

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS
HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS
LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS

**“Traduções”, adaptações, apropriações:
reescrituras das peças *Hamlet*, *Romeu e Julieta* e *Otelo*, de William
Shakespeare**

Marilise Rezende Bertin

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. John Milton

São Paulo
2008

UNIVERSIDADE DE
SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS
HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS
LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS

**“Traduções”, adaptações, apropriações:
reescrituras das peças *Hamlet*, *Romeu e Julieta* e *Otelo*, de
William Shakespeare**

Marilise Rezende Bertin

São Paulo
2008

Banca examinadora

Data da defesa

28 de novembro de 2008.

Aprovada com distinção.

I. [...] Depois daquela expansão de carinho com a neta, Dona Benta continuou a falar dos mimos que havia em Shakespeare e citou a Rainha Mabe que aparece no drama *ROMEU E JULIETA*.

- É outro primor de leveza e graça – disse ela – mas teve de interromper-se porque tia Nastácia reapareceu puxando Emília.

- Está aqui a criminoso. Não sei como não quebrou a sua seringa, Sinhá – e entregou à Dona Benta a seringa com que Emília estivera reinando. Dona Benta guardou-a na cesta de costura.

- Injeção de que estava fazendo no Visconde, Emília?

- De vitaminas. Ele anda muito murcho.

- Mas que droga ia usar?

- Uma que descobri...

Narizinho interveio.

- Deixe-a, vovó. São drogas faz-de-conta.

Continue a história da Rainha Mabe.

Dona Benta continuou:

- *Quem fala na Rainha Mabe, em ROMEU E JULIETA, é o personagem Mercúcio. Diz para Romeu: “Oh, bem vejo que a Rainha Mabe te visitou esta noite!” É a pequenina fada dos sonhos. Tem o tamanho de uma água-marinha de anel e numa pequenínissima carruagem costuma passear pelo nariz dos que dormem bons sonhos. As rodas têm os raios feitos de cambitos de moscas; o toldo é de asa de cigarra; as rédeas são tecidas de teia-de-aranha; e os arreios, feitos de luar. O cocheiro é um mosquitinho de libré castanha, tão pequeno que mais parece não sei o quê...*

- Borrachudo! – gritou Emília. Mosquitinho pequeno assim, só o borrachudo.

- *O chicotinho que ele usava – continuou Dona Benta, era um pelo finíssimo atado à ponta dum osso de pernilongo.*

- Que galanteza, vovó! E quem construiu semelhante miminho de carruagem?

- *Conta Shakespeare que quem a burilou numa casca de avelã foi o marceneiro Serelepe, de combinação com o mestre Besouro, o qual sempre foi o serralheiro das fadas desde os tempos mais remotos.*

- *E que faz a Rainha Mabe, vovó?*

- *Coisas lindas! Todas as noites – diz Shakespeare – galopa em sua carruagenzinha pela cabeça dos namorados, desabrochando os mais lindos sonhos de amor. Se corre pela perna dum político que está cochilando numa preguiçosa, o homem sonha a vice-presidência da República ou o lugar de primeiro-ministro. Se corre por cima dos dedos de um advogado, ele sonha com fabulosas remunerações de causas ganhas. Se passa por cima dos lábios duma jovem apaixonada, ela sonha com beijos e mais beijos; e se nesses momentos sente nesses lábios um gostinho de qualquer coisa, comida de sal ou doce, dá ordem ao cocheirinho para chicoteá-los sem dó.*

- Que graça! - exclamou a menina.

- *Outras vezes a Rainha Mabe faz cócegas nas ventas de um figurão que já ganha vinte contos por mês, e ele sonha com um emprego em que não faça nada e ganhe o dobro. E se rapidazinha passa Mabe pela nuca dum soldado, ele sonha com batalhas, rufo de tambores, clarinadas, inimigos passados a fio de espada e mais burrices da guerra.*

- **Muito bem, vovó. Tudo da guerra é burrice.** E o que mais?

- *Diz ele também que é a Rainha Mabe quem emaranha à noite a crina dos cavalos, e com isso anuncia desgraça.*

- **Nesse ponto Shakespeare está errado! – berrou Emília. Quem mexe com a crina dos cavalos à noite é o saci. Só os ingleses não sabem disso.**

- Que mais, vovó? – pediu Narizinho.

- *Mais? Diz ele que Mabe visita as meninas na cama e lhes transforma os sonhos em pesadelo de casamento...*

- Sim senhora, vovó! Nunca pensei que houvesse uma rainha tão útil e trabalhadeira. Essa cá me fica. Mabe, Mabe, Mabe, a rainha que não descansa nunca e produz todas as coisas gostosas que há no mundo! Viva, viva a Rainha Mabe!

.....
.....
Isso foi numa tarde. Na tarde seguinte, indo ao pomar, Emília encontrou Pedrinho ferrado no sono debaixo da “mangueira grande”, e viu qualquer coisa passeando sobre a testa dele. Emília vinha do sol, de modo que ao entrar para a sombra, ficou sem ver bem. Pareceu-lhe que o que estava na testa de Pedrinho fosse

uma cigarra. Aproximando-se mais, viu que era... que era a carruagemzinha da Rainha Mabe! Tal qual Dona Benta lera em Shakespeare: casca de avelã, toldo de transparente asa de cigarra, borrachudo vestido de libré marrom segurando o chicotinho de pelo atado em osso de pernilongo. Tudo exato. A carruagem dava voltas pela testa de Pedrinho, pelo nariz, pelas orelhas, pelas faces, e ia e vinha, e durante todo esse tempo o menino sorria aquele mesmo sorriso de anjo das crianças novas. A ex-boneca ajoelhou-se diante dele e absorveu-se na contemplação do maravilhoso espetáculo. Estava vendo o que ninguém no mundo ainda vira: a Rainha Mabe a provocar sonhos numa criatura! Que sonhos seriam? E Emília pôs-se a imaginar altos sonhos de grandeza e vitória – os meninos têm a alma guerreira e dominadora.

Mais de quinze minutos esteve a carruagemzinha a passear por ali, até que... Zuqt! Deu um arranquinho e lá se foi pelos ares, que nem um besouro dos gordos.

Emília bateu palmas e gritou “Viva! Viva!”; palmas e vivas despertaram o menino, o qual sentou-se, espreguiçou-se e lambeu os beijos.

- Que lindos sonhos teve você, Pedrinho! – disse Emília. Sei tudo, vi tudo cá de fora. Posso descrever tudo quanto você sonhou.

Pedrinho abriu a boca, espreguiçando-se de novo.

- Diga então com que sonhei. Se acertar, ganha um presente.

Emília pensou. Pensou em triunfos, vitórias, coisas tremendas. Mas vendo pela segunda vez Pedrinho lambe os beijos, teve uma inspiração genial e disse:

- Pedrinho: você sonhou com o tijelão em que Tia Nastácia esteve batendo clara com açúcar para fazer suspiros!...

Pedrinho arregalou os olhos com assombro. Depois disse, rindo-se:

- Você é mesmo uma peste, Emília! Pois há de crer que foi exatamente com isso mesmo que sonhei! – e levantando-se foi correndo para a cozinha. Sempre que Tia Nastácia fazia suspiro, guardava o tijelão para Pedrinho lambe...

Monteiro Lobato. “A Rainha Mabe”. *Fábulas. Histórias diversas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1969, pp. 204-208.

II. [...]	MERCÚCIO	Que os mentirosos dos sonhadores sempre acabam na cama. ¹
	ROMEU	Vão para a cama sonhar com a verdade.
	MERCÚCIO	Oh, vejo que a rainha Mab esteve com você. ²
	BENVÓLIO	Quem é a rainha Mab?
	MERCÚCIO	Ela é a parteira das fadas. Não é maior que uma pedra de anel. Anda por aí numa carruagem, que é uma casca de avelã, sobre os narizes dos homens enquanto eles dormem. Em seu carro real, passeia todas as noites através dos cérebros dos amantes, e aí eles sonham com o amor; sobre os dedos dos advogados, e eles sonham com honorários; sobre os lábios das damas, que imediatamente sonham com beijos. Quando ela faz cócegas no nariz de um padre, ele sonha com uma grande doação. Às vezes, ela passeia sobre o pescoço de um soldado, e ele sonha em cortar gargantas de inimigos estrangeiros, derrubar muros, sonha com emboscadas, espadas espanholas. E então, tambores tocam em seus ouvidos e ele acorda. Como está assustado, faz algumas preces e volta a dormir. Mab é a velha feiticeira que dá falsos sonhos de sexo a virgens, e as ensina como segurar um homem e dar à luz uma criança. Ela é quem [...]
	ROMEU	Chega, Mercúcio, chega. Um pouco de paz! Você fala, mas não diz nada.
	MERCÚCIO	Verdade, falo de sonhos, produto de um cérebro ocioso, que não faz nada.

Notas de rodapé:

1. ‘Lie’ em inglês significa tanto “mentir” como “ficar na cama”, “dormir com alguém”.

³ Esta nota de rodapé tem como base a nota da edição Arden.

2. “Quean” (Mab), mesmo som que “queen”, rainha, é gíria para “prostituta”, e Mab é o nome estereotipado de “prostituta”.³

William Shakespeare. *Romeo and Juliet / Romeu e Julieta*. Adaptação e tradução de Marilise Rezende Bertin e John Milton. São Paulo: Disal, 2006, pp. 50–51.

AGRADECIMENTOS e DEDICATÓRIA

Muitas pessoas contribuíram de maneira fundamental - direta ou indiretamente - para a elaboração desta dissertação, ora indicando o melhor caminho, ora oferecendo sugestões, ora veiculando idéias, ora trazendo material novo.

Minha gratidão eterna...

Primeiramente ao meu orientador, Prof. Dr. John Milton.

Aos docentes, amigos, colegas da pós-graduação, revisores e editor,

Prof. Dr. Georges Louis Bastin
Profa. Dra. Susan Bassnett
Profa. Dra. Lenita Maria Rimoli Esteves
Lauro Maia Amorim
Profa. Dra. Marisa Lajolo
Profa. Dra. Beatriz Viégas-Faria
Profa. Dra. Glória Regina Loreto Sampaio
Profa. Dra. Munira Hamud Mutran
Profa. Dra. Maria Sílvia Betti
Dirceu Villa de Siqueira Leite
Thais Maria Giammarco
José Bantim
Afonso Teixeira Filho

Aos meus alunos de todos os tempos, particularmente Marcelo Ravagnolli, Sérgio Roberto Cardoso pelas mais variadas demonstrações de apoio, em especial nos momentos difíceis.

A CAPES, por ter aceitado o projeto de mestrado e pela contribuição financeira, fator de grande importância para a continuação e conclusão deste trabalho.

Dedico este estudo aos meus pais, Walter e Florinda, às minhas irmãs Denise e Anelise.

RESUMO

A presente dissertação consiste em um estudo a respeito de algumas reescrituras de três peças de William Shakespeare, a saber: *Hamlet*, *Romeu e Julieta* e *Otelo*. Em um primeiro momento, termos como tradução, tradução literal, tradução livre, reescritura, adaptação, atualização, apropriação, condensação e recriação serão abordados com o propósito de compreender o processo de traduções inter-linguais e intra-linguais. A análise das teorias de Hans J. Vermeer e Georges L. Bastin será de suma importância para justificar e exemplificar traduções não tão fiéis (adaptações) e que são direcionadas a públicos específicos. O estudo histórico de algumas “traduções” francesas trará compreensão acerca de alterações e omissões dos trechos eróticos, chulos e obscenos das quais o texto shakespeariano foi alvo. Finalmente, analisarei as adaptações bilíngues das três peças shakespearianas supra-citadas, que elaborei com John Milton.

Palavras-chave: Shakespeare, peças, adaptação, tradução, apropriação.

ABSTRACT

The present thesis consists of a study on some rewritings of three plays written by William Shakespeare: *Hamlet*, *Romeo and Juliet* and *Othello*. Firstly, terms like translation, literal translation, free translation, rewriting, adaptation, updating, appropriation, condensation and recreation will be tackled with the purpose of understanding the process of interlingual and intralingual translations. The analysis of the theories developed by Hans J. Vermeer and Georges L. Bastin will be extremely important in order to justify and exemplify translations (adaptations) which are not so faithful and are aimed at specific types of public. The historical study of a number of French “translations” show how erotic, bawdy and grotesque parts of the Shakespearean texts were altered or omitted. Lastly, I analyse the bilingual adaptations of the three plays mentioned above, which I carried out with John Milton.

Key words: Shakespeare, plays, adaptation, translation, appropriation.

Sumário

Epígrafe 4

Agradecimentos e Dedicatória 7

Resumo 8

Abstract 9

Introdução 12

CAPÍTULO 1

1.1 *Adaptação* e uso 16

1.2 *Adaptação* e outros termos afins: glossário 31

- *Adaptação, redução/emenda, invenção* segundo conceituação de Ruby Cohn (1976)

- *Adaptação* segundo nossa conceituação

- *Condensação, abridgement, bowdlerization, paráfrase, paródia, apropriação, recriação*

1.3 Procedimentos da *adaptação* 41

- *Atualização, omissão, condensação, simplificação, expansão, acréscimo, criação*

CAPÍTULO 2

Teorias sobre *tradução* e *adaptação* 47

2.1 Hans J. Vermeer (1998) e sua teoria do *skopos* na *ação translatória* 47

2.2 Georges Louis Bastin (1998) e sua teoria sobre *adaptação* 49

2.3 Lauro Maia Amorim (2005) e os limites entre *tradução* e *adaptação* 53

CAPÍTULO 3

3.1 Shakespeare: um *adaptador* / *apropriador* / *imitador*? 56

3.2 *Adaptações* francesas de peças de William Shakespeare 59

3.2.1 O *Otelo* no palco: Jean-François Ducis 63

CAPÍTULO 4

Adaptações de Hamlet, Romeo and Juliet / Romeu e Julieta e Othello / Otelo (Bertin e Milton) 66

4.1 *Hamlet, Romeo and Juliet / Romeu e Julieta e Othello / Otelo. Etapas de produção dos livros 70*

4.2 *Hamlet, Romeo and Juliet / Romeu e Julieta e Othello / Otelo. Procedimentos empregados na produção das nossas peças 82*

4.2.1 O texto original shakespeariano, *versus* a *adaptação* de “No Fear” *versus* a nossa *adaptação*: comparação de um pequeno trecho da peça *Otelo 82*

4.2.2 Referências mitológicas gregas e romanas 83

4.2.3 Referências contemporâneas 85

4.2.4 Expressões proverbiais 89

4.2.5 Progressão de nossas *adaptações 91*

4.3 O erótico, o chulo e o obsceno em *traduções* e nas nossas *adaptações* de William Shakespeare: *Hamlet, Romeo and Juliet / Romeu e Julieta e Othello / Otelo 99*

Breve conclusão. The Metonymics of Translation (Maria Tymoczko) 112

4.4 As *adaptações* de Bertin e Milton *versus* outras *adaptações 116*

Conclusão final do capítulo 124

Conclusão 127

Referências bibliográficas 130

INTRODUÇÃO

“The plan is already here in my mind but rather confused. An evil plan is only fully revealed when it is put into practice”.⁴

William Shakespeare. *Othello / Otelo*. Adaptação e tradução: Marilise R. Bertin e John Milton.⁵

Foi em uma sala de aula, durante uma aula em inglês, que tudo começou. Eu ensinava Shakespeare para alunos de cerca de 13 anos. Conversávamos sobre as peças do ilustre bardo, os alunos se mostravam interessados e queriam escolher uma peça do dramaturgo, em inglês, para lerem e encenarem posteriormente. Até esse ponto, tudo caminhava bem. Eu tinha um projeto de mestrado cujo tema era o ensino de Shakespeare para adolescentes. Logo, estava no caminho correto.

As dificuldades surgiram quando o grupo decidiu, após uma votação muito concorrida, ler *Hamlet*! Explico o meu espanto. Como iria trabalhar com tal peça? O texto shakespeariano original certamente seria muito difícil para os alunos e eles poderiam se entediar e desistir do seu intento. Por outro lado, as adaptações existentes eram escassas, muito breves, escritas em texto narrativo. O nível de inglês dos alunos era superior àquele das adaptações, e eles iriam se sentir desestimulados. Eles eram inteligentes e queriam desafios.

Como resolver a questão? Temia que os alunos se desinteressassem de Shakespeare e eu, conseqüentemente, perderia a oportunidade de colocar o meu projeto de mestrado em prática... Após refletir um pouco, resolvi escrever meu próprio *Hamlet* e entregá-lo aos

⁴ “O plano já está aqui na minha mente, mas um tanto confuso. Um plano maligno só é completamente revelado quando posto em prática”. P. 72. Tradução de Marilise Rezende Bertin e John Milton. São Paulo: Disal, 2008.

⁵ SHAKESPEARE, William. *Othello / Otelo*. Adaptação e tradução de Marilise Rezende Bertin e John Milton. São Paulo: Disal, 2008, p. 73.

alunos. E assim foi feito. Em um tempo não muito longo, elaborei uma adaptação da obra e os alunos a leram. E a reescreveram com suas próprias palavras em texto teatral. E a encenaram. E ficaram felizes e eu também, apesar de achar que eu poderia ter escrito um texto mais longo e melhor.

Foi essa insatisfação que me moveu a escrever a primeira adaptação das três que serão discutidas e analisadas no último capítulo desta dissertação. John Milton, meu orientador, sugeriu que o livro fosse bilíngue: em inglês e português. Eu reescrevia as cenas e os atos, John Milton os revisava. Quando a peça toda foi reescrita e os paratextos⁶ ficaram prontos, enviamos o material a uma editora para ser editado e publicado. Foi quando uma dúvida surgiu. Como iríamos denominar o trabalho que havíamos desenvolvido? Optamos por chamá-lo de “adaptação” e “tradução”, uma vez que eu acreditava que essas duas práticas estavam presentes no trabalho: a adaptação feita em inglês teve como fonte o texto shakespeariano original em inglês da edição “Arden”. Já a tradução para o português partiu de nossa adaptação.

Meu orientador me fez perceber que o caminho de meu mestrado se bifurcava naquele momento: eu poderia optar por escolher e desenvolver, na área da pedagogia, o Ensino de Shakespeare para adolescentes, ou caminhar para a área da tradução e analisar minha adaptação e as próximas - que certamente viriam - pelo viés das teorias da tradução. Escolhi trilhar pela segunda estrada.

Tradução, tradução literal, tradução livre, tradução inter-lingual, tradução intra-lingual, reescritura, adaptação, atualização, apropriação, condensação, recriação, paródia... Um número cada vez maior de termos passou a fazer parte de minha pesquisa. Era preciso aprofundar um pouco o estudo sobre eles e analisar suas estratégias. Dessa forma, o **primeiro capítulo** da presente dissertação abordará alguns termos existentes e buscará levantar, e / ou responder as seguintes perguntas: o uso do termo “adaptação” é adequado aos nossos textos, ou deveríamos chamá-los somente de “tradução”? Existe diferença entre essas duas práticas? Há um consenso internacional quanto à nomenclatura utilizada por parte daqueles que “traduzem” textos? Como a adaptação pedagógica acontece no Brasil? Em outro nível, como produzo meus textos? Sei analisar o processo de reescritura e possuo

⁶ Paratextos, segundo nomenclatura de Gérard Genette em *Seuils*, são todos os textos menores que circundam ou se prolongam a partir do texto principal. Orelhas, dedicatória, prefácio, introdução, índice e notas de rodapé são alguns exemplos.

terminologia adequada para classificar e nomear os diversos procedimentos utilizados quando no processo de adaptação das peças?

O **segundo capítulo** desta dissertação irá aprofundar alguns conceitos de teóricos que abordam reescrituras cuja meta seja um público leitor específico. A teoria de Hans J. Vermeer sobre a tradução e a sua função será estudada, uma vez que ela trata de destinatários diversos que necessitam de traduções diferentes, de acordo com necessidades específicas. De certa forma, Vermeer é de grande auxílio por enfatizar, em sua teoria, que existem vários tipos de textos para leitores diversos. Entretanto, o teórico não faz uso do termo “adaptação” logo, terei que analisar outros teóricos que estudem e justifiquem o termo por nós inicialmente escolhido. Georges Louis Bastin é um teórico que se baseia em Vermeer, porém reabilita o termo “adaptação”. Ele trabalha com conceituação, com a noção de desvio e aponta a existência de dois tipos de adaptação: a pontual e a global. Tais modelos serão de auxílio para as nossas adaptações? Nossos textos poderão ser classificados em um dos dois tipos que Bastin desenvolve? Mais uma vez me questiono sobre a escolha do termo adequado para nomear nosso trabalho, lembrando que Lauro Maia Amorim afirma que a linha divisória entre a tradução e a adaptação é muito tênue.

Todavia, trabalho com adaptações de Shakespeare e necessito conhecer mais sobre a criação do texto shakespeariano. Como Shakespeare escreveu suas peças? Quais eram suas fontes? Ele criava, imitava, apropriava, adaptava? Por outro lado, continuo a reescrever peças e nesse trajeto travo contato com um Shakespeare que até pouco tempo atrás eu desconhecia. Esse “novo” Shakespeare trazia sempre uma boa dose de obscenidade que eu não detectava na maior parte das traduções brasileiras. De onde vieram nossas traduções? Por que o obsceno praticamente desapareceu delas? O **terceiro capítulo** busca responder essas questões ao analisar algumas “traduções” francesas de Shakespeare que serviram de fonte para as “traduções” brasileiras.

O **quarto capítulo** analisa nossas três adaptações: *Hamlet*, *Romeu e Julieta* e *Otelo*. O processo de confecção dos textos, as omissões e os cortes serão detalhadamente explicados. A preocupação em explicitar, em nossas adaptações, o sentido chulo e erótico de Shakespeare, muitas vezes omitido e / ou eufemizado em grande parte das traduções, será grande.

Estarei trazendo um “novo” Shakespeare para um público leitor por meio das *adaptações* de seus textos? Elas serão bem aceitas por esse público? As *adaptações* cumprirão sua função pedagógica e auxiliarão na compreensão do sentido inicial do texto do bardo inglês? *Elas serão bem aceitas por esse público?* Algumas dessas perguntas terão respostas sugeridas na **conclusão** do **último capítulo** desta dissertação. Outras, no entanto, ficarão sem respostas, em suspenso, à espera que o tempo as revele...

CAPÍTULO 1

1.1 *Adaptação* e uso

1.2 *Adaptação* e outros termos afins: glossário

1.3 Procedimentos da *adaptação*

“All matter is transformed into another matter”.⁷

Kate Atkinson, *Not the End of the World*.⁸

1.1 *Adaptação*⁹ e uso

Este capítulo tem como objetivo abordar o conceito de *adaptação*, presente não só nos estudos da tradução, da literatura, do cinema, como também no vocabulário corriqueiro daqueles que fazem, leem e assistem a esse tipo de produção. Será discutido quando e em que condições tal fenômeno acontece. Paralelamente a esse trabalho, outros termos ou conceitos que tenham sentido e emprego semelhantes ao da *adaptação*, ou que façam parte dela, serão aqui elencados e analisados. Em um último tópico, alguns “procedimentos” que fizeram parte das *adaptações* de Shakespeare escritas por mim e John Milton serão analisados. Ao discorrer sobre os “procedimentos” presentes em nossas *adaptações*, trataremos nossa definição de *adaptação*.

Pode-se dizer, em princípio, que apesar de *tradução* ser o termo utilizado para designar a prática de *reescritura*¹⁰ de um texto de uma língua de partida para uma língua de

⁷ “Toda a matéria se transforma em outra matéria”. (Tradução nossa.)

⁸ SANDERS, Julie. *Adaptation and Appropriation*. New York: Routledge, Taylor and Francis, 2006, p.17.

⁹ De modo a destacar a nomenclatura existente relativa à *adaptação*, colocaremos em itálico todos os termos similares, ou que tenham relação direta e / ou indireta com essa prática.

¹⁰ André Lefevere (In: *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London & New York: Routledge, 1992) utiliza o termo *rewriting* (*reescritura*), ampliando, dessa forma, as fronteiras aprisionadas no termo *tradução*, quando este é visto como *tradução “literal”*. Quanto à terminologia a ser empregada nesta

chegada, esse mesmo termo poderia receber duas denominações diferentes, que englobam duas práticas que têm pontos de contato, porém diferem entre si. Seriam elas as *traduções literais* e as *traduções livres*.¹¹ Entendemos inicialmente por *tradução livre*, em contraposição à *tradução literal*, aquela que se *afasta* mais do texto original, quer pelas *modificações na forma*, que podem ser *linguísticas*, pelas *facilitações estruturais* ou *simplificações*, quer pela presença de *condensações* e *cortes*, de tal modo que o texto final seja visivelmente menor do que o texto original, por exemplo. Por outro lado, em muitos casos, podem surgir *acréscimos*¹², ou seja, *explicações no próprio texto* sobre um termo, uma expressão, hábito e / ou costume diferente temporalmente e / ou espacialmente da cultura de chegada, à qual se destina o texto; ou, então, *notas de rodapé explicativas*. Observemos os exemplos a seguir.

Hamlet. Act III. Scene I. (Texto original)

HAMLET Get thee to a nunnery. [...] Go thy ways to a nunnery.

HAMLET [...] Get thee to a nunnery, go. Farewell. [...] To a nunnery, go, and quickly too.

Farewell.

dissertação, resolvemos utilizar o termo *tradução literal*, apesar de estarmos cientes de que ele é um termo que tem definições distintas para diferentes pessoas. Muitos teóricos entendem *tradução literal* como aquela a qual a cada palavra do original, corresponde uma da *tradução* e ambas têm idêntico sentido e idênticas características morfosintáticas. Contudo, há quem prefira chamar essas *traduções* de **palavra por palavra**, e nomear de *traduções literais* aquelas que sofreram pequenas *alterações*, para atender às normas morfosintáticas da língua de chegada. Douglas Robinson em “Literal Translation”, in: *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London and New York: 1998, p. 124, explica que *tradução literal* era também chamada de *palavra por palavra* por Cícero, Horácio, assim como muitos de seus sucessores. Robinson contesta tal termo ao afirmar que geralmente é impossível segmentar o texto fonte em palavras individuais e segmentadas na língua de chegada, e mesmo quando é *literalmente* possível fazê-lo, o resultado é, via de regra, inegável. Ele afirma que a maior parte das *traduções literais* é, de fato, um compromisso com o ideal, aquele que tenta aproximar o quanto possível as palavras ou a ordem das palavras do texto de chegada àquele do texto fonte. Entendemos *tradução literal* da mesma maneira: pequenas *alterações* fazem parte do *processo tradutório*, uma vez que duas línguas são diferentes. Porém, não imprimem *modificações relevantes* no sentido geral do texto, e, dessa forma, o texto *traduzido* caminha muito próximo, em forma e conteúdo, do texto fonte.

⁹*Traduções livres*, segundo a nossa ótica, seriam aquelas que comportam todos os tipos de *traduções* que, em maior ou menor grau, promovem um afastamento significativo e perceptível em relação ao texto original, apesar de manterem uma relação com ele. *Adaptações*, *condensações*, *imitações*, *paródias*, *invenções*, *apropriações*, *recriações* são alguns dos tipos de *traduções livres* que abordaremos neste capítulo.

¹⁰*Acréscimos* são um dos procedimentos utilizados pelo *tradutor / adaptador* ao querer *facilitar*, *explicar* termos ou frases de difícil compreensão na cultura alvo. Eles são parte da *prática tradutória*: entretanto, em uma outra visada, poderiam ser compreendidos como procedimentos em uma *adaptação pontual*, por representarem soluções a problemas de pontos específicos em um dado texto.

Hamlet. Tradução de Millôr Fernandes (L&PM POCKET, 1998, p. 65.)

HAMLET Vai prum convento. [...] Vai, segue pro convento.

HAMLET [...] Vai pro teu convento, vai.[...] Vai prum **conventilho**¹³, **um bordel**: vai – vai depressa! Adeus.

Hamlet. Adaptação bilíngue de Marilise Rezende Bertin e John Milton (DISAL, 2005, pp. 78 - 79.)

Texto em inglês:

HAMLET [...] Get thee to a nunnery. [...] Go to a nunnery.[5]

Nota de rodapé:

5. *Nunnery* could mean either ‘convent’ or ‘brothel’.

HAMLET [...] Get thee to a nunnery, go. To a nunnery, go, and quickly too. Farewell.

Texto em português:

HAMLET Vá para um convento. [...] Vá para um convento.[5]

Nota de rodapé:

5. Em inglês, *nunnery* poderia significar tanto “convento”, como “bordel”.

HAMLET Entre para um convento, vá. [...] Para um convento, vá, e rápido. Adeus.

Nas falas da *tradução* de Millôr Fernandes e da *adaptação* de *Hamlet* de Marilise R. Bertin e John Milton, existem exemplos dos dois tipos de procedimentos descritos anteriormente: *acréscimos* e *notas de rodapé*. Millôr Fernandes opta por *explicar* o segundo sentido de *convento* na própria frase, usando o vocábulo *conventilho*, que tem a mesma raiz da palavra *convento*, porém significa *prostíbulo*. No entanto, ciente de que o termo seria desconhecido do leitor, Millôr Fernandes o *explica* ao *acrescentar* a palavra *bordel*. Já na nossa *adaptação bilíngue*, optamos por *explicar* esse outro sentido em uma *nota de rodapé*.

É necessário notar que o texto de Fernandes é tido, como um todo, como uma *tradução literal* (apesar de, sob um ângulo diverso, poder-se-ia afirmar que as falas escritas por Millôr Fernandes denotam *procedimentos* típicos da *adaptação pontual*), ao passo que

¹¹ Conventilho: prostíbulo.

consideramos o texto escrito por nós uma *adaptação*, que, segundo nossa visão, é uma modalidade da *tradução livre*, o que nos faz concluir que *acréscimos* podem ocorrer em ambas as práticas. Contudo, *adaptações* acarretam maiores *modificações* - tanto na forma como no conteúdo - do que *traduções* (neste último caso, podem *alterar* o sentido); por conseguinte, *acréscimos* podem ser maiores e acontecer com mais frequência, como veremos nesta dissertação. Por outro lado, ao se considerar o conceito de Georges L. Bastin¹⁴, que será desenvolvido mais adiante, *acréscimo* seria visto como *expansão*. Analisando o exemplo acima, observamos que a utilização do vocábulo “bordel” *expande* o outro significado do termo “convento”, utilizado outras vezes nas falas anteriores, e *explica* o significado da palavra “conventinho”. Para Bastin, esse tipo de procedimento *adapta* um *ponto específico* da frase, com a intenção de *facilitar* a compreensão por parte do leitor da cultura alvo. Bastin chama esse procedimento de *adaptação pontual*, a qual faz parte do “corpus” da *tradução literal* nesse exemplo. Poderíamos considerar que, nesse caso, de acordo com a visão de Bastin, o texto de Fernandes seria híbrido: ele é uma *tradução literal*, entretanto traz *adaptações pontuais linguísticas* que não *alteram em nada* o conteúdo geral e / ou específico do texto. Ao contrário: tais *adaptações* auxiliam a compreensão do outro sentido do vocábulo “convento”.

De acordo com a mesma visão, as práticas da *tradução* e da *adaptação* podem vir juntas em um mesmo texto. Michel Garneau, poeta e tradutor quebequense, ao *reescrever* algumas peças de Shakespeare para o público canadense, criou o termo *tradaptação* para expressar a relação estreita entre essas duas atividades. Dentro do contexto canadense onde Garneau atuou desde o início dos anos 1970, ele *traduziu* o texto shakespeariano para a língua falada no Québec, porém *trocou* referências geográficas britânicas por quebequenses. Ele agia com intenções ideológicas, segundo as necessidades do país, de sua própria agenda política e de muitos quebequenses naquela época. Não somente foi feita uma *adaptação* do conteúdo das peças para uma realidade específica canadense, mas, antes de tudo, ao *traduzir* o inglês para o francês, muitas vezes foi preciso *adaptar* também tal texto para a língua francesa havendo a necessidade de fazer uso de *cortes, censuras, mudanças nos nomes das*

¹⁴ BASTIN, Georges L. *Traducir o adaptar*. Universidad Central de Venezuela. Consejo de Desarrollo Científico e Humanístico. Facultad de Humanidades y Educación. Caracas, 1998, p. XX.

personagens, bem como *acréscimos* à peça, com a finalidade de tornar uma *tradaptação* [*tradaptation*] shakespeariana ao gosto dos quebequenses.

É importante ressaltar que o termo *tradaptação* sempre implica uma *mudança* de uma língua para outra. No entanto, essa *tradaptação* abarca muito mais do que uma *tradução* e uma *adaptação* para a sociedade quebequense. Como já foi mencionado anteriormente, ela foi parte de um projeto ideológico. Garneau julgava que o povo quebequense necessitava de uma identidade própria, que o distinguisse do povo francês. Essa identidade seria construída por meio da língua e estaria presente na literatura do povo de Québec que teria sua própria língua literária, diferente daquela da França. Com o passar do tempo, Garneau fez cada vez mais uso dessa língua que já estava estabelecida e era falada pela população de classe mais baixa, o *Joual*. Foi por meio do teatro, meio de comunicação muito utilizado em Québec, que muitas peças de Shakespeare não foram somente *adaptadas* ao povo, mas eram faladas na língua quebequense, com o intuito de induzirem os nativos a fazerem uso permanente dela, quer na fala quer na literatura.

Questões de terminologia podem induzir a confusões se não forem devidamente explicadas, uma vez que a variedade de termos existentes é numerosa e pode ser problemática. De acordo com Roman Jakobson¹⁵, o termo *tradução* implica *interpretação* da forma e do conteúdo de um texto escrito de uma língua para outra. No entanto, existe o termo *tradução intra-lingual* (JAKOBSON, 1969) (ou *rewording*; segundo Jakobson, um tipo de interpretação de signos verbais por meio de outros signos em uma mesma língua), que, segundo nossa compreensão, é aquela que parte de um texto antigo para uma língua moderna, quando se faz necessário *atualizar* vocabulário e estruturas linguísticas, **dentro de uma mesma língua**. Como exemplo, poderíamos mencionar uma *tradução intra-lingual* de uma peça de Shakespeare para um público inglês moderno, que teria dificuldade em ler o texto elisabetano.

Em contrapartida, essa atividade é chamada de *adaptação* por outros, e aqui podemos citar como exemplo os clássicos brasileiros *adaptados* por Carlos Heitor Cony,

¹⁵ JAKOBSON, Roman. "On linguistic aspects of translation". In: VENUTI, Lawrence. *The translation studies reader*. London / New York: Routledge, 1969, republicado em 2005, p. 139.

escritor famoso por suas *adaptações* a partir da década de 1970 no Brasil¹⁶ (MONTEIRO, 2002). (Ele próprio usa o termo *adaptação* para designar um tipo de trabalho específico que, segundo Jakobson, seria chamado de *tradução intra-lingual*). Fez ele não só a *atualização* de textos clássicos famosos brasileiros para o português moderno - em muitos casos fazendo *uso da tesoura* - como *condensou* outros textos, principalmente clássicos mundiais, *cortando* e *reescrevendo* obras para um público infanto-juvenil em uma linguagem corrente, direta, num texto extremamente *simplificado*, por vezes. Como seriam chamados esses diversos trabalhos de Cony? Aqueles textos que se aproximam mais do original seriam *traduções*, ao passo que aqueles que sofreram maiores *cortes*, *simplificações* e *condensações* seriam *adaptações*? Ou poderíamos considerar todo o trabalho de Cony como *adaptação*?

O fenômeno *adaptação* pode ocorrer dentro de uma mesma língua por motivos diferentes, não somente por se querer *facilitar* o texto original, geralmente mais antigo, com a finalidade de atender a um novo público, quer adolescentes ou outro tipo de leitor não acostumado a leituras mais complexas. Nesse caso, tem uma função específica, o fim é educativo, o *sentido* se mantém: ou *deveria* se manter relativamente “*fiel*”¹⁷ ao texto de partida. Uma ressalva deve ser feita aqui, e será analisada posteriormente. Até que ponto grandes *mudanças* no processo de confecção do texto de chegada afastam em demasia o texto final do texto fonte e *alteram* o seu sentido, uma vez que o conteúdo se *rarefaz*, pois é fruto de um texto muito menor do que o inicial? Uma relação mínima com o original é mantida, todavia, como podemos quantificar essa relação, senão analisando os dois textos em questão para quantificar as *perdas*, que, de tantas que podem ser, *alteram* o *sentido*,

¹⁶ MONTEIRO, Mário Feijó Borges. *Adaptações de clássicos brasileiros: paráfrases para o jovem leitor*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro. Pontifícia Universidade Católica, 2002, 133 f.

¹⁷ Nesta dissertação, o termo *fidelidade* assim como os seus derivados serão utilizados com frequência. Logo, importa justificar seu uso, uma vez que tal palavra pode vir a ser considerada vaga e / ou imprecisa. Exemplificamos com os textos teatrais escritos por Shakespeare. Dada a multiplicidade de sentidos contidos no texto “original” do bardo, e considerando-se que nem sempre uma outra língua conseguirá reproduzir integralmente toda a gama de significados do texto shakespeariano, podemos concluir que muito acaba por se perder, e o *tradutor / adaptador* deverá fazer escolhas quando se propor a *traduzir / adaptar*. Questionamentos sobre o termo certamente compreenderão algumas perguntas como as que se seguem: *fidelidade* a quê: ao texto rimado? À rima interna do verso? Aos trocadilhos? Ao vocabulário? Ao enredo? Às personagens e às relações entre elas? Ao desenvolvimento da trama? Ao conteúdo total do texto de origem? **No caso específico de nossas adaptações, essa fidelidade se refere às personagens, ao enredo e ao desenvolvimento da trama, bem como ao final dela. Nosso trabalho poderia ser definido como um refazer mais conciso e seco, sem tantos detalhes, mas, que no nosso entender, mantém fidelidade ao texto inicial, uma vez que a história é seguida à risca.**

distanciam os dois textos de tal forma que o texto final nada mais é do que uma *sombra* distante do original?

Tome-se como exemplo os *Contos de Shakespeare*, livro escrito pelos irmãos Lamb, com o propósito de trazer um Shakespeare açucarado a meninas e meninos ingleses vitorianos¹⁸, em tom narrativo, muito semelhante àquele de quem conta histórias para crianças. Não se pode esperar que a narrativa de *Hamlet reescrita* pelos irmãos Lamb em um livro pequeno, de apenas dezesseis páginas, traga o vigor da peça *Hamlet* escrita por Shakespeare. Logicamente, a finalidade desse tipo de *adaptação* tem seu valor, porém pode conduzir o leitor a uma noção equivocada e extremamente *superficial* das obras do dramaturgo inglês. Imaginemos que ela foi o único contato que muitos tiveram com as peças de Shakespeare. Teve sua função; porém, segundo a visão de muitos, *mutilou* o texto inicial.

Por outro lado, o estilo narrativo empregado por Charles e Mary Lamb, semelhante àquele de quem conta uma história, impõe o modo dos irmãos de interpretar um texto original, assim como é um canal pelo qual eles dizem a um público específico – inicialmente, jovens ingleses - o que consideram ser importante: os autores utilizam a obra de Shakespeare para veicular lições de moral e de bons costumes. Lauro Maia Amorim¹⁹ afirma que aquele que *reconta* histórias, chamado por ele de *adaptador*, tende a estar mais visível do que qualquer outro. Como é visto esse fenômeno quando a *adaptação* é de uma peça teatral para outra? Seria equivocado afirmar que essa *visibilidade*, ou *intromissão* do *adaptador* está presente, em maior ou menor grau, em qualquer gênero de escrita? O que importa aqui é a relação / compreensão que o *adaptador* tem para com o texto fonte, porém importa, antes de tudo, saber qual é a *intenção* do *adaptador* quando resolve *reescrever* o texto: atingir um público específico, *brincar* com o texto inicial, dando-lhe seu toque criativo, produzir uma *adaptação* de cunho político que sensibilize o público da cultura de

¹⁸ GUTENBERG. Tales from Shakespeare. Disponível em: < <http://www.gutenberg.org/files/20657/20657/-8.txt>. > Acesso em: 24 de fevereiro de 2007. Segundo o texto de Gutenberg, “[...] esses contos deveriam ter sido para os jovens leitores, de acordo com o desejo do *escritor*, (Lamb, obviamente), as verdadeiras *peças de Shakespeare*, que pudessem trazer a eles em anos vindouros, o enriquecimento da imaginação, o fortalecimento da virtude, livrando-os de todos os pensamentos egoístas e mercenários; uma lição sobre todos os pensamentos e ações, doces e honrados, com a intenção de ensinar cortesia, bondade, generosidade, humanidade. As páginas de Lamb estavam cheias dos ensinamentos dessas virtudes”. (Itálico, explicação entre parênteses e *tradução* nossos.)

¹⁹ AMORIM, Lauro Maia. *Tradução e adaptação: Encruzilhadas em Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carroll, e Kim, de Rudyard Kipling*. São Paulo: Editora da UNESP, 2005.

chegada para alguns problemas de que essa cultura é alvo. São inúmeros os motivos que levam os *adaptadores* a *reescrever* uma obra e empreender *modificações* nela; logo, as *adaptações* podem ser infinitas.

A *alteração* no *sentido* do texto de partida é um interessante exemplo de intromissão pessoal do *adaptador*. Exemplificamos com o especial *Romeu e Julieta*, uma *paródia* escrita por Carlos Alberto Nóbrega para a rede de televisão Record, no início dos anos 1960. Essa *paródia* interpretada por Ronald Golias e Hebe Camargo, *descartou* o *sentido* trágico da peça original de Shakespeare, *transformando-a* em uma comédia por excelência. O objetivo de tal *paródia* era aproveitar o forte lado cômico de Golias e fazer o público rir. A repercussão dessa *versão* de *Romeu e Julieta* para a televisão foi e ainda é grande, uma vez que a rede Record a reprisa com frequência. Ironicamente, por causa da *paródia* de Nóbrega, a imagem que muitos têm da famosa peça de Shakespeare é aquela que associaram à *versão* cômica encenada por Golias.²⁰

O exemplo anterior aborda a intromissão do *adaptador* ao *promover* uma *mudança* de gênero: a famosa tragicomédia de Shakespeare *tornou-se* comédia pura. Entretanto, um texto de uma cultura pode ser *simplificado* quando entra em outra cultura por meio de uma “*tradução facilitadora*”.²¹ Susan Bassnett e André Lefevere²² nos dão um exemplo interessante ao afirmar que a “*tradução*” (as aspas são dos autores, pois não fazem uso do

²⁰ Uma passagem específica do especial televisivo de Nóbrega é fruto de confusão até hoje. Na famosa cena da sacada, Julieta, interpretada por Hebe Camargo, aparece com longas tranças. Romeu, interpretado por Ronald Golias, diz à sua amada: “Oh, Julieta, joga-me suas tranças!” Essa fala é um exemplo pontual de quando a *paródia* se comunica, pois ela introduz elementos incongruentes em uma *imitação* (ZORAIDE RODRIGUES CARRASCO DE MESQUITA, p. 61); e aqui, *imitação* não é vista exatamente como *cópia*, segundo uma visão mais antiga (DRYDEN, 1680), mas como uma produção mais livre em forma e em sentido se comparada ao original, apesar de manter uma relação com ele. Com exceção da palavra inicial – Julieta –, essa é uma fala famosa do conto de fadas Rapunzel. Nóbrega faz uma *alusão* propositada a esse conto, porém fica claro que a intenção era *brincar* com os dois textos, semelhantes entre si nesse momento, quando ambos têm em comum uma cena em uma sacada ou janela, onde a enamorada conversa, do alto, com seu amor, que está lá embaixo, do lado de fora. No entanto, grande parte de um público telespectador que não teve contato com a peça de Shakespeare por meio de uma *tradução literal* ou uma *adaptação* que preserve o sentido, pensa que a fala de Rapunzel faz parte de *Romeu e Julieta* e, dessa forma, os enredos são confundidos.

²¹ As aspas no termo *tradução facilitadora* indicam que esse tipo de *reescritura*, a *tradução facilitadora*, poderia muito bem ser associado à *adaptação*. Entretanto, para nós, *facilitar*, está na fala de Bassnett e Lefevere como um termo geral, e traz um sentido um tanto vago. Como elegemos o termo *adaptação* para nomear nossas *reescrituras*, trabalharemos, nesta dissertação, com o conceito de *adaptação*, definindo-o e exemplificando-o por meio de *procedimentos* que são utilizados quando se opta por empregar essa *estratégia*.

²² BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André. “Introduction: Proust’s Grandmother and the Thousand and One Nights”. In: *Translation, History and Culture*. London: Cassell, 1995.

termo *adaptação*) dos romances de cunho filosófico escritos por Milan Kundera (1929 -) para o inglês sofreu *manipulação / mutilação*, pois, de acordo com a visão deles, “acreditou-se” que o povo inglês não teria condições de compreender as idéias de uma cultura tão diferente da sua própria cultura. Os dois teóricos declaram que:

Kundera escreve romances de tal modo que eles podem ser difíceis demais para a média de leitores de língua inglesa entenderem, e eles devem, portanto, ser *simplificados*, ser feitos para serem lidos mais parecidos com aquilo que a média do (a) leitor(a), seja quem ele(a) for, está acostumado.

Bassnett e Lefevere justificam tal atitude argumentando que o editor que permite que os *tradutores manipulem / mutilem* o texto original tem o poder de *introduzir* Kundera a uma nova audiência, mesmo que não seja em termos mais favoráveis. E as condições não são mais favoráveis porque o editor tem que se curvar a outro tipo de poder, aquele exercido pelos livreiros: ele não será capaz de publicar nada mais num futuro próximo se o que ele publica não vende bem.

A esse respeito, Michelle Woods²³ aborda o “caso” escritor / *tradutor* Milan Kundera. Kundera, *tradutor* e escritor tcheco, por questões políticas, exilou-se voluntariamente de seu país, ao ver seus escritos serem banidos no único país do mundo onde a língua tcheca é falada. Por vinte anos, Kundera escreveu em uma língua que poucas pessoas podiam ler, porém as *traduções* de seus livros conquistaram leitores no mundo todo. Apesar de ter vendido bem e ter feito muito sucesso como escritor de *bestsellers* internacionais, embora seus livros não sejam *best-sellers* tradicionais, a reação de Kundera ante as *traduções* de seus livros famosos nunca foi positiva. Em declarações públicas, Kundera se comportou como um escritor irascível, querendo um ideal impossível: ter cópias exatas dos seus originais tchecos que foram entregues a outras línguas. Ele queria ter controle sobre as *traduções* de suas obras.

Kundera mudou-se para a França e, ao mesmo tempo em que criticava tais *traduções*, seus textos originais em tcheco foram deixados de lado, pois a maioria deles foi primeiramente publicada em francês. Ele passou a escrever seus textos em francês e a

²³ WOODS, Michelle. *Translating Milan Kundera*. Coleção Topics in Translation. Clevedon: Multilingual Matters Ltd., 2006.

publicá-los nessa língua, afirmando que eram *versões* idênticas, assim como eram aquelas que ele dizia terem sido escritas em tcheco. Entretanto, Kundera *revisou* constantemente suas *traduções* ao longo dos anos, o que o fez se tornar um caso especial no meio dos estudiosos da *tradução*, a exemplo de outros escritores como Samuel Beckett e Vladimir Nabokov (escritores emigrados que adotaram uma segunda língua para escrever), uma vez que era um autor que escrevia em duas línguas distintas, e empreendia *traduções* de suas obras para a sua segunda língua, confundindo, dessa maneira, as barreiras do que poderia ser constituído como um original e uma *tradução*.

Não obstante, ele também *traduziu* seus textos para o inglês. Novamente, tais *traduções* não são fiéis aos seus textos “originais”. Especificamente no caso da língua inglesa, Woods (pp. 17-18) afirma que as *reescrituras* de Kundera para leitura na língua inglesa (primeiramente americana) foram *revisões domesticadas*²⁴ pelo autor / *tradutor*. Woods cita Venuti (1998: 6), que diz que Kundera pôde continuar com seus usos questionáveis da *tradução*, já que a lei dos direitos autorais dá a ele direito exclusivo sobre suas obras *derivadas*. Venuti²⁵ argumenta que Kundera atacou as *versões* inglesas anteriores, que não foram *traduzidas* por ele, contudo fez o mesmo em suas *versões* inglesas com o intuito de fazer seus romances mais bem comercializados ou mais aceitos no mercado estrangeiro.

Nesse caso, temos um exemplo em que o interesse financeiro pode ser um fator importante quando se pretende obter lucros com uma obra literária. No entanto, como poderíamos classificar tais *reescrituras* empreendidas por Kundera?

Retornando à fala de Bassnett e Lefevere, importa mencionar o fato de eles colocarem o termo *tradução* entre aspas, pois queriam deixar claro que a *tradução* dos romances de Kundera não poderia ser considerada *tradução* no sentido de *tradução literal*, visto que sofreu *alterações* tais que *modificaram* o sentido do texto inicial. Porém Bassnett não considera *adaptação* um fenômeno à parte da *tradução*; logo, esse termo não seria

²⁴ *Domesticação*, termo utilizado por Lawrence Venuti, é considerado por nós como *adaptação*, apesar de não concordarmos com esse termo. A palavra utilizada por Venuti sugere, segundo nossa ótica, uma ação que emprega a força, ao passo que acreditamos ser a *adaptação* uma estratégia com uma função específica, visando um público-alvo com necessidades próprias.

²⁵ Lawrence VENUTI. *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. London / New York: Routledge, 1998.

usado por ela. E aqui nos deparamos com uma visão que deverá ser aprofundada mais adiante, porém fundamental para o trabalho teórico desenvolvido nesta dissertação: uma opção seria escolher entre uma terminologia X ou Y para melhor definir e quantificar esse quadro de *proximidade* e / ou *afastamento* entre o texto *traduzido* e o original. Outra seria não considerar a *distância* do original como algo tão importante a ponto de se usar uma outra palavra para se *delimitar* / *caracterizar* tal fenômeno.

Bassnett (informação pessoal)²⁶ se posiciona ante esse binômio *tradução X adaptação*. Diz ela:

[...] quanto à sua questão sobre a distinção entre *tradução* e *adaptação*: essa é uma área de imenso debate. Minha visão é que não há tal distinção, e que a terminologia é confusa e melhor seria se fosse evitada. No entanto, há aqueles que argumentam que há linhas claras divisórias entre *traduções* e *adaptações* dependendo da distância variável do *texto final* em relação à *fonte*. Novamente, quando você ler meus ensaios, verá que discuto esse problema. (Itálico nosso.)

Aqui existe um equívoco que não pode passar despercebido. Bassnett não aceita o termo *adaptação*, porém coloca o vocábulo *tradução* entre aspas, querendo dizer que não é uma *tradução* “*literal*”, isto é, uma *tradução* que mantenha o sentido total (ou quase) do texto fonte, ou que seja equivalente, na forma, ao texto de partida. Contudo, o fato de Bassnett utilizar o termo *tradução* entre aspas significa que a autora está designando um tipo diferente de *tradução*, ou que o texto foi chamado de *tradução* sem o ser. Se fosse necessário explicá-lo, certamente ela apontaria, em um estudo comparativo, as *alterações* sofridas no texto fonte ao ser *traduzido* para a língua inglesa, e mostraria as diferenças entre os dois textos. Logo, ela estaria analisando *alterações* importantes, e, conseqüentemente, estaria seguindo o mesmo processo que seria feito ao se comparar uma peça e / ou uma *tradução literal* de Shakespeare com uma *adaptação* da mesma peça para uma outra língua ou não, com *mudanças significativas*. Pensando sobre o fato de Bassnett utilizar o termo *tradução* entre aspas, fica claro que ela não considera essa *tradução* como *literal*. Por outro lado, Bassnett diz que não faz distinção entre *tradução* e *adaptação*. Ela pode estar querendo dizer que acredita que toda *tradução* pode ser ou não “*fiel*” ao texto fonte, porém recusa o termo *adaptação*, que, segundo ela, é confuso.

²⁶ Susan BASSNETT. *Message from Professor Susan Bassnett*. Mensagem recebida pelo endereço eletrônico maribertin@yahoo.com.br em 31 de maio de 2005.

Adaptações, muitas vezes, contêm um sentido negativo de *mutação* do texto inicial. A forma como *adaptações* são vistas sempre dependerá de um conjunto de fatores históricos, sócio-culturais e da sua função dentro desse contexto. Ao tecer breves considerações sobre o conceito de *adaptação* utilizado no Brasil, não se pode deixar de mencionar Monteiro Lobato e Carlos Heitor Cony, dois renomados escritores que *adaptaram* textos clássicos para o povo brasileiro, em momentos históricos diferentes e, até certo ponto, com necessidades diversas. As *adaptações* de Lobato são vistas positivamente até os dias de hoje, apesar de não serem mais tão lidas quanto antes. As *adaptações* de Cony, no entanto, são recebidas por muitos de maneira negativa. Como explicar tal fato?

Ao buscar possíveis respostas sobre o aparecimento dos textos *adaptados* no Brasil, deve-se ter em mente que o material didático sempre rendeu mais do que a literatura (MONTEIRO, Mário F. B. 2002, p. 4). Por material didático entende-se os livros paradidáticos, *(re)escritos* em uma *linguagem acessível, simplificada*, por um preço baixo. Lembrando a famosa frase de Lobato, “Um país se faz com homens e livros”, percebe-se, desde o início do século XX, um movimento de desenvolvimento cultural no país, movimento esse presente, por exemplo, na divulgação de livros “*traduzidos*” do “Clube do Livro” (MILTON, 2002) para adultos; porém, a fatia maior acaba na escola.²⁷ Almejando vender para escolas brasileiras livros que veiculassem cultura, informação e formação, ao escrever para crianças, Lobato desenvolve um trabalho amplo que penetra em áreas diversas e vai muito além de sua proposta inicial de educador: a literatura internacional é *adaptada, apropriada, traduzida*, visita o mágico Sítio do Pica-pau Amarelo por meio de Dona Benta, personagem criada por ele. A avó sábia faz muito mais do que contar histórias: ela narra, de maneira mais *condensada e facilitada*, aos seus netos, Narizinho e Pedrinho, ao Visconde e à boneca Emília, os clássicos mundiais. Exemplo instigante de *adaptação e apropriação* é o da epígrafe desta dissertação. A rainha Mabe, personagem fictícia criada por Shakespeare em *Romeu e Julieta*, é *adaptada* ao público infantil brasileiro por Lobato e aparece, por meio da narrativa de Dona Benta, à sua neta Narizinho, como uma fadinha encantadora e tarefeira. O texto *adaptado* de Lobato é puro e poético, ao contrário do shakespeariano. Por outro lado, Lobato se *apropria* da famosa passagem da peça do bardo

²⁷ Em 1910, ano em que comprou a tradicional editora Laemmert, Francisco Alves publicou o paradidático *Através do Brasil*, de Olavo Bilac e Manoel Bomfim, um marco na história dos livros escolares nacionais.

ao *transportá*-la para o Sítio do Pica-pau Amarelo, e Emília vê a fadinha de Shakespeare passeando pela testa de Pedrinho.

Dona Benta, mais do que uma contadora de histórias, é uma multiplicadora de cultura: ela é o alter ego de Lobato, que discute conceitos sociais e de justiça, de progresso e de política. Por meio dela, das crianças e dos bonecos, segundo Milton (2008)²⁸, Lobato revela suas idéias anti-Vargas, ao censurar a pobreza e a falta de desenvolvimento do Brasil, levando mentes infantis a refletir e questionar.

Em 1918, Lobato comprou a *Revista do Brasil* e abriu espaço para novos talentos, além de publicar seus primeiros textos para adultos. Em virtude do sucesso desse empreendimento, Lobato logo fundaria a Editora Monteiro Lobato & Cia. Em 1920, publicou *A Menina do Narizinho Arrebitado*. Em 1921, anúncios da imprensa notificaram a distribuição de exemplares gratuitos desse livro infantil, bem como de outros que se seguiram, na escola. Esses livros alcançaram grandes vendas em pouco tempo. As tiragens eram tantas que Lobato passou a se dedicar exclusivamente a estes ofícios: marqueteiro, editor, escritor, *tradutor*, *apropriador* e *adaptador*, fazendo sucesso ao escrever para crianças brasileiras com um toque de brasilidade. Criou um modelo brasileiro moderno de heróis infantis e vendeu seus livros para crianças e escolas de todo o país por meio de sua editora. Como ele é um marco inicial na literatura infantil brasileira, Monteiro Lobato é uma figura muitíssimo respeitada até os dias de hoje.

No entanto, o tempo passa, as escolas transbordam, repletas de alunos, o ideal da educação para todos é perseguido indiscriminadamente e instaura-se o ensino de uma cultura de massa: o conhecimento é dosificado, colocado em “catecismos”, e os alunos passam a ler, cada vez mais, menores *adaptações* de clássicos mundiais, *roteiros* do original, feitas a pedido de grandes empresas de livros, que cada vez mais enriquecem, de tal forma que os *adaptadores* / *tradutores* se escondem na contracapa, mal pagos, vítimas do poder das editoras que ditam as normas de acordo com o que vende mais. Carlos Heitor Cony faz parte dessa fase histórica dos anos 1970, quando se inicia a massificação do ensino e, conseqüentemente, a diminuição do conteúdo, o que faz com que o *nível* dos textos *adaptados caia*, uma vez que muitos textos *encolhem* de forma assombrosa. Um exemplo

²⁸ MILTON, John. “The Resistant Translations of Monteiro Lobato”. In: *Translation and Resistance*. TYMOCZKO, Maria (ed.). Amherst: Univ. Massachusetts. (No prelo.)

disso é o livro de Júlio Verne, *Vinte mil léguas submarinas*, adaptado por Cony em 1971. Essa pequena *adaptação*, de poucas páginas, mais parece um *roteiro* ou uma *sinopse* do que um livro. A esse respeito, Cony declara que “Muita gente torce o nariz para essas adaptações [...]”,²⁹ e cita, como exemplo, o livro *Contos de Shakespeare*, uma “*adaptação* escrita pelos irmãos Lamb, hoje clássica, como o primeiro contato que o jovem de fala inglesa tem com os textos mais sagrados da literatura teatral”.³⁰ Acrescenta ele, sobre a prática da *adaptação*, na crônica “Sou louco por essas coisas”: “Até certo ponto, é fazer o mesmo que um roteirista de cinema faz quando pega um Dostoiévski, um Dickens ou um Melville – de quem, por sinal, já fiz uma *adaptação* de *Moby Dick*”. Em verdade, a biografia de Cony o aponta como diretor de teledramaturgia da Rede Manchete, em que apresentou os *projetos* e as *sinopses* das novelas *A Marquesa de Santos*, *Dona Beija* e *Kananga do Japão*. A exemplo de teóricos que estudam *adaptações* teatrais e cinematográficas, como Sanders e Hutcheon, que serão mencionadas nesta dissertação, Cony tem visão semelhante ao comparar suas *adaptações* escritas a *roteiros* cinematográficos e de novelas, estas últimas, muito mais populares do que filmes na cultura brasileira.

Adaptações de clássicos mundiais de uma mesma língua para outras acontecem com frequência, em inúmeros países, há séculos. Fischlin e Fortier³¹ trazem peças de Shakespeare *adaptadas* em língua inglesa, para povos que, obviamente, são falantes dessa língua. Essas *reescrituras* são provenientes de diferentes momentos históricos e espaços geográficos. Elas *alteram significativamente* o conteúdo do original shakespeariano para satisfazer o gosto daqueles que as *reescreveram*, bem como de públicos diversos. Mais adiante, exemplificaremos esse tipo de *adaptação*, quando discorrermos sobre as *adaptações* francesas do bardo inglês.

Na introdução geral do livro *Adaptations of Shakespeare, a critical anthology of plays from the seventeenth century to the present*, os autores fazem uso de inúmeros termos

²⁹ CONY, Carlos Heitor: Crônica: “Sou doído por essas coisas”. *Folha de São Paulo*, 22 de maio de 1999. Disponível em: <www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0310633_06_cap_05.pdf> .“O ofício de adaptador: herdeiros e sucessores de Lobato”. Acesso em: 07 de junho de 2008.

³⁰ CONY, Carlos Heitor. Crônica: “As adaptações dos clássicos e a voz do senhor”. *Folha de São Paulo*. Caderno Ilustrada. São Paulo, 22 de junho de 2001.

³¹ FISCHLIN, Daniel; FORTIER, Mark (Eds.). “Introduction”. In: *Adaptations of Shakespeare, a critical anthology of plays from the seventeenth century to the present*. London / New York: Routledge, 2000.

que sugerem um *processo adaptativo*. Assim nas *adaptações* um texto teatral é *reescrito* para um novo público. Contudo, os autores dizem que *adaptação* não é o nome correto para o tipo de trabalho feito em textos teatrais, pois tal nomenclatura é inexistente. Existem rótulos usados com maior ou menor frequência, conexão com a história e conotações que podem tanto servir de auxílio quanto podem ser enganosas. Ainda na introdução da supracitada obra, a crítica Laura Rosenthal faz constar que as peças do século XVIII *reescritas* com base nas peças de Shakespeare foram chamadas de *alterações* ou *imitações*; em discussões atuais de grupos eletrônicos, essas peças são chamadas de *spinoffs*. *Spinoffs* geralmente tiram vantagens comerciais de filmes de sucesso por meio de livros, camisetas, entre outros.

Ruby Cohn³², mencionada também na introdução desse livro, cuja obra será aprofundada mais adiante, traz uma longa série de termos e dá um passo maior ao dividir o que chama de *ramificações* de Shakespeare: *redução / emenda, adaptação e invenção* (ou *transformação*); esta última se distancia muito do texto original shakespeariano, com mudanças significativas na *forma* e principalmente no *conteúdo*; desse modo, o sentido muda completamente. O parâmetro é sempre o distanciamento do *texto final* em relação ao *inicial*.

Por outro lado, apesar de Bastin (2006, p.8) reabilitar o conceito do termo *adaptação*, em seu trabalho que será discutido no próximo capítulo ele diz que muitos estudiosos, principalmente os funcionalistas, como Katherina Reiss³³ e Hans J. Vermeer³⁴, preferem não usar o termo *adaptação*, pois acreditam que o conceito de *tradução* pode alcançar e abranger todos os tipos de *transformação* ou *intervenção*, uma vez que a função da fonte ou do alvo seja levada em consideração devidamente. Outros vêem os dois conceitos representarem essencialmente práticas diferentes.

Como foi visto em alguns casos neste capítulo, *tradução* e *adaptação* podem ser consideradas práticas diferentes, semelhantes, que podem ou não caminhar juntas. É

³² COHN, Ruby. *Modern Shakespeare Offshoots*. Princeton: Princeton University Press, 1976.

³³ REISS, Katherina. "Type, Kind and Individuality of Text: Decision Making in Translation". In: VENUTI, Lawrence. *The Translation Studies Reader*. New York: Routledge, 2004, pp. 168-179.

³⁴ VERMEER, Hans J. "Skopos and Commission in Translational Action". In: VENUTI, Lawrence. *The Translation Studies Reader*. New York: Routledge, 2004, pp. 227-238.

interessante notar que o parâmetro adotado para *adaptação* é sempre aquele que enfoca as semelhanças ou diferenças entre esses dois tipos de prática; portanto, a *adaptação* depende da *tradução* para ser estudada e classificada. Amorim (2005) afirma que nem sempre essas diferenças são visíveis, pois muitas vezes as duas práticas se aproximam e se entrecruzam, por vários motivos dentre os quais a não utilização da nomenclatura específica por parte de quem faz esse trabalho (um *tradutor* / *adaptador* pode chamar de *tradução* algo que outro consideraria *adaptação*, uma vez que ainda não existe um consenso sobre o assunto: as regras que definem os parâmetros não estão claras). Por outro lado, a preocupação em ser fiel ao texto fonte eleva a *tradução* ao aproximá-la do texto de partida; em contrapartida, associa a *adaptação* à *mutilação*, e essa visão pode justificar a preocupação em se manter o rótulo de *tradução* para um texto que seria, na realidade, uma *adaptação*. Acreditamos também que, em alguns casos, o *tradutor* não considera o termo *adaptação*, fazendo uso, portanto, somente do termo *tradução*.

A seguir, será desenvolvido e analisado um glossário contendo alguns termos recorrentes na prática das *traduções livres* ou *reescrituras*. É bom notar que entendemos e utilizamos o termo *reescritura* como qualquer tipo de texto que partiu de outro, direta ou indiretamente, quer na mesma língua do texto inicial, ou em outra diferente. Enfatizamos que os termos analisados a seguir também podem ser considerados como procedimentos.

1.2 *Adaptação* e outros termos afins: glossário

Segundo Cohn, “A *adaptação teatral* típica inclui *cortes* substanciais de cenas, falas, e falas indicativas; muita *alteração* da língua e, no mínimo um, e geralmente vários, *acréscimos* importantes” (p. 203). Ela difere das *reduções* / *emendas* que, segundo Cohn, são devidamente consideradas como história do teatro e estão, dessa forma, mais próximas dos textos originais do que as *adaptações*. Já as *invenções* (*transformações*), segundo Cohn, fariam parte do terceiro e último grupo, e se classificariam como aquelas que empreendem uma jornada mais distante em relação ao texto shakespeariano, com grandes *mudanças* no enredo e nas relações entre as personagens, que podem ser completamente diversas das originais, de tal maneira que o texto shakespeariano praticamente inexistente. Pensamos que o

termo *invenção* pode ser adequado, uma vez que está ligado à *criação* de algo novo; no entanto, consideramos o termo *transformação* inadequado, por ser amplo demais: qualquer *tradução* ou *adaptação* sofre *transformação(ões)*. Todavia, não podemos deixar de reverenciar a teoria de Cohn. Ao analisar peças teatrais shakespearianas pelo viés literário, Cohn caminha muito próximo da teoria da *tradução* no sentido que analisa a *proximidade* ou o *distanciamento* de *reescrituras* em relação a textos fontes e tenta nomear esses textos. E sua teoria apareceu em 1977, ano em que teve seu livro publicado, fruto de sua tese de doutorado, ao passo que a teoria de Vermeer foi publicada somente em 1984, o livro de Bastin (*Traducir o adaptar*) em 1998, e o de Amorim em 2005.

Para nós, ***adaptação é um texto que, no processo de reescrita, foi palco de mudanças significativas, de tal maneira que seja diferente do texto inicial, uma vez que as modificações, quer na forma e / ou no sentido, são perceptíveis.***³⁵ Tem como *função* um público específico, entretanto pode vir a externar o pensar do *adaptador*. Contudo, a *adaptação* mantém uma estreita relação com o texto inicial, podendo ser associada a ele a qualquer momento.

A peça / musical *Otelo da Mangueira* (Cia. dos Atores, 2006) é um bom exemplo do que consideraríamos uma *adaptação*. Ela foi ambientada na escola de samba Estação Primeira de Mangueira. A *adaptação* foi dirigida por Gustavo Gasparini, que também representou o papel de Dirceu (Iago). Nessa montagem, todos os nomes das personagens, exceto o de Otelo, foram mudados. O motivo pela ira de Dirceu / Iago era outro. O sambacção de Cássio foi escolhido em detrimento ao de Dirceu / Iago pelo presidente da escola de samba, Otelo. Dirceu / Iago, com raiva de Otelo, resolve incitar o ciúme deste.³⁶

O site do Festival de Teatro de Curitiba trata do evento:

Livremente inspirado em Otelo, de William Shakespeare, o musical transpõe a clássica trama para o Rio de Janeiro da década de 1940, quando o samba foi alçado à categoria de ritmo nacional. Seus compositores passaram a ser

³⁵ É importante mencionar que a identificação de *alterações* será feita por estudiosos da área, ou conhecedores dos textos em questão. Como bem afirma SANDERS (p. 22), *adaptações* e *apropriações* são, via de regra, muito mais bem apreciadas, quando o público é capaz de identificar semelhanças e diferenças entre os dois textos.

³⁶ SHAKESPEARE, William. “Prefácio”. In: *Othello/Otelo*. Adaptação e tradução de Marilise Rezende Bertin e John Milton. São Paulo: Disal, 2008.

reconhecidos como personalidades públicas e prestigiados por notáveis como Heitor Villa-Lobos. Assim, as batalhas presentes no texto de Shakespeare são *transformadas* na guerra para vencer o Carnaval; espadas e canhões viram surdos e cuícas, elementos primordiais para o coração da Estação Primeira de Mangueira, a escola de samba mais querida do Brasil; o barulho da artilharia *transforma-se* em melodias e canções dos principais compositores mangueirenses.³⁷ (Itálico nosso.)

É interessante observar, em *Otelo da Mangueira*, que a prática da *adaptação* é *global*, uma vez que se ambienta uma peça a um novo espaço e um momento; entretanto, essa *adaptação* pode ser vista em alguns momentos como *pontual*, e um exemplo interessante desse procedimento é a artilharia *adaptada* aos instrumentos sonoros, uma vez que a apresentação é um *musical*. Contudo, a ligação com o texto shakespeariano está presente não somente em parte do título, como também no enredo que nos remete a *Otelo* todo o tempo, apesar de se fazer uso de *mudanças significativas*.

Um outro tipo de *adaptação* é aquele com *função pedagógica*, muito praticada no Brasil, a exemplo daquelas escritas por Cony. Essas *adaptações* são dirigidas a um público jovem e geralmente *reescrevem* um clássico da literatura mundial. Exemplificaremos esse tipo de *adaptação* com nossos textos que serão analisados no **Capítulo 4**. Eles são *adaptações*, pois sofreram *alterações* significativas na forma, porém buscamos preservar o conteúdo. O texto poético foi escrito em prosa, a estrutura frasal foi *simplificada*, o vocabulário *facilitado*, *condensamos* quando necessário, porém *explicamos* em *notas de rodapé* pontos obscuros, trazendo, desse modo, o lado obscuro shakespeariano, que, na maioria das vezes, é *omitido* em *traduções* brasileiras.

Uma prática comum em *traduções* ou *atualizações* é a *condensação*. Ela *reescreve* de maneira *resumida* e *concisa* falas, parágrafos, textos inteiros; portanto, pode ser um procedimento³⁸ da *adaptação* em um primeiro momento. Contudo, quando um tipo de *reescritura* faz da *condensação* o principal procedimento ao *reescrever* um texto inicial quer na mesma língua ou em outra, esse tipo pode ser chamado de *condensação*. Outros termos com sentido semelhante são *abridged texts* ou *abridgement*. Traduzido como *abreviação*,

³⁷ Disponível em: <http://www.festivaldeteatro.com.br/site/programacao_leiamais.asp?id=4232>. Acesso em: 10 de maio de 2008.

³⁸ Importa notar que por “procedimento” entendemos tanto aqueles que são *pontuais*, como aqueles *globais*. Logo, *tradução*, *adaptação* e *expansão* são também “procedimentos”, segundo nossa visão.

encurtamento, resumo, abridgement é comumente encontrado em capas ou folhas de rosto de livros de textos em inglês. Milton (2008)³⁹ acredita que a especificação desse tipo de *reescritura* na capa parece ser um eufemismo para um texto que foi *censurado*. Um exemplo seria o romance de D. H. Lawrence *Lady Chatterley's Lover*. Entretanto, em *adaptações pedagógicas* de textos literários *facilitados* em inglês para quem aprende língua, esse termo é utilizado largamente, e creio que seu significado está mais relacionado à *condensação* do que à *censura*.

Bowdlerization, bowdlerism: é um tipo de *omissão, corte, expurgo* de um termo, frase, diálogo ou parte de um texto considerado indecente, imprecatório ou blasfemo. Os termos *bowdlerization, bowdlerism* derivam do Reverendo Dr. Thomas Bowdler, que publicou, entre 1815 e 1818, *A Família Shakespeare*, “[...] na qual *aquelas* (itálico nosso) palavras ou expressões são *omitidas*, pois elas não podem, com propriedade, ser lidas em voz alta em família”. Muitas imprecensões e diálogos – e mesmo personagens inteiras como *Doll Tearsheet* em *Henrique IV, Parte I* - com sugestões sexuais foram *cortados, banidos, censurados*. De maneira semelhante, edições “*bowdlerized*” de *As viagens de Gulliver* e *Moby Dick* foram produzidas para crianças.

Outros exemplos⁴⁰ de textos shakespearianos “*bowdlerized*” ou *censurados* são livros-texto comumente utilizados em colégios ou faculdades de língua inglesa. Como exemplo, vejamos os conteúdos abaixo, que são *removidos* com frequência:

- as piadas obscenas de *Mercúcio* com a *Ama* sobre masturbação em *Romeu e Julieta* (Ato II, cena IV); o diálogo entre *Sansão* e *Gregório* sobre estuprar virgens (Ato I, cena I):

- a piada de *Petrúquio* com *Catarina* sobre sexo oral (“my tongue in your tail”)⁴¹ em *A Megera domada* (Ato II, cena I):

³⁹ MILTON, John. “The Resistant Translations of Monteiro Lobato”. In: *Translation and Resistance*. TYMOCZKO, Maria (Ed.). Amherst: University of Massachusetts Press. (No prelo.)

⁴⁰ Disponível em: <<http://web.cn.edu/kwheeler/documents/Censorship.pdf>>. Acesso em 9 de junho de 2008.

⁴¹ “Minha língua em sua vagina”. Na época de Shakespeare, “*tail*” era um termo coloquial utilizado para significar ambas as partes sexuais masculina e feminina.

- a alegação de *Iago* que *Otelo* e *Desdêmona* estão “making the beast with two backs” (Ato I, cena I), **fazendo sexo**. E aqui temos um instigante exemplo do que pode ter sido uma *apropriação pontual* (de uma frase) feita por Shakespeare. Ele pode ter sido o primeiro a usar essa expressão em inglês na peça *Otelo* (1604), apesar de ela aparecer décadas antes no livro de Rabelais *Gargantua e Pantagruel*⁴², em cerca de 1532. Esse livro foi traduzido para o inglês por Thomas Urquhart e publicado postumamente. As traduções completas de Rabelais feitas por Urquhart são as seguintes: Livros I e II em 1653, Livro III em 1693.⁴³

In the vigour of his age he married Gargamelle, daughter to the King of the Parpaillons, a jolly pug, and well-mouthed wench. These two **did oftentimes do the two-backed beast together**, joyfully rubbing and frotting their bacon 'gainst one another.⁴⁴

Retornando ao termo *censura*, ela é uma tentativa de interromper ou impedir a impressão de determinado texto, ou evitar que ele seja ensinado na escola, ou caracterizá-lo como ilegal, ou proibir sua compra e venda. Na Idade Média e no início do Renascimento, por exemplo, a Inquisição tinha uma lista semelhante a um “Índice de produções banidas”, e os títulos dessa lista deviam ser *destruídos* ou *confiscados* pela Igreja. Compreendemos que quando existe *censura* há uma *proibição imposta*, um *ocultamento*. Entretanto, *censura*, à semelhança de *bowdlerization*, é também um procedimento da *adaptação*.

Milton (2002)⁴⁵, ao analisar a *tradução “especial”* brasileira de José Maria Machado em o Clube do Livro *O Gigante Gargântua*, revela que “o *tradutor* confessa que fez amplo uso da tesoura”. Segundo Milton, “elementos escatológicos, estilísticos, políticos, religiosos e narrativos foram eliminados”. De acordo com ele, as obras deviam se enquadrar no formato padronizado de 160 páginas, e elementos de “*autoria*”, segundo Milton, eram *omitidos*. O eufemismo presente na palavra “*autoria*” chega a ser cômico. Fica, assim, evidente que a *censura* foi a grande responsável pelos *cortes*.

⁴² Disponível em: <<http://www.phrases.org.uk/meanings/58450.html>>. Acesso em 9 de junho de 2008.

⁴³ Informação obtida na Wikipedia. <http://en.wikipedia.org/wiki/Thomas_Urquhart>. Acesso em: 30 de agosto de 2008.

⁴⁴ “No vigor da idade, ele se casou com Gargamelle, filha do rei de Parpaillons, uma alegre diabinha, uma moça dona de uma bela boca. Estes dois **faziam** frequentemente **a figura da besta com duas costas** (metáfora para o ato sexual), alegremente esfregando e suas costas um contra o outro”. (Tradução nossa.)

⁴⁵ O “mesmo”. *O Clube do Livro e a Tradução*. Bauru: EDUSC, pp. 48 -52.

Já a *paráfrase* tem a função de dizer em outras palavras aquilo que já foi dito anteriormente. Essa prática poderia muito bem ser associada a uma *atualização*, uma *tradução intra-lingual* quando um texto, por exemplo, é antigo e foi escrito em uma linguagem complexa: logo é *parafraseado*. Ela pode diferir da *atualização* ou da *tradução intra-lingual* porque, muito comumente, a *paráfrase* tem como outro procedimento a *condensação*. Um exemplo disso é a série “No Fear”, que não somente *atualiza* o vocabulário e as estruturas sintáticas, como também, em muitos momentos, *resume* o texto shakespeariano. Exemplo da referida série aparecerá no **Capítulo 4**, quando analisarmos *traduções e adaptações de Hamlet, Romeu e Julieta e Otelo*.

Outra estratégia amplamente utilizada é a *paródia*. Ela é um fenômeno antigo. Hegénon de Taso, poeta cômico do final do século V a.C., é considerado o “primeiro autor de paródias” (ARISTÓTELES, 1964, p. 263). “O significado do termo *paródia* tem sofrido *alterações* ao longo de tantos séculos, pois além de sua ambiguidade, a fronteira entre esse recurso e outras formas aparentadas nem sempre é nítida” (MESQUITA, p. 32).⁴⁶ Muitos teóricos como Pavis⁴⁷ e Jameson⁴⁸ se ocuparam dela, porém os estudos de Linda Hutcheon sobre paródia⁴⁹ são muito interessantes. Segundo ela, a *paródia* é “uma *repetição* com diferença”. Hutcheon, ao tentar definir *paródia*, analisa-a comparando-a e contrastando-a com outras “formas aparentadas”. Ela difere do *plágio*, que faz uso da *repetição*, mas oculta suas *fontes*. Entretanto, ao acentuar a diferença, a *paródia* se afasta do *pastiche*, que enfatiza a semelhança. **A *paródia* pode ser vista como aquela que imita um texto preexistente, porém altera-o, fazendo uso do cômico, zombando dele.** Um exemplo desse tipo de *reescritura* seria a comédia *Romeu e Julieta* encenada por Ronald Golias e Hebe Camargo na TV Record no início dos anos 60, mencionada anteriormente nesta dissertação.

⁴⁶ MESQUITA, Zoraide Rodrigues Carrasco de. “Intertextualidade em quatro peças de Marina Carr”. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005.

⁴⁷ PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du Théâtre*. Paris: Dunot, 1996.

⁴⁸ JAMESON, Frederic. “Post-Contemporary Interventions”. In: *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Post-Contemporary Interventions. Durham, NC: Duke University Press, 1991.

⁴⁹ HUTCHEON, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. 1984; rpt with new introduction; Champaign and Urbana: University of Illinois. 2000.

A *apropriação* é outro termo que pode ser de difícil *delimitação*. Sanders⁵⁰ investiga e analisa o termo *apropriação* dentro do gênero fílmico; entretanto, *apropriação* está presente em qualquer gênero literário escrito. Vejamos:

A *apropriação* faz uma viagem mais decisiva e distante do texto fonte, para um domínio e produto cultural completamente novos. Essa viagem pode ou não envolver uma mudança de gênero, e pode ainda requerer a justaposição intelectual de (pelo menos) um texto contra um outro. Leitura é o objeto central, e espera-se experiência em *adaptação*.

A explicação acima dirime dúvidas. Novamente exemplificamos com o conto de Lobato “A Rainha Mabe”, parte dele presente na epígrafe desta dissertação. O título do conto já anuncia do que a história vai tratar. No mundo fantasia criado por Lobato (esse mundo fictício criado pelo autor seria o que Sanders chama de “domínio e produto cultural novos”), a personagem Dona Benta conta à sua neta a história da fadinha-rainha. Ao fazê-lo, *traduz* e *adapta* a famosa passagem de Shakespeare. No entanto, o autor do conto, Lobato, vai mais além ao se *apropriar* do “texto” de Shakespeare, trazendo a fadinha, “de verdade” para sua história. Ela ronda a testa da personagem Pedrinho, que está adormecido, e a boneca Emília a vê. Temos nesse conto de Lobato dois textos justapostos, porém o autor não é Shakespeare, mas Lobato.

Outro exemplo de *apropriação*, segundo Sanders, seria o *musical West Side Story*, que, segundo a autora, não existiria se não fosse *Romeu e Julieta*. Entretanto, o espaço, a comunidade e as culturas são outros, assim como os nomes das personagens, apesar de todo o enredo de *Romeu e Julieta* estar presente, porém de outra forma, em outras condições. É interessante notar que, na visão de Sanders, *West Side Story* se *apropria* da peça de Shakespeare (ou se *encaixa* nela: a esse tipo de *apropriação* Sanders chama de *apropriação encaixada*), apesar das diferenças entre o *musical* e o texto do bardo.

No entanto, de outra maneira, poderíamos também afirmar, que *West Side Story* é uma *adaptação* de *Romeu e Julieta* para uma outra época e, apesar de o espaço, a época e os nomes das personagens serem outros, o enredo de *Romeu e Julieta* é seguido à risca.⁵¹ Como

⁵⁰ SANDERS, Julie. *Adaptation and Appropriation*. New York: Routledge, Taylor and Francis, 2006, p. 26.

⁵¹ Contudo, o fato de o autor dar o título de *West Side Story* para o musical (que já evidencia um outro gênero, não mais uma peça), distancia o mesmo da peça de Shakespeare. Seria muito mais difícil esperar que um público que não conheça o texto shakespeariano, relacione as duas peças.

delimitar as duas práticas e defini-las adequadamente? Bastin (2008)⁵² tenta solucionar o problema ao dizer que a *apropriação* implica *mudança de autoria e propriedade*. Essa importante informação justifica o termo *apropriação* dado por Sanders ao musical *West Side Story*. O autor do musical não é Shakespeare: a peça foi embasada em uma *concepção* de Jerome Robbins.

Caminhando na mesma direção, ao considerar *Otelo da Mangueira* uma *adaptação*, devemos reiterar que a intenção do diretor foi *adequar* uma peça shakespeariana a um novo momento histórico e espacial, e talvez *introduzir* essa peça de Shakespeare de uma maneira diferente, porém respeitando o enredo e o nome da personagem principal, mantendo o nome do autor, William Shakespeare, fazendo uso do texto shakespeariano, seguindo-o à risca tanto quanto possível, apesar das *mudanças introduzidas*, que, entretanto, não *alteram* significativamente o sentido geral do texto original.

Ao discutir questões de autoria, poderíamos concluir que *West Side Story* é um exemplo de *apropriação global*, e assim o é o conto de Lobato, só que em outros moldes. Lobato se *apropria* de toda a passagem da Rainha Mabe de Shakespeare e a traz para seu texto, que é outro, apesar de *falar* de Mabe durante uma grande parte de sua história. Lobato ousa ainda mais: a Rainha Mabe deixa de ser uma figura mítica, se “faz viva” na realidade lobatiana e passeia naturalmente sobre a testa de Pedrinho, invadindo o domínio do sítio do conto de Lobato. Lobato *cria* e *ousa* em um belo texto; contudo explicar sua estrutura, enumerar procedimentos e cunhar terminologias é um trabalho penoso e torna-se um grande desafio defini-lo na área dos Estudos da tradução.

Acreditamos que, de outra maneira, se enxergarmos Lobato como um educador, poderíamos encontrar a resposta no campo pedagógico. Quando Lobato traz a fadinha para o mundo do sítio, que é aquele com o qual seu público leitor interage, ele não está sendo somente criador por excelência, ao inventar uma nova fantasia dentro de outra inicial que é aquela do sítio e de suas personagens. Ele quer *contextualizar* a passagem shakespeariana, pretendendo, dessa forma, confirmar que o leitor *entenda* bem o texto que ele propôs inicialmente, o de Shakespeare. Importa notar que essa contextualização acontece em dois níveis: aquele do mundo das personagens fictícias, uma vez que Emília vê a fadinha e nunca

⁵² Curso de pós-graduação ministrado por Georges L. Bastin na primeira quinzena de agosto de 2008 na FFLCH-USP.

mais se esquecerá dela, e outro, aquele do leitor, que após ter entrado em contato com a fadinha duas vezes, em dois textos, um dentro do outro, será capaz de memorizar o conto do autor para sempre, uma vez que esse reforçou a fadinha ao introduzi-la e trazê-la uma vez mais.

Já um segundo tipo de *apropriações*, de acordo com a maneira que Sanders *classifica* o termo *apropriação*, seria “*apropriações apoiadas*”. Sanders menciona que elas têm uma relação mais profunda com o texto inicial. Seriam elas, na visão de Sanders, *homenagens* ou *plágios* em relação aos textos primeiros nos quais se *apóiam*.

Na verdade, quando tratamos de *apropriação*, ela começa quando um *adaptador* *escreve* um texto, porém recorre a outro(s) pré-existente(s) e se *apropria* dele(s) ou de partes dele(s), mas escreve uma história diferente da original. Julia Kristeva⁵³ chama esse novo texto de *intertexto*. Ela desenvolve o conceito de *intertextualidade* como a *transposição* de um (ou vários) sistema(s) de signos para outro, o que demanda uma nova articulação da posição *enunciativa* e denotativa.

O que importa aqui é compreender o significado dessa posição *enunciativa*. Ao se pensar em histórias, sabe-se que elas não existem sem uma instância de narração. E aquele que narra uma história traz seu modo de narrá-la que lhe é peculiar. Por outro lado, é visível a diferença entre um texto teatral, seja ele escrito ou encenado, e um texto narrativo. Romances *contam* uma história. Todavia, quando as peças de Shakespeare são *adaptadas* para romances ou contos, esses novos textos passam a exibir o *ponto de enunciação* daquele que o *reescreveu*, e se torna único, uniformizado, em contraponto com os inúmeros *pontos de enunciação* presentes no drama, apesar de eles estarem submissos àquele que *articulou* e *reescreveu* a peça. Tomemos os irmãos Lamb como exemplo. Eles colocaram o seu *ponto de enunciação* nos contos que *reescreveram*, transformando os famosos contos em espaços onde os *adaptadores* colocaram suas idéias sobre honra, respeito e virtude, que deveriam ser ensinadas aos jovens e seguidas por eles. Já no caso da forma dramática, a menos que seja um monólogo, a platéia irá ouvir as vozes de várias personagens. O drama é uma forma naturalmente polifônica, apesar de ser escrito por um único autor, como no caso de Shakespeare.

⁵³ KRISTEVA, Julia. *Sémiotiké: Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.

John Milton nos traz um exemplo interessante a respeito do *ponto de enunciação* lobatiano. Ao estudar Monteiro Lobato, Milton observa que o escritor sempre insere suas idéias em suas “*traduções*”, “*adaptações*” e “*apropriações*” ou quando *reconta* histórias por meio de Dona Benta ou de Tia Nastácia. Em seu artigo “The Resistant Translations of Monteiro Lobato”⁵⁴, Milton argumenta que Lobato coloca seu *ponto de enunciação* dando a *Peter Pan* uma nova voz - a de Lobato - por intermédio de vários membros do Sítio do Pica-Pau Amarelo. A *tradução Peter Pan* de Lobato se torna política, uma vez que ele introduz suas idéias anti-Vargas no texto. Milton afirma que, na *apropriação*, “o *ponto de enunciação* pode ter mudado e, embora certas características do original possam permanecer, o texto final será mais do *adaptador* do que do escritor do texto original”.

Um último termo é de interesse abordar aqui: a *recriação*. Quando exemplificarmos com nossas *adaptações*, ficará evidente que elas são (*re*)*criações* do texto original: a forma sofre uma *mudança* completa, uma vez que um novo texto é *criado, escrito*, com intenção *facilitadora*, porém estará sempre apoiado no original em *sentido*, visto que se procura preservar o conteúdo do texto primeiro.⁵⁵ O sentido deve ser mantido, porque são produzidas *adaptações pedagógicas*, que têm como público-alvo o leitor não iniciado em *traduções literais* de clássicos. *Recriação* é o termo utilizado por Bastin e tem sentido correlato ao nosso.

Entretanto, *recriação*, segundo Haroldo de Campos, implica uma conceituação diversa, à primeira vista, da nossa compreensão, porém semelhante em seu ponto maior e inicial: Haroldo lida com a *impossibilidade de traduzir* certos tipos de texto. O ensaio “Da tradução como criação e como crítica”, escrito por Haroldo⁵⁶, discute algumas visões de poetas e críticos eminentes, que têm experiência na arte da *tradução poética*. Com o apoio do ensaísta Albrecht Fabri, que diz que a arte é uma “linguagem absoluta” que não pode ser traduzida, e Max Bense, que afirma ser a imagem estética também *intraduzível*, Haroldo propõe sua teoria de *recriação*.

⁵⁴ MILTON, John. “The Resistant Translations of Monteiro Lobato”. In: TYMOCZKO, Maria (Ed.). *Translation and Resistance*. University of Massachusetts Press. (No prelo.)

⁴⁷ No nosso caso, entenda-se por texto primeiro aquele escrito por Shakespeare.

⁵⁶ CAMPOS, Haroldo de. “Da tradução como criação e como crítica”. In: *Metalinguagem e outras metas: ensaios e teoria e crítica literária*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 31-48.

Haroldo cita Paulo Rónai ao afirmar que quando é impossível construir uma *tradução literária* esta é tida como arte. Para Haroldo, o que não pode ser *traduzido* pode ser *criado*, ou ainda *recriado (criação paralela)*, segundo a inferência de Bense, que deseja que em outra língua, uma informação estética, que é autônoma, mas recíproca, e que não exista nessa outra língua, seja *criada*, mantendo uma “relação isomórfica” para com a inicial. Corpos isomórficos (de formatos iguais) se cristalizarão em um mesmo sistema de *transformação*.

A *informação estética* vai permitir ao poeta *criar* seu próprio código individual no nível da função poética. Para *criar* a sua própria obra, o tradutor precisa *desconstruir, decodificar* o poema; verificar “[...] em que medida ele partilha do código usado pelo poeta”. “[...] penetrar na pele do fingidor” (poeta) para compartilhar “dor por dor”⁵⁷, ou “compartilhar do fingimento-código (no nível da função poética)” do poeta, que se constitui em *informação estética*. Entretanto, a intensidade desse processo irá variar, dependendo do repertório daquele que tiver acesso à obra.

Muitas das *traduções* de Haroldo e Augusto enfatizam elementos formais – as *traduções* de Jabberwocky feitas por Augusto, e as *traduções* de *Finnegans Wake*, de Joyce, tentam *recriar* equivalentes “fono-semânticos”. As *traduções* de Cummings de Augusto *recriam* a mesma forma tipográfica.

Haroldo é também influenciado pelas idéias críticas e pedagógicas do poeta, escritor e *tradutor* Ezra Pound, cujo lema era “Make It New” (Faça-o novo), ao dar nova vida a textos antigos *traduzidos*. Pound desenvolve sua teoria e a exemplifica, ao escrevê-la detalhadamente, desenvolvendo códigos e explicações completas sobre sua visão e *prática tradutória*.

Muitas conclusões podem ser discutidas ao estudarmos teorias tradutórias de *textos intraduzíveis*. *Omissões* e cortes de trechos que apresentam problemas existem, porém tais práticas não são soluções, apesar de representarem necessidades específicas, a exemplo de tantos textos de Shakespeare - dos quais alguns serão analisados nesta dissertação - e que foram alvo constante da *tesoura*. *Notas de rodapé* têm função de *esclarecer* pontos específicos ou difíceis do texto original, apesar de não serem uma solução perfeita quando a

⁵⁷ CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

meta é *traduzir* o texto integralmente. Por outro lado, até mesmo *recriações* de pontos de difícil *tradução* de obras do bardo inglês, em *traduções* brasileiras exemplificadas neste estudo, demonstraram ser incompletas. Tais fatos confirmam as visões de alguns teóricos, desenvolvidas neste sub-tópico. O que irá sempre prevalecer é o escopo do *tradutor*, o que nos leva a concluir que a criatividade será o ponto central nas inúmeras estratégias desenvolvidas.

1.3 Procedimentos da *adaptação*

Bastin (1998), ao desenvolver o termo *adaptação pontual*, enfatiza que esse tipo de *adaptação* sempre foi utilizado quando um termo da língua de partida ou um exemplo inexistente na língua de chegada; dessa maneira, deveria ser *adaptado* à língua de chegada por meio de outro, familiar à nova cultura. No entanto, o que será de interesse nesta dissertação é o outro tipo de *adaptação* que Bastin propõe, a *adaptação global*. **Este tipo de adaptação acontece quando existe uma ruptura no processo de comunicação (que, segundo Bastin, se rompe antes de começar a tradução) e quando há um novo destinatário, uma nova época e / ou uma nova visão.**

Para uma melhor compreensão como as *adaptações* acontecem, faz-se necessário abordar e esclarecer determinados termos, que consideramos “procedimentos” e **que fazem parte do processo de construção das adaptações de Shakespeare escritas por mim e John Milton - Hamlet (2005), Romeo and Juliet / Romeu e Julieta (2006) e Othello / Otelô (2008)** -, as quais serão alvo de análise no **Capítulo 4**. É importante mencionar que alguns desses procedimentos também estão presentes no ato *tradutório*, porém, o que irá caracterizar uma *adaptação* e diferenciá-la de uma *tradução literal* será a constância dessas operações (procedimentos) no novo *texto construído* que foi alvo de uma *adaptação global*. O roteiro seguido será aquele desenvolvido por Bastin (1998) que busca definir algumas modalidades de execução da *adaptação*, justificando-se, no entanto, ao dizer que existem tantas *adaptações* quanto *adaptadores*. Interessam-nos aqui quatro desses “procedimentos” que Bastin menciona, os quais são derivados daqueles inicialmente desenvolvidos por Newmark, Vinay e Darbelnet, quando analisaram o *processo tradutório: atualização*,

omissão e expansão. Além desses, *acrescentamos* mais três: a *condensação*, a *simplificação* e o *acrécimo*. Vejamos:

Atualização: está relacionada com informações obsoletas ou com significantes fora de uso. Como exemplo, podemos citar o inglês elisabetano presente nas peças de Shakespeare. Ao se *atualizar* o texto do inglês elisabetano para o inglês moderno, tanto a sintaxe como os vocábulos deverão ser *alterados*, o texto deverá ser *reescrito* para tornar acessível a um determinado público a compreensão do sentido do original. Um exemplo disso, conforme já mencionamos, é a série “No Fear Shakespeare”, da “SparkNotes”, que traz o inglês elisabetano à esquerda e o inglês *atualizado* à direita.

Exemplo:

No Fear Shakespeare. *Othello*, Act III, scene III. (Texto “original”), p. 132.

OTHELLO Went he hence now?
DESDEMONA Ay, sooth, so humbled
 That he hath left part of his grief with me
 To suffer with him. Good love, call him back.

No Fear Shakespeare. *Othello*, Act III, scene III. (Texto *atualizado*), p. 133.

OTHELLO Was that him just now?
DESDEMONA Yes. He feels so bad and humble that I feel bad along with him. My love, call him back in here.

Importa enfatizar que *atualizamos* vocabulário e estruturas em nossas *adaptações*, porém fomos além ao *condensar*, *omitir*, *cortar*, porém *explicar* por meio de *notas de rodapé*. Entretanto, a série “No Fear”, a qual retiramos uma pequena passagem e exemplificamos acima, é um exemplo clássico de *atualização*, apesar de contar, inúmeras vezes, com partes *condensadas*.

Omissão: deriva de uma repetição considerada redundante, ou da não pertinência para com determinada informação. A *omissão* se manifesta por meio de uma simples *eliminação* ou de uma *condensação*, que, segundo definição anterior, é uma prática que *reescreve* de uma maneira *resumida e concisa* falas, parágrafos ou textos inteiros.

Pode haver *omissões* de palavras e / ou frases ou *reescritura* e *simplificação* do vocabulário, das frases ou do texto.

A *condensação* deve buscar manter o sentido inicial da melhor maneira possível. Newmark (1981, p. 106)⁵⁸ afirma: “um *tradutor* pode *eliminar* um *sentido particular* de um termo se este *não é de interesse do leitor*”⁵⁹. Porém, acrescentaríamos aqui que muitas vezes essa *eliminação* pode acontecer por interesse do editor ou do *tradutor / adaptador*. Como exemplo, citamos Milton⁶⁰, que lembra que passagens políticas, obscenas e escatológicas foram *suprimidas* de *traduções* do “Clube do Livro”. Nesse caso, o leitor certamente não foi consultado, apesar de o editor “acreditar” que este não gostaria ler trechos com tal conteúdo. No caso do “Clube do Livro”, o discurso do editor era aquele de quem *poupa* o leitor das partes chulas, monótonas e / ou cansativas, difíceis. Consideramos a *omissão* um procedimento real; porém, a visão de Newmark é no mínimo ingênua.

Umás poucas *omissões* de palavras e expressões podem não prejudicar a forma de uma *tradução*, contudo, seu uso constante em frases ou falas completas evidencia uma *modificação* maior no texto final, o qual deveria receber o nome de *adaptação*.

Exemplo:

The Globe Illustrated. *Hamlet* Act I, scene I. (Texto “original”), p. 1855.

FRANCISCO For this relief much thanks: 'tis bitter cold,
And I am sick at heart.

BERNARDO Have you had a quiet guard?

FRANCISCO Not a mouse stirring.

***Hamlet* Act I, scene I. (Nossa adaptação), p. 29.**

FRANCISCO I will, thanks. It's freezing cold and I'm sick at heart. Quiet guard, you know. Not a mouse moving.

⁵⁸ NEWMARK, Peter. *Approaches to Translation*. London: Pergamon Press, 1982, p. 106.

⁵⁹ Itálico nosso.

⁶⁰ MILTON, John. *O clube do livro e a tradução*. Bauru: EDUSC, 2002.

Notamos, no exemplo acima, uma série de operações que foram realizadas via *condensação*. As três falas tornaram-se apenas uma. A frase “for this relief” foi *omitida*, assim como a pergunta de Bernardo, que ficou embutida na fala-resposta ao original, porém o mesmo não aconteceu na *adaptação*. A frase da nossa *adaptação* “Quiet guard”, dita por Francisco, incorpora a pergunta de Bernardo em uma única fala.

Simplificação: este procedimento poderia estar incluso em *omissão*, porém poderia vir também junto com *atualização*, por exemplo. Ao querer *simplificar* um texto, um *adaptador* poderia optar por *facilitá-lo*, e *atualizar* estruturas e vocabulário, fazendo assim duas operações em um mesmo texto.

O procedimento mencionado acima pode abarcar textos inteiros ao torná-los mais *simples*, sem tanta sofisticação de vocábulos ou frases, a exemplo do que foi feito em nossas *adaptações*. Ele pode também *simplificar* características psicológicas de personagens em uma peça. Na ópera *Macbeth*, de Verdi, por exemplo, ao lermos o libreto, percebemos que *Macbeth* está muito *simplificado*, mais parecendo um vilão sem sentimentos, diferente do *Macbeth* de Shakespeare, que oscila entre o medo, a dúvida, a incerteza e o sonho, num texto, muitas vezes poético. Esse fato ocorre em virtude da própria estrutura da ópera, que não pode “dizer” cantando tudo o que Shakespeare diz em sua peça.

Expansão: É uma *explicitação* de algo implícito que o *adaptador* considera insuficientemente claro para que o leitor da *adaptação* o compreenda. Essa *explicitação* pode ser feita sob a forma de *explicação* dentro da frase ou fala onde o termo ou expressão de difícil compreensão aparece, ou então, sob a forma de *notas de rodapé*. Esse procedimento pode ocorrer tanto na *tradução* como na *adaptação*.

Em nossas *adaptações* praticamente não fizemos uso de *expansão*, apesar de utilizarmos *notas de rodapé* com frequência: no entanto, o exemplo dado no início deste capítulo, ao mencionarmos *Hamlet traduzido* por Fernandes, é uma *expansão*. Contudo, ela pode vir em frases e acontecer quando se quer *expandir* um assunto, detalhar uma descrição ou ato e, assim, criar algo novo, dependendo das intenções do *adaptador*.

Acréscimo: no nosso ponto de vista, o *acréscimo* pode ser tanto de palavra(s), quanto de frases, personagens, fatos ou acontecimentos. Ele pode fazer parte da prática da *tradução* e da *adaptação*.

Acréscimos podem esclarecer pontos difíceis, sendo, então, procedimentos da *adaptação pontual*, como já foi exemplificado na *tradução* de Fernandes; no entanto, podem ser maiores e *explicarem* um ponto de difícil compreensão do texto *traduzido* ou *adaptado*. *Notas de rodapé*⁶¹ são um exemplo desse procedimento que muito foi utilizado em nossas *adaptações*, principalmente para *explicar* o duplo sentido dos jogos de palavras das peças de Shakespeare, em especial os de sentido obscuro.

Criação: segundo Bastin, a *criação* é necessária para *adaptar* certos jogos de palavras, humor, *alusões* muito marcadas sócio-linguisticamente, *criações* lexicais (neologismos) e metalinguagem em geral.

Entretanto, no caso das *adaptações* que escrevemos, a *criação* significa mais do que a definição dada por Bastin. Para nós, o processo da *criação* engloba praticamente todos os procedimentos acima mencionados, e **é um processo que oscila entre a liberdade e a prisão (BASTIN, 1998), uma vez que se tenta criar um texto novo, mais fácil, porém fiel ao texto de partida em sentido.**

⁶¹ Em uma outra visada, *notas de rodapé* – no nosso caso elaboradas com intenção *facilitadora* - podem ser nomeadas de *paratextos*, segundo afirmação de Gérard Genette (*Seuils*. Paris: Éditions du Seuil, 1987.). Elas são prolongamentos do texto principal, mas também, de outra maneira, rodeiam esse texto e têm *função pedagógica* ao *explicar* pontos nebulosos acerca do texto maior. Podem trazer informações históricas, querer apontar e justificar o pensamento do autor.

CAPÍTULO 2 - TEORIAS SOBRE *TRADUÇÃO* E *ADAPTAÇÃO*

‘Cuatro condiciones rigen o proceso de *adaptación*. De estas cuatro, dos se originan en el texto mismo: la ineficacia de la transcodificación y la inadecuación de las situaciones. Son condiciones que igualmente rigen el proceso de traducción. En cambio, las otras dos, es decir el cambio de género y la ruptura del equilibrio comunicacional no se aplican a la *traducción*. Son propias de la *adaptación*, son aquellas que llevan al *traductor* a convertirse en *adaptador*’.⁶²

Georges L. Bastin. *Traducir o Adaptar*.⁶³

Teorias sobre *tradução* e *adaptação*

Neste capítulo iremos abordar algumas teorias pertinentes à *tradução* e à *adaptação*, que, tomadas em conjunto, se complementam. Elas dizem respeito a um texto final que tem por destinatário um público específico, que necessita de um texto que supra suas necessidades.

2.1 Hans J. Vermeer (1998) e sua teoria de *skopos* na *ação translatória*

Afirma Vermeer que a teoria do *skopos* faz parte da teoria da *ação translatória*. A *tradução* é vista como uma variedade particular embasada no texto fonte. Qualquer forma da *ação translatória*, incluindo a *tradução* propriamente dita, pode ser concebida como uma *ação*, como o nome implica. Vermeer coloca que a palavra *skopos* é um termo técnico para

⁶² “Quatro condições regem o processo da *adaptação*. Dessas quatro, duas se originam do próprio texto: a ineficácia da transcodificação e a inadequação das situações. Elas são condições que igualmente regem o processo da tradução. Por outro lado, as outras duas, que são a mudança de gênero e a ruptura do equilíbrio comunicacional, não se aplicam à *tradução*. São próprias da *adaptação*, são aquelas que levam o *tradutor* a converter-se em *adaptador*”. (Tradução nossa.)

⁶³ BASTIN, Georges L. *Traducir o adaptar*. Universidad Central de Venezuela. Consejo de Desarrollo Científico e Humanístico. Facultad de Humanidades y Educación. Caracas. 1998, pp. 180-181.

o *objetivo* ou *propósito* de uma *tradução*. Ele vai além: diz que uma ação leva a um resultado, a uma nova situação ou evento e, possivelmente, a um “novo” objeto. A *ação translatória* leva a um “texto alvo” (não necessariamente verbal); a *tradução* necessita de um *translatum*, isto é, o texto *traduzido*, resultado, e uma *variedade específica* do texto fonte.

O *tradutor* é visto como “a” autoridade na *ação translatória*. Ele é responsável pela produção da tarefa comissionada, o *translatum* final. Importante dizer que é o *tradutor* quem define o *skopos* específico, tendo como alvo um público que queira atingir. No entanto, ao julgar a *forma* e a *função* do texto fonte, e a *adequação* de um *skopos* predeterminado na cultura alvo, deve-se pensar em um grau de “*coerência intertextual*” entre o *texto fonte* e o *texto alvo*.

Segundo Vermeer, a noção do *skopos* pode ser aplicada de três maneiras e ter três sentidos, podendo se referir ao:

Processo da tradução, e, portanto, ao alvo desse *processo*

Resultado da tradução, e, portanto, à função do *translatum*

Modo da tradução, e, portanto, à *intenção* desse *modo*.

Todo texto tem um *alvo*, uma *função* ou uma *intenção*, e também um *grupo específico de destinatários*, em princípio. Dizemos *em princípio* porque uma vez que esse texto específico “ganha o mundo”, pode vir a contar com um público maior. Exemplificamos trazendo nossa experiência. Nossas *adaptações* de Shakespeare se dirigiam, inicialmente, a um público de alunos adolescentes, porém percebemos que alunos adultos de língua e literatura inglesa, assim como professores de língua inglesa, também passaram a se interessar pelo nosso trabalho. Maria Tymoczko⁶⁴ critica a teoria do *skopos* especialmente no que se refere a fixar um perfil de destinatário. Segundo ela, intenções subconscientes do *tradutor* podem ser até mais fortes do que definir o destinatário. Outros pontos a serem discutidos são que: “[...] não há uma única função para a maioria dos textos complexos, não existem meios para controlar completamente a resposta do leitor e as

⁶⁴ TYMOCZKO, Maria. “A postpositivist History of translation Studies”. In: *Enlarging Translation, Empowering Translators*. London: St. Jerome Publishing, pp. 32 – 42.

traduções geralmente têm funções radicalmente diversas de suas fontes”. Apesar de nos identificarmos com a teoria do *skopos*, temos que admitir que as observações de Tymoczko fazem sentido.

Retornando a Vermeer, o novo texto escrito, o *translatum*, segundo terminologia do teórico, pode ou não ser uma *imitação fiel* do texto fonte. Como temos enfatizado nesta dissertação, a *fidelidade* irá depender das intenções do *adaptador*, bem como do público para o qual ele endereça o texto, público esse que o autor pode prever quem seja até certo ponto: o *tradutor* jamais poderá precisar, com certeza absoluta, quem é o seu leitor.

Formulado dessa maneira, *skopos* não é um conceito novo – ele só explicita uma estratégia que sempre existiu, utilizada quando uma *tradução literal* seria de difícil compreensão. Essa teoria é importante para o nosso trabalho: é ela que confirma a necessidade da produção de textos específicos para públicos específicos. Dessa maneira, desenvolve-se um olhar mais tolerante para com as *traduções livres*, que não deveriam ser mais vistas como *mutilações* do texto fonte, mas como novos textos com metas específicas, com uma *função* real e necessária.

No entanto, Vermeer chama de *translatum* esse novo texto, o que justifica seu modo de pensar, ao colocar a *tradução* como parte da *ação translatória*. Ele não adota o termo *adaptação* em nenhum momento, o que nos leva a estudar Bastin, que se embasa em Vermeer, mas desenvolve o conceito de *adaptação*.

2.2 Georges L. Bastin (1998) e sua teoria sobre *adaptação*

Bastin, ao iniciar seu livro, apresenta uma observação importante em “Advertência ao leitor”. Afirma ele que

[...] pensamos em todos os trabalhos distintos da chamada escola alemã da *tradução “funcional”* (*skopos*); em particular no livro fundamental de C. Nord, traduzido logo após 1988 para o inglês com o título *Text Analysis in Translation* (Amsterdam: Rodopi, 1991). Essa corrente teórica, liderada por K. Reiss e H. Vermeer coloca que o que determina o trabalho do tradutor é a *função* destinada ao texto traduzido. Com tal colocação, se privilegia claramente o leitor da *tradução, o usuário do texto final*. Foi exatamente o que colocamos neste seu trabalho, salvo com uma terminologia distinta. Os alemães não empregaram, em

tempo algum, o termo *adaptação*, certamente por considerarem essa estratégia como parte integrante da *tradução*. (Itálicos nossos.)

Conclui o teórico que, uma vez que ele se centrou no conceito de *adaptação*, considerou que seria válido *clarear, definir e reabilitar seu conteúdo*. Essa explicação vem ao encontro de nossas considerações sobre o assunto, uma vez que a terminologia por nós utilizada também é *adaptação*.

O referido teórico trabalhava com a teoria da interpretação, visto que exercia a profissão de tradutor simultâneo. Com o intuito de aprofundar seus estudos sobre a *adaptação* no processo da *tradução* simultânea, ou interpretação, ele traz a visão de Piaget sobre a inteligência. Diz Bastin que no estudo do pensamento desenvolvido por Piaget, este desenvolve a existência de um esquema interpretativo intercalado entre o estímulo e a reação. Nesse sistema intermediário se manifesta a inteligência. Segundo Piaget

[...] a inteligência é fundamentalmente um sistema de operações vivas e ativas. É a *adaptação mental* mais elaborada, isto é, o instrumento indispensável para os intercâmbios entre o sujeito e o universo, quando seus circuitos vão mais além dos contatos imediatos e momentâneos para alcançar relações extensas e estáveis. (PIAGET, 1967, p. 13)

De acordo com Bastin, em sua observação entre o ser vivo e seu meio, Piaget distingue dois tipos de ação: a *assimilação* e a *acomodação*, ou seja, a ação do organismo sobre os objetos que o rodeiam e que rodeiam seu meio. Psicologicamente, a assimilação mental é a incorporação dos assuntos nos esquemas de conduta; tais esquemas não são mais do que o esboço das ações suscetíveis de se repetirem ativamente. Quanto à acomodação, a pressão dos assuntos termina sempre não em uma submissão passiva, mas em uma simples modificação da ação sobre eles (p. 14).

Bastin prossegue e aponta que a *adaptação*, que se presta a definir a inteligência, pode definir-se como um equilíbrio entre a assimilação e a acomodação, um equilíbrio de intercâmbios entre o sujeito e os assuntos. A inteligência é um ponto de chegada, e sua fonte se confunde com a *adaptação* biológica em si (p.13). De fato, a *adaptação* orgânica só assegura “[...] um equilíbrio imediato, e, por conseguinte, limitado, entre o ser vivo e o meio real” (p.15). Esse equilíbrio se prolonga pelas funções de conhecimento elementares, como a percepção, o hábito e a memória. Apenas a inteligência é capaz de efetuar qualquer desvio, muda mediante a ação e o pensamento, tende ao equilíbrio total, buscando assimilar o

conjunto do real. Ela constitui o estado de equilíbrio sobre o qual tendem todas as *adaptações* sucessivas de ordem sensório-motriz e cognitiva, assim como todos os intercâmbios assimiladores e acumuladores entre o organismo e o meio (p.17).

Essa teoria traz um suporte para compreender melhor o processo mental de “recomunicar”, ao se pensar na coloquialmente chamada “*tradução* simultânea”, ou “*reescritura*”, se a fonte a ser considerada for um texto escrito. A atividade mental funciona da mesma maneira, *adaptando* e *atualizando* o conhecimento, num primeiro momento, e *reorganizando* e *dando um novo molde* a esse conhecimento ao *retransmiti-lo* a alguém.⁶⁵

Porém o grau de complicação da *adaptação* pode variar de acordo com a atividade empreendida pelo *medianeiro*. Minha experiência como *adaptadora* é um excelente exemplo. Ao querer ensinar Shakespeare em inglês para adolescentes com idade igual e / ou superior a 13 anos, era necessário um texto shakespeariano que fosse um *intermediário* entre o “original” e as *adaptações* existentes no mercado de livros, *adaptações* essas bem mais *simplificadas*. Foi escrito um novo texto, porém na mesma língua do texto fonte, o inglês. Portanto, havia a necessidade do conhecimento dessa língua para entender o original e *reescrevê-lo*, *adaptá-lo* para um público específico, porém na mesma língua. Foi um trabalho minucioso e difícil, mais complexo do que *traduzir* esse texto novo para o português, como foi feito posteriormente.

A exemplo do que nos apresenta Bastin, considerando a teoria de Piaget sobre como a inteligência se dá, e ao afirmar que a *adaptação* se presta a definir a inteligência, podemos afirmar que *reescrituras* de qualquer tipo funcionam da mesma maneira, uma vez que são produzidas sob o influxo da inteligência humana.

Definindo *adaptação* ou *adaptações*

⁶⁵ Por outro lado, mas dentro desse contexto, Linda Hutcheon, em seu livro *A Theory of Adaptation*, p. 21, vai mais além ao abordar as *histórias famosas (os clássicos)* e afirmar que as muitas *adaptações* desses clássicos, realizadas ao longo dos séculos, acabam por torná-las familiares por meio da *repetição* e da *memória*.

Ao estudar a origem do termo *adaptação*⁶⁶, Bastin explica que *adaptar* vem do latim “aptare ad”, que significa “ajustar com alvo a”. Ao ler as oito páginas da *Enciclopédia Universal* dedicadas à *adaptação*, Bastin declara que os substantivos mais comuns são *acomodação*, *assimilação* e *aclimatação*, e que os verbos mais usados são *acostumar-se*, *aclimatar-se* e *ajustar-se*. Ou, em um âmbito mais amplo, outros termos podem aparecer: *tradução livre*, *tradução oblíqua*, *imitação*, *transposição*, *acomodação*, *redistribuição*, *modificação*, *liberdade*, *arranjo*, *ajuste*. Há também uma expressão que se pode aplicar a todas as acepções do verbete *adaptação*, que é *a realização de um equilíbrio*. **Em todos os casos, incluindo a *tradução*, parte-se da ruptura de um equilíbrio pré-existente que desencadeia mecanismos de *adaptação* com a meta de restabelecer o equilíbrio rompido.** Há de se distinguir a diferença do resultado do processo, entre um “estado” de *adaptação* e os “processos de modificação” *adaptativa* ou de *adaptação pontual* e *global*.

Bastin define a *adaptação* como uma *estratégia* e a divide em dois tipos: a *adaptação pontual*, quando existe a necessidade de *adaptar* alguns pontos de difícil

⁶⁶ Analisa-se nesta dissertação o termo *adaptação*, porém não podemos esquecer que é a partir da teoria da evolução de Darwin que esse termo entra em cena e passa a ser *apropriado* por teóricos das mais diversas áreas. Piaget é influenciado pela teoria de Darwin ao desenvolver sua teoria da *adaptação* genética e da inteligência. Bastin faz uso da teoria desses dois teóricos para desenvolver sua própria teoria sobre a *adaptação* na linguagem. Sanders também menciona Darwin, e tanto ela como Cohn, em suas teorias de *adaptação* fílmica e teatral, respectivamente, fazem uso de termos pertencentes à área da botânica. Palavras mais gerais da área da biologia como *metamorfose* (termo empregado por Cohn), *aclimatação* (utilizada por Bastin), bem como *ramificações*, *cortar* (utilizada por Cohn e Sanders), *haste* (termo utilizado por Cohn), *enxerto*, *remodelamento*, *absorção*, *apaparar*, *podar*, *amadurecer*, *árvore* (Sanders) são alguns exemplos. Hutcheon (2006, p. 31-32) também se interessa pela teoria de Darwin e considera sugestiva a analogia entre essa teoria e a da *adaptação narrativa*, em termos de uma *história* que se *enquadra*, e seu processo de *mutação* ou *ajuste* por meio da *adaptação*. Segundo ela, em resumo, “as histórias *adaptam* da mesma forma que *são adaptadas*”. Hutcheon menciona o livro de Richard Dawkins *The Selfish Gene* (New York and Oxford: Oxford University Press, 1976 / 1989), que sugere a existência de um paralelo cultural com a teoria darwinista: “a transmissão cultural é análoga à transmissão genética, no sentido, embora basicamente conservativo, que pode dar origem a uma forma de evolução” (p. 189). “A língua, as diversas modas, a tecnologia e as artes evoluem em um tempo histórico de tal forma que parecem uma evolução genética em alta velocidade, apesar de não ter nada a ver com ela” (p. 190). Entretanto, ele apresenta uma existência paralela entre o que ele chama de “memes” - unidades de transmissão cultural ou unidades de *imitação* - que, como os genes, são “replicadores” (pp. 191-192). Mas, diferentemente da transmissão genética, quando os “memes” são transmitidos, eles sempre *mudam*, pois estão sujeitos à *mutação contínua*, e também a *combinações* (p. 195), em parte para se *adaptarem* à sobrevivência no “meme pool”. Diz Hutcheon que, “embora Dawkins esteja pensando em idéias quando escreve sobre “memes”, as histórias são também idéias que poderiam funcionar da mesma maneira. Algumas se mantêm na cultura ou se *reproduzem (adaptações)*”. “Outras têm maior estabilidade e penetrância no ambiente cultural”, como diria Dawkins (p. 193). Hutcheon finaliza ao dizer que as histórias realmente são *recontadas de modos diferentes* em novos ambientes materiais e culturais; como genes, elas se *adaptam* a esses novos ambientes *devido à mutação* - na *prole* de suas *adaptações*. E as mais *ajustadas* fazem mais do que sobreviver; elas *florescem*”. (Itálico nosso.)

compreensão, substituindo-os por outros, em outra língua, para que a compreensão se dê, pontualmente; e a *adaptação global*, quando o texto deve ser *modificado* como um todo, *adaptado* a um novo contexto. Segundo Bastin, **a *adaptação global* geralmente se dá quando existe a troca de gênero, ou quando há a ruptura do equilíbrio comunicacional (que se rompe antes de começar a *tradução*), e que acontece quando existe um novo destinatário, uma nova época e/ou uma nova visão.**

Bastin define *adaptação* como o processo criador pelo qual um *tradutor faz ajustes e adequações de sua expressão às condições e restrições que lhe são impostas ou que ele mesmo se impõe.*

2.3 Lauro Maia Amorim⁶⁷ e os limites entre *tradução* e *adaptação*

Declara Bastin que a diferença entre a *tradução* e a *adaptação* pode ser às vezes flagrante, às vezes sutil, mas ela sempre existe e reside no *querer dizer* (*tradução*) e no *propósito* (*adaptação*). A *adaptação é tradução* quando faz do *querer dizer* seu objeto: neste caso é *pontual*, pois se assemelha a um procedimento de *tradução*. Por outro lado, difere da *tradução* quando vai além do *querer dizer* e toma como objeto o propósito ou o objetivo geral do autor.

Amorim desestrutura em parte essa afirmação ao provar que esses limites nem sempre podem ser / estar tão claros. Ao analisar, comparar e contrastar trechos do texto de Kipling, *Kim*, da *tradução* de Monteiro Lobato e da *adaptação* de Eliana Sabino, “observam-se gestos ousados e, ao mesmo tempo, conservadores de Lobato em relação ao *texto fonte*”.

Segundo Amorim,

Lobato *adapta* as supostas fronteiras do Oriente aos conceitos e aos limites do conhecimento e da percepção do homem ocidental colonizador. Por outro lado, Sabino conduz a *adaptação* no sentido de apresentar um Kipling sem conflitos, como se estivesse oferecendo ao leitor uma Índia que ele realmente teria conhecido, sem contradições.

⁶⁷ AMORIM, Lauro Maia. *Tradução e adaptação: Encruzilhadas em Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carrol, e Kim, de Rudyard Kipling*. UNESP, 2005, pp. 225-226.

Argumenta Amorim que

As análises da *tradução* de Lobato e da *adaptação* de Sabino levam-nos a refletir sobre as limitações da lógica binária que tradicionalmente sustenta as relações entre *tradução* e *adaptação*. Em ambas as *reescrituras*, os extremos da dicotomia *intercruzam-se*, trazendo à tona a constituição discursiva de suas fronteiras.

A importância das teorias na nossa prática

Devemos deixar clara, mais uma vez, a importância dos trabalhos teóricos de Vermeer e Bastin, pois eles enfatizam a função específica da *adaptação*: ser endereçada a um público que dela necessita; logo, essa função justifica a prática. *Alterações* na forma ocorreram em nossas *adaptações*, contudo, procuramos manter o conteúdo, o que faz com que nossas *adaptações* sejam diferentes de outras que *tomam maiores liberdades* no sentido. Em virtude de nossas *adaptações* terem caráter pedagógico, devem ser fiéis ao conteúdo shakespeariano.

CAPÍTULO 3

3.1 Shakespeare: um *adaptador* / *apropriador* / *imitador*?

3.2 *Adaptações* francesas de peças de William Shakespeare

3.2.1 O *Otelo* no palco: Jean-François Ducis

“Tout à coup le fils éleva la voix et interrogea le père:
_ Que penses-tu de cet exil [de la France]?
_ Qu’il sera long.
_ Comment comptes-tu le remplir?
Le père répondit:
_ Je regarderai l’ Océan.
Il y eut un silence. Le père reprit:
_ Et toi?
_ Moi, dit le fils, je traduirai Shakespeare”.⁶⁸

Ruby Cohn. *Modern Shakespeare Offshoots*.⁶⁹

Introdução

Em consonância com a idéia de que qualquer texto pode ser *traduzido*, *apropriado*, *adaptado* e / ou *recriado* no desenrolar dos séculos, este capítulo irá abordar algumas peças escritas por William Shakespeare relacionadas a fontes das quais o bardo possivelmente tenha se utilizado ao escrever suas peças. Em um segundo momento, um pouco de história sobre as *adaptações* francesas de Shakespeare será esclarecedor. Ela enfatizará a

⁶⁸ “Subitamente, o filho pergunta ao pai:
_ O que você pensa deste exílio? (da França)
_ Que será longo.
_ E como você espera passar o tempo?
O pai respondeu:
_ Eu ficarei olhando o oceano.
Fez-se um silêncio. O pai perguntou:
_ E você?
_ Eu, disse o filho, vou traduzir Shakespeare”.

⁶⁹ Diálogo entre François-Victor Hugo e seu pai: invocação a Shakespeare com o intuito de justificar a união do sublime e do grotesco. Ruby Cohn. *Modern Shakespeare Offshoots*. Princeton: Princeton University Press, 1976, p. 9.

importância de tais *adaptações*, que *influenciaram* as *traduções* brasileiras, bem como podem ter contribuído para a formação de uma visão canônica do bardo no mundo ocidental.

1. Shakespeare: um *adaptador* / *apropriador* / *imitador*?

Sanders (2006) afirma ser incontestável o fato de que Shakespeare era um *adaptador* e *imitador*, assim como um *apropriador* de mitos, contos de fadas e folclore, bem como de trabalhos específicos de escritores variados como Ovídio, Plutarco e Holinshed. O início do século XX testemunhou uma profusão de livros que se dedicaram a encontrar essas *fontes*. Sanders cita o trabalho de Geoffrey Bullough, de oito volumes, intitulado *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare* (1957-1975), que ainda hoje é uma presença de peso em qualquer universidade. A organização dos volumes é instrutiva. Bullough divide os capítulos de acordo com as seguintes categorias: *fonte direta*, *análogo*, *tradução*, *fonte possível* e *fonte provável*. As *fontes diretas* incluem, por exemplo, um texto em prosa de Cinthio que versa sobre um mouro ciumento, *reescrito* por Shakespeare como *Otelo*.

Nesse caso específico, Shakespeare *adaptou* o conto para uma peça teatral, conforme o espírito do público da época, porém *recriou* um novo texto, de conteúdo e significado distintos de sua possível fonte. Do conto de Cinthio apenas um nome é usado por Shakespeare: o de Desdêmona (Disdemona, no original). Otelo era Christophoro Moro, e Iago era Alfieri (Alferes). Cássio era o *capo di squadra*, e assim por diante. Apesar de Shakespeare *adaptar* o conto com certa fidelidade, o texto de Cinthio é uma história grosseira, ao passo que o texto shakespeariano é de excelente qualidade. O conto de Cinthio se resume na história de um alferes que quer se vingar de Moro por ter sido rejeitado como amante por Disdemona, enquanto a peça de Shakespeare dá um tratamento inesquecível a Otelo, que vive um tempo puramente emocional, perturbado pelas maquiavélicas insinuações de Iago, um vilão memorável em uma trama que explora dúvidas, armadilhas e dominação.

No conto de Cinthio, Alfieri é apaixonado por Disdemona, mulher casada com Christophoro Moro. Como a fiel esposa de Christophoro não corresponde ao amor de Alfieri, ele se vinga convencendo Christophoro de que Disdemona o trai, e juntos os dois

planejam o assassinato desta, que já tinha um filho com Christophoro. Já em *Otelo* de Shakespeare, Iago diz que vai se convencer de que ama Desdêmona para tornar seu desejo de vingança ainda mais forte, porém o dramaturgo não desenvolve esse possível amor não correspondido, mas enfatiza o tema da vingança, o poder de convencimento que Iago exercerá sobre Otelo, bem como a dependência do mouro em relação à falsa honestidade de Iago.

O dramaturgo, muitas vezes, fazia uso de material variado. Segundo a introdução de *Rei Lear*⁷⁰, da edição da Arden, Shakespeare estava conectado a várias fontes e se apropriava delas, ou de partes delas, usando-as nas peças que escrevia. Algumas dessas fontes de que Shakespeare pode ter feito uso são de gêneros variados: uma peça, *Rei Leir* (provavelmente a fonte principal para sua adaptação de *Rei Lear*), um romance em prosa, a *Arcádia* (*Arcadia*) de Sidney, as crônicas de Holinshed, *A fada rainha* (*The Faerie Queene*) de Spenser, *Um espelho para magistrados* (*A Mirror for Magistrates*), *A notória declaração das imposturas papistas* (*Declaration of Egregious Popish Impostures*) de Harsnett, dois poemas e um panfleto. Como diz Muir, esse relato das fontes da peça *Rei Lear* pode auxiliar a iluminar um pouco o método shakespeariano de *criar uma unidade a partir de materiais heterogêneos*. Quando ele *amplificou e complicou* sua fábula inicial - o seu “*donnée*” (feito) -, ele imprimiu em seu serviço incidentes, idéias, frases e termos de livros e peças; e a notável riqueza do texto aparente em *Rei Lear* pode ser explicada, ao menos em parte, pelo uso shakespeariano de tal método.⁷¹

Dentre essas muitas fontes a que Shakespeare pode ter tido acesso, talvez aquela que tenha feito seu trabalho germinar foi a peça anônima “*Rei Leir*”. A história básica do anônimo Leir lembra mais um *conto de fadas* do que um drama: um rei tinha três filhas, das quais a mais nova era a única honesta, adorável e bondosa. O rei favorecia suas filhas más e maltratava a boa. Na maior parte das *versões* da história, o rei vem a apreciar a boa criança e as duas gerações se harmonizam de forma feliz. Isso também acontece em *Rei Leir*. Durante as oito cenas da peça-crônica, Leir divide seu reino entre Gonorill e Ragan, tirando a herança de Cordella, jovem que é cobiçada e conquistada pelo rei Galian disfarçado. As

⁷⁰ MUIR, Kenneth. *King Lear*. In: The Arden Edition of the Works of William Shakespeare. London / New York: Routledge, 1994.

⁷¹ Segundo Muir, estudiosos apontam 50 ou 60 versões da antiga história de *Lear* existentes antes da peça de Shakespeare, e em todas elas o rei enlouquece.

duas filhas mais velhas maltratam Leir, que é fielmente servido por seu cortesão Perillus. Cordella e seu marido vêm atrás de Leir como banidos famintos. Pai e filha se reconciliam; as forças de Gallian destroem aqueles mandados pelas filhas más; e tudo que aparentemente está bem, acaba bem.

Shakespeare, por outro lado, individualiza de uma forma impressionante as personagens da peça-crônica; enfatiza o tema da ingratidão (e da lealdade) filial por meio da adição do sub-enredo de Gloucester; inventa uma tempestade no descampado com o trio agindo como louco, falso-louco e bobo; o caos interno se reflete no caos da natureza. Shakespeare transforma uma sequência de eventos de leve suspense em uma tragédia de ressonância cósmica.

Outro exemplo de *adaptação* é a peça *Romeu e Julieta*. Uma história semelhante à de *Romeu e Julieta* apareceu em 1476 no *Novellino*, de Masuccio Salernitano, e tornou a ser narrada uns cinquenta anos depois por Luigi da Porto, que chamou aos seus heróis de *Romeo* e *Giulietta*. Essa história se passava em Verona e contava com duas famílias inimigas chamadas *Montecchi* e *Cappelletti*, com um duplo suicídio no fim. Outro italiano, Matteo Bandello, *adaptou livremente* a história para a sua *Novelle*, de 1554, a qual, passado pouco tempo, foi traduzida para o francês por Pierre Boistreau de Launay e apareceu nas *Histoires Tragiques*, de François de Belleforest, em 1559. No entanto, é praticamente certo que a versão usada por Shakespeare (de enorme popularidade, visto que teve, em pouco tempo, mais de uma edição) foi o longo poema de Arthur Brooke, o qual ofereceu vasta informação sobre Verona, a Itália e hábitos sociais importantes para a criação da peça. O poema traz, com exceção de Mercúcio, todas as personagens presentes na peça, mas Brooke faz do poema uma lição de moral àqueles que se entregam às paixões violentas, diferentemente de Shakespeare, que enfatizou o ódio nutrido pelas famílias, fez a ama mais cômica e, além disso, criou a incrível personagem Mercúcio.⁷²

É fato que Shakespeare tinha suas *fontes* e fazia uso delas. Suas peças poderiam ser chamadas de *adaptações* se usássemos essa nomenclatura de acordo com o conceito que temos dela hoje? Certamente. No entanto, dois pontos devem ser observados antes de tudo. Era considerado de bom-tom pelos renascentistas *imitar* textos já existentes, dando seu

⁷² SHAKESPEARE, William. *Romeo and Juliet / Romeu e Julieta*. Adaptação e tradução de Marilise Rezende Bertin e John Milton. São Paulo: Disal, 2006.

toque particular; buscar *fontes* em textos clássicos e *reescrevê-los*, porém revelar seu gênio criador⁷³ (NITRINI, 1997) para um novo público, de acordo com as necessidades e gostos desse público⁷⁴ (WALTON, 2006). Shakespeare *fazia uso* de fontes clássicas, porém não somente clássicas, mas dispunha também de variado material na época. O dramaturgo tinha onde se *alimentar* e se *apropriava* do que lhe interessava; contudo, as *mudanças* feitas por Shakespeare viriam ao encontro das necessidades do público do teatro elisabetano, ao qual ele queria agradar.

3.2 Adaptações francesas de peças de William Shakespeare

Muitas têm sido as *adaptações* das peças de Shakespeare feitas ao longo desses últimos trezentos anos. Entretanto, existe um período específico da história da tradução que é de interesse desta dissertação: aquele da era augustiniana, que imperou na Grã-Bretanha a partir da primeira metade do século XVIII até a década de 1740. Autores consagrados como Alexander Pope e John Dryden fazem parte desse momento histórico. Na França, esse período aconteceu um pouco antes, no século XVII, e durou até parte do século XVIII, marcando uma época de crescimento econômico na Inglaterra e na França: a imprensa se desenvolveu enormemente, os preços dos livros caíram, a população passou a ler mais. Poesia e dramaturgia eram os gêneros mais cultuados. O romance começou a se desenvolver por volta de 1750, e houve uma mutação do drama da sátira política para o melodrama. Os teatros se desenvolveram ao sabor da nova era, sob o influxo dos novos tempos. Não é por acaso que esse período histórico foi chamado de augustiniano: ele nomeia um tempo em que poetas e dramaturgos voltaram seus olhares para a época augusta dos clássicos romanos e buscaram *imitar* seu estilo.

“*Traduções*”, *adaptações*, *imitações* e *apropriações* de Shakespeare para o teatro ganharam vulto na França, em especial no período do Romantismo (que sucedeu a era augustiniana, até a metade do século XIX), porém elas resultaram de um processo longo que

⁷³ NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada*. São Paulo: EDUSP, 1997, p. 128.

⁷⁴ WALTON, J. Michael. *Found in Translation. Greek Drama in English*, pp. 41-42. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, pp. 41 - 42.

começou no século XVII, durante o qual as chances de se conhecer Shakespeare bem no original, mesmo para um leitor raro, capaz de ler em inglês, parecem ter sido pequenas. Até onde se sabe, somente duas cópias de sua obra atravessaram o Canal da Mancha; uma estava na biblioteca de Luís XIV, e a outra, na de Fouquet⁷⁵.

Na verdade, Shakespeare passou a ser muito discutido a partir de 1715, mas foi só em 1745 que a primeira “*tradução*” de Pierre-Antoine de La Place (1707-1793), no *Théâtre anglais*, apareceu. La Place, que segundo Quérard “foi um dos escritores mais fecundos e um dos mais medíocres do século XVIII”, foi responsável pela introdução de Shakespeare na França ao “*traduzir*” algumas de suas peças para o francês. Contudo, ele *cortou* e *resumiu* muitas cenas, especialmente as cômicas e as consideradas indecentes. Seguiu-se a ele Pierre-Prime-Félicien Le Tourneur (1737-1788), que, semelhantemente a La Place, “*traduziu*” algumas peças de Shakespeare, porém já em um momento pré-romântico: ele enfatizou a sensibilidade do coração humano e da natureza, características que percebeu em Shakespeare. No entanto, nenhum desses dois “tradutores” viu suas *traduções* encenadas. Voltaire e Ducis são os primeiros escritores que tiveram suas *adaptações* shakespearianas encenadas com sucesso em Paris⁷⁶. As muitas *mudanças* que foram feitas ao longo de tanto tempo nas *reescrituras* das peças de Shakespeare se justificam: ele era considerado um gênio, porém indisciplinado e grosseiro.

A primeira crítica de que se tem notícia foi a do bibliotecário real Nicolas Clément, escrita no século XVIII:

Esse poeta inglês tem uma imaginação muito bela, pensa com naturalidade, se expressa com discernimento; porém essas belas qualidades são obscurecidas pelas indecências que ele coloca em suas comédias. Um gênio cheio de força e fecundidade, do natural e do sublime, sem a menor faísca de bom gosto, e sem o menor conhecimento das regras. Uma árvore frondosa plantada pela natureza, derrama ao acaso seus mil ramos que crescem desigualmente e com força; quando mortos, vão querer forçar sua natureza e serem talhados nas árvores dos jardins de Marly.⁷⁷

⁷⁵ MONACO, Marion. *Shakespeare on the French Stage in the Eighteenth Century*. Paris: Didier, 1974, p. 3.

⁷⁶ Observação: Colocamos *traduções* entre aspas por não serem *traduções completas*. Todavia são textos nos quais *omissões* e *cortes* foram feitos com o intuito de *retirar* as partes consideradas chulas. Já as chamadas *adaptações* francesas sofreram maiores *alterações*, com *mudança* do enredo, da função e das relações entre as personagens na peça.

⁷⁷ MONACO, Marion. *Shakespeare on the French stage in the eighteenth century*. Paris: Didier, 1974.

Como se vê, a visão que Clément tinha da obra de Shakespeare é que ela deveria ser *talhada* ao gosto francês, mais delicado e sofisticado que o inglês. Os franceses entendiam como teatro aquele desenvolvido pelos gregos, onde as três regras de unidade eram observadas. As três regras que Clément menciona são relativas ao teatro clássico: tema, tempo e lugar. Shakespeare não fazia uso dessa convenção: uma peça sua geralmente misturava o gênero cômico com o trágico, passava-se em mais de um lugar, durante um período de tempo longo, superior a 24 horas. O cômico shakespeariano fazia demasiado uso do obsceno, o que era visto negativamente pelos franceses. Não é de se estranhar, portanto, que os dramaturgos franceses não tivessem pudores ao optar por não manter a fidelidade completa ao texto original - ao levar uma peça shakespeariana aos palcos - se essa fidelidade implicasse a reprodução de um texto de mau gosto segundo a ótica francesa da época, mas fizessem com que essas peças fossem belas aos olhos do povo. *Belles infidèles* (belas infiéis): foi essa a alcunha que esse tipo de *reescritura* teatral ganhou, merecidamente.

Comentários escritos em periódicos franceses⁷⁸ nas primeiras décadas do século XVIII comentam os princípios estéticos que governam as tragédias francesas e apontam o choque causado pelo não cumprimento dessas unidades ao levar textos shakespearianos completos para o palco francês. O estranhamento do público francês diante das peças de Shakespeare era real: na platéia, o riso era mais frequente do que as lágrimas em razão da série de mortes no palco, e produzia um efeito incongruente em uma tragédia.⁷⁹ Dessa maneira, os bons poetas foram convidados a *retocar* quaisquer peças do dramaturgo inglês para levá-las ao teatro francês com sucesso. Os comentários do bardo deveriam ser *reconsiderados, retrabalhados e integrados* à realidade do povo francês daquele momento histórico: a roupagem deveria estar de acordo com aquela usada pelos franceses, o cenário também deveria respeitar aquele que o povo estava acostumado a ver. Mortes deveriam acontecer em ante-salas, jamais no palco, para não ferir a sensibilidade do público. Bom senso, bom gosto, refinamento, elegância e nobreza eram as características do povo francês desse início de século. A era da razão não estava preparada para compreender a genialidade, nem as irregularidades e extravagâncias do bardo inglês. Portanto, Voltaire, um dos

⁷⁸ *Journal Littéraire*. IX. Parte I, pp. 157-216, reproduzido em parte no *Mercure de France*. Junho 1727, p. 1445, e Jan. 1728, pp. 148-154.

⁷⁹ *Ibidem*.

primeiros *adaptadores* de peças shakespearianas para o teatro francês, acreditava que se deveria capturar algo daquela luz do gênio para o teatro francês, mas não se tornar presa dos erros de Shakespeare em gosto. No entanto, Voltaire, em sua peça *La Mort de César*, não hesitou ao trazer César morto para o palco. Essa ousadia de Voltaire demonstra que ele tenta inovar ao buscar trazer um pouco do Shakespeare rústico e violento a uma platéia sofisticada e sensível, que não suportaria o texto integral do bardo inglês. Apesar de a peça ter sido *adaptada* ao povo francês, neste ponto Voltaire se mantém fiel ao texto shakespeariano, criando, certamente, um alvoroço geral diante do público e da imprensa, uma vez que, ao contrário de muitos “*tradutores*” franceses da obra de Shakespeare, Voltaire usou o bardo para inovar o teatro francês.

E o que seria considerado de mau gosto em Shakespeare? Tomemos *Hamlet* como exemplo. A cena dos coveiros era de mau gosto, pois não se admitia em um momento fúnebre e real uma cena com coveiros, personagens advindas do baixo escalão da sociedade, cantando e fazendo piadas. Entretanto, estranhamente, o fantasma poderia permanecer. E esse elemento foi motivo de crítica severa, pois violava os princípios estéticos segundo a concepção dos franceses da época. Uma dura crítica dirigida não só a Jean-François Ducis (1733-1816) como também a Voltaire (1694-1770), é que um dramaturgo não deveria sujeitar uma platéia que não acreditava em fantasmas a ver um no palco. A estética na época do absolutismo francês, que primava pela ênfase na razão, não poderia aceitar o sobrenatural em cena. O *Journal encyclopédique* (VII, 431) sugere soluções que não resolvem o problema, mas autoriza o uso de espectros no palco como um instrumento da tragédia na ópera, que era o mais novo e menos clássico dos gêneros, e que servia, unicamente, para dar prazer aos olhos e aos ouvidos. Entretanto, o fantasma foi tão explorado na *adaptação* de Ducis, e tornou-se presente por tanto tempo na peça que se poderia convidá-lo a cear, tamanha a intimidade que o fantasma passava a ter com Hamlet. Assassinatos em cena deviam ser evitados ou diminuídos sempre que possível; no entanto, o suicídio de uma rainha por arrependimento não era desagradável, pois era visto como uma atitude louvável e de extrema dramaticidade.

Como se vê, apesar de ter havido na França do século XVIII uma “Shakespeare-*mania*”, os *adaptadores* das peças do autor inglês precisavam adequar suas *reescrituras* ao gosto francês, e acostumar esse povo a ir, pouco a pouco, aceitando idéias novas, advindas

do dramaturgo considerado um gênio, porém grosseiro. Percebe-se a necessidade constante de se querer agradar a platéia, contudo esforça-se por vezes em manter algumas características shakespearianas ao se colocar, por exemplo, um fantasma no palco. Observam-se também os exageros, vistos no caso de Ducis como uma falha, pois ele apreciou tanto o espectro que abusou de seu uso em cena, tornando-o ridículo.

3.2.1 O *Otelo* no palco: Jean-François Ducis⁸⁰

Otelo parece ter sido, até os dias de hoje, a peça shakespeariana que mais tem se prestado a *adaptações*. Entretanto, quando *Otelo* apareceu no palco francês, foi em uma *versão* muito distante da de Shakespeare se comparada às *versões* precedentes. O *Otelo* de Ducis, encenado pela primeira vez em 1792, é uma de suas mais famosas *adaptações*.

“O bom Ducis”, doce e entusiasmado, embora *não soubesse inglês* (itálico nosso), foi completamente envolvido por um Shakespeare conhecido por meio das “*traduções*” de La Place e de Le Tourneur. Embora tenha escrito muita poesia e muitos dramas originais, Ducis é lembrado, principalmente, pelas *versões* de Shakespeare. Começou uma série com *Hamlet* em 1769, seguido de *Romeu e Julieta* em 1778, *Rei Lear* em 1783, *Macbeth* em 1784, *Rei João* em 1791 e finalmente *Otelo* em 1792. Ducis era tão respeitador tanto das regras e das convenções que suas *versões* são um *tênue reflexo* de Shakespeare.

Ducis escreveu dois finais diferentes para *Otelo*, um para ser encenado para um público mais sensível, composto de um final feliz. Esse público, amante da natureza e da moralidade, não poderia suportar um final violento. Em sua primeira *versão*, Ducis resolveu que *Otelo*, representado por um ator branco⁸¹, apunhalava seu grande amor no fim da peça, em vez de sufocá-la.

⁸⁰ GILMAN, Margaret. *Othello in French*. Paris: E. Champion, 1925.

⁸¹ Somente brancos eram admitidos em encenações teatrais. Negros podiam ferir a sensibilidade de damas ilustres que frequentavam o teatro. *Blacking up* era uma técnica pela qual um ator branco se pintava de negro ao encenar *Otelo*. Na verdade, essa triste realidade demorou muito a mudar. O último ator branco famoso que se pintou de negro e que fez o papel de *Otelo* no cinema foi Laurence Olivier em 1965 (SHAKESPEARE, William. *Othello/Otelo*. “Prefácio”. Adaptação e tradução de Marilise Rezende Bertin e John Milton. São Paulo: Disal, 2008.)

Porém, existem outras *mudanças* de maior peso. Na *versão* de Ducis só há sete personagens e, dentre todas elas, só *Otelo* tem seu nome mantido. *Desdêmona* se torna *Hédelmone*, (cujo final era uma excelente rima, segundo Vigny); *Iago* se torna *Pézare*; *Cássio*, *Lorédan*, o filho do *Duque Moncénigo*; *Brabâncio*, *Odalbert*, e *Emília*, *Hermance*. A cena se passa em Veneza. O primeiro ato se passa no salão do senado; o segundo, terceiro e quarto atos, no palácio de *Otelo*, e o quinto ato, no quarto de *Hédelmone*.

Um breve contorno do enredo mostrará, segundo Gilman (pp. 61-62), quão distante essa peça situa-se em relação à de Shakespeare, e quão estranho e improvável é o *Otelo* de Ducis.

No Ato I o *Duque Moncénigo* anuncia ao Senado a vitória de *Otelo* sobre *Verona*, e é interrompido pela chegada de *Pézare*, que descreve os feitos de *Otelo*. Então *Odalbert* entra e conta sua história, e *Otelo* aparece no ponto crucial para se defender. *Hédelmone* é trazida e, *Odalbert*, vendo em seus cabelos a tiara de diamantes que *Otelo* lhe deu, conclui, erroneamente, que eles estão casados. O Ato II começa com uma longa cena na qual *Hédelmone* conta a *Hermance*, que estivera longe de Veneza, a história da morte de sua mãe e suas últimas palavras: “você morrerá infeliz”. Em breve, um desconhecido (*Lorédan*) chega e conta a *Hédelmone* que ele está pretendendo juntar-se ao exército de *Otelo*, esperando ser morto. Então ele conta a ela que seu pai está em perigo, e promete ajudá-lo. No momento em que ele está partindo, entram *Otelo* e *Pézare*, o primeiro murmura sem ser instigado por *Pézare*: “Oh, céus! Quem o trouxe aqui?” Eles discutem o perigo de *Odalbert*, e *Pézare* impele *Otelo* a apressar seu casamento. No início do Ato III *Lorédan* retorna para ver *Hédelmone* e confessa sua paixão por ela. *Odalbert* entra e diz a *Hédelmone* que descobriu que ela não está casada com *Otelo* e a força a assinar um papel prometendo se casar com o filho do *Duque*. *Lorédan* retorna nesse momento e *Hédelmone*, ao saber que ele é o filho do *Duque*, se recusa a se casar com ele, e finalmente *Odalbert* lhe devolve o papel. Quando ele parte, *Hédelmone* implora a *Lorédan* que o salve, e lhe dá o papel para convencer o pai dele, bem como a tiara de diamantes para os gastos. *Lorédan* promete, porém ameaça raptá-la no altar. Finalmente *Otelo* retorna para levá-la ao casamento, o qual ela tenta adiar. As suspeitas de *Otelo* são aumentadas por uma tentativa de *Hédelmone* de livrar-se do casamento, e no começo do Ato IV ele as comunica a *Pézare*, que, muito suavemente, o apressa e o aconselha a levar *Hédelmone* para casa, para “la Morée” com ele. Ela entra e *Otelo* sugere isso, porém ela implora que ele espere, pelo bem de seu pai. Ela o deixa para ir ao *Duque*, e *Pézare* volta, dizendo que ele matou *Lorédan*, e encontrou um papel e a tiara com ele. O Ato V começa com uma longa conversa na qual *Hédelmone* conversa por um longo tempo com *Hermance* sobre sua mãe, e depois canta a canção do salgueiro (*The Willow Song*). *Hermance* a deixa, ela vai dormir, *Otelo* entra. Apesar de sua explicação satisfatória sobre a carta e a tiara, ele a apunhala. *Hermance* entra, seguida por *Moncénigo*, *Lorédan* e *Odalbert*. A infâmia de *Pézare* é revelada, e *Otelo* se apunhala, assim que as cortinas descem. No final feliz, *Moncénigo* chega a tempo de evitar o assassinato e tudo é explicado satisfatoriamente. (Tradução nossa.)

O *Otelo* de Ducis tem todas as justificativas possíveis para sentir ciúmes: o fato de não estar casado com *Hédelmone*, o fato de ela querer adiar o casamento, o misterioso *Lorédan*, que, diferentemente de *Cássio*, ama *Hédelmone*, e a prova definitiva forjada pela carta. Ducis acaba com *Iago* e, de fato, com todas as *alterações* no enredo, *Otelo* não precisaria de um *Iago*, e os crimes finais de *Pézare* mostram um despreparo total. Ducis não compreendeu, de forma alguma, a composição de Shakespeare visto que retirou do bardo idéias que tinha e sentia, e *construiu a sua própria peça*. A peça de Shakespeare é uma tragédia sobre o ciúme, ao passo que a de Ducis é um drama moral, uma lição para filhas desobedientes, uma peça dominada por uma inexorável fatalidade. As lágrimas rolam. A ênfase dada às personagens é subvertida. O papel de *Iago* é minimizado e o de *Brabâncio*, aumentado. *Odalbert* tem um papel muito mais importante, e *Hédelmone* reúne esforços, durante grande parte da peça, para salvá-lo.

Juntamente com a *transformação* da tragédia em drama moral, acontece a *transformação* da paixão em sentimento e, frequentemente, em sentimentalidade. Todas as personagens são *alteradas* por essa *mudança*. *Otelo* não é mais um herói militar, mas um amo sensível. *Hédelmone* é melancólica e introspectiva, sem a confiança de *Desdêmona*. *Pézare* é infame, mas é cuidadosamente ocultado até a última cena. *Lorédan* é muito diferente de *Cássio*, porém há uma dose de herói romântico nele.

Ao discorrer um pouco sobre algumas *adaptações* francesas de Shakespeare na época augustiniana e pré-romântica, percebemos a influência de novos momentos históricos, uma sociedade com valores diferentes, em mudança. A obra de Ducis é um reflexo desse momento. Contudo, assombroso é o longo período de tempo em que essas *adaptações* influenciaram o mundo ocidental, a exemplo de preconceitos em relação à cor negra, de *omissões* e *cortes* no que se referia ao obscuro e ao chulo shakespeariano, que desapareceram completamente e, portanto, não fazem parte dos novos textos (*traduções* e *adaptações*) tidos como do bardo.

Conclusão final do capítulo

Neste capítulo, Shakespeare foi contemplado como *adaptador*, com o intuito de justificar a hipótese inicial desta dissertação de que qualquer texto pode ser *reescrito* e *transformado* “todo o sempre”, no “desenrolar dos tempos”. Discorremos sobre algumas *adaptações* de peças de Shakespeare que fizeram sucesso em teatros franceses, em um período histórico no qual tiveram que ser *polidas para brilhar*, segundo a visão de alguns escritores franceses como Voltaire e Ducis. Essas *adaptações* empreenderam *alterações significativas* no conteúdo, *mudando* o enredo e as personagens. No entanto, tiveram uma função específica, pois se destinaram a um público que elas pretendiam atingir, diferente daquele para o qual Shakespeare compôs suas peças. Esses *adaptadores* tinham público para apreciar suas peças, porém tinham suas idéias que queriam e colocavam em prática, sempre que fosse possível, ao *reescrever* os clássicos shakespearianos. Esse movimento não foi diferente do de Shakespeare, que tinha à sua disposição uma fonte generosa para beber e assim o fez, ao se aproveitar dela e *recriar* suas maravilhosas peças que ficaram famosas ao redor do mundo.

CAPÍTULO 4

*Adaptações de Hamlet*⁸², *Romeo and Juliet / Romeu e Julieta*⁸³ e *Othello / Otelo*⁸⁴

“*Romeu e Julieta* o que é, vovó? – quis saber Pedrinho. – Drama ou comédia?

É uma tragédia, baseada em assunto italiano – a luta entre duas famílias importantes. Não há no mundo quem não conheça a história desses dois namorados infelizes. Outro drama famoso é o *Otelo*, história dum general mouro que era o rei dos ciumentos e de tanto ciúme matou a sua linda esposa Desdêmona. E há *Hamlet*, que é a história dum príncipe dinamarquês que vivia indeciso. E há o *Rei Lear*, um velho rei lendário cujas filhas foram ingrátissimas. E há *O Mercador de Veneza*, onde aparece o terrível usurário Shylock. E há o *Júlio César*, onde se descreve o assassinato desse famoso romano. Oh, são inúmeras as peças de Shakespeare, e todas célebres.

E quando havemos de lê-las, vovó?

Quando souberem inglês, porque Shakespeare é desses que só devem ser lidos no original”.

Monteiro Lobato. *História do mundo para crianças*.⁸⁵

Introdução

Este capítulo se ocupará basicamente das três *adaptações* bilíngües *Hamlet*, *Romeo and Juliet / Romeu e Julieta* e *Othello / Otelo* escritas por mim e John Milton.⁸⁶

Em um **primeiro tópico**, detalharemos o processo de confecção das nossas *adaptações*, com exemplos de pequenos trechos de alguns dos vários textos produzidos durante todo o percurso. As principais fases serão contempladas: começando pela escritura

⁸² SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Adaptação e tradução de Marilise Rezende Bertin e John Milton. São Paulo: Disal, 2005.

⁸³ SHAKESPEARE, William. *Romeo and Juliet / Romeu e Julieta*. Adaptação e tradução de Marilise Rezende Bertin e John Milton. São Paulo: Disal, 2006.

⁸⁴ SHAKESPEARE, William. *Othello / Otelo*. Adaptação e tradução de Marilise Rezende Bertin e John Milton. São Paulo: Disal, 2008.

⁸⁵ LOBATO, Monteiro. *História do mundo para crianças*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1969, p. 250.

⁸⁶ Para evitar repetir o nome e sobrenome *John Milton* nas próximas vezes que mencionarmos o co-autor das *adaptações*, utilizaremos a abreviatura JM.

dos textos em inglês, abordaremos as correções, *traduções* e revisões. Em um **segundo tópico**, analisaremos nossas *adaptações*, comparando-as com o texto shakespeariano “original”⁸⁷, publicado pela editora “Arden”. O texto original da “Arden” tem sido de grande valia, porque traz longas *notas de rodapé* nas quais são explicados jogos de palavras, elementos mitológicos e aspectos culturais da época elisabetana utilizados por Shakespeare. A série “No Fear” também tem auxiliado muito, por *reescrever* as peças em *linguagem atual*, *facilitando* não somente a compreensão de pontos obscuros do “original”, como também servindo de guia e de padrão lingüístico para os nossos textos em princípio. Apesar de essa série fazer uso principalmente da *atualização*, ela é uma *adaptação*, pois é híbrida, ao *condensar* inúmeras vezes o texto shakespeariano e *atualizá-lo*. Nossas *adaptações* diferem da série “No Fear” porque temos nossas próprias opções de vocabulário e estrutura, e, principalmente, fazemos amplo uso da *condensação*, o que *distancia* nossos textos daqueles da referida série, uma vez que são mais curtos.

Nossas *adaptações atualizaram* e *simplificaram* o vocabulário e a estrutura do texto shakespeariano. Logo, *reescrevemos* o texto todo, porém com um olhar sempre atento ao original. Tentamos *resumir* o máximo possível, porém buscamos *reter* as principais idéias de cada fala, e a maioria delas foi *mantida*. *Omitimos* praticamente todas as referências mitológicas, porém preservamos referências contemporâneas, *acrescentando* breves *notas de rodapé explicativas* sempre que necessário. Grande parte das frases shakespearianas famosas foi preservada, entretanto, fizemos uso de *notas de rodapé* quando poderia haver alguma dificuldade de compreensão por parte do leitor. Procuramos manter um registro adequado às personagens, ao fazer distinção entre personagens de classes sociais diferentes. Tais procedimentos serão exemplificados no **segundo tópico**. Outro dado importante se refere à evolução de nosso trabalho quando na produção das três peças. Percebemos que nossas peças posteriores buscam se aproximar mais do texto fonte, em termos de conteúdo e sentido, do que fizemos quando escrevemos *Hamlet*. Exemplificaremos no **segundo tópico**.

Um **terceiro tópico** abordará a questão da multiplicidade de significados originários dos jogos de palavras criados por Shakespeare. Os trocadilhos advêm da escolha de termos que encerram mais de um sentido; outras vezes, o dramaturgo fazia uso de vocábulos que

⁸⁷ Colocamos o termo “original” entre aspas em virtude dos muitos “originais” shakespearianos que apareceram ao longo de quatrocentos anos, após a morte do dramaturgo. No entanto, como faremos uso da edição da Arden, não mais utilizaremos as aspas nos exemplos que se seguirão.

tenham som semelhante, porém significados diferentes. Na maioria dos casos, um desses sentidos é de cunho sexual. E aqui nos deparamos com outro problema. A riqueza do texto shakespeariano fez com que o dramaturgo fosse admirado e reverenciado ao longo de três séculos de encenações, *traduções*, *imitações* e *adaptações* de suas peças. Shakespeare se tornou um clássico, alcançou o título de cânone, foi deificado. Esse endeusamento do poeta, que escrevia de maneira sofisticada, se analisada por leitores de outra época, levou *tradutores* a se preocuparem em produzir *traduções* cujas estruturas e vocabulário fizessem jus ao texto original. Muitos desses *tradutores* utilizaram em seus textos estrutura e vocabulário complexos, empolados e rebuscados, o que pode ter contribuído para o distanciamento da obra do poeta em relação ao grande público leitor. E se, por um lado, Shakespeare era tido como um clássico que só uma minoria letrada podia ler e apreciar, por outro, a maioria dos leitores realmente consideraria o texto difícil, monótono e cansativo. Problema semelhante enfrentam os leitores contemporâneos de países de língua inglesa ao lerem um texto tão distante temporalmente, cuja estrutura e vocabulário são de difícil compreensão, pois são por demais diferentes da maneira como se escreve nos dias de hoje. Daí a necessidade de se *atualizar* o inglês shakespeariano, como o faz a série “No Fear”, por exemplo.

Essa canonização da obra do poeta é responsável por *traduções* “ilibadas” em que, freqüentemente, as partes chulas são *omitidas*. Afinal de contas, um gênio como Shakespeare não poderia ser grosseiro; tinha que ter bom gosto. E o bom gosto, na visão dos franceses dos séculos XVII a XIX, grandes admiradores da obra do bardo, não admitia o chulo e o obsceno; logo, o *uso da tesoura* era feito sem cerimônia. Esse fato é de relevante importância para nós, brasileiros, que sofremos grande influência dos franceses em nossa literatura: muitas das primeiras *traduções* das peças de Shakespeare para o português vieram do francês, fato que também pode justificar as *omissões* do chulo em *traduções* brasileiras. Ainda hoje, esse tipo de *omissão* faz parte da prática de “*traduções*” mais modernas tal como as *eufemizações*, caso da requintada *tradução* de *Hamlet* feita por Millôr Fernandes, que será analisada neste tópico. Todavia, nossas *adaptações* buscam trazer um pouco desse lado obsceno grosseiro, porém divertido e interessante, ora utilizando um vocabulário adequado, muitas vezes direto, que não maquie a fala, ora fazendo uso de pequenas *notas de rodapé explicativas*.

Outro fator que desfavorece uma *tradução literal* está ligado aos múltiplos sentidos criados pelos jogos de palavras. Esses jogos produzem metáforas que, muitas vezes, não encontram formas ou sentidos correspondentes ou semelhantes em outra língua. Nesse caso, o *tradutor adapta, eufemiza, corta, omite* toda frase ou trecho, ou *suprime* partes de difícil *tradução*. Pode ser também que o *tradutor* desconheça ou não perceba os múltiplos sentidos do texto original shakespeariano; dessa maneira, produz uma *tradução incompleta*.

A análise de *traduções* de *Hamlet* (Millôr Fernandes e Fernandes Nuno), *Romeu e Julieta* (Barbara Heliodora e Fernando Nuno) e *Otelo* (Barbara Heliodora e Beatriz Viégas-Faria), quando comparadas e contrastadas com nossas *adaptações traduzidas*, comprovará a veracidade das afirmações anteriores. Fatores como a estrutura lingüística, conteúdo e sentido serão observados por meio de exemplos, e as perdas e ganhos serão nomeados segundo os *procedimentos* estudados no Capítulo 1. Tais perdas e ganhos, em nossas *adaptações traduzidas*, serão comparados às perdas e ganhos nas *traduções completas*. A exemplo do que afirma Amorim, confirmaremos a hipótese desse teórico de que as duas práticas, *tradução* e *adaptação*, se entrecruzam, confundindo prováveis limites da esfera de ação de ambas as práticas, limites esses que as definiriam e legitimariam como procedimentos específicos, diferentes entre si, uma vez que as *traduções* analisadas nem sempre são *traduções literais*, visto que sofrem *eufemizações* e / ou *omissões*. Em certos casos, a *tradução* jamais dará conta sozinha do processo de transferência de um texto de uma língua X para uma língua Y, o que nos levará a elevar a teoria de Bastin como a mais sensata: o *tradutor* fará uso de *adaptações pontuais* ou *globais* sempre que a *tradução* não der conta de sua função.

Dando seguimento, na *breve conclusão* do **terceiro tópico**, traremos a visão de Maria Tymoczko sobre a *metonímia nas reescrituras*. Essa visão da teórica justifica a nossa prática ao *adaptarmos* peças de Shakespeare, uma vez que nos leva a perceber que quem *reescreve* (segundo nomenclatura da teórica) ou *adapta* (segundo nossa visão), não consegue ter uma atitude impessoal e / ou imparcial por excelência, mas fixa seu olhar e mente em pontos que lhe chamam a atenção. Esses pontos serão mais bem explorados e desenvolvidos durante o *processo “tradutório”*, ou melhor, quando o *adaptador recria* um novo texto.

Em um **quarto tópico**, trataremos de contrastar nossas *adaptações* com a obra *Tales from Shakespeare*, escrita pelos irmãos Lamb. Outras *adaptações*, tanto em inglês como em português, existentes no mercado brasileiro de livros, em sua maioria “*ecos*” dos *contos* dos Lamb, serão contempladas. A intenção é demonstrar como essas *adaptações* diferem das nossas: são geralmente escritas em texto narrativo, curtas e se definem por ter vocabulário e estrutura muito simples, conteúdos muitas vezes frágeis, o que as distancia, sobremaneira, do texto original shakespeariano.

4.1 *Hamlet, Romeo and Juliet / Romeu e Julieta e Othello / Otelo. Etapas de produção dos nossos livros*

Uma explicação geral se faz necessária para que se entenda a dinâmica do processo global de produção dos nossos livros, desde a primeira *reescritura* da cena I do primeiro ato até a elaboração da capa e a impressão do livro. Primeiramente, eu escrevia uma ou mais cenas em inglês e as enviava a JM por *e-mail*. Ele corrigia possíveis erros de língua, sugeria *cortes* ou *alterações* em algumas frases, (*sempre em uma cor diferente da que eu tinha utilizado*) e me devolvia o texto revisado. Então eu salvava esse novo texto, porém descartava os erros e mantinha a correção de JM na mesma cor que ele havia usado de modo a enfatizar que aquele texto havia sido corrigido, e não era o texto inicial. Novo título era dado a esse trabalho e geralmente uma outra data era assinalada para evitar equívocos. Uma vez mais eu enviava o texto para JM, que fazia outras correções quando julgava necessário. Essa dinâmica aconteceu principalmente em *Hamlet*. Nas *adaptações* dos outros livros eu já estava mais auto-confiante, e não foi necessário enviar-lhe os textos nessa fase.

Muitas vezes, JM comentava, sempre via *e-mail*, que certa frase ou fala não tinha total clareza. Caso eu não conseguisse *adaptá-la*, eu lhe enviava o texto original referente àquele trecho e solicitava seu auxílio. A sugestão era-me enviada e essa parte do texto era *reescrita*. Sempre utilizava os dois textos, o da edição da “Arden” e o do “No Fear”. Algumas vezes, o original não estava totalmente claro para mim, outras vezes, não concordava com o texto do “No Fear” por não considerá-lo *fiel* em dados momentos. Então apresentava a dúvida a JM, que respondia sugerindo uma opção mais adequada. Se eu não

concordasse com a sugestão dele, enviava-lhe um *e-mail* com meus argumentos. Novamente, ele enviava outra sugestão.

Uma vez acordados sobre o texto em inglês, geralmente após a escrita e a revisão de um ato completo, eu começava a *traduzi-lo* para o português. A *tradução* era feita fala a fala, e as frases vinham logo abaixo da fala correspondente em inglês. Depois de executar minha *tradução*, consultava as *traduções* de Millôr Fernandes e Fernando Nuno, no caso de *Hamlet*, as de Barbara Heliodora e Fernando Nuno quando *adaptava Romeo and Juliet / Romeu e Julieta*, e as de Barbara Heliodora e Beatriz Viégas-Faria ao *adaptar Othello / Otelo*. Algumas vezes *alterava* meu próprio texto, quando julgava que as *traduções* acima referidas, em alguma fala específica, estavam mais apropriadas - isso se dava quando minha *adaptação* se aproximava muito da *tradução*. Uma vez *traduzida a adaptação*, eu a enviava a JM, juntamente com minhas dúvidas. Ele sugeria *alterações* e, quando eu concordava com elas - o que acontecia via de regra - eu as aplicava. Caso contrário, enviava-lhe outro *e-mail* discordando, explicando os motivos e solicitando novas sugestões, ou escrevia uma outra fala. Esse extenso e minucioso processo seguiu até o final da produção do texto teatral.

Após o término da *adaptação* da primeira peça, *Hamlet*, JM escreveu o *Prefácio* em português, enviou-o para mim, e eu sugeri umas poucas correções no texto. Redigi então a *Introdução*, e JM propôs *alterações*, principalmente na estrutura do texto. Elaborei a relação das referências bibliográficas, bem como os *Agradecimentos*, e escrevi o texto das orelhas do livro - exceto em *Hamlet*, cuja orelha de abertura, à esquerda, foi redigida pelo redator do editor. Essa orelha sempre discorria sobre Shakespeare e a peça em questão, e a da direita trazia sucintas biografias minha e de JM. Contudo, nos demais livros eu as escrevi. Uma vez tendo elaborado tudo, enviava o material para JM primeiramente e depois para um revisor bilíngue, que conhecia bem o texto shakespeariano, para conferir o texto em português. Ele revisava a peça, o *Prefácio*, a *Introdução* etc., fazia *alterações* quando necessário e apresentava sugestões. A maior parte delas foi aceita. Terminada essa fase, uma vez mais eu enviava o texto completo revisado para JM, que emitia seu parecer sobre a revisão e solucionava eventuais dúvidas. Finda essa etapa, JM e eu revisávamos o texto novamente, ele mais focado no texto em inglês, em que novas *alterações* eram feitas, e eu no texto em português. Tendo feito a última revisão, eu separava o texto completo em inglês do texto completo em português para facilitar o trabalho do editor. Após essa etapa, enviava todo o

material para o editor, que lia o texto e me devolvia por *e-mail*. Eu encaminhava o texto a JM e nós dois revisávamos o texto uma vez mais, cada um em seu espaço; depois de conferir tudo novamente, enviávamos o texto completo para o editor.

A capa e o título também eram conferidos, assim como o pedido feito ao editor que inserisse na capa, abaixo do nome da peça, os dizeres “Edição adaptada bilíngue”, e, logo abaixo, “Adaptação e Tradução” – o termo *adaptação* deveria obrigatoriamente vir antes de *tradução*, uma vez que acreditamos serem práticas diferentes, e que a *adaptação* aconteceu antes de qualquer coisa, quando *produzimos um novo texto* em inglês. A *tradução* para o português se deu após o término da *adaptação*. Em *Romeo and Juliet* e *Othello*, sugeri que o título ficasse em inglês e português porque o livro era bilíngue. Mais uma vez, enviava a capa para o editor, que a revisava e me devolvia por *e-mail*. Eu conferia o texto uma vez mais, e o encaminhava a JM, que sugeria *alterações*, quando havia necessidade. Pronta a capa, eu a retornava para o editor, que providenciava a impressão do livro.

O texto acima explica o longo caminho percorrido na produção de todas as nossas *adaptações*. A etapa seguinte deste tópico irá demonstrar, por meio de alguns dos vários textos produzidos, exemplos concretos desse processo trabalhoso, meticuloso, que me proporcionou um aprendizado incomum e um sentimento de realização imenso. Cabe ressaltar que, para fins de comparação entre o(s) texto(s) inicia(is) e o final, transcrevo o texto final após cada trecho e o nomeio “trecho final”. Note-se que o texto shakespeariano é escrito em verso branco ou é rimado, ao passo que o nosso texto é escrito em prosa.

Hamlet

Primeiro trecho

Act I. Scene I. – Elsinore. *A Platform before the Castle.*

Francisco on guard. Bernardo enters.

Bernardo
(Who’s there?) **Who goes there?**
Francisco
No, you answer. Stop and identify yourself.
Bernardo
Long live the king!
Francisco
You’ve come right on time.
Bernardo

The clock's just struck twelve. Go to bed, Francisco.

Francisco

I will, thanks. It's **freezing** cold and I'm **in a bad mood** (depressed). Quiet guard, you know. Not a mouse moving.

Bernardo

Well, good night. If you see Horatio and Marcellus, (who are **on guard** with me), tell them To hurry.

Trecho final

ACT I. SCENE I. – Elsinore. A Platform before the Castle

FRANCISCO on guard. BERNARDO enters.

BERNARDO

Who goes there?

FRANCISCO

No, you answer. Stop and identify yourself.

BERNARDO

Long live the King!

FRANCISCO

You've come right on time.

BERNARDO

The clock's just struck twelve. Go to bed, Francisco.

FRANCISCO

I will, thanks. It's freezing cold and I'm sick at heart. Quiet guard, you know. Not a mouse moving.

BERNARDO

Well, good night. If you see Horatio and Marcellus, tell them to hurry up.

Segundo trecho

Mesmos ato e cena

Horatio

It's **like** (resembles) the king. It's terrifying... I... I'll speak to it!

What are you that walks this time of night with the warlike form **looking dead** of the dead king of Denmark? **cut**By heaven, speak.

Marcellus

It's offended.

Bernardo

Look, it's going away.

The ghost exits.

Trecho final

HORATIO

It's like the King. It's terrifying...

I... I'll speak to it!

What are you that walks this time of night with a warlike form looking like the dead King of Denmark? Speak!

MARCELLUS

It's offended.

BERNARDO

Look, it's going away.

The ghost exits.

Terceiro trecho

ACT I. SCENE V.

Horatio, Marcellus

Yes, I swear.

Hamlet

Any villain **not clear – any villain** in Denmark is going to be a villain. And with nothing else to do we'd better go our

John (a Brazilian colour now...)

The original text says:

'Hamlet

There's ne'er a villain dwelling in all Denmark
But he's an arrant knave'

You said that the adaptation above is not clear. Could you suggest st more adequate then for I can't make it?

separate ways. You'll take care of your life and I'll go and pray.

Horatio

You're talking as if you were **mad**, my lord.

Trecho final

HORATIO, MARCELLUS

Yes, I swear.

HAMLET

So the best thing to do now is go separate ways. You'll take care of your life, and I'll go and pray.

HORATIO

You're talking as if you were mad, my lord.

Comentários:

Sempre escrevia o texto em inglês na cor preta. Eu o enviava a JM, que fazia as correções utilizando outra cor para ressaltar suas intervenções. Esse fato pode ser confirmado nos três primeiros trechos. Eles retornaram com correções na cor vermelha, e as palavras ou frases corrigidas, que deveriam ser substituídas, foram postas entre parênteses.

Outro tipo de correção está presente no Segundo trecho. A palavra *cut*, “corte”, utilizada na cor da palavra ou frase que a segue, nesse caso em vermelho, sugeria que eu cortasse o respectivo termo ou frase. O último trecho é de um outro texto corrigido, uma vez que tem uma correção em outra cor, azul. O comentário de JM expresso na frase “not clear” – (“não está claro”) –, é feito sobre um ponto nebuloso na fala. Em verde, eu respondo com um pedido de ajuda, por não conseguir escrever melhor a frase. Note-se que envio o trecho do texto original correspondente para auxiliar JM a se situar. A sugestão dele vem posteriormente, na resposta a esse *e-mail*. Observe-se, também, que as falas em *Hamlet* eram colocadas abaixo do nome da respectiva personagem. Quando o livro foi impresso, o editor optou por colocá-las logo após o nome da personagem, e este ficou em letra maiúscula. Nossas duas *adaptações* posteriores seguiram a mesma estrutura.

Uma falha nossa pode ser observada no primeiro trecho de nossa *adaptação* de *Hamlet*. A frase final “Not a mouse *moving*” não ficou de acordo com nossa visão posterior. Preferiríamos que tivesse ficado igual à frase original, “Not a mouse *stirring*”. Na verdade, essa dúvida pairou entre nós por algum tempo. Houve textos em que alteramos *moving* por *stirring*, porém *moving* acabou prevalecendo, e nos arrependemos agora, uma vez que essa fala é famosa e deveria ter sido preservada na íntegra.

Romeo and Juliet / Romeu e Julieta

Últimas dúvidas do texto, dirigidas por mim a JM e a Dirceu Villa, o revisor dos dois primeiros livros. Para melhor identificar quem escrevia, o texto em inglês está em preto e o texto em português está em **vermelho** e **laranja**: esta última cor indica que a fala já sofreu **mais de uma mudança(s)**. As minhas falas estão em **verde**, a revisão do texto e as falas do revisor estão em **azul**, e a resposta de JM está em **rosa**. Note-se que o revisor faz duas *alterações* no texto em português e eu o questiono sobre elas. O revisor responde e sugere que eu peça a opinião de JM. Aproveito a oportunidade, reenvio o texto para o revisor e para meu orientador e faço mais uma pergunta sobre a *tradução* de alguns nomes de personagens da peça. JM responde à última dúvida em **rosa**.

Primeiro trecho

ACT I. SCENE III.

Nurse, leave us alone for a while. We must talk privately. – Nurse, come back again. You can listen to us. You know *my daughter is of a pretty age. She's not fourteen.*

Ama, deixe-nos a sós um momento. Precisamos falar a sós. – Ama, volte novamente. Você deve nos ouvir
(É melhor que você nos ouça). *Você sabe que minha filha tem idade o suficiente. Ainda não tem quatorze anos.*

Não ficam estranhas as duas últimas frases?

Vê o que que o John acha disso. Se não, volta pra mim.

Doubts, dear ones:

We tend to translate names to Portuguese. That's what I've done in Hamlet and RJ. For example, Claudius became Cláudio, Horacio was stressed, Horácio, Friar Lawrence, Frei Lourenço, Montéquio... It wasn't only me who did that. Fernando Nuno, Barbara Heliodora among others did the same as well. But none of us reached a consensus when translating some Italian names, when there's no correspondent in Portuguese. Benvolio may become Benvólio or Benvolio, Paris may be Páris or Paris. And Mercuccio? Mercutio, Mercúcio??

How do I deal with Paris, Mercuccio, Benvolio?

If we follow Montéquio's transformation we'd have Páris, Benvólio but what do we do with Mercuccio? Mercuccio again. Até no nome ele vem atazanar a minha paciência. Tô brincando. Eu adoro ele...

Páris, ok Mercúcio e Benvólio ok

ATO II. CENA III.

Por São Francisco, que mudança aqui! Desistiu de Rosalina, a quem amava tanto? Jovens amam com seus olhos, não com seus corações. Jesus-Maria (de fato, isso é meio discutível. Podia deixar "Jesus", apenas), Será? Respondez, please...

Eu deixava "Jesus" sozinho. Afinal, foi assim que ele acabou sendo crucificado.

Ok, só Jesus, então...

Trechos finais

ACT I. SCENE III.

LADY CAPULET This is the matter. – Nurse, leave us alone for a while. We must talk privately. - Nurse, come back again. You can listen to us. You know my daughter is of a pretty age. She's nearly fourteen.

SENHORA CAPULETO *Esse é o problema. – Ama, deixe-nos a sós um momento. Precisamos falar a sós. - Ama, volte novamente. Você deve nos ouvir. Você sabe que minha filha tem idade o suficiente. Quase tem quatorze anos.*

ATO II. CENA III.

FREI LOURENÇO *Por são Francisco, que mudança aqui! Desistiu de Rosalina, a quem amava tanto? Jovens amam com os olhos, não com os corações. Jesus, quantas lágrimas*

derramadas por Rosalina!

Segundo trecho

Este texto consiste num *e-mail* enviado por mim a JM e a respectiva resposta. Como nem todas as minhas dúvidas foram respondidas, eu reenvio o mesmo *e-mail* e utilizo letras maiúsculas para enfatizar um problema importante ainda não resolvido. JM responde e apresenta sugestões.

- Últimas dúvidas sobre *Romeo and Juliet* / *Romeu e Julieta*. **Ato II. Cena I, Ato III. Cena II, Ato IV. Cena I.** Para melhor identificação de quem escrevia, as falas de JM foram coloridas de **rosa** e as minhas de **verde**.

open -arse is more cu aberto than ancas abertas. You haven't put a reference to pop her in in English

We haven't solved baby hawk. Isn't falcãozinho - masc ok?

Gostaria que a noite chegasse e eu pudesse ganhar meu marido me entregando a ele
this sounds ok

... ganhar meu marido nessa batalha (será que usando batalha preservo o sentido duplo de luta e amor, John???) me entregando a ele (há um jogo entre as palavras “win” e “surrender” que precisa ser traduzido, se não o trecho fica oco).

Seria necessário fazer parênteses e explicar o que é um quarto, hein?

RESPONDA,

PLZ, John!!!!

just "early editions"

Then a cold sleep ??? sleep, John? will run through your veins, and your pulse will stop.

ok

So why not explain the whole bawdy reeference including open-arse and meddle, meddlar. Alternatively leave out the references to the pears?

John

and what for opeN-arse pear?

According to Arden an open-arse is a dialect name for the medlar. Medlar, meddler, to meddle, to have sexual intercourse with.

I didn't write about the pun on medlar and meddler for I thought it'd be too much info. Shall I put it? As for open-arse and medlar I could say they're synonyms, but then how would I solve the problem with the translation of open-arse?

Popperin is the longer pear, it stands for penis, so that's no problems...

By the way, Francisco told me there's pêra Medley in sacolão. Would it be a coincidence, John? So many years' distance...

A maior parte do *e-mail* transcrito acima trata de uma fala do obsceno Mercúcio, que acontece no **Ato II. Cena I**. Nessa fala, ele expõe sua opinião sobre o paradeiro de Romeu. Transcrevo o *texto final* após o término deste comentário. Várias sugestões de JM, que aparecem no *e-mail*, foram seguidas, assim como as *explicações* da edição Arden. Traduzo “open-arse” (segundo a *explicação* da *nota de rodapé* da edição Arden: “open-arse] A dialect name for the medlar”) por pêra medlar (segundo outra *nota* da edição Arden: “medlars] A fruit, proverbially ‘never good till they be rotten’, thought to resemble the female genitalia, with an additional quibble on *medlar/meddler* – *meddle* = to have sexual intercourse with”), *explico* na *nota de rodapé* que tal pêra lembrava uma vulva, e *eufemizo* um tipo de relação sexual propositadamente, apesar de explicar em *nota de rodapé* a metáfora criada com o nome de um tipo de pêra mais longa, a “poperin”⁸⁸, que *alude* à frase “pop her in”. Também teço relações entre “meddler” e “medlar”. Esse *eufemismo* consciente ocorre para evitar a explicação da relação da palavra “open-arse” com ânus aberto, segundo a *tradução* de JM. Caso eu optasse por seguir esse caminho, ficaria claro que Mercúcio sugere uma relação anal, porém julgamos melhor *omitir* esse tipo específico de relação sexual e sugerir apenas ejaculação, no sentido da prática sexual, porém em termos mais gerais.

Trecho final

MERCUTIO If love is blind, it can't hit the target. Now he'll sit under a medlar tree and wish his mistress were
 were the kind of fruit that maids call medlars when they are laughing alone. Oh Romeo, I wish she
 were an open-arse, and you a **popperin** pear, 'to pop her in'.⁸⁹ Good night, Romeo. I'll go to bed.
 Come,
 shall we go?

MERCÚCIO Se o amor é cego, não consegue atingir o alvo. Agora ele se sentará debaixo de um pereira, e desejará que sua amada seja uma fruta que as moças chamam de pêras medlar quando riem a sós. Oh, Romeu, eu desejaria que ela fosse uma pêra medlar, e você uma pêra mais longa para se perder dentro dela.⁹⁰ Boa noite, Romeu. Vou pra cama. Venha, vamos?

⁸⁸ De acordo com nota da Arden: “poperin] Bawdy quibbles on (i) the *name* of a kind of pear from Poperinghe, near Ypres, and (ii) (*poperin* = pop her in) on its *shape*, resembling the male genitalia”. Importa ainda notar que cometi um grave erro ao soletrar, tanto na fala em inglês, como nas *notas* em inglês e português, a palavra *poperin* com “*p* duplo”, *pp*, visto que essa palavra tem um único “*p*”. Tal equívoco será corrigido em uma segunda edição do livro.

Nota de rodapé em inglês e sua respectiva tradução, segundo a edição Arden.

*A medlar pear was a type of pear that resembled a vulva. Shakespeare makes an additional play on words with medlar/meddler, which comes from the verb meddle: to have sexual intercourse with. Open-arse was a dialect name for the medlar. A **Popperin** was one other kind of pear, longer than the medlar and resembled a penis. To pop her in, a pun with Popperin, would also mean ejaculation. Mercutio suggests Romeo had sex with his mistress.*

*Uma pêra medlar era um tipo de pêra que parecia com uma vulva. Shakespeare faz um jogo extra com as palavras pêra medlar e meddler (aquele que faz sexo), palavra essa que vem do verbo meddle: ter relação sexual com alguém. Open-arse, ancas-abertas, era um dialeto para medlar. Uma popperin era outro tipo de pêra, mais longa que a medlar, e lembrava um pênis. O jogo de sentidos duplos com fruta e genitais fica claro. **Popperin**, a pêra longa, pode ser confundida com o som e verbo to pop her in, que significa explodir dentro dela, e é uma alusão à ejaculação.*

Othello / Otelo

Primeiro trecho

ACT I. SCENE I.

IAGO And there's nothing I can do about it. This is the curse of military service. You get promoted when someone likes you, not because you're next in line. Now, you tell me whether I should **love**⁹¹ the Moor.

IAGO E não há nada que eu possa fazer a esse respeito. Essa é a praga do serviço militar. Você é promovido quando alguém gosta de você, não porque você é o próximo da fila. Agora me diga se eu deveria **amar**⁹² o mouro.

Notas de rodapé:

61. Love: Elizabethan English. It would mean respect, be loyal to.

62. Amar: *inglês elisabetano. Queria dizer respeitar, ser leal. Uma dúvida, John. Vamos manter amar na tradução o tempo todo, a partir desta nota, ou traduzir por ter afeto, respeito e ignorar esta nota inicial?*

Tradução final da fala de Iago. Nesse trecho e em muitos outros, onde o termo “love” aparece, fiquei inicialmente em dúvida se o *traduziria* por “amar” em todas as falas, uma vez que ele traz vários significados diferentes no decorrer da peça. Nesse caso

específico, decidimos *traduzir* por “respeitar”.⁹³ Cabe observar como ficou a *tradução* final da mesma fala e como ficou a *nota de rodapé* na *tradução* para o português.

Trecho final: *Tradução e respectiva nota de rodapé*

IAGO E não há nada que eu possa fazer a esse respeito. Essa é a praga do serviço militar. Você é promovido quando alguém gosta de você e não porque é o próximo da fila. Agora me diga se eu deveria **respeitar**⁹⁴ o mouro.

Nota de rodapé:

⁶³ *Algumas palavras, que eram utilizadas na época de Shakespeare, tinham uma gama mais ampla de significados do que têm hoje. Love é uma delas. Queria dizer amar, gostar, ter afeto, ter apreço, admirar, respeitar, estimar, ser devotado.*

Segundo trecho

ACT V. SCENE II.

OTHELLO Wait, a word or two before you go. I've done the Venetian state some service and they know it. No more of that. I pray you, in your letters, when you record these sad events, speak of me as I am exactly. Don't tone things down or exaggerate them. You must speak of me as someone who **loved not wisely but too well**. **Of one** not easily made jealous but once was manipulated went to an extreme. Describe me as **a poor Indian who threw a pearl away, richer than all his tribe**. As someone who **although was unused to the melting mood, dropped tears as fast as the Arabian trees drop their medicinal gum**. Write all this down and then say that once I saw a Turk beating a Venetian, so I took the Turk by the throat and hit him like this.

leave the reference to the trees/ Parts of this famous speech have become a bit too prosaic.

Have added a few things in this last speech, John. Is it better? If not, could you please help me out with it?

OTHELLO stabs himself.

Comentários:

No exemplo acima, notam-se duas interferências feitas na última fala de Otelo. Uma na cor marrom, a outra em rosa. O texto foi muito *resumido*, e JM sugeriu, em marrom, que eu escrevesse algo mais. Assim procedi, na cor rosa, e retornei-lhe o *e-mail*, pedindo sua opinião na mesma cor. Os *acréscimos* foram aceitos.

⁹³ Após termos tomado a decisão de traduzir “love” pelos vários sentidos outros, como atestam nossas *notas de rodapés* nº 61, 62 e 63, recorri às “*traduções*” de Heliadora e Viégas-Faria. Heliadora mantém “amar” em todas as situações, ao passo que Viégas-Faria utiliza vocabulário mais amplo, semelhante, muitas vezes, ao adotado por nós.

4.2 Hamlet, Romeo and Juliet / Romeu e Julieta e Othello / Otelo. Procedimentos empregados na produção das nossas peças

4.2.1 O texto original shakespeariano, a adaptação de “No Fear” e a nossa adaptação: comparação de um pequeno trecho da peça Otelo

Este item tem como finalidade estabelecer uma comparação de um trecho de nossa adaptação de *Othello* com o respectivo texto shakespeariano original, e com a adaptação da série “No Fear”. Observe-se que, apesar de produzirmos uma fala mais curta, com *cortes maiores*, tentamos manter um registro adequado à fala de *Otelo*. No início da peça, o general mouro nos é apresentado como um homem do alto escalão, forte e decidido, de ascendência nobre. Sua linguagem nesse momento é altamente sofisticada e hiperbólica. Os procedimentos utilizados na adaptação são de *atualização* do inglês, *simplificação* do vocabulário e da estrutura sintática, e *condensação*. Um novo texto foi *criado*. Importa observar que nossa adaptação difere daquela da série “No Fear” não somente em vocabulário e estrutura, mas principalmente em *tamanho*. Ela é menor, porque o público ao qual se destina – estudantes, adolescentes e jovens - é outro.

ACT I. SCENE III. (Texto original)

OTHELLO Most potent, grave, and reverend signiors,
My very noble and approved good masters,
That I have ta'en away this old man's daughter,
It is most true; true, I have married her:
The very head and front of my offending
Hath this extent, no more. Rude am I in my speech,
And little bless'd with the soft phrase of peace:
For since these arms of mine had seven years' pith,
Till now some nine moons wasted, they have used
Their dearest action in the tented field,
And little of this great world can I speak,
More than pertains to feats of broil and battle,
And therefore little shall I grace my cause
In speaking for myself. Yet, by your gracious patience,
I will a round unvarnish'd tale deliver
Of my whole course of love; what drugs, what charms,
What conjuration and what mighty magic,
For such proceeding I am charged withal,
I won his daughter.

ACT I. SCENE III. (Texto da série “No Fear”)

OTHELLO Most honourable gentlemen whom I serve: it's true that I've taken this man's daughter from

him and married her. But that's my only offense. There's nothing more. I'm awkward in my speech and I'm not a smooth talker. From the time I was seven years old until nine months ago I've been fighting in battles. I don't know much about the world apart from fighting. So I won't do myself much good by speaking in my own defense. But if you'll let me, I'll tell you the plain story of how we fell in love, and what drugs, charms, spells, and powerful magic – because that's what I'm being accused of – I used to win his daughter.

ACT I. SCENE III. (Adaptação nossa)

OTHELLO Honourable gentlemen whom I serve: it is true that I have taken this man's daughter and married her. This is my only offence. My speech is rough, for between the time I was seven years old and nine months ago I was fighting in wars. But if you allow me to speak, I shall tell you how we fell in love, and what drugs, charms and spells I used to win his daughter.

4.2.2 Referências mitológicas gregas e romanas

Nosso propósito ao *adaptar* peças de William Shakespeare é de ordem pedagógica. Desejávamos que aqueles que lessem nossos textos não tivessem dificuldades para compreendê-los. Em razão disso, ao *adaptarmos* as peças originais *Hamlet* e *Romeu e Julieta*, optamos por *omitir* as referências mitológicas gregas e romanas. Caso optássemos por *mantê-las*, seria necessário *explicá-las* em *notas de rodapé*, e correríamos o risco de exagerar na utilização de tal prática, tornando o texto cansativo. A seguir, apresentamos alguns exemplos mitológicos em **negrito**, provenientes dos textos originais, e nossas respectivas *adaptações*. Cabe enfatizar que além das *omissões* referentes a personagens mitológicas ou fatos históricos, o restante do texto é sempre *modificado*: a *atualização* e a *condensação* são as práticas mais frequentes e o texto final é sempre muito objetivo.

Hamlet

No trecho seguinte, Horácio tenta explicar a presença do fantasma do pai de Hamlet. Ele acredita que tal aparição tem relação direta com o momento atual pré-guerra em que vive a Dinamarca. Horácio faz menção a um acontecimento histórico em Roma, semelhante à situação que estão vivenciando: um pouco antes do assassinato de Júlio César, mortos supostamente levantaram de suas tumbas e correram pelas ruas. Astros modificaram suas órbitas no céu, assinalando que algo terrível estava para acontecer. Note-se que nossa

fala *adaptada omitiu* toda referência à Roma de César, bem como *cortou* a referência à confusão astral. A *tradução* de nossa *adaptação* seguiu-a fielmente, sempre que possível.

Primeiro trecho

ACT I. SCENE I. (Texto original)

BERNARDO I think it be no other but e'en so.
Well may it sort that this portentous figure
Comes armèd through our watch so like the king
That was and is the question of these wars.

HORATIO **A mote it is to trouble the mind's eye.**
In the most high and palmy state of Rome,
A little ere the mightiest Julius fell,
The graves stood tenantless and the sheeted dead
Did squeak and gibber in the Roman streets
As stars with trains of fire and dews of blood,
Disasters in the sun, and the moist star
Upon whose influence **Neptune's empire stands**
Was sick almost to doomsday with eclipse.
And even the like percurse of feared events,
As harbingers preceding still the fates
And prologue to the omen coming on,
Have heaven and earth together demonstrated
Unto our climatures and countrymen.

ACT I. SCENE I. (Adaptação nossa)

BERNARDO That's why the ghost is here.
HORATIO Sure. To warn us that something is going to happen.

ACT I. SCENE I. (Tradução de nossa adaptação)

BERNARDO Esse é o motivo do fantasma estar aqui.
HORÁCIO Exato. Para nos avisar que algo vai acontecer.

Uma outra situação em que diálogos inteiros são cortados: **Act II. Scene II.** Os atores chegam ao castelo onde vive *Hamlet* e este, juntamente com os atores, passam a declamar falas longas e inflamadas do poema épico *Eneida*. *Omitimos* essa parte inteira.

Segundo trecho

Act III. Scene IV. (Texto original)

HAMLET See, what a grace was seated on this brow;
Hyperion's curls; the front of Jove himself;
An eye like Mars, to threaten and command;
A station like the herald Mercury
New-lighted on a heaven-kissing hill;
A combination and a form indeed,

Where every **god** did seem to set his seal,
To give the world assurance of a man:
This was your husband. ...

O texto acima é parte de uma longa fala de Hamlet dirigida a Gertrude, sua mãe. Nela, Hamlet exalta as qualidades de seu pai morto, comparando-o fisicamente com personagens mitológicas gregas deificadas. Entretanto, a denominação dos deuses é romana. A seguir, apresentamos a nossa *adaptação* do mesmo texto e a respectiva *tradução*.

HAMLET Look at this picture here, and that one there, the painted images of two brothers. This one is handsome, a combination of good qualities. That was your husband.

HAMLET Olhe este retrato aqui, e este outro, imagens pintadas de dois irmãos. Este aqui é belo, uma combinação de boas qualidades. Este era seu marido.

Romeo and Juliet / Romeu e Julieta

ACT III. SCENE II. (Texto original)

JULIET

Enter Juliet alone

Juliet

**Gallop apace, you fiery-footed steeds,
Toward Phoebus' lodging. Such a wagoner
As Phaeton would whip you to the west
And bring in cloudy night immediately.**
Spread thy close curtain, love-performing night,
That runaways' eyes may wink, and Romeo
Leap to these arms, untalked of and unseen. ...

ACT III. SCENE II. (Adaptação nossa)

JULIET I wish it were already night and everyone was asleep, and Romeo would leap into these arms, and no one would see. ...

ATO III. CENA II. (Tradução de nossa adaptação)

JULIETA Como gostaria que já fosse noite e todos fossem dormir, e Romeu caísse em meus braços, sem que ninguém notasse. ...

4.2.3 Referências contemporâneas

Apesar de muitas das peças de Shakespeare serem ambientadas em momentos históricos e espaços geográficos diferentes (distantes ou mais próximos) daquele em que ele

viveu, o bardo fazia uso, com frequência, de referências contemporâneas. Elas contribuía para aproximar a platéia do tema, uma vez que eram verdades gerais daquele povo e daquele momento histórico, o que tornava a peça mais real. Para nós, leitores ou espectadores de uma época diferente, tais referências são importantes porque trazem conhecimentos sócio-culturais da época em que a obra foi concebida. Ao *adaptar* nossas peças, procuramos manter essas referências sempre que possível, fazendo uso de breves *notas de rodapé explicativas* quando necessário.

Exemplificamos a seguir.

Hamlet

ACT V. SCENE I. (Texto original)

HAMLET ... – How long have you been a gravedigger?
GRAVEDIGGER Of all the days i' the year, I came to 't that day our last King Hamlet overcame Fortinbras.
HAMLET How long is that since?
GRAVEDIGGER Cannot you tell that? Every fool can tell that. It was the very day that young Hamlet was born, **he that is mad and sent into England.**
HAMLET **Ay, marry, why was he sent into England?**
GRAVEDIGGER **Why, because he was mad. He shall recover his wits there, or, if he do not, it's no great matter there.**
HAMLET **Why?**
GRAVEDIGGER **'Twill not be seen in him there. There the men are as mad as he is.**

ACT V. SCENE I. (Adaptação nossa)

HAMLET ... Tell me, how long have you been a gravedigger?
GRAVEDIGGER I started the day that our last King Hamlet defeated Fortinbras.
HAMLET How long ago was that?
GRAVEDIGGER You don't know that? Any fool could tell you, it was the day that young Hamlet was born - **the one who went crazy and got sent off to England. He'll get better there. Or if he doesn't, it won't matter in England.**
HAMLET **Why?**
GRAVEDIGGER **Because nobody will notice he's crazy. There all the men are as mad as he is.**

ATO V. CENA I. (Tradução de nossa adaptação)

HAMLET ... Diga-me, há quanto tempo você é coveiro?
COVEIRO Comecei no dia em que o falecido rei Hamlet venceu Fortimbrás.
HAMLET Há quanto tempo, isso?
COVEIRO O senhor não sabe? Qualquer idiota poderia lhe dizer. Foi no dia que o jovem Hamlet nasceu, **aquele que ficou maluco e foi mandado pra Inglaterra. Vai se recuperar lá. Mas se isso não acontecer, lá, não tem importância.**
HAMLET **Por quê?**
COVEIRO **Porque ninguém vai perceber que ele é louco. Lá, os homens são tão doidos quanto ele.**

Muito provavelmente, a intenção de Shakespeare, ao mencionar em *Hamlet* a Inglaterra e os ingleses, era provocar risos na plateia fazendo uma brincadeira com o povo inglês. Apesar de a peça se passar na Dinamarca, Shakespeare a aproxima dos espectadores ao colocar a Inglaterra no enredo, não só como devedora da Dinamarca, mas também como uma terra de malucos.

Romeo and Juliet / Romeu e Julieta

ATO I. CENA I. (Texto original)

SAMPSON Nay, as they dare. **I will bite my thumb at them, which is a disgrace to them, if they bear it.**
(*bites the thumb*)
ABRAM **Do you bite your thumb at us, sir?**
SAMPSON **I do bite my thumb, sir.**
ABRAM **Do you bite your thumb at us, sir?**
SAMPSON (*aside to GREGORY*) **Is the law of our side if I say “ay”?**
GREGORY (*aside to SAMPSON*) **No.**
SAMPSON **No, sir. I do not bite my thumb at you, sir, but I bite my thumb, sir.**
SAMPSON Do you quarrel, sir?

Act I. Scene I. (Adaptação nossa)

SAMPSON **I'll bite my thumb at them if they dare. They won't like it. (Biting his thumb)**
ABRÃO **Are you biting your thumb at us, sir? (1)**
SAMPSON **I am biting my thumb.**
GREGORY Are you trying to start a fight?

Nota de rodapé:

1. In Shakespeare's time, biting your thumb at someone was an insult.

ATO I. CENA I. (Tradução de nossa adaptação)

SANSÃO **Vou morder meu polegar para eles, se ousarem. Eles não vão gostar. (Morde o polegar)**
ABRÃO **Você está mordendo o polegar para nós, senhor? (2)**
SANSÃO **Eu estou mordendo meu polegar.**
GREGÓRIO Está querendo começar uma briga?

Nota de rodapé:

2. Na época de Shakespeare, morder o polegar era um insulto.

Um exemplo de um costume comum da época elisabetana aparece tanto no trecho de *Romeo and Juliet* transcrito acima, como no trecho seguinte, de *Othello*. Em ambos os casos, o dramaturgo faz menção a gestos utilizados pelas personagens shakespearianas em um contexto específico. Preservamos a referência e acrescentamos em cada caso uma nota

de rodapé explicativa. Note-se que nesse trecho específico fizemos uso de *atualização* e *cortes de falas*, porém o sentido ficou claro e a sequência do texto não ficou confusa.

Othello / Otelo

Primeiro trecho

ATO II. SCENE I. (Texto original)

IAGO Ay, smile upon her, do; I will gyve thee in thine own courtship. You say true; 'tis so, indeed: if such tricks as these strip you out of your lieutenantry, it had been better you had not **kissed your three fingers** so oft, which now again you are most apt to play the sir in.

ATO II. SCENE I. (Adaptação nossa)

IAGO ... Keep smiling upon her. Your fine manners around her will be your downfall. If you lose your job because of flirtations like this, you'll wish you hadn't been so polite with her. Very good, **kissing your three fingers** (20), eh?

Nota de rodapé:

20. *Kissing your three fingers: the kissing of his hand was a quite normal courteous gesture from gentleman to a lady.*

ATO II. CENA I. (Tradução da nossa adaptação)

IAGO ... Continue sorrindo pra ela. Seus modos refinados para com ela serão sua queda. Se você perder seu emprego por causa de flertes como este, desejará que não tivesse sido tão polido com ela. Muito bom, beijando seus três dedos, (21) hein?

Nota de rodapé:

21. *Beijando seus três dedos: um gesto muito normal e cortês era o de um cavalheiro beijar sua mão ante uma dama.*

Segundo trecho

ACT II. SCENE III. (Texto original)

CASSIO 'Fore God, an excellent song.

IAGO **I learned it in England, where, indeed, they are most potent in potting: your Dane, your German, and your swag-bellied Hollander--Drink, ho!--are nothing to your English.**

CASSIO **Is your Englishman so expert in his drinking?**

IAGO **Why, he drinks you, with facility, your Dane dead drunk; he sweats not to overthrow your Almain; he gives your Hollander a vomit, ere the next pottle can be filled.**

ACT II. SCENE III. (Adaptação nossa)

CASSIO Heavens, an excellent song.

IAGO **I learnt it in England, where they drink the most. The Danes, the Germans and Dutch are nothing compared to the English.**

CASSIO **Are Englishmen really heavy drinkers?**
IAGO **They outdrink the Danes and the Germans. And the Dutch are vomiting while the English are asking for more drink. (22)**

Nota de rodapé:

22. *It's interesting to notice that although Shakespeare wrote plays that took place in other countries but not England, his plays were first acted in English theatres. He may be provoking the public at the moment he mentions a custom of the English people, expecting big laughs from the audience, particularly from the groundlings, who came from the lower ranks of society and paid less and stood up during the play. However, Shakespeare may also be ironic and give his opinion of the people who lived in England.*

ATO II. CENA III. (Tradução de nossa adaptação)

CÁSSIO Céus, ótima música.
IAGO **Aprendi na Inglaterra, onde se bebe mais. Os dinamarqueses, alemães e holandeses não são nada comparados aos ingleses.**
CÁSSIO **Os ingleses são mesmo uns beberrões?**
IAGO **Eles deixam os dinamarqueses e os alemães no chinelo. E os holandeses já estão vomitando enquanto os ingleses ainda estão pedindo mais bebida. (23)**

Nota de rodapé:

23. *É interessante notar que, embora Shakespeare tenha escrito peças que aconteceram em outros países, elas foram primeiramente encenadas nos teatros ingleses. Ele pode estar provocando o público no momento em que menciona um costume do povo inglês, esperando grandes risadas da platéia, particularmente daqueles que ficavam no piso térreo, provenientes dos níveis mais baixos da sociedade, que pagavam mais barato e ficavam de pé durante a peça. Entretanto, Shakespeare podia também estar sendo irônico e dando sua opinião sobre as pessoas que moravam em seu país.*

Mais uma vez, Shakespeare interage com o público ao mencionar um costume do povo inglês. Semelhantemente ao exemplo extraído de *Hamlet*, em que os ingleses são chamados de loucos, em *Othello* eles são chamados de beberrões.

4.2.4 Expressões proverbiais

Expressões proverbiais são aquelas frases pronunciadas por personagens que se tornaram famosas e são usadas ainda hoje – no caso de Shakespeare, tanto em países de língua inglesa, como em muitos outros onde se falam outras línguas, uma vez que as *traduções* de suas peças alcançaram os quatro cantos do mundo.

Mantivemos grande parte delas em nossas *adaptações*. Algumas vezes *atualizamos* uma ou outra palavra dessas frases, quando eram vocábulos antigos que poderiam trazer dificuldades para a compreensão do leitor, outras vezes *expandimos* o sentido obscuro na mesma frase, *explicando-o* com mais palavras ou frases. Em outras situações, nós as mantivemos na íntegra, *inserindo explicações* em *notas de rodapé* caso houvesse necessidade.

Exemplificamos a seguir algumas dessas expressões em pequenos trechos. Elas estão em **negrito**. Importa ressaltar que todas as *alterações / diferenças* entre as palavras shakespearianas e as nossas estão em *itálico*.

Hamlet

Primeiro trecho

ACT I. SCENE II. (Texto original)

HAMLET Frailty, thy name is woman! ...

ACT I. SCENE II. (Adaptação nossa)

HAMLET Frailty(1), **thy** name is woman! ...

Nota de rodapé:

1. *In Shakespeare's time thy meant 'your'.*

ATO I. CENA II. (Tradução de nossa adaptação)

HAMLET Fragilidade, teu (1) nome é mulher! ...

Nota de rodapé:

1. *Na época de Shakespeare, thy queria dizer 'your', 'teu'.*

Segundo trecho

ACT III. SCENE III. (Texto original)

CLAUDIUS (rises) ... My words fly up, my thoughts remain below.

ACT III. SCENE III. (Adaptação nossa)

KING ... My words fly up **towards heaven**, but my thoughts remain **here on earth**.

ATO III. CENA III. (Tradução de nossa adaptação)

REI ... Minhas palavras voam para o céu, mas meus pensamentos ficam aqui na terra.

Romeo and Juliet / Romeu e Julieta

ACT II. SCENE II. (Texto original)

ROMEO But soft! **What light through yonder window breaks?** ...

JULIET O, Romeo, Romeo! **Wherefore art thou Romeo?**...

ROMEO (*aside*) Shall I hear more, or shall I speak at this?

JULIET ... O, be some other name! **What's in a name? That which we call a rose by any other word would smell as sweet.** ...

JULIET ... Good night, good night! **Parting is such sweet sorrow** That I shall say good night till it be tomorrow. ...

ACT II. SCENE II. (Adaptação nossa)

ROMEO But soft! **What light through yonder window breaks** (13)? ...

JULIET Oh, Romeo, Romeo! **Why do you have to be Romeo?**...

ROMEO Shall I hear more, or shall I speak?

JULIET ... Oh, be some other name! **What's in a name?**

JULIET ... Good night! **Parting is such sweet sorrow** that I shall say good night till it be tomorrow. ...

Nota de rodapé:

13. *The first line is a famous one. But 'soft' and 'yonder' are archaic words which mean 'wait' and 'distant'.*

ATO II. CENA II. (Tradução de nossa adaptação)

ROMEO Mas espere, **que luz é aquela que vem da janela longínqua** (13)?

JULIETA Oh, Romeu, Romeu! Por que você tem de ser Romeu?

ROMEO Ouvirei mais, ou devo falar?

JULIETA ... Oh, seja outro nome! **O que há num nome?**

JULIETA ... Boa noite! **Partir é uma tristeza tão doce** que direi adeus até que seja amanhã.

Nota de rodapé:

13. *A primeira frase é famosa. Mas "soft" e "yonder" são palavras arcaicas que queriam dizer "espere" e "longínqua", "longe".*

Othello / Otelo

ACT III. SCENE III. (Texto original)

IAGO Good name in man and woman, dear my lord, is the immediate jewel of their souls. **Who steals my purse steals trash.** 'Tis something, nothing: ...

ACT III. SCENE III. (Adaptação nossa)

IAGO A good reputation is all that matters to all of us – men or women. **He who steals my purse steals trash.** It's something, it's nothing. ...

ATO III. CENA III. (Tradução de nossa adaptação)

IAGO Uma boa reputação é só o que importa para todos nós, homens mulheres. **Aquele que rouba minha bolsa rouba lixo.** Ela é alguma coisa, mas não é nada também.

4.2.5 Progressão de nossas *adaptações*

Conforme já mencionamos na Introdução desta dissertação, nossa *adaptação* de *Hamlet* aconteceu após uma experiência muito particular com adolescentes que tinham bons conhecimentos de inglês e desejavam encenar tal peça, porém não dispúnhamos de textos *adaptados* que suprissem as necessidades deles. *Hamlet* é uma peça extensa, que conta com muitas falas sofisticadas de cunho filosófico e, conseqüentemente, presta-se para receber uma boa *aparada*. *Cortes e condensações* podem ser feitos em grande escala. Considerando os alunos que tínhamos e as dificuldades que encontraram em textos próximos do original, não nos preocupamos em *fazer amplo uso da tesoura* em nossa *adaptação*.

Nosso *Hamlet* ficou com 164 páginas, foi o menor dos três. *Romeu e Julieta* contou com 188 páginas, e *Otelo* tem 220, o maior de todos. É fato que a peça *Romeu e Julieta* é uma das primeiras escritas pelo dramaturgo, e conta com longas falas escritas em texto poético, diferentemente de *Othello*, que tem o texto mais direto e objetivo. Entretanto, preocupei-me em desenvolver um maior conteúdo nessas *adaptações* que se seguiram. Queria chegar um pouco mais próximo do original, *simplificar* menos, produzir um texto mais rico. *Romeu e Julieta* é uma peça extremamente obscena e, ao optarmos por manter grande parte desses momentos obscenos, creio que nosso público acabou mudando: não mais serão adolescentes em sua maioria, mas tenho visto professores e alunos adultos da área de tradução, língua inglesa e literatura fazerem uso de nossa *adaptação*. Nossos textos cresceram em tamanho, porém JM me conscientizou do perigo de chegarmos muito próximo à *tradução* e descaracterizar nossa proposta inicial. Dessa maneira, algumas vezes ele cortou textos mais longos que *reescrevi*. Acredito que chegamos a um meio-termo. E o resultado confirma-se ao analisarmos as *adaptações* seguintes.

Exemplificaremos com um trecho de cada peça *adaptada* por nós e o respectivo trecho do original shakespeariano. Observe-se que o trecho de *Hamlet adaptado* está extremamente *simplificado*, ao passo que o de *Romeo and Juliet* já acusa uma sofisticação maior na produção do texto, uma vez que o original é poético, e quisemos trazer um pouco dessa linguagem poética ao texto que escrevemos. Nosso *Othello adaptado* também apresenta um maior desenvolvimento textual, apesar de o texto original ser o mais direto dos três, e o mais enxuto, conseqüentemente.

Hamlet

ACT I. SCENE II. (Texto original)

Enter HORATIO, MARCELLUS, and BERNARDO

HORATIO Hail to your lordship!
HAMLET I am glad to see you well:
Horatio,--or I do forget myself.
HORATIO The same, my lord, and your poor servant ever.
HAMLET Sir, my good friend; I'll change that name with you:
And what make you from Wittenberg, Horatio? Marcellus?
MARCELLUS My good lord--
HAMLET I am very glad to see you. Good even, sir.
But what, in faith, make you from Wittenberg?
HORATIO truant disposition, good my lord.
HAMLET I would not hear your enemy say so,
Nor shall you do mine ear that violence,
To make it truster of your own report
Against yourself: I know you are no truant.
But what is your affair in Elsinore?
We'll teach you to drink deep ere you depart.
HORATIO My lord, I came to see your father's funeral.
HAMLET I pray thee, do not mock me, fellow-student;
I think it was to see my mother's wedding.
HORATIO Indeed, my lord, it follow'd hard upon.
HAMLET Thrift, thrift, Horatio! the funeral baked meats
Did coldly furnish forth the marriage tables.
Would I had met my dearest foe in heaven
Or ever I had seen that day, Horatio!
My father!--methinks I see my father.
HORATIO Where, my lord?
HAMLET In my mind's eye, Horatio.
HORATIO I saw him once; he was a goodly king.
HAMLET He was a man, take him for all in all,
I shall not look upon his like again.
HORATIO My lord, I think I saw him yesternight.
HAMLET Saw? who?
HORATIO My lord, the king your father.
HAMLET The king my father!
HORATIO Season your admiration for awhile
With an attent ear, till I may deliver,
Upon the witness of these gentlemen,
This marvel to you.
HAMLET For God's love, let me hear.
HORATIO Two nights together had these gentlemen,
Marcellus and Bernardo, on their watch,
In the dead vast and middle of the night,
Been thus encounter'd. A figure like your father,
Armed at point exactly, cap-a-pe,
Appears before them, and with solemn march
Goes slow and stately by them: thrice he walk'd
By their oppress'd and fear-surprised eyes,

Within his truncheon's length; whilst they, distilled
Almost to jelly with the act of fear,
Stand dumb and speak not to him. This to me
In dreadful secrecy impart they did;
And I with them the third night kept the watch;
Where, as they had deliver'd, both in time,
Form of the thing, each word made true and good,
The apparition comes: I knew your father;
These hands are not more like.

ACT I. SCENE II. (*Adaptação nossa*)

HORATIO, BERNARDO and MARCELLUS.

HORATIO Hello, sir.
HAMLET I am glad to see you. What are you doing so far from Wittenberg? Marcellus! I'm glad to see you.
HORATIO Sir, I felt like skipping school.
HAMLET I know you well, and know you don't do it. What are you doing in Elsinore? Did you come for my father's funeral or my mother's wedding?
HORATIO Yes, my lord, it came soon after.
HAMLET The left overs from the funeral made a good marriage banquet. What a terrible day, Horatio. My father – I think I can see my father in my imagination.
HORATIO My lord, I think I saw him last night.
HAMLET The King my father?!
HORATIO Yes, sir, let me tell you all. After midnight, for two nights, these two guards saw a ghost very much like your father, in full armour from head to toe. They were too shocked to speak. They asked me to see for myself. I did so and I can swear it's your father, sir.

Romeo and Juliet / Romeu e Julieta

ACT II. SCENE II. (Texto original)

Enter ROMEO

ROMEO

He jests at scars that never felt a wound.

JULIET appears above at a window

But, soft! what light through yonder window breaks?
It is the east, and Juliet is the sun.
Arise, fair sun, and kill the envious moon,
Who is already sick and pale with grief,
That thou her maid art far more fair than she:
Be not her maid, since she is envious;
Her vestal livery is but sick and green
And none but fools do wear it; cast it off.
It is my lady, O, it is my love!
O, that she knew she were!
She speaks yet she says nothing: what of that?
Her eye discourses; I will answer it.
I am too bold, 'tis not to me she speaks:

Two of the fairest stars in all the heaven,
Having some business, do entreat her eyes
To twinkle in their spheres till they return.
What if her eyes were there, they in her head?
The brightness of her cheek would shame those stars,
As daylight doth a lamp; her eyes in heaven
Would through the airy region stream so bright
That birds would sing and think it were not night.
See, how she leans her cheek upon her hand!
O, that I were a glove upon that hand,
That I might touch that cheek!

JULIET

Ay me!

ROMEO

She speaks:

O, speak again, bright angel! for thou art
As glorious to this night, being o'er my head
As is a winged messenger of heaven
Unto the white-upturned wondering eyes
Of mortals that fall back to gaze on him
When he bestrides the lazy-pacing clouds
And sails upon the bosom of the air.

JULIET

O Romeo, Romeo! wherefore art thou Romeo?
Deny thy father and refuse thy name;
Or, if thou wilt not, be but sworn my love,
And I'll no longer be a Capulet.

ROMEO

[Aside] Shall I hear more, or shall I speak at this?

JULIET

'Tis but thy name that is my enemy;
Thou art thyself, though not a Montague.
What's Montague? it is nor hand, nor foot,
Nor arm, nor face, nor any other part
Belonging to a man. O, be some other name!
What's in a name? that which we call a rose
By any other name would smell as sweet;
So Romeo would, were he not Romeo call'd,
Retain that dear perfection which he owes
Without that title. Romeo, doff thy name,
And for that name which is no part of thee
Take all myself.

ROMEO

I take thee at thy word:
Call me but love, and I'll be new baptized;
Henceforth I never will be Romeo.

JULIET

What man art thou that thus bescreen'd in night
So stumblest on my counsel?

ROMEO

By a name
I know not how to tell thee who I am:

My name, dear saint, is hateful to myself,
Because it is an enemy to thee;
Had I it written, I would tear the word.

JULIET

My ears have not yet drunk a hundred words
Of that tongue's utterance, yet I know the sound:
Art thou not Romeo and a Montague?

ROMEO

Neither, fair saint, if either thee dislike.

ACT II. SCENE II. (*Adaptação nossa*)

ROMEO returns.

ROMEO He makes fun of scars that never felt a wound.

JULIET appears at the balcony.

But, soft! What light through yonder window breaks? (1) It is the east, and Juliet is the sun!
Arise, beautiful sun, and kill the envious moon, which is sick and pale with grief because you,
Juliet, are more beautiful than she. Don't be her maid, Juliet, because she is jealous. Oh, it is
my lady. Oh, it is my love. Oh, I wish she knew she were my love. Oh, her eyes say
something... I'll answer them. It's not to me she speaks. Two of the brightest stars had to
leave and asked her eyes to twinkle in their place. Her eyes in heaven would shine so brightly
that birds would sing thinking it were day. Oh, she speaks...

JULIET Oh me!

ROMEO (Aside) She speaks. Oh, speak again, bright angel! You shine above me, like a messenger
from heaven who makes men fall on their backs to look up at the sky, watching the angel
walking on the clouds and sailing on the air.

JULIET Oh Romeo, Romeo! Why do you have to be Romeo? Deny your father and refuse your name.
Or else, if you can't, just swear you love me and I'll no longer be a Capulet.

ROMEO Shall I hear more, or shall I speak?

JULIET It's only your name that is my enemy. You'd still be yourself even if you were not a
Montague.

What's a Montague but only a name? Oh, be some other name! What's in a name?

The thing we call rose would smell just as sweet if we called it by any other name. So Romeo
would be perfect even if he weren't called Romeo. Take away your name, and take all of me
instead.

ROMEO I trust your words. Call me but love and I'll be baptized again. From now on I shall never be
Romeo.

JULIET Who are you? Why do you hide in the darkness and listen to my thoughts?

ROMEO By name I don't know how to tell you who I am. I hate my name, dear saint, because it is an
enemy to you. If I had written it down, I would tear up the paper.

JULIET You haven't spoken much but I recognize your voice. Aren't you Romeo, and a Montague?

ROMEO I am none of these things if you dislike them.

Nota de rodapé:

1. *The first line is a famous one. But 'soft' and 'yonder' are archaic words which meant 'wait' and 'distant'.*

Othello /Otelo

ACT I. SCENE I. (Texto original)

Venice. A street.

Enter RODERIGO and IAGO

RODERIGO Tush! never tell me; I take it much unkindly
That thou, Iago, who hast had my purse
As if the strings were thine, shouldst know of this.

IAGO 'Sblood, but you will not hear me:
If ever I did dream of such a matter, Abhor me.

RODERIGO Thou told'st me thou didst hold him in thy hate.

IAGO Despise me, if I do not. Three great ones of the city,
In personal suit to make me his lieutenant,
Off-capp'd to him: and, by the faith of man,
I know my price, I am worth no worse a place:
But he; as loving his own pride and purposes,
Evades them, with a bombast circumstance
Horribly stuff'd with epithets of war;
And, in conclusion,
Nonsuits my mediators; for, 'Certes,' says he,
'I have already chose my officer.'
And what was he?

Forsooth, a great arithmetician,
One Michael Cassio, a Florentine,
A fellow almost damn'd in a fair wife;
That never set a squadron in the field,
Nor the division of a battle knows
More than a spinster; unless the bookish theoretic,
Wherein the toged consuls can propose
As masterly as he: mere prattle, without practise,
Is all his soldiership. But he, sir, had the election:
And I, of whom his eyes had seen the proof
At Rhodes, at Cyprus and on other grounds
Christian and heathen, must be be-lee'd and calm'd
By debitor and creditor: this counter-caster,
He, in good time, must his lieutenant be,
And I--God bless the mark!--his Moorship's ancient.

RODERIGO By heaven, I rather would have been his hangman.

IAGO Why, there's no remedy; 'tis the curse of service,
Preferment goes by letter and affection,
And not by old gradation, where each second
Stood heir to the first. Now, sir, be judge yourself,
Whether I in any just term am affined
To love the Moor.

RODERIGO I would not follow him then.

IAGO O, sir, content you;
I follow him to serve my turn upon him:
We cannot all be masters, nor all masters
Cannot be truly follow'd. You shall mark
Many a duteous and knee-crooking knave,
That, doting on his own obsequious bondage,
Wears out his time, much like his master's ass,

For nought but provender, and when he's old, cashier'd:
Whip me such honest knaves. Others there are
Who, trimm'd in forms and visages of duty,
Keep yet their hearts attending on themselves,
And, throwing but shows of service on their lords,
Do well thrive by them and when they have lined
their coats
Do themselves homage: these fellows have some soul;
And such a one do I profess myself. For, sir,
It is as sure as you are Roderigo,
Were I the Moor, I would not be Iago:
In following him, I follow but myself;
Heaven is my judge, not I for love and duty,
But seeming so, for my peculiar end:
For when my outward action doth demonstrate
The native act and figure of my heart
In compliment extern, 'tis not long after
But I will wear my heart upon my sleeve
For daws to peck at: I am not what I am.

ACT I. SCENE I. (*Adaptação nossa*)

IAGO and RODERIGO enter.

RODERIGO Come on, don't tell me that. I get offended that you, Iago, my friend, who's got my money should know about this.(1)

IAGO Damn it, you're not listening to me! If I ever dreamt of such a thing, you could go ahead and hate me.

RODERIGO You told me you hated him.

IAGO Of course I do. Three of Venice's most important nobles asked him to make me his lieutenant. I know I deserve the job. But he wants it his way, and refuses their request. 'I've already chosen my officer,' he (2)says. And who was he? A man from Florence called Michael Cassio, an arithmetician, who never fought or gave orders in a battle. And my career has been cut short by a man who just reads books! This accountant is now his lieutenant, and I, the Moor's (3)flag-bearer.

RODERIGO By heaven, I'd rather be his hangman.

IAGO And there's nothing I can do about it. This is the curse of military service. You get promoted when someone likes you, not because you're next in line. Now, you tell me whether I should love (4) the Moor.

RODERIGO Then I would not follow him.

IAGO No, calm down. I'm only serving him to take advantage of him. Look at a devoted servant who works for his master all his life for nothing but food, and when he is old, he's dismissed. But there're others who look dutiful, but are looking out for themselves. That's the kind of man I am. In following Othello, I'm following myself. I won't ever show my heart for people to condemn me. I am not what I am.

Notas de rodapé:

1. This: *taken to mean* Othello's marriage.
2. He, him: *refers to* Othello. *They're talking about* Othello, *though they never mention his name.*
3. Moor: North African.
4. *Some words which were used in Shakespeare's time had a wider range of meanings than they have today. Love is one of them. It would mean* like, admire, respect, be devoted to.

4.3 O erótico, o chulo e o obsceno em *traduções* e nas nossas *adaptações* de William Shakespeare: *Hamlet*, *Romeo and Juliet* / *Romeu e Julieta* e *Othello* / *Otelo*

Quando se discute a multiplicidade dos sentidos das metáforas shakespearianas, a visão tradicional sustenta que um dos sentidos, o chulo, presente nos trocadilhos de cunho obsceno e sexual, fazia parte de um recurso oral, cuja intenção era despertar o interesse do público, principalmente daquele mais rústico e simples, que ficava nos *groundlings* - espaço ao redor do palco, abaixo dele - de onde a população mais pobre assistia à peça em pé. A época elisabetana se caracterizou por um período em que jogos de palavras eram cultivados acaloradamente e com maestria por muitos poetas. Shakespeare foi um mestre dessa prática. Segundo a visão mais aceita, um motivo possível pode estar relacionado à censura. O dramaturgo tinha que conviver com censores e se esquivar deles, portanto muitas coisas não podiam ser ditas diretamente, embora estavam quase sempre muito próximas de serem expressas; nesses casos eram *eufemizadas*, ou estavam presentes nos trocadilhos. Gestos possivelmente utilizados durante a encenação poderiam facilitar a compreensão do sentido chulo. Entretanto, durante a leitura do texto escrito, esse outro sentido é mais dificilmente apreendido, a não ser que o leitor moderno de língua inglesa realmente conheça o texto shakespeariano. Quanto a *tradutores*, seria de se esperar que suas *traduções* explicitassem esse outro sentido obsceno na própria fala, ou que fizessem uso de *notas explicativas*. Caso contrário, um leitor de outra cultura, não familiarizado com o estilo de Shakespeare, estará fadado a não conhecer todos os significados de um texto tão rico.

Neusa L. R. Vollet⁹⁵ invoca a função canônica do clássico inglês, dizendo que “o Poeta Nacional da Inglaterra é visto como um mito deificado, transcendente, acima das contingências da passagem do tempo e das mudanças históricas, e suas *traduções* e *adaptações*⁹⁶ são responsáveis pelo consequente reforço desta imagem para o público brasileiro”. Seguindo por esse ponto de vista, ao se endeusar o bardo, sua imagem mítica e ilibada não poderá ser associada a textos de cunho grosseiro e / ou chulo.

⁹⁵ O “mesmo”. “Uma reflexão sobre o tratamento da linguagem obscena em traduções brasileiras de *Hamlet*”. In: Marcia A. P. Martins (org.). *Visões e identidades brasileiras de Shakespeare*.

⁸² O termo *adaptação* foi acrescentado por nós.

A prática endossa a teoria. Quando comecei a desenvolver meu projeto de mestrado, que se propunha a introduzir Shakespeare a adolescentes e / ou adultos, estudantes da língua inglesa e / ou portuguesa, era visível a surpresa deles quando mencionava que o bardo utilizava, muitas vezes, uma linguagem obscena. Os alunos não podiam imaginar que as peças originais traziam palavras com sentidos múltiplos, um deles geralmente de cunho sexual. Esses outros sentidos não apareciam ou eram despercebidos nas *traduções*, além de estarem ausentes nas *adaptações* em língua inglesa e portuguesa. Estas últimas, derivadas dos contos bem-comportados dos irmãos Lamb, traziam um agravante. Seguindo o gênero conto, eram escritas em texto narrativo, o que fazia muitos alunos acreditarem que Shakespeare havia sido um romancista.

A imagem que grande parte dos brasileiros traz de Shakespeare é aquela de que ouviram falar: do autor trágico, difícil e maçante. E essa imagem impede, de outra maneira, que se percebam os sentidos sexuais *velados* em algumas das *traduções* utilizadas por nós ao ensinar Shakespeare em português para estudantes jovens e adultos. Mesmo lendo tais *eufemismos*, ou até falas mais diretas em *traduções* mais modernas, os alunos, via de regra, se demonstraram incapazes de interpretar e compreender esses outros sentidos. A sugestão dada por muitos desses alunos foi que escrevêssemos uma *adaptação* que *explicasse* tais pontos por meio de *notas de rodapé*, para *ensinar* o leitor a percebê-los e assim o fizemos.

Este tópico tem por objetivo analisar alguns trechos de cunho chulo e obsceno presentes nos textos originais das referidas obras, utilizando a edição da Arden, que oferece um extensivo trabalho de *notas de rodapé* que explicam não só a linguagem de Shakespeare, mas também seus sentidos sexuais. Analisaremos duas *traduções* de Bárbara Heliodora (*Romeu e Julieta* e *Otelo: O mouro de Veneza*), uma de Millôr Fernandes (*Hamlet*), uma de Beatriz Viégas-Faria (*Otelo*), assim como duas *versões atualizadas* de Fernando Nuno (*Hamlet* e *Romeu e Julieta*), as duas últimas dirigidas a jovens. Todas as referidas *traduções* serão comparadas às peças originais, bem como às *adaptações* bilíngues escritas por mim em conjunto com JM.

Partimos então, a seguir, para a análise de tais trechos. Convém observar que os significados múltiplos podem estar contidos em uma única palavra, ou em frases ou falas completas.

Outro ponto importante, que será observado na análise desses trechos, refere-se ao inglês da época de Shakespeare. Muitas palavras encerravam mais de um sentido, porém, inúmeras vezes, tinham significado diverso do que têm hoje. Nesse caso, assumindo que o *tradutor / adaptador* tenha conhecimento desse aspecto, o mesmo deveria usar um termo sinônimo atual, ou optar entre usar o termo antigo - mas deixá-lo claro na frase, *expandindo* o sentido com a utilização de uma palavra ou frase que *explique* o significado -, ou *explicá-lo* em uma *nota de rodapé*. Caso o *tradutor* opte por colocá-lo na frase, sem *explicar* seu sentido, o texto ficará incompleto e dará margem à incompreensão, ou a um entendimento equivocado.

Hamlet

Primeiro trecho

ACT II. SCENE II. (Texto original)

POLONIUS Do you know me, my lord?
HAMLET Excellent well. You *are a fishmonger*.

ATO II. CENA II. (Tradução de Millôr Fernandes)

POLÔNIO O senhor me conhece, caro Príncipe?
HAMLET Até bem demais; você *é um rufião*⁹⁷.

ATO II. CENA II. (Tradução de Fernando Nuno)

- O senhor se lembra de mim?
- Perfeitamente. O senhor *vende peixe*... ou talvez *venda mulheres*?

ACT II. SCENE II. (Adaptação nossa)

POLONIUS Do you know me, my lord?
HAMLET Of course. You sell **fish**. (3)
Nota de rodapé:
3. *In Shakespeare's language fish meant 'prostitute'.*

ATO II. CENA II. (Tradução de nossa adaptação)

POLÔNIO O senhor se lembra de mim?
HAMLET Claro. O senhor vende **peixe**. (3)
Nota de rodapé:
3. *No texto shakespeariano, fish ("peixe") também queria dizer "prostituta".*

⁹⁷ Entre outros sentidos, *rufião*, de acordo com o dicionário Aurélio, é um indivíduo que vive a expensas de prostituta.

Nesse momento específico da peça, *Polônio* conversa com *Hamlet*, que se finge de louco. *Polônio* pergunta a *Hamlet* se este o conhece e *Hamlet* responde que sim, afirmando que *Polônio* é um *peixeiro*, termo que na época do bardo continha o duplo sentido de vendedor de peixes e comerciante de prostitutas, segundo nota de rodapé explicativa na edição Arden. Nesse sentido, *Hamlet* ironicamente se refere à filha de *Polônio*, *Ofélia*, que mantinha uma relação íntima com o príncipe. Notamos que a *tradução* de Fernandes é sofisticada; ele traduz o termo *fishmonger* por *rufião*. Contudo, a linguagem requintada de Fernandes poderia oferecer um fator limitante a uma faixa de leitores que não dominasse um vocabulário mais elevado e, por não conhecer o real sentido de tais palavras no texto, perderia informações importantes. Nuno opta por trazer o termo antigo, mas procura manter o outro sentido chulo, ao *acrescentar* à frase seguinte *ou talvez venda mulheres*, que *expande* e *explica* o outro sentido da palavra *fishmonger*, apesar de *eufemizar* levemente o sentido como um todo, uma vez que a venda de mulheres traz um sentido mais geral. Nós, entretanto, optamos por colocar a *explicação* em uma *nota de rodapé*, pois queríamos chamar a atenção do leitor não só para um outro sentido do termo *fish* - o de prostituta - como também mostrar ao leitor que as palavras podiam ter sentidos diferentes na época em que Shakespeare viveu. Intentamos, portanto, trazer um leve “sabor histórico” do tempo em que o texto shakespeariano foi escrito.

No próximo trecho Hamlet convida todos os nobres do castelo a assistirem a uma peça. A fala a seguir se dá quando Hamlet encontra Ofélia.

Segundo trecho

ACT III. SCENE II. (Texto original)

HAMLET [*lying down at Ophelia's feet*] Lady, shall I lie in your lap?

OPHELIA No, my lord.

HAMLET I mean, my head upon your lap.

OPHELIA Ay, my lord.

HAMLET Do you think I meant *country matters*?

OPHELIA I think nothing, my lord.

HAMLET That's a fair thought to *lie between maids' legs*.

OPHELIA What is, my lord?

HAMLET *Nothing*.

ATO III. CENA II. (Tradução de Millôr Fernandes)

HAMLET Senhora, posso me *enfiar* em seu colo? (*Deita-se aos pés de Ofélia.*)

OFÉLIA Não, meu senhor.
 HAMLET Quero dizer, pôr minha cabeça no seu colo?
 OFÉLIA Sim, meu senhor.
 HAMLET Achou que eu estava dizendo coisa que não se *reputa*?
 OFÉLIA Não penso nada, meu senhor.
 HAMLET **Boa coisa pra se meter entre as pernas de uma virgem.**
 OFÉLIA O que, meu senhor?
 HAMLET Nada.

ATO III. CENA II. (Tradução de Fernando Nuno)

- Senhora, posso ficar no seu colo? - diz Hamlet, sentando-se aos pés de Ofélia.
 - Não, senhor.
 - Eu quero dizer, pôr a cabeça no seu colo...
 - Pode, senhor.
 - A senhora achou que eu estava dizendo alguma *coisa típica de pessoa de baixa condição*?
 - Eu não achei nada, senhor.
 - É uma bela idéia *repousar entre as pernas de uma moça*.
 - Como, senhor?...
 - Nada.

ACT III. SCENE II. (Adaptação nossa)

HAMLET Lady, shall I lie in your lap?
 OPHELIA No, my lord.
 HAMLET I mean, my head in your lap?
 OPHELIA Yes, my lord.
 HAMLET Do you think I **meant sex**?
 OPHELIA I think nothing, my lord.
 HAMLET That's a nice thought **to lie between girls's legs**.
 OPHELIA What is, my lord?
 HAMLET **Nothing.** (7)

Nota de rodapé:

7. In Shakespeare's time nothing (or O) was slang for the vagina.

ATO III. CENA II. (Tradução de nossa adaptação)

HAMLET Senhora, posso deitar-me no seu colo?
 OFÉLIA Não, senhor.
 HAMLET Quero dizer, minha cabeça no seu colo?
 OFÉLIA Sim, senhor.
 HAMLET Acha que eu quis **dizer sexo**?
 OFÉLIA Não acho coisa nenhuma.
 HAMLET É uma boa **coisa deitar-se entre as pernas de moças**.
 OFÉLIA Como, senhor?
 HAMLET **Coisa nenhuma.**(7)

Nota de rodapé:

7. Na época de Shakespeare nothing (ou O) - "nada" ou "coisa nenhuma", em português - era gíria para vagina.

O texto original editado pela Arden traz duas *notas de rodapé explicativas*. Uma refere-se a *lie in your lap*, onde se lê que a expressão tem um "sentido indecente". Já a nota sobre *country matters* fala em fazer amor físico e inclui a explicação de um jogo sonoro de

cunho popular com a primeira sílaba da palavra *country*, *cunt*, que significa *vagina*. *Nothing* era outro termo que queria dizer *vagina*, segundo explicação do livro *Hamlet* da edição Arden. Ofélia se utiliza dessa palavra ao pronunciar a frase *I think nothing* (*Não penso em nada*), porém o faz ingenuamente, decerto pensando no primeiro sentido da palavra *nothing* como *nada, coisa alguma*. Hamlet, ao contrário, dá ao termo outro sentido, obsceno, que pode ser comprovado pela fala seguinte do príncipe: *That's a fair thought to lie between maids' legs*. Observe que ele repete o verbo *think* utilizado por Ofélia, como se estivesse respondendo a ela que concorda com a moça, e também *pensa* que *se deitar, descansar* ou *pôr-se* entre as pernas de virgens ou das jovens é um *pensamento agradável*. Descansar o quê? Pôr o quê? O sentido chulo está claro aqui, porém Ofélia não o compreende, pois retruca com a pergunta: *What is, my lord?* E Hamlet novamente joga com os múltiplos sentidos ao repetir o termo *nothing*, e aqui ele certamente quer dizer as duas coisas: *nada* e *vagina*, ou seja, *sexo*. A tradução de Millôr Fernandes é *elitizante* e *eufemizada*. Ele brinca com o texto e utiliza a palavra *enfiar*, sinônimo de *pôr*, e vai mais além ao optar pela palavra *reputa*, que brinca sonoramente com a palavra *puta*, além de trazer o outro sentido de *reputação*. Na sequência das falas, Hamlet propõe uma fala que serve de resposta à pergunta seguinte de Ofélia:

HAMLET *Boa coisa pra se meter entre as pernas de uma virgem.*

OFÉLIA O que, meu senhor?

HAMLET Nada.

O que é uma *boa coisa pra se meter entre as pernas de uma virgem*? A resposta é *nada* ou *nothing*. Segundo a Introdução da edição Arden da peça *Othello*, *nothing* poderia se referir a qualquer uma das partes sexuais, tanto a feminina como a masculina. Dessa maneira, poderia significar tanto *pênis* como *vagina*. Inferindo que Millôr Fernandes conheça essa relação entre *nothing* e os *órgãos genitais de ambos os sexos*, a resposta para o que *se meter entre as pernas de uma virgem* é o *pênis*. Millôr Fernandes *reconstrói* de maneira magnífica o jogo proposto por Shakespeare, porém quem compreenderia toda essa gama de sentidos se não conhecesse a intenção inicial do bardo?

Já na *tradução* de Nuno, o sentido obsceno é pouco desenvolvido. Nuno limita-se a *eufemizar* a segunda possibilidade, ao colocar a frase *pessoa de baixa condição*, o que não é suficiente para o leitor perceber o outro sentido. No entanto, arrisca um *repousar entre as*

pernas de uma moça, que insinua certo erotismo, mas não vai além disso. A *adaptação* e *tradução* escrita por nós explicita o sentido chulo ao colocar *meant sex* e *dizer sexo*. Nossa *adaptação* e *tradução* utiliza a palavra *nothing* e *explica* o sentido obsceno em uma *nota de rodapé*, e, até certo ponto, *reconstroi* o jogo de palavras com *coisa: é uma boa coisa, nada e coisa nenhuma*, apesar de limitar o sentido de *coisa* somente a *vagina*, uma vez que optamos por seguir a *nota de rodapé explicativa* da edição da Arden. Mesmo assim, todo o diálogo pode ser relido e o segundo sentido chulo será facilmente compreendido após a leitura da *nota*.

Romeo and Juliet / Romeu e Julieta

Esta peça de Shakespeare está repleta de sentidos eróticos, obscenos e chulos. Eles surgem nas falas dos servos das famílias inimigas, ou naquelas do obsceno Mercúcio, ou da ama ingênua, durante os três primeiros atos da peça. Tais falas trazem o cômico grosseiro, a visão pornográfica do amor, de acordo com a percepção daqueles que vivem em torno de *Romeu e Julieta*. Estes, no entanto, demonstram nutrir um amor mais puro um pelo outro.

Passemos então para a apresentação de algumas falas e suas análises posteriores.

Primeiro trecho

Mercúcio conversa com Benvólio sobre Romeu. Segundo a visão obscena de Mercúcio, Romeu está sem namorada e sofre com a falta de sexo, que tenta minimizar com a prática da masturbação.

ACT II. SCENE IV. (Texto original)

Enter ROMEO.

BENVOLIO Here comes Romeo, here comes Romeo!

MERCUTIO *Without his roe, like a dried herring. O flesh, flesh, how art thou fishified.* Now is he for the numbers that Petrarch flowed in. Laura, to his lady, was a kitchen wench – marry, she had a better love to berhyme her – Dido a dowdy, Cleopatra a gypsy, Helen and Hero hildings and harlots, Thisbe a grey eye or so, but not to the purpose...

ATO II. CENA IV. (Tradução de Barbara Heliodora)

Entra Romeu.

BENVOLIO Lá vem Romeu, lá vem Romeu!

MERCÚCIO *Ro sem meu tem rosto de arenque seco. Ah, carne, carne, estás peixificada.* Vai deslizar em versos de Petrarca. Diante de sua amada, Laura é ajudante de cozinha – apenas arranjou melhor versejador – Dido é uma pata, Cleópatra uma cigana, Helena e Hero rameiras safadas, e Tisbe bonitinha, mas nada que valesse a pena...

ATO II. CENA IV. (Tradução de Fernando Nuno)

- Ei, Mercúcio, volte para a Terra, olha quem vem lá. É Romeu!

- *Como uma tainha seca e sem ovas* – comenta Mercúcio. *Já podemos usar carne para preparar uma peixada, porque hoje em dia até a carne está virando peixe, está se peixificando...* Dá para ver que ele está encantado pelos poemas daquele antigo italiano, Petrarca: Laura, a musa do poeta, é uma simples cozinheira em comparação com a amada de Romeu. Não importa que o poeta dela soubesse compor versos melhor, claro! Cleópatra não passava de uma cigana, Helena é uma mera meretriz, Tisbe tem os olhos tortos; todas as mulheres perdem a graça e o interesse diante da amada de Romeu...

ACT II. SCENE IV. (Adaptação nossa)

BENVOLIO Here comes Romeo.

MERCUTIO *He looks skinny, like a dried herring without his eggs and hasn't got his girl...*

ATO II. CENA IV. (Tradução de nossa adaptação)

BENVÓLIO Aí vem Romeu.

MERCÚCIO *Parece magro, como um arenque seco sem os ovos, e sem sua garota...*

O texto original traz claramente a idéia de que Romeu ama e não é correspondido. Essa não correspondência é notória na analogia que Mercúcio faz entre Romeu e Rosalina, seu amor “platônico”, e Petrarca e sua musa Laura, bem como com outras personagens femininas históricas fictícias, que, de acordo com a visão de Mercúcio, não eram nada comparadas à amada de Romeu. Porém, logo no início da fala, Mercúcio faz uma brincadeira chula de cunho sexual grosseiro, em que coloca a real situação de Romeu sem sua amada: doente de amor, só, acabando-se na masturbação. A fala começa com *Without his roe, like a dried herring. O flesh, flesh, how art thou fishified.* Segundo explicação de nota de rodapé da Arden, *roe* é o som do início da palavra *Ro* (Romeu), e o que restaria do nome seria *meo* ou *O me* que é o lamento de um amante triste, não correspondido. Entretanto, *roe* também era o termo utilizado para designar o esperma do peixe macho, o que confirma a continuação da frase por Mercúcio ao dizer que a carne de Romeu está *fishified* ou *peixificada*, isto é, igual à de um peixe. Outro sentido que Shakespeare poderia desejar dar à fala, por meio da analogia com o peixe seco, é que Romeu, sem uma mulher e sem reproduzir, seria igual a um peixe seco, sem vida. Contudo, se Romeu está sem vida, ou sem esperma, igual a um arenque seco, fica claro o outro sentido, o de que o jovem triste,

apaixonado, não correspondido e louco de amor passa suas noites ardendo de amor, masturbando-se. Essa idéia da masturbação aparece, pelo menos, mais duas vezes em outras falas de *Mercúcio*. A *tradução* de Heliodora reconstrói a brincadeira sonora, mas no sentido oposto, preocupando-se, certamente, em manter a rima ao escrever que Romeu tem *Ro*, mas não *meu*, e diz que seu rosto está igual ao de um arenque seco, além de utilizar o termo *peixificada* para carne, em seguida. Sua “*tradução*” traz alguns aspectos, ainda que muito distantes, do texto original; entretanto, o sentido real obscuro *desaparece* totalmente nesse trecho. Em sua *versão atualizada*, Nuno, por outro lado, brinca com a visão de que Romeu está um peixe seco e, portanto, presta-se para ser cozido para uma peixada. Essa brincadeira feita por Nuno descaracteriza o sentido inicial da fala, apesar de ele acrescentar que o *peixe seco está sem as suas ovas*, que são o fruto da reprodução. Acreditamos que a idéia seja que ele não pode reproduzir porque está só. Nossa *adaptação* e *tradução* alteram *ovas* para *eggs* e *ovos*, de maneira a associar Romeu ao peixe, porém também *aludir* aos seus testículos, assim como *expande* o sentido do motivo da masturbação - pois ele está *sem sua garota*. Essa última frase *condensa* aquelas sobre a musa de Petrarca e sobre outras mulheres famosas, que foram *cortadas*. A proposta do nosso trabalho é fazer uma *adaptação* que tem como objetivo inicial *condensar* e *facilitar* o texto original; logo, ela traz uma imagem *resumida*, *não eufemizada*, porém mais próxima do texto inicial do que as outras *traduções* aqui analisadas. Entretanto, não fizemos uso de uma *nota explicativa* nesse trecho. Dessa forma, não podemos garantir que o leitor compreenda os vários sentidos chulos contidos no texto.

Segundo trecho

ATO II. CENA IV. (Texto original)

NURSE God ye good morrow, gentlemen.
 MERCUTIO God ye good e'en, fair gentlewoman.
 NURSE Is it good e'en?
 MERCUTIO 'Tis no less, I tell ye; for *the bawdy hand of the dial is now upon the prick of noon.*

ATO II. CENA IV. (Tradução de Barbara Heliodora)

AMA Deus lhes dê bons dias, cavalheiros.
 MERCUCIO Que Deus lhe dê uma *boa noite*, bela dama.
 AMA É boa noite?
 MERCUCIO Nada menos do que isso, pois *o safado do ponteiro do sol está neste momento cobrindo a*

marca do meio-dia.

ATO II. CENA IV. (Tradução de Fernando Nuno)

- Deus lhes conceda um bom dia, cavalheiros – diz a mulher, empertigada.
- E Deus lhe dê uma boa tarde, bela senhora – responde Mercúcio.
- Por quê, já é de tarde, cavalheiro?
- Menos que isso não é, minha dama, porque *o ponteiro do relógio está durinho como o pau apontando para cima: é meio-dia em ponto.*

ACT II. SCENE IV. (Adaptação nossa)

- NURSE Good morning, gentlemen.
MERCUTIO Good afternoon, fair lady.
NURSE Is it now afternoon?
MERCUTIO It's not earlier than that, I tell you. The *bawdy hand of the clock is now upon the prick of noon.* (18)

Nota de rodapé:

18. *Again Mercutio's language is full of offensive sexual innuendo. It is noon, midday. The image of a clock, with the two hands pointing upwards to the sun could be a metaphor for masturbation (one hand holding an erect penis), which is what Romeo has been doing, according to Mercutio.*

ATO II. CENA IV. (Tradução de nossa adaptação)

- AMA Bom dia, senhores.
MERCÚCIO Boa tarde, gentil senhora.
AMA Já é tarde agora?
MERCÚCIO Não é mais cedo do que isso, eu lhe digo. *O ponteiro obsceno do relógio aponta para o meio-dia.* (18)

Nota de rodapé:

18. *Novamente a linguagem de Mercúcio está repleta de insinuações sexuais. É meio-dia. A imagem de um relógio, com os dois ponteiros (em inglês 'hands', "mãos") apontando para cima em direção ao sol, poderia ser uma metáfora para masturbação (uma mão segurando um pênis ereto), que é o que Romeu tem feito ultimamente, de acordo com a visão de Mercúcio. Significa que é meio-dia, mas pode significar ereção também.*

A *alusão* a pênis não está somente presente na nota da edição da Arden, como também no próprio texto, quando a personagem Mercúcio utiliza a frase *bawdy hand*, mão obscena, *traduzida* por *safado do ponteiro do sol* por Heliadora. Percebe-se aqui a *eufemização* do real sentido do diálogo, na utilização da palavra *safado*. Heliadora comete o equívoco ao *traduzir e'en - evening* em inglês moderno - por *noite*; esse termo, na época de Shakespeare, queria dizer *tarde, hora do almoço*. Já Nuno ousa mais e se *aproxima* da linguagem dos dias de hoje, ao arriscar *o ponteiro do relógio está durinho como o pau apontando para cima: é meio-dia em ponto*. Semelhante à *tradução* de Heliadora, os sentidos do meio-dia, relógio e membro teso, empregados por Nuno, estão presentes, porém de forma bem mais clara na *tradução* de Nuno. A nossa *adaptação* abarca todos os sentidos, bem como arrisca e associa a imagem dos ponteiros do relógio na marca do meio-dia à

masturbação, uma mão segurando um membro ereto. A nossa *tradução explica* o termo *hand* do inglês com o sentido de mão, o que auxilia a tecer a imagem mental do ato da masturbação, apesar de a *tradução* ser *ponteiros*. Entretanto, ao *explicar* detalhada e abertamente todos esses sentidos, as notas soam mais obscenas do que a própria fala de Mercúcio.

Othello / Otelo

Abordaremos a seguir um trecho de *Otelo*, ato I, cena I. O diálogo se dá entre Iago, Brabâncio e Rodrigo. Iago e Rodrigo acordam Brabâncio aos berros, no meio da noite, para informar-lhe que sua filha Desdêmona fugira com o negro Otelo para se casarem.

Primeiro trecho

ACT I. SCENE I. (Texto original)

IAGO I am one, sir, that come to tell you, **your daughter, and the Moor, are now making the beast with two backs...**

ATO I. CENA I. (Tradução de Barbara Heliodora)

IAGO Alguém, senhor, que lhe vem dizer que **sua filha e o Mouro estão agora formando a besta de duas costas.**

ATO I. CENA I. (Tradução de Beatriz Viégas-Faria)

IAGO Um canalha, senhor, que vem lhe participar que **sua filha e o Mouro estão neste exato momento fazendo a figura da besta com duas costas.**

ATO I. SCENE I. (Adaptação nossa)

IAGO The kind that tells *you your daughter and the Moor are having sex now.*

ATO III. CENA I. (Tradução de nossa adaptação)

IAGO O tipo que lhe diz que **sua filha e o mouro estão trepando agora.**

Nesta peça, Shakespeare relaciona animais ao ato sexual, pois este tem uma conotação negativa e vulgar, uma vez que a peça tratará da traição. No trecho original observa-se que Shakespeare faz uso do animal *beast*, *besta*, quando menciona o amor infrator de Desdêmona e Otelo, visto que eles fugiram para se casar, sem o consentimento

de Brabâncio, pai de Desdêmona. As *traduções* de Heliodora e Faria respeitam o texto original ao traduzirem *formando a besta de duas costas* e *fazendo a figura da besta com duas costas*, respectivamente. Contudo, apesar de tecer uma imagem com o uso de animais, acreditamos que ela não seja clara para uma grande parte do público leitor moderno. Dessa maneira, em nossa *adaptação* e *tradução*, resolvemos *facilitar* esse trecho ao *adaptá-lo* por *are having sex now*, porém *traduzimos* por *trepando* com o intuito de retomar, de alguma maneira, o sentido animalesco inicial, mais grosseiro.

O próximo trecho a ser analisado foi extraído de *Otelo*, ato III, cena I. O diálogo ocorre entre o bobo e um músico.

Segundo trecho

ACT III. SCENE I. (Texto original)

CLOWN Why, masters, ha' your *instruments been at Naples, that they speak i' the nose* thus?
FIRST MUS. How, sir, how?
CLOWN Are these, I pray, call'd *wind instruments*?
FIRST MUS. Ay, marry are they, sir.
CLOWN O, thereby *hangs a tail*.
FIRST MUS. Whereby *hangs a tale*, sir?
CLOWN Marry, sir, by many a wind-instrument that I know. But, masters, here's money for you, and the general so likes your music, that he desires you, of all loves, to make no more noise with it.

ATO III. CENA I. (Tradução de Barbara Heliodora)

CÔMICO Minha gente, será que seus *instrumentos andaram em Nápoles, para falar assim pelo nariz?*
1º MÚSICO Como é, senhor, como é?
CÔMICO Esses aí, se faz o favor, são chamados instrumentos de sopro?
1º MÚSICO Claro que sim, senhor.
CÔMICO Isso é história de *rabo*.
1º MÚSICO Como história de *rabo*, senhor?
CÔMICO Ora, senhor, segundo muitos instrumentos de sopro que conheço. Mas, moçada, eis aqui o seu dinheiro; e o general gosta tanto de sua música que deseja que os senhores, por amor dos amores, parem de fazer barulho com ela.

ATO III. CENA I. (Tradução de Beatriz Viégas-Faria)

BOBO Ora, senhores, seus *instrumentos por um acaso estiveram em Nápoles, para falarem assim pelo nariz?*
1º MÚSICO O que diz, senhor? O que diz?
BOBO Eu pergunto: são esses instrumentos de *sopro*?
1º MÚSICO Mas sim, são de *sopro*, realmente.
BOBO Ah, mas então tem *coisas no ar, mais do que soffro*.
1º MÚSICO Que coisas, senhor, *há no ar mais do que sopro*?
BOBO Tudo, senhor, de interessante e surpreendente, que nos *sopram aos ouvidos*. Mas, senhores, vejam, dinheiro para vocês; o general tanto aprecia sua música que, pela graça divina, encontra-se desejoso de não mais ouvi-los tocando esse ruído.

ACT III. SCENE I. (Adaptação nossa)

CLOWN Have your *instruments been in Naples? They speak through the nose.*⁹⁸
MUSICIAN Excuse me?
CLOWN Are these *wind instruments*?
MUSICIAN Yes, they are.
CLOWN Oh, so it *hangs a tail*.
MUSICIAN Hangs a *tale*⁹⁹, sir?
CLOWN Both, sir. But here's some money for you, musicians. And the general likes your music so much that he wants you not to make any more noise with it.

Notas de rodapé:

7. Naples was considered a place likely to contract syphilis, which may eat away some parts of a person's body. In this specific dialogue, the pun is with playing the pipes and having oral sex, since syphilis may eat the edge of the nose. In a more advanced stage the disease could reach inside the nose, which would give the human sounds a nasal twang which resembles wind instruments. But on the other hand this nasal twang could also stand for the nasalized sound of the bagpipes. Later in the conversation the clown refers to wind instruments saying they're full of wind, meaning that the wind-instrument is the adjacent 'wind-breaker', the anus, which is close to the tail of the instrument, and tail, in common Elizabethan English, was a colloquial word for penis. We see here a number of bawdy puns derived from the wind instruments.

8. Play with tail and tale, words which have the same sound but different meanings. Tail stands for the long wind instrument and for penis, while tale is a story.

ATO III. CENA I. (Tradução de nossa adaptação)

BOBO Os seus *instrumentos estiveram em Nápoles? Eles falam pelo nariz.*¹⁰⁰
MÚSICO Como é? O que disse?
BOBO Estes *instrumentos são de sopra*?
MÚSICO Sim, são.
BOBO Ah, então tem rabo aí.
BOBO Tem *história*¹⁰¹, senhor?
BOBO Ambos, senhor. Mas aqui tenho dinheiro pros senhores músicos. O general aprecia tanto sua música que deseja que os senhores não façam mais barulho com ela.

Notas de rodapé:

9. Nápoles era considerado um lugar promissor à contração de sífilis, que poderia devorar algumas partes do corpo de uma pessoa. Nesse diálogo específico, o trocadilho é com tocar a gaita de fole e fazer sexo oral, uma vez que a sífilis pode devorar a parte externa do nariz. Em um estágio mais avançado, a doença poderia acometer a parte interna do nariz, o que daria aos sons humanos um som anasalado semelhante ao dos instrumentos de sopra. Por outro lado, esse som anasalado poderia se referir também às gaitas de fole. Na fala mais adiante, o bobo se refere a instrumentos de sopra dizendo que eles estão cheios de vento, indicando que o instrumento de sopra está próximo ao "quebrador de vento ou de gases" ou ânus que se situa perto da cauda (tail) do instrumento, e tail no inglês elisabetano corriqueiro, era uma palavra coloquial para pênis. Vemos aqui um número de variados trocadilhos chulos que derivam dos instrumentos de sopra.

10. Jogo de palavras com tail e tale, palavras que têm o mesmo som, mas significados diferentes. Tail, cauda, indica o longo instrumento de sopra, a gaita de fole, bem como o pênis, enquanto que tale é uma história.

Esse trecho de *Otelo* é um exemplo clássico de como uma *tradução* pode enfrentar dificuldades, quando se pretende repetir os mesmos elementos do texto inicial e preservar o sentido total do trecho. No caso da *tradução* de Heliodora, os termos *história* e *rabo* são mantidos. Entretanto, a *alusão* histórica a Nápoles, sua relação direta com a sífilis e o jogo que Shakespeare faz com instrumento de sopro se perdem completamente. A *tradução* de Faria é mais ousada e nota-se um grande esforço em se manter os sentidos múltiplos, criados a partir dos jogos de significados propostos por Shakespeare. A construção dos novos significados é sofisticada, o que faz com que percebamos o trabalho refinado que a *tradutora* desenvolveu na tentativa de se aproximar do texto inicial. *Instrumentos de sopro, coisas no ar, mais do que sofro e sopram aos ouvidos* são tentativas válidas de se chegar ao sentido grosseiro de ânus e gases, bem como trazem o outro sentido, aquele da gaita de fole e seu som, de uma maneira interessante. Porém, acreditamos que a *reconstrução* desse trecho seja de difícil compreensão para o leitor que desconhece todo o jogo inicial proposto por Shakespeare. Apesar de o texto de Faria ser considerado uma *tradução*, esse trecho, a exemplo de outros, é uma *adaptação*, ainda que *pontual*, do trecho inicial, e não poderia ser diferente, dada a sua dificuldade. Por outro lado, tanto a *adaptação* como sua *tradução* fazem uso de *notas* para explicar a riqueza do texto shakespeariano.

Breve conclusão

Neste tópico, desejamos trazer algo mais do que as *omissões* ou *eufemizações* dos sentidos eróticos, obscenos e chulos de que três peças de William Shakespeare são alvo quando *traduzidas* para o português. Acreditamos ter ficado evidente a riqueza do texto do bardo, o que leva *tradutores* a demonstrarem dificuldade ao se empenharem em produzir *traduções* de tais textos. Novamente, o termo *tradução* entra, segundo nossa ótica, em cheque, pois, apesar de tais textos serem publicados como *traduções*, na nossa concepção eles são híbridos, pois foram *traduzidos* e *adaptados*: as *omissões* não são poucas. Uma vez mais, o parâmetro é a distância entre o texto final e o inicial. De acordo com essa visada, afirmamos que nossos textos estão *condensados*, são mais curtos do que as ditas *traduções*; no entanto, em alguns momentos, encerram maior fidelidade do que as chamadas *traduções*

ao trazerem o termo ou frase obscena no texto enquanto outros *omitem, cortam, eufemizam ou desconhecem* a vastidão de sentidos do texto shakespeariano.

Dentro de uma outra visada, ao refletirmos sobre nossas *adaptações*, citamos Tymoczko em *Translation in a Postcolonial Context*, no capítulo “The Metonymics of Translation”.¹⁰² Segundo ela, textos literários (antigos ou modernos) são *recriações, reescrituras*. Da mesma maneira, a *tradução* também é uma forma óbvia de *reescritura*. *Traduções, versões infantis* e outros tipos de *refrações*¹⁰³ são importantes porque *definem, mantêm e redefinem* o cânone.

Tymoczko afirma que uma característica básica dos textos literários e das *reescrituras* é que os dois tipos são metonímicos. **Metonímia é a figura de linguagem cuja parte substitui o todo.** De acordo com Tymoczko, textos canônicos podem ser reconhecidos metonimicamente: frases, falas, personagens, gêneros e enredos ativam o reconhecimento de um dado texto famoso em certa cultura. Um exemplo de metonímia é a frase “*star-crossed lovers*”¹⁰⁴, presente na peça *Romeu e Julieta*. A visão comum ligava essa frase à peça do bardo – a parte pelo todo; contudo, a tendência atualmente é conferir maior ênfase à personagem Mercúcio. Os sonetos de Shakespeare, quando *traduzidos*, são metonímicos também. Cada *tradução* enfatizará ou a estrutura métrica, ou a semântica, ou tentará *recriar* o vocabulário arcaico, porém não conseguirá reproduzir completamente o soneto shakespeariano, em virtude de sua dificuldade.

Casos “metonímicos” curiosos aparecem no relato de Jorge Luis Borges em *The Translators of The One Thousand and One Nights*.¹⁰⁵ Nesse texto, Borges discorre sobre várias *traduções* metonímicas de *As mil e uma noites* feitas em países europeus como a Inglaterra, a França e a Alemanha, a partir do século XVIII. O grande interesse do público

¹⁰² TYMOCZKO, Maria. “The Metonymics of Translation”. In: *Translation in a Postcolonial Context. Early Irish Literature in English Translation*. Manchester: St. Jerome Publishing, 1999, pp. 42 – 51.

¹⁰³ O termo *refração* foi cunhado por André Lefevere e diz respeito a todos os textos que circundam os textos literários.

¹⁰⁴ De acordo com *The New Dictionary of Cultural Literacy, 3ª edição*, 2002, a frase “*star-crossed lovers*”¹⁰⁴ se refere a enamorados cujo relacionamento está fadado a fracassar, porque aqueles que acreditam em astrologia alegam que as estrelas controlam o destino humano.

¹⁰⁵ BORGES, Jorge Luis. “The Translators of The One Thousand and One Nights”. In: Venuti, Lawrence. *The Translation Studies Reader*. Second Edition. New York: Routledge, 2004, pp. 94 – 108.

européu pelos contos árabes gerou diversas *traduções*. Não nos deteremos na análise de todos os *tradutores* e *traduções* citados por Borges, porém traremos um exemplo de cada um destes três primeiros *tradutores*: Jean Antoine Galland, Edward Lane e Captain Richard Francis Burton. Cada um deles tem características diferentes. Segundo Borges, “Galland *corrige* indelicadezas ocasionais porque ele acredita que elas são de mau gosto”. Já Lane “as procura e as persegue como um inquisidor”. Ele *cria* notas em um volume suplementar no qual explica todas as suas *intervenções* no texto: *suprime*, segundo suas palavras, explicações repugnantes e piadas; *omite* textos que considera *inapropriados* para a *tradução*. Segundo Borges, “Lane é um virtuoso do subterfúgio”. Por outro lado, Burton *ênfatiza* elementos considerados repugnantes, chulos e grosseiros, uma vez que tais textos árabes estão sulcados de erotismo e trazem violência.

O franco-árabe Jean Antoine Galland veio de Istambul, na Turquia, com uma cópia em árabe de *As mil e uma noites* e a *traduziu* para o francês. De acordo com Borges, tal *tradução* é tida como a menos fiel, a mais fraca, porém é a mais lida de todas. Aqueles que se tornaram íntimos do texto experimentaram alegria e admiração. Galland *domesticou* o Oriente e o *transformou* na Europa do século XVIII. A *tradução* virou um conto de fadas. Essa imagem de conto de fadas é metonímica: quem pensar na *tradução* de Galland, sempre irá associá-la ao conto de fadas. Outro exemplo metonímico na *tradução* de Galland, que justifica a europeização do Oriente em sua *tradução*, é a frase “valise de tâmaras” - levada por mercadores sempre que precisavam atravessar o deserto. “Valise” era um termo europeu, não árabe. Porém, “valise de tâmaras” faz parte de um processo de orientalização e exotização, como se estivesse sugerindo uma importação de tâmaras do oriente. Muito discreto, adepto do decoro, Galland produziu um texto cerimonioso no qual eufemizou, por exemplo, algumas profissões de subalternos ao dar-lhes nomes mais suaves. Exemplificamos um caso de eufemização. Um *serviçal*, na linguagem de Galland, torna-se um *dernier officier*.

Lane, *tradutor* e sucessor de Galland, o critica; porém, em virtude de sua própria moralidade, oculta passagens rudes e obscenas. Produz milhares de notas explicativas em sua versão erudita. Um exemplo da alta moralidade de Lane está na “Noite 391”. Um pescador oferece um peixe ao rei dos reis, que deseja saber se ele é macho ou fêmea, e lhe é dito que peixe é *hermafrodita*. Borges diz que Lane consegue domar o colóquio

inadmissível por meio da resposta do esperto peixeiro, o qual responde que o peixe é proveniente de *espécies misturadas*.

Burton, *tradutor* pós-Lane, também discorda da *tradução* de Galland. Em sua *tradução*, ele descreve os subalternos de uma maneira mais concreta, partindo para o lado oposto e exagerando também. Segundo Borges, o “nebuloso *officier*” é concretizado em um “cozinheiro negro de aspecto repugnante e imundo em uma cozinha ensebada e encardida”. Note-se que o texto inicial era menos cerimonioso que o de Galland e menos gorduroso que o de Burton. Burton produziu uma *versão* considerada totalmente vulgar por muitos. Ele *traduziu* detalhadamente os hábitos sexuais dos muçulmanos. Tal *tradução* só podia ser comprada por assinatura.

Na visão de Tymoczko, cada um dos exemplos acima contém aspectos metonímicos diversos, específicos de cada *tradutor*. Tais *traduções* foram lidas por públicos diferentes, em épocas diversas. Pode-se afirmar, com segurança, que as visões da obra árabe são muitas em decorrência de tantas *traduções* diferentes.

Borges, em "Las versiones homéricas"¹⁰⁶, aborda e discute diversas *traduções* da *Ilíada* e da *Odisséia*. Em termos gerais, afirma ele que as múltiplas *traduções* da *Ilíada* são diversas perspectivas de um fato móvel, um longo lance de *omissões* e *ênfases*. Ele traz interessante visão ao afirmar que todos os textos são rascunhos¹⁰⁷; dessa maneira supõe-se que irão sempre admitir *alterações*, ou seja, novas *traduções*. De outra forma, Borges afirma que não exista um texto tão bom que pareça ser invariável e definitivo. Sobre as *traduções* de a *Odisséia*, reitera que todas as *versões* existentes são sinceras, genuínas e divergentes; todas as *traduções* – e, ao mesmo tempo, nenhuma – são fiéis (P. 240). Ao discorrer sobre as muitas versões da *Ilíada*, ele conclui que cada uma dessas *traduções* traz informações que as outras não têm e recomenda que se leia um número considerável de *traduções* de um mesmo texto para ter o sentido do original. Essa sugestão confirma a teoria de que nenhuma *tradução* pode dar conta de todo o texto original, pois ela cobre alguns pontos. Essa idéia reforça a visão de Tymoczko: cada *tradução* seria uma metonímia.

¹⁰⁶ BORGES, Jorge Luis. *La prensa*, Buenos Aires, 8 de maio de 1932. Publicado posteriormente em “Discusión”, 1932. In: *Obras Completas* V. I. Barcelona. Emecé. 1996.

¹⁰⁷ BORGES, Jorge Luis. “Las dos maneras de traducir”. (Ensaio) *Diário la Prensa*, Buenos Aires, 1º de agosto de 1926.

Retornando a Shakespeare, ao pensar nas muitas *traduções* de que sua obra foi alvo, em especial as “*traduções*” francesas e suas derivadas, que ao longo de tantos anos *omitiram* ou *cortaram* o lado obsceno das peças, fica claro que o *expurgo* do lado obsceno não só *alterou* o sentido das *reescrituras*, como também *mitificou* uma visão do bardo, especialmente no Brasil, que é metonímica: ele ainda é associado ao escritor de peças canônicas e trágicas. Desse modo, ao *empreender* uma *tradução* ou *adaptação* na qual se exponham os sentidos obscenos do texto original, poderemos encontrar resistência ou perplexidade por parte daqueles que desconhecem o verdadeiro texto shakespeariano, ou, de outro modo, uma saudável curiosidade. Cabe complementar que a *tradução* / *adaptação* que enfatizar a obscenidade utilizada pelo bardo será, de acordo com a visão de Tymoczko, metonímica também.

4.4 As adaptações de Bertin e Milton versus outras adaptações

Neste último tópico iremos analisar e comparar trechos de nossas *adaptações* e de algumas *adaptações* existentes no mercado brasileiro de livros. Parâmetros como proximidade e distância, em relação ao texto inicial shakespeariano, serão discutidos. Acreditamos ser importante trazer o trecho original correspondente, por ser ele o padrão. Partimos para a exemplificação a seguir.

Hamlet

ACT III. SCENE I. (Texto original)

EnterHAMLET

HAMLET

To be, or not to be: that is the question:
Whether 'tis nobler in the mind to suffer
The slings and arrows of outrageous fortune,
Or to take arms against a sea of troubles,
And by opposing end them? To die: to sleep;
No more; and by a sleep to say we end
The heart-ache and the thousand natural shocks
That flesh is heir to, 'tis a consummation
Devoutly to be wish'd. To die, to sleep;

To sleep: perchance to dream: ay, there's the rub;
 For in that sleep of death what dreams may come
 When we have shuffled off this mortal coil,
 Must give us pause: there's the respect
 That makes calamity of so long life;
 For who would bear the whips and scorns of time,
 The oppressor's wrong, the proud man's contumely,
 The pangs of despised love, the law's delay,
 The insolence of office and the spurns
 That patient merit of the unworthy takes,
 When he himself might his quietus make
 With a bare bodkin? who would fardels bear,
 To grunt and sweat under a weary life,
 But that the dread of something after death,
 The undiscover'd country from whose bourn
 No traveller returns, puzzles the will
 And makes us rather bear those ills we have
 Than fly to others that we know not of?
 Thus conscience does make cowards of us all;
 And thus the native hue of resolution
 Is sicklied o'er with the pale cast of thought,
 And enterprises of great pith and moment
 With this regard their currents turn awry,
 And lose the name of action.--Soft you now!
 The fair Ophelia! Nymph, in thy orisons
 Be all my sins remember'd.

ACT III. SCENE I. (Adaptação nossa)

HAMLET enters.

HAMLET To be, or not to be? That is the question - What is nobler to be done? Should we suffer the slings and arrows of outrageous fortune, or fight against a sea of troubles, and by opposing end them? To die, to sleep – no more – and a sleep will end all the heartache and the thousand natural shocks that life gives us. But here there is a problem too, for no one knows the kind of troubles we may have after death. And this is what makes us put up with life. We bear all the pride of others, rejection in love, insults from our superiors. We carry all these heavy burdens because we're afraid of the undiscovered country from which no traveller returns. Fear of death makes us cowards, our conscience makes us weak. Actions that should be carried out get mis-directed, and we do nothing.
 – But *shh*, here is fair Ophelia! Nymph, remember me when you pray.

ATO III. CENA I. (Tradução de nossa adaptação)

HAMLET entra.

HAMLET Ser ou não ser, eis a questão. O que é mais nobre a ser feito: deveríamos sofrer as pedradas e flechadas de um destino ultrajante, ou lutar contra um mar de problemas, e combatendo-os, dar-lhes fim? Morrer, dormir, nada mais. E um sono acaba com todas as dores do coração e os mil golpes que a vida nos dá. Mas aqui há um problema também, pois ninguém sabe os tipos de dificuldades que poderemos ter depois da morte. E é isso que nos faz suportar a vida. Enfrentamos todo o orgulho dos outros, rejeição no amor, insultos de nossos superiores.

Carregamos todos esses fardos pesados porque temos medo do país desconhecido de onde nenhum viajante retorna. O medo da morte nos faz covardes, nossas consciências nos fazem fracos. Ações que deveriam ser executadas acabam por tomar a direção errada, e nós não fazemos nada. Mas *shh*, Aí está a bela Ofélia! Ninfa, lembre-se de mim nas suas orações.

***Tales from Shakespeare* (Charles and Mary Lamb, p. 271)**

... The mere act of putting a fellow-creature to death was in itself odious and terrible to a disposition naturally so gentle as Hamlet's was. His very melancholy, and the dejection of spirits he had so long been in, produced an irresoluteness to extremities. ...

***Hamlet, Prince of Denmark* (Adaptação, notas e atividades de Derek Sellen. São Paulo: Editora Scipione, 2006, p. 30)**

To be or not to be?
That's the question.
Is it better to live or die?
But what happens after we die?
Nobody knows.

***Hamlet* (Adaptação de Leonardo Chianca. São Paulo. Editora: Scipione, Série: Reencontro, 2005, capítulo X, p. 46, 47.)**

Hamlet entra pela galeria, profundamente abatido, e atravessa-a falando sozinho:
- Ser ou não ser, eis a questão! – diz o príncipe, angustiado.
Os dilemas de Hamlet são muitos: ser ou não ser, viver ou morrer, agir ou não agir. Matar o rei Cláudio e vingar o seu pai? Mas matar o rei pode significar a própria morte, mesmo porque pode não valer a pena seguir vivendo... Talvez então suicidar-se? Mas suicidar-se pode significar o pesadelo eterno de se condenar...
- Será mais nobre sofrer na alma pedradas e flechadas de um destino enfurecido – prossegue Hamlet –, ou pegar em armas contra o mar de angústias, contra suas ondas infundáveis, combatendo-o até não mais suportar?
Atormentado, o príncipe não tem palavras para exprimir a sua dor. Deve suportar e continuar vivendo? Ou deve deixar de existir para morrer nas mágoas da traição? Morrer... dormir: só isso e nada mais! – deseja Hamlet. – Dizem que o sono apaga as dores do coração... Se é assim, quero dormir! Morrer... dormir! Talvez sonhar: aí está o obstáculo! Virão sonhos no sono da morte, depois de haver escapado ao tumulto da existência... E quem suportaria o açoite e os insultos do mundo, a afronta do opressor, o desdém do orgulhoso, as pontadas do amor humilhado, as delongas da lei, a prepotência do mundo? – Hamlet destila a sua ira. – Quem suportaria tudo isso, podendo encontrar seu repouso em um simples punhal? – pergunta-se, considerando a possibilidade do suicídio.

Temos, nos exemplos acima, diferentes tipos de *adaptações*, dirigidas a leitores diversos, em sua grande maioria adolescentes. Nossa *adaptação condensa* o texto original, *omite* muitas frases e *atualiza* vocabulário e estruturas, porém mantém os pontos mais importantes, em uma linguagem mediana. Aqueles que têm conhecimentos básicos de língua inglesa poderiam achar o texto difícil; entretanto, a *tradução* na página oposta auxiliaria a solucionar eventuais dúvidas, uma vez que o leitor poderia ler a parte equivalente à sua

dúvida em português. O trecho dos Lamb *omite* completamente o famoso solilóquio, limitando-se a mencionar que Hamlet estava melancólico. Os contos dos Lamb são narrativos por excelência; diálogos e monólogos praticamente inexistem. Logo, a fala “Ser ou não ser, eis a questão!”, de Hamlet, não teria como acontecer, o que representa uma perda imensa, uma vez que ela é uma das mais conhecidas do dramaturgo. No entanto, é o que se poderia esperar do gênero conto dirigido às crianças. Ele tem uma voz interna que lembra aquela presente nos contos de fadas: “era uma vez um príncipe triste...”. Já a *adaptação* de Sellen é extremamente *condensada*, tem um vocabulário muito simples e visa a alunos cujo conhecimento de inglês é básico. Não deixa de ser assustador como a famosa fala de Hamlet *encolheu*... A *adaptação* de Chianca traz muito do texto original, contudo tem uma estrutura estranha. Algumas vezes, o desenvolvimento do texto é problemático: o *adaptador* desenvolve as falas de Hamlet, porém as interrompe abruptamente para explicar os sentimentos do príncipe, como no exemplo seguinte:

- Ser ou não ser, eis a questão! – diz o príncipe, angustiado.

Os dilemas de Hamlet são muitos: ser ou não ser, viver ou morrer, agir ou não agir. Matar o rei Cláudio e vingar o seu pai?

Chianca faz uso de termos que definem os sentimentos da personagem como a *ira*, vocábulo questionável, e *acrescenta* um *punhal*, inexistente no texto original.

Romeo and Juliet / Romeu e Julieta

Act I. Scene V. (Texto original)

ROMEO [To JULIET] If I profane with my unworhiest hand
This holy shrine, the gentle fine is this:
My lips, two blushing pilgrims, ready stand
To smooth that rough touch with a tender kiss.
JULIET Good pilgrim, you do wrong your hand too much,
Which mannerly devotion shows in this;
For saints have hands that pilgrims' hands do touch,
And palm to palm is holy palmers' kiss.
ROMEO Have not saints lips, and holy palmers too?
JULIET Ay, pilgrim, lips that they must use in prayer.
ROMEO O, then, dear saint, let lips do what hands do;
They pray, grant thou, lest faith turn to despair.
JULIET Saints do not move, though grant for prayers' sake.

ROMEO Then move not, while my prayer's effect I take.
Thus from my lips, by yours, my sin is purged.
JULIET Then have my lips the sin that they have took.
ROMEO Sin from thy lips? O trespass sweetly urged!
Give me my sin again.
JULIET You kiss by the book.

Act I. Scene V. (*Adaptação nossa*)

ROMEO (Taking Juliet's hand) If I offend you by touching my hand on yours, my lips like blushing pilgrims, are ready to make things better with a kiss.
JULIET Good pilgrim, you don't give your hand enough credit. By holding my hand you show polite devotion. After all, pilgrims touch the hands of statues of saints. Holding one palm against another is like a kiss.
ROMEO Don't saints and pilgrims have lips too?
JULIET Yes, pilgrim, lips that they must use in prayer.
ROMEO Well then, saint, let lips do what hands do. They pray for a kiss. Please, don't let my faith turn to despair.
JULIET Saints don't move, even when they grant prayers.
ROMEO Then don't move while I act out my prayer.

He kisses her.

Now my sin has been taken from my lips by yours.
JULIET Then do my lips now have the sin they took from yours?
ROMEO Sin from my lips? You encourage crime with your sweetness. Give me my sin back.

They kiss again.

JULIET You kiss like you've studied how.

Ato I. Cena V. (*Tradução da nossa adaptação*)

ROMEU (Tomando a mão de Julieta) Se a ofendo ao tocar sua mão com a minha, meus lábios, ruborizados peregrinos, estão prontos para melhorar a situação com um beijo.
JULIETA Bondoso peregrino, você não dá o valor merecido à sua mão. Ao segurar a minha, mostra uma devoção polida. Afinal de contas, peregrinos tocam as mãos de estátuas das santas. Unir uma palma à outra é como se fosse um beijo.
ROMEU As santas e os peregrinos não têm lábios também?
JULIETA Sim, peregrino, lábios que devem ser usados em oração.
ROMEU Então, minha santa, deixe que os lábios façam o que as mãos fazem. Eles oram por um beijo. Por favor, não deixe minha fé virar desespero.
JULIETA Santas não se movem, mesmo quando recebem orações.
ROMEU Então não se mexa enquanto faço minha oração.

Ele a beija.

Agora meu pecado foi tirado dos meus lábios pelos seus.
JULIETA Então meus lábios têm agora o pecado que tiraram dos seus?
ROMEU O pecado dos meus lábios? Você encoraja o crime com sua doçura. Dê-me de volta o meu pecado.

Eles se beijam novamente.

JULIETA Você beija como se tivesse estudado para isso.

Romeo and Juliet Tales from Shakespeare (Charles and Mary Lamb, p. 246)

[...] and under favour of his masking habit, which might seem to excuse in part his liberty, he presumed in the gentlest manner to take her by the hand, calling it a shrine, which if he profaned by touching it, he was a blushing pilgrim, and would kiss it for atonement. "Good pilgrim," answered the lady, "your devotion shoes by far too mannerly and too courtly: saints have hands, which pilgrims may touch, but kiss not." - "have not saints lips, and pilgrims too?" said Romeo "Ay," said the lady, "lips which they must use in prayer." - "Oh then, my dear saint," said Romeo, "hear my prayer, and grant it, lest despair." In such like allusions and loving conceits they were engaged [...]

Romeo and Juliet Act I. Scene V. (Penguin Readers Level 3. England. 2002, p. 10)

ROMEO [To Juliet, touching her hand and looking into her eyes] If I touch your beautiful hand with mine, please forgive me. My touch is rough, but I can make it smooth with a kiss.
JULIET [giving Romeo her hand and looking into his eyes]: But, sir, the touch of your hand isn't rough at all. Let's join our hands together. Like this. [She puts her hand against Romeo's hand.]
ROMEO Please, can I kiss you?
JULIET Yes.
ROMEO Don't move. [He kisses her.]
JULIET You are very good at kissing.

Romeu e Julieta (Adaptação de Leonardo Chianca. São Paulo: Editora: Scipione, Série: Reencontro, 2006, capítulo 6, p. 20)

Ao cortejar a jovem donzela, todavia, Romeu nem sequer imaginava de quem se tratava. Dirigindo-lhe insinuantes galanteios, estendia-lhe a mão, fantasiado de peregrino.

- Se minha indigna mão não merece o devido respeito, só lhe peço que meus lábios de peregrino envergonhado possam suavizar este encontro com um terno beijo.
- Meu bondoso peregrino – contesta Julieta, brincando com a pose de Romeu - , não seja exagerado, pois o encontro de nossas palmas já quase por um beijo.
- Mas não haverá lábios dessa donzela para os piedosos lábios deste peregrino?
- Sim, peregrino, lábios para orações.
- Deixe então que nossos lábios façam o que fazem nossas mãos e mostre o caminho certo aos nossos corações.
- Posso apenas permanecer imóvel atendendo às nossas orações.
- Pois não se mova. Enquanto recolho os frutos de minhas preces, limpo meus pecados em sua boca – diz Romeu, beijando Julieta.

Romeu e Julieta (Adaptação de Renata Pallottini. Série Reencontro Infantil. 2006, "Na Festa dos Capuleto", p. 7, 8.)

Romeu, nesse meio tempo, já tinha se aproximado da bela jovem:

- Permita-me, formosa dama, beijar a mais formosa mão que olhos humanos já viram!

E, curvando-se, beijou os dedos da moça. Ela respondeu-lhe:

- Esse atrevimento é um pecado!
- Poderei pagar por esse pecado? - disse Romeu.
- E como quer pagar? – sorriu novamente a jovem.

- Com outro beijo, igualmente terno...
- O senhor é muito exato em contas de beijos...
- Romeu sorriu para a moça e beijou-a de novo, agora nos lábios.
- Meus lábios ficaram, a partir deste momento, marcados por todos os seus pecados, senhor... – disse a jovem, perturbada.

Romeu e Julieta é, sem dúvida, o texto shakespeariano mais *adaptado* no Brasil. É uma das poucas peças do bardo *adaptada* em texto teatral, quando em inglês. Os textos são extremamente *simplificados*, a exemplo da edição da Penguin Readers, exemplificado neste tópico. Nessa *adaptação*, a imagem das mãos se tocando, do beijo e o comentário sobre ele, proferido por Julieta, estão presentes, porém *superficialmente*. A narrativa dos Lamb captura um pouco mais do original, se comparada à *adaptação* em inglês da Penguin, ao mencionar as palavras *shrine* e *pilgrim*, *profane* e *prayer*. É, entretanto, um conto escrito para crianças inglesas, no século XIX; logo, traz vocabulário antigo e difícil para a maioria dos leitores brasileiros modernos.

As *adaptações* em português podem ser divididas entre aquelas que *traduzem*, *adaptam* e / ou *atualizam* os contos *adaptados* dos Lamb, e aquelas, a exemplo da escrita por Chianca, que *contam uma história*; neste caso, as peças de Shakespeare se *transformam* em um “*mini-romance*”. Narração intercalada com diálogos é comum nesse tipo de *reescritura*. O romance é dividido em capítulos. Novamente Chianca produz um texto com pequenas *alterações* e incorpora conteúdo ausente no texto de Shakespeare. Em nenhum momento é dito na peça do bardo inglês que Romeu estava fantasiado de peregrino; logo, a frase “*brincando com a pose de Romeu*” é estranha. Outras expressões, como “*lábios de peregrino envergonhado*” e “*limpo meus pecados na sua boca*”, não são opções muito acertadas, segundo nossa ótica. A primeira ficaria melhor ao ser substituída por “*lábios de um tímido peregrino*”; na seguinte, o verbo *limpar* poderia ser repensado. Chianca quer cativar jovens leitores; entretanto o faz de maneira ingênua. Essas *adaptações* em português são geralmente endereçadas ao leitor infante-juvenil, com idades entre 12 e 13 anos, e são escritas em uma estrutura simples, em um tom açucarado. Para leitores de idade menor, 10 ou 11 anos, a série Reencontro Infantil *adapta* textos que são ainda mais leves do que os anteriores; porém, curiosamente, o texto *Romeu e Julieta* escrito por Pallottini¹⁰⁸ é melhor do que o de Chianca. É óbvio que o lado obsceno inexistente, e o jovem leitor que leu uma

¹⁰⁸ Renata Pallottini é dramaturga, ensaísta, tradutora, escritora e poeta.

adaptação desse tipo, porém nunca mais teve contato com uma obra do bardo, terá para sempre em sua mente *Romeu e Julieta* como uma história trágica de amor e nada mais. É fácil compreender o assombro de alunos adolescentes, e principalmente adultos, quando afirmamos que *Romeu e Julieta* é uma obra repleta de momentos obscenos.

Othello / Otelo

Nosso *Otelo adaptado* segue o mesmo modelo das duas *adaptações* anteriores, porém acreditamos que essa peça não seja tão conhecida no meio escolar atualmente, como é *Romeu e Julieta*, visto que *adaptações* em inglês e em português são poucas. Pesquisando em livrarias, encontramos uma *adaptação* em português e pretendíamos compará-la com a nossa, como fizemos anteriormente com *Hamlet* e com *Romeu e Julieta*. Entretanto, após termos lido a referida *adaptação*, concluímos que tal comparação não seria possível, uma vez que a *adaptação* em português *alterava* significativamente o conteúdo do texto original e, dessa maneira, se distanciava em sentido do texto shakespeariano. A exemplo do *Otelo* de Ducis, Hildegard Feist¹⁰⁹ *se apropria* da maior parte do texto do dramaturgo; contudo, ela o *reescreve* com muitas *modificações*. Algumas delas serão mencionadas a seguir.

Apresentando um texto suave, endereçado a adolescentes de idade igual e / ou superior a 13 anos, segundo nota na capa, Feist escreve melhor do que Chianca. Ao *aprofundar* e *ampliar* as poucas informações que temos sobre o relacionamento do casal Otelo e Desdêmona, ela *cria* quando, por exemplo, descreve as cartas que o casal de enamorados trocava após terem se conhecido. Eles se encontravam furtivamente - o sinal da presença do mouro perto de sua casa, era o ruído de pedrinhas atiradas por Otelo no vidro da janela de Desdêmona, que aparenta ser uma jovem nobre e honrada, enquanto Otelo é apresentado como um homem simples, que dispensava o requinte em seu lar, descrito em detalhes por Feist. A vasta biblioteca de Otelo, no entanto, denota que o guerreiro é culto e tem vasta compreensão sobre o ser humano. Calado e equilibrado, porém pronto a explodir se provocado, Otelo aceita imediatamente as acusações de Iago, de maneira semelhante ao que acontece na peça de Shakespeare. Entretanto, assassina Desdêmona com um punhal em vez de sufocá-la. Iago não só deixa o lenço nos aposentos de Cássio, como também uma

¹⁰⁹ SHAKESPEARE, William. *Otelo*. Adaptação de Hildegard Feist. São Paulo: Scipione, 2006.

carta de amor endereçada ao tenente, supostamente escrita por Desdêmona, mas na verdade produzida por Iago. Nessa *versão*, Cássio é um mulherengo e primo de Desdêmona, prometida a ele em casamento quando eram jovens. Outra diferença entre o texto original e a *adaptação* de Feist aparece logo no início da trama. O vilão Iago incita, já no início do texto, Brabâncio, pai de Desdêmona, contra o mouro, ao dizer que este havia raptado sua filha. Nessa nova trama, Emília descobre os planos de Iago e promete contá-los ao mouro; - no entanto, Iago consegue evitar que Otelo a receba.

Em que texto Feist se embasa ao escrever essa *adaptação* de Otelo? Segundo *explicação* da autora, na pequena Introdução ao texto, cujo título é “Quem foi William Shakespeare”, “Existem controvérsias quanto à versão definitiva do texto; assim, ainda hoje certas passagens são interpretadas de modo diferente”. Essa justificativa pode demonstrar um desconhecimento do texto original shakespeariano, como também pode ser uma justificativa *fictícia* que explique as diferenças do texto de Feist.

Como vemos, até hoje o “verdadeiro” texto shakespeariano sofre os *reflexos de alterações*, talvez *francesas*, frutos do passado, que continuam a atingir esse texto em pleno século XXI. E, sabendo que esse livro está na 13ª edição e em sua 8ª impressão, podemos afirmar que muitos jovens continuam ainda travando contato com um texto *adaptado* que não é totalmente fiel em conteúdo e sentido ao texto original shakespeariano.

Conclusão final do capítulo

Este capítulo contemplou e abordou de maneira extensiva nossas *adaptações* de *Hamlet*, *Romeu e Julieta* e *Otelo*. Narramos como se deu todo o processo; demonstramos, por meio de vários exemplos, os procedimentos dos quais fizemos uso; justificamos a *produção de um texto mais simples*, em que *cortes*, *condensações* e *omissões mitológicas* se deram, uma vez que tínhamos um projeto endereçado a um público leitor que não estava preparado para suportar, digerir e / ou mesmo compreender uma *tradução literal* do bardo.

O público inicial seria aquele composto por adolescentes que tivessem conhecimentos de inglês medianos. Inicialmente, *Hamlet* se dirigia a esse tipo de destinatário.¹¹⁰

Todavia, ao nos aprofundarmos no estudo do texto fonte, percebemos uma forte tendência à utilização do chulo, do obsceno e do grosseiro: eles estão presentes com frequência nas falas de Shakespeare. Contudo, na grande maioria dos casos, representam, nas três peças estudadas (*Hamlet*, *Romeu e Julieta* e *Otelo*), sentidos velados, embutidos nos trocadilhos shakespearianos. A distância histórica é um fator igualmente importante: o vocabulário das peças é antigo, diverso do utilizado hoje. Logo, o *tradutor* que desconheça o real sentido de muitas palavras e expressões, ou que não esteja familiarizado com toda a gama de sentidos que sugerem tais trocadilhos, pode correr o risco de fazer uma *tradução incompleta*.

Entretanto, mais do que a falta de conhecimento do texto do bardo, o que ficou evidente, em algumas *traduções literais* estudadas no capítulo, foi a dificuldade em *preservar* ou *recriar* tais jogos de palavras no texto da língua de chegada. O texto shakespeariano é complexo, o que justifica a dificuldade em se produzir *equivalências* ou *adaptações pontuais* em uma nova língua. Dessa forma, as *traduções* desses pontos são *cortadas*, *omitidas* ou são apenas *ecos* do original, e seu sentido real não fica claro, prejudicando a compreensão por parte do leitor atual. Outros dois problemas dificultam a compreensão: o primeiro é a utilização de um vocabulário sofisticado, que faça jus ao texto canônico, ou que procure *recriar* uma *tradução estrangeirizadora*, como no caso da *tradução* de Millôr Fernandes. Tal estratégia de *tradução* pode oferecer empecilhos para a leitura do texto quando pensamos em um leitor mediano. (E tal fato não deixa de ser uma contradição interessante, se pensarmos na *tradução* de Millôr Fernandes: publicada em edição de bolso, é um produto barato e vendido em locais variados, desde livrarias até farmácias ou restaurantes de “beira de estrada”. Nossas *adaptações*, por outro lado, foram produzidas por uma editora que tem como alvo um público leitor mais específico, o aprendiz ou o professor de línguas, e trabalha, portanto, com livros de línguas e pedagógicos. O editor sentiu o peso de uma grande responsabilidade ao editar uma *adaptação* de um cânone da

¹¹⁰ Tenho travado contato com professores de cursos de línguas que vêm se interessando pelo nosso trabalho. No momento em que escrevo esta dissertação, dou aulas de pós-graduação em uma faculdade de Letras de nível mediano, e oriento alguns alunos-professores a produzirem monografias sobre minhas *adaptações*. Eles ora as comparam com *traduções literais*, ou filmes, ora discutem se as mesmas poderiam ser classificadas como sendo literatura.

literatura inglesa, e produziu uma edição de luxo, segundo suas próprias palavras, o que encareceu o preço do produto. Tais fatos podem limitar o consumo dos nossos livros.)

O segundo problema pode derivar da idéia canônica à qual Shakespeare foi ligado, e tal fato impede que a imagem “ilibada” do bardo inglês seja relacionada a produções chulas. Uma visão que preze um código de valores morais e / ou de bons costumes pode querer *omitir* tais passagens consideradas menos nobres.

Conclusão

A presente dissertação trouxe e abordou alguns exemplos de *reescrituras* e procurou classificá-las e analisá-las segundo sua função em um determinado momento histórico. Em especial, discorreremos sobre aquelas *reescrituras* cujas intervenções são deliberadas: citando Bastin mais uma vez e pensando na criatividade do *adaptador* e / ou em um destinatário com necessidades específicas, *adaptações* respondem a um projeto que não é neutro, geralmente enunciado de maneira pública. A *adaptação* **deveria** se efetuar em coerência com o projeto¹¹¹; **é uma estratégia visível, responsável e livre; às vezes arriscada ou atrevida, e às vezes incômoda.**¹¹²

É fato que as *adaptações* shakespearianas produzidas em trezentos anos pós-Shakespeare quase nunca optaram por tornar visíveis elementos tabuizados. Elas foram e são *alteradas* de acordo com “as múltiplas necessidades de públicos” que, segundo o *tradutor / adaptador*, têm características específicas, porém similares, dentro de um momento cultural próprio. Tais necessidades foram apontadas nesta dissertação: o público francês dos séculos XVIII e XIX não estava acostumado a assistir a encenações de cunho grosseiro e chulo; certa forma de violência no palco os incomodava também, como já foi exemplificado.

De outra maneira, mas dentro de uma mesma necessidade, escrevi *adaptações* visando um público que percebi ter dificuldades em ler “*traduções literais*” shakespearianas e não seria capaz de ler o texto original em inglês escrito pelo bardo. Quanto às *adaptações* existentes no mercado, achei-as muito simples, fáceis e incompletas. Queria um texto que estivesse em um meio-termo. De maneira similar àquela empregada pelos *tradutores / adaptadores* franceses, eu esperava poder favorecer um tipo de destinatário com essas *adaptações*. Entretanto, minha postura foi diversa daquela adotada pela maioria dos *tradutores / adaptadores* no que se refere ao obsceno: busquei, com a aquiescência e respaldo de John Milton, trazer esse lado chulo porque acredito estar fazendo jus ao texto do

¹¹¹ A palavra “deveria” é minha. *Altero* a fala de Bastin, que afirma que a *adaptação* tem de ser efetuada com coerência em relação ao projeto inicial. Não foi exatamente o que aconteceu em minhas *adaptações*. Elas foram crescendo, e o obsceno foi *exposto* e altamente *explorado*.

¹¹² Bastin *acrescentou* as últimas três frases à sua teoria no último dia de curso dado aqui no Brasil, após ter assistido à minha apresentação sobre as *adaptações* que escrevi com John Milton.

bardo de algum modo. Abomino qualquer tipo de *censura* mais do que tudo, porque creio que ao *proibir* e *omitir* fatos considerados “perigosos”, a *censura* nos *impede* de conhecer tais fatos como eles realmente podem ser. Desse modo, reflexões mais aprofundadas, e / ou discussões sobre um assunto ou tema *banido* não acontecem e oportunidades de se formar um juízo de valor sobre o que é certo, importante ou não para nós são perdidas. Creio que a *censura* é muito mais do que um *agente castrador*. Ela *cerceia* a possibilidade de conhecer e compreender o porquê da presença de assuntos considerados difíceis e/ ou tabuizados, em um determinado texto.

Imaginemos Shakespeare tentando encantar e cativar uma plateia em um teatro renascentista por horas. Um povo, muitas vezes inquieto, impaciente e hostil. Certamente ele faria *e fez* uso de assuntos presentes na realidade corriqueira daquele público para trazê-lo à história que iria contar, à peça a ser encenada. Fazer chorar, porém rir também seria muito importante e o obsceno sempre caminhou ao lado do cômico desde os tempos da Grécia antiga. As famosas peças cômicas e tragicômicas shakespearianas... Por que uma grande parte do leitor moderno associa o cômico ao engraçado, contudo não percebe que o obsceno, da mesma forma, faz parte desse cômico? Provavelmente porque esse lado lhe foi tirado por meio da atuação da *censura*. E quem seriam os *censores* das inúmeras *traduções / adaptações* shakespearianas? Os *tradutores / adaptadores*? Influenciados por quem? Pelos seguidores de religiões como o catolicismo? Pelos adeptos do puritanismo? Pelos franceses dos séculos XVIII e XIX? Pelos vitorianos ingleses do século XIX e parte do século XX? Por grupos editoriais preocupados em *reescrever* textos “limpos” para crianças e / ou adolescentes?

Os contos “bem-comportados” dos irmãos Lamb, escritos para crianças inglesas de idade escolar, no início do século XIX, não ficaram restritos unicamente aos jovens leitores. Eles também foram lidos por adultos - os pais e parentes dessas crianças -, a princípio, ficaram famosos na Inglaterra, ganharam o mundo e se tornaram, para uma grande parcela de um público leitor, o primeiro e último contato que eles teriam com uma grande parte da obra de Shakespeare. Pode-se afirmar que aqui no Brasil, a maior parte dos jovens serão introduzidos à obra shakespeariana, através de *traduções e / ou adaptações* em português dos ditos “famosos clássicos mundiais” *adaptados*. Esses textos podem *derivar direta e / ou indiretamente* dos *Tales from Shakespeare* escritos pelos irmãos Charles e Mary Lamb.

Vivendo em uma época quando o nicho de editoração de textos para crianças e adolescentes se expandia e prometia rentabilidade financeira, Charles vislumbrou uma possibilidade de fazer dinheiro e contemplar uma fatia da população inglesa ao escrever a obra intitulada *Tales from Shakespeare*, publicada em 1807. Tais contos surpreenderam. Eles atravessaram o oceano e foram levar “histórias” da obra do representante máximo da literatura inglesa para suas colônias e ex-colônias. E chegaram ao Brasil.

Tais contos são a obra de Shakespeare? Certamente não. Podem significar um primeiro passo para um futuro acesso à real obra do bardo? Não podemos responder a esta questão tampouco. Contudo, fato é que eles continuam e se sobrepõem às *traduções* shakespearianas aqui no Brasil. É o que apontam as vendas absurdas de textos *adaptados, para-didáticos*, produzidos em largas escalas para milhares de escolas brasileiras. São lidos por milhares de brasileirinhos e pelos “pais-censores” desses alunos.

Relato semelhante nos proporcionou Borges, nesta dissertação, ao discorrer sobre as inúmeras “*traduções*” de *As mil e uma noites*. A versão “clean”, “sanitized” (limpa, higienizada), europeizante, ingênua, pura, de Galland, é tida por Borges como a menos fiel, a mais fraca, porém a mais lida de todas. Aqueles que se tornaram íntimos do texto experimentaram alegria e admiração. Galland *domesticou* o Oriente e o *transformou* na Europa do século XVIII. A *tradução* virou um conto de fadas.

Esse fato, a exemplo de outros, nos leva a concluir que o contar e / ou o *recontar*, traz sempre embutido uma distância espacial e temporal, que não só pode estratificar, como faz uma história permanecer e então ela se mitifica. Muitos teóricos, a exemplo Sanders¹¹³, mencionada nesta dissertação, afirmam que tal tipo de texto perdura porque traz não somente o dia-a-dia dos seres comuns, ao abordar assuntos corriqueiros, como a traição de filhas ingratas, o ciúme de um marido complexado, o amor impossível, a luta pelo poder: ele ressuscita a sensação do distante e do imaginário, que remetem o leitor a uma realidade fictícia e mítica, e permitem que esse leitor sonhe e interaja com essa “realidade”, que faz parte de um todo imorredouro, e quiçá promove imensa paz.

¹¹³ SANDERS, Julie. *Adaptation and Appropriation*. New York: Routledge, Taylor and Francis, 2006.

Referências Bibliográficas

OBRAS CONSULTADAS

Filmes

SMOLE, Kátia Cristina Stocco. 6º Encontro nacional de educadores – Inteligências múltiplas, 1997.

_____. *Inteligências múltiplas*. Participação especial: *Howard Gardner*, s/d.

ATTA – *Coleção Grandes Educadores*. *Jean Piaget* – Apresentação: Yves de La Taille, s/d.

_____ – *Coleção Grandes Educadores*. *Lev Vygotsky* – Apresentação: Marta Kohl de Oliveira, s/d.

_____ – *Coleção Grandes Educadores*. *Paulo Freire* – Moacir Gadotti e Ângela Antunes.

_____. *Homem do Milênio*, s/d.

LUHRMANN, Baz. *Romeu e Julieta* de William Shakespeare. Direção de: Baz Luhrmann. Intérpretes: Leonardo DiCaprio e Claire Danes. Texto de: Baz Luhrmann e Craig Pearce. Fox, 1996.

MADDEN, John. *Shakespeare apaixonado* de Marc Norman e Tom Stoppard. Direção: John Madden. Intérpretes: Gwyneth Paltrow e Joseph Fiennes. Texto de: Marc Norman e Tom Stoppard. Miramax/Universal/Bedford Falls Company Films, 1998.

ZEFFIRELLI, Franco. *Romeu e Julieta* de William Shakespeare. Direção de Franco Zefirelli. Intérpretes: Leonard Whiting, Olivia Hussey. Texto de: Franco Brusati, Franco Zefirelli, Masolino D'Amico. Twentieth Century Fox, 1968.

Peças teatrais

A história de um grande amor *inspirada* na obra de William Shakespeare. *Romeu e Julieta, o musical brasileiro*. Direção de Frederico Reder. Intérpretes: Leonardo Miggiolin e Luiza Possi. Texto de Vivian Perl. Teatro Procópio Ferreira, São Paulo, 2005.

O relato íntimo de Madame Shakespeare de Robert Nye. Direção de Alexandre Brasil e Emilio Di Biasi. Intérpretes: Selma Egrei e Maria Manoella. Tradução de Marcos Daud. Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), São Paulo, 2007.

Otelo da Mangueira. Criação e texto de Gustavo Gasparini, direção de Daniel Herz. Direção musical de Josimar Carneiro. Intérpretes: Susana Ribeiro, Marcelo Capobiango, Gustavo Gasparani, Jorge Maya, Patricia Costa, Sheila Mattos, Jorge Medina, Pedro Lima, Anderson Mello, Sueli Guerra, Juliana Clara, Jurema Moisés, Aldri Anunciação. Teatro Sesc Anchieta, São Paulo, 2006.

Bibliografia geral

AERS, Lesley; WHEALE, Nigel. *Shakespeare in the Changing Curriculum*. London: Routledge, 1993.

ARMSTRONG, Thomas. *Multiple Intelligences in the Classroom*. Trad. Maria Adriana Veríssimo Veronese. Porto Alegre: Artmed, 2001.

_____. *Seven Kinds of Smarts*. London: Penguin, 1999.

BALL, David. *Para trás e para frente*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

BATE, Jonathan. *The Genius of Shakespeare*. London: Picador, 1997.

BERRY, Cicely. *The Actor and the Text*. New York: Virgen, 1993.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

BIGGE, Morris L. *Teoria da aprendizagem para professores*. São Paulo: E.P.U, 2002.

BLOOM, Harold. *Shakespeare – The Invention of the Human*. New York: Riverhead Books, 1998.

BOQUET, Guy. *Teatro e Sociedade: Shakespeare*. Coleção *Khronos*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

BURDETT, Lois. *A Child's Portrait of Shakespeare*. Toronto: Firefly Books, 1998.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas, 2006.

CARLSON, Marvin. *Theory of the Theatre*. Ithaca: Cornell University Press, 1984.

COHN, Ruby. *Modern Shakespeare Offshoots*. Princeton, New Jersey: Limited Paperback Editions / Princeton University Press, 1976.

CRYSTAL, David; CRYSTAL, Ben. *Shakespeare's Words. A Glossary & Language Companion*. New York: Penguin, 2002.

FREIRE, Madalena. *A paixão de conhecer o mundo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

FRYE, Northrop. *Northrop Frye on Shakespeare*. New York / London: Yale University Press, 1986.

GADOTTI, Moacir. *História das idéias pedagógicas*. São Paulo: Ática, 1993.

_____. *Perspectivas atuais da educação*. Porto Alegre: Artmed, 2000.

GARBER, Marjorie. *Shakespeare After All*. New York: Anchor Books, 2005.

GARDNER, Howard. *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*. New York: BasicBooks, 1993.

_____. *Multiple Intelligences: The Theory in Practice*. Porto Alegre: Artmed, 1995.

_____. *Art, Mind and Brain*. (Trad.) COSTA, Sandra. Porto Alegre: Artmed, 1999.

GOMES, Eugênio. *Shakespeare no Brasil*. MEC, Serviço de documentação. Coleção Letras e Artes.

GUTENBERG. "Tales from Shakespeare". Disponível em:<<http://www.gutenberg.org/files/20657/20657-8.txt>>. Acesso em 24 de fevereiro de 2007.

HOLDEN, Anthony. *An Illustrated Biography – William Shakespeare*. London: Little, Brown & Company, 2002.

- HONAN, Park. *Shakespeare – A life*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- KIERNAN, Victor. *Shakespeare: Poet and Citizen*. São Paulo: UNESP, 1999.
- LAJOLO, Marisa. *Literatura: leitores e leitura*. São Paulo: Moderna, 2001.
- _____. *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. São Paulo: Ática, 2002.
- LAMB, Charles e Mary. *Tales from Shakespeare*. London: Penguin, 2002.
- LOBATO, Monteiro. *Fábulas. Histórias diversas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1969.
- _____. *História do mundo para crianças*. São Paulo: Brasiliense, 1969.
- MACHADO, Ana Maria. *Como e porque ler os clássicos desde cedo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- McCONNELL, Louise. *Dictionary of Shakespeare*. Illinois: Peter Collins, 2000.
- MILTON, John. *Shakespeare, vídeo e prática pedagógica*. (Com Amanda Brookfield), in Anais do XXVIII SENAPULLI. Ouro Preto: UFOP, 1999, pp. 122-130.
- MOTTA, Elias. *Direito educacional e educação no século XXI*. Brasília: UNESCO, 1996.
- MUIR, Kenneth. *King Lear*. In: The Arden Edition of the Works of William Shakespeare. London / New York: Routledge, 1994.
- OLIVEIRA, Míria Gomes de. *Shakespeare no subúrbio: crítica, polifonia e carnaval na aula de leitura*. Dissertação de Mestrado – Campinas: Unicamp, 2000.
- PARTRIDGE, Eric. *Shakespeare's Bawdy*. Londres / Nova York: Routledge, 1968.

PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du Théâtre*. Paris: Dunot, 1996.

ROCCO, Maria Thereza Fraga. *Literatura/ensino: uma problemática*. Rio de Janeiro: Ática, 1981.

ROUBINE, Jean Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

RYNGAERT, T. P. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SALOME, Ronald E. *Teaching Shakespeare into the Twenty-First Century*. Athens, OH, 1997.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. The Arden Edition of Works of William Shakespeare. London / New York: Routledge, 1994.

_____. *Hamlet*. NO FEAR SHAKESPEARE. New York: SparkNotes LLC, 2003.

_____. *Hamlet*. Adaptação e tradução de Marilise Rezende Bertin e John Milton. São Paulo: Disal, 2005.

_____. *Hamlet*. Versão atualizada de Fernando Nuno. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

_____. *Hamlet*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM POCKET, 1997.

_____. *Othello*. The Arden Edition of Works of William Shakespeare. London. New York: Routledge, 1994.

_____. *Othello*. NO FEAR SHAKESPEARE. New York: SparkNotes LLC, 2003.

_____. *Othello/Otelo*. Adaptação e tradução de Marilise Rezende Bertin e John Milton. São Paulo: Disal, 2008.

_____. *Otelo: o mouro de Veneza*. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

_____. *Otelo*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM POCKET, 1999.

_____. *Romeo and Juliet*. The Arden Edition of Works OF William Shakespeare. *Romeo and Juliet*. London. New York: Routledge, 1994.

_____. *Romeo and Juliet*. NO FEAR SHAKESPEARE. New York: SparkNotes LLC, 2003.

_____. *Romeo and Juliet/ Romeu e Julieta*. Adaptação e tradução de Marilise Rezende Bertin e John Milton. São Paulo: Disal, 2006.

_____. *Romeu e Julieta*. Tradução de Bárbara Heliodora. Edição bilíngüe. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1997.

_____. *Romeu e Julieta*. Versão atualizada de Fernando Nuno. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

_____. *King Lear*. In: *The Arden Edition of the Works of William Shakespeare*. Preface: MUIR, Kenneth. London and New York: Routledge, 1994.

STEVENS, Kera; MUTRAN, Munira H. *O teatro inglês da idade média até Shakespeare*. São Paulo: Global, 1998.

THAMES & HUDSON. *Shakespeare – Court, Crowd and Playhouse*. London / New York: New Horizons. 1993.

The New Dictionary of Cultural Literacy, 3ª edição. 2002. In: <<http://www.bartleby.com/59/4/starcrossedl.html>>. Acesso em 06/09/2008.

VOLLET, Neusa L. R. “Uma reflexão sobre o tratamento da linguagem obscena em traduções brasileiras de *Hamlet*”. In: Marcia A. P. Martins (org.) *Visões e identidades brasileiras de Shakespeare*. Lucerna. Rio de Janeiro. 2004.

Bibliografia relacionada aos Estudos da tradução

AMORIM, Lauro Maia. *Tradução e adaptação: Encruzilhadas em Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carrol, e Kim, de Rudyard Kipling*. UNESP, 2005.

BARTHES, Roland. “Theory of the Text”. In: YOUNG, R. (ed.) *Untying the Text: A Post-structuralistic Reader*. London: Routledge, 1981.

BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André. “Introduction: Proust’s Grandmother and the Thousand and One Nights”. In: BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André. *Translation, History and Culture*. London: Cassell, 1995.

BASTIN, Georges L. *Traducir o adaptar*. Universidad Central de Venezuela. Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico. Facultad de Humanidades y Educación. Caracas. 1998.

_____. “Adaptação”. In: BAKER, Mona. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge, 2006, p. 5-8.

BENJAMIN, Walter. “The task of the translator”. In: SCHULTE, R. ; BIGUENET, J. (Eds.). *Theories of translation: an Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Chicago: University of Chicago Press, 1992, pp. 71-92.

BORGES, Jorge Luis. “The Translators of The One Thousand and One Nights”. In: VENUTI, Lawrence. *The Translator Studies Reader*. New York: Routledge, 2004, pp. 94 – 108.

CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CAMPOS, Augusto & CAMPOS, Haroldo. *Panorama do Finnegans Wake*. 3ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

CAMPOS, Haroldo. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva. 2005, p. 209.

BRISSET, Annie. “The Search for a Native Language: Translation and Cultural Identity”. In: VENUTI, Lawrence. *The Translator Studies Reader*. Second Edition. Routledge. New York. 2004, pp. 337-368.

COHN, Ruby. *Modern Shakespeare Offshoots*. Princeton, New Jersey: Limited Paperback Editions / Princeton University Press, 1976.

COILLIE, Jan Van; VERSCHUEREN, Walter P. (eds.) *Children’s Literature in Translation. Challenges and Strategies*. Manchester: St. Jerome Publishing, 2006.

CONY, Carlos Heitor. *As adaptações dos clássicos e a voz do senhor*. Folha de São Paulo Caderno Ilustrada. São Paulo, 22 de junho de 2001.

_____. “Sou doído por essas coisas”. Folha de São Paulo, 22 de maio de 1999. Disponível em: <http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0310633_06_cap_05.pdf>. “O ofício de adaptador: herdeiros e sucessores de Lobato”. Acesso em 07/06/2008.

DEMIRCIOGLU, Cemal. Translating Europe: “The Case of Ahmed Midhat as an Ottoman Agent of Translation”. In: MILTON, John. *Agents of Translation*. (No prelo)

DIAS, Renata. *Traduzir para a criança: uma brincadeira muito séria*. USP, FFLCH. 2001.

DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzevetan. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires. Siglo Veintuno, 1974.

FISCHLIN, Daniel; FORTIER, Mark. (Eds.). “Introduction”. In: *Adaptations of Shakespeare, a critical anthology of plays from the seventeenth century to the present*. England: Routledge, 2000.

GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil, 1987.

GILMAN, Margaret. *Othello in French*. Paris: E. Champion, 1925.

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York and London: Routledge, 2006.

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. 1984; rpt with new introduction; Champaign and Urbana: University of Illinois. 2000.

JAKOBSON, Roman. “On Linguistic Aspects of Translation”. In: VENUTI, Lawrence. Second edition. *The Translation Studies Reader*. London / New York: Routledge, 2005, pp. 138-143.

JAMESON, Frederic. “Post-Contemporary Interventions”. In: *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Post-Contemporary Interventions. Durham, NC: Duke University Press, 1991.

_____. *Linguística e comunicação*. Trad.: Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 20ª edição. São Paulo: Cultrix, 1995.

JOHNSON, M.A. *Tradução, adaptação e criatividade. Meta*, Montreal, v.29, n.4, 1984, pp. 421-425.

KRISTEVA, Julia. “Word, Dialogue and Novel”. In: Toril Moi (ed.) *The Kristeva Reader*. Trad. Sean Hand e Léon S. Roudiez. Oxford: Basil Blackwell, 1986.

_____. “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”. In: *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Tradução: Desiderio Navarro. Casa de las Américas. Embajada e Francia em Cuba: UNEAC, 1996.

LATHEY, Gillian. (ed.) *The Translation of Children’s Literature. A Reader*. England: Multilingual Matters Ltd. Clevedon, 2006.

LEFEVERE, André; BASSNETT, Susan. (eds.) “Topics in Translation: 11”. In: *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters Ltd, 1998b.

LEVIN, Harry. “Some Meanings of Myth”. In: *REFRACTIONS. Essays in Comparative Literature*. England: Oxford University Press, 1966, pp. 19-31.

MESQUITA, Zoraide Rodrigues Carrasco de. “Intertextualidade em quatro peças de Marina Carr”. USP, FFLCH. 2005.

MILTON, John. “The Resistant Translations of Monteiro Lobato”. *Translation and Resistance*. In: (ed.) TYMOCZKO, Maria (ed.) Amherst: Univ. Massachusetts. (No prelo.).

_____. *Tradução. Teoria e prática. Leitura e crítica*. São Paulo: Martins Fontes. 2ª edição, Setembro 1998, pp. 24-31.

_____. *O clube do livro e a tradução*. Bauru: EDUSC, 2002.

MONACO, Marion. *SHAKESPEARE on the French Stage in the Eighteenth Century*. Didier, 1974.

MONTEIRO, Mário Feijó Borges. *Adaptações de clássicos literários brasileiros: paráfrases para o jovem leitor*. PUCRJ. 2002.

NEWMARK, Peter. *Approaches to translation*. Oxford: Pergamon Press, 1982, p. 106.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada*. São Paulo: EDUSP, 1997.

NOGUEIRA, Danilo. “Tradução literal”. In: *Tradutor profissional: Cadernos de Notas sobre a Profissão de Traduzir*. Disponível em: <<http://tradutorprofissional.blogspot.com/2007/06/traduo-literal.html>>. Acesso em 16/08/2008.

NOVO DICIONÁRIO AURÉLIO da Língua Portuguesa. 2ª EDIÇÃO REVISTA E AMPLIADA. Rio de Janeiro: Editora: Nova Fronteira, 1992, p. 43.

PIAGET, Jean. *La psicología de la inteligencia*. Título original: *La Psychologie de L'Intelligence*. 1967. 2ª edição da Biblioteca de Bolsillo, outubro de 2003.

REISS, Katharina. “Type, Kind and Individuality of Text: Decision Making in Translation”. In: VENUTI, Lawrence. *The Translation Studies Reader*. Second Edition. New York, 2004, pp. 168-179.

ROBINSON, Douglas. “Intertemporal Translation”. In: BAKER, Mona. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. New York: Routledge, 1998, p. 114-115.

SANDERS, Julie. *Adaptation and Appropriation*. New York: Routledge, Taylor and Francis. The New Critical Idiom Series, 2006.

_____. *Shakespeare and music. Afterlives and Borrowings*. Cambridge, Uk: Polity Press, 2007, p. 96-134.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & Cia*. Série: Princípios, São Paulo: Editora Ática, 2004.

SIQUEIRA, Valter Lellis. “*Brevidade e sublimidade*”: a ópera *Macbeth de Verdi como tradução da tragédia homônima de William Shakespeare*. USP, FFLCH. 1997.

TELES, G. M. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. Petrópolis: Vozes, 1997.

TYMOCZKO, Maria. “The Metonymics of Translation”. In: *Translation in a Postcolonial Context. Early Irish Literature in English Translation*. Manchester, England: St. Jerome Publishing. 1999.

_____. “A Postpositivist History of Translation Studies”. In: *Enlarging Translation, Empowering Translators*. London: St. Jerome Publishing, 2007.

VENUTI, Lawrence. *The scandals of translation: towards an ethics of difference*. London / New York: Routledge, 1998.

VERMEER, Hans J. “Skopos and Commission in Translational Action”. In: VENUTI, Lawrence. *The Translation Studies Reader*. Second Edition, New York: Routledge, 2004, p. 227-238.

VIRKUNNEN, Riitta. The Source Text of Operas Surtitles. *Meta*. Disponível em: <http://www.erudit.org/revue/meta/2004/v49/n1/009024ar.html>. Acesso em 15/02/2007.

VOLLET, Neuza Lopes Ribeiro. “*Ser ou não ser pornográfico, eis a questão: o tratamento da linguagem obscena em traduções brasileiras do Hamlet*”. UNICAMP, IEL. 1997.

WALTON, J. Michael. *Found in Translation. Greek Drama in English*. United Kingdom: Cambridge University Press. 2006.

WOODS, Michelle. *Translating Milan Kundera*. Coleção Topics in Translation. Clevedon: Multilingual Matters Ltd. 2006.