

# De quem é esta tragédia? Traduzindo *Arden of Faversham*

Whose tragedy is this? Translating *Arden of Faversham*

Régis Augustus Bars Closel<sup>1</sup>

Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)

DOI: <https://doi.org/10.5902/2176148556338>

**Resumo:** Este artigo traz considerações sobre a tradução de *Arden of Faversham* para o português e o método de trabalho empregado em peças colaborativas, baseado no conceito de "Tradução Prismática", de Matthew Reynolds. A discussão recorre a exemplos de relevantes variações textuais encontradas nas três versões iniciais da obra e nas edições contemporâneas. Ao preservar as diferenças baseadas em diversas origens, o método de tradução permite que o resultado destaque a *história do texto*. O método empregado extrai possibilidades autorizadas pelas publicações do período. Variações apontam para a pergunta-título, cujas respostas podem ser buscadas na alternância existente entre palavras no título da peça, a composição dramática, os protagonistas e a autoria.

**Palavras-chave:** *Arden of Faversham*. Tradução. William Shakespeare. Colaboração. Autoria.

**Abstract:** This article explores the considerations regarding the translation process of *Arden of Faversham* and the method employed to translate collaborative plays, based on Matthew Reynold's concept of "Prismatic Translation", followed by examples of relevant textual variations found in the three earlier editions of *Arden of Faversham*, as well as in the modern editions. I argue that by preserving textual differences based on different resources, the translation highlights the history of the text. It opens up possibilities accorded by the play's material existence. These prospects are guided by the question in the title, which points to different perceptions, such as the words of the play-title, playtext, protagonists, and authorship.

**Keywords:** *Arden of Faversham*. Translation. William Shakespeare. Collaboration. Authorship Attribution.

---

<sup>1</sup> A pesquisa envolvendo o estudo e a tradução de *Arden* foi generosamente apoiada pela *Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo* (FAPESP), processos [2016/06723-2] (Brasil) e [2016/23470-0] (Inglaterra). O autor reforça seus agradecimentos à instituição de fomento à pesquisa.

## I

De acordo com a edição mais recente, preparada por Gary Taylor e Terri Bourus, *Arden of Faversham* foi composta nos últimos meses de 1588, provavelmente entre outubro e dezembro, por um dramaturgo anônimo em colaboração com William Shakespeare (TAYLOR et al., 2017, 488). A peça é bem conhecida como o primeiro exemplo de uma tragédia doméstica – baseada em um assassinato real ocorrido em 1541 – entre as obras que chegaram até nós. Quanto ao que acontece fora do ambiente interno da casa, a peça trata de temas socioeconômicos importantes para o início da Modernidade, tais como transferência de propriedade, crise e ansiedade quanto a posses, à dissolução dos monastérios e ao progressivo fim dos costumes em relação à divisão das terras de uso comum.<sup>2</sup>

Nos últimos anos, *Arden* tem recebido grande reconhecimento editorial e teatral: ela foi publicada tanto no Royal Shakespeare Company (RSC) *Collaborative Plays* (2013) como no *New Oxford Shakespeare* (2016-17, doravante NOS) – publicada pela primeira vez juntamente com todas as outras peças de Shakespeare, de autoria individual e colaborativa –; nos palcos, a tragédia foi encenada em ambos os lados do Atlântico em 2014.<sup>3</sup> *Arden* se estabeleceu como uma peça anônima bem elaborada e popular, que alterna momentos de séria imersão psicológica e de entretenimento leve e engraçado, divididos entre personagens bem construídos, cujas vidas se entrelaçam através de interesses individuais diferentes.

A inclusão inédita de *Arden of Faversham* nas *Obras Completas* da NOS se baseia em reivindicações de peso desbravadas por MacDonald Jackson ao longo de décadas, e particularmente bem representadas e expostas em seu livro *Determining The Shakespeare Canon: Arden of Faversham and a Lover's Complaint* (2014, p. 9-128), assim como em um capítulo dedicado à obra por Arthur F. Kinney, em seu inovador livro sobre atribuição de autoria, em coautoria com Hugh Graig, *Shakespeare, Compu-*

2 A dissolução dos monastérios transferiu progressivamente terras, bens e rendas da Igreja para a Coroa e a outras pessoas. As terras de uso comum, antes usadas coletivamente para agricultura de subsistência, passaram a ser cercadas para o uso individual, visando atender ao comércio de derivados da ovinocultura. Ambos os processos geraram grande deslocamento de pessoas, pobreza e desordem social.

3 William Shakespeare and Others: *Collaborative Plays* (Bate, J. et Rasmussen, E. (eds.), 2013); *New Oxford Shakespeare* (Taylor et al. (eds.), 2016). *Arden* foi encenada na Royal Shakespeare Company (RSC), com a direção de Polly Findlay como parte da temporada “Roaring Girls”, que ficou em cartaz entre abril e setembro de 2014. Nos Estados Unidos, ela foi encenada com o título levemente alterado para “Arden of Faversham”, na Indianapolis University, pelo grupo Hoosier Bard, dirigido pela pesquisadora e editora shakespeareana Terri Bourus, também em abril de 2014.

ters, and the Mystery of Authorship (2009, p. 78-99).

Ambos os estudos, feitos de forma independente e com métodos distintos, alcançaram praticamente as mesmas conclusões e passaram pelo escrutínio de muitas revisões acadêmicas ao longo dos anos. Como resultado, temos a atribuição de autoria a Shakespeare das cenas 4 a 8 e possivelmente do início da cena 9 – “supported by extensive, independent, interlocking evidence”<sup>4</sup> – para substanciar a inclusão de *Arden* nas *Obras Completas* de Shakespeare. Além disso, essas pesquisas apontam que candidatos anteriores, como Christopher Marlowe ou Thomas Kyd, são opções praticamente impossíveis para a autoria de qualquer parte do texto (ELLIOT et GREATLEY-HIRSCH, 2017, p. 159-61; 166; TAYLOR et LOUGHNANE, 2017, p. 490).

Fora do mundo anglófono, essa obra anônima ocupa uma posição ímpar quando comparada com a produção do mesmo período. *Arden* foi traduzida para muitas línguas ao longo dos séculos XX e XXI. Entre outras, existem pelo menos três traduções para o alemão, uma para o francês e uma para o espanhol americano. O que teria despertado o interesse de culturas, locais e línguas tão diferentes por um drama específico do século XVI sobre o assassinato de um oficial alfandegário da região de Kent, na Inglaterra do jovem Eduardo VI? *Arden* possui qualidades teatrais, envolvendo comédia e tragédia; amor e adultério; medo e confiança; prosperidade e pobreza; momentos emocionalmente carregados e situações farsescas, todas elas bem costuradas na malha dramática que constantemente demonstra sua capacidade de encantar espectadores e leitores.<sup>5</sup> Além do interesse sobre a participação ou não de Shakespeare na composição, as principais linhas de interpretação de *Arden* permanecem relevantes para audiências contemporâneas. Tópicos como conflitos de classes, violência doméstica, deslocamento geográfico e social, e crime estão presentes em nossa experiência cotidiana do mundo, pois não estão restritas às condições históricas dos anos 1540 nem 1590, tampouco a qualquer geografia específica.

Uma tradução para o português do Brasil, de minha autoria, em breve se adicionará a essa lista de traduções. Ela foi preparada como parte de um projeto de pós-doutoramento desenvolvido na Universida-

De quem é esta  
tragédia?

181

4 “[...] apoiadas por um conjunto extenso de evidências interligadas e independentes”. Taylor, Gary and Loughnane, Rory, ‘Canon and Chronology’, p. 490. Todas as traduções ao longo deste artigo são minhas.

5 Ver, por exemplo, a reunião de diversas críticas e opiniões sobre a peça encontradas no NOS Modern Critical edition (Taylor et al., 2016, p. 117-20).

de de São Paulo (USP), apoiado pela FAPESP. Este artigo discute alguns dos procedimentos tradutórios adotados, considerando o estado do texto, variações, rubricas, linguagem, atribuição de autoria, além de refletir sobre modos de estabelecer problemas específicos, de caráter doméstico, íntimo e social, em outra língua. Nas próximas páginas, seguem algumas considerações sobre o processo de verter a peça colaborativa *Arden of Feversham* para o português, baseado no conceito de “tradução prismática” de Matthew Reynolds, tendo em vista sua natureza especial<sup>6</sup>.

Essas reflexões são seguidas de exemplos de relevantes variações textuais encontradas na documentação, nas três versões iniciais da obra e nas edições contemporâneas. Ao preservar as diferenças baseadas em diversas origens, o resultado destaca a *história do texto* para leitores e pessoas envolvidas com o teatro, além de recriá-la em linguagem diferente para outro público. Portanto, trata-se de abrir possibilidades autorizadas pelas publicações do período em sua existência material, ao invés de restringi-las. Variações apontam para instabilidades que também se associam à pergunta-título escolhida para este artigo – “De quem é esta tragédia?” –, cujas respostas podem ser buscadas na alternância existente entre percepções distintas, como palavras no título da peça, a composição dramática, os protagonistas e a autoria. Esse processo de investigação histórico-textual revela o prisma de impulsos culturais distintos, acidentais e intencionais.

## II

Peças do início da modernidade ocupam pelo menos dois, digamos, “espaços” transitórios: o primeiro é o palco, uma vez que essas peças são documentos dramáticos cuja completude é alcançada somente quando encenadas, momento em que o texto se torna discurso e voz, e a tinta da página se torna ação e emoção; o segundo espaço transitório delas é o texto, condição gerada pela instabilidade do processo de impressão durante o século XVI, uma época em que as grafias ainda não estavam definidas e frequentemente variações ocorriam em diferentes edições impressas, algumas com mais e outras com menos im-

---

6 Sobre Tradução Prismática, ver a pesquisa do Prof. Dr. Matthew Reynolds, *Prismatic Translation* (Legenda Books, 2019, esp. pp. 1-18) e “Prismatic Translation and the Hum or Buzz of Tongues” em *Traduction et Textualité* (Ed. Sabirón & Chauvin 2020). O evento *Oxford Comparative Criticism & Translation* (OCCT) sobre Tradução Prismática (2015), realizado na University of Oxford e organizado por Reynolds, foi uma contribuição valiosa para pensar minha prática tradutória.

pacto para a leitura do texto, muitas formas podendo ocorrer dentro da mesma tiragem. Entre esses dois espaços, o palco e o texto, existem peças, como *Arden*, *Sir Thomas More* e muitas outras, escritas colaborativamente, um recurso que sempre me foi imperativo de destacar através do *corpus* resultante.

Foi, então, a partir da experiência de traduzir uma obra manuscrita e composta de muitas camadas autorais – *Sir Thomas More* (1600; 1603-4) –, que desenvolvi um conjunto de procedimentos para lidar com obras colaborativas e suas características particulares. Assim, verifico detalhadamente todas as variantes editoriais, enfatizando aquelas que podem afetar novas leituras, quando colocadas em outro idioma. Considerando variação e colaboração, os procedimentos adotados visam dar visibilidade a essas duas características, favorecendo as camadas de sentido e as possibilidades encontradas dentro do texto. Essa multiplicidade de olhares através do processo tradutório, baseado na multiplicidade da “tradução prismática” de Reynolds,<sup>7</sup> envolve um compromisso tanto com a *materialidade da obra* (em suas primeiras impressões) como com a *história do texto* (em suas edições contemporâneas, com correções e soluções editoriais), buscando encontrar recursos linguísticos que deem conta de representá-las satisfatoriamente.

Dessa forma, a “tradução prismática”, na minha aplicação em textos colaborativos, é tanto o processo de incluir como o de dar visibilidade à condição material original do documento, às idiossincrasias de transmissão, edição e impressão assim como aos múltiplos sentidos dos arcaísmos de seu vocabulário. Esse método não trata o texto de origem como uma unidade monolítica, estável e bem determinada – nenhuma obra dramática desse período detém tais propriedades. O documento de origem é tratado como uma fonte viva e que traz consigo os capítulos de sua história textual, sejam eles o modo como a composição alcançou a forma que nós conhecemos; ou como muitos dramaturgos interagiram um com o outro; ou como o conjunto todo criou o que chamamos de peça teatral (CLOSEL, 2016a, p. 163). Obviamente, nosso conhecimento sobre a trajetória de um texto varia de um caso para outro, e algumas somente são compreensíveis por meio de hipóteses ou de suposições, mas isso não deve impedir que aquilo que se conhece acerca de uma

*De quem é esta  
tragédia?*

---

183

7 Ver Closel, Régis Augustus Bars, ‘Sensing the author’s hand thanks to translation: The Brazilian-Portuguese translation of *Sir Thomas More*’, 2016 [2016b]; e Closel, Régis Augustus Bars, “‘One text to rule them all’: A tradução prismática de *Sir Thomas More* para o português’, 2016 [2016a].

obra seja colocado na página, pois essas informações representam o estado atual de conhecimento de suas especificidades, que podem ser veiculadas na tradução.

Em meu trabalho de tradução, tanto no de *Sir Thomas More* como no de *Arden de Faversham*, busquei fazer uso do espaço disponível na página ao invés de utilizar exclusivamente capítulos introdutórios ou notas de rodapé. Essas traduções visavam à preparação de um texto dramático em português que – da melhor forma possível – ao mesmo tempo seguisse as características materiais do documento original e propagasse linguisticamente os diferentes estilos de mãos de dramaturgos distintos presentes na peça. Além disso, notas de rodapé, somadas com informações disponíveis na página, estabelecem um diálogo<sup>8</sup> com as possibilidades já oferecidas pelas diferentes edições do texto.

Nesse sentido, *Arden*, por suas características materiais, difere muito de *Sir Thomas More*, pois esta, que ainda existe em manuscrito, apresenta muitas mãos, censura, leituras conjecturais e revisões internas, enquanto as características marcantes de *Arden* são: a ambiguidade do título (a qual *Arden* ele se refere); presença de dois estilos autorais distintos; alternância entre verso e prosa não regularizada; rubricas; passagens com leituras diferentes em publicações anteriores, tanto em antigas como nas recentes. Uma outra característica importante seria a presença de transições entre espaços internos e externos nas cenas, típica da dramaturgia de um dos envolvidos na peça. Para o cotejo dessas variações, fiz uso de praticamente todas as edições modernas e das três impressões do período (1592, 1599 e 1633), além das informações documentais a respeito dela. Assim, usando materiais diferentes e com atenção para variantes textuais, esta tradução de *Arden* fornece possibilidades para considerar questões como movimentação dentro da cena e distinção entre as diferentes mãos ao longo da ação.

### III

Ainda que as variações de *Arden* sejam mais próximas das que encontramos em outras peças do período e distantes das de *Sir Thomas More*, na qual havia muitos agentes trabalhando, ela, sendo uma tragédia anôni-

---

8 Ao traduzir *Sir Thomas More*, propus uma solução para um enigma textual/editorial; ver Closel, Régis Augustus Bars, 'The Marginal Latin Tag in the Manuscript of *Sir Thomas More*', *Notes and Queries*, 61 (2014), p. 257-60. Esse artigo foi premiado com o "John Edward Kerry Prize", concedido pela Malone Society em 2016. Além disso, foi incluído na seleção dos artigos mais relevantes de 2014 em Literatura Inglesa (área Shakespeare) no *The Year's Work in English Studies* (Egan et al., 2014, p. 423-4).

ma e indubitavelmente colaborativa, apresenta variantes que estabelecem conexões importantes com o processo criativo de transposição da obra para outro idioma.

O título de *Arden* é um bom exemplo inicial, pois levanta questões quanto ao formato da tragédia, bem como à interpretação e recepção dela. A peça foi registrada em 1592 como a “Tragedy of Arden of Faversham and Black Will”, sendo Black Will uma personagem essencial que ocupa o palco em muitas cenas e que finalmente (após muitas tentativas frustradas) assassina Thomas Arden. Esse título compartilhado apresenta, então, duas das três personagens masculinas dominantes na peça – a terceira é Mosby, o amante de Alice Arden –, indicando ambas, vítima e assassino, como as principais da tragédia. Além disso, por ser composto por dois nomes,<sup>9</sup> o título nos traz uma justaposição não usual de personalidades distintas.

No entanto, essa presença de Black Will no título durou pouco, pois o nome do “assassino” já não figura no novo arranjo textual encontrado no frontispício da primeira impressão do quarto (Q1), submetida por Edward White (responsável pelos direitos de impressão) a Edward Allde (responsável pela impressão), ainda em 1592. O novo título envolvia nada menos do que setenta palavras, divididas em três orações longas, adicionando novos aspectos, especialmente a condenação moral do comportamento de Alice. Era assim:

A lamentável e verdadeira Tragédia de Sr. Arden de Faversham em Kent. Que foi assassinado da maneira mais perversa, pelos planos de sua esposa desleal e devassa, a qual, pelo amor que sentia por um Mosby, contratou dois assassinos desesperados, Black Will e Shakebag, para matá-lo. Em que [aqui] é retratada a grande malícia e falsidade de uma mulher perversa, o desejo insaciável de uma luxúria suja e a vergonha de todos os assassinos.

O deslocamento de Black Will de uma posição central no título para uma das orações que resumem a ação reforça uma ambiguidade que já havia nele, qual seja a de saber a qual das personagens com sobrenome Arden ele se refere: a Thomas Arden, que morre ao longo da peça, ou a sua esposa, Alice Arden, ainda mais porque ambos são “de Faversham”. A nova com-

*De quem é esta  
tragédia?*

185

9 A possibilidade de referir a Alice Arden e Black Will pode aqui parecer estranha, mas ela traz à tona a dualidade de importância entre os papéis de conspiradora e do executor do crime.

posição de White para o título, por meio de dúzias de palavras, cria um novo capítulo na história textual da obra, pois define o protagonista trágico como sendo o Arden masculino, ao mesmo tempo destacando a *perversidade* da Arden feminina. Estaria ele tentando, através de tantas frases explicativas, eliminar a ambiguidade mencionada, a qual deixava aberta a possibilidade de se ler a tragédia como algo associado a ambos os “Ardens”? Esta pergunta levanta possibilidades interessantes que merecem ser analisadas.

Dramaticamente, Thomas Arden não precisa fazer nada para acabar morto, uma vez que a peça se inicia com a entrega a ele das escrituras, já seladas pelas autoridades, das terras que antes pertenciam a uma ordem monástica (as “Abbey lands”). Essa transferência de direitos sobre a abadia e as terras de seus arredores necessariamente o levará à morte, pois os afetados, por terem perdido seu acesso à subsistência e por acreditarem nas promessas de recolocação social, acabam se envolvendo no plano de assassinato.

Ao longo da obra, Thomas nunca decide de forma independente – ele segue os conselhos de Franklin, as ordens de Alice e o pedido de Lorde Cheiny –, por isso, nem existe a possibilidade de ele tomar uma decisão que possa resultar em sua morte, exceto se considerássemos sua atitude passiva como um tipo de “falha trágica”, mas este dificilmente seria o caso. Reformulando a questão: Thomas é, de alguma forma, responsável por ser massacrado em sua própria casa? O restante da peça reforça aquilo que já era apontado pelo título. Se lermos o título restrito a uma personagem, tal como em sua designação expandida, restrita à tragédia do “Senhor Arden”, verificaremos que ele é indiretamente responsável ou apenas o veículo pelo qual a transformação socioeconômica ocorreu, pois a peça sobre esse oficial alfandegário da região de Kent não se encerra com o assassinato doméstico.

Outras quatro cenas retratam a condenação de todos os envolvidos e o arrependimento de Alice Arden. Na direção contrária do marido, as ações da esposa de Thomas, juntamente com as de Mosby – que a segue mais ativamente que o marido – podem todas ser vistas ao longo da peça. Além disso, o plano que finalmente mata o marido dela não incorre nas mesmas falhas do pintor Clarke, de Mosby, Black Will, Shakebag, Michael e Greene. Se consideramos o protagonismo de Alice para conduzir a ação e seu desfecho (ela é condenada à fogueira), seria esta então a “Tragédia de [Alice] Arden de Faversham”? Se



considerarmos “tragédia” como a descrevi – como resultado de ações e reações –, pode ser que seja afirmativa a resposta, mas, se o termo “tragédia” tiver sido usado apenas para significar “um crime contra”, a resposta será outra. Edward White era conhecido por publicar obras sobre crimes, uma categoria que aloca *Arden* satisfatoriamente e que insiste na divisão entre o(s) criminoso(s) e a vítima, tal cisão, no entanto, mescla-se no nome “Arden”.

Voltando à discussão sobre a tradução, antes de decidir como verter o título para o português, foi necessário considerar as variações também da segunda parte dele, que revela o aspecto do local, espacialmente definido, dessa tragédia doméstica. Quando olhamos para os cabeçalhos, que apresentam o título de forma breve, quatro variantes relevantes aparecem:

- Arden of Faversham
- Arden of Favers**shame**
- Arden of Feversham
- Arden of **Fevers**hame

Vale lembrar que não se trata de simples erros de impressão, uma vez que a grafia de locais sofria grande variação em todo tipo de mídia impressa e a convergência sonora desses vocábulos no período não deve ser descartada. Taylor e Bourus, em sua introdução textual à obra, reforçam que as palavras que surgem como variantes no título já possuíam as mesmas conotações que detêm hoje, especificamente “fever” [febre] e “shame” [vergonha]. Além disso, “Faver” e “Fever” eram variações aceitas e intercambiáveis para o nome dessa cidade, conhecida pelo seu mercado (2016, p. 13). Nenhuma dessas variações conta algo sobre nosso protagonista, mas, considerando as transformações do título e o aspecto já mencionado – da insistência na *localização* da ação –, outra possibilidade surge: ambos, Alice e Thomas, compartilham o espaço trágico como uma família que chega ao seu fim. Isso estabelece uma conexão relevante com o gênero dramático da “tragédia doméstica”, pois leva em consideração a casa como uma unidade expandida, composta por mais de uma pessoa, geralmente representada pelo casal, filhos, filhas e serventes.

Uma solução tentadora para isso na tradução, que não necessariamente altera ou adapta o título, é a de passar da aparentemente direta e clara solução “Tragédia de Arden de Faversham” para “Tragédia

*De quem é esta  
tragédia?*

---

187

*dos Arden de Faversham*”, em que o pronome possessivo do português “dos” traduz o não flexionado em número do inglês “of”. No que diz respeito à parte final do título, as variações do nome da cidade, *Faversham*, também permitem uma possibilidade de transposição diferenciada, recorrendo-se a uma adaptação e transformando, por exemplo, a variante “*Feversham*” em um neologismo aceitável, “*Fervechão*”, no qual a primeira parte seria uma tradução possível do substantivo “fever”, enquanto a segunda parte recriaria em português o som de “sham”, adicionando a palavra “chão” ao título. Como o coração da peça são problemas relacionados à terra, os quais esquentam os conflitos desde os versos iniciais, passando pelas discussões com antigos inquilinos, incluindo a profecia de um deles, momentos antes de Thomas adentrar o espaço em que será aniquilado e no qual seu corpo será abandonado, a ideia da terra/chão é conveniente. A partir dessas considerações, teríamos uma adaptação para “*A tragédia dos Arden de Fervechão*”, ou, de forma reduzida, “*Os Arden de Fervechão*”, ou mesmo somente “*Arden de Fervechão*”.<sup>10</sup> Qualquer uma dessas soluções mantém a dúvida sobre de quem é a tragédia que se apresenta. Por meio da quase silenciosa adição do “dos” – ao invés de “de” –, essa forma aponta para um tipo diferente de ambiguidade: especificamente ela indica o fato de que ambos os “*Arden*” compartilham o destino de um lar instalado em terras de um monastério dissolvido e que entra em colapso.

Minha escolha, entre as variantes, foi por “*Tragédia dos Arden de Faversham*”. Entretanto, após a página de título, trago a tradução dos três títulos históricos: o do registro, a versão longa por White e a mais curta, empregando o “dos”. Como de costume para uma capa, a escolha seria por remover a indicação do gênero dramático, resultando na enxuta designação: “*Arden de Faversham*”.

Discutidos os problemas e as variantes pré-textuais, passamos agora para as páginas referentes à ação dramática.

#### IV

De acordo com Gary Taylor e Terri Bourus, em *NOS*, as preocupações editoriais de *Arden* se concentram em elementos como “stage directions, lineation, and modernization unique in the Shakespeare canon”

---

10 Outras possibilidades podem ser trabalhadas com a segunda parte do nome da cidade, observando a relação entre as duas palavras “perversidade” (título de White) e a variação textual “shame” (vergonha).

(2016, p. 1).<sup>11</sup> Excetuando a última delas, todas são questões que requerem atenção no processo tradutório geral, pois, como detalho na sequência, podem parecer não usuais para leitores acostumados com Shakespeare. Minha prioridade, como mencionado acima, ao traduzir *Arden*, sobretudo por ser uma peça colaborativa, é destacar questões textuais, como variações e idiossincrasias. Portanto, esses elementos são explicados conforme aparecem na obra.

O primeiro deles são as rubricas, apresentadas sistematicamente (Idem, 2016, p. 12; TAYLOR et LOUGHNANE, 2017, p. 437) ao longo da ação. Elas, de forma geral, exigem atenção, pois muitas vezes estão nos locais que estão sujeitos a variação ou inclusão por parte do editor, tanto por sua inexistência como pelas inconsistências dramáticas. Além disso, elas são bons indicadores de divisão de autoria em peças escritas por mais de um dramaturgo.<sup>12</sup> O raro uso, em obras desse período, de termos expressando temporalidade como “then” e “enters now” no início e no final da rubrica foi mantido e explicado em sua primeira aparição. O resultado é um conjunto de palavras, que geralmente não aparecem em outras traduções, destinadas a apontar movimentação, entradas e saídas. Assim, mantive o estilo semiliterário de condução da ação.

A cena 14 dá um exemplo de personagens que supostamente saíam do palco, mas ainda têm falas antes de isso acontecer – um tipo de erro muito comum em peças desse período e que pode passar despercebido. O momento, no entanto, é crucial para a trama, pois envolve a remoção do corpo de Arden para os campos, a limpeza da casa e a chegada das autoridades. Após cerca de 350 versos de ação contínua, aparecem duas rubricas: “Then they beare the body to the fields”<sup>13</sup> (14.346.1) e, poucas linhas depois, “Exeunt Mosbie and Greene” (14.349.1). O problema é: quem são “they”? Alice fica sozinha no palco, em silêncio, ou não? É ela quem limpa o chão antes de as autoridades baterem na porta?

Editores geralmente discordam sobre como lidar com essa rubrica, fornecendo, em publicações contemporâneas, soluções distintas ou movendo versos de lugar para encontrar uma alternativa que lide satisfatoriamente com o que está acontecendo no palco. Muitos

*De quem é esta  
tragédia?*

---

189

---

11 “[...] rubricas, lineamento e modernização [que são] únicas para o cânone shakespeariano”.

12 Ver ‘Empirical Middleton’ (Taylor, 2014), para uma discussão sobre as particularidades únicas no uso de rubricas.

13 Todas as citações e os números de versos provêm da edição de *Arden* encontrada em NOS, *Critical Reference Edition* (2016).

deles optam por deixar Alice sozinha em cena, em silêncio ou não, – enquanto os outros quatro personagens levam o corpo embora –, mantendo ou eliminando a segunda indicação, que trata da saída de Mosby e Greene. Taylor e Bourus não recorrem a essa solução, pois deixam que Susan e Michael levem sozinhos Arden, mantendo Mosby e Greene em cena até o texto apontar suas saídas. Esta é uma solução clara e que mantém correções no mínimo necessário, mas ainda retém algumas inconsistências.

Considerando os textos existentes e as possibilidades que apresentam, cheguei a uma distribuição diferente. Nessa curta sequência, ele é levado para os campos e alguém joga junco no chão para esconder o sangue; Susan sai e volta para avisar os outros do perigo que as pegadas na neve representam; Mosby e Greene saem e não aparecem novamente nessa cena; Alice parece confiante de que não existem evidências contra ela (a casa está limpa); Michael e Susan estão dentro da casa, saem e retornam do exterior dela (eles continuam fazendo parte da ação); as autoridades batem na porta; tudo em apenas alguns poucos versos. Dentre esses quatro personagens, Susan é com certeza um dos que carrega ou acompanha a remoção de Arden e retorna para dentro da casa, pois ela é quem menciona a neve. Greene e Mosby têm pressa de escapar da cena do crime, então não são eles que jogam junco no chão; e Michael é o único deles que não sai da casa. Como Greene e Mosby não retornam, supostamente eles são os mais indicados para levar o cadáver embora, com a ajuda ou com a companhia de Susan, e não são eles que jogam o junco.

Portanto, uma sequência lógica e possível é que Alice não fica sozinha, pois Michael e ela permanecem na casa (limpando a sujeira), enquanto Susan sai para ajudar Mosby e Greene, mas retorna rapidamente. Essa solução harmoniza com a proposta de NOS, em que apenas dois personagens levam o corpo. No entanto, a solução ainda exige mais da movimentação dos personagens. Como consequência, Mosby e Greene conversam com Alice, enquanto eles movem Thomas de um local para o outro. Minha solução aqui foi a divisão da primeira rubrica (“Na sequência eles saem com o corpo de Arden” – 14.346.1) em dois momentos, adicionando “[eles se preparam para sair]” e um “[Susan acompanha]” na segunda parte. Esta segunda indicação, quando eles finalmente saem do palco, simplesmente segue em sequência da outra. Assim, os quatro versos ficam circundados por duas indicações de movimentação; e as linhas mencionadas e os movimentos são colocados

juntos. Tudo acontece em poucos instantes de deslocamento intenso. A remoção pode levar mais tempo, e as quatro frases ditas por aqueles que supostamente carregam o corpo preenchem o momento com diálogo. A enunciação e a movimentação acontecem simultaneamente.

Minha solução tem duas justificativas: ela explicita como Susan sabe que o caminho está coberto de neve e que há pegadas que revelam os passos para fora e para dentro; ao fornecer outros resultados editoriais nas notas de rodapé, ela permite ao leitor manter-se ciente do desenrolar das saídas e entradas e da possibilidade que a palavra “they” levanta. A produção na RSC, em 2014, deixou Alice no palco, o que é dramaticamente eficiente, pois de fato é possível interpretar a passagem como um momento em que ela fica sozinha – um dos poucos na peça –, algo que os diretores podem completar com criatividade.

Ainda nessa sequência, percebe-se que nada é dito sobre o momento em que o junco é jogado no chão para ocultar o sangue. Quando Alice expressa que “Now let the judges [...] My house is clear [...]” (14.350-51), supostamente o corpo se foi e todos os traços foram escondidos. Considero que esse momento textual já elucida o que está acontecendo e permite adicionar uma emenda: “[Michael joga junco para ocultar o sangue]”,<sup>14</sup> uma vez que Susan e os outros dois já saíram. Ele também fornece uma oportunidade para um grande revés na confiança de Alice, pois o aviso de Susan sobre a neve – não levado a sério – e o junco serão fundamentais para que, no final, o plano seja descoberto.

Destacar os problemas que o texto nos dá e fornecer soluções, baseadas em tentativas editoriais, é essencial para recriá-lo. Utilizei colchetes, que normalmente são empregados em situações desse tipo. Também forneci comentários – por meio de notas de rodapé – sobre como lidar com a divisão da sinalização de movimentação, porque isso pode ser o que foi esperado para a cena: uma fusão de enunciação e ação, enquanto o corpo do ator está sendo movido pelos seus pares em uma das cenas mais importantes da peça. Abaixo está o resultado dessa composição.

GREENE

Ai, senhora Arden, os vigias vão me pegar aqui

14 Michael pode começar a lançar junco quando a remoção se inicia, o que explicaria o fato de esse material ser encontrado pelas autoridades no corpo de Thomas Arden. Contudo, nesse momento ele deve jogar e finalizar o serviço, permitindo que Alice conclua que sua casa está limpa.

E criar suspeitas onde não deveria ter ninguém.

ALICE

Ora, pegue o caminho com Mestre Mosby;

Mas antes levem o corpo para o campo.

*Na sequência eles [se preparam para sair].<sup>x</sup>*

MOSBY

Até amanhã, doce Alice, até lá, adeus!

E não confesse nada, de forma alguma.

GREENE

Seja forte, senhora Alice, não nos traia,

Mas abra caminho para nós e ficaremos com você.

*[Mosby e Greene] saem com o corpo de Arden[, Susan acompanha].*

*[Michael joga junco na sala para ocultar o sangue.]*

ALICE

Bom, deixe que os juízes e o júri façam o seu pior.

Minha casa está limpa, e agora não os temo.

*[Susan entra agora.]*

SUSAN

Quando fomos, nevou no caminho,

O que me faz temer que as pegadas serão vistas.

---

<sup>x</sup>: Rubrica dividida em duas partes.

(Arden, cena 14)

## V

Além das rubricas, como discutido acima, existem outros exemplos relevantes de variação que retomam a discussão da ambiguidade dos dois “Arden”. A falta de clareza já apontada no título reaparece no texto dramático, na forma de “M. Arden”, algo que poderia denotar tanto Alice como Thomas no palco. Em português não é possível neutralizar o gênero do pronome de tratamento equivalente, algo que permite duas opções arbitrárias: ou “senhor” ou “senhora”.<sup>15</sup> Em situações desse tipo, segui o que parecia ser a melhor solução possível, de acordo com a conversação – para quem está sendo direcionado –, mas com uma anotação que ilumine o fato de que existe mais de uma possibilidade ali. Outros exemplos de uso do

---

15 Isso ocorre duas vezes na derradeira cena 14, discutida acima.

“M.” aparecem em rubricas e em outros momentos, mas referem-se ou à abreviação do nome próprio Mosby (14.248.1)<sup>16</sup> ou são claramente abreviações do pronome de tratamento “Master”.

Quanto às variações encontradas nas três edições em *in-quarto* (aqui referidas como Q1, Q2 e Q3), recorri a pequenas notas, nas quais as possibilidades de palavras são traduzidas e explicadas. A razão da escolha de uma ou outra solução explica-se pelo fato de que muitos casos envolvem vocábulos que são sinônimos ou para os quais apenas uma das formas faz sentido (caracterizando um desvio no processo de transmissão). Uma variação importante, que pode ou não ser entendida como um erro, acontece na primeira cena: entre “marrow-prying” (Q1) e “narrow-prying” (Q2), quando Alice comenta a respeito de seus vizinhos impertinentes (1.134), o que na minha tradução é explicado em detalhe, pois resulta em duas qualificações ou em dois intensificadores distintos – com função de adjetivo – para o verbo “prying”. De forma semelhante, unidades menores, como variação de pontuação, vírgulas ou pontos-finais, quando resultam em alterações de sentido ou ênfases, também são anotadas.

Ao longo do texto, retive a divisão em cenas, que se consolidou como uma prática editorial nas edições modernas. Algumas vezes, durante cenas mais longas, como a 1 ou a 14, o cenário é alterado sem que o palco fique vazio. Para guiar o leitor, todo cabeçalho de cena aponta a localização inicial, um recurso que, em edições modernas, é muitas vezes encontrado já incorporado ao texto ou colocado em notas para edições, como a de M. L. Wine, na década de 1970. Questões ligadas ao espaço – propriedade, recomposição e negociação – estão intrinsecamente ligadas ao desenvolvimento do plano de assassinato contra Thomas Arden. Destacar pontos espaciais é crucial, assim como indicar quando a ação se move de fora para dentro. Assim, as transições repentinas de um local para outro são todas anotadas.

Há mais um tipo de mudança que pode acontecer enquanto a ação se mantém constante. Como apontado acima por Taylor e Bou-rus, a alternância entre verso e prosa é um desafio editorial, pois alguns personagens revezam o uso de um ou de outro. Empregadores

*De quem é esta  
tragédia?*

---

193

---

16 Como Michael também está presente, a possibilidade de que seja ele – e não Mosby – é eliminada pelo próprio andamento da cena, e explicada em uma nota.

de discurso em prosa, como os vilões Black Will e Shakebag, de repente falam em verso em momentos especiais. Alguns destes momentos acontecem em situações que críticos da obra identificam com a mudança de mão autoral, em cenas hoje atribuídas a Shakespeare. Não somente muda a disposição visual e poética das palavras, mas também saltam os recursos imagéticos e o vocabulário empregado.

Shakebag é um bom exemplo disso. Ele geralmente emprega prosa e é uma presença constante no palco. Sua introdução ocorre na segunda cena, e ele reaparece na terceira cena, na qual, juntamente com seu parceiro Black Will, falha em sua primeira tentativa contra a vida de Arden, na Catedral de São Paulo. Em ambas as cenas, os dois vilões são bem caracterizados e detêm uma linguagem marcante, cheia de imprecações e maneiras próprias de dizer seus versos, ou melhor, suas falas em prosa. No entanto, no início da quinta cena, Shakebag entra empregando verso, contemplando a noite e pensando impenitentemente sobre o ato que estão prestes a cometer (5.1-12). Essa cena situa-se no ponto que os estudos de atribuição de autoria estabelecem como o início da mão de Shakespeare na obra.<sup>17</sup> Esse recurso – um personagem menor falando em verso – aparece logo acima no texto, no final da quarta cena, quando Michael, o servo de Arden, fica sozinho no palco, refletindo timoratamente sobre sua associação com Black Will e Shakebag (4.57-86).

Outro recurso da linguagem dos dois assassinos que vale a pena ser considerado é a forma como ambos se comunicam entre si. Fiz uso de um recurso de linguajar de rua para traduzir uma palavra muito comum nas falas deles, e mesmo no drama desse período, quando empregada de forma positiva: o termo “sirrah”. A palavra escolhida nessas situações foi a gíria “parça”, uma redução da palavra “parceiro”, como vocativo que expressa proximidade e amizade, mas que retém certos estigmas e a associação a grupos sociais específicos. Quando, em outras situações, “sirrah” é empregado como um insulto ou de forma derogatória, o termo foi mantido como um insulto. Ofensas verbais e físicas são constantes nessa obra, e os respectivos equivalentes em português são facilmente encontrados e em número bem elevado de opções.

Uma das razões para o grande repertório de insultos e as formas

17 As cenas atribuídas a Shakespeare são, de forma sucinta, 4, 5, 6, 7, 8 e possivelmente 9. Jackson, *Determining the Shakespeare Canon*; Kinney, ‘Authoring Arden of Faversham’; Elliot et Greatley-Hirsch, ‘Arden of Faversham, Shakespearean Authorship, and the “Print of Many”’, 2016; Taylor, Gary et Loughnane, Rory, ‘Canon and Chronology’, 2016.



derrogatórias é o sentimento contra a mobilidade social, assim como o preconceito de classe – de uma pessoa de origem humilde que transita para outra esfera, como é o caso de Mosby –, que persiste na experiência social humana e é facilmente encontrado na cultura de destino da obra traduzida. Esse pode ser um dos motivos, entre outros socialmente importantes, pelo qual *Arden* é constantemente traduzida. A peça explora preocupações e preconceitos sociais, além dos discursos que suportam esses sentimentos. A relação dessa tragédia com Shakespeare, suposta pela primeira vez em 1770 e até agora mencionada apenas ocasionalmente neste texto, pode ser outra razão para tanta popularidade. É para esse ponto final que nosso texto segue agora.

*De quem é esta  
tragédia?*

## VI

A linguagem shakespeareana que percorre essas cenas centrais é um desafio para tradução, pois difere muito do restante da peça. Quando a transpus pela primeira vez, de ponta a ponta, anos atrás, estava ciente de que a oitava cena, “a cena da briga”, era um forte candidato à autoria shakespeareana, mas as dificuldades se iniciaram muito antes, logo ao final da quarta cena, do solilóquio de Michael e sua sequência na abertura da quinta cena, ambas mencionadas acima como exemplo de mudanças de prosa e verso em personagens menores. *Arden* retoma sua linguagem mais usual na nona cena, e isso corresponde exatamente à distribuição de partes autorais entre um dramaturgo Anônimo e Shakespeare, estabelecidas por MacDonald Jackson e validadas por muitos outros. Obviamente, tradução não é um teste válido de definição de autoria e não tenho intenção de fazer essa reivindicação com base na experiência descrita. Entretanto, trata-se de um tipo de exercício poético/criativo empírico que indicou a mudança abrupta de algo na obra, em termos de linguagem, poesia e imaginário, e essa oscilação é perceptível ao verter essas cenas para o português.

A sensação de que certas cenas ressoam com Shakespeare também foi perceptível em dois outros experimentos empíricos relacionados ao texto da oitava cena. Ao longo da VI Jornada de Estudos Shakespeareanos, em novembro de 2016, na Universidade de São Paulo (USP), ocorreu uma leitura dramática dessa cena. Os atores não foram introduzidos a nenhuma questão autoral, pois era um evento que tematizava os contemporâneos de Shakespeare, e seria razoável por parte deles assumir que o excerto era de algum outro dramaturgo. Assim, simplesmente introduzi

---

195

o contexto da cena e da peça (dois amantes querem se livrar do marido e ficar juntos). Também não tive nenhum envolvimento com o preparo deles nem fiz nenhuma recomendação sobre como dirigir a leitura. Após o exercício, ambos os atores notaram ecos com personagens shakespearianos, como Gloucester (*Ricardo III*), Lady Macbeth e Catarina (*Megeira Domada*). Enquanto Macbeth é facilmente observável em relação a esta cena – em que há um solilóquio que tematiza o medo (JACKSON, 2014, p. 91) –, as outras duas obras possuem elos verbais (paralelos de linguagem) com *Arden* (Idem, p. 70). Tive praticamente os mesmos resultados com graduandos em Letras – dessa vez em um texto não traduzido – durante uma palestra dada na USP. Apesar de ambos os grupos terem um treinamento limitado em drama não shakespeariano e possuírem habilidades distintas (atores e alunos de literatura inglesa), eles compartilhavam das mesmas impressões da cena e suas conexões shakespearianas – independentemente do veículo, em inglês ou em português.

As atribuições autorais em *Arden* se distribuem em três grandes blocos: Anônimo, Shakespeare e Anônimo, permitindo uma distribuição de partes facilmente assinalável para o leitor por meio de anotações, se comparado com *Sir Thomas More* e seus muitos agentes autorais. Eu assinaliei os paralelos com Shakespeare nessas cenas, especialmente quando eles acontecem com peças populares disponíveis em traduções modernas, sem deixar de lado paralelos com outros textos. Compreendo que é importante disponibilizar esse tipo de informação ao longo da tradução para iluminar a natureza prismática da colaboração e os intertextos.

Para concluir, retorno à questão do título deste artigo: De quem é esta tragédia? De uma perspectiva ampla, *Arden* retrata todos os personagens importantes enfrentando a frustração de seus vários planos e expectativas. Ninguém que tenta reaver suas terras ou obter um casamento vantajoso tem sucesso. Inocentes são levados junto com a grande bola de neve que a ação se torna, trazendo e envolvendo cada vez mais personagens desde as cenas iniciais. Os conflitos surgem como consequência da dissolução dos monastérios e da redistribuição de terras antes conduzidas por costumes e regras, agora apagados. Dito de outra forma, a tragédia doméstica acontece por conta de personagens que não têm interesse algum no casal Alice e Mosby, mas somente em si mesmos. Tanto os descontentes sociais como aqueles que se beneficiaram da dissolução falham em tentar dominar o espaço social que dali emerge.

A tragédia ocorre a partir do rompimento dos relacionamentos so-

ciais antes presentes no espaço de Faversham. *Arden* representa a tragédia das “Abbey lands” como um agente que engatilha ações ao mesmo tempo que as media. Trata-se de uma tragédia de todos e de ninguém, uma vez que o espaço inevitavelmente seguirá adiante se redefinindo, mudando seus personagens. O elemento do espaço social específico de uma história real de 1541, no entanto, não é o que torna a peça atrativa para outros públicos.

Como mencionado acima, através do exemplo de preconceito social, o conflito surge da violência não individualizada advinda da perturbação da arena doméstica (não somente a de *Arden*, mas de todos os envolvidos), incluindo seus arredores, tornando-se a característica fundamental da obra. Essas muitas tensões, dispersas em diferentes agentes, são muito bem capturadas pelo texto e apontam para problemas que nosso mundo contemporâneo ainda não superou. Nesse contexto, esta tradução de *Arden* abre possibilidades para o entendimento da materialidade e da história do texto, ao mesmo tempo em que ela recupera experiências do início da modernidade para a contemporaneidade, do passado para o presente, e da ficção para a realidade.

*De quem é esta  
tragédia?*

---

197

## REFERÊNCIAS

CLOSEL, Régis Augustus Bars. ‘The Marginal Latin Tag in the Manuscript of Sir Thomas More’, **Notes and Queries**, 61 (2014), p. 257–60.

CLOSEL, Régis Augustus Bars. “‘One text to rule them all’: A tradução prismática de Sir Thomas More para o português’, **Morus: Utopia e Renascimento**, 11 (2016) [2016a], p. 157–80.

CLOSEL, Régis Augustus Bars. ‘Sensing the author’s hand thanks to translation: The Brazilian-Portuguese translation of Sir Thomas More’, **Revue Palimpsestes**, 29 (2016) [2016b], p. 57–76.

CLOSEL, Régis Augustus Bars. “Shakespeare e a prática da colaboração: O caso de ‘Sir Thomas More’ e sua tradução”. **Tradução em Revista**, vol. 14, n.1, p. 10–35, 2013. Disponível em: <http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/22058/22058.pdf>>. Acesso em: 11 nov. 2013.

CLOSEL, Régis Augustus Bars. **Sir Thomas More: Estudo e Tradução**. Tese de Doutorado. Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2016 [2016c]. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000968949>. Acesso em 10 dez. 2016.

EGAN, Gabriel; SMITH, Peter J.; PARSONS, Elinor, et al. 'VII Shakespeare', **The Year's Work in English Studies**, Volume 95, Issue 1, 2016, Pages 391–520. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/ywes/maw014>. Acesso em 10 dez. 2016.

ELLIOT, Jack and GREATLEY-HIRSCH, Brett. 'Arden of Faversham, Shakespearean Authorship, and the "Print of Many"'. In: **New Oxford Shakespeare Authorship Companion**, ed. by Gary Taylor and Gabriel Egan, 2016, p. 139–81.

JACKSON, MacDonald P. **Determining the Shakespeare Canon: Arden of Faversham and a Lover's Complaint** (Oxford: Oxford University Press, 2014), p. 9–128.

KINNEY, Arthur F. 'Authoring Arden of Faversham'. In: **Shakespeare, Computers, and the Mystery of Authorship**, ed. by Hugh Craig and Arthur Kinney (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), p. 78–99.

MARDOCK, James et RASMUSSEN, Eric. 'What does textual evidence reveal about the author?'. In: Wells, Stanley and Edmondson, Paul (Eds). **Shakespeare Beyond Doubt**. (Cambridge: Cambridge University Press, 2013), p.111–120.

SHAKESPEARE, William et al. **New Oxford Shakespeare**, ed. by Gary Taylor, John Jowett, Terri Bourus and Gabriel Egan (Oxford: Oxford University Press, 2016).

SHAKESPEARE, William et al. **William Shakespeare and Others: Collaborative Plays**, ed. by Jonathan Bate and Eric Rasmussen (Basingstoke: RSC, 2013).

SHARPE, Will. 'Compreendendo a Autoria Colaborativa de Shakespeare'. In: CLOSEL, Régis Augustus Bars & MARIN, Ronaldo (Orgs.). **Shakespeare 450 Anos**. Tradução do artigo "Framing Shakespeare's collaborative authorship" feita por Régis Augustus Bars Closel. (São Paulo: Instituto Shakespeare Brasil, 2014, p. 35-68).

TAYLOR, Gary; LOUGHNANE, Rory. 'Canon and Chronology'. In: **New Oxford Shakespeare Authorship Companion**, ed. by Gary Taylor and Gabriel Egan (Oxford: Oxford University Press, 2017, p. 417-603).

TAYLOR, Gary et NANCE, John V. "Imitation or collaboration? Marlowe and the Early Shakespeare Canon". **Shakespeare Survey**, vol. 68, p. 32-47, 2015. Tradução para o português disponível neste volume (p. 109-140).

TAYLOR, Gary. "Empirical Middleton: Macbeth, Adaptation, and Microauthorship". **Shakespeare Quarterly**, vol. 65, n.3, p. 239-272, 2014.

TAYLOR, Gary. "Why Did Shakespeare Collaborate?". **Shakespeare Survey**, vol. 67, p. 1-17, 2014.

TAYLOR, Gary; EGAN, Gabriel (Eds.). **New Oxford Shakespeare: Authorship Companion**, (Oxford: Oxford University Press, 2016).

*De quem é esta  
tragédia?*

---

199

