



TRABALHOS DE AMOR PERDIDOS





TRABALHOS DE AMOR PERDIDOS

William Shakespeare

Tradução, introdução e notas
Aimara da Cunha Resende

JT
Jessitura


CESH
Centro de Estudos
Shakespeareanos

Belo Horizonte
2006

Copyright © da tradução Aimara da Cunha Resende, 2006
Todos os direitos da Edição reservados à Tessitura Editora

Capa e Projeto Gráfico
Milton Fernandes

Tradução
Aimara da Cunha Resende

Revisão
Marlene Soares dos Santos

Shakespeare, William, 1564-1616

Trabalhos de amor perdidos / William
Shakespeare; tradução de Aimara da Cunha
Resende. Belo Horizonte: Tessitura Editora, 2006

272 p.: 14 x 21 cm

Tradução de: Love's labour's lost.

ISBN: 85-99745-04-2 Brochura

ISBN: 85-99745-05-0 Capa Dura

1. Teatro inglês. I. Título

CDD 822.33
CDU 822.3307

Tessitura Editora
Av. Getúlio Vargas, 874 . sala 1503
30112 - 020 . BH . MG . Brasil
31 3262 0616 . www.tessituraeditora.com.br





Centro de Estudos Shakespeareanos (CESh)



Editora Geral
Aimara da Cunha Resende

Editor Adjunto
Erick Ramalho

Comissão Editorial
Prof. Dr. Ángel-Luiz Pujante - Universidad de Murcia (Espanha)
Profa. Dra. Elinês Oliveira - UFJP
Prof. Dr. José Roberto O'Shea - UFSC
Profa. Dra. Margarida G. Raven - FAP
Profa. Dra. Marlene Soares dos Santos - UFRJ
Prof. Dr. Michael Warren - University of California, Santa Cruz
Prof. Dr. Saulo Cunha S. Brandão - UFPI
Profa. Dra. Solange Ribeiro de Oliveira - UFMG
Prof. Dr. Thomas LaBorie Burns - UFMG

Comissão Revisora
Profa. Dra. Adelaine LaGuardia - UFSJ
Profa. Dra. Anna Stegh Camati - UNIANDE
Profa. Dra. Liana Leão - UFPR
Profa. Dra. Magda V. S. Tolentino - UFSJ
Profa. Dra. Márcia Martins - PUC-Rio
Profa. Dra. Marlene Soares dos Santos - UFRJ
Profa. Dra. Solange Ribeiro de Oliveira - UFMG

www.funedi.edu.br/cesh
cesh@funedi.edu.br



APRESENTAÇÃO

O Centro de Estudos Shakespeareanos (CESh) é uma associação nacional de pesquisa e apoio a produções artísticas relacionadas a William Shakespeare e, de modo geral, ao Renascimento inglês. Tem sua sede no Centro de Pós-Graduação e Extensão da Fundação Educacional de Divinópolis, da Universidade do Estado de Minas Gerais (FUNEDI-UEMG), em Belo Horizonte, onde abriga uma biblioteca e uma videoteca para uso por pesquisadores, profissionais de Artes Cênicas e demais interessados.

Contemplando parte dos objetivos do Centro de Estudos Shakespeareanos, a Tessitura Editora iniciou publicações do Selo CESH que visam oferecer a pesquisadores, profissionais de arte dramática e leitores em geral subsídios tanto para maior conhecimento da obra de Shakespeare quanto para produções teatrais conscientes dessa obra, a partir de traduções anotadas das peças e poemas; de estudos críticos traduzidos; e de obras inéditas resultantes de pesquisa de autores brasileiros, membros do Centro de Estudos Shakespeareanos.

O Selo CESH se subdivide, assim, em três séries:

1. Traduções da shakespeareana;
2. Traduções de obras críticas internacionais, inéditas no Brasil, e de relevância para o aprofundamento do estudo de Shakespeare e/ou de outros autores do Renascimento inglês;
3. Estudos críticos brasileiros dessas obras, desenvolvidos por membros do CESH.

A seleção das obras a serem publicadas pela Tessitura Editora, sob o Selo CESH, é feita por um Conselho Editorial internacional e de reconhecido saber. As traduções publicadas passarão, sempre, por um revisor com conhecimento sólido da shakespeareana.

A tradução e as notas explicativas são de inteira responsabilidade dos tradutores, respeitando-se a abordagem cultural e as normas básicas de publicação do Selo. Da mesma forma, as idéias apresentadas nas obras brasileiras inéditas são de inteira responsabilidade de seus autores, sempre de acordo com as referidas normas.

Com a criação do Selo CESH, o Centro de Estudos Shakespeareanos e a Tessitura Editora esperam estar preenchendo uma lacuna há muito constatada por estudiosos e interessados no dramaturgo inglês e na sua relação com seu tempo e sua cultura. Isso, na certeza de estarem desenvolvendo um trabalho sedimentado em pesquisas acadêmicas, mas viabilizado através de uma linguagem acessível ao leitor comum, sem, contudo, minimizar a qualidade que tais publicações exigem.

Como Editora Geral do Selo CESH, não poderia deixar de agradecer, aqui, o entusiasmo e a confiança em nós depositada pela equipe da Tessitura Editora, em especial a competente e simpática atuação de sua Diretora, Maria Adélia de Barros, a tranqüila, dedicada e segura assistência do Editor Adjunto, Erick Ramalho, e a permanente e inestimável participação dos colegas José Roberto O'Shea, Marlene Soares dos Santos e Solange Ribeiro de Oliveira, sem cujas sugestões este nosso trabalho estaria muito empobrecido. A estes, os possíveis louros da empreitada. Os erros são meus.

Belo Horizonte, fevereiro de 2006.

Aimara da Cunha Resende
Editora Geral

TRADUÇÕES DA SHAKESPEARIANA

A série *Traduções da Shakespeariana*, do Selo CESH, será feita a partir de um texto básico escolhido pelo(a) tradutor(a) entre as edições padrão em língua inglesa. Esse texto básico será sempre cotejado com mais quatro ou cinco textos ancilares, de escolha do tradutor de cada peça, e internacionalmente reconhecidos como de alto valor acadêmico e como resultado de pesquisa profunda. Tanto o texto básico quanto os ancilares serão usados como referência, mas não como modelo de edição, visto esta se moldar nas normas do Selo e nas escolhas do tradutor.

Norteadas por princípios de tradução cultural, as traduções aqui oferecidas ao público leitor e à classe teatral buscam resgatar as idéias, as criações verbais, a imagística, a riqueza sonora e rítmica e as estruturas dramáticas de Shakespeare, tornando-as acessíveis aos leitores e/ou às platéias brasileiros(as), sem vulgarizá-las ou deturpá-las com rodeios ou linguajar pseudo-culto, que, na ilusão de se aproximarem do “Bardo”, apenas contribuem para a incompreensão de seu pensamento e o desinteresse por sua obra.

A convicção de que Shakespeare criou peças para serem vistas e apreciadas simultaneamente pela nobreza e pelo povo levou-nos a optar pela tradução cultural, único meio, a nosso ver, de se alcançar o grande público, aproximando-nos, assim, no Brasil do século XXI, do que o próprio Shakespeare fez na Inglaterra Renascentista. A beleza da linguagem do “Bardo” não se calca no rebuscamento nem em termos comuns apenas a especialistas ou conhecedores profundos do vernáculo clássico, mas sim na imagística, no ritmo, nos trocadilhos, nos jogos verbais, na poesia. Sua riqueza se faz da compreensão profunda do ser humano, que levou a shakespeareana à condição de obra perene que, em qualquer lugar do mundo, tem atingido as mais variadas camadas sociais, cultu-

rais e artístico-literárias. São exatamente essa beleza e essa riqueza que buscamos resguardar em nossas traduções.

As peças oferecidas pelo Selo CESH serão, assim, quando necessário, vertidas através de transposições de imagens, jogos de palavras, ditos populares, e até mesmo nomes próprios que, não existentes no português do Brasil, ou já extintos em nosso tempo, busquem, quando traduzidos, resgatar a idéia original sem prejudicar o seu conteúdo, mas tornando mais clara sua mensagem para o público brasileiro. Sempre que se fizer necessário tal tipo de versão, será ele esclarecido em notas de rodapé. Será seguido o critério que norteia a obra do dramaturgo, relativamente à linguagem em verso ou prosa, conforme ele próprio usa uma ou outra das formas.

Para maior esclarecimento, e visando tornar conhecidas certas alusões, no texto shakespeariano, à mitologia, ao contexto de época, a outros domínios da arte, como a música e a dança, por exemplo, ou a quaisquer outros assuntos, serão apresentadas explicações para as mesmas, também em notas de rodapé, da mesma forma que se faz em edições críticas em língua inglesa. Como os tradutores estarão cotejando edições em língua inglesa reconhecidas como de alto valor acadêmico, sempre que necessário, as notas de rodapé farão referência aos editores consultados.

Belo Horizonte, fevereiro de 2006.

Aimara da Cunha Resende
Editora Geral

WILLIAM SHAKESPEARE: HOMEM CERTO, NO LUGAR CERTO, NA HORA CERTA

Quando Shakespeare nasceu, em 1564, a Inglaterra era um país em transição em todos os sentidos. Com a reforma religiosa, iniciada em 1533, por Henrique VIII, que havia se desligado de Roma, declarando-se Chefe Supremo da Igreja na Inglaterra, mantendo uma atitude de relativa tolerância para com a crença e os ritos católicos, deu-se o primeiro impulso modificador. Mas muita água correria, até que o país se acalmasse e tivesse definidos seus rumos.

Com a morte de Henrique VIII, em 1547, subiu ao trono, aos nove anos de idade, Eduardo VI, seu filho do terceiro casamento, com Jane Seymour (Maria, filha de Catarina de Aragão, e Elisabete, filha de Ana Bolena, foram declaradas bastardas), e os ingleses passaram a ser governados pelo Duque de Somerset, tio e tutor do jovem rei, o qual assumiu o título de "Protetor do Reino". Diferentemente de Henrique, Somerset era um protestante ferrenho, decidido a erradicar o catolicismo que, havia séculos, norteava a espiritualidade do povo. Nessa época, os ingleses passaram a ser obrigados a usar o *Livro de Orações Comuns* (*Book of Common Prayer*), publicado em 1549 e revisado em 1552, e a assistir ao culto protestante, nos domingos, sob pena de serem multados ou presos. Outro forte golpe, para a religiosidade popular, foi a tomada das capelas onde se veneravam os mortos e se faziam doações pelas almas do Purgatório. As capelas foram declaradas bens do governo e os súditos forçados a abandonar, pelo menos em seu comportamento religioso visível, sua crença secular. Afastaram-se os ritos, mas seria difícil modificar-se a fé apenas por editais públicos.

Morto Eduardo, em 1553, passou a governar sua irmã, Maria, cognominada "Maria, a Sanguinária" (*Bloody Mary*), por sua tenaz perseguição aos protestantes. Filha

da primeira esposa de Henrique, e vítima da separação dos pais, Maria era católica fanática, fé que se intensificou com seu casamento com Felipe II da Espanha. Tal casamento fez surgir uma forte resistência dos súditos à rainha.

A Inglaterra até poderia ter se mantido católica, mas, morta Maria, em 1558, a nova dirigente passou a ser Elisabete I, filha do segundo casamento de Henrique VIII. Elisabete tinha interesse em que o país voltasse à religião fundada por seu pai, pois só assim seria aceita como sucessora legítima do trono. Seu primeiro Parlamento legalizou a doutrina instaurada por ele. As atitudes prescritas pelo protestantismo episcopal firmaram-se, então, no país, mas os antigos súditos não poderiam, de um dia para o outro, simplesmente passar a acreditar na nova fé. Retiraram-se altares, fecharam-se capelas, afastaram-se bispos, eliminaram-se das igrejas santos, cruzes, e outros sinais da antiga devoção, mas os mais velhos e, mesmo, a geração de Shakespeare sentiram-se envolvidos por uma religião ainda mal delineada. Os fiéis poderiam adaptar-se, tornando-se “conformistas”, ou se transformar em protestantes extremados, os “puritanos”; ou, ainda, poderiam ser os “cripto-católicos”, que assistiam aos cultos dominicais da nova religião, evitando as penalidades caso não o fizessem. Estes, entretanto, permaneciam católicos fervorosos, interiormente ligados à fé em que haviam sido criados, chegando a realizar seus próprios rituais, em pequenos grupos, em suas casas.

Elisabete I era mulher inteligente e sabia que uma atitude drástica relativa à religião só poderia ser prejudicial ao seu governo, no que era apoiada por seu principal ministro, William Cecil, Lord Burghley. Não houve grandes perseguições religiosas e padres católicos só eram condenados à morte após julgamento, se não declarassem, apesar das torturas a que eram sujeitos, que reconheciam em Elisabete a rainha legítima da Inglaterra, e Chefe Suprema da Igreja. Eram julgamentos políticos, sem aparência de perseguição religiosa. A política conciliatória da rainha permitiu a manutenção de festas considera-

das pecaminosas pelos puritanos, mas de grande riqueza popular — o que iria alimentar uma enorme produção cultural, inclusive a obra de Shakespeare.

O Estado encontrava-se debilitado, após os reinados curtos de Eduardo VI e Maria I, e com guerras contra a Espanha, a Irlanda e a França. Esta dominava a Escócia, a qual pediu ajuda à soberana inglesa. Maria Stuart, rainha escocesa, católica, era vista pelos católicos ingleses como a legítima detentora do trono, visão facilitada por sua consangüinidade com os Tudor. Perseguida em seu país, depois de se ter casado com o assassino de seu marido, Maria Stuart pediu asilo na Inglaterra, iniciando um jogo político perigoso, que culminou com sua morte. Mas o ponto alto das lutas externas do país (havia, também, rebeliões internas, como algumas tentativas de destronar Elisabete) foi a vitória da pequena esquadra inglesa, comandada por Francis Drake, um pirata em quem a rainha sabiamente confiou, sobre a famosa “Invencível Esquadra” espanhola, em 1588. Essa vitória foi fundamental para a união política do país, sob Elisabete — o que não quer dizer que, daí por diante, foram só rosas, para o governo — e para a auto-estima do povo.

A Inglaterra, agora, dominava os mares, conquistava novas terras e era reconstruída por uma soberana perspicaz, diplomática, culta, cujos conselheiros, sagazmente escolhidos, trabalhavam com fidelidade para o crescimento do país. Apesar de revoltas que eram vencidas, da grande diferença existente entre os grupos sociais, dos anos em que a escassez de alimentos espalhava a fome, e com os surtos de peste dizimando a população com alguma frequência, o período elisabetano, cerca de dez anos após a subida da rainha ao trono, foi de desenvolvimento e de aumento da auto-confiança. Tentou-se melhorar as condições dos pobres, cobrando-se impostos para tal fim, nas diferentes comarcas (*counties*); criaram-se alguns empregos; publicou-se, desta vez com algumas modificações, um livro comum de orações; fortaleceram-se os mantenedores da ordem, nas cidades e comarcas. Foi um período de crescimento, dominado pela alta sociedade,

visto que tanto o Parlamento quanto o Conselho Privado eram formados por nobres e membros ricos da classe média. Havia especulação financeira e acordos políticos que buscavam favorecer os privilegiados, nunca os mais fracos, apesar do relativo cuidado de Elisabete em evitar expandir de forma incontrolável o domínio da nobreza, inclusive com sua parcimônia em conferir patentes em troca de altas quantias doadas à Coroa.

Esse foi o período áureo das artes inglesas, com uma plêiade de dramaturgos, poetas, ensaístas, escritores de viagens, retratistas, músicos. Segundo F. E. Halliday¹, foi a única época, até hoje, em que a Inglaterra dominou a música, na Europa. O país e Londres, sua capital, encantavam os visitantes estrangeiros, que falavam com fascinação — e, às vezes, com estranheza — de seus teatros, seus palácios, suas procissões encenadas (*pageants*), da liberdade das mulheres e, é claro, de sua cultíssima e coquete rainha.

Juntamente com essa riqueza de cultura erudita, o país, graças à tolerância religiosa de Elisabete, manteve a cultura popular baseada em ritos e folguedos ligados à religião católica e a cultos pagãos. Possibilitou-se, assim, um intercâmbio entre as faixas eruditas, encontradas especialmente em Londres, e as danças, os jogos, a literatura de panfletos, as “estórias agradáveis” (de conotação altamente erótica) ou livros religiosos (de cunho místico) — uma literatura simples, bastante disseminada entre as massas — movimentos e crendices populares, revividos com entusiasmo no interior e, em parte, também na capital.

Foi nessa Inglaterra, nesse momento glorioso para a arte, que em Stratford-upon-Avon, cidadezinha do interior, nasceu William Shakespeare, o terceiro entre os oito filhos (dos quais apenas uma mulher e quatro homens sobreviveram), e primeiro do sexo masculino, de John Shakespeare e Mary Arden. Casando-se com Mary, vinda de abastada família de um lugarejo vizinho, que, sabe-se,

¹ Halliday, F.E. *England: a concise history*. London: Thames & Hudson, 2002:106.

auxiliava seu pai nas contas da família, e, provavelmente, sabia ler e escrever, John se estabeleceu em Stratford-upon-Avon, onde exerceu várias atividades. Trabalhou com couro, especialmente fazendo luvas, comerciou com lã, emprestou dinheiro a juros, foi membro do Conselho da Cidade e chegou aos postos de Juiz de Paz e Prefeito (*Bailiff*). Mas sua fortuna, bem significativa, decaiu, por algum motivo. Acredita-se que passou a dever muito, e que teve problemas, também, devido à sua possível ligação com a religião católica.

A respeito da infância de William Shakespeare, em Stratford-upon-Avon, quase nada se sabe. Foi batizado na Igreja da Santíssima Trindade, no dia 26 de abril de 1564, mas não se tem certeza do dia exato de seu nascimento. Por ser 23 de abril o dia de São Jorge, santo padroeiro da Inglaterra, e o mesmo em que Shakespeare morreu (segundo a inscrição no monumento erigido a ele), alguns optaram por declarar esse dia como o de seu nascimento. Mas, deve-se insistir, não foi encontrado, até hoje, documento algum que confira validade a essa opção. Foi sepultado no dia 25 de abril de 1616, em lugar proeminente na igreja em que foi batizado.

Como filho de um cidadão de destaque, na cidade, William com certeza deve ter estudado na escola pública local, a Nova Escola Elementar do Rei (*King's New Grammar School*), que, existente desde o tempo de Eduardo VI, havia sido reestruturada e era uma das melhores do país. As atividades nas escolas elementares (*Grammar Schools*) elisabetanas começavam às seis horas da manhã e se estendiam por todo o dia. Era uma educação centrada em língua e literatura latinas. Os alunos das turmas mais adiantadas eram obrigados a se comunicar em latim, já que, na escola, eram proibidos de falar em inglês. Depois de alfabetizadas, aprender o catecismo, e dominar razoavelmente a aritmética, as crianças tinham sua educação continuada através da leitura de autores clássicos, em especial dos romanos, como Ovídio, Cícero, Horácio e Quintiliano. O treino da retórica era, também, sistemático. Tal educação, dada a um menino inteligente, com provável

tendência natural à literatura e à dramaturgia, era o suficiente para formar o futuro “Bardo” inglês.

Stratford-upon-Avon, entre os rios Arden e Feldon, era, antes do nascimento de William, uma próspera e organizada cidade de mercado, em que produtos de duas regiões podiam ser comercializados com facilidade. Sua população era uma comunidade especial, desde a Idade Média, devido à postura dos membros da “Corporação da Santa Cruz”, que consistia de homens e mulheres e — fato digno de atenção — na qual o voto feminino valia tanto quanto o masculino. Essa Corporação cuidava dos pobres, atendia os doentes, elegia seus representantes no governo local, e fundou uma escola. Mas, depois da morte de Henrique VIII, a dura mão do regente protestante Somerset acabou por fechá-la, deixando, porém, intacta sua capela, cujos vitrais foram cuidadosamente preservados, no reinado de Elisabete: em sua diplomática política religiosa (e, provavelmente, sua valorização de criações artísticas), a rainha expressou a vontade de que se mantivessem vidros decorados e que as igrejas não ficassem vazias.

Se as igrejas foram, de alguma forma, preservadas, é de se esperar que o folclore ligado aos ritos religiosos também o tenha sido. O teatro, tão apoiado pela soberana, prosseguiu em seu curso. Assim, é bem possível que, em sua infância, William Shakespeare tenha tido a oportunidade de assistir a espetáculos de atores ambulantes, principalmente se levarmos em consideração a localização privilegiada de sua cidade natal. Park Honan,² biógrafo de Shakespeare, dá notícia de pagamentos feitos pelo Prefeito, em 1580, a atores de Worcester, que se apresentaram no salão da Prefeitura, e de mais dois grupos da Companhia dos “Atores de Lorde Stanley”. É mais que provável que Shakespeare tenha participado de diversões populares, como o “Dia de Maio” (*May Day*), as comemorações religiosas, como as de Natal e da vinda

² HONAN, Park. *Shakespeare: a life*. Oxford: Oxford University Press, 1999:96.

dos Reis Magos, as *Mummers' Plays*, que eram encenações da luta de São Jorge contra o Dragão, e os entretenimentos em feiras e mercados, onde muita coisa interessante e divertida acontecia.

Com as leituras de autores clássicos, o treino em retórica, a formação familiar baseada em aforismos, e histórias contadas ao pé da lareira, em noites de inverno, estava pronto o homem, matéria prima para o desenvolvimento do dramaturgo.

Em 28 de novembro de 1582, quando Shakespeare contava dezoito anos de idade, foi proclamada a licença para seu casamento com Anne Hathaway, então com 26 anos. Essa licença é o único documento existente, em relação ao matrimônio; mas bastava para que o mesmo se realizasse. Em 26 de maio de 1583 era batizada sua primeira filha, Susanna. Seguir-lhe-iam os gêmeos Hamnet e Judith, batizados em 2 de fevereiro de 1585.

Nada mais se sabe de Shakespeare, até que vamos vê-lo citado, aos 28 anos, metaforicamente e por paródia de sua própria obra — que parecia já estar incomodando os rivais — em Londres, em 1592. É no famoso libelo “Um Grãozinho de Sabedoria” de Robert Greene, formado em Universidade, que, agonizante, alertava seus colegas dramaturgos de nível universitário sobre um “corvo emergente, embelezado com nossas penas, que, com seu ‘coração de tigre envolvido em pele de ator’, acha que é capaz de soltar um verso branco tão bem quanto os melhores de vocês; e sendo um absoluto *Johannes fac totum* é, em sua própria visão, o único ‘sacode-cenas’ (*Shakescene*) — alusão clara ao nome de Shakespeare) do país.” A referência ao ‘coração de tigre envolvido em pele de ator’ parodia uma fala que aparece na *Terceira Parte de Henrique VI* (ato 1, cena 4), de Shakespeare, encenada no Teatro Rose, nesse ano. Daí por diante, vamos ter notícia dele, em Londres, onde crescia sua fama. Mas parece continuar ligado a Stratford-upon-Avon e à sua família, pois em 1597 adquiriu *New Place*, uma casa grande, de três andares, e das melhores de Stratford. Um ano antes, em 11 de agosto, seu filho Hamnet foi enterrado, aos

onze anos de idade. Nesse mesmo ano, seu pai conseguiu adquirir o tão almejado brasão familiar, que lhe conferiu, e aos seus descendentes, o título de *gentleman*. Sua filha Susanna, casada com John Hall, renomado médico da cidade, teve apenas uma filha, Elisabete, a qual, mesmo tendo se casado duas vezes, faleceu sem deixar descendentes, em 1670. Com ela se extingue a linhagem dos Shakespeare, pois Judith também não deixou herdeiros.

Em Londres, Shakespeare trabalhou como ator, dramaturgo e é bem provável que tenha exercido função semelhante à de atual diretor de teatro, visto não haver tal função, separadamente, na época. A Companhia dos "Atores do Lorde Tesoureiro" (*Lord Chamberlain's Men*) foi formada em 1594, sob a proteção do Lorde Tesoureiro, Henry Carey, primeiro Barão Hunsdon. Nela estavam atores já renomados, como Richard Burbage, William Kempe e Robert Armin. E, também, o ator e dramaturgo William Shakespeare. Sabe-se que a primeira apresentação dos "Atores do Lorde Tesoureiro" foi em Newington Butts, em junho de 1594.

Shakespeare foi, também, um homem de negócios, pois além de *New Place*, adquiriu terras aráveis e para pastagem. O que recebia de pagamento por propriedades suas chegou, na época, a 440 libras, dando-lhe uma renda extra anual de 60 libras. Isso, em Stratford-upon-Avon. Em Londres, além de ser citado como um dos "Atores do Lorde Tesoureiro" e, mais tarde, com a subida de Jaime I ao trono, dos "Atores do Rei" (*The King's Men*), possuía uma casa na área do Teatro Blackfriars, do qual consta, nominalmente, como um dos sete acionistas; foi o único dramaturgo a participar da construção e da administração do Teatro Globe, de cuja renda recebia uma décima parte. Foi um dos poucos artistas no mundo, até o surgimento do *show business*, que conseguiram ter, ao mesmo tempo, glória e uma sólida situação financeira.

A produção de peças, na época, parece ter sido uma atividade em colaboração, quando, durante os ensaios, ia-se recortando o texto, acrescentando sugestões, e desenvolvendo melhores possibilidades de encenação. Como

sugere Stanley Wells,³ “Provavelmente ele esperava que seus atores oferecessem uma contribuição criativa e contava com isso, enquanto escrevia”.

Foi nessas condições que Shakespeare escreveu suas 38 peças (39, se aceitarmos a hipótese, ainda controvertida, de que *Eduardo III* também tenha sido escrita, em parte, por ele). Acreditam os estudiosos, baseados em estudos textuais e bibliográficos, que *Timão de Atenas*, *Péricles*, *Os Dois Nobres Parentes*, muito pouco de *Henrique VIII*, e três páginas de *O Livro de Sir Thomas More* foram escritas em colaboração com outros colegas. Há, ainda, a possibilidade de uma peça perdida, *Cardenio*, ter sido escrita por John Fletcher e Shakespeare. Apesar de o texto de *Cardenio* estar hoje desaparecido, há evidência da apresentação desta peça no inverno de 1612-13 e, de novo, em junho de 1613. A colaboração de dramaturgos na criação de textos de peças era uma prática costumeira, talvez até por pressão de tempo. Constatou-se a participação de colaboradores, em algumas das outras peças de Shakespeare, sendo, entretanto, muito maior sua autoria no total delas. Stanley Wells e Gary Taylor⁴ admitem serem de Shakespeare cerca de 90% do texto das peças em que se reconhece ter havido colaboração.

Em 1623, depois do falecimento do “Cisne de Avon”, como o chamou Ben Jonson, também dramaturgo e seu contemporâneo, John Heminges e Henry Condell, dois de seus companheiros de teatro (que, com Richard Burbage, foram incluídos em seu testamento) editaram a primeira coletânea de sua obra teatral, em que foram incluídas 36 peças. É o Primeiro Fólio (*First Folio*). Esta coletânea tem a garantia de ter sido organizada por pessoas cujo contato prolongado com o autor, em condições quase ideais, ou seja, na própria vivência de encenação dos textos, torna-as testemunhas confiáveis do desenvolvimento do trabalho do

³ WELLS, Stanley. *Shakespeare: a life in drama*. London/New York: Norton, 1995: 29. Minha tradução para o português.

⁴ WELLS, Stanley & TAYLOR, Gary. *William Shakespeare: a textual companion*. Oxford: Oxford University Press, 1987: 73.

dramaturgo. Dada essa maior possibilidade de autenticidade, crê-se que Heminges e Condell deixaram de incluir no Fólho de 1623 algumas peças, como *Pérides*, por não terem as mesmas sido escritas unicamente por Shakespeare, ou, pelo menos, por conterem mais dos 90% de colaboração hoje detectados em obras incluídas no conjunto. O *First Folio* apresenta as peças em grupos separados: comédias, tragédias e dramas históricos. Esta última classificação, todavia, é problemática, pois dramas históricos podem — e costumam — ser, ao mesmo tempo, trágicos. Mesmo com algumas incertezas, o *First Folio* de 1623 é de imensa importância na preservação de uma obra grandiosa que, sem essa edição, poderia, talvez, se perder ou ser prejudicada por reproduções pirateadas, lembradas de memória, para possíveis outras publicações.

Além das peças, Shakespeare escreveu, no final dos anos 90, dois poemas longos, dedicados ao Conde de Southampton, possivelmente seu patrono, na época: *Vênus e Adonis*, em 1593; e *A Violação de Lucrecia*, em 1594. Os dois poemas foram escritos e publicados no período em que, devido à peste, os teatros foram fechados. Tendo Ovídio como fonte, muito devem eles à formação clássica de seu autor. Também lhe é atribuído o poema *A Fênix* e *A Rola Pomba*, que apareceu, sem título, junto a uma coletânea de poemas de Robert Chester, em 1601. O poema *Queixa de um Amante* foi publicado em 1609, finalizando, como então se fazia, o volume dos 154 *Sonetos*. Estes são bem conhecidos, seguem a voga dos sonetos de amor da época. Afastam-se, contudo, da norma, pois são dedicados ou a um homem (que se julga ser o Conde de Southampton) mais jovem que o autor, ou a uma mulher totalmente diferente do ideal petrarquiano, a “mulher morena” (*dark lady*). Há críticos que julgam serem os poemas autobiográficos, mas, pessoalmente, creio que suas beleza e técnica vão além de mera autobiografia. Atribui-se, ainda, a ele, o poema curto *Vou Morrer?*, descoberto por Gary Taylor, na Biblioteca Bodleian, Oxford, no manuscrito de uma coletânea de poemas provavelmente coligida por volta de 1630.

Suas peças, que, por motivo de organização, críticos preferem dividir em comédias, tragédias, peças históricas, peças romanas, peças-problema e romances, tornam evidente sua busca por novas formas, nova linguagem, novas técnicas. Mesmo no início de sua carreira como dramaturgo — talvez até, mesmo, mais intensamente, nesse período inicial — ele experimentava novos tipos de dramaturgia. Inseria, por exemplo, comédia na estrutura da tragédia, usava figuras históricas, desrespeitando a cronologia, que era subordinada à eficiência da construção dramática, criava uma teia de enredos e sub-enredos, inserindo formas líricas no discurso dramático.

Shakespeare foi, acima de tudo, homem de teatro e, para alcançar seus objetivos no palco, buscou trabalhar com tudo o que lhe sugerisse riqueza no gênero. Nessa busca constante, sua obra tomou vulto e originou peças como *Hamlet*, *Otelo*, *O Rei Lear*, *Macbeth*, *Noite de Reis*, *Sonho de Uma Noite de Verão*, *A Tempestade*, *Trabalhos de Amor Perdidos*, para citar apenas umas poucas. Entretanto, desde o início, já se sente em sua criação, mesmo modelada em autores clássicos, como Sêneca e Plauto, a verve do homem de teatro que, acima de tudo, observou o ser humano, amou-o, talvez, de forma única, compreendeu-o, divertiu-se a observá-lo, chorou, quem sabe, por e com ele.

Esse homem de teatro, nem Gênio absoluto, nem mito criado por um país que perdia seu poder de domínio, ou por um indomável capitalismo emergente, foi a maior glória que a dramaturgia produziu, até nossos dias. Sua obra permanece viva, com seus erros e suas grandes inovações formais, sua linguagem florescente, exploratória e inovadora, seus temas — não raro baseados em obras anteriores a ele — sua ternura e sua ironia em relação ao mundo, esse “palco onde homens e mulheres são apenas atores”.

Aimara da Cunha Resende
Editora Geral

OBRAS CITADAS:

HALLIDAY, F. E. *England: a concise history*. London: Thames & Hudson, 2002.

HONAN, Park. *Shakespeare: a life*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

WELLS, Stanley. *Shakespeare: a life in drama*. New York/London: Norton, 1995.

WELLS, Stanley & TAYLOR, Gary. *William Shakespeare: a textual companion*. Oxford: Oxford University Press, 1987.

INTRODUÇÃO

Trabalhos de Amor Perdidos foi relegada ao esquecimento durante cerca de duzentos anos, por ter sido vista como uma obra cheia de defeitos, indigna, mesmo, da pena de Shakespeare. A última apresentação de que se tem notícia, em sua primeira fase, foi em 1630, pela Companhia dos Atores do Rei, antes da Guerra Civil. Com o controle do Parlamento pelos puritanos, fecharam-se os teatros em 1642. Só em 1660, após a Restauração da Monarquia, o teatro voltou a ter vida, mas, agora, com marcante influência francesa (Carlos II havia passado seu exílio na França). Além disso, devido à visão política dos Stuart — que consideravam o teatro um bom meio de aproximar, ideologicamente, as diferentes camadas sociais, valorizando o poder constituído de maneira subliminar — tornou-se ele um elemento auxiliar importante do aparelho de Estado.

Nessa época, várias peças de Shakespeare, assim como adaptações de algumas delas, voltaram ao palco, mas *Trabalhos de Amor Perdidos* continuou não sendo encenada, apesar de ter sido autorizada, em 1669, a pertencer ao repertório de uma das duas companhias com patente real, a de Sir Thomas Killigrew. Foi liberada, mas não apresentada ao público. Só em 1839, Madame Elizabeth Vestris e seu marido, Charles Mathews, montaram a peça, em Covent Garden. Uma montagem luxuosa, que ficou em cartaz apenas por oito noites, devido a um erro mercadológico de seus produtores, que fecharam a bilheteria barata (a *shilling gallery*), o que ocasionou uma revolta do público menos aquinhado financeiramente, fora do prédio do teatro, causando problemas e acarretando grandes prejuízos.

A peça parecia, mesmo, não ter mais possibilidades de sucesso. Acreditava-se ser ela tópica em excesso, tra-

tando de temas sócio-políticos exclusivos do período elisabetano, e, além disso, carregada de jogos de palavras, o que, supunha-se, prejudicava a clareza das mensagens. Outro “crime” cometido por Shakespeare, nesta obra, teria sido não ter ele criado uma peça de “personagens”, segundo a opinião de críticos e estudiosos que falaram sobre ela até o início do século XX. Com essa carga de opiniões negativas, as companhias não se arriscavam a levá-la à cena. Tudo se transformou, todavia, com o *Prefácio* do dramaturgo, ator e diretor Harley Granville-Barker.

Granville-Barker foi capaz de discernir as qualidades de um texto que contém em si um rico manancial de oportunidades para a encenação, apesar de, segundo ele, ser uma peça de um “jovem e inteligente dramaturgo” que estava “aprendendo sua arte”¹. Para ele, se bem compreendida, tendo sua musicalidade bem explorada, e se, “...também, a fala e os movimentos dos atores forem belos e rítmicos, então esta mistura delicada e fantástica de mascarada e peça pode se tornar deliciosa. Mas ela requer estilo ao ser representada. Toda a peça, do princípio ao fim, exige estilo”.²

O *Prefácio* de Granville-Barker foi a pedra de toque para o ressurgimento de *Trabalhos de Amor Perdidos*. Depois dele, especialistas acadêmicos, críticos, diretores e atores voltaram-se para esta peça com um novo olhar e reconheceram que, apesar de sua aparência erna de limitação a uma época, com as idiossincrasias de um grupo social de elite, e uma linguagem supostamente quase inacessível, ela é rica em sua estrutura, nas relações entre sociedade e linguagem, no uso quase espelhar dessa linguagem.

Esta é uma das três peças para a qual Shakespeare não se valeu de temas ou textos anteriores. Há indícios de alusões a, por exemplo, a *Arcádia*, de Philip Sidney, e à *Marprelate Coontroversy* (*Controvérsia Marprelate*), mas

¹ Granville-BARKER, Harley. *Prefaces to Shakespeare*, Vol. 2. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1947:

² Tradução minha

esta hipótese histórica e política tem sido contestada, ultimamente.

Estruturada – e essa estruturação não pode ser, apenas, o resultado do trabalho de um “jovem e inteligente dramaturgo aprendendo sua arte” - sobre repetições, alusões, paralelismos, antíteses e paradoxos, *Trabalhos de Amor Perdidos* retrata uma elite social fútil onde jovens imaturos e pseudo-intelectuais têm no jogo de palavras e no desafio lingüístico, assim como nos jogos do amor e do sexo, uma diversão quase obrigatória. Ao retratar a imaturidade de aristocráticos jovens do sexo masculino que pensam que tanto o amor quanto o saber são o produto quase modístico de um processo fechado, com princípio e fim controláveis, em que há possibilidade de se criar formas de conclusão de experiências de tipos os mais diversos (incluindo-se, aí, as relações sentimentais), dentro de objetivos intelectualizados e idealizados, Shakespeare põe em cheque valores vazios de sua época, mas que permanecem imutáveis, como característicos que são do ser humano.

Estruturando seu texto a partir desses jovens (observe-se que a primeira fala de Navarra, que abre a peça, trata da morte como não finalizadora e da eternidade do homem cultivado - mais que culto - idealizando, assim, a possibilidade de se controlar o que é finito), Shakespeare focaliza o incontrolável e a permanente abertura da existência humana, em todos os seus aspectos, a novas possibilidades e surpresas. E é a morte, como única forma de finitude, na vida, que termina a peça pondo fim aos jogos desses jovens, deixando a eles e a nós, leitor e público, com a sensação de permanência do inacabado.

O dramaturgo cria mais dois grupos que se antepõem aos intelectualizados aristocratas de Navarra: o grupo das jovens, lideradas pela Princesa da França, as quais, como todas as mulheres das comédias shakespearianas, em especial as heroínas, são bem mais maduras e inteligentes que os homens; e o grupo das “pessoas comuns”, uma mistura de tipos e personificações regionais. O paralelismo é exato, nessa composição de personagens: aos quatro

nobres se opõem a Princesa e suas três damas, em uma guerra de intelecto que marca a luta dos sexos. Estende-se a oposição com outro grupo, o das quatro personagens simples e/ou cômicas: Cabeção, inculto mas inteligente, e, numa caracterização oposta à dos nobres, direto e realista em seu linguajar pobre e, não raro, comicamente errado, em que troca os sentidos das palavras, acentuando a superficialidade dos que crêem que dominando-as, dominam também os sentidos físicos e as emoções próprias e alheias; e o trio composto por Armado, Holofernes e Sir Nataniel, tipos nascidos da *Commedia del'Arte*, mas que, extrapolando essa caracterização inicial, transformam-se em rica paródia dos próprios jovens aristocratas, com sua falsa cultura e sua preocupação em se exhibir e se mostrarem intelectualmente superiores aos outros plebeus que os circundam. Transitando pelos três grupos, estão a camponesa Jaqueneta, que, minimizada extensão feminina de Cabeção, confere à peça um toque de realidade natural, com sua sexualidade e sua falta de cultura; Meio-Quilo, ainda uma criança, mas vivo, perspicaz e com grande domínio da linguagem, que ele reverte, de modo sistemático, formando uma teia de sentidos que se multiplicam, com ironia, criticando em especial seu amo, o fantástico Armado; e Boyet, acompanhante da Princesa, e outra marca da superficialidade e da bajulação. É tão marcante o paralelismo que, de maneira sutil, Boyet, membro da corte francesa, se opõe a Meio-Quilo, um mero pajem. Mas tanto um quanto o outro dominam, dentro das normas de seus respectivos ambientes, a linguagem, leit-motif da peça.

O estilo, em *Trabalhos de Amor Perdidos*, é um fim em si. Não é de estranhar, pois, que Granville-Barker veja nele exigência primeira, para qualquer encenação. Shakespeare experimenta com a métrica, joga com as palavras, explorando-lhes a multiplicidade de sentido; trabalha, em seu microcosmo lingüístico, o paradoxo que a peça é, ao elaborar, de forma carnavalizada, os opostos que se conjugam, o “baixo” e o “alto”, tanto no aspecto físico, em que parece ser sugerida a figura portentosa de

Armado ligada à minúscula pessoa de Meio-Quilo, por exemplo, ou no aspecto social, em que Biron e Cabeção se opõem como figuras centrais. Esse paradoxo se reflete no jogo de paixão, tanto no campo social, ao se ter o pomposo cavaleiro Armado enamorado da camponesa Jaqueneta, quanto no ideal, em que o altaneiro Biron se perde de amores por Rosaline, a de olhos pretos e morena compleição, que relembra a *Dark Lady* (*Dama Morena*) dos Sonetos shakespearianos, tipo inverso ao ideal estético da época, que exaltava tez e olhos claros.

Em sua exploração da métrica, o Shakespeare chega ao máximo do trabalho com tipos de rimas, tanto em suas variadas construções, quanto no esmero em designar aos diferentes grupos sócio-culturais formas características. Assim, nessa peça em que mais de um terço das falas é em rimas, é freqüente o uso de rimas emparelhadas ou alternadas, os jovens apaixonados de classe social elevada falam em versos brancos e escrevem sonetos, enquanto, como é característico da shakespeariana, os rústicos e homens do povo falam em prosa. Contudo, é comum as falas destas últimas personagens irem da prosa ao verso - um verso rimado, na forma popular da balada, ou com ritmo marcado.

Nesse universo de oposições, a figura central é Biron, inclusive pela superioridade quantitativa de suas falas. Mas os contrários se encontram, mais uma vez carnavalizando esse mundo tão hierarquizado em sua aparência, quando o dramaturgo completa essa centralidade com Cabeção. Enquanto Biron é a única personagem a chegar a ocupar, sozinha, o palco, Cabeção, por seu lado, é o único a dividir com ele, em dois momentos, esse palco. E se Rosaline se alinha com Biron, em capacidade intelectual, chegando a vencê-lo na guerra lingüística, é a Princesa que se opõe a ele, com sua segura e calma centralidade. Biron vê a impossibilidade dos propósitos de seus companheiros e reconhece a inferioridade de seu grupo na "guerra de inteligência e de sexo" contra as jovens francesas. Ele reconhece, ainda, a necessidade de ser mais direto e realista em sua linguagem, mas se perde na retórica pela

qual os quatro “intelectuais”, ele inclusive, são dominados. A Princesa, ao contrário, tem plena consciência e domínio da linguagem, ao mesmo tempo que sabe usá-la de forma temerária mas objetiva, alcançando, rápida e satisfatoriamente, seus fins. Como diz G. R. Hibbard³, *Um espelho para as boas maneiras [...]. a Princesa é o padrão pelo qual os homens são avaliados e têm suas falhas apontadas. Ela é o tranqüilo centro da peça.*⁴

Nesse texto que usa a palavra como meio e fim, três figuras enfatizam o ridículo de seu uso sem conhecimento adequado: o espanhol Armado, o mestre-escola Holofernes e o cura Sir Nataniel. O presunçoso espanhol abusa de frases redundantes e de circunlóquios; o pedante Holofernes cria uma expressão própria e vazia, cheia de palavras em “-ão”, e de latinismos que, nem sempre corretos, dão, entretanto, aos menos avisados, a impressão de profundo saber; e o cura Nataniel, em sua atitude de quase servilismo ao mestre-escola, busca, também, usar termos rebuscados, fazer poemas e citar autoridades para se tornar confiável como detentor do conhecimento.

O mais expressivo, contudo, nessa peça tão bem construída, é o final inconcluso, que, em seu próprio formato, joga por terra, num término circular, a idéia inicial contida na fala de Navarra, relativamente à não finitude da morte e à imortalidade do saber. Inesperadamente, surge a figura quase silenciosa de Marcadé, emissário francês, que, pondo término aos jogos verbais, às oposições e, enfim, à encenação dos cômicos súditos do Rei, derruba a enfatizada pluri-semia da linguagem, em todos os níveis estruturais deste texto, a *grande festa das linguagens*, como fala Cabeção, referindo-se ao palavreado do cura e do mestre-escola. Tal derrubada se dá com poucas palavras (vinte e oito, no original, e vinte e quatro nesta tradução), num momento de dolorosa ironia vivencial, trazendo aos que ocupam o palco a experiência da única

³ HIBBARD, G. R. ed. *The Oxford Shakespeare: Love's Labour's Lost*. Oxford: Oxford University Press, 1990:41

⁴ Tradução minha

finitude que existe: a morte. Essa finitude da morte, vista pelo Rei e seus companheiros como passível de ser controlada, traz à tona a eterna inconclusividade, a permanente e surpreendente abertura da vida. E *Trabalhos de Amor Perdidos* termina com a paradoxal canção da alegre primavera que traz a incômoda voz do cuco, e do triste inverno que permite aos homens o aconchego do caldo quente.

O primeiro texto impresso que se tem de *Trabalhos de Amor Perdidos* é o Quarto de 1598, conhecido como o Primeiro Quarto, do qual existem quatorze cópias. A primeira peça de Shakespeare a apresentar, na capa, o nome do autor, esse Quarto, entretanto, não foi registrado na Companhia dos Livreiros, como normalmente deveria acontecer. Todavia, ao que tudo indica, foi ele o texto base para a impressão do Fólho de 1623. Dados externos e evidência interna permitem datar-se a criação do texto por volta de 1594-5.

Nesta tradução, o texto base usado foi o da *Riverside Shakespeare*, editado por G. Blakemore Evans, em 1997⁵. Como textos ancilares, cotejei as edições da Arden Shakespeare, editada por Richard David⁶; da Arden Shakespeare, editada por H. R. Woudhuysen⁷; da Oxford, editada por G. R. Hibbard⁸; a *Complete Oxford Shakespeare*, editada por Stanley Wells e Gary Taylor⁹; e da Cambridge New Shakespeare, editada por John Dover Wilson¹⁰. Foram ainda consultados, sempre que alguma dúvida surgia, quanto ao uso semântico, os glossários edita-

⁵ EVANS, G. Blakemore ed. *The Riverside Shakespeare*. Boston,:Houghton Mifflin, 1997.

⁶ DAVID, Richard ed. *The Arden Shakespeare: Love's Labour's Lost*. London: Methuen, 1997.

⁷ WOULDHUYSEN, H. R. ed. *The Arden Shakespeare: Love's Labour's Lost*. London: Thomson Learning, 2001.

⁸ HIBBARD, G. R. ed. *The Oxford Shakespeare: Love's Labour's Lost*. Oxford: Oxford University Press, 1990.

⁹ WELLS, Stanley & TAYLOR, Gary ed. *The Complete Oxford Shakespeare*. Oxford: Oxford University Press, 1986.

¹⁰ WILSON, John Dover ed. *The NewShakespeare: Love's Labour's Lost*. London: Cambridge University Press, 1969.

dos por Robert D. Eagleson (*Onions*)¹¹, e por David Crystal & Ben Crystal¹². Relativamente a questões textuais, usei também *William Shakespeare: A Textual Companion*, de Stanley Wells e Gary Taylor.¹³

Devem ser feitas algumas observações, em relação ao Quarto de 1598 e ao Fólio de 1623. No Quarto, há bastante confusão relativamente aos nomes das personagens, em especial a Rosaline e Caterine, o que tem levado editores a grande celeuma quanto à direção de palco, no que tange estas duas personagens, em algumas passagens. Tal celeuma se deve, inclusive, ao fato de que o Fólio não oferece opção elucidativa para o problema. Preferi adotar a indicação de nomes destas personagens segundo G. Blakemore Evans¹⁴, Stanley Wells e Gary Taylor¹⁵, G. R. Hibbard¹⁶ e outros, permitindo, com ela, manter o paralelismo, a oposição e o choque verbal que caracterizam a relação entre Biron e Rosaline, que formam o mais expressivo par amoroso da comédia. Também, para manter um dos traços estruturais da peça, a repetição, optei por manter o diálogo entre Rosaline e Biron, no ato 2, cena 1, em que o jovem, em seu primeiro encontro em Navarra, pergunta à moça se não dançou com ela em Brabant, (versos 33-34). Dá-se, nesse encontro, a primeira de várias disputas verbais entre os dois, que se repete mais adiante, no mesmo ato, de maneira mais extensa, mas com intenção idêntica versos 35-36. Alguns editores, como John Kerrigan¹⁷, acreditam que, nesse estágio da composição, estando em dúvida, relativamente ao

¹¹ EAGLESON, Robert D. ed. *A Shakespeare Glossary, by C. T. Onions*. Oxford: Oxford University Press, 1986.

¹² CRYSTAL, David & CRYSTAL, Ben. *Shakespeare's Words: a Glossary and Language Companion*. London: Penguin, 2004.

¹³ WELLS, Stanley & TAYLOR, Gary. *William Shakespeare: A Textual Companion*. Oxford: Oxford University Press, 1987.

¹⁴ WELLS, Stanley & TAYLOR, Gary eds. *The Complete Shakespeare*. Oxford: Oxford University Press, 1986.

¹⁵ HIBBARD, G. R. ed. *The Oxford Shakespeare: Love's Labour's Lost*. Oxford: Clarendon Press, 1990.

¹⁶ KERRIGAN, John ed.. *The Penguin Shakespeare: Love's Labour's Lost*. Harmondsworth: Penguin, 1986.

nome da amada de Biron, Shakespeare usou *Rosaline* e *Caterine* aleatoriamente, vindo a riscar o primeiro diálogo, mais tarde, após se decidir por *Rosaline*, colocando o segundo em seu lugar, mas em folha separada; na hora da montagem gráfica, o compositor não teria observado a troca, mantendo os dois. Como já disse, acho dispensável cortar esse primeiro diálogo, por serem a repetição e o paralelismo aspectos recorrentes na estrutura de *Trabalhos de Amor Perdidos*. Também os nomes do cura e do mestre-escola são apresentados confusamente no Primeiro Quarto, nos atos 4, cena 2, e 5, cena 1. Optei por manter as mesmas direções seguidas em relação aos nomes de *Rosaline* e *Caterine*.

Outra decisão que foi preciso tomar diz respeito aos nomes das personagens. Sendo esta uma tradução cultural, preferi, no caso de nomes típicos (*Costard*, *Dull* e *Moth*), usar, em minha versão, aqueles que, mesmo mantendo a idéia inicial, apresentam uma forma comum a nomes em português do Brasil. Enquanto não houve dificuldade em relação a *Dull*, facilmente transposto para *Lerdo*, e como o termo *Cabeção* equivale a um dos sentidos de *Costard*, explorados por Shakespeare, o nome do pajem de Armado, *Moth*, foi bem mais problemático. Esse nome apresenta duas acepções, ou seja, a de algo muito pequeno (*Mote*), ou a de inseto (*Moth*); os dois vocábulos tinham a mesma pronúncia no inglês elisabetano. Esta dupla possibilidade levou editores anglo-saxônicos a terem que optar por uma ou outra, quando da composição das edições sob sua responsabilidade. Como é freqüente, na peça, a alusão tanto à pequena estatura do jovem, quanto à sua pouca idade, preferi traduzir seu nome por *Meio-Quilo*, alcunha comum no interior do país, e de acordo com a idéia de sua pequenez e juventude.

Mantive as divisões de atos e cenas do texto de G. Blakemore Evans, visto o Quarto de 1598 não apresentar tal divisão, e o Fólho de 1623 apresentar uma ilógica divisão de atos. As divisões em cenas surgiram com editores do século XVIII e têm sido seguidas desde então. A outra diferença entre o Quarto e o Fólho se encontra nos versos

finais, quando o Fólio finaliza a peça com a fala, atribuída a Armado, “Sigam vocês, por ali. E nós, por aqui”, enquanto o Quarto termina com “As palavras de Mercúrio são duras, após o canto de Apolo”, sem, contudo, indicar a quem é esta fala atribuída. Mantive, com a maioria dos editores, a forma do Fólio.

Sempre que considere importante acrescentar alguma indicação de direção não existente nas edições em inglês por mim consultadas, mas que poderia auxiliar na compreensão e na montagem da peça, eu o fiz. Busquei, também, explicar, em notas de rodapé, as alusões presentes no texto original (e *Trabalhos de Amor Perdidos* é riquíssima nesse aspecto) e figuras mitológicas ou folclóricas, sempre que me pareceram pouco conhecidas do leitor/público brasileiro do século XXI, ou que, por seu caráter tópico, poderiam prejudicar a compreensão. Expliquei, ainda, também em notas de rodapé, as transposições que fiz, resultantes do caráter cultural da tradução.

Foi minha preocupação, também, conservar, da forma mais aproximada possível, o esquema métrico de Shakespeare, apesar das diferenças lingüísticas. Além disso, tentei manter a comicidade e a ironia dos jogos de palavras, recorrendo quando necessário para tal, a transposições culturais que conservassem o sentido original, ao mesmo tempo que os expressassem através de formas próprias da cultura brasileira.

Como palavra final, na Introdução a uma obra que põe em cheque a finalização, quero agradecer a inestimável atuação de Marlene Soares dos Santos, revisora cuidadosa, dedicada e profunda conhecedora da shakespeareana, cujas brilhantes observações muito enriqueceram meu trabalho; a constante, calma e sempre presente assistência de Erick Ramalho, Editor Adjunto; a confiança e dedicação da Diretora da Tessitura Editora, cuja participação em meu trabalho muito aliviaram alguns momentos difíceis. E última, mas não menos importante, minha gratidão especial ao companheirismo e à compreensão de meu esposo, Ramiro Resende, sem o quê esta

tradução jamais chegaria a se tornar realidade.

Belo Horizonte, fevereiro de 2006.

Aimara da Cunha Resende

Obras Citadas:

CRYSTAL, David & CRYSTAL, Ben. *Shakespeare's Words: a glossary and language companion*. London: Penguin, 2004.

DAVID, Richard (ed.). *The Arden Shakespeare: Love's Labour's Lost*. London: Methuen, 1997.

EAGLESON, Robert D. (ed.). *A Shakespeare Glossary, by C. T. Onions*. Oxford: Oxford University Press, 1986.

EVANS, G. Blakemore (ed.). *The Riverside Shakespeare*. Boston, Houghton Mifflin, 1997.

GRANVILLE-BARKER, Harley. *Prefaces to Shakespeare*, Vol. 2. Princeton New Jersey: Princeton University Press, 1947:

HIBBARD, G. R. (ed.). *The Oxford Shakespeare: Love's Labour's Lost*. Oxford: Oxford University Press, 1990:41

KERRIGAN, John. (ed.) *The Penguin Shakespeare: Love's Labour's Lost*.

WELLS, Stanley & TAYLOR, Gary (ed.). *The William Shakespeare: the complete works*. Oxford: Oxford University Press, 1987.

WILSON, John Dover (ed.). *The New Shakespeare: Love's Labour's Lost*. London: Cambridge University Press, 1969.

WOUDHUYSEN, H. R. (ed.). *The Arden Shakespeare: Love's Labour's Lost*. London: Thomson Learning, 2001.

