o que pode ser chamado de “repetição por elogio”; mas, de novo, tão comum é isso, suas locuções mais conhecidas são tão banais que seu valor é largamente perdido. “Carne e sangue”, “são e salvo”, “matiz e choro”, “parentes e afins”, “usual e habitual” – esses são realmente usados. Shakespeare, em *Hamlet*, mostra um gosto extraordinário por **esse dispositivo** e emprega-o, dir-se-ia, tão descuidadamente quanto constantemente. Pode ser que, às vezes, apareça a mente fervilhante – a dele ou a de seu personagem – encontrando duas palavras tão facilmente quanto uma e muito ansiosas para escolher entre elas.”

Granville Barker sobre a hendíadis contribui para este trabalho pois oferece sua instrução pragmática a respeito de como expressá-la no momento da performance

*The use of the conjunction makes smooth going for the verse, the familiar form and the bare addition to the meaning easy listening; and even when this last is negligible, as it is – to take four examples out of Hamlet's mouth alone in a single stretch of a single scene – in "book of volume", "grace and mercy", "strange and odd", "love and friending" – **the actor's voice can itself color the second word to a richer implication.** But the meaning is often definitely amplified or intensified; amplified in "grunt and sweat"; in "slings and arrows" a sense of piercing is added to a mere blow; and the suggestion in "pitch and moment" carries us upward first and then on. The sense is enlarged in "fit and seasoned" and "mortal and unsure"; its force is modified in "scouge and minister".¹¹⁵*

(GRANVILLE BARKER, 1946, p.169-170 apud WRIGHT, 1981, p.172-173, grifo nosso)

Wright aponta que a hendíadis possui uma característica perturbadora e reforça a observação de Hahn quando diz que a locução, por soar estrangeira, teria sido percebida como uma “anomalia” aos falantes da língua inglesa. O uso das hendíadis por Shakespeare está vinculado ao estilo elevado e ocorre em passagens que tenham certa dignidade ou distância da experiência cotidiana (1981, p.173). No entanto, aponta que algumas dessas expressões da hendíadis (ou próximas) em Shakespeare acabaram se tornando tão familiares que viraram quase uma *necessidade idiomática básica em nosso discurso*, mesmo que seus significados sejam opacos, como *spick and span*, *part and parcel*, *null and void* e *hard and fast*¹¹⁶ (1981, p.171).

1.4 Hendíadis shakespearianas em números

Wright realizou um detalhado levantamento numérico das hendíadis que encontrou em cada uma das peças de Shakespeare, porém esclarece que sua classificação não é absoluta (nomeia outras estruturas duplas similares como “não exatamente hendíadis” ou instâncias

¹¹⁵ “O uso da conjunção suaviza o verso, a forma familiar e o simples acréscimo ao significado da escuta fácil; e mesmo quando este último é insignificante, como é - tirar apenas quatro exemplos da boca de Hamlet em um único trecho de uma única cena - em ‘livro e volume’, ‘graça e misericórdia’, ‘estranho e bizarro’, ‘amor e amizade’ - **a voz do ator pode colorir a segunda palavra para uma implicação mais rica.** Mas o significado muitas vezes é definitivamente **amplificado ou intensificado**; amplificado em ‘grunhido e suor’; em ‘pedradas e flechadas’, uma sensação de perfuração é adicionada a um simples golpe; e a sugestão em tom e momento nos leva para cima primeiro e depois para adiante. O sentido é ampliado em ‘ajustado e temperado’ e ‘mortal e inseguro’; sua força é modificada em ‘flagelo e ministério’.

¹¹⁶ “Espeto e extensão, parte e parcela, nulo e vazio e duro e rápido”.

“primas” da hendíadis). Essa oscilação numérica acontece pela flexibilidade da atribuição sintática (o que é considerado substantivo, ou advérbio etc.) e a alteração diacrônica sofrida pelo sentido de cada uma das palavras. O detalhado levantamento de Wright indica que instâncias de hendíadis acontecem em quase todas as peças de Shakespeare – em apenas três não são encontradas (*The Merry Wives of Windsor*, *Henry VI Part III* e *Taming of the Shrew*).

Wright verifica que é apenas a partir de 1599, com a peça *Henry V*, que Shakespeare passa a fazer uso do recurso com alguma frequência. As 11 peças que escreveu entre 1599 e 1606 (de *Henry V* até *Macbeth* – com notória exceção sendo *The Merry Wives of Windsor*) contêm aproximadamente 70% de todas as hendíadis que Shakespeare utilizou. São essas 11 peças o *corpus* de trabalho de Wright no artigo.

Hendíadis aparecem de acordo com Wright ao menos oito vezes em cada peça que Shakespeare escreveu nesses sete anos, e aponta que em seis ou oito peças aparece como um recurso estilístico proeminente. Mas é em *Hamlet* que a hendíadis é mais vista, ultrapassa o dobro das outras peças, ou seja, 66 vezes.

Tabela 1 - Distribuição de hendíadis entre peças no corpus de Wright

	Peça	Número de Hendíadis	ano peça*	linhas	hendíadis com substantivos	hendíadis com adjetivos	hendíadis com verbos	a cada _x_ linhas
1	Hamlet	66	1600-1601	3.931	53	12	1	60
2	Macbeth	18	1605-1606	2.108	10	7	1	117
3	King Lear	15	1605	3.334	11	4	0	222
4	Othello	28	1604	3.316	25	3	0	118
5	Troilus and Cressida	19	1600-1608	3.496	18	1	0	184
6	Measure for measure	16	1604	2.821	13	3	0	176
7	Henry V	15	1598-1599	3.380	9	5	1	225
8	Twelfth Night	13	1601-1602	2.690	9	3	1	207
9	As you like it	10	1599	2.857	5	4	1	286
10	All's well that Ends Well	9	1602-1603	2.966	8	1	0	330
11	Julius Caesar	8	1599	2.478	7	1	0	310

Fonte: DUNTON-DOWNER, 2004; WRIGHT, 1981

Classificam-se também as hendíadis adjetivais e verbais, mas essas duas classificações, segundo Wright, são encontradas com menor frequência (19% e 3%, respectivamente) na obra de Shakespeare.

Tabela 2 - Distribuição de hendíadis por tipo nas peças de Shakespeare

Tipo de hendíadis	Frequência de hendíadis em %
Hendíadis com substantivos	78%
Hendíadis com adjetivos	19%
Hendíadis com verbos	3%

Fonte: WRIGHT, 1981

1.5 *Corpus* e características da hendíadis shakespeariana consideradas neste trabalho

Nesta tabela apresentamos a distribuição de hendíadis, de acordo com a contabilidade de Wright, aplicados a nosso *corpus* de trabalho. Acrescentamos a relação proporcional, em cada peça, entre prosa e verso.

Tabela 3 - Distribuição de hendíadis entre gêneros na relação prosa/verso e em cada x linhas

	GENERO	PEÇA	PROSA/VERSO %*	HENDIADIS	ANO PEÇA	LINHAS	SUBST	ADJ.	VERBAL	A CADA _____ LINHAS
1	TRAGÉDIA	Macbeth	8% 92%	18	1605-1606	2.108	10	7	1	117
2	COMÉDIA	Twelfth Night	61% 39%	13	1601-1602	2.690	9	3	1	207
3	HISTÓRICA	Julius Caesar	6% 94%	8	1599	2.478	7	1	0	310

Fonte: DUNTON-DOWNER, 2004; WRIGHT, 1981

Observa-se que *Julius Caesar* e *Macbeth* são predominantemente escritas em verso, enquanto *Twelfth Night* tem a relação prosa-verso mais equilibrada, ainda que a prosa seja dominante. Depreende-se que o estilo elevado que se encontra na tragédia e na peça histórica contribua para a preferência do verso, o que acontece de modo oposto na comédia.

É, no entanto, em *Macbeth* que o número de hendíadis é maior: Wright verificou 18 instâncias, sendo que as hendíadis compostas por substantivos ultrapassam a metade, ou seja, 10 instâncias ou ainda 55% do total. *Macbeth* é entre as três peças do *corpus* a mais curta, o que faz prevalecer a frequência elevada da figura.

O número de hendíadis constituídas por substantivos em *Twelfth Night*, a peça mais extensa do *corpus*, é de 69% do número total de hendíadis. No entanto em *Julius Caesar* a proporção é ainda maior, 87,5% das hendíadis são compostas por substantivos. Esses dados reiteram os números gerais de Wright que apontam para a predominância de hendíadis do tipo substantiva nas obras de Shakespeare.

Ainda assim, entre as estruturas que apresentam um par de substantivos conectados pela conjunção *e*, faz-se necessário estabelecer e esclarecer quais instâncias **não** serão consideradas hendíadis neste trabalho. Adotamos os mesmos dois critérios definidos por Wright: **não são hendíadis** os pares que relacionam elementos pertencentes a mesma categoria, como em *wind and rain, women and children, flesh and blood*¹¹⁷; e **não são hendíadis** pares em que um dos elementos é paráfrase do outro, sem incremento semântico, ou seja, uma sucessão de sinônimos, como em *lord and master, part and parcel, chance and hazard*¹¹⁸.

A justaposição em estrutura coordenada de substantivos de categoria **semântica** diversa é o traço distintivo que utilizaremos para qualificar o fenômeno hendíadis nesta pesquisa. Esse tipo de agrupamento, portanto, marca de modo distintivo a hendíadis na obra de Shakespeare e será a maneira que a definimos neste trabalho.

Ainda sobre a escolha do *corpus* vale notar que as três peças escolhidas seguem a divisão clássica do primeiro *folio* (1623): tragédia, comédia e drama histórico. Assim temos *Macbeth*, *Twelfth Night* e *Julius Caesar*. Para cada uma das peças apresentaremos 2 ocorrências de hendíadis e 3 traduções de cada uma delas, totalizando assim 6 hendíadis exemplares e 18 traduções. Para cada hendíadis criada por Shakespeare temos 3 diferentes traduções realizadas por Carlos Alberto Nunes, Barbara Heliodora e Beatriz Viégas-Faria, realizadas em um período total de 50 anos (Carlos Alberto Nunes em 1954 e Beatriz Viégas-Faria em 2004).

¹¹⁷ “Vento e chuva, mulheres e crianças, carne e sangue”.

¹¹⁸ “Senhor e mestre, parte e parcela, acaso e sorte”.

Capítulo 2 – HORIZONTES TEÓRICOS

2.1 Antoine Berman, breve biografia

Antoine Berman nasceu em 1942 em Argenton-sur-Creuse, pequena cidade no coração da França, na região central do Vale do Loire, onde é também corrente o dialeto berrichon. Filho de pai judeu-polonês e mãe franco-iugoslava, se formou em Filosofia na Sorbonne e em 1981 foi titulado Doutor em Linguística pela Universidade de Paris (Paris VIII), tendo como orientador Henri Meschonnic (1932-2009). Por seu destaque na área foi nomeado Conselheiro Técnico para o Comissariado Geral da Língua Francesa no desenvolvimento de políticas de tradução e também foi o diretor-fundador do Centre Jacques-Amyot (Paris, 1986-1997), associação que organiza formação especializada em âmbito profissional e institucional em terminologia e redação, que inclui políticas de cooperação internacional. Atua como diretor de programação e pesquisa sobre tradução no *Collège International de Philosophie* em Paris desde sua fundação em 1983, onde também ministrou sete seminários sobre tradução durante cinco anos, entre 1984 e 1989.

Como tradutor foi prolífico em diferentes línguas. Traduz do alemão, espanhol e inglês autores variados como o novelista argentino Robert Arlt (1900-1942), o historiador romeno Eugen Joseph Weber (1925-2007), o sociólogo americano Richard Sennet (1943-), a escritora americana Elizabeth McNeill (1940-2011), o poeta alemão Peter Härtling (1933-2017), o escritor inglês Frederick William Rolfe (1860-1913), o escritor argentino Ricardo Piglia (1941-2017) e o paraguaio Augusto Roa Bastos (1917-2005).

Em 1984 publicou, pela editora Gallimard, *l'Épreuve de l'étranger, culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, sua dissertação de mestrado na qual expõe a importância do Romantismo Alemão para a discussão dos Estudos da Tradução. Editou em 1985 o compêndio sobre tradução *Les tours de Babel* com textos seus e de outros pesquisadores. Escreveu ensaios para revistas especializadas francesas como *La Délirante* (1967-2000) e *Po&sie* (1977) e outras internacionais. A troca de correspondência com o poeta Fouad el-Etr (1942-), *Lettres à Fouad el-Etr sur le romantisme allemand*, foi publicada no ano de sua morte, 1991. Seus outros livros publicados postumamente foram: *Pour une critique des traductions, John Donne* (1994); *La traduction et la letre ou L'auberge du lointain* (1999); *L'âge de la traduction, La Tâche du traducteur de Walter Benjamin un commentaire* (2008). Em 2012 foi lançado o livro com sua pesquisa sobre o notável tradutor

renascentista, *Jacques Amyot, traducteur français*. Berman morou durante cinco anos (dos 26 aos 30 anos) em Buenos Aires onde se casou com a colega tradutora argentina Isabelle. Morreu em Paris, após um período hospitalizado em novembro de 1991, aos 49 anos.

A Associação Antoine Berman (1998-[2004?]) foi criada por sua esposa Isabelle Berman para difundir sua obra e ampliar o campo da crítica “não somente a análise de atos tradutórios mas toda teoria [...] e o conceito de translação entre culturas”¹¹⁹.

2.1.2 Berman e seu projeto anti-etnocentrista

Antoine Berman orientou sua proposta de discussão sobre os Estudos da Tradução para caminhos éticos seguindo uma tradição de filósofos que também se debruçaram sobre o tema. Seu livro *O Albergue do Longínquo* publicado em 1984, na França, é a transcrição do seminário que apresenta no mesmo ano no *Collège International de Philosophie* em Paris, onde aborda o que entende por instâncias filosóficas, culturais, literais da tradução que se mostram, tradicional e reiteradamente, *platônicas (filosóficas)*, *etnocêntricas* e *hipertextuais* (BERMAN, 2007 [1985]¹²⁰, p.26).

No que diz respeito ao âmbito *filosófico*, Berman aponta Platão (428/427 a.C.-348/347 a.C.) como quem apresenta de modo inaugural o conceito de separação entre corpo e alma, entre o inteligível e sensível, apesar de o filósofo grego não tratar o tema da tradução especificamente. Essa ruptura é percebida em São Paulo (5-67 d.C.), no contexto da tradição Cristã, que distingue entre “a letra que mata” e o “espírito que vivifica”. Desse modo a tradução buscaria capturar o espírito pelo sentido e, para que ele possa ser reverberado em todas as línguas, em todas as nações – como pretendia a orientação catequizadora da Igreja Católica –, a letra se torna necessariamente irrelevante frente à disseminação da mensagem. Portanto, nessa lógica, o sentido só poderia se depreender da letra pelo fato de possuir uma característica imanente, um estado pleno e ideal que, quando carregado pela operação tradutória para a outra língua, se desprende de seu frágil envoltório e passa a ocupar outro, sem maiores implicações.

¹¹⁹ A associação, criada em 1997, além de Isabelle Berman tem como membros fundadores: Jean-Christophe Bailly, Bruno Bayen, Paul Bensimon, Yves Bonnefoy, Annie Brisset, Michel Deguy, Jacques Derrida, Pierre Leryris, Jean Michel Rey. Informação encontrada em BERMAN, Isabelle. L'attachement à une œuvre In: Antoine Berman aujourd'hui. **TTR: traduction, terminologie, rédaction**. V. 14, n. 2, 2001, p. 12. Disponível em: <<https://goo.gl/W5hBpX>>. Acesso em: 2 dez. 2017.

¹²⁰ A data entre colchetes refere-se à primeira edição obra. Neste capítulo optou-se por esse tipo de notação gráfica de modo a destacar as datas das primeiras publicações dos textos mencionados.

A característica *etnocêntrica* latente na tradição tradutória do ocidente teria sido, segundo Berman, inaugurada e reforçada pela cultura de tradução da Roma Antiga, que estabelece sua tradição literária a partir de traduções abundantes de textos gregos, e é acelerada pelo projeto evangelizador do Cristianismo. Se a transmissibilidade afirma a primazia de uma língua em relação à outra, a captação do sentido reforça o caráter etnocêntrico das traduções. Nessa instância o sentido se submete à língua de chegada e a orientação para o entendimento aclimata a obra estrangeira de modo a dar a impressão que ela foi criada pela própria cultura. É justamente a aclimação dos textos para a língua de chegada a característica predominante da mentalidade colonizadora, anexadora, que considera o de fora negativo, conforme Berman

*La visée même de la traduction – ouvrir au niveau de l’écrit un certain rapport à l’Autre, féconder le Propre par la médiation de l’Étranger – heurte de front la structure ethnocentrique de toute culture, ou cette espèce de narcissisme qui fait que toute société voudrait être un Tout pur et non mélangé.*¹²¹

(BERMAN, 1984, p.16, grifo do autor)

A crítica que Berman faz a um narcisismo social se dirige especificamente para a prática das traduções francesas chamadas de *belles infidèles*, nome dado à disposição dominante na França do século 17 para traduções literárias em que as liberdades tomadas em relação ao texto fonte são justificáveis frente a um ideal de beleza – que pressupõe clareza – para o texto traduzido. Conforme Milton (1993) não havia separação entre forma e conteúdo, a expressão – clara e elegante – era parte da significação da obra (MILTON, 1993, p.52). Exemplar tradutor dessa corrente, Nicolas Perrot d’Ablancourt (1606-1664) realizava modificações de modo a melhorar características compatíveis não só ao estilo, mas também ao decoro da época, como utilizar eufemismos para descrever comportamentos dos personagens que poderiam chocar os leitores, o esclarecimento de ocasionais falhas lógicas no enredo, o ajuste para as formas de tratamento e a eliminação de termos bárbaros e estrangeiros (MILTON, 1993, p.51). Pela boa recepção de suas traduções depreende-se que o texto produzido estava em conformidade com as práticas de criação literária de seu tempo, regidas pela eloquência e clareza.

¹²¹ “A própria *visada* da tradução – abrir no nível da escrita uma certa relação com o Outro, fecundar o Próprio pela mediação do Estrangeiro – choca-se de frente com a estrutura etnocêntrica de qualquer cultura, ou essa espécie de narcisismo que faz com que toda sociedade deseje ser um Todo puro e não misturado” (tradução Maria Emília Pereira Chanut, 2002).

Tal inclinação para “aperfeiçoar” os textos originais estrangeiros e assim também demonstrar a superioridade da língua francesa é oposta à mentalidade encontrada no Romantismo Alemão, tema que Berman estuda extensivamente.

A tradução ligada ao conceito de nação é demonstrada no trabalho de Jean Delisle e Judith Woodsworth (1948-). No livro *Translations Through History* esclarecem como a prática tradutória – ofício na Idade Média ligado quase exclusivamente à religião – é reaquecida durante o Renascimento, período em que surgem as línguas e os estados nacionais, a exploração de colônias além-mar, enfim, o aparecimento do “próprio sentido de nação” (1995, p.19).

De modo similar os professores Piotr Kuhiwczak e Karin Littau, em *A companion to Translation Studies*, entendem a relação tradução-nação: os crescentes nacionalismos europeus trouxeram à tradução uma dignificação a partir de uma equivalência aplicável entre as línguas europeias recém-estabelecidas. Salientam ainda que foi justamente durante o Romantismo Alemão que esse pensamento se concretizou (2007, p.27).

Sobre o que considera a literalidade *hipertextual* das traduções, Berman explica que se configuram como “pastiches, adaptações, plágios e paródias, todos os procedimentos para a mudança formal de um texto já existente [isto é] um ato de censura, corte ou disfarce [em que] elementos são acentuados para compensar perdas [...] esse sincretismo é encontrado nas traduções adaptadoras, um outro modo de hipertextualidade” (BERMAN, 2007[1985], p.35).

Portanto, os dois axiomas da tradução etnocêntrica são a primazia do sentido sobre a letra e aclimação do estrangeiro, uma vez que, pela operação de escrita, toda marca da língua de origem deve ter desaparecido, o que resulta em um texto que não cause estranhamento ao leitor. Berman observa a prática constante no ocidente da tradução etnocêntrica e, na medida que deriva de outra obra, compreende que é necessariamente hipertextual: “a tradução etnocêntrica é necessariamente hipertextual, e a tradução hipertextual, necessariamente etnocêntrica” (BERMAN, 2007[1985], p.49).

2.1.3 Influências: Schleiermacher, Benjamin, Ortega y Gasset

A proposta de uma prática tradutória e de um campo que se estabeleça considerando os próprios interesses, ou seja, reflexivo, é problematizada pelo pensamento de outros três filósofos que influenciaram Berman, o professor universitário e teólogo alemão Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher (1768-1834), o sociólogo judeu-alemão Walter Bendix Schönes Benjamin (1892-1940) e o filósofo espanhol José Ortega y Gasset (1883-1995) em seus

respectivos textos: *Sobre os diferentes modos de Traduzir*, *A Tarefa do Tradutor* e *Miseria Esplendor de la traducción*¹²². Por serem igualmente importantes para os Estudos da Tradução, a leitura atenta desses textos foi realizada para reconstituir neste trabalho o partido apresentado por Antoine Berman em sua abordagem.

O ensaio de Schleiermacher “*Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*”¹²³ é constantemente citado por ser o primeiro a formalizar a dicotomia literalizante-aclimatadora nas discussões dos Estudos de Tradução. Berman no artigo “*A Tradução e seus Discursos*”, publicado na revista canadense *Meta*, reconhece esse ensaio de Schleiermacher como provavelmente o primeiro texto teórico sobre tradução (2009 [1989], p.342), o que certamente motivou Berman a analisá-lo e traduzi-lo para o francês. Schleiermacher, ao discutir sobre os modos de traduzir, refuta a concepção das *belles infidèles* e defende o partido estrangeirizante¹²⁴, elaborando a relação entre língua, pensamento e nação, uma vez que

quem reconhece a força modeladora da língua e como ela se identifica com a singularidade do povo, [constata que] ninguém está unido a sua língua apenas mecânica e externamente [...] também um pensamento alguém poderia atrelar a outra língua [...]

(SCHLEIERMACHER, 2010 [1838], p.255)

A “força modeladora da língua” é matéria para que Berman organize sua analítica de tradução com base na análise de um sistema de deformação, que entende como inerente a toda tradução, demonstrada em 13 tendências atuantes sobre as quais comentaremos mais adiante. O conceito forma-deformação emprestado da física é também observado em outro autor de referência – e também traduzido por Berman – Walter Benjamin. Em seu conhecido ensaio “*A*

¹²² Esclareço que foram utilizadas as versões traduzidas para o português dos textos em alemão de Schleiermacher e Benjamin listadas abaixo. O texto de Ortega y Gasset em espanhol tem traduções nas notas de rodapé

SCHLEIERMACHER, F.; BRAIDA, C. R. **Sobre os diferentes métodos de traduzir** Florianópolis: UFSC/NPLT, 2010.

BENJAMIN, W. *A Tarefa do Tradutor*. In: **Escritos sobre mito e Linguagem**. GAGNEBIN, J. (Org.) LAGES, S.K.; CHAVES, E. (trad.). SP.: Ed. 34; Duas Cidades, 2011. P.101-120.

ORTEGA Y GASSET, *Miseria y Esplendor de la traducción*. In: *La Nation* (Buenos Aires), Maio-Junio 1937. Reimpresso em **Obras Completas**: Tomo V (1933–1941). Madrid: Revista de Occidente, 1947, P.427-48.

¹²³ A palestra “*Sobre diferentes métodos de traduzir*” que originou o ensaio foi realizada por Schleiermacher em 24 de junho de 1813 em uma conferência na Academia Real de Ciências (*Königlichen Akademie der Wissenschaften*) em Berlim, e publicado pela primeira vez em 1838 na mesma cidade.

¹²⁴ Vale notar que o binômio tradução domesticadora-estrangeirizante é cunhado posteriormente pelo teórico americano Lawrence Venuti (1953) que desenvolve as ideias de Berman em seus trabalhos durante os anos 1990.

tarifa do tradutor” de 1923¹²⁵, o autor alemão define a tradução como *forma*, vinculada a uma capacidade intrínseca de ser traduzida, e apresenta em termos de tendências as transformações apresentadas *na nova forma* da língua traduzida

[...] a tradução é uma forma¹²⁶. Para apreendê-la como tal, é preciso retornar ao original. Pois nele reside a lei dessa forma, enquanto encerrada em sua traduzibilidade.

[...] existe uma manutenção póstuma mesmo das palavras que já se fixaram, o que à época do autor pode ter obedecido a uma *tendência* de sua linguagem poética, poderá mais tarde esgotar-se; tendências implícitas podem surgir como novas da forma criada.

(BENJAMIN, 2011 [1923], p.102,107-108, grifo nosso)

A visada ética de Berman certamente reverbera a noção de Schleiermacher sobre determinada atitude em relação ao Outro, mas o autor alemão assinala que tal prerrogativa apenas tem “sentido e valor para um povo decididamente inclinado a assimilar o estranho” (SCHLEIERMACHER, 2010 [1838], p.252). Demonstra-se tanto pela necessidade de uma “educação à estranheza” ou no estranhamento como pela “circunstancial a tradução literária” (BERMAN, 2007 [1985], p.38,66) um conceito importante para Berman e também para Benjamin: o entendimento da tradução como não comunicação. A autonomia de qualquer manifestação da linguagem é como Benjamin elabora que o essencial na tradução “não é comunicação ou o enunciado [...] porque sua intenção de transmissibilidade é o que caracteriza a má tradução” (BENJAMIN, 2011[1923], p.102). Berman retoma do mesmo modo: “chamo de má tradução a tradução que, geralmente sob o pretexto da transmissibilidade, opera uma negação sistemática da estranheza na obra estrangeira” (BERMAN, 2002 [1984], p.18).

Berman esclarece ainda que, quando o tradutor se preocupa em “comunicar” ao público o que este ignora (pelo não conhecimento da língua), acaba por fazer concessões na medida em que assume ou pré-configura uma ideia de público. O ponto central de sua crítica consiste em que a comunicação, quando orientada *a priori* pelo receptor implícito, transmite

¹²⁵ “‘*A tarefa do tradutor*’ era o prefácio, escrito em 1921, antes da tradução de *Tableaux Parisiens* de Baudelaire, publicada em 1923. No entanto, o prefácio não se refere especificamente às traduções feitas por Benjamin do autor francês, mas da reflexão de Walter Benjamin sobre a tradução, pautada numa certa filosofia da linguagem (apud VERÍSSIMO, 2014, p.156).

¹²⁶ No alemão: “*Übersetzung ist eine Form.*”

uma obra cujo acesso foi facilitado, portanto uma obra manipulada, o que é desastroso (BERMAN, 2007 [1984], p.65).

E seu conhecido ensaio¹²⁷ sobre tradução inicialmente publicado no jornal argentino *La Nación*, Ortega y Gasset discute essa incomunicabilidade entre línguas sob o ponto de vista filosófico

*[...] las lenguas nos separan e incomunican [...] porque proceden de cuadros mentales diferentes, de sistemas intelectuales dispares – en última instancia –, de filosofías divergentes. No sólo hablamos en una lengua determinada, sino que pensamos deslizándonos intelectualmente por carriles preestablecidos a los cuales nos adscribe nuestro destino verbal.*¹²⁸

(ORTEGA Y GASSET, 1947 [1937], p.447, grifo nosso)

A reflexão do autor espanhol igualmente reforça a importância do estranhamento quando diz que a verdadeira tradução acontece somente quando o leitor é arrancado de seus hábitos linguísticos e quando se vê obrigado a se mover dentro dos hábitos do autor (ORTEGA Y GASSET, 1947 [1937], p.448).

Berman esclarece em termos psicanalíticos que a dimensão ética está na subordinação da *pulsão* tradutória a um imperativo mais forte que toda a comunicação, e, frisando a questão da incomunicabilidade, afirma que uma “obra não transmite nenhum tipo de informação, mesmo contendo algumas, ela abre à experiência do mundo” (BERMAN, 2007 [1985], p.64). Temos aqui explicitado os contornos da relação com o Outro, com o mundo, que Berman também (como *pulsão*) retira da psicanálise: a alteridade. Mas o Outro oferece à tradução, além da possibilidade de uma relação dialógica, o benefício das diferenças culturais que podem “afetá-la e expandi-la em seu fazer tradutório” (BERMAN, 2007 [1985], p.21-22).

Análoga à alteridade pressuposta pelo respeito ao Outro, em Benjamin a prerrogativa de uma língua outra – *original* – estabelece ponto de contato com a literalidade bermaniana, pois é a tradução literal, na medida em que se reporta à materialidade carnal do texto, que poderia ativar a falância¹²⁹ do mundo, ao acolhê-la na língua materna (BERMAN, 2007

¹²⁷ Ortega y Gasset publica cinco ensaios em forma de artigos entre 13 de junho e 11 de julho de 1937 no jornal *La Nación*, periódico diário de Buenos Aires, com sua reflexão sobre a linguagem. O tema da tradução é abordado no ensaio “*Miseria y Esplendor de la traducción*”.

¹²⁸ “[...] as línguas nos separam e nos isolam [...] porque vêm de diferentes imagens mentais, de sistemas intelectuais dispares - em última instância -, de filosofias divergentes. Não só falamos em uma certa linguagem, pensamos que nós intelectualmente deslizamos por meio de trilhas pré-estabelecidas às quais o nosso destino verbal nos inscreve.”

¹²⁹ *Falância* é a tradução escolhida para o termo *parlance* na tradução de Torres, Furlan, Guerini, 2007.

[1985], p.71). Esse conceito de pura língua¹³⁰ é importante para Benjamin, visto que o utiliza para esclarecer que a finalidade última da tradução é de expressar o mais íntimo relacionamento das línguas entre si (BENJAMIN, 2011[1923], p.107). Para o filósofo alemão a tradução efetiva uma reintegração pela “convergência particular” das línguas que ocultam e articulam, em operação tradutória, uma transformação em direção a uma completude, um “todo”

[...] a pura língua [...] pois nas línguas tomadas isoladamente, incompletas, aquilo que é visado nunca se encontra de maneira relativamente autônoma [...] encontra-se em constante transformação, até que a harmonia de todos aqueles modos de visar dela consiga emergir como *pura língua*. Até então, permanece oculto nas línguas.

[...] a tradução deve, ao invés de procurar assemelhar-se ao sentido do original, conformar-se amorosamente, e nos mínimos detalhes, em sua própria língua, ao modo de visar do original, fazendo com que ambos sejam reconhecidos como fragmentos de um vaso.

(BENJAMIN, 2011 [1923], p.107,115)

A metáfora do vaso em fragmentos que Benjamin se refere é um conceito da tradição judaica ampliado pela cabala. A origem do mundo se deu pela quebra de um vaso (recipiente) que não conseguiu conter a luz sagrada. A prática de ações religiosas possibilita a reconstrução da forma original e, portanto, a participação humana e coletiva na criação divina, o *Tikun* (construção para eternidade). Assim, a ação tradutória – o modo provisório de lidar com a estranheza das línguas conforme Benjamin (2011, p.110) –, é para Berman símile à reconstrução de um original na medida em que também vincula a tradução à manifestação dessa origem “voltar à origem do original” (BERMAN, 2007 [1985], p.69).

Ortega y Gasset alinha-se a esse pensamento sobre ausência e de como a tradução é entendida como reintegração quando aponta que um dos elementos constitutivos de uma língua são os silêncios

[...] y cada lengua es una ecuación diferente entre manifestaciones y silencios. De aquí la enorme dificultad de la traducción: en ella se trata de

¹³⁰ Benjamin desenvolve em outro texto “*Sobre a linguagem em geral e a linguagem do homem*”, “a profunda e clara relação do ato criador com a linguagem”. Ver BENJAMIN, W. In: **Escritos sobre mito e linguagem**. Tradução: Susana Kampf. São Paulo: Duas Cidades, 2011, p. 61.

*decir en um idioma precisamente lo que este idioma tiende a silenciar [...] en suma, una audaz integración de la Humanidad*¹³¹

(ORTEGA Y GASSET, 1937 [1947], p.444)

Também afirma ser imprescindível uma revisão sobre o *status* da tradução e menciona a possível criação de um campo

*Es preciso renovar el prestigio de este labor y encarecerla como un trabajo intelectual de primer orden. Si se hiciese así, llegaría a convertirse el traducir en una disciplina sui generis que cultivada con continuidad, segregaría una técnica propia que aumentaría fabulosamente nuestra red de vías inteligentes*¹³²

(ORTEGA Y GASSET, 1937 [1947], p.451)

Berman reconhece a sugestão do autor espanhol ao também qualificar como *sui generis*¹³³ tanto o saber contido no ato de traduzir (BERMAN, 2007[1985]:24) quanto o espaço da tradução (o que justifica que há uma tradutologia), e que esse espaço, por mais que seja original, é de natureza *intersticial*. Defende

*[...] la nécessité d'une réflexion historico-lexicale sur la traduction, ou plus précisément, d'une archéologie de la traduction dans l'espace de la culture occidentale*¹³⁴

(BERMAN, 1988, p.23, grifo do autor)

Novamente alinhado com Ortega y Gasset, Berman também reconhece a carência simbólica da área, seus desdobramentos no âmbito profissional, e assinala que o tradutor – como agente específico do campo – é definido justamente pela soma de suas faltas

Pourvue d'un nom propre, l'operation traduisante va maintenant avoir un agent spécifique: le traducteur. Celui-ci se définit d'abord négativement: il n'est pas auteur, il n'est pas exégète, il n'est pas spécialiste des langues, mais il est un peu de tout cela. Cette curieuse définition a de lourdes

¹³¹ “E cada língua é uma equação diferente entre manifestações e silêncios. A partir da enorme dificuldade da tradução, ela trata de dizer em um idioma exatamente que essa linguagem tende a silenciar [...] em suma uma audaz integração da humanidade”.

¹³² “É necessário renovar o prestígio desse trabalho e encará-lo como um trabalho intelectual de primeira ordem. Se assim o fizesse, chegaria a converter a tradução em uma disciplina *sui generis* que cultivada com continuidade, organizaria uma técnica própria para aumentar fabulosamente nossa rede de vias inteligentes”.

¹³³ Também é *sui generis* para Berman: a relação entre a letra e o sentido – a letra absorvendo o sentido (2007[1985], p.62) e o adjetivo ainda aparece quando Berman cita Pound, que associa a tradução à crítica “a tradução era uma forma *sui generis* de crítica, na medida em que ela toma manifesta as estruturas ocultas de um texto” (2007[1985], p.64, grifo nosso).

¹³⁴ “A necessidade de uma reflexão histórico-lexical sobre a tradução, ou mais precisamente, de uma arqueologia da tradução no espaço da cultura ocidental”.

*conséquences sur le plan symbolique, sans parler des plans socio-professionnel et juridique*¹³⁵

(BERMAN, 1988, p.37, grifo do autor)

As reflexões de Berman pretendem contribuir para a consolidação de um campo autônomo, que ele se refere como *Traductologie*, e sua contínua atuação pública em esferas políticas e institucionais do mesmo modo corroboram com seu projeto. No artigo “*Mes séminaires au Collège*”¹³⁶ Berman descreve como apresentou a seus superiores do *Collège International de Philosophie* sua reflexão para os contornos desse campo de conhecimento. Ao reconhecer que a política internacional do *Collège* se inscreve na questão da tradução pela pluralidade relevante de sistemas que a tangenciam em outros programas – Filosofia, Ciências e Tecnologias, Psicanálise e Literatura –, a instituição deveria considerar a importância do fomento a esse debate (BERMAN, 1991, p.94).

2.1.4 Convergências: Haroldo de Campos

No Brasil Haroldo de Campos foi o precursor de uma nova maneira de pensar sobre o fazer tradutório, ainda nos anos 1960. A tradução passaria ter o status de **criação e crítica**.

Campos, assim como Berman, recorre à filosofia para fundamentar seus critérios. Evocando Max Bense (1910-1990) afirma que o texto criativo é intraduzível em razão da fragilidade de seu código. A classificação dos tipos de texto para Bense está vinculada aos diferentes tipos de informação semântica que eles contêm: o texto documental está impregnado com muita informação semântica e por isso apresenta mais redundância, o que o torna mais traduzível. Por sua vez o texto criativo possui menos redundância, é singular em sua codificação estética, portanto, intraduzível.

Posto que o texto criativo é intraduzível, Campos propõe uma alternativa: a recriação, uma criação paralela e autônoma, a transposição do signo estético com tudo o que contribui para sua iconicidade, seu parâmetro semântico e sua materialidade, isto é, sua carga conceitual e sua realidade material. Essa relação com o texto fonte implica *movimento* porque

¹³⁵ “Com um nome próprio, a operação de tradução terá agora um agente específico: *o tradutor*. É definido negativamente desde o início: não é autor, não é exegeta, não é especialista em linguagem, mas é um pouco de tudo isso. Essa definição curiosa tem sérias consequências no nível simbólico, para não mencionar os planos socioprofissionais e legais”.

¹³⁶ *Collège International de Philosophie* em Paris foi onde Berman realizou sete palestras durante cinco anos, entre o inverno de 1984 e a primavera de 1989.

é recíproca e *isomorfia* porque ambos se encontram no mesmo sistema: apesar de diferentes línguas, trata-se ainda do sistema da linguagem.

Vivificar ou fazer viver em uma língua diferente é o resultado da ação (movimento) que reelabora formalmente ou seja, reelabora os aspectos sonoros, conceituais e imagéticos do texto original. Para que isso possa acontecer, Campos recomenda desmontar e montar a máquina da criação para que se desvende mecanismos e engrenagens ocultos do texto artístico. É nessa instância que a tradução é também crítica, porque para que a recriação aconteça o produto (texto) deve ser desmontado e submetido à matriz teórica para ser revivido na prática. E sugere que as condições dessa operação devam ser plurais, porque o processo é mais proveitoso quando agentes – como poetas, estudantes e tradutores – convocam e contribuem com suas diferentes perspectivas.

A convergência entre as ideias de Haroldo e Berman primeiramente se apresentam no modo como difundem suas propostas de renovação do campo em palestras, seminários e publicações, ou seja, por meio da atuação política. Eles também discutem a exploração, articulação e colaboração com áreas afins do conhecimento, e essa colaboração não só é bem-vinda, mas é a partir dela que se traz material para a discussão (a Psicologia, a Filosofia). No entanto, os pontos principais que ligam as ideias desses pensadores são a compreensão da autonomia do tradutor e do texto traduzido – o que garante incremento de valor, seja à tradução, seja ao tradutor – e, vinculado a essa autonomia, a tradução entendida como criação e crítica. Berman sugere que se olhe atentamente para as forças deformadoras para que um novo trabalho sobre a letra possa ser feito a partir dessa reflexão. Do mesmo modo, Haroldo sugere que, para a reelaboração formal dos mecanismos da linguagem, se desmonte e monte a máquina da criação para que se possa identificar o oculto e, por meio de modelos teóricos, o novo texto possa ser revivido/criado/vivificado na prática. Metáforas da física e da mecânica nos esclarecem para esse novo olhar.

2.1.5 *Traductologie*

Berman utiliza o termo *Traductologie* (doravante *tradutologia*) declaradamente o tomando emprestado das linguistas comparativistas Danica Seleskovitch (1921-2001) e Marianne Lederer (1934-) (BERMAN, 2007[1985], p.:18) para definir seu conceito: “reflexão da tradução sobre si mesmo a partir da sua natureza de experiência”. Uma *tradutologia*, em seus termos, como mais “ensaística” e até seu limite, “especulativa” (2001, p.:18). No artigo

“*A tradução e seus discursos*”¹³⁷, Berman explica que o tradutor experiencia em primeiro lugar a diferença e o parentesco entre as línguas, assim como a traduzibilidade e a intraduzibilidade das obras, para em seguida decidir entre dois caminhos: a restituição de sentido ou a reinscrição da letra (2009 [1989], p.347-348). A *tradutologia* para Berman não contempla uma teoria generalizadora, e sim o trabalho sobre a letra, que confere o papel ético, poético, cultural na história. Em suas palavras “desenvolve de maneira transmissível (conceitual) a experiência que a tradução é na sua essência plural” (2007[1985], p.62, grifo do autor).

No mesmo artigo Berman identifica onze tarefas para a *tradutologia*, sendo que a primeira é negativa, dividida entre uma analítica de falha e uma analítica da destruição. Tais “falhas” são inerentes a toda tradução (a tradução como algo que jamais se realiza plenamente) e podem ser percebidas por vários modos. Já a analítica da destruição evidencia a destruição como uma das maneiras possíveis do homem se relacionar com as obras, porém ela não é somente negativa. A destruição é manifestada nas tendências deformadoras, que atuam na tradução voluntária ou involuntariamente, uma vez que traduzir implicaria restituir o sentido pela destruição da letra.

As demais tarefas da *tradutologia* são: evidenciar o trabalho sobre a letra (o respeito à letra é ético e poético); a terceira é instaurar o caráter histórico-temporal ao ato de tradução, ou seja, a escrita da história da tradução; a quarta é a análise do espaço plural da tradução no sentido de considerar cada uma das especificidades dos textos; a quinta é a reflexão sobre o tradutor relacionando sua biografia com suas traduções; a sexta é tentar entender as razões da atividade tradutória ter sido continuamente desvalorizada; a sétima é explorar, distinguir e articular as relações tangenciais com outras áreas (como leitura, interpretação e outras classificações de gêneros) e verificar as transformações nas metáforas sobre tradução que acabam por conceituá-las em cada época; a oitava é criticar a validade da *tecnologização* da língua atrelada ao espaço “político”; a nona é estabelecer as relações do comentário/crítica com a *tradutologia*, relacionando-as com as reflexões filosóficas, religiosas e psicanalíticas do século 20; a décima é estabelecer as maneiras de como se institucionalizará a *tradutologia* enquanto saber autônomo, detalhando as circunstâncias de ensino e pesquisa (o que chama de “educação para a tradução”); a décima primeira aponta para a tradição particularizada de cada reflexão sobre tradução. Por fim, cabe também a *tradutologia* identificar seus discursos

¹³⁷ “A tradução e seus discursos”, artigo que Berman publica na revista canadense *Meta* em 1989, foi traduzido para o português por Marlowa Assef em 2009 e publicado na revista *Alea* vol. 11 n. 2.

específicos sobre tradução para assim marcar a importância dialógica entre as diferentes tradições de tradução a partir de seu espaço cultural e historicamente situado.

2.2 A analítica bermaniana

A proposta da analítica examina o sistema de deformações que impossibilitaria qualquer tradução de se por à prova do estrangeiro (BERMAN, 2007[1985], p.45). Pôr-se à prova do estrangeiro é impedir, pela indiferença, o estranho de ser acolhido. A analítica leva em conta uma abordagem tanto cartesiana quanto analítica (no sentido psicanalítico), por considerar as forças que agem no sistema da ordem do inconsciente, entendidas como censuras e resistências.

A analítica detecta os pontos onde deformações atuam a partir de uma análise/crítica negativa que pressupõe uma análise/crítica equivalente positiva. É esse enfrentamento analítico que diferencia, em primeiro lugar, as práticas hipertextuais – o espaço do jogo próprio da tradução – para em seguida delimitar os princípios reguladores capazes de captar, condensar, mesclar toda a riqueza da prosa literária, sua “*polilogia*¹³⁸ *informe*”¹³⁹ (BERMAN, 2007[1985], p.47). Esse respeito à multiplicidade da forma seria o puro objetivo da tradução – ético, poético e filosófico – e sua maneira de atuar é pela fidelidade à letra.

O princípio ético instaura uma postura do homem em relação a si mesmo, aos outros ao mundo, à existência e aos textos. Berman utiliza o conceito do *encontro com o divino* – a partir de estudos teológicos greco-hebraico – para encontrar inspiração para a metáfora do acolhimento do estrangeiro “*o desejo de se abrir ao Estrangeiro enquanto Estrangeiro ao seu próprio espaço de língua*” (BERMAN, 2007[1985], p.69, grifo do autor), na qual a tradução, portanto, é a essência d’*O albergue do longínquo*.

Se a possibilidade da análise de traduções é a possibilidade de reflexão sobre o fazer tradutório, Berman desenvolve um sistema – pois chamar de “metodologia” serviria à tradução apenas se ela fosse entendida como comunicação – que organiza a analítica sob o ponto de vista prático. Nesse sistema o texto traduzido tem igual estatuto de obra original, a escritura ganha relevância e o processo movimenta seu viés crítico. A primeira tarefa da análise/crítica produtiva ao considerar o texto traduzido como leitura original é coerente com a atitude de inverter a lógica etnocêntrica e, do mesmo modo que a literatura, “a ligação com

¹³⁸ Polilogia é a tradução para *polylogie* de Torres, Furlan, Guerini, 2007 p. 47.

¹³⁹ Entendemos aqui a acepção de informe neste contexto como colossal.

a crítica e a tradução tornou-se consubstancial ao ato de escrever” (BERMAN, 2007[1985], p.23). Consequentemente a valorização do texto traduzido acarreta a valorização do tradutor como agente autônomo e, por essa autonomia, mais consciente de suas escolhas.

Berman enfatiza o valor das retraduições para o fazer tradutório, para as obras envolvidas e para a cultura que a traduz. A retradução se inscreve na reflexão “*da tradução sobre si mesma* – ao mesmo tempo histórica, teórica e cultural –, doravante inseparável da prática tradutória.” (BERMAN, 2002[1984], p.314, grifo do autor). Mas acrescenta que as retraduições também obstruem o acesso às obras, seja pela notoriedade das mesmas como pelo envelhecimento das traduções. Portanto retraduzir é também reler e atualizar os cânones da tradição ocidental. No artigo para a revista *Palimpsestes*, intitulado “*La retraduction comme espace de la traduction*”, Berman explica os vários sentidos da retradução

*L’essence même de la retraduction y paraît de façon éclatante: renouer avec un original recouvert par ses introductions, restituer sa signification, rassembler et épanouir la langue traduisant dans l’effort de restituer cette signification, lever, au moins en partie, cette défaillance de la traduction qui menace éternellement toute culture.*¹⁴⁰

(BERMAN, 1990, p.7)

Se retradução serve para atualizar os conflitos existentes na trajetória das obras, a tradução de *Paradise Lost*, de John Milton, para o Francês por Chateaubriand é para Berman emblemática. Levando em conta que a literatura latina é fonte importante para o autor em *Paradise Lost*, pode-se verificar que a literalidade escolhida pelo tradutor ocorreu de modo análogo a seu entendimento do original como sendo uma tradução literal, à maneira das traduções latinas (mais literais), na correspondência latim/inglês - latim/francês. Pode se entender, a partir desse exemplo, que a relação que uma língua mantém com uma ou mais línguas determina a tradução, pois a tradução também ativa o mesmo processo da criação ao tomar emprestadas fontes variadas em sua prática intertextual.

A analítica da tradução, portanto, nos ensina alguma coisa sobre a obra – a relação desta com sua língua e com a linguagem em geral, que nem a simples leitura, nem a crítica podem revelar, como “*procurar-e-encontrar o não normatizado da língua materna para introduzir a língua estrangeira de seu dizer*” (BERMAN, 2007[1985], p.122, grifo do autor).

¹⁴⁰ “A própria essência da retradução parece emergir de uma maneira esclarecedora: reconectar-se com um original recoberto por suas introduções, restaurar sua significância, reunir e florescer o idioma traduzido no esforço de restaurar essa significância, para remover, pelo menos em parte, essa resistência de tradução que ameaça para sempre qualquer cultura”.

2.3 Forças deformadoras

A deformação é definida pela Física como a mudança de configuração que leva à variação de uma forma pela aplicação de forças externas. Dessa maneira entendemos que a mudança de configuração proposta por Berman é a transformação de um texto em outro pela atuação da tradução. No entanto essas forças atuantes na proposta bermaniana são as forças inconscientes internalizadas pelo tradutor a partir de uma enraizada tradição tradutória no ocidente. A analítica expõe essas forças que operam na *letra* de modo que possam, à luz da consciência, serem neutralizadas.

As forças deformadoras elencadas por Berman formam um conjunto de 13 tendências: racionalização, clarificação, expansão ou alongamento, enobrecimento ou vulgarização, empobrecimento qualitativo, empobrecimento quantitativo, destruição dos ritmos, homogeneização, destruição das redes de significantes subjacentes, destruição do padrão linguístico ou sistematismos, destruição ou exotização das redes de linguagem vernacular, destruição das locuções ou expressões idiomáticas e apagamento das superposições de línguas.

Essas tendências se revelam a partir da leitura da tradução em primeiro lugar e inúmeras vezes, para só depois o confronto entre o original e as traduções ser realizado. Esse é o momento em que se verificam no original padrões estilísticos, sistema rítmico e rede de significados. Essa verificação do *modo de expressão* do texto original fundamenta a tradução. A seguir verificam-se nos paratextos possíveis informações complementares. Finalmente se seleciona o que se considera *zonas significativas*¹⁴¹, ou seja, partes do texto onde a singularidade da obra estaria concentrada e, a partir delas, considera-se a tradução como obra literária. Nesse sistema analítico ainda convém saber a respeito de algumas características dos tradutores, de modo que suas posições tradutivas em seu determinado tempo e lugar sejam percebidas. E, na medida do possível, igualmente reconhecer o horizonte de expectativas dos leitores.

¹⁴¹ O conceito *zonas significativas* (BERMAN, 2007[1985]) é especialmente importante para este estudo pois igualmente consideramos a hendíadis uma *zona significativa* presente no texto de Shakespeare.

2.3.1 Racionalização

A deformação pela racionalização na tradução acontece por uma reordenação das estruturas sintáticas do texto. A pontuação é severamente impactada exatamente por sua natureza mutável e é justamente a ideia pressuposta sobre determinada ordem discursiva que promove a racionalização. Berman esclarece que o polilinguismo é próprio da prosa poética, com suas camadas, sua natureza linguística profunda. Essa característica é constituída por “arborescências sintáticas” ou, no polo oposto, por estruturas sintáticas mais soltas. A deformação ocorre pelo desejo de tornar linear as arborescências ou, ao contrário, compactar o que está esparso. Outra característica da racionalização é a destruição do ímpeto à concretude que a prosa poética tem, pois, submeter elementos abstratos para o concreto é próprio do fluxo da prosa (como visto em Proust ou Montaigne). Assim a racionalização deforma o texto em direção oposta: do concreto para o abstrato. Além de reverter as relações configuradas no original entre o abstrato e o concreto, a racionalização reverte também as relações configuradas entre tendências formais e informais e entre o ordenado e o desordenado. Tais alterações são lamentáveis na medida em que corrompem o *status* do original de modo *pouco* ostensivo (ou evidente). Usa como exemplo a tradução de apenas um substantivo quando há dois – normalmente escolhe-se o mais abrangente entre eles¹⁴². Outro exemplo é a primeira tradução feita para o francês do autor paraguaio Roa Bastos, que *sutilmente* acentuou os elementos racionais do texto, o que deixou a poética do autor na tradução mais “clássica”, ou seja, uma deformação tradutória irrefutavelmente etnocêntrica.

2.3.2 Clarificação

É a tendência deformadora que tende a impor o definido ou explicitar o que no original está implícito ou deliberadamente obscuro. É um efeito decorrente da racionalização só que não diz respeito às estruturas sintáticas, mas é percebido no nível sensível da inteligibilidade das palavras. Berman considera esse um princípio norteador de muitos autores e tradutores por se tratar de um conceito insuspeito, uma vez que todo ato de tradução pressupõe certa clarificação na medida em que esclarece o código da língua original para outro código – o da língua traduzida. Se a clarificação é pressuposta pelo próprio ato de traduzir, a deformação clarificadora é a capacidade que a tradução deve deixar claro o que não é e que nem deseja ser

¹⁴² Berman indica que o poeta, crítico e tradutor Yves Bonnefoy (1923-2016) explica esse processo nas traduções de Shakespeare no texto “*Idée de la traduction*” in *Hamlet* (1962). A tradução de apenas um entre dois substantivos em Shakespeare nos interessa, uma vez que o modelo de hendíadis escolhido e especificado neste trabalho é o de dois substantivos, conforme esclarecido na página 57.

no original. Assim são clarificatórios os recursos elucidativos que transformam textos polissêmicos em monossêmicos ou mesmo as traduções parafrásticas (ou explicativas). Berman ressalta, entretanto, que revelar o que está reprimido no original pode ser algo positivo: a tradução, por dinâmica própria, ilumina, faz manifestar o escondido – nos termos filosóficos de Heidegger ou metafísicos de Hölderlin – e esse é seu poder soberano.

2.3.3 Expansão (ou alongamento)

Toda tradução apresenta a tendência de ser maior do que o original, e isso não é exclusivamente de ordem linguística: segundo Berman é uma característica própria da tradução. O aumento está vinculado às tendências deformadoras anteriores, à racionalização e à clarificação, uma vez que racionalizar e explicar pressupõem expansão: desdobrar o dobrado. No entanto, sob o ponto de vista do texto, a expansão é entendida como um aumento vazio de sua massa, sem implicações em seus significados. As explicitações podem tornar o texto mais claro, só que assim o fazem obscurecendo seu padrão intrínseco de clareza. A expansão acarreta um afrouxamento que compromete o fluxo rítmico da obra e aplica uma *tagarelice* que serve apenas para emudecer a *falância* do texto.

2.3.4 Enobrecimento ou vulgarização

A tradução clássica (platônica) produz um tipo de deformação emblemática que na poesia é reconhecida como “poetização” e na prosa como “retoricização”: trata-se do enobrecimento, ou o modo de deixar a tradução “mais bela” do que o original. Em relação às outras deformações, o enobrecimento pode ser entendido como a parte estética da racionalização, a produção de frases elegantes – uma atividade voltada para o estilo – que usa o texto fonte apenas como substrato. Esse tipo de deformação acaba produzindo textos legíveis, polidos, cujo sentido é enaltecido e as partes consideradas estranhas e/ou truncadas são eliminadas. A contrapartida do enobrecimento é a vulgarização que transforma passagens do texto original consideradas muito “populares” com o uso de recursos como pseudogírias, que deixariam o original ainda mais popular. Ou, ainda pior, a utilização de um linguajar corrente que apenas se confunde com um determinado registro de oralidade. O uso dessas pseudogírias comprometeria tanto o rigoroso código dos dialetos urbanos quanto a fluência encontrada no campo.

2.3.5 Empobrecimento qualitativo

É uma tendência deformadora que age substituindo a riqueza sonora e icônica encontrada nas expressões e figuras do original por outras mais fracas. Berman, como linguista, salienta a fisicalidade do signo, que pode ser lida como o conceito “imagem acústica” de Saussure. A densidade material que perpassa o texto original cria uma superfície icônica, geralmente percebida de modo concentrada nos adjetivos. A percepção da imagem criada com a semelhança do referente é o que cria significação e um modo de expressão, que essa tendência, pela substituição enfraquecida (e operada de maneira inconsciente) acaba por apagar, ou seja, traduz-se o sentido com perda da imagem acústica, o que extravia um possível jogo de palavras. Essa degradação/desgaste/degeneração/rebaixamento icônico é relevante nos preceitos bermanianos, porque é a instância em que a tradução literalizante não conseguiria ancorar a letra.

2.3.6 Empobrecimento quantitativo

Essa deformação age sobre a variedade e a profusão lexical da obra, a cadeia prolífica de significantes e significados que ela apresenta. Como uma palavra pode ter muitos significados e eles são volantes, a tradução, ao escolher e fixar apenas *um* termo, restringe essa cadeia repleta de significantes e conseqüentemente provoca perda lexical em todo o *corpus*. O tradutor para compensar aumenta o texto com uso de artigos, pronomes relativos, explicativos e decorativos, que passa a ter sua textura alterada. Como resultado, o texto traduzido é mais pobre apesar de mais extenso, o que é prejudicial, pois a quantidade de significantes e significados é característica da prosa.

2.3.7 Destruição dos ritmos

Trata-se da quebra da disposição rítmica do original. Na prosa romanesca coabita uma multiplicidade de ritmos que confere movimento à massa do texto. Berman exemplifica essa tendência com uma tradução de Faulkner, em que o ritmo característico do autor americano é destruído pela revisão arbitrária e acréscimo de 18 marcas de pontuação, enquanto no original existiam apenas quatro. Porém afirma que, devido à multiplicidade entrelaçada de ritmos, é geralmente mais difícil para a tradução literária destruir esse movimento intrínseco (e por isso que grandes romances em traduções ruins ainda assim nos comovem). Já a poesia e o teatro seriam mais suscetíveis a esse tipo de deformação em razão de sua disposição rítmica ser mais frágil.

2.3.8 Homogeneização¹⁴³

É o resultado das tendências anteriormente descritas (clarificação, alongamento, enobrecimento/vulgarização, empobrecimento qualitativo e quantitativo, destruição dos ritmos) que consiste em unificar a textura original em todos os planos, antes heterogêneos. Berman, apesar de constatar que a homogeneização é um agrupamento de tendências, vê relevância em tratá-la como uma tendência em si mesma, por considerar que tradutor apresentaria essa vontade de não reproduzir o heterogêneo enraizada.

2.3.9 Destruição das redes de significantes subjacentes

As redes que existem subjacentes à superfície aparente do texto são formadas por certos significantes-chave que se correspondem e se encadeiam. Algumas redes específicas podem ressurgir a partir de determinada conexão entre seus componentes – certas palavras – seja por semelhança, seja por seus modos de intencionalidade. Se a tradução não transmite essas redes ela destrói a valiosa dimensão desses subtextos. Berman utiliza como exemplo a obra *Sete Loucos* (1929) do novelista argentino Roberto Arlt (1900-1942). Segundo Berman, que traduziu esse romance em 1981, as palavras que denotam uma percepção específica de *excesso* se encontram espalhadas pelo texto, compondo assim uma rede que aponta para um aspecto essencial dessa obra – o sentido simbólico *exagerado* dos pesadelos. Do mesmo modo grupos de significantes importantes ao texto são empregados para organizar a *falância* da obra. O autor irlandês Samuel Beckett (1906-1989) faz, por exemplo, uso específico de certos verbos (e seus tempos verbais), adjetivos e substantivos – ao invés de outros. A tradução tradicional por não perceber essa sistemática das redes de significantes acaba por destruí-las.

2.3.10 Destruição do padrão linguístico (sistematismos)

O sistematismo encontrado na rede de significantes (palavras) também pode ser visto na construção das frases, em sua natureza sequencial que forma o padrão linguístico. A tradução quando vista sob análise é reconhecida como assistemática na medida em que é uma miscelânea de tipos variados de escritura. Um verdadeiro texto tem suas marcas e

¹⁴³ A homogeneização aparece como uma das tendências no livro *A tradução e a Letra* (1999) mas não aparece no capítulo *Translation and the trials of the foreign*, traduzidos por Lawrence Venuti (*The translator's invisibility, a history of translation*) escrito em 1994 e publicado no ano seguinte.

sistematismos, como o emprego específico de frases subordinadas ou tempos verbais. Quando a tradução destrói esses padrões linguísticos, também deforma o texto.

2.3.11 Destruição ou exotização das redes de linguagem vernacular

Essa tendência é muito importante por três motivos: na medida em que toda grande prosa mantém relações estreitas com as línguas vernaculares (o projeto polilíngue da prosa que inclui uma pluralidade de elementos vernaculares); pela concretude da prosa (a língua vernacular é necessariamente mais icônica do que a culta); e finalmente porque a prosa tem o objetivo explícito de retomar a oralidade vernacular. Constatado que o apagamento das redes de linguagem vernacular é um grave atentado à textualidade das obras em prosa, passa-se à questão de como as conservar. O método mais comum é o de exotizar, e ele pode ser percebido de duas maneiras: isolar o(s) termo(s) com um procedimento tipográfico como o itálico; ou acrescentar algo para tornar o termo mais “verdadeiro”, isto é, reforçar o vernacular utilizando uma imagem estereotipada dele. Berman acredita que encontrar “sotaques” equivalentes na língua de chegada ridiculariza o original, é etnocêntrico e, portanto, deve ser evitado.

2.3.12 Destruição das locuções (expressões ou idiomas)

A prosa é abundante em imagens, locuções, expressões, modos de dizer, provérbios e tudo mais que diz respeito ao vernacular. A maioria das traduções, entretanto, desvincula o sentido ou a experiência que se encontra em outras línguas. Utilizar a equivalência de um provérbio ou de uma locução é afetar a *falância* da obra. Traduzir não é buscar equivalências porque as equivalências não traduzem. Berman também ressalta que isso não funciona porque existe em todos nós uma *consciência-de-provérbio* capaz de identificar o parentesco do provérbio com outro, local e autêntico. Para Berman os provérbios devem ser traduzidos literalmente.

2.3.13 Apagamento das superposições de línguas

Na prosa romanesca encontram-se superposições de línguas de duas maneiras: dialetos com língua culta e dialetos com dialetos. Na tradução as superposições são ameaçadas e a relação de tensão e de integração entre as línguas tende a se apagar. Berman considera esse o maior problema da tradução da prosa, uma vez que toda prosa se caracteriza pelas superposições de línguas seja de modo absolutamente declarado ou menos evidente. Berman para ilustrar seu argumento retoma as distinções feitas por Bakhtin entre as superposições encontradas na

prosa romanesca: *heterologia* (diversidade de tipos discursivos), *heteroglossia* (diversidade das línguas) e *heterofonia* (diversidade das vozes).

2.4 Considerações sobre a aplicação da analítica bermaniana e a relevância do pensamento de Berman neste trabalho

A proposta de Berman é relevante por ter sido a precursora da Tradutologia (Estudos da Tradução) como um campo de conhecimento autônomo, independente e que reflete suas questões a partir da própria reflexão e experiência, sem deixar de se relacionar com outras áreas do conhecimento, ou seja, sua natureza é multidisciplinar.

As regras próprias que definem o campo são enunciadas por Berman, que as estabelece, instaura e organiza. A partir de sua reflexão e atuação política, o autor francês propõe romper com determinada tradição para inaugurar uma discussão com o propósito de que outra(s) possa(m) ser institucionalizada(s). Pontos incoerentes de sua proposta, como afirmar que não é prescritiva e prescrever a atuação da crítica, por exemplo, ativa em seus comentadores¹⁴⁴ certo incômodo, mas o ruído é inerente à construção de qualquer campo: é o que provoca debates, ensaios e dissertações.

Colocar a tradição da crítica francesa em perspectiva nos instrumentaliza para entender o processo dessa criação e sobrevivência de um campo a partir de seus agentes, aqueles que organizam juízo ou o *modo* de se avaliar uma tradução, parametrizados com preceitos teóricos que convocam para a autonomia da linguagem (Benjamin, Barthes, Derrida) e, por conseguinte, a autonomia da Tradução (inscrita no próprio campo). Segundo essa abordagem, o *não comunicar* da Literatura e da Tradução atua em determinada esfera política, criando ruído. A orientação ética é uma importante consequência desse ruído Bermaniano, presente não só em sua obra como tradutor como também indissociável de sua explícita atuação política no campo.

De modo prático sua reflexão ativa pontos de contato com esta dissertação das seguintes maneiras: em relação ao campo institucional e pela proposta para uma crítica da

¹⁴⁴ A questão da crítica de Antony Pym é abordada mais detalhadamente por Simone Christina Petry em sua tese de doutorado *A tradução como obra: relações entre a leitura bermaniana do conceito romântico de obra de arte e sua reflexão sobre tradução* (2016, pag.14-16). Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/270065>>. Acesso em: 4 maio 2017. E Patricia Battisti em sua dissertação de mestrado de 2000, *Crítica de tradução em Antoine Berman*, acredita que Berman tem visões conflitantes sobre a postura do tradutor (p.39-40). Disponível em: <<https://goo.gl/yF2fsy>>. Acesso em: 4 maio 2017.

prática tradutória, pelas trocas interdisciplinares e também pela questão linguística-poética-literária.

Assim temos primeiramente, no que diz respeito ao campo institucional e à crítica: a tradução de um autor canônico por três tradutores comprometidos com o conhecimento, vinculados a instituições acadêmicas como as professoras doutoras Barbara Heliodora – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) – e Beatriz Viégas-Faria – coordenadora da área de Tradução da Universidade Federal de Pelotas (UFPel) – e Carlos Alberto Nunes, com formação universitária pela Universidade da Bahia (Faculdade de Medicina) e pesquisador em estudos Clássicos (grego e latim). Desse modo a crítica opera aqui em um sistema restrito, isonômico e autorreferente.

No âmbito das trocas interdisciplinares vemos a relação entre as línguas (de origem, de chegada e as outras), a relação e a reflexão sobre a atitude com o *Outro*, as manutenções e rupturas culturais e a formação do cânone, para citar algumas.

No que se refere ao aspecto linguístico-poético-literário este trabalho toca questões sobre gêneros e interpretações textuais e recepção.

No entanto, esses aspectos são tangenciais. O aparato teórico principal desta dissertação focaliza e exercita a aplicação da sistemática bermaniana, ou seja, as deformações atuantes para uma análise de locuções significativas da escritura de W. Shakespeare, isto é, a hendíadis no *corpus* escolhido.

Capítulo 3 – CONTEXTUALIZANDO AS TRADUÇÕES

3.1 Panorama das traduções de W. Shakespeare no Brasil

O texto de William Shakespeare é traduzido diretamente do inglês no Brasil desde 1933, ano em que Tristão da Cunha (pseudônimo de José Maria Leitão da Cunha Filho, 1878-1942) traduziu *Hamlet*. Ao analisar a compilação de Marcia Martins (2011) sobre as publicações lançadas nesses oitenta e cinco anos de traduções de peças de Shakespeare no Brasil podemos coletar dados relevantes para esta pesquisa.

Apenas três vezes a totalidade – nos parâmetros do cânone da época – das peças de Shakespeare foi traduzida por um mesmo tradutor. O primeiro deles, Carlos Alberto Nunes, realizou a empreitada na década de 1950. Antes, nas décadas de 1930 e 1940, haviam sido publicadas apenas sete obras de Shakespeare traduzidas no Brasil. A próxima tradução completa da dramaturgia do autor acontece no fim da década de 1960 assinada pela dupla de tradutores F. C. Cunha Medeiros e Oscar Mendes para a Editora José Aguilar. E a terceira vez foi com Barbara Heliodora, com a diferença que suas traduções foram publicadas ao longo de quatro décadas e não todas de uma vez, o que apenas aconteceu após a sua morte.

A análise dos dados mostra que a década de 1970 foi a mais retraída em publicações de traduções inéditas de Shakespeare¹⁴⁵, com apenas dois títulos traduzidos por dois autores diferentes. Se durante as décadas de 1950 e de 1960, Nunes e a dupla Medeiros/Mendes aumentaram exponencialmente a existência de títulos traduzidos, um novo crescimento só acontece no fim do milênio, na década de 1990, quando vinte e seis novas traduções realizadas por onze tradutores diferentes são colocadas no mercado, sendo que Barbara Heliodora contribuiu com metade desses títulos.

A década entre 2000 e 2010 apresentou novo pico de crescimento, recebeu cinquenta e três novas traduções realizadas por doze tradutores diferentes. Foi a década que a maior parte das traduções em prosa de Beatriz Viégas-Farias, quinze títulos, foi editada pela L&PM. Portanto, no início do século 21 Beatriz Viégas-Faria e Barbara Heliodora foram responsáveis por vinte nove das cinquenta e três novas traduções de peças de Shakespeare para o português no Brasil, ou seja, mais da metade delas, 54.7%.

¹⁴⁵ Entre os motivos podemos destacar a prevalência de literatura engajada/politizada vinculada à história recente do país (ditadura e apelo à abertura democrática), grande difusão de meios de comunicação (aparelhos de TV) e ausência de políticas públicas de fomento ao setor de bens culturais. Ver REIMÃO, S. Mercado editorial brasileiro, 1960-1990. **Fapesp**, 1996. Disponível em: <<http://livroseoutrasmidias.org/papers/mercado-editorial-brasileiro-1960-1990.pdf>>. Acesso em: 26 jul. 2018.

3.2 Trajetória dos tradutores: os parâmetros de D'hulst

Berman recomenda em seu sistema analítico que é conveniente saber a respeito dos tradutores de modo que suas posições tradutivas possam ser examinadas em seu tempo e lugar. Tendo isso em conta, consideramos também proveitoso pesquisar sobre os tradutores do *corpus* deste trabalho com o auxílio dos oito pontos levantados por Lieven D'hulst em seu artigo (2001) sobre historiografia nos Estudos da Tradução. São eles: *quem foram* (suas profissões, informações biográficas, crenças teóricas, filiação); *o que traduziram* (e também o que foi escrito sobre as traduções, isto é, a fortuna crítica); *onde traduziram* (locais de publicação); *quem ajuda* (financiamento, bolsas, remuneração); *por que traduzem* (quais as motivações, se foram convidados, suas atuações); *de que maneira traduzem* (informações sobre as condições de produção); *quando traduzem* (contexto temporal); e finalmente *para quem traduzem* (quem lê as traduções). Todas essas perguntas tentaram encontrar respostas nas biografias que aqui apresentamos.

3.2.1 Carlos Alberto Nunes

CARLOS ALBERTO DA COSTA NUNES

São Luís (MA), 19 de janeiro de 1897 – Sorocaba (SP), 9 de outubro de 1990

Carlos Alberto Nunes nasceu em São Luís no Maranhão onde completou os estudos antes de se graduar na Faculdade de Medicina da Bahia (Bahia Mater) em 1918, aos 21 anos. A carreira de médico o levou para o Acre, e em 1921 se mudou para o estado de São Paulo, onde morou até 1934 em diversas cidades do interior. Aos 37 anos, após concurso público, tornou-se médico legista em São Paulo. Ingressou na Academia Paulista de Letras em 1956, aos 59 anos¹⁴⁶. Foi laureado com título honorífico na Academia Maranhense de Letras e no Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo. Casou-se com a professora Filomena Turelli (1897-1983), latinista formada pela Universidade de São Paulo¹⁴⁷, grande colaboradora e incentivadora de seu trabalho. O casal doou sua biblioteca à Academia Brasileira de Letras

¹⁴⁶ A Academia Paulista de Letras possui 40 membros, 40 cadeiras sendo que cada cadeira é vitalícia. Nunes ocupou a de número 5 cujo titular em 2018 é Gabriel Chalita. “Se as sessões constituem a seiva da atividade acadêmica, os acadêmicos é que, em sua permanente renovação, dão perenidade à Academia” em editorial da revista Academia Paulista de Letras – 90 anos, 1999. BIBLIOTECA APL - Academia Paulista de Letras. **Carlos Alberto Nunes** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <melvalente4@gmail.com> dias 4 e 5 jul. 2018.

¹⁴⁷ Filomena forma-se na 3ª turma da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, FFLCH-USP em 1939, ano em que também se formou o crítico teatral Décio Almeida Prado (1917-2000) (BLAY, LANG, 2004, p.110).

que recebeu o nome de *Homeriana Filomena Nunes*. Foi tio do professor de Filosofia e ensaísta paraense Benedito Nunes¹⁴⁸ (Benedito José Viana Nunes, 1929-2011), responsável em 1973 por articular a cessão dos direitos e publicação de sua tradução de Platão e notas (*Marginália Platônica*) para a Universidade do Pará.

Escreveu e publicou o poema épico *Os Brasileidas* em 1938 e os dramas *Moema* (1950) e *Estácio* (1971), mas sua produção nesse campo é reduzida. Traduziu Virgílio (*Eneida*), Hebbel (a trilogia dos *Os nubelungos*), o *Corpus Platônico* do grego, assim como a *Iliada* e *Odisseia* de Homero, trabalho a qual se dedicou por 10 anos. Foi o primeiro a traduzir o teatro completo de Shakespeare no Brasil, publicado esparsamente nos anos 1950 pela Editora Melhoramentos, em edições com duas peças cada. A editora Ediouro lançou nos anos 1990 compilação em três volumes em edição de bolso (tragédias, comédias e dramas históricos) e, em 2008 a editora Agir lançou edição corrigida em três volumes em edição de luxo.

Pelo comentário de Haroldo de Campos, compreendemos a pouca repercussão de seu trabalho e a comparação com outro tradutor maranhense, Odorico Mendes (1799-1864), também tradutor de Homero

Odorico é o patriarca da tradução criativa em português [mas há] outro maranhense [...] [cujas] traduções homéricas vêm sendo injustamente passadas em silêncio [...] a linguagem, sem a radicalidade inventiva própria de Odorico, é de padrão neoclássico, recorrendo por vezes a arcaísmos, mas de fluente desenvoltura. Trabalho responsável e meritório.

(CAMPOS, 1999)

O jornalista, crítico e tradutor paraense Jorge Henrique Bastos (1964-) publicou resenha sobre a tradução de *Eneida* de Virgílio. Em seu texto nota que o trabalho de Nunes, um dos tradutores mais prolíficos do Brasil, apesar da sua grande envergadura, passou despercebido. Elogia o autodidatismo que possibilitou seu conhecimento de línguas como alemão, inglês, grego e latim. Explica que em 1981 a *Eneida* foi lançada, mas teve circulação restrita, diferentemente do que ocorreu com suas traduções da *Odisseia* e da *Iliada*. O texto também estabelece paralelos entre Odorico e Nunes, compara-os pela meta em comum de trazer ao português textos importantes da literatura clássica e explica que Maranhão ganhou o apelido de *A Atenas Brasileira*, pois lá havia uma tradição literária norteadada por figuras como Gonçalves Dias (1823-1884) e Sousândrade (1832-1902). Enquanto Odorico usa “léxico

¹⁴⁸ Benedito por sua vez foi tio de Lilia Silvestre Chaves (1951-), tradutora, acadêmica, poeta e biógrafa do tradutor piauiense Mario Faustino (1930-1962).

rebuscado, sintaxe peculiar e profusão de neologismos que interrompe a compreensão do leitor a todo instante”, Nunes adota o verso de 16 sílabas, mais parecido com os hexâmetros do texto fonte, e, apesar de esse decalque ter sido percebido como uma concepção tradutória excessivamente prosaica, até conservadora, pretendia “expressar com absoluta objetividade o sentido do poema [...] sem fogos de artifícios estilísticos [...] que vedam a expressividade genuína. Desde que suas traduções apareceram, revelaram essa convergência, procurando aproximar-se do original”.

Bastos finaliza sinalizando que existem inúmeros trabalhos sobre Odorico, mas que paira o desconhecimento (ou a omissão tácita) sobre Nunes, assim

torna-se imperativo reavaliar o seu projeto tradutório, submetê-lo a uma análise lúcida e descomprometida, a fim de acolher a sua elegância expressiva, a narratividade equilibrada e objetiva, o apuro formal do verso que forjou, para receber, sem condicionamentos extemporâneos, o impacto das traduções deste senhor franzino, de olhar vivaz, que nos deixou uma das maiores heranças literárias que se pode cobiçar.

(BASTOS, 2015)

Marcia A. P. Martins organiza a fortuna crítica das traduções de Shakespeare por Nunes em um artigo de 2009. Gomes¹⁴⁹ (1961) refere-se às traduções como um “modelo” (sic); Ascher (1994) o tem como “erudito e rigoroso”; Rauen¹⁵⁰ (1993) percebe que ele se submete à linguagem escrita e é difícil de ler por seu estilo ornamentado e eloquente; Heliodora (1967)¹⁵¹ considerava o texto de Nunes com excessos de inversões o que dificultaria a transposição para o palco; Albuquerque¹⁵² (2007) também aponta o vasto emprego de inversões e malabarismos sintéticos. Assim Martins conclui que suas traduções são conservadoras, uma vez que Nunes entende Shakespeare como um autor de registro elevado, que exigiria tom igualmente elevado e rebuscamento na linguagem em suas traduções (MARTINS, 2009, p.35).

¹⁴⁹ GOMES, E. **Shakespeare no Brasil**. São Paulo: MEC, 1961.

¹⁵⁰ RAUEN, M. G. Merging intertextualities on the Brazilian stage. **Allegorica** n.14, 1993. P.53-60.

¹⁵¹ A notação bibliográfica desse capítulo de Shakespeare Survey grafa ALMEIDA (Barbara Heliodora C. de M. F. de Almeida) como último nome de Barbara Heliodora ver, portanto ALMEIDA, B. Shakespeare in Brazil. In: MUIR K. (Ed.). **Shakespeare Survey**, p.121-124. Cambridge: Cambridge University, 1967.

¹⁵² ALBUQUERQUE, M. Figura em minha língua: da tradução em verso do verso dramático de William Shakespeare, um projeto para Ricardo III. **Tradução em Revista** n. 3, 2007.
Disponível em:< <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/9359/9359.PDFXXvmi=>>. Acesso em 4 abr 2018.

Nunes escreve uma introdução para sua tradução do Teatro Completo de Shakespeare publicada em 1955 onde demonstra sua enorme erudição: em doze páginas cita quase sessenta autores, entre críticos, comentadores e tradutores de variadas nacionalidades. Divide a introdução em três partes, e na primeira fala sobre características do autor, sua importância na literatura mundial e comenta sobre seus estudos. Indica a própria percepção da obra: “quanto mais nos aprofundarmos no estudo dessas obras, maiores provas encontraremos da coerência de todas as suas partes, até mesmo onde, à primeira vista, tiver parecido haver apenas acaso e arbitrariedade [...]” e essa perspectiva privilegiada em razão da visão do todo é retomada mais adiante

[...] uma visão conjunta mais perfeita [...] estamos em condições de apreciar a perfeição técnica teatral com que foram concebidas e escritas as suas peças; isolamos, com estupefação, certos temas recorrentes, que em muitas delas definem a atmosfera poética, como o faz o *leitmotiv* nas óperas de Wagner, tema dominador em cada peça, que se repete em infinitas variações, contribuindo para maior intensidade da emoção trágica do conjunto.

(NUNES, 1954, p.7, grifo do autor)

Na segunda parte Nunes esboça, em linhas gerais, a biografia de Shakespeare “desde a modesta atividade do ator teatral até haver ele alcançado as culminâncias da carreira literária” e discorre os diversos motivos que resultaram em uma “penúria de dados biográficos” e segue explicando as diferenças entre as três fases distintas de produção das peças.

Na terceira parte Nunes esclarece os parâmetros que adotou para sua tradução e aponta algumas características editoriais. Explica que traduções de Shakespeare foram importantes para a criação de literaturas modernas nacionais, pormenorizando o caso da literatura alemã e o Romantismo Alemão

Não será exagero afirmar que o valor dessas literaturas se calcula pela maneira por que têm reagido com relação a Shakespeare [...] um poeta só exerce influência viva em determinado povo, quando lhe fala em sua própria língua [...] foi somente com a tradução de August Wilhelm Schlegel que Shakespeare se tornou realmente um clássico da língua alemã, ou para dizer tudo em uma única palavra: um poeta nacional.

(NUNES, 1954, p.13,15)

Para justificar a “grande e avassaladora” influência recebida por poetas e escritores alemães a partir das traduções de Shakespeare por Schlegel, Nunes oferece sua análise crítica para o contexto de produção do texto traduzido

[...] em Schlegel, reuniram-se as condições propícias para a consecução dessa obra monumental: a visão romântica do mundo, ampla e suficientemente profunda, para abarcar o pensamento de Shakespeare; o gênio linguístico, capaz de utilizar-se de todos os tesouros patenteados por Goethe, em vivências equivalentes às de Shakespeare, e uma certa passividade espiritual que lhe permitiu como que colocar-se no centro do pensamento do poeta inglês, para recriar suas imagens e dar-lhes expressão adequada.

(NUNES, 1954, p.13,15)

Nunes explica a razão que o fez decidir traduzir todas as peças para o português: a enorme influência de Shakespeare na literatura de um país independe da qualidade da tradução

Basta que seja Shakespeare. Foi a consciência desse fato que me animou a pôr ombros à empresa de traduzir todas as peças teatrais, apesar de convencido de que dificilmente os recursos próprios bastariam para o feliz remate do empreendimento.

(NUNES, 1954, p.16)

E fornece um admirável conselho aos que pretendem realizar um trabalho de grande envergadura: “em todo trabalho dessa natureza, devemos sempre traçar o plano além dos limites do possível, para o realizarmos dentro do razoável.” Continua esclarecendo que tentou se manter “fiel ao texto em inglês” mantendo a distribuição de verso e prosa do texto fonte. O verso que utiliza é o decassílabo heroico por ser mais parecido com o decassílabo inglês de cinco pés e que eventualmente (como no texto fonte em algumas passagens nas comédias) usa o verso alexandrino, e nas canções e passagens líricas, os metros variados empregados na medida do possível são equivalentes. Sobre o vocabulário declara que “não poupou esforços para fazer justiça à opulência do original, assim quanto à variedade como na escolha dos termos”. O texto termina com um exemplo do grande contraste aproveitado por Shakespeare entre os elementos latinos encontrados na língua inglesa nos versos de Macbeth, “*The multitudinous seas incarnadine/ Making the green one red*”¹⁵³ e os classifica como “pura música, a um mesmo tempo exótica e nacional”.

¹⁵³ Nunes não indica no texto, mas no livro a sua tradução para o verso na peça ficou “[antes minha mão] *faria púrpura do mar universal, tornando rubro o que em si mesmo é verde*” (NUNES, 1954, p.340).

3.2.2 Barbara Heliodora

Heliodora Carneiro de Mendonça¹⁵⁴ ou

Heliodora Carneiro de M.F.de Almeida

Rio de Janeiro (RJ), 29 de agosto de 1923 – Rio de Janeiro (RJ), 10 de abril de 2015

A história de Barbara Heliodora é vinculada desde cedo às Letras.

Seu pai Marcos Carneiro Mendonça (1894-1988) era historiador e escritor, empresário e ídolo esportivo. Nascido em Minas Gerais fez carreira no Fluminense e foi o primeiro goleiro da seleção brasileira de futebol. Publicou entre 1933 e 1988 inúmeros títulos sobre seu interesse de pesquisa, o Brasil no século 18, possuía uma biblioteca com 11 mil volumes¹⁵⁵ e foi um dos criadores do Comissão de Estudos e Pesquisas Históricas (Cephas). Como empresário atuou na usina siderúrgica Queiroz, de seu sogro, por mais de sessenta anos.

A mãe de Barbara Heliodora, Anna Amélia Carneiro de Mendonça (1896-1971), publicou suas primeiras poesias aos 14 anos. Carioca, foi criada no sul de Minas Gerais onde seu pai foi dono da primeira usina siderúrgica comercial do País. Desde a infância demonstrava paixão pelo futebol, acompanhava o pai nos treinos do fluminense (onde iria conhecer seu marido) e introduziu o tema futebolístico em sua poesia. Com desenvoltura social, teve notável atuação política na criação de instituições que fomentassem a educação e também a assistência às mulheres: fundou a Casa do Estudante do Brasil (futura União Nacional dos Estudantes) em 1929 e foi uma das fundadoras – e primeira presidente – da Maternidade Pró-Matre. Autodidata e poliglota, traduzia poemas do inglês, francês e alemão. Atendendo ao pedido de sua filha, traduziu Hamlet em 1965 (publicada em 1968) e sua tradução de Ricardo III foi publicada em 1993 (MARTINS, 2009, p.36).

O Solar dos Abacaxis, em Cosme Velho no Rio de Janeiro, era a moradia do casal e as três filhas desde 1944, e, além de ponto de encontro de intelectuais e artistas, também foi a

¹⁵⁴ Barbara é seu nome de batismo. Barbara Heliodora é homônimo da poetisa e ativista política de Minas Gerais Bárbara Heliodora Guilhermina da Silveira (1759-1819).

¹⁵⁵ Ele não chegou a ter formação superior (não concluiu a faculdade de Engenharia na Politécnica-RJ) mas seu percurso acadêmico foi notável. Fez parte de diversos institutos, como o IHG/MG, o Conimbricensis Instituti Praeses Cetorigue Academici (Coimbra), o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB), o Centro de Estudos de Textos da História do Brasil, o Centro de Estudos da Marinha (Portugal), o Instituto Histórico Guarajá, dos Institutos Históricos de Petrópolis e Niterói, da Sociedade de Geografia do RJ (sócio nº 1), da Academia Portuguesa da História. Recebeu inúmeras homenagens, entre as quais a Medalha de Honra da Inconfidência (1956), Honra ao Mérito no Trabalho e na Produção (1965), Grande Comendador da Ordem de Santiago e Espada (Portugal, 1969), Medalha de Mérito da Fundação Getulio Vargas, Cidadão Honorário da Cidade de Itabirito, Medalha de Mérito Tamandaré e Medalha Sílvio Romero.

Disponível em: <<https://ihgb.org.br/perfil/userprofile/mcdmendonca.html>>. Acesso em 12 jun. 2017.

residência de Barbara Heliadora até o fim de sua vida. Sobre a influência da erudição de seus pais em sua educação, Barbara pondera “a História do Brasil e a poesia sempre existiram com as paixões pela antiguidade e pelo futebol, de modo que o universo da intelectualidade jamais nos foi apresentado como difícil” (HELIODORA, 1998, p.8).

Heliadora frequentou o tradicional Colégio Andrews (fundado em 1918) no Rio de Janeiro onde aprendeu inglês. Precocemente, estudou Filosofia antes de obter bacharelado em Língua e Literatura Inglesas e mestrado, no Connecticut College nos Estados Unidos, onde por dois semestres frequentou aulas de Teatro Elisabetano, Teatro Europeu Moderno e Shakespeare. Nesse período ia aos fins de semana de trem para Nova Iorque para assistir a produções teatrais. Sobre essa época Barbara dizia que a concomitância entre o estudo teórico e a experiência teatral contribuiu muito para sua formação. Em 1975 foi titulada com doutorado em Artes Visuais na ECA-USP, com a tese *A Expressão Dramática do Homem Político em Shakespeare*¹⁵⁶.

Sua longa carreira foi fortemente vinculada ao teatro, atuando na esfera de políticas teatrais, na crítica e no ensino. Fundou e presidiu por duas gestões o Círculo Independente de Críticos Teatrais (CICT, RJ-SP) e na década de 1960 (1964-66) ocupou cargo de direção no Serviço Nacional de Teatro. Também foi membro de júri de diversos prêmios teatrais.

Como docente, ensinou História da Dramaturgia no Conservatório Dramático Nacional e na Universidade do Rio de Janeiro (UNI-RIO) de 1966 até 1985, onde se aposentou como professora emérita e professora decana do Centro de Letras e Artes, mas retorna na década de 1990 para orientar alunos de pós-graduação em Artes Cênicas.

Como acadêmica, publicou artigos em periódicos nacionais e internacionais, entre eles o *Shakespeare Quarterly*, o *Shakespeare Survey* e o *Shakespeare Bulletin*. Além das

¹⁵⁶ Em entrevista Barbara explica que realizou o doutorado porque o título era necessário para a continuidade de sua carreira acadêmica como docente. Sobre o título da tese, ele ficou “complicado” (o título inicial da tese era *O homem político em Shakespeare*, sem *expressão dramática*) para evitar que a banca fosse composta por cientistas políticos. A tese (publicada em 1978 pela editora Paz & Terra-RJ) concentra-se nas peças históricas para demonstrar a intenção do autor com o bom governante, aquele que se interessa pelo bem-estar da comunidade. Ver MARQUES, J. R. *Uma vida dedicada ao teatro*. In: **Site da Associação Brasileira de Imprensa** s.n. 28 de agosto de 2007.

Ainda sobre o universo acadêmico, Barbara critica a cobrança de titulação de professores que formam atores no ensino universitário “Por um lado falta exigência. Por outro lado, há o fato de os novos professores nunca terem pisado num palco. Não tem experiência artística nenhuma a transmitir. Antes, havia atores e diretores dando aulas. Agora, cobram titulação. É um terror.” Ver NEVES, L. “*Muito barulho por nada: autoridade máxima em Shakespeare no país, Barbara Heliadora lança tradução e critica teatro experimental.*” **Folha de S.Paulo**, Ilustrada, 21 maio 2009.

traduções de importantes dramaturgos¹⁵⁷ e teóricos, publicou livros sobre o universo teatral e suas reflexões sobre a obra de Shakespeare.

Heliadora foi uma das primeiras mulheres no Brasil a escrever críticas de teatro em jornais brasileiros¹⁵⁸. Seu primeiro texto – sobre o poeta medieval inglês Chaucer (1342-1400) – foi publicado no periódico carioca *O Jornal* (1919-1974) em 1944 e seu último texto foi sobre o legado do dramaturgo paraibano Ariano Suassuna (1927-2014), em sua coluna no jornal *O Globo* em 23 de julho de 2014.

Por sua atuação e dedicação à crítica, ao ensino e às traduções, Heliadora recebeu o apelido de *Lady Shakespeare*¹⁵⁹. Foi laureada muitas vezes, com destaque para o título de Oficial da *Ordre des Arts et des Lettres* expedido pelo Ministério da Cultura da França e a Medalha da Connecticut College. No Brasil recebeu da Academia Brasileira de Letras a medalha João Ribeiro pelos serviços prestados à cultura brasileira¹⁶⁰.

Como crítica teatral, embora pudesse emitir eventualmente apaixonadas opiniões pessoais, defendia uma crítica objetiva. Ao criar a Associação de Críticos Independentes tinha como objetivo se opor a uma postura colegiada de críticos que, no fim dos anos 1950, atuavam mais como divulgadores do que profissionais cientes da técnica teatral. Essa modernização da crítica incluía a promoção de eventos como cursos para formação de plateia. Considerava que a crítica condescendente é nociva para o teatro na medida que o endosso de uma produção de má qualidade deseduca os espectadores que não voltam ao teatro: “passar a mão na cabeça do que é ruim não é positivo para o teatro [...] no Brasil precisamos deixar de ser amadores [...]”. Apesar do rigor e destemor de suas opiniões se defendia: “quando o

¹⁵⁷ Heliadora traduziu Tchekhov (*A Gaivota*, *O Cerejal*), Beaumarchais (*As Bodas de Figaro*), Oscar Wilde (*Contos e Histórias de Fadas*), Eugene O'Neill (*A mais sólida mansão*), Bernard Shaw (*Meu querido mentiroso*), Lee Blessing (*Um passeio no bosque*), Paul Zindel (*Os efeitos dos raios gama sobre as margaridas do campo*), William Luce (*A filha de Lúcifer*), Agatha Christie (*Testemunha de Acusação e Outras Peças*, *O Mistério do Trem Azul - um Caso de Hércule Poirot*, *A Ratoeira*, *Os trabalhos de Hércules*), Molière (*O Misanthropo*). Também traduziu 17 sonetos de Shakespeare.

¹⁵⁸ O ambiente jornalístico nessa época era predominantemente masculino e mulheres costumavam escrever sobre temas *femininos*. Heliadora teve uma longa carreira jornalística. Durante 70 anos escreveu sobre teatro em diversas publicações. Em São Paulo nos jornais *O Estado de São Paulo* e a *Folha de S. Paulo*. No Rio de Janeiro, entre novembro de 1957 até março de 1958 assina uma coluna na *A tribuna da Imprensa*, no *Jornal do Brasil* de 1958 até 1964, na extinta *Revista Visão* (1952-1993) de 1985 até 1990 e no jornal *O Globo* de 1990 até 2014.

¹⁵⁹ Declarou em programa de TV que não gostava do apelido, o considerava cafona e presunçoso. Programa Roda Viva com Barbara Heliadora, 27 dez. 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vf2ax2mo7es>>. Acesso em 4 de abr. 2017.

¹⁶⁰ No teatro ela também foi homenageada. Sua carreira foi inspiração para a peça *Barbara não lhe adora* (1999), uma comédia sobre uma terrível crítica de teatro sequestrada pelos encenadores que detestaram sua resenha. O texto do dramaturgo carioca Henrique Tavares foi encenado no Rio de Janeiro e várias cidades do Brasil. Sobre a peça, ela adorou (HELIODORA, 2010).

espetáculo é bom, elogio muito” – e manifestava a percepção de “gente do teatro” de que seus elogios *atraem* espectadores ao teatro, mas sua crítica mais dura não os *afastam* (HELIODORA, 2010).

Explicou que seu percurso até se tornar crítica foi motivado pela curiosidade em desvendar o processo teatral, “o milagre, a inacreditável transformação da página impressa num espetáculo vivo” e dessa maneira entendeu a crítica como a conclusão do círculo criativo (HELIODORA, 2007).

O conceito de bom e mau espetáculo era muito claro para Heliodora. Afirmava que há muitos jeitos, mas o único jeito certo de fazer teatro é “querer contar a história que a peça conta”¹⁶¹. Acreditava que a obrigação do crítico é a de, em primeiro lugar, tentar entender o que o criador quer transmitir. Acrescentou que a riqueza do texto de Shakespeare é tamanha que diferentes diretores podem dar diferentes ênfases, no entanto, regendo essa imensa variedade existem duas categorias: “as montagens plausíveis e as irresponsáveis”¹⁶² (HELIODORA, 2010).

Reiteradamente declarou que se criou o engano – tanto pela bardolatria quanto pela necessidade de *status* de educadores – que a obra de Shakespeare é inacessível. Explicava que o autor usava a linguagem mais moderna de sua época – relativamente simples, mesmo que houvesse inversões na ordem sintática – e que a ação na montagem teatral facilita a compreensão (2009). Enfatizou em diversas oportunidades que Shakespeare foi um autor popular, seus espectadores eram de todas as camadas sociais.

Se a leitura das peças possibilita ao espectador maior atenção aos detalhes do texto e às atuações sua intenção era de que as traduções pudessem incentivar as pessoas irem mais ao teatro. Um aspecto muito negativo que via em algumas traduções adaptadoras era de não esclarecerem que a origem do texto é teatral, o que transformaria as peças em uma espécie de pequeno romance. Admitiu que as traduções dos **sonetos** de Shakespeare são de extrema dificuldade, pela língua inglesa ser mais compacta que o português, o que faz com que se precise de mais palavras para manter a métrica. Outra dificuldade é em relação aos trocadilhos, que em “90% dos casos simplesmente não têm solução”, declarando assim que

¹⁶¹ *O que as peças contam* é o título de seu último livro publicado em vida, em 2014.

¹⁶² Uma das críticas à Heliodora é a de que ela é melhor quando analisa o texto clássico. Em relação a ela “não entender” o teatro de vanguarda, recorria a piada sobre o que via nas performances experimentais: “no Brasil o autor nunca escreveu, está experimentando, o diretor nunca dirigiu, está experimentando, o ator nunca atuou, esta experimentando, então é experimental!”. Num tom mais sério dizia tentar se manter atualizada, mas entendia que as produções muitas vezes não seguiam um *caminho* experimental, o abandonavam na primeira tentativa para tomar outro caminho, o que não amadurece as companhias (HELIODORA, 2010).

preferia, de modo geral, abdicar de um dos sentidos. Sua postura em relação à tradução foi a de encontrar o melhor equivalente na língua alvo (2013), de manter o mesmo número de versos e a mesma distribuição entre verso e prosa, de usar a linguagem atual (mas sem gírias) e a fidelidade é, em última análise, em relação **ao conteúdo e ao objetivo** (2009).

O texto chamado *Introdução geral* encontra-se em cada um dos três livros que compõe *O Teatro Completo de Shakespeare*. Nele Heliodora explica que a tradução foi o resultado de sua dedicação “longa e acidentada” ao autor e uma **necessidade didática**, pois não havia quem “trouxesse para nossa língua a mesma fluência que o original tem para o ator”. Para ela o prazer da leitura é ampliado no palco e o que orientou sua tradução foi o respeito à intenção do autor expressado em acessibilidade e fluência para o ator. Esclarece também que, sendo filha de poeta, “o tom e o ritmo de Shakespeare encontrariam o acolhimento ideal mais a consciência de recriar, em português, aquele linguajar dramático e teatral feito para ajudar o ator a interpretar e o público a compreender”, pois “a imensa riqueza da obra dramática não se expressa jamais em hermetismo ou erudição recôndita”. Revela que o fator que mais a ajudou no trabalho foi sua própria intimidade com o texto, com o “ritmo e a música” do original que considera a chave para se compreender a intenção do poeta.

A recepção do trabalho de Heliodora foi continuamente positiva. Os jornais celebraram o lançamento do Teatro Completo pela *Madame Shakespeare*¹⁶³ e deram voz a autora em muitas entrevistas. Era respeitada como “principal estudiosa do autor inglês no Brasil”¹⁶⁴, “autoridade máxima em Shakespeare no País”¹⁶⁵, por sua “vida dedicada ao teatro” e seu trabalho no texto era visto como “Shakespeare em perfeita tradução”¹⁶⁶. A cobertura jornalística de sua morte foi extensa, com celebrados atores e diretores de teatro e TV manifestando a lamentável perda para a cultura nacional.

¹⁶³ NETO, E. Madame Shakespeare: principal estudiosa do autor inglês no Brasil, Barbara Heliodora lança o primeiro volume das traduções de suas peças. **Folha de S.Paulo**. São Paulo, 3 dez. 2006. Mais!, p.3.

¹⁶⁴ MARQUES, J. R. Uma vida dedicada ao teatro. In: **Site da Associação Brasileira de Imprensa**, 28 ago. 2007. Disponível em: <<http://www.abi.org.br/entrevista-barbara-heliodora/>>. Acesso em: 4 abr. 2017.

¹⁶⁵ NEVES, L. Muito barulho por nada: autoridade máxima em Shakespeare no país, Barbara Heliodora lança tradução e critica teatro experimental. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 21 maio 2009, Ilustrada, p.1.

¹⁶⁶ ALMEIDA, E. Shakespeare em perfeita tradução. **O Globo**, Rio de Janeiro, 9 jul. 1995. Segundo Caderno, p. 6.

O vasto material jornalístico sobre Heliadora nos possibilita saber um pouco sobre seu *modus operandi* no ato de traduzir. Em uma entrevista para a Folha de S. Paulo, foi questionada sobre o tempo que leva o trabalho de tradução das peças de Shakespeare

Varia muito, geralmente leva três ou quatro meses por peça. Isso juntamente com outras atividades, como a crítica. Meu recorde de velocidade – parece ridículo falar assim – foi *Romeu e Julieta*, que fiz em cinco semanas, porque o [diretor] Moacyr Góes a estava montando. Tinha de entregar um ato por semana.

(HELIODORA, 2006)

A atriz Fernanda Torres, em ensaio intitulado *Tia Bárbara, a temível*, escreve sobre sua intimidade com o texto de Shakespeare e a preocupação com a oralidade

Nas aulas que ministrava em casa, Barbara exigia que os alunos lessem em voz alta [...] ela observou que a leitura em voz alta obriga o sujeito a entender o que está dizendo. Parece simples, mas não é. Grande parte da sua irritação vinha do fato de os atores não terem ideia do que falavam em cena [...] [ela era] capaz de declamar solilóquios inteiros de Shakespeare de cabeça, e em inglês.

(TORRES, 2015)

E Liana Leão, colaboradora de Heliadora para a edição revisada do Teatro Completo publicada em 2015, ressalta o estilo inconfundível de sua escrita “sintética, objetiva” nas introduções das peças que oferecem um “foco precioso” ao leitor. Enaltece as traduções pela qualidade oral e pela manutenção das palavras nas mesmas linhas do original, sem aumentar o número de linhas e a distribuição equivalente entre verso e prosa. Relembra como se surpreendia com seu modo de traduzir

[...] beirava a genialidade, porque ela botava um pregador de roupa para a página do livro que ela estava traduzindo, ficava de frente ao computador, e ia traduzindo... e daí nisso ela atendia o telefone, ela via o gol do fluminense (que era o time que ela torcia) e eu ficava impressionada [...] ela traduzia com uma facilidade... ela tinha um conhecimento muito grande da língua inglesa.

(LEÃO, 2016)

Em relação ao tema de interesse desta dissertação, encontramos em uma resenha que Heliadora fez para o jornal *Folha de S. Paulo* sobre o livro de Frank Kermode, *Shakespeare's Language*, onde explicita seu conhecimento sobre a hendíadis

Talvez a contribuição mais significativa da análise de Kermode seja a que concerne ao crescente uso da hendíadis, que o autor explica como ‘*um modo*

de tornar estranha uma única ideia por partir a expressão em dois, de modo que ela passa a exigir uma explicação, como uma metáfora pequenina e muitas vezes um tanto sinistra, e aqui usamos segundo a definição do ‘Aurélio’: *‘Figura de retórica que consiste em exprimir por dois substantivos ligados por coordenação uma ideia que normalmente se representaria subordinando um deles ao outro’*. Muito embora Kermode já encontre alguns exemplos desse uso em peças anteriores, é no ‘Hamlet’ que ele se assevera como recurso de imenso potencial para a evocação de ideias e climas: *‘Things rank and gross’, ‘the book and volume’, ‘oppressed and fear-surprised eye’* etc. Depois do altíssimo número de exemplos dessa figura de retórica em sua primeira grande tragédia, quando tanto pesa para a criação do clima de ambiguidades, incertezas e hesitações, ela continua presente, mas reduzida a um dentre muitos recursos retóricos, mesmo que sempre um pouco favorita.

(HELIODORA, 2000, p.3, grifo da autora)

3.2.3 Beatriz Viégas-Faria

Porto Alegre (RS), 11 de janeiro de 1956

Beatriz Viégas-Faria é professora universitária e tradutora, com carreira acadêmica orientada para os Estudos da Tradução. Concluiu o ensino fundamental em Porto Alegre e o ensino médio nos Estados Unidos (Ohio). Formada em 1986 pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) fez bacharelado em Letras – Tradutor e Intérprete (português-inglês). Realizou especialização em Linguística Aplicada ao Ensino do Inglês na mesma instituição em 1991. Em 1999, na PUC do Rio Grande do Sul, realizou mestrado em Linguística Aplicada com a dissertação *Implicaturas em "Romeu e Julieta": a teoria de Grice e suas implicações para o estudo da tradução*. O doutorado na PUCRS sobre *Implicaturas Conversacionais e Tradução Teatral* em 2004 incluiu um período em Warwick, na Inglaterra, com supervisão de Susan Bassnett (1945-). Inicia pós-doutorado em 2014 intitulado *Tradução do Humor em Os Dois Cavalheiros de Verona, de William Shakespeare*.

É vinculada a Faculdade de Letras da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), no Rio Grande do Sul, desde 2008, onde desenvolve projetos de pesquisa e ministra cursos. É membro da Associação Brasileira de Tradutores, da Associação Gaúcha de Escritores e do Centro de Estudos Shakespeareanos do Brasil. Escreve contos e poemas e seu livro *Pampa Pernambucano* ganhou o Prêmio Açorianos de Literatura em 2001 na categoria “Autor revelação em poesia”. Recebeu na categoria tradução o mesmo prêmio, em 2000 e 2007, por sua tradução de *Otelo* e *Trabalhos de Amor Perdidos*.

Em 2016 contabilizou a tradução de 20 peças de Shakespeare. Esse trabalho foi iniciado com o convite da editora L&PM para traduzir *Romeu e Julieta*¹⁶⁷. A editora gaúcha fundada em 1974 já tinha presença no mercado nacional com a publicação de autores do Rio Grande do Sul e, ao iniciar em 1997 um projeto de livros de bolso, chamado L&PM Pocket, convida Viégas-Faria para traduzir peças de Shakespeare. Ao longo de 20 anos Viégas-Faria tornou-se uma das mais prolíficas tradutoras de Shakespeare em atividade e por essa razão seu nome está fortemente associado ao autor. Ela conta que aceitou o convite com certa resistência porque não se considerava uma especialista no autor, uma *shakespeareana*. No entanto decidiu aceitar porque acreditava que a tradução é trabalho de pesquisa (VIÉGAS-FARIA, 2008). Sobre essa decisão, lembra como foi

Por uma incrível coincidência, 1997 foi o ano em que comecei a cursar o programa de Mestrado em Linguística Aplicada da PUCRS. Meu projeto de estudos e pesquisa incluía a aplicação, sempre que possível, de todas as grades teóricas da linguística para as questões da tradução literária. Uma vez que minha inquietação principal como tradutora residia nas dificuldades do subtexto (as entrelinhas, os não ditos, os pressupostos, os subentendidos), foi especialmente nos estudos de semântica e pragmática que encontrei algumas respostas teóricas às questões antes irrespondidas (sic) da prática tradutória.

(VIÉGAS-FARIA, 2000)

Em virtude de sua linha de pesquisa de pós-graduação envolver questões semânticas, decide traduzir em prosa “para não ficar engessada na métrica [...] permanecer livre das restrições de versificação” (VIÉGAS-FARIA, 2008). Considera que traduzir peças teatrais é atualizar Shakespeare em termos linguísticos para o público de novas gerações poder conhecer a obra no teatro sem precisar estudar o texto da peça antes. Sobre o que busca priorizar em suas traduções é bem clara: o sentido, a manutenção do teor do texto original

Trabalho um texto que, na medida do possível e de minha capacidade, traga para o português do Brasil o sentido total (significados semântico-pragmáticos e significações discursivas) das peças shakespeareanas em sua íntegra.

(VIÉGAS-FARIA, 2005)

A compensação para a escolha tradutória das peças de Shakespeare de verso para prosa é a construção de diálogos. Viégas-Faria explica que seria terrível homogenizar as falas nos diálogos, por serem um tipo de texto que pressupõe interação entre personagens que

¹⁶⁷ O texto de sua tradução foi encenado em São Paulo, no Teatro do SESI, em uma montagem com direção de William Pereira em uma temporada bem-sucedida, entre julho a dezembro de 2002.

possuem os próprios idioletos. Estudar os diálogos a faz perceber o grande cuidado artesanal que os autores têm na montagem do texto e trata com igual cuidado a montagem dos diálogos em suas traduções

O texto dialogado é um texto *escrito* que flerta com a oralidade. É um texto escrito para ser falado. É um texto escrito para ser encenado, isto é, ser interpretado (em todos os sentidos) por um diretor, seu elenco e equipe técnica (figurinista, cenógrafo, iluminador).

(VIÉGAS-FARIA, 2005, grifo da autora)

Ainda sobre as dificuldades da tradução do texto dramático shakespeareano, Viégas-Faria assinala a questão dos elementos dinâmicos na superfície textual, como o encadeamento de trocadilhos que formam uma rede de significados relacionados, e também salienta a variação do emprego de pronomes de tratamento entre os personagens. Elenca outros tipos de dificuldades relacionadas ao aspecto diacrônico do texto, como vocabulário, expressões idiomáticas já traduzidas e cristalizadas, texto “original” corrompido por sucessivas edições, e certos tipos de registros linguísticos que podem soar como carregados demais para os dias de hoje. Algumas dessas questões ela diz preferir solucionar com notas explicativas de rodapé.

Viégas-Faria tem uma visão da tradução vinculada a sua carreira acadêmica. Nesse sentido declara que o estudo concomitante de teorias de semântica com o trabalho ininterrupto de tradução das peças de Shakespeare produz um “processo de sinergia”, em que o trabalho acadêmico é potencializado pelas traduções ao mesmo tempo que a pesquisa se beneficia com as traduções. Na época em que se formava percebia a tradução como uma profissão muito desvalorizada, mas observa um crescimento na área. Exemplifica esse avanço com a disseminação das oficinas de criação literária, que ensinam técnicas para a melhoria da escrita e funcionam com um laboratório de experimentação e orientação. Em sua opinião o tradutor hoje não precisa mais ser autodidata, e os erros do tradutor iniciante podem ser feitos na sala de aula (VIÉGAS-FARIA, 2001).

O apoio ao tradutor – oferecido pela pesquisa por meio da internet, de recursos tecnológicos, e também o refinamento dos estudos de linguística, principalmente no campo da semântica e da pragmática –, contribui para a reflexão sobre a tradução como ferramentas valiosas para o entendimento do discurso escrito e para a obtenção de traduções cada vez mais “precisas”. Compara as condições de seu trabalho hoje com as condições de trabalho de colegas há quarenta anos

Quando penso também que Carlos Alberto Nunes traduziu as peças de Shakespeare que a Editora Melhoramentos publicou na década de 50, cada vez mais me convenço: aqueles tradutores faziam milagres!

(VIÉGAS-FARIA, 2001)

Percebe a existência de um paradoxo: atualmente as traduções contam com recursos para serem mais fiéis (estudos comparados, tecnologia e historiografia) e isso acontece ao mesmo tempo em que os tradutores têm cada vez mais voz e direito ao próprio texto e que podem se desvincular das intenções do autor do original (VIÉGAS-FARIA, 2001). Sobre as intenções do autor diz que a prosa é um privilégio que contribui com essa tarefa, e seus cuidados são o de “manter uma linguagem poética e manter, sobretudo, os significados implícitos que há embutidos nos diálogos”. Revela em detalhes seu método de trabalho e a admiração pelos tradutores José Roberto O’Shea e Carlos Alberto Nunes

Quanto ao meu método de trabalho, não tenho normas rígidas: posso começar estudando uma determinada edição anotada da peça ou assistindo aos filmes produzidos a partir do texto ou ainda simplesmente lendo a sinopse da peça. Em geral, vou traduzindo bem lentamente, procurando solucionar todas as questões ainda durante o andamento do processo de reescritura do texto – assim garanto que será o mais rápido possível o meu processo de revisão (leitura do texto traduzido como um todo, sem cotejar com o original, para ver se o texto está “funcionando” em português). Uso dicionários de todos os tipos e também dicionários especializados do vocabulário shakespeariano; uso também enciclopédias, livros de História, a internet (com cuidado). Os autores especialistas em Shakespeare (e no Brasil temos nomes importantes) são fonte permanente de consulta. Quanto a outras traduções da dramaturgia shakespeariana, procuro não ler enquanto estou trabalhando – para não me deixar influenciar pela leitura/interpretação de outros tradutores. Depois de pronto o meu trabalho, outras traduções podem ser consultadas no processo de revisão. Admiro sobremaneira as traduções de José Roberto O’Shea. E Carlos Alberto Nunes, por haver traduzido todas as peças de Shakespeare, é sempre uma referência.

(VIÉGAS-FARIA, 2000)

3.3 Comentário

Nunes se autorizou e se embrenhou em um campo disciplinar diferente daquele que escolheu para sua formação acadêmica, contudo, no percorrer desse outro caminho profissional, colheu o reconhecimento de instituições relacionadas as letras. Sua motivação para traduzir todas as peças de Shakespeare foi emprestada do que declara ter aprendido sobre a literatura alemã. Do mesmo modo que a literatura da Alemanha foi influenciada pelas

traduções de Shakespeare em alemão, Nunes declara que seu trabalho influenciaria a literatura brasileira e, segundo ele, a abrangência dessa influência não estaria vinculada a qualidade da tradução. Com isso percebemos como Nunes entende o *status* do autor frente ao do tradutor (menor), e o *status* do cânone frente ao texto traduzido (menor), e há claramente a compreensão de um determinado *dever tradutório* ou a tradução *em função de*. Podemos lembrar aqui que o Brasil dos anos 1950 incutia o otimismo e o nacionalismo que se consolidaria na década seguinte, um ideal de construção de uma jovem nação, tomando como referência modelos estrangeiros. Nunes se interessa de modo ostensivo pelo texto clássico e sua relação com o cânone é metódica: traduz *todo* Homero, *todo* Platão, *todo* Shakespeare. Interessante notar que se pensarmos no termo que Haroldo de Campos usa para o fazer tradutório – vivificar em outra língua – a outra profissão de Nunes é, no mínimo, peculiar: como médico legista ele investiga os mortos para entender suas falências enquanto que, em suas traduções, pode trazer à sua viva língua possibilidades de uma nova existência e influências.

Heliadora igualmente se interessa por vivificar, em seu caso, interessa o salto do texto da página para o palco. O texto traduzido para ela tem função duplamente didática: para seus alunos e como instrumento de produções teatrais para que os atores possam compreender e serem compreendidos. Mas Heliadora parece não se intimidar pelo cânone, sua familiaridade com o universo “*intellectual*” e seu conhecimento da história do teatro e da língua inglesa, contribuíam para que pudesse recorrentemente declarar Shakespeare é fácil, Shakespeare é popular. Heliadora também pôde e conseguiu ser uma voz que repercutia no campo. O que nos chama atenção e interessa neste estudo é como via a função do crítico atrelado ao fazer criativo: “a crítica é o fim do círculo criativo”. Sua visão sobre as montagens teatrais estava fortemente vinculada à uma determinada matriz teórica que a fazia qualificar, em termos de certo e errado, a verdade em relação à *intenção* do autor. Assim, apesar de fácil, o texto shakespeareano para ela estaria impregnado de significados que, se não fossem bem transmitidos, fazia da obra uma outra coisa e não Shakespeare. As balizas de Heliadora para avaliar eram: *as histórias que as peças querem contar* e as implicações de sua *linguagem*. Assim, suas traduções além de se preocuparem em serem fiéis à função didática e de transmissibilidade tem igualmente grande preocupação com a forma, pois mantém o número de linhas, e organiza métrica equivalente, por exemplo. É muito proveitoso para suas traduções a familiaridade que tinha com os códigos: reconhece o inglês médio, a tradição teatral inglesa, a estrutura métrica da poesia, enfim, sua competência tradutória deriva de seu grande repertório.

Por sua vez, Viégas-Faria está inserida no campo disciplinar dos Estudos da Tradução. Professora de tradução, acadêmica com pesquisa orientada especificamente para diálogos do texto dramático de Shakespeare (chegando a ser orientada inclusive por professores referência no tema como Susan Bassnett). No entanto, não se limita ao mundo acadêmico, pois, com as suas traduções, atua igualmente em esfera comercial. Decidiu em seu trabalho com o texto teatral de Shakespeare mobilizar uma conformação ao sentido, utilizando uma linguagem simples, compatível com as edições de bolso em que são publicadas. Nos impressiona no *corpus* como sua tradução consegue encapsular um espectro grande dos possíveis sentidos das hendiádis. Como ela mesma declara, tal possibilidade lhe é conferida pela prosificação da métrica.

Capítulo 4 – HENDÍADIS EM ANÁLISE NAS TRADUÇÕES PARA O PORTUGUÊS

*When a sentence is called senseless, it is not as it were its sense that is senseless. But a combination of words is being excluded from the language, withdrawn from circulation.*¹⁶⁸

Wittgenstein, 1953

A seguir apresentamos os seis exemplos de hendíadis escolhidas para aplicarmos a analítica bermaniana às traduções. Como já vimos, adotamos como critério a hendíadis que utiliza dois substantivos por ser mais abundante entre as ocorrências e pela proeminência do efeito de estranheza. A correlação entre o par de substantivos, característica na hendíadis shakespeareana, transmite simultaneamente duas propriedades semânticas ao invés do uso mais trivial de substantivo e seu qualificador, por isso mesmo ganha potência quando a forma nominal e adjetiva coincidem em um dos elementos do par.

Na desconstrução da estrutura adjetiva e consecutiva substituição por unidades elementares retomamos Lukacher¹⁶⁹ (1999), que vislumbra a intenção de “desacelerar a percepção [...] e distorcer hábitos normativos de pensamento para colocá-los fora de eixo”.

Os trechos escolhidos como exemplares referem-se às falas dos personagens:

Sebastian e Olivia em *Twelfth Night*;
Lady Macbeth e Macbeth em *Macbeth*;
Antony e Octavius em *Julius Caesar*.

¹⁶⁸ “Quando se diz que uma expressão não tem sentido, não é que seu sentido seja sem sentido. Mas uma combinação de palavras está sendo excluída da linguagem, retirada da circulação.”

¹⁶⁹ Ver página 40.

4.1 SEIS HENDÍADIS EXEMPLARES

Exemplo 1

W. Shakespeare *Twelfth Night* Ato 4, cena 3, SEBASTIAN (v. 11)
 Yet doth this **accident** and **flood** of fortune

Exemplo 2

W. Shakespeare *Twelfth Night* Ato 3, cena 1, VIOLA (v.75)
 I will answer you with **gait and entrance**.

Exemplo 3

W. Shakespeare *Macbeth* Ato 1, cena 7, LADY MACBETH (v.77)
 As we shall make our **griefs** and **clamor** roar
 Upon his death?

Exemplo 4

W. Shakespeare *Macbeth* Ato 1 cena 7, MACBETH (v.6)
 But here, upon this **bank** and **shoal** of time, —

Exemplo 5

W. Shakespeare *Julius Caesar* Ato 3, cena 1, ANTONY (v. 276)
 To beg the **voice and utterance** of my tongue —

Exemplo 6

W. Shakespeare *Julius Caesar*, Ato 5, cena 5, Octavius (v.82)
 With all **respect** and **rites** of burial.

4.2 HENDÍADIS EM SUAS TRADUÇÕES: *Twelfth Night*

Exemplo 1

W. Shakespeare
Twelfth Night, Ato 4, cena 3, SEBASTIAN (v. 11)

Yet doth this **accident** and **flood** of fortune

Contexto: o personagem Sebastian neste solilóquio (v.1-21) emite suas sensações após encontro com Olivia, por quem descobre sentir interesse amoroso. A maneira abrupta e randômica em que a conheceu é manifestada nesta hendíadis.

Traduções do exemplo 1

C.A. Nunes
 o fato em si, esta **onda da Fortuna**,

B. Heliodora
 Mas mesmo assim essa maré de fados

B. Viégas-Faria
 ainda assim este acidente e esta maré de boa sorte

Todas essas traduções da hendíadis **accident and flood** comportam o que Berman chama de destruição dos ritmos, uma vez que reorganizam sintaticamente as estruturas pela racionalização, que recompõe a frase segundo outra ordem de discurso o que também destrói a sistemática da construção original, levando ao apagamento das superposições das línguas, neste caso o latim como a língua de substrato. Finalmente, podemos perceber em todas as traduções a destruição das locuções, já que a hendíadis também é uma locução. Agora passamos a analisar a escolha de cada tradutor em suas peculiaridades

Nunes substitui *flood* por *onda*, ainda que provocando cacofonia pela repetição do final **-da** de **onda** com a preposição *da*. Há empobrecimento quantitativo, pois verificamos perda lexical com a retirada de um dos substantivos. A conotação semântica oferecida pela hendíadis **accident and flood** é condensada em *onda* que gera empobrecimento qualitativo ao eliminar a referência icônica que a hendíadis carrega.

Heliodora escolhe o substantivo *maré* que traz proximidade com a ideia de enchente, para condensar a hendíadis analisada. Como na tradução de Nunes, há empobrecimento quantitativo e qualitativo, que faz com que a icônica superficialidade que a estrutura oferece seja homogeneizada. Também a destruição das redes de significantes adjacentes pode ser verificada: *accident and flood* ativa referência ao acidente no início da história quando os irmãos se separaram por causa de um naufrágio.

A tradução de Viégas-Faria mantém a estrutura *Substantivo + E + Substantivo* da hendíadis, acrescentando o demonstrativo *esta* antes de *maré* para repetir em espelhamento o pronome demonstrativo *este* antes de *acidente*. Desse modo, a assonância criada pela destruição da locução causa alongamento no trecho, o que evidencia tentativa de clarificação. De todo modo, o acréscimo de outro demonstrativo não parece esclarecer a estranheza provocada pela locução. De acordo com Berman a inserção de barreiras sintáticas, como são os demonstrativos *esta/este*, aniquila a polilógica e a retórica oral: denota uma “poetização” da prosa. Nesse caso as escolhas tradutórias parecem poetizar a poesia que foi transformada em prosa. Essa deformação Berman denomina enobrecimento ou vulgarização.

Exemplo 2

W. Shakespeare
Twelfth Night, Ato 3, cena 1, VIOLA (v.75)

I will answer you with ***gait and entrance***.

Contexto: Viola engaja um diálogo confuso com Sir Toby e, ao final, antecipa sua réplica que deverá ser emitida com ***gait and entrance***. Essa hendíadis é ainda mais obscura não só pelo contraste lexical, mas em razão da equivalência fonológica de *gait* com *gate*, que faz referência ao portão da casa de Olivia, onde os personagens estão. O substantivo *entrance* também pode fazer alusão a um termo do teatro: a entrada dos atores em cena. Vejamos como cada um dos tradutores tratou a questão.

Traduções do exemplo 2

C.A. Nunes
Minha resposta consistirá nisso mesmo

B. Heliodora
Pois então entro, vou, corro.

B. Viégas-Faria

Responderei ao senhor assim que eu entrar com a andadura correta

Nunes não traduz a hendiádis, recompõe a frase toda de modo a clarificar e racionalizar a partir do seu entendimento semântico de quando Sir Toby explica que quer dizer *to go and to enter*. Nunes reitera a intenção de Sir Toby na réplica de Sebastian *minha resposta consistirá nisso mesmo*, ou seja, *ir e entrar*. Assim a tradução homogeniza, empobrece qualitativa e quantitativamente, destrói a locução, destrói o ritmo, a sistemática e também destrói a rede de significantes subjacentes.

Heliadora trocou a hendiádis por um tricólon assindético (sem conectivo) ascendente em intensidade. Ao utilizar um recurso retórico que também busca efeito, a tradutora deixa intacta a rede de linguagem vernacular e as superposições de línguas. No entanto essa escolha acaba por clarificar o que o autor deixa implícito. Altera os ritmos, substituindo-os por uma sequência que deixa linear a construção elíptica dessa hendiádis; a troca dos substantivos por verbos de ação em sequência direta. Esse procedimento destrói a rede de significantes subjacentes, a resposta de Viola na tradução é imperativa e tal assertividade é associada com líderes em comando, o que não é o caso (declarado) da personagem. Não por acaso que o tricólon é um expediente muito utilizado por Shakespeare em *Julius Caesar*.

A tradução de Viégas-Faria alonga, o que é natural na transformação de verso em prosa, mas esse alongamento funciona para clarificar sua interpretação de *gait and entrance*: *entrar com a andadura correta*. O oculto do texto é sugerido pela hendiádis em que a personagem trata, em sua resposta, ao mesmo tempo: do caminhar (*gait*) /da alusão ao portão (*gate*) /do entrar (*entrance*). A tradutora acrescenta uma qualidade de sucessão temporal com *assim que eu (entrar com a andadura correta)* que não está indicada no texto fonte. A introdução de elementos novos como o advérbio de modo *assim*, provoca destruição de padrões linguísticos e homogenização. Apesar da intenção de esclarecer, ao elidir características distintivas do texto fonte, o texto traduzido acaba por transmitir certa inconsistência e afrouxamento das tensões que as novas escolhas sintáticas propõem.

4.3 Hendiádis em suas traduções: *Macbeth*

Exemplo 3

W. Shakespeare

Macbeth, Ato 1 cena 7, LADY MACBETH (v.77)

Who dares receive it other

As we shall make our **griefs** and **clamor** roar
Upon his death?

Contexto: Lady Macbeth tenta convencer o marido que ele deve matar o Rei Duncan. Para ilustrar a infalibilidade do plano, apresenta detalhes. A hendíadis aqui faz parte de uma pergunta retórica – pois Macbeth sabe a resposta – quem ousará acusá-los quando publicamente sofrem pela morte do rei?

Traduções do exemplo 3

C.A. Nunes

Quem pensará de outra maneira,
quando rugirmos nossa dor e os altos
clamores rimbombarem sobre o morto?

B. Heliodora

Quem dirá que não,
Se com clamor gritarmos nossa dor
Pela morte?

B. Viégas-Faria

Quem ousará não acreditar, uma vez que rugirão nossos penares, nosso
clamor sobre a morte dele?

As três traduções reorganizam a sintaxe específica do texto fonte, destruindo o ritmo, a sistemática e a locução, homogenizando o que é entendido como divergente, neste caso a hendíadis.

Nunes acrescenta o adjetivo *altos* para o *clamor*, propondo ainda mais ênfase aos verbos *rugir* e *rimbombar*. Esse alongamento tem como resultado o que pode ser considerado uma reescritura embelezadora do texto, um enobrecimento que efetivamente o deforma, mas que deve ser percebido dentro do projeto do tradutor em relação à metrificação.

A tradução de Heliodora também é condicionada pela metrificação, só que é mais sintética quando comparada com a de Nunes. A reorganização sintática indica possível e sutil diferença na compreensão do texto fonte. Neste, a característica do *roar* a ser emitido é da ordem da *dor e clamor*, na tradução a deformação está na alteração do que é caracterizado, não mais o *roar*, mas a *dor* que é (*gritada*) com *clamor*. Consequentemente a supressão indica empobrecimento quantitativo e qualitativo.

A aliteração na tradução de Viégas-Faria substitui a hendíadis, o possessivo *ours* do texto fonte é duplicado (nossos, nosso) enquanto elide o conjuntivo *e*. A aliteração está associada à poesia nativa inglesa mais do que seus modelos clássicos (ADAMSON, 2011). Entretanto, a tradutora escolhe a forma substantiva *penar* no plural (*penares*) para *griefs*, que traz em sua etimologia latina vínculo com o sentido de punição (*poena*), ambiguidade apropriada ao destino dos personagens. Assim observamos na tradução a prática de exotização das redes de linguagem vernacular, com intenção de buscar maior clareza.

Exemplo 4

W. Shakespeare
Macbeth, Ato 1 cena 7, MACBETH (v.6)

But here, upon this **bank** and **shoal** of time, —

Contexto: Macbeth neste solilóquio (v.1-32) reflete sobre as implicações que repercutiriam se ele matar o rei, considera que a justiça da vida terrena está subordinada à eternidade no pós-morte, o que é mais um entre os impedimentos que elenca para não cometer o ato. A vida terrena/limitada é comparada na hendíadis **bank and shoal** of time a um banco de areia suspenso, em um flanco, que se opõe – em volume de água – à abundância do oceano/eternidade.¹⁷⁰

Traduções do exemplo 4

C.A. Nunes

Se este golpe aqui fosse tudo, e tudo
terminasse aqui embaixo, aqui somente,
neste **banco de areia** da existência,
a vida de após morte arriscaríamos

B. Heliodora

E só aqui, nesta **margem** do tempo,
Riscava-se o futuro.

B. Viégas-Faria

¹⁷⁰ MABILLARD, A. Macbeth's soliloquy glossary. **Shakespeare Online**. 20 ago. 2000. Disponível em: <<http://shakespeare-online.com/plays/macbeth/soliloquies/bank.html>>. Acesso em 4 abr. 2017.

Aqui, e somente aqui, nesta vida, um tempo que não é mais que um **banco de areia** nos mares da eternidade, abríamos mão da próxima vida.

Nenhuma das traduções analisadas manteve a estrutura da hendiádis *Substantivo+E+Substantivo*, as traduções destruíram o ritmo, a rede de significantes subjacentes e a locução que a hendiádis propõe.

Nunes traduz adjetivando um dos substantivos para uma característica do banco, ele é feito *de areia*. A interpretação resulta na deformação pela exotização da rede de linguagem vernacular, trazendo na tradução sentido mais real e menos icônico. Diferentemente dos outros tradutores aqui analisados, Nunes entende que o banco da areia é da *existência*, e não relacionado ao *tempo* ou *eternidade*.

Heliadora condensa, usando o advérbio de lugar *margem* ao invés dos dois substantivos da hendiádis. O empobrecimento quantitativo deforma a expressividade sonora e destrói o sistematismo que a construção apresenta. A simplificação acaba por deixar o texto mais objetivo, mais claro.

Viégas-Faria usa o mesmo termo *banco de areia* de Nunes e especifica-o com a locução adverbial indicadora de lugar: é um banco de areia nos mares da eternidade. Ao *tempo* é atribuída uma locução conjuntiva de subordinação de proporção *não é mais que*, o que traz como consequência o alongamento. Ao tornar específica a qualidade do *tempo* a tradução também se presta a clarificar.

4.4 Hendiádis em suas traduções: *Julius Caesar*

Exemplo 5

W. Shakespeare
Julius Caesar, Ato 3, cena 1, ANTONY (v. 276)

Over thy wounds now do I prophesy —
Which, like dumb mouths, do ope their ruby lips
To beg the **voice and utterance** of my tongue—
A curse shall light upon the limbs of men.

Contexto: Antony profetiza junto ao corpo de Julius Caesar que haverá guerra civil em Roma. A imagem criada é que as feridas do morto suplicam e se articulam por meio de Antony para lançar uma maldição sobre os homens. O trecho é impregnado de elementos de retórica, com apelo patético nas escolhas lexicais e estilo elevado, apropriado para um senador romano.

Traduções do exemplo 5

C.A. Nunes

Faço uma profecia em face destas
 Feridas que, de bocas mudas, abrem
 os lábios de rubi para pedir-me
 à língua **voz e fala**: sobre os homens
 pesará maldição,

B. Heliodora

O nobre sangue! E ante as tuas chagas –
 Que abrem mudas os lábios de rubi
 Pra pedir voz a esta minha língua –
 Eu juro que uma praga há de abater-se;

B. Viégas-Faria

– terão emudecidas suas bocas os que abrirem seus lábios rubi para suplicar
 pela voz e pronunciamento de minha língua – uma praga cairá sobre os
 ombros dos homens

Nunes manteve **voz e fala** à letra da hendíadis e não alterou a ordem dos substantivos. As inversões que sua tradução opera no trecho são intrincadas. Para pormenorizar esta análise, apresentamos em sequência numérica a sucessão das ações no verso. Vejamos primeiro a ordem na fala de Antony

1. sobre as feridas de Brutus (*over thy wounds*)
2. o ‘eu lírico’ – Antony – profetiza (*now do I prophesy*)
3. característica das feridas: parecem *dumb mouths* (*which, like dumb mouths*)
4. essas feridas abrem (*do ope*) seus lábios de cor vermelha (*ruby lips*)
5. para implorar (*to beg*)
6. aqui a hendíadis: the **voice and utterance**
7. (the voice and utterance) da minha língua (*my tongue*) – a língua de Antony
8. uma maldição
9. sobre os homens

Agora a ordem de eventos na tradução de Nunes

- (2.) o ‘eu lírico’ – Antony – profetiza (*Faço uma profecia*)
- (1.) sobre as feridas de Brutus (*em face destas Feridas*)
3. característica das feridas: *que, de bocas mudas*
4. essas feridas *abrem os lábios de rubi*

5. para ~~implorar (to beg)~~ *pedir-me*
- (7.) à língua – é uma ênclise, o pronome oblíquo aparece: *pedir-me à língua*
- (6.) aqui a hendiádis: **voz e fala**
- (9.) *sobre os homens*
8. *pesará uma maldição*

Essas inversões tornam ainda mais obscuro o texto, resultado de um enobrecimento. A compreensão do efeito retórico parece ter deformado a tradução para além da força centrípeta do texto fonte. Berman ao discutir o enobrecimento como distorção comenta sobre o processo de poetizar a poesia e retorizar a prosa. As escolhas de encadeamento sintático propostas por Nunes parecem retorizar a poesia dentro do contexto dramático.

Heliodora elidiu um dos substantivos formadores da hendiádis, mantendo o primeiro dele, **voz**. Os termos voz, discurso e língua formam uma cadeia de significantes subjacentes que é destruída na tradução, a partir desse empobrecimento quantitativo. O padrão da locução foi destruído e, como consequência, percebemos achatamento do modo de expressão, na imagem que a hendiádis sugere. A tradutora enxuga o texto e deixa deste modo mais explícito, ao contrário do tortuoso caminho da sintaxe do texto de chegada.

Encontramos na tradução de Viégas-Faria a manutenção da hendiádis **voz e pronunciamento** exatamente na ordem do texto de partida. A riqueza sonora e icônica é preservada, o tom elevado e “retórico” se mantém no discurso e a rede de significantes permanece latente.

Exemplo 6

W. Shakespeare
Julius Caesar, Ato 5, cena 5, OCTAVIUS (v.82)

According to his virtue let us use him,
With all **respect** and **rites** of burial.

Contexto: Brutus comete suicídio e, apesar de ser um dos traidores de Julius Caesar, sua reputação é reconhecida por Octavius que garante ao corpo do assassino o decoro de um funeral. Esta hendiádis ecoa outra muito conhecida, *pomp and circumstance*, derivada de *Othello*¹⁷¹. Assim como notou Wright, a familiaridade nos desvia em um primeiro momento de classificá-las como hendiádis, porque o significado foi compreendido antes do reconhecimento do padrão, sem qualquer esforço cognitivo extra.

¹⁷¹ Trata-se de uma hendiádis *Pride, pomp, and circumstance of glorious war!* (*Othello*, ato 3, cena 3 v.364).

Traduções do exemplo 6

C.A. Nunes

De acordo com seu mérito o tratemos,
realizando com o máximo **respeito**
os **ritos** funerais.

B. Heliadora

Usemo-lo de acordo com seu mérito;
Que o funeral tenha **rito e respeito**

B. Viégas-Faria

Em concordância com seu valor, vamos tratá-lo com todo **respeito e ritos**
fúnebres.

Os dois substantivos da hendíadis tem origem no latim (*ritus e respectus*) e entendemos que a aliteração, a proximidade fonológica e morfológica com o latim fez com que todas as traduções em análise mantivessem a letra, alterando apenas na inclusão da desinência “-s” quando Nunes e Viégas-Faria optam pela formação do plural, em *ritos*.

Nunes flexiona o verbo *realizar* para o gerúndio – *realizando* (*o ritual de modo respeitoso*). Assim desarticula nesta racionalização a potência da locução e destrói seu ritmo, resultando no empobrecimento qualitativo. A inversão e o imperativo afirmativo provocam enobrecimento, entretanto mantém o tom solene que as escolhas lexicais depreendem no texto fonte.

Heliadora usa a forma combinada do pronome oblíquo átono *o* em ênclise, um arcaísmo, com verbo no imperativo afirmativo: *usemo-lo*. E a tradução mantém a letra, a hendíadis pode ser percebida apesar da alteração na ordem dos substantivos na locução.

Viégas-Faria manteve em sua tradução em prosa a estrutura da hendíadis na mesma ordem dos substantivos no texto fonte, mesmo que soe melhor aos ouvidos a ordem oposta, *rito e respeito*, em português.

4.5 Síntese dos resultados

Nas 18 traduções selecionadas ocorreram 72 deformações entre as 12 possibilidades diferenciadas por Berman. A *homogeneização*, por ser o resultado de tendências (ver página 77), não foi considerada.

Nas traduções de Nunes ocorreram com mais frequência deformações em todas as categorias, sendo que a *destruição dos ritmos* foi a mais recorrente. No exemplo 2, *gait and entrance*, Nunes suprimiu a locução e por essa razão foi o exemplo com mais deformações. A instância em que sua tradução da hendíadis manteve maior orientação segundo a *letra* foi no exemplo 5 *voice and utterance* (*voz e fala*).

Nas traduções de Heliodora as deformações mais presentes foram a *destruição das redes de linguagem subjacente* e a *destruição das locuções*. Com relação à destruição das locuções, isto é, a maneira que a hendíadis foi suprimida, observamos que sua tradução apresenta tendência de fundir o valor semântico dos elementos trazendo outros da própria rede de significados subjacentes (como em *maré de fados*) ou recorrendo a outra locução prevista na retórica para equivalência de efeito (como no tricólon *entro, vou, corro*). Não foram observadas no exemplo 6 qualquer deformação, o que significa que em sua tradução de *respect and rites* (*rito e respeito*) manteve orientação à *letra*.

Observamos no *corpus* que as traduções de Beatriz-Viégas tiveram o menor índice de deformações, não ocorrendo nenhuma instância de *empobrecimentos* nem do tipo *quantitativo* nem do tipo *qualitativo*. Em compensação mais *expansões* e *clarificações* foram observadas. Nos exemplos 5 (*the voice and the utterance*) e 6 (*respect and rites*) suas traduções (*pela voz e pronunciamento, respeito e ritos*) podem ser consideradas com orientação à *letra*.

De modo geral o exemplo 1 (*accident and flood*) foi o que apresentou mais deformações, sendo que em todas as traduções ocorrem *racionalização, destruição dos ritmos, destruição do padrão linguístico, destruição das locuções* e *apagamento das superposições de línguas*. Os exemplos 3 e 4 (*griefs and clamor, bank of shoal*) também apresentaram deformações coincidentes nas traduções dos três tradutores.

Capítulo 5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

C'est dire qu'à mon avis parler une autre langue est tout simplement la condition minimale et première pour être en vie. Pour retrouver l'alphabet, le sens de la lettre, et les traduire et retraduire au-delà d'incroyables renaissances.

De l'écrivain comme traducteur, Julia Kristeva, 2013

Este estudo pretendeu investigar a figura de linguagem da retórica clássica chamada hendíadis e as suas apropriações do latim clássico para o inglês da alta renascença – chamado *Early Modern English* – e deste inglês para o português literário brasileiro contemporâneo. Esta investigação procurou também apontar os modos de reconhecimento ou interpretação desse elemento, entre definições e comentários, percorrendo alguns estudos selecionados que, por sua relevância, contribuísem para esta pesquisa.

Com os preceitos teóricos de Antoine Berman para os Estudos da Tradução organizamos os parâmetros do sistema por meio da qual a hendíadis foi investigada. A *Traductologie* visionada e proposta pelo teórico e tradutor francês nos auxiliou na discussão do papel da tradução enquanto criação e crítica.

Berman estabelece que as traduções reiteradamente incorporam uma característica etnocêntrica. A mentalidade anexadora no ocidente teria contribuído para que as traduções fossem aclimatadas às novas línguas e culturas. Esse transportar linguístico inflige deformações à língua em razão da necessária mudança de código. No entanto, Berman está interessado nas deformações que ocorrem em razão da mentalidade etnocêntrica que, aplicadas à letra, *sobre-deformam* a tradução. São essas as deformações no *pensar-traduzir* que se encontram internalizadas, normatizadas, inconscientes, ocultas.

A figura retórica hendíadis, portanto, pode ser entendida como um emblema do escopo deste trabalho. O reconhecimento é o lugar primeiro para a tradução. A hendíadis, por suas complexas idiossincrasias, recusa interpretações definitivas, nem de seus significados no discurso nem pelo discurso sobre seus significados. É uma locução que congrega a pluralidade de sentidos ancorados sintaticamente pelo conectivo *e*, que lhe confere, conforme vimos, funções variadas e de amplo espectro como no reconhecimento do padrão marcando *priming* e *expectativas*, para garantir pausa dramática na situação pragmática da encenação ou pela ênfase que a cópula (ou sobreposição) dos sentidos de seus elementos constitutivos promovem.

De modo semelhante Shakespeare reconheceu um padrão, o internalizou e o recriou. E a dicotomia estrangeirizante-domesticadora é desmontada quando estudamos a questão linguística na Renascença: o latim era ao mesmo tempo língua estrangeira, distante diacronicamente, e familiar, o substrato que ainda se fazia presente da língua utilizada em âmbito e literário e educacional. O exemplo de Nunes é significativo: a língua de Shakespeare para nós é, ao mesmo tempo, *exótica* e *nacional*. Reconhecemos o latim como um primo – estrangeiro e familiar – fruto da mesma árvore de línguas, que caiu em outro tempo e outro lugar, reconhecido e percebido como estranho, em português e no inglês.

Nesse percurso apresentamos os tradutores como agentes, artífices e opífices em plena operação de transformação cultural e linguística. Entrevemos seus propósitos por meio de suas trajetórias e declarações, contribuindo assim para o fortalecimento da historiografia de tradutores brasileiros.

Berman conclama em seu trabalho a possibilidade de abrigar o Outro em seu projeto ético-estético pela resistência à indiferença. Shakespeare identificou o *estrangeiro* e o fez caber em sua língua, o deformou para conformar. As traduções em análise operam outras deformações no processo de conformação ao português e pelos propósitos estabelecidos por seus tradutores, ou pelas forças culturais presentes atuantes no tempo de seus tradutores. A análise – a partir dos Estudos da Tradução – dessas operações em trânsito promovem reflexão sobre o campo ao mesmo tempo que estabilizam e ampliam perspectivas.

Referências

- "Audience." **Merriam-Webster.com**. Merriam-Webster. Disponível em: < <https://www.merriam-webster.com/dictionary/audience> >. Acesso em: 18 fev. de 2018.
- A Ilíada de Haroldo: poeta lança livro 'Canto 2' do épico de Homero e planeja concluir a tradução literal até o fim do ano: entrevista com Haroldo de Campos. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 25 abr. 1999. Mais!, p.64.
- ALBUQUERQUE, P. A arte ameaçada da poetisa Anna Amelia. **O Globo**, Rio de Janeiro, 23 nov.1996. Matutina, Ela, p.8.
- ALMEIDA, E. Shakespeare em perfeita tradução. **O Globo**, Rio de Janeiro, 9 jul. 1995. Segundo Caderno, p. 6.
- BALDICK, C. **The concise Oxford dictionary of literary terms**. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- BASTOS J. O tradutor Carlos Alberto Nunes e sua "Eneida". **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 8 fev. 2015, Ilustríssima, p.8.
- BATTISTI, P. **Crítica de tradução em Antoine Berman**. Mestrado. Campinas: Unicamp, 2000. Disponível em:< <https://goo.gl/yF2fsy> >. Acesso em 10 dez. 2017.
- BEESTON, A. **The Arabic language today**. Virginia: Hutchinson University Library. 1970.
- BENJAMIN, W. A Tarefa do Tradutor. In: Escritos sobre mito e Linguagem. GAGNEBIN, J. (Org.)LAGES, S.K.; CHAVES, E. (trad.). SP.: Ed. 34; Duas Cidades, 2011. P.101-120.
- BENJAMIN, W. **Escritos sobre mito e linguagem**. LAGES, S. K. (Trad.), São Paulo: Duas Cidades, 2011.
- BERMAN, A. Translation and the trials of the foreign. In: **The translation studies reader**. VENUTI, L. (Trad.). 2 ed. New York: Routledge, 2004, p.284-297.
- BERMAN, A. **A tradução e a letra, ou, O albergue do longínquo**. Rio de Janeiro: 7 Letras, PGET, 2007.
- BERMAN, A. A tradução e seus discursos. **Alea**, Rio de Janeiro, v.11, n.2, dez. 2009, p. 341-353. Disponível em: < <https://goo.gl/v8PUDE> >. Acesso em: 2 dez. 2017.
- BERMAN, A. De la translation à la traduction. **TTR: traduction, terminologie, rédaction**, v.1, n.1, 1988, p. 23-40. Disponível em: <doi:10.7202/037002ar>. Acesso em: 10 dez. 2017.
- BERMAN, A. **L' épreuve de l'étranger: culture et traduction dans l'Allemagne romantique; Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin**.Paris: Gallimard, 1984. (Collection TEL, 252).

BERMAN, A. La retraduction comme espace de la traduction, **Palimpsestes**, n.4, 1990, dez. 2010. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/palimpsestes/596>>. Acesso em: 4 fev. 2017.

BERMAN, A. La traduction et ses discours. **Meta**, v.34, n.4, 1989, p.672–679. Disponível em: <[doi:10.7202/002062ar](https://doi.org/10.7202/002062ar)>. Acesso em: 2 dez. 2017.

BERMAN, A. Présenté par Isabelle Berman, Mes séminaires au ‘collège’ [1991], **Po&sie**, n.124, 2008, p.92-95. Disponível em: <[DOI 10.3917/poesi.124.0092](https://doi.org/10.3917/poesi.124.0092)>. Acesso em 25 dez. 2017.

BERMAN, A.; PEREIRA, M. **A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica**; Herder; Goethe; Schlegel; Novalis; Humboldt; Schleiermacher; Hölderlin. Bauru: EDUSC, 2002. (Coleção Signum).

BERMAN, I. L’attachement à une œuvre em Antoine Berman aujourd’hui. **TTR: traduction, terminologie, rédaction**, V.14, n.2, 2001, p.12. Acesso em: 5 dez. 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/W5hBpX>>. Acesso em: 1 jan. 2018.

BIBLIOTECA-APL, Academia Paulista de Letras. **Carlos Alberto Nunes** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <melvalente4@gmail.com>. Acesso em: 5 jul. 2018.

BLAKE, N. **The language of Shakespeare**. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Macmillan, 1989.

BLAY, E., LANG, A. **Mulheres na USP: horizontes que se abrem**. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Núcleo de Estudos da Mulher e Relações Sociais de Gênero, São Paulo: Humanitas, 2004.

BOOTH, S. Shakespeare’s Language and the language of Shakespeare’s time. In: ALEXANDER, Catherine M. S. (Org.). **Shakespeare and language**. Cambridge, U.K.; New York: Cambridge University Press, 2004, p.18-43.

BOURGEOIS, L. **I do, I undo, I redo**. Escultura para Tate Modern, 1999-2000, Turbine Hall. 3 colunas de aço, escadas e espelhos, dimensões: 155m x 35m. (The Unilever Series).

BRAY, S. 'Necessary and proper' and 'cruel and unusual': hendiadys in the constitution. **Virginia Law Review**, 687, 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/Xu5fsY>>. Acesso em: 14 jan. 2018.

BRINTON, L. J.; BRINTON, D.; **The linguistic structure of modern English**. Philadelphia: John Benjamins Pub. Co, 2010.

CAMPOS, H. Da tradução como criação e como crítica. In: **Metalinguagem e outras metas: Ensaio de teoria e crítica literária**. São Paulo: Perspectiva, 2006, p.31-47.

CAMPOS, H. **Galáxias**. Editora 34. São Paulo, 2004.

CHESNEY, D. McColl. Shakespeare, Faulkner, and the Expression of the Tragic. **College Literature**, v. 36, n.3, 2009, p.137–164. Disponível em: <<https://goo.gl/LxfZoS>>. Acesso em: 21 jan. 2017.

COELHO, J.M. **Corne inglês** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <melvalente4@gmail.com>. Acesso em: 23 jun. 2018.

CRUVINEL, G.. Barbara Heliodora, entrevista concedida a Liana Leão em 2013. **GGN Blog**, 11 abr. 2017. Disponível em <<https://horia.com.br/blog/gilberto-cruvinel/barbara-heliodora>>. Acesso em: 4 abr 2018.

D'HULST, L. Why and how to write translation histories. **Crop**, v.6 [Emerging views on translation history in Brazil]. MILTON, J. (Org.), 2001, p.21-32.

DELISLE, J.; WOODSWORTH, J. (Orgs.). **Translators through history**. Amsterdam; Philia: J. Benjamins, 1995. (Benjamins translation library, v. 13).

DUNTON-DOWNER, L; RIDING, A. **Essential Shakespeare handbook**. New York, N.Y: DK Pub, 2004.

EURÍPEDES. **Ifigênia em Áulis**. Disponível em: < <https://goo.gl/BuoCBT>>. Acesso em: 22 jan. 2018.

EWBANK, I. Shakespeare and the arts of Language. In: **The Cambridge companion to Shakespeare studies**. Stanley Well (Org.). Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1986, p.49-66.

FIORIN, J. **Figuras de retórica**. São Paulo: Contexto, 2014.

FIORUSSI, L. **No man is an island**: John Donne e a poética da agudeza na Inglaterra no século XVII, 257p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), São Paulo, 2008.

FREITAS, R. **CVNCTA QVATIAM - Medeia abala estruturas. O teatro de Sêneca e sua permanência na cena contemporânea**: Tradução e estudo da recepção, 239 p. Dissertação (Mestrado) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), São Paulo, 2015.

GALINDO, C. Shakespeare e a língua e a língua de Shakespeare. In: LEÃO, L; SANTOS, M. (Orgs.). **Shakespeare, sua época e sua obra**. Curitiba: Beatrice, 2008, p. 83-104.

GRANT, M. Horace. In: **Encyclopædia Britannica**. Encyclopædia Britannica, inc. Disponível em: < <https://goo.gl/RRKVdk>>. Acesso em: 23 jan. 2018.

GREENBLATT, S. Will in the world: how Shakespeare became Shakespeare. W.W. Norton, 2004.

HAHN, A. Hendiadys: is there such a thing? (Based on a study of Vergil). **The Classical Weekly**, v.XV, n.25, 1922, p.193–197. Disponível em: < <https://goo.gl/uWVfRW>>. Acesso em 10 jan. 2017.

HAWKES, T. Shakespeare's talking animals. In: **Shakespeare and language**. Cambridge, U.K.; New York: Cambridge University Press, 2004, p.68–78.

HAZLITT, W. **Lectures on the English poets**: On Shakespeare and Milton. London: Taylor and Hessey, 1818.

HELIODORA, B. **Caminhos do teatro ocidental**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013. (Coleção Perspectivas).

HELIODORA, B. **Por que ler Shakespeare**. São Paulo: Globo, 2008.

HELIODORA, B. **Reflexões Shakespearianas**. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.

HELIODORA, B. Shakespeare um artista das palavras: Frank Kermode mostra a importância da linguagem para entender as peças do autor. **Folha de S.Paulo**, 25 jun. 2000, Mais!, p.19.

HELIODORA, B. Shakespeare in Brazil. In: (ed.) Muir, K. **Shakespeare Survey**, p. 121-124. Cambridge: Cambridge University, 1967.

HELIODORA, B. **Jornal do Brasil**, 13 jun. 1961, Caderno B:2.

HELIODORA, B. **Falando de Shakespeare**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HINCHLIFFE, J.; FREY, S. Shakespeare's genius is nonsense: what the bard can teach science about language and the limits of the human mind. In: **Nautilus**, 9 out. 2014. Disponível em: <<https://goo.gl/pMp82a>>. Acesso em: 4 abr. 2018.

HONAN, W.A Sleuth gets his suspect: Shakespeare. **The New York Times**, 14 jan. 1996. Disponível em: < <https://goo.gl/57sBQg>>. Acesso em: 7 mar. 2018.

HOPE, J. Shakespeare and Language: an introduction. In: ALEXANDER, C. (Org.). **Shakespeare and language**. Cambridge, U.K.; New York: Cambridge University Press, 2004, p.1–17.

HOPE, J. Shakespeare's "Native English". In: KASTAN, D. (Org.). **A companion to Shakespeare**. 1. ed. Oxford, Malden, Mass: Blackwell Publishers, 1999, p.238-255. (Blackwell companions to literature and culture).

HOPPER, P. Hendiadys and Auxiliation in English. In: **Complex sentences in grammar and discourse**: Essays in Honor of Sandra. A. Thompson 145, 146. Joan Bybee & Michael Noonan eds., 2002.

KERMODE, F. **Shakespeare's language**. New York: Farrar, Straus, and Giroux, 2000.

KÖVECSES, Z.; BENCZES, R. **Metaphor: a practical introduction**. New York: Oxford University Press, 2010.

KUHIWCZAK, P.; LITTAU, K. (Orgs.). **A companion to translation studies**. Clevedon; Buffalo: Multilingual Matters, 2007. (Topics in translation, 34).

LAKOFF, G.; JOHNSON, M. **Metaphors we live by**. Chicago, Ill.: Univ. of Chicago Press, 1985.

LEÃO, L. Liana Leão apresenta Barbara Heliodora. **Depoimento**. Agir. Disponível em: <<http://novaaguilar.com.br/obras-completas/livro/?id=10035>>. Acesso em: 2 jan 2017.

LEE, D. **Cognitive linguistics: an introduction**. Melbourne; Oxford; New York: Oxford University Press, 2001.

LILLAS, R. **Hendiadys in the hebrew bible: an investigation of the applications of the term**. Department of Literature, History of Ideas, and Religion, University of Gothenburg, Gothenburg, 2012. Disponível em: <<https://goo.gl/DEJBTM>>. Acesso em: 21 jan. 2017.

LUKACHER, N. **Time-fetishes: The secret history of eternal recurrence**. Duke University Press, 1998.

MABILLARD, A. Macbeth's soliloquy glossary. **Shakespeare Online**. 20 ago. 2000. Disponível em: <<http://shakespeare-online.com/plays/macbeth/soliloquies/bank.html>>. Acesso em 4 abr. 2017.

MARQUES, J. R. Uma vida dedicada ao teatro. In: **Site da Associação Brasileira de Imprensa**, 28 ago. 2007. Disponível em: <<http://www.abi.org.br/entrevista-barbara-heliodora/>>. Acesso em: 4 abr. 2017.

MARTINS, M. A tradução do drama shakespeariano por poetas brasileiros. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v.13, n.1, 2009, p.27–40. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/04/5-A-traducao-do-drama-shakespeariano.pdf>>. Acesso em: 4 abr 2017.

MARTINS, M. **Traduções do teatro de Shakespeare no Brasil**. Disponível em: http://www.dbd.puc-rio.br/shakespeare/pdfs/traducoes_publicadas_por_decada12.pdf > Acesso em: 4 abr 2017.

MASTY, S. Should America Invade the Hendiadys? In: **The imaginative conservative**, jan. 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/NKyqar>>. Acesso em: 9 set. 2017.

MCCRUM, R.; CRAN, W.; MACNEIL, R. **The story of English**. New York: Penguin Books, 2003.

MCDONALD, R. **Shakespeare and the arts of language**. Great Britain: Oxford University Press, 2001.

MILTON, J. **O poder da tradução**. São Paulo: Ars poética, 1993.

MILTON, J. **Past and present trends in literary translation studies**. Doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas-USP, 1990.

MIOLA, R. Reading the classics. In: **A companion to Shakespeare**. KASTAN, D. (Org.). 1. ed. Oxford. Malden, Mass: Blackwell Publishers, 1999, p.172-185. (Blackwell companions to literature and culture).

MOSEN, R. Aristophanes. In: **Brill's companion to the study of greek comedy**. DOBROV, G. (ed.). Leiden, Boston: Brill, 2010: p.227-278.

NETO, E. Madame Shakespeare: principal estudiosa do autor inglês no Brasil, Barbara Heliodora lança o primeiro volume das traduções de suas peças. **Folha de S.Paulo**. São Paulo, 3 dez. 2006. Mais!, p.3.

NEVES, L. Muito barulho por nada: autoridade máxima em Shakespeare no país, Barbara Heliodora lança tradução e crítica teatro experimental. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 21 maio 2009, Ilustrada, p.1.

NIEDERKORN, W. A scholar recants on his 'Shakespeare' discovery **The New York Times**, 20 jun. 2002. Disponível em: <<https://goo.gl/xAZJyJ>>. Acesso em: 7 de mar. 2018.

NIEDERKORN, W. Seeing the fingerprints of other hands in Shakespeare. **The New York Times**, 2 set. 2003. Disponível em: <<https://goo.gl/yLvGSw>>. Acesso em: 7 de mar. 2018.

OLBERMANN, K. **Tópico do twitter**. Disponível em: <<https://goo.gl/Kous3v>>. Acesso em: 4 jan. 2018.

ORTEGA Y GASSET, J. Miseria y Esplendor de la traducción. In: **La Nation** (Buenos Aires), Maio-Junio 1937. Reimpresso in: **Obras Completas**: Tomo V (1933–1941). Madrid: Revista de Occidente, 1947, p.427-448.

PALFREY, S. **Doing Shakespeare**. London: The Arden Shakespeare, 2005.

PETRY, C. **A tradução como obra**: relações entre a leitura bermaniana do conceito romântico de obra de arte e sua reflexão sobre tradução. Campinas: Unicamp, 2016. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/270065>>. Acesso em: 10 dez. 2017.

PLATT, P. Shakespeare and Rhetorical Culture. In: **A companion to Shakespeare**. KASTAN, D. (Org.). 1. ed. Oxford, Malden, Mass: Blackwell Publishers, 1999, p.277-295. (Blackwell companions to literature and culture).

PROGRAMA RODA VIVA **Roda viva entrevista Barbara Heliodora**. TV Cultura, 27 dez. 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vf2ax2mo7es>>. Acesso em: 4 de abr. 2017.

PUTTENHAM. **The Arte of Rhetorique**, 1589. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/cache/epub/16420/pg16420-images.html>>. Acesso em: 4 abr 2017.

PYM, A. **On Translator Ethics – Principles for mediation between cultures**. WALKER, H. (Trad.). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2012.

QUIRINO, M.T.; MILTON, J. **Uma odisséia tradutória do Ulysses: análise de traduções da obra de James Joyce**. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <<https://goo.gl/KMF3Uz>>. Acesso em: 7 dez. 2017.

REIMÃO, S. Mercado editorial brasileiro, 1960-1990. **Fapesp**, 1996. Disponível em: <<http://livroseoutrasmidias.org/papers/mercado-editorial-brasileiro-1960-1990.pdf>>. Acesso em: 26 jul. 2018.

ROSENBAUM, R. Literary Sleuth Absolves Bard of a Bad Poem. **Observer**, 24 jun. 2002. Disponível em: <<https://goo.gl/2UWgQF>>. Acesso em: 7 mar. 2018.

SANSONE, D. On Hendiadys in Greek. In: **Glotta**, v.62, n.1/2, 1984, p.16-25. Disponível em: <<https://goo.gl/yECUH5>>. Acesso em: 6 jan. 2017.

SCHLEIERMACHER, F.; BRAIDA, C. **Sobre os diferentes métodos de traduzir**, Florianópolis: UFSC/NPLT, 2010.

SHAKESPEARE, W.; HELIODORA, B. **Teatro Completo**. Tragédias. Ed. Agir, São Paulo: 2015.

SHAKESPEARE, W.; HELIODORA, B. **Teatro Completo**. Comédias. Ed. Agir, São Paulo: 2015.

SHAKESPEARE, W.; HELIODORA, B. **Teatro Completo**. Dramas históricos. Ed. Agir, São Paulo: 2015.

SHAKESPEARE, W.; NUNES, C.A. **Teatro Completo**. Tragédias. Ed. Agir, São Paulo: 2008.

SHAKESPEARE, W.; NUNES, C.A. **Teatro Completo**. Comédias. Ed. Agir, São Paulo: 2008.

SHAKESPEARE, W.; NUNES, C.A. **Teatro Completo**. Dramas Históricos. Ed. Agir, São Paulo: 2008.

SHAKESPEARE, W.; PEREIRA, L. **Hamlet**, Companhia das Letras-Penguin. São Paulo: 2015.

SHAKESPEARE, W.; VIÉGAS-FARIA, B. **Júlio César**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2003.

SHAKESPEARE, W.; VIÉGAS-FARIA, B. **Macbeth**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2001.

SHAKESPEARE, W.; VIÉGAS-FARIA, B. **Noite de Reis** L & PM Pocket, 2004.

SHAKESPEARE, W.; HULME, H. **Julius Caesar**. London: Longman, 1993.

SHAKESPEARE, W.; LOTT, B.; SHAKESPEARE, W. **Macbeth**. London: Longman, 2001. (New Swan Shakespeare, general ed.: Bernard Lott[...]).

SHAKESPEARE, W.; LOTT, B. **Twelfth night**. Harlow: Longman, 1996. (New Swan Shakespeare).

SHAPIRO, J. **A year in the life of William Shakespeare, 1599**. New York: Harper Perennial, 2006.

SIMPSON, J. (Org.). **The Oxford English dictionary**. 2. ed. Oxford: Clarendon Press, 1989.

SMITH, E. **The Cambridge introduction to Shakespeare**. Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, 2007. (Cambridge introductions to literature).

TORRES, F. Tia Barbara a temível: O amor ao teatro e a fúria de Barbara Heliodora **Revista Piauí**. n.104, 2015. Disponível em:< <http://piaui.folha.uol.com.br/materia/tia-barbara-a-temivel/>>. Acesso em 4 abr. 2017.

TRUMAN, H., **Statement annoucing the use of A-Bomb**, 6 ago, 1945. Disponível em: <<https://www.trumanlibrary.org/publicpapers/index.php?pid=100>>. Acesso em: 4 jan. 2018.

TRUMP, D. **Pronunciamento em conferência de imprensa**. Bedminster (NJ) EUA, 7 ago. 2017. Disponível em:< <https://goo.gl/WXJS6e>>. Acesso em: 10 fev. 2018.

VERÍSSIMO, T. Tradução e crítica: A tarefa do tradutor e seus comentadores. **Belas Infiéis**, v.3, n.2, p.156. Disponível em:<<https://goo.gl/rZ1AKC>>. Acesso em: 2 dez. 2017

VICKERS, B. **Counterfeiting Shakespeare: evidence, authorship, and John Ford's Funerall elegye**. Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, 2002.

VIÉGAS-FARIA, B. **Currículo Lattes**. Disponível em: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4706069Z4>>. Acesso em: 4 jan. 2018.

VIÉGAS-FARIA, B. **Site pessoal**. Disponível em:< <http://www.beatrizviegas.com.br>>. Acesso em: 5 jan. 2018.

WALES, K.; MAGNUSSON L. An A-Z of Rhetorical Terms. In: **Reading Shakespeare's dramatic language: a guide**. ADAMSON, S. (Org.). London: Thomson Learning, 2001. (The Arden Shakespeare).

WATERS C.; HOLLINGTON M.; JORDAN J. (Ed.) **Imagining Italy**: Victorian Writers and Travellers, 216, 233. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2010.

WITTGENSTEIN, L. **Philosophical investigations**. Oxford: Blackwell, [1953]1967.

WOLFF, M. **Fire and fury**: inside the Trump White House. New York: Henry Holt and Company, 2018.

WRIGHT, G. T. Hendiadys and Hamlet. **PMLA**, v.96, n.2, 1981, p.168-193.

ZIMMERMANN, B. Structure and meter. In: DOBROV, G. (ed.) **Brill's companion to the study of greek comedy**. Leiden, Boston: Brill, 2010, p.45.