

DIDO, RAINHA DE CARTAGO: UMA PROPOSTA DE TRADUÇÃO PARA A OBRA DE CHRISTOPHER MARLOWE

Thais Maria GIAMMARCO¹

RESUMO: Este trabalho tem por objetivo apresentar uma proposta de tradução, inédita para o português, da peça **Dido, Queen of Carthage**, de Christopher Marlowe (1564-1593). Após uma breve contextualização da importância do autor e de seu teatro para a Inglaterra elisabetana, bem como da peça em questão, apresentarei amostras de partes da tradução e, com base nelas, discutirei brevemente minhas escolhas e estratégias tradutórias tendo em vista a dificuldade do texto e a incompatibilidade entre os sistemas poéticos do português e do inglês.

Palavras-chave: Tradução; Teatro; Literatura Inglesa; Renascimento/Início da Modernidade na Inglaterra.

ABSTRACT: This paper aims at presenting a translation into Portuguese for **Dido, Queen of Carthage**, by Christopher Marlowe (1564-1593). Having briefly presented some factual data about the playwright as well as about the play, and having discussed his relevance, as well as his plays', in Elizabethan England, I will present some samples of parts of my translation, briefly discussing some of my choices and the translational strategies involved in this process, bearing in mind the difficulty this text presents as well as the incompatibility between the English and the Portuguese poetic systems.

Keywords: Translation; Drama; English Literature; Renaissance/Early-Modern England.

1. Introdução

Quando se discute a literatura inglesa do século XVI, o primeiro nome que nos vem à mente é o de William Shakespeare, considerado não somente por grande parte dos críticos literários, bem como – e principalmente –, pelo público leitor, como o príncipe do teatro elisabetano. No entanto, poucos têm conhecimento a respeito dos antecessores de Shakespeare, que, de certa forma, lhe prepararam o caminho e influenciaram de maneira expressiva seu legado literário.

Entre tais figuras, encontramos Christopher Marlowe. Nascidos no mesmo ano (1564), não há registros que atestem que Marlowe e Shakespeare tenham chegado a conviver na Londres elisabetana (Riggs, 2004, p.35), entretanto, a intercomunicação entre suas peças é flagrante. **Tamburlaine** influencia fortemente **Henry VI**, que, por sua vez, influencia **Edward II** (Riggs, 2004, p. 35), que, dando continuidade a essa intensa colaboração intelectual, influencia **Richard II** (Bednarz, 2004, p. 99). Shakespeare toma como modelo não apenas a forma poética de Marlowe, mas também suas temáticas, aprofundando-as ou

¹ Mestranda em Teoria e História Literária - UNICAMP

reservando-lhes um novo desenrolar (Bednarz, 2004, p. 99). Russ McDonald vai ainda mais além ao afirmar que “Devemos ter em mente que Marlowe foi um dos professores mais influentes de Shakespeare, e as peças de Shakespeare teriam sido bem diferentes do que elas são – e poderiam até mesmo não ter existido – não fosse o modelo de Marlowe.” (2004, p. 67) e que em Shakespeare tem-se a realização completa do talento que Marlowe teria desenvolvido se não tivesse morrido tão jovem (McDonald, 2004, p. 67).

Visto pelos críticos como o mais moderno dos dramaturgos elisabetanos e como um homem à frente de seu tempo, tratando de temas que causam polêmica até os nossos dias, como homossexualismo, ateísmo e anti-semitismo, Marlowe confundiu seus contemporâneos – que dividiam opiniões extremamente favoráveis a ele, como a de George Peele, que o descreveu como “protegido pelas musas”, e altamente opositoras, como a de Thomas Kyd, que o acusou de ateísmo e o denunciou à rainha – e continua despertando admiração e curiosidade até hoje. Sua figura nada convencional tem dado origem a inúmeros mitos a seu respeito, que se fortalecem em virtude de sua dificuldade de comprovação, dada a época remota em que viveu.

Controvérsias à parte, a colaboração de Marlowe para o teatro elisabetano e para a literatura inglesa em geral é inegável. O fato de ter introduzido novas tonalidades ao verso branco e de distanciar cada vez mais o verso dramático do ritmo do verso em rima constituiu sua maior inovação. Segundo Eliot, o verso de Marlowe é um dos derivados mais antigos do verso branco e possui características não repetidas em nenhum tipo de verso branco encontrado posteriormente (Eliot, 1922, p. 1).

Fator de peso para o desconhecimento do autor e de sua obra no Brasil é o fato de que há uma única peça traduzida e publicada em português: **The Tragical History of Doctor Faustus**. Assim sendo, esta pesquisa tem o objetivo de realizar um estudo da obra de Christopher Marlowe dentro da literatura inglesa do século XVI, bem como apresentar uma proposta de tradução da peça **Dido, Queen of Carthage**.

Em vista das dificuldades de diversos teores que a tradução de um texto como este impõe – a serem discutidas mais a fundo posteriormente –, ressalto que meu único objetivo, longe de reproduzir toda a riqueza formal, semântica e poética da obra em questão, reside tão-somente na disponibilização do trabalho do dramaturgo em português, ao qual o acesso se faz dificultoso tanto por barreiras linguísticas quanto pela dificuldade que o texto apresenta mesmo ao leitor experimentado na leitura em língua inglesa, devido à época remota de sua composição.

2. O autor

Não há muitos dados biográficos confiáveis acerca da vida de Christopher Marlowe, devido ao fato de ter vivido há mais de quatrocentos anos e de não restarem muitos documentos autênticos da época; portanto, este é um terreno sobre o qual se deve caminhar com cuidado, uma vez que, nas mãos de biógrafos *criativos*, sua vida aparece, por muitas vezes, envolta em controvérsias.

Baseio-me na biografia mais atual e, a meu ver, mais cuidadosa em não assumir possibilidades como fatos, de Constance Brown Kuriyama, denominada **Christopher Marlowe: A Renaissance Life** (2002).

De acordo com Kuriyama, Marlowe nasceu em uma família pobre da cidade de Canterbury, na Inglaterra, em fevereiro de 1564, dois meses antes de Shakespeare.

Sendo o primeiro filho do sexo masculino, seus pais lhe dispensaram atenção especial, investindo, ainda que com poucos recursos, em sua educação. Não se conhece muito sobre sua educação fundamental, porém, de posse de dados sobre a época, é possível criar algumas hipóteses. Acredita-se que Marlowe tenha recebido sua educação fundamental em uma das muitas *petty schools*, que ensinavam garotos – e algumas vezes garotas – a ler e escrever, a fazer contas, e, provavelmente, a cantar e a ler música (2002, p. 11; p. 23). Em seguida, provavelmente passou pela *grammar school*, tendo recebido uma bolsa de estudos para cursar os dois últimos anos desse período na King's School, uma das mais conceituadas escolas da cidade, com preceptores da universidade de Oxford, onde aprendeu latim e provavelmente leu Ovídio, autor que influenciaria de maneira decisiva sua obra, e que traduziria, pioneiramente, para o inglês, alguns anos mais tarde.

Tendo concluído seus estudos na King's School, Marlowe recebeu outra bolsa de estudos, desta vez para a Universidade de Cambridge. Seguiu em 1580 para o Corpus Christi College, onde estudou grego, aprimorou seus estudos de latim, graduou-se e fez mestrado, e, ao final desse período, já começava a se consolidar como um dramaturgo que ganhava os palcos de Londres.

A estréia, em Londres, de **Tamburlaine** (I) e **Dido**, enquanto ainda terminava seus estudos em Cambridge, motivou-o ainda mais a se mudar para a capital inglesa e a investir com toda a determinação em sua carreira na dramaturgia.

Transferiu-se para Londres em 1587 e logo escreveu a continuação de **Tamburlaine**, que havia sido um grande sucesso. Sua carreira deslanchou e entre os anos de 1588 e 1592, escreveu todas as outras peças: **Doctor Faustus**, **The Jew of Malta**, **The Massacre at Paris** e **Edward II**. É difícil, no entanto, determinar a data exata em que cada peça foi escrita ou sua

sequência, pois temos registro apenas das datas de publicação das peças, o que não indica, necessariamente, que tenham sido escritas no ano de sua publicação. Acredita-se que **Dido** tenha sido produzida nos anos de Cambridge, em parceria com Thomas Nashe (Ibidem, p. 80-81), embora só tenha sido publicada em 1594.

Em Londres, Marlowe envolveu-se em diversas intrigas, tendo sido acusado de ser cúmplice em um assassinato, de falsificação de dinheiro, e, recorrentemente, de ateísmo, até a intriga final, que resultou em sua morte em 30 de maio de 1593, tendo apenas 29 anos. Some-se a isso que suas ausências em Cambridge – que poderiam ser justificadas pelos surtos de peste que ocorriam com frequência na época –, aliadas a uma carta da rainha Elizabeth a Cambridge alegando a prestação de bons serviços, levaram alguns biógrafos a crer que prestava serviços de espionagem à Corte e a relacionar sua morte, assassinado por Ingram Frizer com uma facada no olho direito em Deptford, a um crime encomendado pela Corte devido a uma traição.

Não há dados suficientes nem para confirmar, nem para rejeitar essas hipóteses. Entretanto, o que se pode concluir com certeza é que Marlowe possuía uma mente e uma personalidade à frente de seu tempo, que, como não poderia deixar de ser, se refletiram em sua obra e influenciaram de maneira definitiva sua vida e a literatura do século XVI.

Além das sete peças e das duas traduções que produziu, Marlowe também se dedicou à poesia, com **Hero and Leander** e **The Passionate Shepherd to his Love** e escreveu um epitáfio a Sir Roger Manwood e uma epístola dedicatória a Mary, Condessa de Pembroke.

3. A peça

Como ocorre com todas as outras peças de Marlowe, há controvérsias quanto à data de sua composição. Alguns acreditam ter sido um exercício de tradução realizado nos anos iniciais de Cambridge com a colaboração de Thomas Nashe. Outros a atribuem já à fase londrina, devido ao trabalho dos versos e a seu caráter lírico. Não obstante, em ambos os casos há consenso em situá-la no início da carreira do dramaturgo. Sua publicação só aconteceu um ano após sua morte, em 1594.

A escolha desta peça como alvo de minha tradução deveu-se, principalmente, a preferências pessoais: foi aquela que me possibilitou o primeiro contato com a obra do dramaturgo, seu tema comunica-se com o mundo clássico e goza de um caráter diferencial em relação às outras obras de Marlowe, entre outros fatores, por apresentar uma mulher como protagonista.

A peça trata de uma parte da epopeia **Eneida**, de Virgílio, mostrando um pequeno trecho da trajetória de Eneias, herói relacionado à fundação mítica da Itália, em que, após a destruição de Troia, desembarca em Cartago, onde conhece a rainha Dido e vive com ela uma história de amor; porém, lembrado por Mercúrio de sua missão, abandona-a e segue viagem para cumprir seu destino e a ordem dos deuses, ato que provoca o suicídio de Dido.

O tema da peça foi primeiramente concebido por Virgílio no séc. I, e retomado na obra **Heroides**, de Ovídio, no mesmo século, embora com tratamento diferente: Ovídio concebeu uma série de cartas fictícias que teriam sido escritas por heroínas clássicas a seus amados. Entre elas figura uma missiva de Dido a Eneias por ocasião de sua partida de Cartago. No entanto, a Dido de Ovídio é mais ousada que a submissa e resignada personagem de Virgílio, visto que tenta lutar pelo seu amor, chantageando Eneias para que desista de partir e, frente à sua impossibilidade de sucesso, amaldiçoa o amado por tê-la desonrado antes de suicidar-se. Além disso, o núcleo do texto de Virgílio é Eneias; o de Ovídio, ao contrário, concentra-se em Dido e, enquanto a linguagem do primeiro é epopeica, a do segundo é carregada de sensualidade.

O texto de Marlowe afilia-o a Ovídio, pois parece ter se apropriado de determinados traços de sua obra e os desenvolvido. Marlowe acentua ainda mais as características masculinas e ousadas de Dido: é ela quem seduz Eneias, quem lhe corteja e o presenteia e quem propõe casamento. Como consequência da personalidade arrojada de Dido, e remetendo a Ovídio, a linguagem de Marlowe é repleta de sensualidade, o que configura outra ruptura com relação a Virgílio. Ainda em consonância com Ovídio, Dido também é a personagem central da peça de Marlowe, haja vista seu título.

O aparecimento de uma história de amor heterossexual no centro da trama e a presença de uma mulher forte como Dido fazem da peça homônima um “estranho no ninho” do cânone marloviano, como anteriormente citado. Marlowe estava mais interessado em retratar circunstâncias não convencionais, como o homossexualismo de imperadores e reis (em **Tamburlaine**, ainda que muito sutilmente e, escancaradamente em **Edward II**), o anti-semitismo (**The Jew of Malta**), as relações do homem com o poder e sua corrupção por ele, além de questões religiosas (**Tamburlaine**, **Dr. Faustus** e **The Massacre at Paris**).

4. A tradução

Na tentativa de encontrar o metro mais satisfatório para realizar a tradução, deparei-me com um problema que configura uma barreira intransponível: os sistemas poéticos do português e do inglês são incompatíveis. O português conta sílabas poéticas, até a última

sílaba tônica de cada verso, enquanto o inglês conta pés, que podem conter duas ou três sílabas cada, sendo uma delas obrigatoriamente acentuada e uma ou duas não-acentuadas. O metro utilizado por Marlowe na composição de suas peças é o pentâmetro iâmbico: verso de cinco pés de duas sílabas cada, sendo a primeira não acentuada e a segunda acentuada. É desnecessário comentar sobre a dificuldade – que beira à impossibilidade – de reproduzir tais acentos no português, até mesmo pelo fato de que na poesia de língua portuguesa se trabalha mais com outros recursos que não o acento, tais como rimas, aliterações e assonâncias. Além da dificuldade de reprodução do padrão iâmbico, a língua inglesa é mais concisa que a portuguesa, contando com abundantes vocábulos monossílabos que se alongarão ao serem traduzidos, e o verso decassílabo é mais curto que o pentâmetro iâmbico.

De acordo com Britto (2007, p. 64), temos que “é impossível recriar num outro idioma de modo exaustivo todas as características de forma e significado de um poema”, o que é válido também para a peça em questão, visto que, apesar de seu caráter dramático, possui também forte teor lírico, explicitado por sua forma metrificada, pela presença de aliterações e de metáforas que constituem imagens poéticas. Tendo em mente que “Em tradução, temos sempre de nos contentar em atingir apenas em parte a meta almejada” (Britto, 2007, p. 64), optei pelo verso decassílabo branco em português, e, ciente de sua não correspondência ao pentâmetro iâmbico inglês, lancei mão de algumas estratégias, apresentadas e exemplificadas na seção seguinte, com o objetivo de minimizar perdas o tanto quanto possível.

5. Comentários sobre o processo tradutório e amostras de tradução

A principal dificuldade que o processo tradutório apresentou residiu na diferença de comprimento entre o metro português e o inglês, que acarretou a dificuldade de reproduzir todo o conteúdo semântico do original no verso traduzido. Tornou-se necessário, na maioria das vezes, escolher a parte do conteúdo semântico a ser traduzida em cada verso, fato que ocasionou a perda de pedaços de versos, e, por vezes, também, a perda de imagens poéticas, como vemos em alguns versos abaixo:

Before that Boreas buckled with your sailes? (Ato I, Cena 2, verso 19)

Antes que o vento norte os castigasse?

No verso acima, temos uma dupla perda: perdeu-se a aliteração da consoante “b” e a imagem poética de Bóreas, o forte deus do vento norte, lutando com as velas dos navios troianos. Literalmente, a tradução desse verso deveria ser algo como “Antes que Bóreas

prendesse vossas velas”, mas essa tradução ultrapassaria o limite de sílabas poéticas do verso decassílabo. Como a ideia de ter o navio castigado pelo vento assemelha-se, de certa forma, com a do vento lutando com as velas, e devido ao caráter irado de Bóreas, a tradução me parece satisfatória.

Segue outro exemplo:

For my sake pitie him Oceanus, (Ato I, Cena 1, verso 127)
Piedade de le tenha Oceano

No verso acima, perde-se “Por mim”, “Em meu favor” (“For my sake”). Essa perda é lamentável, uma vez que ocorre em uma fala de Vênus, mãe de Eneias, pedindo para que Oceano tenha piedade de seu filho por sua intercessão de deusa.

Eternall Jove, great master of the Clowdes, (Ato IV, Cena 2, verso 4)
Mestre das nuvens, Júpiter Eterno

No caso acima, perde-se “grande” (“great”) como adjetivo de “mestre” (“master”). No entanto, essa não constitui uma grande perda, visto que a alteração semântica não se mostra prejudicial.

No trecho abaixo, mais um exemplo da escolha que se fez necessária devido à impossibilidade de reproduzir todo o conteúdo semântico no verso traduzido. Eneias chega a Cartago e, ainda em apuros e sem saber onde estava, encontra seus companheiros de tripulação Sergesto e Ilioneu, que estavam desaparecidos. Estes já haviam sido recebidos pela rainha Dido e trajavam boas roupas, estavam saudáveis, descansados e bem alimentados, ou seja, em boa situação (“in such plight”). No entanto, é provável que o impacto desse encontro sobre Eneias tenha recaído mais sobre estar reencontrando seus “doces amigos” (“sweet companions”), que por estarem bem vestidos e alimentados; portanto, privilegiei o conteúdo semântico de familiaridade de “sweet companions” em detrimento ao de “in such plight”:

Your sight amaze me, O what destinies (Ato II, Cena 1, versos 59 e 60)
Me espanta vê-los; agora dizei
Have brought my sweete companions in such plight
Por que aqui estais, doces amigos?

Sendo o texto riquíssimo em referências mitológicas, em alguns casos em que a imagem poética associada à mitologia dificultaria a compreensão semântica, fiz uma adaptação do verso, eliminando-a e apresentando o sentido denotativo do verso, conforme vemos a seguir:

Triton I know hath fild his trumpe with Troy, (Ato I, Cena 1, verso 130)

Tritão, que anunciou o fim de Troia

A tradução literal do verso acima, que deveria ser algo como “Sei que Tritão encheu sua trombeta com Troia”, além de ultrapassar o limite de sílabas do verso decassílabo, dificultaria a compreensão do leitor que não contasse com refinados conhecimentos em mitologia. Embora haja notas de rodapé, procurei não torná-las excessivamente abundantes (e conseqüentemente cansativas), portanto, deliberadamente optei pela eliminação da imagem poética em prol da questão semântica. Nesse caso, perdeu-se também a aliteração de *tr-*.

Em outros casos, no entanto, foi possível manter toda a carga semântica do original dentro do verso decassílabo:

And therefore will take pitie on his toyle, (Ato I, Cena 1, verso 131-133)

De sua fadiga há de ter piedade

And call both Thetis and Cimothee,

E chamará Tétis e Cimotóe

To succour him in this extremitie.

Para ajudá-lo em tal necessidade

Outro recurso de que lancei mão foi a quebra de um verso original em dois na tradução. Tentei restringir essa prática apenas aos casos em que a perda semântica se revelaria muito prejudicial.

For though my birth be great, my fortunes meane, (Ato II, Cena 1, verso 90)

Embora nobre pelo nascimento

O meu destino é por demais cruel

Albeit the Gods doe know no wanton thought (Ato III, Cena 1, verso 16)

Embora os deuses sejam testemunha

De que jamais uma ideia indecente

Um último fator digno de nota é o recorrente uso de terceira pessoa nos diálogos. Na grande maioria das vezes em que as personagens se referem a si mesmas, o fazem por intermédio da terceira pessoa. Entretanto, nem sempre essa característica foi conservada na tradução, temendo que soasse artificial e arcaizante ao extremo, visto não ser essa uma forma corrente em português.

And thou Aeneas Didos treasure, (Ato III, Cena 1, verso 91, fala de Dido)

Só tu, Enéias, serás meu tesouro

Graunt she or no, Aeneas must away, (Ato IV, Cena 3, verso 7, fala de Enéias)

Irei ainda que ela o não consinta

Em alguns casos, todavia, esse traço foi mantido, em especial naqueles em que a personagem fala consigo mesma:

O dull conceipted Dido, that till now (Ato III, Cena1, verso 82, fala de Dido)

Ó, tola Dido, que até agora

6. Conclusão

Uma tradução deste tipo envolve inúmeras dificuldades e grandes desafios. Entretanto, embora dialogue diretamente com o impossível, a tradução coloca-se, paradoxalmente, como um mal necessário. De acordo com Britto:

(...) a idéia de que a impossibilidade de atingir uma meta implica que não faz sentido seguir em direção a essa meta, se fosse levada a sério, inviabilizaria todo e qualquer empreendimento humano, e não apenas a ciência. Se a meta de se conservar sempre saudável é inatingível, já que todos nós estamos fadados a adoecer e a morrer em algum momento, devemos concluir que cuidar da saúde é inútil? (2007, p. 8)

Portanto, reitero que meu objetivo com esta pesquisa consiste apenas em possibilitar o acesso a esta peça, inédita em português, a leitores de língua portuguesa, não almejando

reproduzir a riqueza formal, semântica e poética do original em sua totalidade, senão apenas na medida do possível, como se deve lidar com processos tradutórios de maneira realista.

REFERÊNCIAS

BEDNARZ, J. P. Marlowe and the English literary scene. In.: CHENEY, P. (Ed.) **The Cambridge Companion to Christopher Marlowe**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. p. 90-105.

BRITTO, P. H. Correspondências estruturais em tradução poética. **Cadernos de Literatura em Tradução**, São Paulo, n. 7, p. 53-69, 2007.

_____. “É possível avaliar traduções?” **Tradução em Revista**, v. 4, p. 1-12, 2007.

ELIOT, T. S. (1922) **Notes on the blank verse of Christopher Marlowe**. Disponível em <http://www.bartleby.com/br/200.html>. Acesso em 08 de fevereiro de 2009.

KURIYAMA, C. B. **Christopher Marlowe: A Renaissance Life**. New York: Cornell University Press, 2002.

MARLOWE, C. **The Complete Plays**. London: Everyman Paperbacks, 1999.

MCDONALD, R. Marlowe and style. In.: CHENEY, P. (Ed.) **The Cambridge Companion to Christopher Marlowe**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. p. 55-69.

OVÍDIO. **Cartas de amor: as heróides**. São Paulo: Landy, 2003.

RIGGS, D. Marlowe's life. In.: CHENEY, P. (Ed.) **The Cambridge Companion to Christopher Marlowe**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. p. 24-40.

VIRGÍLIO. **Eneida**. Tradução Odorico Mendes. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2005.