



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES
UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM LETRAS – LÍNGUA INGLESA

JARDEL KARLOS DE SOUZA FEITOZA

***HAMLET* EM TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: ANÁLISE DE LEGENDAS DA
ADAPTAÇÃO FÍLMICA DE FRANCO ZEFFIRELLI**

CAJAZEIRAS-PB

2021

JARDEL KARLOS DE SOUZA FEITOZA

***HAMLET* EM TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: ANÁLISE DE LEGENDAS DA
ADAPTAÇÃO FÍLMICA DE FRANCO ZEFFIRELLI**

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado ao Curso de Licenciatura Plena em Letras-Língua Inglesa, do Centro de Formação de Professores, da Universidade Federal de Campina Grande, Campus de Cajazeiras, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Letras-Língua Inglesa.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Francimar de Sousa Alves

Área de concentração: Estudos da Tradução

CAJAZEIRAS-PB

2021



F311h	<p>Feitoza, Jardel Karlos de Souza. Hamlet em tradução intersemiótica: análise de legendas da adaptação fílmica de Franco Zeffirelli / Jardel Karlos de Souza Feitoza. - Cajazeiras, 2021. 64f. : il. Color. Bibliografia.</p> <p>Orientador: Prof. Dr. Francisco Francimar de Sousa Alves. Monografia (Licenciatura em Letras- Língua Inglesa) UFCG/CFP, 2021.</p> <p>1. Tradução intersemiótica. 2. Cinema. 3. literatura Inglesa. 4. Willian Shakespeare. 5. Legendas traduzidas. 6. Filme Hamlet. 7. Signos linguísticos. I. Alves, Francisco Francimar de Sousa. II. Universidade Federal de Campina Grande. III. Centro de Formação de Professores. IV. Título.</p> <p>BS/CFP/UFCG CDU – 81'25</p>
-------	---

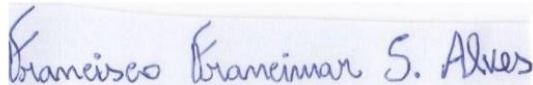
JARDEL KARLOS DE SOUZA FEITOZA

**HAMLET EM TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: ANÁLISE DE LEGENDAS DA
ADAPTAÇÃO FÍLMICA DE FRANCO ZEFFIRELLI**

Trabalho de conclusão de curso aprovado como requisito parcial à obtenção do título de Graduado, Curso de Licenciatura Plena em Letras-Língua Inglesa, Unidade Acadêmica de Letras, Centro de Formação de Professores, Universidade Federal de Campina Grande, pela seguinte banca examinadora:

TCC aprovado em: 26/05/2021

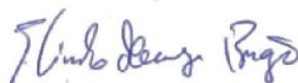
Banca examinadora



Prof. Dr. Francisco Francimar de Sousa Alves
(Orientador)



Prof. Ma. Luciana Parnaíba de Castro
(Examinadora - UFCG)



Prof. Me. Elinaldo Menezes Braga
(Examinador - UFCG)

Prof. Me. Fabiane Gomes da Silva
(Suplente - UFCG)

Agradecimentos

Primeiramente agradeço a Deus por ter me abençoado a vida inteira e por estar sempre ao meu lado nos momentos difíceis.

A minha esposa Lucineide Maciel e meu filho Luiz Filipe, por todo o amor e incentivo que me deram.

Aos meus amigos e colegas, Edevaldo Silva, George Burity, Romário Tavares e Fransuelio Pereira, por toda a ajuda que me deram durante todo o curso acadêmico.

Ao professor Francisco Francimar de Sousa Alves pela dedicação e auxílio na escrita do presente trabalho. Agradeço também aos professores que compõem a banca examinadora pelo tempo dedicado à leitura deste TCC e pelas valiosas sugestões.

RESUMO

À medida que a tecnologia se reinventa e se aprimora, o surgimento de novas mídias e o modo como o ser humano consome literatura vêm se ampliando, criando novas formas de expressão por meio da Semiose, processo que gera significação e produz significados. Nesta linha de pesquisa, os Estudos da Tradução Intersemiótica vêm pesquisando fenômenos existentes por trás dos signos linguísticos e a relação com os diversos tipos de mídia. Considerando tal abordagem, esta pesquisa propõe analisar a relação de legendas traduzidas com diálogos e cenas do filme *Hamlet* (1990) dirigido por Franco Zeffirelli, adaptação da peça de mesmo título, de William Shakespeare, de modo a observar a relação entre as legendas traduzidas e as falas dos personagens do filme, verificando equivalências e desvios, ou seja, identificar proximidades e distanciamentos entre as legendas e as falas, e examinar até que ponto essas legendas correspondem às cenas e aos diálogos. A partir deste estudo será possível reconhecer a importância das legendas traduzidas como transposição intersemiótica dos signos filmicos em signos textuais e a relação entre eles, para a compreensão das cenas. Para fundamentar a presente pesquisa foram utilizados referenciais teóricos dos estudos intersemióticos como Plaza (2003) e Jakobson (1931), e outros mais voltados à arte filmica e à legendagem como Diaz (2014), Geogakopoulou (2014) e Hutcheon (2013).

Palavras-chave: Tradução intersemiótica. Cinema. Legendagem. *Hamlet*.

ABSTRACT

As technology is improved and reinvented, the emergence of new media and the way man consumes literature have been expanding, creating new forms of expression through Semiosis, a process that makes signification and produces meaning. In this line of research, the Intersemiotic Translation Studies has been researching on phenomena that are behind linguistic signs and the relation with various kinds of media. Taking that approach into consideration, this research proposes to analyse the relationship of translated subtitles with dialogues and scenes in the movie *Hamlet* (1990) directed by Franco Zeffirelli, adapted from the play of the same title by William Shakespeare, in order to observe the relation between the translated subtitles and the characters' speeches in the movie, observing equivalences and divergences, that is, identify proximities and distances between subtitles and dialogues, and verify how much those subtitles correspond to the scenes and dialogues. From this study it will be possible to perceive the importance of the translated subtitles as intersemiotic transposition of filmic signs into textual signs and the relationship between them to understand the scenes. This current work was based on theorists of intersemiotic studies as Plaza (2003) and Jakobson (1931), and others who discuss about filmic art and the subtitling as Diaz (2014), Geogakopoulou (2014), and Hutcheon (2013).

Keywords: Intersemiotic translation. Movies. Subtitling. *Hamlet*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1 SHAKESPEARE E O PERÍODO ELISABETANO	9
1.1 O teatro elisabetano	9
1.2 Shakespeare e o drama inglês	15
2 LITERATURA TRADUZIDA E CINEMA	19
2.1 Conceito de tradução e adaptação.....	19
2.2 A importância das adaptações de clássicos da literatura mundial para o cinema	25
3 SHAKESPEARE E O CINEMA	28
3.1 Do texto à tela: peças de Shakespeare adaptadas para o cinema	28
3.2 <i>Hamlet</i> em produções cinematográficas	38
4 HAMLET, CINEMA E TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA	41
4.1 O que é tradução intersemiótica?	41
4.2 Conceito de legendagem	45
4.3 <i>Hamlet</i> de Shakespeare <i>versus</i> <i>Hamlet</i> de Zeffirelli	49
4.4 Tradução intersemiótica: análise de legendas traduzidas do filme <i>Hamlet</i> de Zeffirelli	52
CONCLUSÃO	60
REFERÊNCIAS	62

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa propõe analisar como legendas traduzidas para o português do Brasil afetaram a compreensão do espectador sobre as cenas do filme *Hamlet* (1990) dirigido por Franco Zeffirelli, adaptação da peça shakespeariana de mesmo nome. Assim, considerou-se alguns trechos de legendas em que foram realizadas alterações em vista das limitações atribuídas às práticas de legendagem, e que incidem principalmente no número reduzido de caracteres e linhas por legenda.

O suporte teórico principal que fundamenta esta pesquisa se encontra ancorado nas concepções sobre a intersemiótica da linguagem exploradas por Jakobson (1931) e Plaza (2003), da conceituação de legendas aplicadas a filmes por Diaz (2009), e os pressupostos de Hutcheon (2013) para adaptações de textos para filmes.

A justificativa para a escolha do tema partiu das indagações realizadas durante as aulas sobre tradução intersemiótica quando cursei a disciplina Estudos da Tradução II, ministradas pelo professor Marcílio Garcia de Queiroga, que me chamou a atenção para o assunto e desencadeou em mim o interesse de estudar melhor tal assunto. A respeito do estudo sobre legendagem, este me foi apresentado numa aula prática da mesma disciplina, momento que o professor pediu aos alunos para traduzir e legendar as falas de um *talkshow*. Assim, a maneira como eram realizados os processos de tradução e legendagem atizou minha curiosidade, e despertou meu interesse para desenvolver a presente pesquisa.

Desta forma, esta pesquisa propõe analisar a relação de legendas traduzidas com diálogos e cenas do filme *Hamlet* (1990) dirigido por Franco Zeffirelli, adaptação da peça de mesmo título, de William Shakespeare, de modo a observar a relação entre as legendas traduzidas e as falas dos personagens do filme, verificando equivalências e desvios, ou seja, identificar proximidades e distanciamentos entre as legendas e as falas, e examinar até que ponto essas legendas correspondem às cenas e aos diálogos.

Quanto ao *corpus* do trabalho, este foi estruturado em quatro capítulos. O primeiro capítulo descreve o contexto histórico da era Elizabetana (1558–1603), período do reinado da rainha Elizabeth I da Inglaterra, até a era Jacobina (1603–1625), durante o reinado do rei James I, destacando os eventos que afetaram as artes dramáticas e quais contribuíram para a sua expansão, e também para aqueles que trabalhavam diretamente com o teatro como escritores, atores, diretores e patrono das artes. No tópico 1.2, é discorrido sobre a vida e obra do dramaturgo William Shakespeare, abordando a sua relação com o drama inglês, e fazendo um breve percurso por suas principais peças históricas, dramáticas e cômicas.

O segundo capítulo discute-se o conceito de tradução e adaptação, mostrando os limites entre esses dois tipos de transposição interlingual, a relação entre texto fonte e texto alvo, levantando questões como autoria, público receptor, correspondência entre línguas e fidelidade. Também neste capítulo discute-se sobre a importância das adaptações de clássicos da literatura universal para o cinema, de que forma essas grandes obras têm contribuído para a arte cinematográfica.

Quanto ao terceiro capítulo, este tem como carro-chefe a presença de obras shakespearianas no cinema, com destaque para as suas tragédias mais adaptadas para a mídia cinemática, dentre elas: *King Lear* (1605), *Macbeth* (1607), *Othello* (1603), *Romeo and Juliet* (1592), e *Hamlet* (1600), que possuem mais adaptações para o cinema do que outras famosas peças de Shakespeare. Sendo assim, este capítulo traz um levantamento das adaptações filmicas dessas imponentes peças, com maior destaque para *Hamlet*, peça chave desta pesquisa.

Por fim, o quarto e último capítulo aborda o conceito de tradução intersemiótica como a transmutação dos signos constituintes de um texto para outro. Em seguida, é também discutido o conceito de legendagem e de que forma ela é aplicada ao cinema. Ainda neste capítulo são pontuados aspectos do *Hamlet* de Shakespeare e do *Hamlet* de Zeffirelli. Para finalizar, tem-se a análise de legendas da adaptação filmica de *Hamlet* (1990) em que se vai compara-las com as cenas e diálogos, para que se possa observar até que ponto essas legendas são compatíveis com as falas dos personagens, ou se distanciam dessas na língua de origem.

1 SHAKESPEARE E O PERÍODO ELISABETANO

1.1 O teatro elisabetano

Antes de acontecer apresentações nas construções conhecidas como teatros, existiram os grupos artísticos amadores formados por pessoas simples, que usualmente realizavam suas performances artísticas em locais abertos onde era possível atrair o público. Esses pequenos grupos de artistas faziam de suas apresentações uma ocupação extra, em razão da dificuldade de se manterem financeiramente apenas com os ganhos provindos do meio artístico, assim, muitos deles precisavam ter um ofício principal para garantir o seu sustento. Quando a popularização dos teatros cresceu em prestígio e público, as produções teatrais cresceram em quantidade e qualidade, visto que passaram a ser produzidas por escritores que prosperaram financeiramente por meio da profissionalização do teatro, fazendo da arte dramática um meio de vida.

A história dos grupos teatrais não teve início com as companhias, e sim com a atuação de jovens que se apresentavam para pequenos grupos, em locais privados, geralmente improvisados, como em salões de entretenimento de banquetes e festas. Segundo Happé (2004, p. 28), antes da popularização do teatro:

As companhias adultas em atividade antes de 1576 podem ter sido profissionais, no sentido de que alguns dos membros bem-sucedidos tinham a arte de atuar como o principal meio de sobrevivência, mas é claro que esse tipo de organização era intermitente e que os grupos eram muito instáveis para durarem por muito tempo. A instabilidade era uma característica da necessidade de ser itinerante. Tais grupos teriam sido responsáveis por apresentações de menor prestígio em hospedarias, algumas delas localizadas na cidade de Londres. (Tradução nossa)¹²

No decorrer do século XVI, durante o reinado da rainha Elizabeth I, o teatro se popularizou entre os seus frequentadores e interessados na arte dramática, o que incentivou o estabelecimento de companhias mais profissionais e de maior reconhecimento que eram pagas pela corte ou por patronos particulares, e que comumente faziam suas apresentações

¹The adult companies at work before 1576 may have been professional, in the sense that some of the successful members earned most of their living from acting, but it is apparent that the organisation was intermittent and that the groups were too unstable to last very long. The instability was a feature of the necessity to be itinerant. Such groups would have been responsible for less prestigious performances at inns, some of which were within the City of London.

²A partir daqui todas as traduções de citações em inglês são da nossa autoria, salvo outra indicação.

nas Inns of Court³ e em lugares privativos da nobreza; muitos dos ganhos dessas companhias eram conseguidos por apresentações financiadas por particulares. Entre estas companhias estavam a *Children of St. Paul's* e a *Chapel Royal*, as quais realizavam suas apresentações na catedral de *St. Paul's* e em *Blackfriars*⁴, e tiveram sua base permanente em 1545 (HAPPÉ, 2004, p. 28). No entanto, para as companhias menores, eram comuns as viagens para apresentações em diversos lugares e para diferentes públicos. Para isto, era necessário utilizar vagões como meio de transporte para levar os instrumentos e adornos para o palco improvisado. Este aparato também permitia que as performances fossem realizadas ao ar livre, em vias públicas ou em hospedarias; ao público bastava apenas olhar das janelas ou se aproximar das apresentações para assisti-las, e o valor pago era através de coleta feita entre as pessoas que estavam ao redor. Convém observar que os locais preferidos se situavam nas áreas periféricas de Londres, e neste ponto Mullaney (1995, apud Hattaway, p. 43, 2010) destaca que a localização geográfica marginal pode atestar para a presença de um público predominantemente vulgar ou culturalmente marginal.

A construção do primeiro teatro se deu em 1576, por James Burbage⁵ sendo este considerado um marco na popularização do teatro. A este respeito, Happé (2004, p. 27) diz que “A partir do estabelecimento de um teatro fisicamente construído, desenvolveu-se um meio de vida nos palcos, que concentrou uma quantidade de recursos, humanos e financeiros, muito maior do que já existira.”⁶ A construção de uma instalação fixa para apresentações teatrais foi um indicativo de que o teatro estava se popularizando, justificado pelo interesse em estabelecer um local próprio para as atuações e pelo alto investimento na arte dramática. Como afirma Happé (ibidem):

[...] qualquer que fossem as dificuldades, tornou-se possível para um número crescente de atores, escritores e empreendedores ter esperança de viver do teatro, e isto significava primordialmente um aprimoramento da quantidade e qualidade do que era representado e do que o público poderia esperar.⁷

³Associações profissionais dos advogados da Inglaterra e do País de Gales. Todos esses advogados, que têm funções de supervisão e disciplinar sobre seus membros, devem pertencer a uma dessas associações. (<https://educalingo.com/pt/dic-en/inns-of-court>)

⁴ Uma área central de Londres localizada a sudoeste da cidade.

⁵ James Burbage, e durante sua juventude e fase adulta serviu como aprendiz de carpintaria e construção de obras físicas, posteriormente começou sua carreira no meio teatral como ator por volta 1572 como líder da companhia teatral *Leicester's Men*. (STOPES, 1913, p. 6)

⁶From his establishment of a specially built theatre there developed a way of life on the stage which comprised a much greater concentration of resources, human and financial, than had existed before.

⁷[...] whatever the difficulties, it was possible for an increasing number of actors, writers and entrepreneurs to hope to make a livelihood from the theatre, and this meant ultimately an enhancement in the quantity and quality of what could be presented and what audiences could expect.

Sobre a estrutura e localização do teatro de Burbage, ele foi inspirado em outros tipos de instalações e espaços que já eram utilizados para apresentações artísticas ou eventuais, entre elas estão os espaços abertos, como os pátios próximos das hospedarias, porém, o teatro foi construído em formato poligonal feito de madeira, com três camadas de galerias dispostas em níveis verticais, sendo este o local onde o público deveria ficar; o palco era erguido acima do chão e coberto, e possuía salas para os artistas permanecerem antes de entrarem em cena (hoje conhecidas como camarins). Havia também locais especiais para os patrocinadores das apresentações e para os nobres (HAPPÉ, 2004, p. 29). Quanto ao espaço das apresentações, Happé (2004, p. 30) destaca a ausência de cenário e de adornos, o que possibilitava as companhias usarem o espaço vazio para decorar o palco da maneira que conviessem ou simplesmente utilizassem aquele espaço sem qualquer tipo de representação do ambiente.

No que diz respeito à localização do teatro, este se situava a aproximadamente uma milha (ou cerca de 1,6 quilômetros) ao norte da cidade de Londres, na região de Holywell Lane, sendo que possivelmente este local foi escolhido por motivos pessoais de Burbage em relação à política local. Happé (2004) destaca que a escolha do local teria sido motivada pela tentativa de estar livre da jurisdição da autoridade da cidade, que perseguia os artistas demasiadamente.

Uma grande vantagem do teatro para as companhias, do ponto de vista financeiro, residia na cobrança de ingressos, pois este sistema mostrou ser mais rentável do que a arrecadação voluntária de dinheiro em locais públicos e, para incentivar a visita das pessoas, costumava-se cobrar um valor bastante pequeno pelo preço do ingresso, permitindo assim o acesso da população de classe baixa e ao mesmo tempo ampliando a diversidade de frequentadores, diferentemente dos teatros privados, que eram seletivos e rígidos quanto ao público que frequentava (ibidem).

Enfim, o teatro de Burbage foi um avanço nas produções teatrais abarcando vários níveis de produção, incentivando desde aqueles que trabalhavam diretamente com a arte, como os atores e escritores, até aqueles que viam no teatro uma nova forma de investimento e lucro, porém, desde o seu surgimento, o teatro enfrentou dificuldades e restrições da parte do governo, o que veio afetar o seu desenvolvimento.

Certamente o teatro enfrentou problemas que afetaram a sua evolução à época. Neste sentido, Happé (2004, p. 32) sintetiza algumas dificuldades que levaram o teatro a caminhar a passos lentos:

A hostilidade para com a arte dramática pode ter sido baseada em algumas dificuldades genuínas, tais como, proibir aglomerações em tempos de epidemia, ou mesmo a possível ideia de que peças teatrais poderiam incentivar as pessoas a não trabalharem ou irem à igreja; mas também havia indícios de preconceito contra a arte de representar, no que diz respeito aos princípios morais.⁸

Essa suposta influência negativa provocada na população acabou resultando em uma reação jurídica da monarquia, o que fez algumas peças teatrais serem censuradas, como é mostrado em *The School of Abuse* (1579) e *Plays Confuted in Five Actions* (1582), de Stephen Gosson, e *The Anatomy of Abuses* (1583), de Philip Stubbes.

Quando o teatro começou a crescer, algumas valorosas peças como *A Tragédia Espanhola*⁹ de Thomas Kyd, se tornaram favoritas pelo público, sendo repetidamente apresentadas. Entre outras companhias amadoras formadas por crianças estava a The Children of the Chapel, que realizava suas apresentações no monastério de propriedade dominicana em Blackfriars, durante o período de 1576 a 1584, ficando conhecida como First Black Friars, e que foi hospedeira das comédias de John Lily (1553-1602) como *Campaspe and Sappho and Phao* (1584). No início esse monastério era improvisado para apresentações artísticas e também abrigou outras companhias como a King's Men, e principalmente a Shakespeare's Company. No final do século XVI, outros dramaturgos surgiram, e entre eles está Christopher Marlowe (1564 – 1593) que, apesar de sua vida curta, escreveu grandes peças, incluindo *O Massacre em Paris*¹⁰ em 1589, finalizada no mesmo ano de sua morte, esta sendo apresentada no teatro The Rose no ano de 1593 pela companhia The Lord Strange's Men.

Vale considerar que, mesmo antes da construção do teatro de Burbage, em 1576, O Conselho Comum¹¹ da cidade de Londres havia proclamado, em 1574, um decreto que restringia severamente as atividades exercidas pelos atores, sendo que parte desse decreto estava baseada na hipótese de que as apresentações teatrais estimulavam abusos e desordem pública.

Outras restrições jurídicas em desfavor dessas apresentações se consumaram por meio de outros decretos e estatutos. Em 5 de janeiro de 1572 foi homologado o Estatuto

⁸The hostility to acting exhibited there may have been based upon some genuine difficulties, such as the undesirability of allowing gatherings during times of plague, or even the possibility that acting plays might encourage people not to go to work or not to go to church; but there are also indications of further prejudice against acting on moral grounds.

⁹*The Spanish Tragedy*.

¹⁰*The Massacre at Paris*.

¹¹Common Council.

contra Serviçais Ilegais,¹² que tratava de assuntos referentes aos vagabundos¹³ e a regulamentação do auxílio aos pobres, e como parte deste estatuto, em 29 de junho do mesmo ano surgiu o Decreto para a punição de Vagabundos¹⁴, que servia para coibir os vigaristas e mendigos que não tinham licença própria para trabalhar nas ruas (SLACK, 1990, p. 60). Este decreto afetou principalmente as companhias itinerantes e as mais modestas que atuavam em locais públicos e estalagens (HAPPÉ, 2004, p. 33). Em contrapartida, as companhias que eram patrocinadas por pessoas nobres estavam livres desse decreto, isso devido à influência exercida pelos patronos. (HATTAWAY, 2010, p. 43).

Uma das razões para tais restrições foi a necessidade de reduzir os efeitos da peste negra em Londres, uma epidemia que cresceu a partir do ano de 1563, devastando a população. Convém ressaltar que essas políticas restritivas não afetaram somente o teatro, mas também outros setores da sociedade, como o comércio e as artes, e entre essas restrições estava a proibição de aglomerações em locais fechados, o que acabou em um retrocesso no desenvolvimento do teatro, devido a impossibilidade de reunir público. Sendo assim, algumas companhias sofreram financeiramente por serem impedidas de realizar suas apresentações, contudo, as peças impressas obtiveram um melhor reconhecimento naquela fase caótica.

Outra contribuição ao teatro elizabetano foi o financiamento e construção do Teatro Globo [Globe Theatre] (1599), que teve sua origem via patrocínio principal de William Shakespeare e a colaboração do ator teatral Richard Burbage (1567 - 1619) e do seu irmão Cuthbert (1565 - 1636), além dos atores John Heminges (1566 - 1630), Augustine Philips (? - 1605), e William Kempe (1560 - 1603). Segundo Adams (2018, p. 237), do ponto de vista da companhia Lord Chamberlain's Men (renomeada como King's Men durante o reinado de James I), o Teatro Globo era proveitoso, pois mantinha os artistas estavelmente no grupo, e ainda cada participante da companhia tinha direito a uma parte do lucro gerado.

Sobre as características dos teatros públicos, pode-se destacar as suas instalações físicas divididas para o público, em lugares mais baratos, que ficavam longe do palco, e lugares mais caros, onde os espectadores podiam vislumbrar a presença de nobres e possíveis patronos. Quanto aos teatros privados, Happé (2004, p. 35) salienta que eles “pareciam permitir a entrada de qualquer um muito embora fosse uma tendência excluir aqueles que

¹² Statute against Unlawful Retainers.

¹³ Aqui eram considerados vagabundos todos aqueles que não tinham licença para trabalhar nas ruas.

¹⁴ Act for the Punishment of Vagabonds (29 June 1572).

eram socialmente indesejáveis”¹⁵, considerando-se “O alto preço da entrada”¹⁶, (ibidem), quer dizer, os teatros privados não excluíam diretamente o visitante comum, porém as exigências financeiras para custear a entrada eram um tanto elevadas, impossibilitando assim que esse visitante de baixo poder aquisitivo conseguisse frequentar esses teatros, além disso, alguns patronos de teatros determinavam o público a própria escolha, o que impossibilitava qualquer um de frequentar, a menos que fosse convidado.

Outra questão está no tipo de público constituído por nobres, e um exemplo disso são as quatro Inns of Court de Londres, que serviram de palco para algumas apresentações de peças famosas como *A Comédia dos Erros* (1594)¹⁷ e *Noite de Reis* (1602)¹⁸ encenadas pela companhia de Shakespeare (KEENAN, 2008, p. 76). Outra forma direta de restrição era a contratação de companhias para apresentar as peças para um público seletivo, assim o patrono custeava as apresentações e selecionava a plateia. Vale pontuar que as apresentações em teatros públicos não necessitavam de seleção de plateia; já para as apresentações em teatros privados o artista atuava conforme o gosto do patrono a quem a peça era endereçada.

Em suma, o teatro elisabetano cresceu e se popularizou ao longo do tempo e é possível encontrar momentos em que avanços aconteceram mesmo antes da construção do teatro de Burbage por volta de 1576, quando pequenos grupos ou companhias dedicavam seu tempo extra para atuar artisticamente em locais públicos, algumas financiadas por patronos interessados nas apresentações, prosseguindo até a profissionalização do teatro, momento em que as companhias se tornaram mais estáveis e o investimento no campo teatral se tornou de interesse de todos envolvidos com essa arte. Naquele momento as companhias mantinham seus atores no grupo e assim eles conseguiam sobreviver dessa atividade. Mais tarde, com o surgimento dos teatros, as companhias se estabeleceram firmemente e o número de frequentadores cresceu, assim como a quantidade de peças escritas para serem encenadas no palco para um público mais diversificado. A partir deste ponto, o teatro se firmou como um meio de vida, mesmo para aqueles que não trabalhavam diretamente com a produção ou atuação artística.

¹⁵The private theatres do seem to have admitted all comers, though there must have been a tendency to exclude the socially undesirable.

¹⁶ The higher value must have been a tendency to exclude the socially undesirable

¹⁷*The Comedy of Errors* (1594).

¹⁸*Twelfth Night* (1602)

1.2 Shakespeare e o drama inglês

Não há dados precisos quanto à data de nascimento de William Shakespeare, filho de John e Mary Shakespeare, porém, no seu registro de batismo consta a data de 26 de abril de 1564, na província de Stratford-upon-Avon, Inglaterra, e o falecimento data de 23 de abril de 1616 (POTTER, 2012, p. 1). A mãe de William Shakespeare, Mary Arden, era filha de fazendeiros, cuja família era uma das mais veneráveis de Warwickshire, dona de uma grande fortuna em terras e de valiosas propriedades (SCHOENBAUM, 1977, p. 19). Quanto ao pai, John Shakespeare, ele trabalhou como construtor e reparador de celeiros e também como fabricante de luvas, um ofício no qual havia sido muito bem-sucedido, ainda assim, posteriormente, se tornou um negociador de lã, além de comercializar cevada e madeira, e na sua crescente prosperidade financeira lhe foi possível adquirir diversas propriedades (SCHOENBAUM, 1977, p. 18-19). John ainda exerceu cargos públicos menores, como escriturário, e depois foi membro do Conselho da cidade, vereador, e por fim, oficial de justiça, apesar de ter sido possivelmente iletrado. Honigmann (2003, p. 2) observa que John assinava seus documentos utilizando uma marca ao invés do nome; posteriormente, essas assinaturas com marcas e nomes foram utilizadas para estudos estatísticos a respeito do letramento durante os séculos XVI e XVII.

Apesar de John Shakespeare ter prosperado em seus ofícios por doze anos, na década de 1570 ele passou por dificuldades financeiras provocadas por dívidas públicas devido à sonegação do auxílio destinado aos pobres, que era cobrado semanalmente; outro problema foi sua ausência em reuniões do Conselho da cidade, que provocou um efeito negativo na sua posição política. Face as suas dificuldades financeiras, foi necessário hipotecar parte da herança da sua esposa.

A respeito de William Shakespeare, não há informações precisas quanto à data de sua chegada a Londres. O que sabemos é que, antes de se tornar um dramaturgo famoso, ele ingressou no meio teatral como ator. Segundo Robertson (1914, p. 175):

[...] acredita-se que por volta de 1588, ele [Shakespeare] já tinha se tornado um ator na companhia originalmente ligada ao Conde de Leicester, e que na ocasião da morte deste foi tomada por Lord Strange, e depois, após a sua reconstrução, se tornou conhecida como os homens do Lord Chamberlain.¹⁹

¹⁹ but the presumption is that it was about 1588, and that he had already become an actor in the company originally attached to the Earl of Leicester, which on that nobleman's death was taken over by Lord Strange, and later, after reconstruction, became known as the Lord Chamberlain's men.

Antes de ingressar na vida teatral, William Shakespeare obteve a educação básica na Escola de Gramática, onde aprendeu o Latim; tal escola seria, provavelmente, a New School's King, em Stratford, onde Shakespeare teria lido também obras como *Metamorfose*, de Ovídio e autores como Platão, Terêncio, Virgílio, Cícero, entre outros. Acredita-se que Shakespeare conhecia algumas tragédias gregas na língua original ou através de adaptações de Sêneca, apesar de sua educação formal não ter ido além da Escola de Gramática e nem nunca ter frequentado a universidade ou outra forma de ensino além do básico (HONIGMANN, 2003, p. 2).

A vida de Shakespeare no teatro se iniciou na companhia de Lord Chamberlain, no entanto, como ator, não foi reconhecido como um grande artista. De acordo com Robertson (1914, p. 175-176), não há memórias de Shakespeare como um grande ator, assim, seu sucesso se deu em suas escrituras, apesar de sua experiência como ator ter influenciado seus textos e na maneira como o dramaturgo escrevia seus personagens. Ainda segundo Robertson (1914, p. 184), deve-se levar em conta a experiência de Shakespeare como ator e patrono na companhia em que trabalhava, principalmente no que concerne ao aspecto realístico na criação de seus personagens, permitindo que a apresentação em palco ultrapassasse a simples representação superficial amadora.

No que diz respeito ao gênero das peças de Shakespeare, é mais proeminente considerar os gêneros trágico e cômico. O modo como a literatura cômica era elaborada pela maioria dos escritores renascentistas é mais perceptível pelos seus protagonistas cômicos e sua relação com o enredo. Segundo Snyder (2001, p. 84): “[A] Comédia envolve homens de caráter medíocre; seus perigos são de pequena escala, onde o desfecho resulta em paz. [...] iniciando com confusão, mas terminando em harmonia, celebrando a vida [...]”²⁰. Sob esta perspectiva, o efeito cômico é carregado de conflitos e feitos medianos em comparação com a tragédia, em que o herói enfrenta sua própria ruína que o direciona para o seu infeliz desfecho, ao passo que na comédia, o personagem cômico consegue escapar do desfecho infeliz, direcionando-o para a resolução do conflito e a estabilização da harmonia.

Neste ponto, um dos fatores presentes na comédia de Shakespeare é a maleabilidade do mundo cômico na sua cadeia de causalidade entre os feitos e efeitos, a qual Snyder (2001, p. 84) chama a atenção para uma condição de “evitabilidade” que modifica a relação de

²⁰ [The] Comedy involves men of middling estate; its perils are small-scale, its outcomes peaceful. [...] beginning in turmoil but ending in harmony, celebrates life

causalidade de forma que um feito ou ato gere um efeito incomum que desvie do desfecho trágico e o evite, direcionando o personagem para o seu final feliz.

A respeito das tragédias escritas por Shakespeare, é possível encontrar diversos focos presentes no enredo. Assim como as relações de seus personagens com o mundo e seus conflitos internos e externos, a tragédia é expressa de múltiplas maneiras. Com relação às primeiras cenas de *King Lear* (1605-1606), por exemplo, Snyder (2001, p. 87) descreve que a peça “traça o resto das ações que ramificam a abdicação de Lear pelo poder e a divisão de seu reino.”²¹ Nas escritas da década de 1590, Shakespeare muda o foco de ação trágica, do sofrimento heroico presente em *Tito Andrônico* (1592), para aspectos sociais e tensão entre gerações, como em *Romeu e Julieta* (1595), passando pelo conflito entre integridade pessoal e poder imperativo presentes em *Júlio César* (1599), até chegar no conflito intrapessoal e interfamiliar em *Hamlet* (1600-1601). (ibidem).

Vale salientar que algumas escrituras de Shakespeare foram inspiradas ou adaptadas de peças antigas, como no caso de *Hamlet*, que foi inspirada em *The Spanish Tragedy* (1592), de Thomas Kyd, e *King Lear*, uma possível reescritura de *King Leir*, publicada em 1605, de autoria anônima. (ROBERTSON, 1914, p. 181-182). Apesar de Shakespeare ter se inspirado nessas e em outras obras para escrever suas peças, não é pertinente duvidar da sua originalidade, visto que o dramaturgo não se limitou a transformá-las em meras cópias (SNYDER, 2001, p. 87). Em uma breve comparação entre a peça de Kyd e a de Shakespeare, podemos apontar um dos aspectos presentes em *The Spanish Tragedy*, que reside no conflito entre o indivíduo e o senso de justiça proeminente de seu contexto sóciopolítico e a lei divina. Em contrapartida, *Hamlet* traz o conflito intrapessoal provocado pelo reconhecimento da realidade através de uma aparição fantástica, e o conflito familiar ocasionado pelo assassinato do antigo rei da Dinamarca, e a partir disso Hamlet dirige suas ações vingativas contra o tio e atual rei, após este ter se casado com a rainha.

Até o final de sua vida, Shakespeare escreveu aproximadamente 39 peças divididas entre os gêneros histórico, trágico e cômico. Entre algumas de suas mais memoráveis peças estão: as tragédias, *Hamlet* (1600-1601) e *King Lear* (1605), as comédias, *The Merchant of Venice* (1596-1598) e *The Comedy of Errors* (1594), e suas peças históricas, *Henry IV* (1591-1599) e *Richard III* (1592–1593).

²¹ which then traces out in the rest of the action the ramifications of Lear's giving up power and dividing the kingdom.

No tocante ao público que Shakespeare conseguia atrair para os teatros, acredita-se que era uma média de 2500 a 3000 pessoas. Conforme Kernan (2004, p. 192), estima-se que cerca de 21.000 pessoas marcaram presença nos teatros durante uma determinada semana de 1605. Vale lembrar que era possível encontrar pessoas de diferentes classes sociais, constituindo certa democracia entre os frequentadores, o que, conforme mencionado anteriormente, era uma característica dos teatros públicos, que além de reunirem a nobreza, viajantes estrangeiros, embaixadores, etc, também recepcionavam pessoas de classes baixas e marginalizadas. Assim, a encenação de peças para uma plateia diversificada era diferente daquelas escritas para patronos particulares. Kernan (2004, p. 194) observa que a habilidade de Shakespeare em produzir peças formava um laço de simpatia entre os atores e a plateia durante as apresentações, não importando o tipo de público, visto que este era diversificado.

Enfim, não se pode falar da história do teatro elisabetano sem fazer referência a William Shakespeare, certamente o maior dramaturgo que viveu no reinado da rainha Elizabeth I e o mais renomado de todos os tempos, e até hoje podemos vislumbrar a grandiosidade e profundidade de sua ampla e marcante obra.

No capítulo a seguir será discutido acerca da literatura traduzida e a mídia cinematográfica e sua relação com as obras adaptadas para a mídia audiovisual.

2 LITERATURA TRADUZIDA E CINEMA

2.1 Conceito de tradução e adaptação

Este tópico discute o conceito de tradução e adaptação e os processos envolvidos na construção do texto e na reescritura de um novo texto, e ainda a linha que separa as duas práticas.

Em linhas gerais, o processo de tradução parece ser uma simples atividade de transferência de linguagem de um texto fonte para um texto alvo, no entanto, ao aprofundarmos nos estudos que fundamentam a tarefa da tradução, podemos encontrar diversas teorias que tratam do seu conceito e de alguns fatores que estão a ela relacionados, como o tradutor, o contexto cultural de produção, e o próprio texto.

Vale notar que a tradução toma como base um texto derivado de textos anteriores, que servem de base para a construção do seu produto final, e esse processo envolve uma mudança no sistema de signos. Segundo Bassnett (2002, p. 21):

Além da noção acentuada pela estreita aproximação linguística, de que a tradução envolve a transferência de “significado” contido em um grupo de signos linguísticos dentro de outro grupo de signos linguísticos, por meio do competente uso do dicionário e da gramática, o processo também envolve todo um conjunto de critérios extralinguísticos.²²

Entre alguns dos critérios extralinguísticos estão o tradutor e o contexto sócio-cultural que envolvem o texto fonte e o contexto para o qual a tradução é realizada, e esses critérios implicam diferenças no modo como o texto é apresentado para os leitores de uma cultura diferente daquela do texto fonte (ibidem, p. 24). Outro critério seria o tradutor como agente responsável por construir o texto alvo através do processo de tradução, o que Dimitrova (2010, p. 407) chama de atividade cognitiva de compreensão dos segmentos do texto e a sua reprodução em outra língua, e que envolve algumas características individuais do tradutor, principalmente o seu conhecimento linguístico bilíngue e o próprio processo de tradução.

Ao considerarmos o aspecto linguístico da tradução, Jakobson (1959, p. 233) postula que o estudo das línguas é baseado na relação entre significado e significante, ou seja, quando um termo (ou sentença) significante necessita estar ligado a outro para construir um

²² Beyond the notion stressed by the narrowly linguistic approach, that translation involves the transfer of ‘meaning’ contained in one set of language signs into another set of language signs through competent use of the dictionary and grammar, the process involves a whole set of extra-linguistic criteria also.

significado. Em seu artigo *On Linguistic Aspects of Translation* [Sobre os Aspectos Linguísticos da Tradução] Jakobson (ibidem) cita um exemplo de Bertrand Russell, que diz: “ninguém pode entender a palavra ‘queijo’, a não ser que ele tenha alguma familiaridade não-linguística com queijo”²³. Em outras palavras, isto significa que a palavra “queijo” não tem nenhum significado se alguém não possuir a mínima ideia da comida a qual está se referindo. E essa questão pode ser estendida ao campo da tradução, quando consideramos transferir o significado lexical da palavra “queijo” para um contexto em que este tipo de comida é ausente, o que acaba resultando em uma lacuna de interpretação em parte do texto pelo leitor.

Considerando que os elementos linguísticos só têm significado quando o seu interpretante consegue atribuí-lo a uma ideia ou objeto (concreto ou abstrato), também devemos considerar a língua no seu aspecto social, na função de comunicação entre indivíduos em certa cultura, no entanto, para que o processo de interação se concretize, os interlocutores devem estar discursando em uma linguagem comum. Neste caso, a cultura representa um conjunto de valores comuns que permite os interlocutores integrados à cultura e à língua se comunicarem (BASNETT, 2002, p. 23).

Assim, podemos considerar os fatores culturais como modificadores no processo de tradução, cuja transferência de significados entre as línguas envolvidas é necessária para que o tradutor consiga estabelecer suas interpretações sobre o texto, e através da alteração do código linguístico do texto fonte usado como matéria-prima da tradução e o texto alvo como produto final, possa representar o significado deste produto, em outra cultura, tendo assim a interculturalidade como influenciadora.

Convém informar que Jakobson (1959, p. 232) estabelece três possíveis tipos de tradução:

- 1) A tradução intralingual ou paráfrase como sendo a interpretação de signos verbais através de outros signos da mesma língua.
- 2) A tradução interlingual ou tradução propriamente dita como sendo a interpretação de signos verbais através de outra língua.
- 3) A tradução intersemiótica ou transmutação como sendo a interpretação de signos verbais através de signos não-verbais.²⁴

²³ “no one can understand the word 'cheese' unless he has a nonlinguistic acquaintance with cheese.”

²⁴ 1) Intralingual translation or rewording is an interpretation of verbal signs by means of other signs of the same language.

2) Interlingual translation or translation proper is an interpretation of verbal signs by means of some other language.

3) Intersemiotic translation or transmutation is an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems.

Dos três tipos de tradução descritos por Jakobson, o primeiro está associado principalmente à tradução de dialetos na mesma língua, e isso ocorre pela transcodificação de expressões de variados grupos de línguas dentro de uma mesma comunidade linguística, como expressões idiomáticas, gírias, e falas locais. O segundo é o tipo mais comumente associado à tradução, pois diz respeito à reconstrução do texto alvo, partindo de um sistema linguístico para outro diferente, onde ocasionalmente ocorre uma transcodificação textual entre comunidades linguísticas e culturais distintas. E, por fim, a tradução intersemiótica, que ocorre quando o texto verbal é transmutado para outras formas de expressão, utilizando mídias distintas que possibilitam a representação não-verbal, como os recursos pictóricos, sonoros, cinematográficos, entre outros.

Quando se fala em tradução, levando em consideração que as línguas apresentam divergências entre si, é impossível manter uma correspondência totalmente adequada quando se traduz um texto. Neste sentido, Jakobson (1959, p. 238) postula que:

Somente a transposição criativa é possível: tanto a transposição intralingual - de uma imagem poética para outra, ou a transposição interlingual - de uma língua para outra, ou finalmente a transposição intersemiótica - de um sistema de signos em outro, por exemplo, da arte verbal em música, dança, cinema, ou pintura.²⁵

Logo, a ênfase está na maneira como a tradução representa o seu texto fonte, que envolve modificações nos seus elementos lexicais, mas que deva construir no texto alvo o mesmo significado do texto fonte. Ainda salientamos que as alterações podem ser necessárias quando se leva em conta a transposição textual entre culturas diferentes, quando as línguas apresentam grandes divergências a ponto de a mensagem contida no texto fonte necessitar ser modificada na sua estrutura linguística para que o seu sentido corresponda ao texto de chegada.

Uma questão muito discutida a respeito do processo de transcodificação linguística na tradução é aquela que trata da equivalência entre texto fonte e texto alvo. A equivalência é a medida em que o significado de um texto é representado no texto traduzido. Neste caso, o fator cultural se apresenta como diferenciador entre os textos, visto que se põe em xeque a equivalência entre termos que não correspondem à cultura de produção do texto que está

²⁵ Only creative transposition is possible: either intralingual transposition - from one poetic shape in another, or interlingual transposition - from one language into another, or finally intersemiotic transposition - from one system of signs into another, e.g., from verbal art into music, dance, cinema, or painting.

sendo traduzido. Bassnett (2002, p. 32) levanta a impossibilidade de equivalência entre texto fonte e texto alvo ao afirmar que:

Tradução envolve muito mais que recolocação de itens lexicais e gramaticais entre línguas e, como pode ser observado na tradução de expressões idiomáticas e metáforas, o processo pode envolver o descarte de elementos linguísticos básicos do texto fonte para que se alcance a meta de Popovič da 'identidade expressiva' entre texto fonte e texto alvo.²⁶

Desse modo, o texto traduzido encontra sua relação com o texto fonte pela equivalência, onde o primeiro deve comunicar o que o autor do original quis expressar. Neste sentido, o tradutor deve interpretar o texto e estabelecer uma transferência textual que leve o grau máximo possível de equivalência, contudo, deve-se levar em consideração que a equivalência absoluta é linguisticamente impossível.

Ainda no que diz respeito ao problema da equivalência, Bassnett (2002 p. 29-30) faz a distinção entre quatro tipos:

- (1) Equivalência linguística, quando há homogeneidade, a nível linguístico, entre texto fonte e texto alvo, ou seja, é a tradução palavra-por-palavra.
- (2) Equivalência paradigmática, quando há equivalência entre elementos de um expressivo eixo paradigmático, por exemplo, elementos gramaticais.
- (3) Equivalência estilística, quando há equivalência funcional entre elementos, tanto no texto original quanto na tradução, focando em uma identidade expressiva, com um significado idêntico e invariável.
- (4) Equivalência textual, quando existe equivalência na estrutura sintagmática do texto, ou seja, equivalência de forma e formato.²⁷ (Tradução nossa)

Durante o processo de tradução as questões a respeito da equivalência podem variar; o texto alvo pode sofrer mudanças onde não é possível manter a equivalência total do texto fonte, deste modo, o tradutor deve avaliar o foco de sua tradução e estimar até que ponto a equivalência pode ser mantida, ou não, ao longo do processo. Assim, o tradutor deve ter em mente o propósito do texto e a perspectiva pessoal sobre a tradução, onde vários aspectos extratextuais deverão ser considerados por ele. Alguns desses aspectos são: o público a quem

²⁶ Translation involves far more than replacement of lexical and grammatical items between languages and, as can be seen in the translation of idioms and metaphors, the process may involve discarding the basic linguistic elements of the SL text so as to achieve Popovič goal of 'expressive identity' between the SL and TL texts.

²⁷ (1) Linguistic equivalence, where there is homogeneity on the linguistic level of both SL and TL texts, i.e. word for word translation.

(2) Paradigmatic equivalence, where there is equivalence of 'the elements of a paradigmatic expressive axis', i.e. elements of grammar, which Popovič sees as being a higher category than lexical equivalence.

(3) Stylistic (translational) equivalence, where there is 'functional equivalence of elements in both original and translation aiming at an expressive identity with an invariant of identical meaning'.

(4) Textual (syntagmatic) equivalence, where there is equivalence of the syntagmatic structuring of a text, i.e. equivalence of form and shape.

o texto é destinado; a cultura fonte, na qual há questões de identidade local; e fatores políticos, onde se encontra a censura, por exemplo.

No que diz respeito ao público, numa tradução interlingual o texto alvo vislumbra um público com uma linguagem diferente daquela do texto fonte, o que implica, principalmente, em alterações linguísticas. Já no tocante a aspectos culturais, as questões que envolvem a tradução se ampliam e diversificam, pois não há como criar uma teoria geral sobre a tarefa do tradutor, que seja capaz de normatizar o processo de transposição linguística abarcando todas as culturas, um aspecto que afeta principalmente o olhar do público sobre o texto. Considerando o público consumidor da obra traduzida, segundo Nord (2010, p. 122), podemos considerar que:

Em situações em que o remetente e o destinatário pertencem a culturas diferentes e possuem expectativas diferentes a respeito de um determinado texto ou tipo de texto, essa distinção [divergência cultural] se torna particularmente relevante. Tem se criticado que a intenção de um emissor ou autor pode tornar-se difícil de ser determinada²⁸.

Quanto à adaptação, ela possui algumas similaridades com a tradução, dentre as quais pode-se destacar o seu caráter derivativo, pois ambas são executadas a partir de um texto anterior, no entanto, as duas práticas possuem suas divergências e particularidades quanto à abordagem do texto fonte e à construção do produto final, que é o texto traduzido.

Primeiramente, a definição do termo *adaptação* pode criar mais questionamentos do que soluções (MILTON, 2010, p. 3). O processo de adaptação é concebido como um processo de apropriação textual para posterior modificação pelo seu adaptador. Neste ponto, Sanders (2006 apud Milton, 2010, p. 3) cita a possibilidade de modificações, podendo utilizar de omissões, acréscimos ou qualquer outra técnica que venha a alterar o texto traduzido, mas também é possível transpor esse texto para outras mídias, quando consideramos, por exemplo, a adaptação de uma obra escrita para um filme, ou uma série de televisão.

Para definir o termo *adaptação*, Hutcheon (2013, p. 6) propõe tratá-lo de duas formas: tanto como produto quanto como processo. A adaptação como produto é vista como uma relação intertextual de trabalhos, em que ocorrem mudanças de aspectos inerentes ao texto, onde há uma mudança denominada de “transcodificação”. Hutcheon (2013, p. 7) salienta que:

²⁸ In situations where sender and receiver belong to different cultures and have different expectations regarding a certain text or text type, this distinction becomes particularly relevant. It has been criticized that the intention of a sender or author may be difficult to ascertain.

Essa "transcodificação" pode envolver uma mudança de mediação (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de estrutura e contexto: contar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, poder criar uma interpretação claramente diferente. A transposição também pode significar uma mudança na ontologia, partindo do real para o fictício, do histórico ou biográfico para o narrativo ou drama fictício. (Tradução nossa)²⁹

Em suma, alguns dos critérios utilizados para definir a adaptação como produto são aqueles que apresentam o texto ao leitor como a transcodificação de mídias, a exemplo do texto escrito para a arte pictográfica, um tipo de modificação que tende a mudar o foco do texto e gerar outras expectativas para o público, criando uma nova visão sobre esse texto a partir das intenções do adaptador.

No que diz respeito à adaptação como um novo produto ou recriação, Plaza (2003, p. 40) pontua que, "Inventar formas estéticas é provocar a aparição de qualidades virtuais, aparências que nunca antes aconteceram". Tal afirmação levanta a ideia de originalidade provinda da visão do produto como uma mistura de textos, onde o adaptador apresenta o seu ponto de vista para modificá-lo e produzir algo diferente do que já havia sido visto. Sendo assim, a noção de "novo" é resultado da comparação de um objeto com outros, em que sua identidade é percebida pela diferença entre os objetos de comparação. Logo, a adaptação pode produzir algo "novo" quando o seu produto cria qualidades que não foram vislumbradas em produções anteriores e, portanto, geram diferentes sensações nos receptores desse produto, que usufruem da obra através de outras mídias, por exemplo, a tradução intersemiótica.

Tratando a adaptação como processo, a apreensão do(s) texto(s) é conduzida a uma modificação nas partes constituintes desse texto, sejam elas: personagens, enredo, ambiente, contexto histórico e social, mídia, intenções autorais, entre outros. Essas alterações entram em concordância com a visão do adaptador sobre como abordar o texto, e o seu ponto de vista sobre o que é adaptação é levado em conta no processo de adaptação. Hutcheon (2013, p. 18) observa que no processo de adaptação existe claramente a apropriação da história construída por outros escritores ou tradutores, e em seguida há o processo de filtragem, que envolve as habilidades e interesses do adaptador para definir como o texto será transformado. Considerando então o ponto de partida do processo de adaptação, ele se inicia ainda na mente

²⁹ This "transcoding" can involve a shift of medium (a poem to a film) or genre (an epic to a novel), or a change of frame and therefore context: telling the same story from a different point of view, for instance, can create a manifestly different interpretation. Transposition can also mean a shift in ontology from the real to the fictional, from a historical account or biography to a fictionalized narrative or drama.

do adaptador para determinar a maneira como o texto será transformado. Desta forma, é necessário construir seu próprio conceito de adaptação e, em seguida, filtrar as partes do texto que serão modificadas.

Um dos problemas que persistem, tanto na tradução quanto na adaptação, é o problema da equivalência e da fidelidade, uma questão que se deve ao fato de ambas serem produtos de uma relação intertextual, sendo assim, estes textos carregam em si características anteriores, utilizando a metáfora do palimpsesto textual descrita por Hutcheon (2013), de que a recepção de uma obra (adaptada) pelo público sofre e recebe influência dos seus textos de origem, que são perceptíveis na obra adaptada, onde se criam expectativas antecipadas por aqueles que já leram o texto (ou obra) fonte, e essas expectativas ressoam sobre a obra adaptada. Esta relação intertextual entre texto adaptado e texto de origem é um dos principais fatores que contribuem para o sucesso ou fracasso da recepção do texto adaptado.

Uma diferença mais geral está na maneira pela qual a tradução e adaptação abordam o texto. Na adaptação, o adaptador tem uma liberdade maior para manipular o texto e impor sua visão idealizada para reformulação da obra, permitindo desconstruí-la e reconstruí-la à sua maneira, podendo mudar a forma como é apresentada ao público. Algumas das práticas mais comuns na adaptação, conforme Sanders (apud Milton, 2010, p. 3), estão a redução, a ampliação, ou a reescritura do texto fonte. Na tradução, o que ocorre é o oposto, o tradutor geralmente mantém uma correspondência mais aproximada entre texto fonte e alvo, e assim a prática tradutória é restringida até o ponto onde o texto possa ser modificado, impossibilitando o tradutor de realizar modificações que não são aceitas, como supressões ou ampliações, devendo o texto ser traduzido em sua totalidade, inclusive há muitas publicações que trazem em suas capas a informação de que esta ou aquela é uma “tradução integral”, não deixando, portanto, dúvidas para o leitor.

2.2 A importância das adaptações de clássicos da literatura mundial para o cinema

Dentre algumas razões discutidas para a adaptação de textos literários, Hutcheon (2013, p.5) destaca como principais aquelas relacionadas a ganhos financeiros, declarando que a adaptação de obras bem-sucedidas tem maiores chances e menos riscos de terem o mesmo sucesso que o texto de origem, principalmente em mídias populares como os filmes. O grande sucesso das adaptações ligadas à imagem pode ser determinado por duas principais razões: o reconhecimento da notoriedade da obra fonte e o público usuário da adaptação (filme, série). O primeiro ponto envolve aspectos relacionados à produção da adaptação e ao

adaptador, que pela visão do seu projeto de tradução, o texto fonte é reconstruído para uma nova mídia (no caso, um filme), abrangendo assim um público maior e, às vezes, o seu trabalho só se torna conhecido (ou mesmo reconhecido) através da adaptação. O segundo diz respeito ao público ligado à mídia, à quantidade de pessoas adeptas a determinado tipo de mídia, que pode ser alcançada pela adaptação, por exemplo, o número de pessoas que consome obras audiovisuais hoje em dia é maior do que aquele que consome livros. Desta forma, a adaptação de um livro para o cinema atinge um público mais abrangente e diversificado.

Uma das razões pelas quais o ganho financeiro é levado em conta está relacionada principalmente à quantidade de público que consome literatura por meios midiáticos. Em um mercado onde determinado tipo de mídia encontra um vasto número de usuários, é possível conseguir ampliar o alcance de uma obra apresentando-a para um público maior. Neste sentido, Seger (1992 apud Hutcheon, 2013, p. 5), destaca que, enquanto uma peça na *Broadway* pode ser vista por alguns milhares de pessoas, por outro lado, o lançamento de um *best-seller* pode chegar a milhões de leitores, e maior ainda é o público de filmes ou telespectadores de televisão.

Outra razão pela qual se adapta uma obra literária para o cinema está em estabelecer uma nova visão de mundo sobre o texto fonte. O adaptador pode se apropriar de uma obra para mostrar seu próprio conceito do texto fonte, de forma a modificá-lo por razões pessoais, ou provindas de um novo contexto sócio-cultural (HUTCHEON, 2013, p.92). Sendo assim, o adaptador tem maior liberdade para dar seu toque pessoal ao texto fonte e criar o seu próprio texto, sendo que esta “liberdade” é alcançada a partir da quebra de amarras externas, como a opinião do público a respeito da obra fonte.

Esse tipo de adaptação pode ser observado em versões modernizadas de antigas produções, onde ocorrem mudanças que visam mostrar aspectos do texto fonte no contexto moderno. A visão dessa forma de adaptação pode provir das seguintes perguntas: Como seria determinado trabalho se ele tivesse sido produzido na atualidade? Quais seriam as perspectivas e personalidade dos personagens e suas relações com o contexto atual?

Mais um motivo para produzir adaptações se deve à preferência do próprio público, cuja obra é modificada, de forma a se ajustar aos valores inerentes ao contexto cultural de um outro público alvo. Um exemplo disso são as mudanças ocorridas em adaptações de Shakespeare para o público infantil, em que aspectos de cunho sexual e indecente foram removidos por não serem considerados adequados a este público (MILTON, 2010, p. 4-5). Na adaptação para crianças, o texto fonte é, segundo Klingberg (1986 apud Alvstad, 2010,

p. 23), manipulado em virtude de uma perspectiva ideológica mantida por adultos sobre o que seria apropriado para crianças, em vista de uma “purificação” do texto ao qual algumas técnicas de modificação são aplicadas. Neste caso, Alvstad (2010, p. 23) cita a alteração de desfecho final, em que finais tristes são modificados para outros mais felizes, assim como a supressão de determinados momentos do enredo, o que resulta em censura.

Ainda tratando das adaptações com foco num público específico, pode-se incluir aqui as obras adaptadas para o público com deficiências físicas. Para tornar o conteúdo mais acessível a este público, é necessário reconhecer que existe um grupo menor de pessoas, como surdos e cegos, cujos sentidos humanos são incapacitados de conseguir realizar a leitura da obra. Para suprir esta necessidade são utilizados recursos que fazem uso de outros signos, para levar até esse público o conteúdo em áudio, no caso dos surdos, utilizam-se normalmente da legenda escrita, e para o público cego, existe a audiodescrição, ao qual um narrador descreve os detalhes da cena por meio do áudio.

A importância das adaptações de clássicos da literatura para o cinema reside no aspecto intertextual das produções, em que a integridade do texto (ou parte dela) é recontada por meio de mídias cinematográficas ou televisivas, evocando o “espírito” do texto captado da sua fonte, sendo possível reconhecê-lo em novas obras, em outros formatos. No processo de adaptação de obras antigas, cujo texto pode ser consideravelmente modificado, possivelmente em virtude das escolhas do adaptador, acontece uma revitalização do texto antigo para um novo contexto histórico, tornando-o atualizado no presente e, portanto, atemporal, o que pode também ser marcado por um contraste entre presente e passado.

O capítulo seguinte tratará da presença de Shakespeare na produção cinematográfica, trazendo sobretudo um levantamento de suas tragédias mais adaptadas para a mídia cinemática

3 SHAKESPEARE E O CINEMA

3.1 Do texto à tela: peças de Shakespeare adaptadas para o cinema

Inicialmente cabe salientar que, entre as intenções dos adaptadores pelo aprimoramento dos textos do bardo inglês, está a intenção de prestar homenagens a Shakespeare, enaltecer suas peças tornando-as atemporais, fazendo-as presentes na atualidade, e ressaltar aspectos que caracterizam o dramaturgo, dentre eles seus personagens, falas e solilóquios. Segundo Jackson (2007, p. 217), a atitude dos adaptadores em reconstruir textos shakespearianos e rerepresentá-los em outras formas literárias, como no romance e na poesia, ou no cinema e em outras mídias, ajuda na sobrevivência do texto ao longo dos tempos.

Na perspectiva da crítica durante a maior parte do século 20, as adaptações filmicas de peças shakespearianas se apresentaram bastante conservadoras quanto a modificações do texto escrito para ser atuado no teatro ou transformado em filme, devido à questão da fidelidade ao texto “original” como um dos principais fatores levantados pela crítica, levando-se em consideração modificações relacionadas à transposição semiótica, ou seja, características quanto à produção filmica e sua apresentação, incluindo aspectos como ponto de vista da câmera, linguagem corporal, sonoridade e efeitos, apresentação ao público, *milieu*³⁰, além de outros. No tocante à interferência dos adaptadores em torno do texto, as críticas se tornam mais intensas, principalmente no que diz respeito a modificações feitas na linguagem poética.

Neste ponto, Jackson (2007, p. 21) cita uma publicação do jornal *Daily Express* (II Outubro, 1935) com o título “Isto Nunca Deveria Ter Sido Filmado”³¹, o qual adverte aos produtores de filmes: “Shakespeare não é, e nunca será material de filmes. Vocês nunca farão entretenimento nas telas usando o verso branco. Isto não tem nada a ver com o cinema, que é primariamente uma forma visual”³². A qualidade do verso branco descrita como uma das características que marcam a produção literária em detrimento da filmica nesta citação, é mantida como um aspecto abstrato da leitura do texto. Nesta abstração o leitor se permite interpretar e recriar o texto de diversas maneiras, fugindo da univocidade da interpretação

³⁰ ambiente

³¹ It Should Never Have Been Filmed

³² Shakespeare is not, and never will be, film material. You will never make screen entertainment out of blank verse. It has nothing to do with cinema, which is primarily a visual form?

linear à medida que o leitor possa absorver o conteúdo presente no texto, em maior ou menor profundidade. A abstração do texto literário é tida, conforme Jouve (apud Tomaz, 2011, p. 70), como um “vazio” presente no texto, o qual é preenchido pela atuação do leitor sobre o esse texto:

O texto está, pois, entremeado de espaços brancos, de interstícios a serem preenchidos, e quem o emitiu previa que esses espaços e interstícios seriam preenchidos e os deixou branco por duas razões. Antes de tudo, porque um texto é um mecanismo preguiçoso (ou econômico) que vive da valorização de sentido que o destinatário ali introduziu [...]. Em segundo lugar, porque à medida que passa da função didática para a estética, o texto quer deixar ao leitor a iniciativa interpretativa, embora costume ser interpretado com uma margem de univocidade. Todo texto quer alguém que o ajude funcionar.

O “espaço em branco” ou “vazio” é resultado da subjetivação da linguagem interpretada pelo leitor, e se tratando de obras literárias, também envolve a capacidade de construção imagética na mente deste leitor sobre o que está sendo lido. O espaço em branco citado por Jouve é possivelmente explicado pela metáfora de um papel em branco – enquanto não houver resquícios de traços no papel, ele pode ser qualquer coisa que o leitor consiga imaginar sobre o plano vazio. Desta forma, o leitor age ativamente no processo de construção imagética guiado pelo texto, onde são apresentados elementos abstratos ao leitor que cria sua visão desses elementos no plano vazio. No entanto, segundo Johnson (apud Araújo, 2011, p. 8), esta metáfora não se aplica às mídias filmicas, pois “com uma imagem visual, o espectador tem a ilusão de perceber objetos representados como se fossem os objetos mesmos, mas com a linguagem escrita, o leitor pode criar sua própria imagem mental dos acontecimentos narrados”. Em outras palavras, a imagem nos filmes não possui qualidade abstrata que incentive o interlocutor a construir sua própria interpretação imagética. Neste ponto, o espectador tem um papel passivo diante do filme, visto que a imagem já expressa objetivamente o seu significado, cabendo somente ao interlocutor absorvê-lo, e esta característica da linguagem utilizada pelo cinema é vista por Metz (apud Araújo, 2011, p. 9) como uma relação linear entre significado e significante, onde:

O cinema não é composto de unidades que correspondem a primeira e tampouco à segunda articulação da linguagem verbal. O cinema não possui segunda articulação porque diferentemente da linguagem verbal o significante está muito próximo do significado, isto é, o significante de uma imagem é para todos os fins e propósitos o significado.

Esta perspectiva reduz a possibilidade de o cinema criar sua subjetividade, produzindo uma visão de mundo linear e objetiva, na qual o interlocutor tem apenas um papel passivo de intérprete do filme, que apresenta qualidades de produção imagéticas únicas que somente podem ser reproduzidas pelo caráter abstrato inerente ao texto escrito, ao passo que as qualidades abstratas deste texto são reduzidas e menosprezadas pela sobrepujança do caráter objetivo da imagem exibida no cinema, anulando a possibilidade de abstração em virtude da imagem visual objetiva característica da mídia de vídeo, o qual reduz o imaginário do espectador, privando-lhe da própria construção imagética sob a abstração textual, e dando-lhe um papel de mero intérprete das imagens visualizadas em movimento.

Em contraposição a essa visão reducionista do cinema, Wollen (apud Araujo, 2011, p. 9) ressalta que:

O cinema é a forma privilegiada que permite dar tanto a aparência como a essência, tanto o aspecto autêntico do mundo real como a sua verdade. O mundo real é desenvolvido ao espectador purificado pela sua travessia no espírito do artista, o visionário que tanto vê como mostra [...]; ao procurar fazer do cinema um *medium* convencional rouba-lhe as potencialidades de ser um universo alternativo melhor, mais puro, mais verdadeiro.

Nessa visão, a tentativa de enaltecer as qualidades positivas do cinema, como um espelho da realidade, o mundo descrito pelo artista encontra nessa mídia uma forma plena de desenvolver a sua vontade. Dessa maneira, o artista tem como representar o seu mundo em todas as qualidades visuais e sonoras, de acordo com o seu desejo próprio, cabendo ao espectador apenas apreciar o mundo construído pelos ideais do artista, que se encontra em condição passiva de interpretação.

Vale ressaltar que uma adaptação fílmica é uma tentativa de o adaptador expressar por meio desta a sua interpretação do texto literário e representá-la diante dos espectadores, no entanto, ainda que a representação cinematográfica seja objetiva, a interpretação do público é algo subjetivo, pois diferentes públicos podem compreender um filme de modos diferentes, dependendo de como os elementos responsáveis pela sua construção (texto, cenário, personagens, figurino, vozes) foram transpostos. Mesmo que a criação imagética do filme seja apresentada a todos da mesma maneira, os espectadores podem não interpretá-lo igualmente. Assim, neste ponto, o caráter subjetivo do cinema é criado pelo público, que deixa de ser um agente passivo para se tornar um crítico ativo.

Após essa breve discussão acerca do caráter objetivo e subjetivo do cinema, apresentaremos dados de algumas peças de Shakespeare que foram transformadas em filme.

Considerando primeiramente as produções em vídeo de curta duração (de 10 a 15 minutos), Jackson (2007, p. 217) cita algumas das adaptações mais modestas de Shakespeare, projeções simplificadas que foram produzidas entre 1908 e 1912 pela companhia Vitagraph de New York. Outras produções curtas foram apresentadas em Stratford-upon-Avon pela companhia Frank Benson, com cenas de várias peças, dentre elas *Richard III* (*Ricardo III*). Entre outros projetos mais ambiciosos estão um longa metragem britânico de *Hamlet*, de 1913, com duração de 59 minutos, e outro intitulado de *A Drama of Revenge* (1921), também uma adaptação de *Hamlet*, na qual o papel do príncipe Dinamarquês, protagonista da peça, é representado pela atriz Asta Neilsen. Outra adaptação que merece destaque é o filme *Othello* (1922), um dos mais antigos filmes sobre peças shakespearianas, produzido na Alemanha e dirigido por Dmitri Buchowetski, em parceria com Emil Jannings e Werner Krauss.

A lista a seguir apresenta peças de Shakespeare que foram adaptadas para o cinema, entre as décadas de 1910 e 2010. Nesta pesquisa são consideradas apenas as peças pertencentes ao gênero tragédia. A fonte de pesquisa é a Wikipedia³³ e cada item foi verificado no IMDB³⁴ (*Internet Movie Data Base*), onde é enfaticamente declarado que a obra filmica trata de uma adaptação de obras escritas por William Shakespeare, de forma a reduzir ambiguidades em relação aos filmes pesquisados. Dentre as tantas peças shakespearianas, aqui serão apenas consideradas as seguintes tragédias: *King Lear* (1605), *Macbeth* (1607), *Othello* (1603) e *Romeo and Juliet* (1592), escolhidas por terem o maior número de adaptações para filmes entre as demais tragédias.

A primeira peça a ser listada é a tragédia *King Lear* (1605). A peça fala da história do rei Lear que, ao alcançar uma idade avançada, decide repartir o seu reino entre suas três filhas, Goneril, Regan e Cordelia. Contudo, antes propõe um teste – pede a cada uma que descreva o quanto ama o pai. Goneril e Regan declaram palavras lisonjeiras e insípidas a fim de conseguirem a apreciação do pai, enquanto Cordelia, a filha mais nova, permanece em silêncio, dizendo-lhe que não encontra palavras para descrever o amor que tem pelo rei, o que faz com que Lear reaja com fúria e deserde Cordelia de um dos tronos. O desfecho da peça termina com a morte do rei Lear ao presenciar o falecimento da filha Cordelia, com quem havia se reconciliado.

O Quadro 1, a seguir mostra as adaptações filmicas de *Rei Lear*:

³³https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_William_Shakespeare_screen_adaptations. Acessado em: 01/10/2020.

³⁴<https://www.imdb.com/>. Acessado em: 01/10/2020.

TÍTULO	ANO	DIRETOR	NACIONALIDADE
<i>King Lear</i>	1916	Ernest C. Warde	Estados Unidos
<i>GunasundariKatha</i>	1949	KadiriVenkataReddy	Índia
<i>King Lear</i>	1970	Peter Brook	Reino Unido
<i>King Lear</i>	1970	GrigoriyKozintsev	União Soviética
<i>King Lear</i>	1982	Jonathan Miller	Reino Unido
<i>King Lear</i>	1983	Michael Elliott	Reino Unido
<i>Ran</i>	1985	Akira Kurosawa	Japão e França
<i>King Lear</i>	1987	Jean-Luc Godard	Estados Unidos
<i>A Thousand Acres</i>	1997	JocelynMoorhouse	Estados Unidos
<i>King Lear</i>	1999	Brian Blessed	Reino Unido
<i>King of Texas</i>	2002	UliEdel	Estados Unidos
<i>King Lear</i>	2018	Richard Eyre	Reino Unido e Estados Unidos

Dentre as quatro peças aqui listadas, *King Lear* é a que possui menos adaptações para o cinema. A primeira foi lançada em 1916 e a última, recentemente, em 2018. Convém observar que dos 12 filmes baseados em *King Lear*, apenas quatro não mantiveram o título original da peça. Também vale pontuar que a década de 1980 foi a que mais teve adaptações dessa grande tragédia de Shakespeare.

A segunda peça escolhida para esta pesquisa é *Macbeth* (1606), que conta a história de decadência de um rei provocada pela ganância e cobiça por poder. Macbeth, ao saber da profecia que em breve se tornaria rei, imediatamente é possuído pela ambição e cobiça. Encorajado pela esposa, assassina o rei Duncan e toma para si a posse do trono. No entanto, a culpa pelos fatos que o levaram a ser rei atormentam Macbeth, levando-o a cometer mais assassinatos para assegurar-lhe o poder, mas apenas piora a sua instabilidade mental. A sua confiança na profecia das bruxas acaba sendo a própria ruína, quando aqueles a quem prejudicou voltam para matá-lo.

Esta grande peça shakespeariana tem as seguintes adaptações cinematográficas, mostradas no Quadro 2, a seguir:

TÍTULO	ANO	DIRETOR	NACIONALIDADE
<i>Macbeth</i>	1913	Arthur Bouchier	Alemanha
<i>Macbeth</i>	1916	John Emerson	Estados Unidos
<i>Macbeth</i>	1948	Orson Welles	Estados Unidos
<i>Marmayogi</i>	1951	K. Ramnoth	India
<i>Macbeth</i>	1954	Hudson Faucett	Estados Unidos e Reino Unido
<i>Joe MacBeth</i>	1955	Ken Hughes	Reino Unido
<i>ThroneofBlood</i>	1957	Akira Kurosawa	Japão
<i>Macbeth</i>	1960	George Schaefer	Estados Unidos
<i>Macbeth</i>	1961	Paul Almond	Canada
<i>Macbeth</i>	1965	Alan Burke	Austrália
<i>Macbeth</i>	1971	Roman Polanski	Estados Unidos e Reino Unido
<i>A Performance of Macbeth</i>	1979	Philip Casson	Reino Unido
<i>Macbeth</i>	1983	BélaTarr	Hungria
<i>Macbeth</i>	1983	Jack Gold	Reino Unido
<i>Macbeth</i>	1987	Claude d'Anna	França
<i>MenofRespect</i>	1990	William Reilly	Estados Unidos
<i>Macbeth</i>	1997	Jeremy Freeston	Reino Unido
<i>Macbeth ontheEstate</i>	1997	PennyWoolcock	Reino Unido
<i>Macbeth</i>	1998	Michael Bogdanov	Reino Unido
<i>Makibefo</i>	1999	Alexander Abela	Madagascar
<i>Macbeth</i>	2001	Gregory Doran	Reino Unido
<i>Rave Macbeth</i>	2001	Klaus Knoesel	Alemanha
<i>Scotland, Pa.</i>	2001	Billy Morrissette	Reino Unido e Alemanha
<i>Maqbool</i>	2003	VishalBhardwaj	India
<i>Macbeth</i>	2006	Geoffrey Wright	Austrália
<i>Shakespeare Tong Tai</i>	2012	Ing K.	Tailândia

<i>Macbeth</i>	2015	Justin Kurzel	Reino Unido, França e Estados Unidos
<i>Veeram</i>	2017	Jayaraaj	Índia

De acordo com os dados levantados, *Macbeth* possui 28 adaptações filmicas. A primeira foi lançada em 1913 e a última em 2017. A década de 2000 foi a mais promissora para adaptações desta peça. Só no ano de 2001 foram quatro produções. Desse total de adaptações, 16 mantiveram o título original.

A terceira peça desta pesquisa, *Othello* (1604), fala da vingança e traição de Iago contra Othello, pois este havia lhe negado o posto de tenente e o ofereceu ao inexperiente soldado, Cassio, a quem Iago também articula sua vingança. Othello, durante sua campanha contra a invasão turca, acaba sofrendo com a manipulação de Iago que o engana para desferir sua vingança contra Cassio, por fim atormentando a mente de Othello até provocar o seu trágico desfecho.

O Quadro 3 abaixo lista as adaptações cinematográficas de *Othello*:

TÍTULO	ANO	DIRETOR	NACIONALIDADE
<i>Othello</i>	1922	Dimitri Buchowetzki	Alemanha
<i>Othello</i>	1946	David MacKane	Reino Unido
<i>Othello</i>	1951	Orson Welles	Marrocos e Itália
<i>Othello</i>	1956	Sergei Yutkevich	União Soviética
<i>All Night Long</i>	1962	Basil Dearden	Reino Unido
<i>Othello</i>	1965	Stuart Burge	Reino Unido
<i>Othello</i>	1965	Patrick Barton	Austrália
<i>Catch My Soul</i>	1974	Patrick McGoohan	Estados Unidos
<i>Othello</i>	1981	Jonathan Miller	Reino Unido
<i>Othello</i>	1995	Oliver Parker	Estados Unidos
<i>The Play of God</i>	1997	Jayaraaj	Índia
<i>O</i>	2001	Tim Blake Nelson	Estados Unidos
<i>Othello</i>	2001	Geoffrey Sax	Reino Unido
<i>Souli</i>	2004	Alexander Abela	França, Madagascar e Reino Unido

<i>Omkara</i>	2006	VishalBhardwaj	India
<i>Iago</i>	2009	Volfango De Biasi	Itália

A peça *Othello* conta com 16 filmes constatados na pesquisa, considerando que a década de 2000 foi a mais frutífera para essas produções. A primeira adaptação foi lançada em 1922, e a última em 2009. Podemos perceber que, dentre as 16 adaptações, nove constam o mesmo título da peça.

A última peça selecionada para esta pesquisa é *Romeu e Julieta* (1596), possivelmente o drama mais famoso do mundo. A peça trata principalmente de questões inerentes ao ódio mortal entre duas famílias – Montéquios e Capuletos, o qual impede o relacionamento entre os jovens Romeu e Julieta, que acaba em mais um desfecho trágico, peculiar às tragédias shakespearianas.

O quadro 4 a seguir apresenta as adaptações cinematográficas de *Romeu e Julieta*: a primeira de 1916, e a última de 2019.

TÍTULO	ANO	DIRETOR	NACIONALIDADE
<i>Romeo and Juliet</i>	1916	Francis X. Bushman	Estados Unidos
<i>Romeo and Juliet</i>	1916	J. Gordon Edwards	Estados Unidos
<i>Romeo and Juliet</i>	1936	George Cukor	Estados Unidos
<i>Julieta y Romeo</i>	1940	José MaríaCastellví	Espanha
<i>The Lovers of Verona</i>	1949	André Cayatte	França
<i>Romeu e Julieta</i>	1954	Renato Castellani	Reino Unido e Itália
<i>Romeo & Juliet</i>	1955	Lev Arnshtam	União Soviética
<i>Romeo and Juliet</i>	1968	Franco Zeffirelli	Reino Unido e Itália
<i>Romeo and Juliet</i>	1978	Alvin Rakoff	Reino Unido
<i>Runaway Robots! Romie-O and Julie-8</i>	1979	Clive Smith	Canada
<i>The Tragedy of Romeo and Juliet</i>	1982	William Woodman	Estados Unidos
<i>China Girl</i>	1987	Abel Ferrara	Estados Unidos
<i>Romeo.Juliet</i>	1990	Armando Linus Acosta	Estados Unidos

<i>Romeo and Juliet</i>	1992	EfimGamburg	Rússia e Reino Unido
<i>Romeo + Juliet</i>	1996	Baz Luhrmann	Estados Unidos
<i>Tromeoand Juliet</i>	1996	Lloyd Kaufman	Estados Unidos
<i>Love Is All There Is</i>	1996	Joseph Bologna	Estados Unidos
<i>Bollywood Queen</i>	2002	Jeremy Wooding	Reino Unido
<i>O Casamento de Romeu e Julieta</i>	2005	Bruno Barreto	Brasil
<i>Roméo et Juliette</i>	2006	Yves Desgagnés	Canada
<i>Rome&Jewel</i>	2008	Charles T. Kanganis	Estados Unidos
<i>Private Romeo</i>	2011	Alan Brown	Estados Unidos
<i>Romeo and Juliet</i>	2013	Carlo Carlei	Reino Unido, Itália e Estados Unidos
<i>Issaq</i>	2013	ManishTiwary	India
<i>RamLeela</i>	2013	SanjayLeelaBhansali	India
<i>Arshinagar</i>	2015	AparnaSen	India
<i>Romeo and Juliet in Harlem</i>	2017	Aleta Chappelle	Estados Unidos
<i>Romeo and Juliet: Beyond Words</i>	2019	Michael Nunn	Reino Unido

Com o maior número de filmes e inclusive mais adaptações no século 21, *Romeo e Julieta* possui 28 adaptações cinematográficas, dentre elas 10 mantiveram o título original, mas convém lembrar que existem várias outras obras audiovisuais de curta metragem, com menos de 40 minutos, que não fazem parte desta pesquisa, e nem as adaptações para o cinema mudo da década de 1900. Vale pontuar que, dentre as adaptações de *Romeo e Julieta*, se encontra uma produção brasileira de 2005, com o título de *O casamento de Romeu e Julieta*.

Outras peças de Shakespeare tiveram poucas adaptações para as telas, entre algumas estão *All's Well That Ends Well* [*Tudo está bem quando tudo acaba bem*] e a *The Comedy of Errors* [*A Comédia dos Erros*], produções lançadas após a época do cinema mudo que data desde a metade da década de 1890 até o final dos anos 1920. Posteriormente, os filmes já puderam usufruir dos recursos de áudio. Vale pontuar que o cinema mudo era um obstáculo às adaptações de peças de Shakespeare, visto que, como ressalta Jackson (2007, p. 20): “O que faltava nos filmes mudos, era, obviamente, diálogo, e com ele não somente a sua mera função de transportar personagens e transações mas também a presença de descrição e

evocação poéticas dentro do filme, como rivais do ambiente”³⁵ A falta de diálogo ocasionada pelas limitações tecnológicas nos filmes denigria o texto shakespeariano, impossibilitando-o de ser representado pelos canais aurais, ao contrário das representações teatrais. Nesse ponto, o cinema mudo dentro de suas limitações utilizava principalmente da linguagem corporal e recursos alternativos para representação das falas, como as pausas com o diálogo disposto em texto escrito sobre fundo preto.

A importância do diálogo nas representações de peças shakespearianas é essencial, pois é por meio da fala que os personagens são capazes de expressar ações, sentimentos e atitudes entre si, o que promove a interação com os demais personagens, em seus aspectos interpessoal e intrapessoal, tornando possível ao público absorver as características dos personagens pela maneira como eles se expressam, como forma de perceber suas personalidades e traços pessoais que os compõem. A fala como unidade de expressão existe tanto no teatro quanto no cinema, no entanto, para este último, como vimos, o áudio não surgiu juntamente com o vídeo, e suas primeiras produções não puderam se beneficiar da fala pelo canal aural. Em alguns filmes mudos o recurso utilizado era a impressão das falas em texto escrito na tela, o qual ocupava praticamente todo o espaço destinado ao vídeo, e por alguns instantes, a imagem era interrompida e passava a mostrar só o texto das falas; ao contrário do teatro, cujas falas são emitidas do palco diretamente para a plateia.

Outro ponto que diz respeito à produção estética de Shakespeare está relacionado ao cenário (para os teatros) e ao ambiente (para os filmes). Brooks (apud Jackson, 2007, p. 22-23) declara que o poder das peças de Shakespeare se enraíza no fato de acontecer “no momento”, diante do público, sem a existência de cenário. Ele ainda acrescenta que a qualquer tentativa, seja derivada de suporte estético ou político para a construção de ambientação, é uma imposição à peça, que corre o risco de reduzi-la, ou seja, ela somente pode ser cantada, vivida e respirada em um espaço vazio, o qual favorece o caráter abstrato da representação, permitindo que o público crie sua própria concepção imagética do cenário, ao mesmo tempo que permite o enfoque na encenação dos atos pelo fato de não oferecer distrações com adornos que possam desviar a atenção do público, o que se assemelha às primeiras apresentações teatrais que não faziam usos de adornos para o palco.

Em adaptações filmicas de peças shakespearianas, entre as décadas de 1940 e 1950 foi criada uma ambientação, e um exemplo disso é o castelo de Elsinore, na adaptação de

³⁵What silent films lacked, of course, was dialogue, and with it not merely its function in conveying character and transactions, but also the presence within the film of poetic description and evocation to rival the milieu.

Hamlet, de Laurence Olivier, em 1948, construído pelo *designer* Roger Furse, que transfigurou um cenário do interior do castelo, ao passo que produções anteriores tendiam a criar representações minimalísticas que apenas levavam ao público a ideia de um castelo. Outro exemplo de ambientação completa se faz presente também no filme *Hamlet* (1998) dirigido por Franco Zeffirelli, que utiliza os castelos Dunnottar, localizado na Inglaterra, e o castelo Blackness, construído na Escócia, em que durante a produção, além do castelo físico foram utilizados os panoramas naturais que o envolvem, em tomadas que mostram a flora que cerca os castelos.

Apesar das limitações tecnológicas presentes no surgimento do cinema, as adaptações filmicas das peças shakespearianas encontraram seus modos de representar as obras clássicas para um novo público. Mesmo com o passar dos tempos, Shakespeare mantém sua influência até os dias atuais, seja por meio de adaptações que tentam reproduzir as peças clássicas fielmente, ou por meio de releituras que apresentam o texto de outra maneira, conforme as necessidades da época atual.

3.2 *Hamlet* em produções cinematográficas

Este subtópico trata das adaptações de *Hamlet* (1600) para o cinema, uma das grandes tragédias escrita por William Shakespeare, e *corpus* desta pesquisa de TCC. Para isto, também foi utilizado o IMDB (*Internet Movie Data Base*)³⁶ como fonte de pesquisa.

A peça *Hamlet* é uma obra que compõe o subgênero literário “tragédia vingativa”, através da qual Hamlet traça sua jornada por justiça contra o assassino, Claudius, que havia envenenado o próprio irmão, rei da Dinamarca e pai de Hamlet, para casar-se com a viúva e rainha Gertrudes, e assim tomar posse do trono. Após descobrir a verdade do crime, Hamlet, o príncipe dinamarquês, trama sua vingança contra o rei Claudius.

No Quadro 5, abaixo está a relação das adaptações cinematográficas de *Hamlet*, em ordem cronológica, assim como, ano de lançamento, nome do diretor de cada produção, e países onde os filmes foram produzidos.

TÍTULO	ANO	DIRETOR	NACIONALIDADE
<i>Hamlet</i>	1913	Hay Plumb	Reino Unido
<i>Hamlet</i>	1917	EleuterioRodolfi	Itália

³⁶<https://www.imdb.com/>

<i>Hamlet</i>	1921	SvendGade Heinz Schall	Alemanha
<i>Khoon Ka Khoon</i>	1935	Sohrab Modi	India
<i>Hamlet</i>	1948	Laurence Olivier	Reino Unido
<i>I, Hamlet</i>	1952	Giorgio Simonelli	Itália
<i>Hamlet</i>	1954	KishoreSahu	India
<i>Hamlet</i>	1959	Royston Morley	Austrália
<i>The BadSleepWell</i>	1960	Akira Kurosawa	Japão
<i>Ophélie</i>	1963	Claude Chabrol	França
<i>Hamlet</i>	1964	GrigoriyKozintsev	União Soviética
<i>Hamlet</i>	1964	Bruce Minnix, Joseph Papp	Estados Unidos
<i>Hamlet atElsinore</i>	1964	Philip Saville	Dinamarca e Reino Unido
<i>Johnny Hamlet</i>	1968	Enzo G. Castellari	Itália
<i>Hamlet</i>	1969	Tony Richardson	Reino Unido
<i>One Hamlet Less</i>	1973	Carmelo Bene	Itália
<i>Hamlet</i>	1974	Julian Pringle	Austrália
<i>The Angel of Vengeance – The Female Hamlet</i>	1977	MetinErksan	Turquia
<i>Hamlet Goes Business</i>	1987	AkiKaurismäki	Finlândia
<i>Hamlet</i>	1990	Franco Zeffirelli	Estados Unidos, Reino Unido e França
<i>Hamlet</i>	1996	Kenneth Branagh	Reino Unido e Estados Unidos
<i>Let the Devil Wear Black</i>	1999	Stacy Title	Estados Unidos
<i>Hamlet</i>	2000	Michael Almereyda	Estados Unidos
<i>The TragedyofHamlet</i>	2002	Peter Brook	Reino Unido
<i>The Banquet</i>	2006	Feng Xiaogang	China
<i>Hamlet</i>	2009	Gregory Doran	Reino Unidos
<i>Tardid</i>	2009	Varuzh Karim-Masihi	Irã
<i>Hamlet</i>	2011	Bruce Ramsay	Canada

<i>Karmayogi</i>	2012	V. K. Prakash	Índia
<i>Hamlet</i>	2015	Lyndsey Turner, Robin Lough	Reino Unido
<i>Hamlet</i>	2017	Hannes MeidalJens Ohlin	Suécia
<i>Hamlet</i>	2018	Robert Icke	Reino Unido

Analisando o quadro acima, com base nos dados coletados, é possível perceber que as adaptações filmicas de *Hamlet* tiveram início na segunda década do século XX e se proliferaram até o ano de 2018, constando 32 produções; 19 adaptações mantiveram o título original. Vale salientar que esta peça teve anteriormente uma primeira produção em vídeo, um curta metragem de apenas 5 minutos, dirigido pelo francês Maurice Clément e apresentado em uma exibição em Paris no ano de 1900, cujo papel do príncipe dinamarquês foi atuado pela atriz francesa Sarah Bernhardt. Não há explicações sobre o motivo de escolher uma mulher para atuar como Hamlet, enquanto na maioria das outras adaptações cinematográficas baseadas em *Hamlet* utilizam um homem para interpretar o príncipe dinamarquês, no entanto, Sarah Bernhardt já havia atuado em outros papéis masculinos em várias peças como em *A Águia [L'Aiglon]* (1900) em que representou o papel de Duque de Reichstadt, o filho de Napoleão.

Considerando os dados apresentados neste capítulo (subtópicos 3.1 e 3.2), é possível perceber a vasta popularidade dessas peças em comparação com outras que foram menos adaptadas para o cinema, sobretudo a peça *Hamlet*, que obteve mais adaptações que as demais tragédias, ao longo do século 20, apenas superada por *Romeu e Julieta* no século 21. Estes dados sobre as adaptações de *Hamlet* podem indicar um interesse maior em adaptar esta peça para mídias filmicas do que outras peças menos populares, o que faz com que *Hamlet*, em especial, sobreviva e se perpetue por meio das adaptações. Neste sentido, convém salientar que, talvez o próprio drama vivido pelo Príncipe Hamlet, protagonista da peça, seja o principal motivo, ou um dos motivos, que faz essa peça de Shakespeare atrair um maior número de adaptações para o cinema, tendo, portanto, a preferência do público.

O capítulo a seguir vai discorrer sobre a tradução intersemiótica e analisar as legendas traduzidas para o português brasileiro do filme *Hamlet* (1990).

4 *HAMLET*, CINEMA E TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

4.1 O que é tradução intersemiótica?

Neste tópico é discutido o conceito de tradução intersemiótica na visão de Plaza (2003), principalmente no que se refere à tradução do texto escrito para a mídia visual, e como ocorrem os processos de transformação para esta mídia.

A tradução intersemiótica corresponde ao terceiro tipo de tradução postulado por Jakobson (1959, p. 233), também nomeado como transmutação, o qual consiste na interpretação de signos verbais representados em um sistema de signos não-verbais. Na tradução intersemiótica a mensagem presente no texto é reconstruída em outros sistemas de códigos linguísticos, em que o tradutor absorve a mensagem e a recodifica no texto alvo para ser transmitida por outro meio diferente do texto fonte.

A maneira como o ser humano consome literatura se utiliza de múltiplos canais sensoriais, por exemplo: em um filme é possível visualizar a cena e ao mesmo tempo ouvir o diálogo dos personagens por meio do áudio. Sendo assim, são utilizados simultaneamente dois sentidos humanos para apreensão de um filme. No caso da literatura, as letras são decifradas e interpretadas somente pela escrita. Já para a música, o canal aurial é o principal meio de interação com a mídia. E no caso do cinema, este abarca uma diversidade maior de sentidos que outras formas de arte. Mas, para melhor compreender o conceito de tradução intersemiótica, vamos antes ao conceito de signo elaborado por Peirce (1974 apud Plaza, 2003, p. 17), em que este postula que:

[...] Um signo "representa" algo para a idéia que provoca ou modifica. Ou assim é um veículo que comunica à mente algo do exterior. O "representado" é seu objeto; o comunicado, a significação; a idéia que provoca, o seu interpretante. O objeto da representação é uma representação que a primeira representação interpreta. Pode conceber-se que uma série sem fim de representações, cada uma delas representando a anterior [...].

Primariamente, o signo é um conceito abstrato de representação de outro conceito que por sua vez estão interligados, e nessa relação se constitui um outro signo, quer dizer, a representação de um signo é estabelecida em outro signo, e esta relação é principalmente constituída pelo interpretante do signo, e sem este tipo de relação o signo não constitui nenhum significado (PLAZA, 2003, p. 18).

A interpretação de signos em outros signos é entendida como um processo de assimilação sígnica, o que Plaza (2003, p. 18) trata como um processo de tradução:

Quando pensamos, traduzimos aquilo que temos presente à consciência, sejam imagens, sentimentos ou concepções (que, aliás, já são signos ou quase-signos) em outras representações que também servem como signos. Todo pensamento é tradução de outro pensamento, pois qualquer pensamento requer ter havido outro pensamento para o qual ele funciona como interpretante.

Assim, o ciclo de vida do signo é infinito enquanto houver um interpretante que possa assimilar sua representação em outro signo, e nesta relação é onde o signo encontra seu significado enquanto está ligado a um pensamento ou sentimento que encontra no outro signo uma forma de manifestar-se e propagar-se. Logo, essa relação entre signo-pensamento é construída intrinsecamente na mente do indivíduo interpretante, também existindo na mente deste, sendo assim cria uma relação entre signos interna, que somente pode ser concretizada na mente desse indivíduo. Deste modo, a manifestação do pensamento não transparece em outro meio externo, e é neste ponto que entra a linguagem, aqui compreendida em sentido amplo, abordando todo o meio de expressão do pensamento através do signo verbal, corporal, ou qualquer outro modo que possa ser reconhecido pelo indivíduo e interpretado através de signos. Logo, cabe ao interpretante estabelecer as ligações dos signos, que por sua vez produzem o significado construído por alguém, sendo a capacidade de compreender como algo inerente ao ser humano em reconhecer os signos que o rodeiam e defini-los intrapessoalmente, criando uma interpretação própria sobre o mundo. Em outras palavras, a linguagem entra como intermediário entre o indivíduo e o mundo real, assim a realidade encontra na linguagem os signos que necessita para ser compreendida pelo indivíduo e podem ser exteriorizados da mente desse indivíduo em outros signos que possam ser percebidos por outros indivíduos por meio dos sentidos humanos.

No entanto, é possível representar os signos de uma linguagem para outra, ou seja, os signos imagéticos podem ser traduzidos por signos sonoros, e isto acontece por intermédio da tradução intersemiótica. Para o processo de uma tradução intersemiótica, Plaza (2003, p. 67) propõe uma abordagem que sobrepassa a noção básica de tradução entre sistemas linguísticos verbais e não-verbais:

A Tradução Intersemiótica se pauta, então, pelo uso material dos suportes, cujas qualidades e estruturas são os interpretantes dos signos que absorvem, servindo como interfaces. Sendo assim, o operar tradutor, para nós, é mais do que a "interpretação de signos linguísticos por outros não-linguísticos". Nossa visão diz mais respeito às transmutações intersignificas do que exclusivamente à passagem de signos linguísticos para não-linguísticos.

O suporte material descrito por Plaza diz respeito ao plano pelo qual os signos que compõe uma linguagem utilizam para se materializar, e assim manifestar-se para o leitor, por exemplo, o quadro é o plano de suporte que permitem a representação material da pintura; os instrumentos acústicos tornam possível a materialização do som. Desse modo, em um processo de tradução intersemiótica, os signos utilizam do seu plano de suporte na construção do texto fonte, o qual possui o seu sistema sógnico alterado quando transmutado para outro plano de suporte na construção do texto alvo. A correspondência entre o texto fonte e o texto alvo é caracterizada por uma espécie de representação textual intersígnica.

Considerando essas concepções a respeito do signo e de seu interpretante, possivelmente, em um processo de tradução intersemiótico, o tradutor inicialmente cria sua própria interpretação dos signos apresentados no texto verbal, construindo internamente sua rede de conexões em que se estabelecem os sentidos no que foi lido e interpretado. Após a absorção do texto pelo tradutor, segue a tarefa de decodificação e transcodificação do texto. Nesta etapa o código linguístico é o objeto de trabalho, no entanto, a tarefa principal não se inicia aqui, pois o tradutor, antes de tudo, deve ter em mente para qual língua o texto será transcodificado, e nisso estão envolvidos tanto o conhecimento cultural quanto o linguístico da língua alvo, que foram obtidos por meio de estudo e experiência. Em seguida está a prática tradutória como transcodificação linguística, e é neste ponto que muitas questões são levantadas a respeito da tradução, dentre elas está o problema da equivalência e do aspecto cultural que circunda o texto fonte; os fenômenos culturais também podem ser um problema para o tradutor, quando este não tem familiaridade com a cultura do texto fonte, o que pode resultar em traduções que menosprezem esta cultura.

Agora, propriamente no terceiro tipo de tradução descrito por Jakobson, a tradução intersemiótica, quando realizada do texto verbal para o cinema ocorre um processo de reconstrução de signos textuais para um sistema de signos cinemáticos em sua própria linguagem, que utilizam de uma variedade de signos provindos de sua mídia multifacetada em seus recursos de representação de signos através dos diversos sentidos humanos, ou seja, a tecnologia na mídia cinematográfica privilegia vários recursos que vão além da linguagem escrita e explora também outras como a pictografia e sonoplastia, construindo assim o plano semiótico para a representação de vários signos em conjunto, em uma mídia que se destaca pelo seu aspecto audiovisual.

Considerando o método de comunicação do cinema para com o seu espectador, Monaco (2000, p. 152) faz uma comparação da linguagem dos filmes com a linguagem literária:

Pessoas que são altamente experientes em filmes, altamente letradas (ou nós deveríamos dizer "cinemáticas"?) veem mais e ouvem mais do que as pessoas que raramente vão ao cinema. Uma cultura na quase linguagem dos filmes abre grande potencial de significado para o observador, então é útil usar a metáfora da linguagem para descrever o fenômeno da arte cinematográfica.³⁷

Utilizar a metáfora da linguagem para explicar o modo de comunicação do cinema é válido quando pensamos que os filmes possuem sua própria linguagem. Podemos dizer que o filme consegue interagir com o seu interlocutor ao comunicar mensagens que possam ser interpretadas e compreendidas. Assim, nesta relação, o sentido é construído quando os signos cinematográficos são internalizados e suas conexões com o interlocutor, o espectador do filme, são estabelecidas.

No entanto, a linguagem cinematográfica tem suas limitações quanto à profundidade de sua constituição signíca, principalmente pictórica. Monaco (2000, p. 158) destaca essa limitação considerando a maneira como o espectador interpreta os signos imagéticos, ao declarar que: “Nós não podemos modificar os signos do cinema da mesma maneira que podemos modificar as palavras de sistemas linguísticos”³⁸, e exemplifica que, “No cinema, a imagem de uma rosa é a imagem de uma rosa - nada mais, nada menos”³⁹, o que implica dizer que a imagem é o que o espectador está vendo, pois, utilizando o exemplo, a palavra “rosa” pode significar diversos objetos, como alguém que possua esse nome, uma flor, e até confundir-se com a cor, e assim construir sua própria imagem pela abstração da palavra “rosa”. Porém, se é exibida a imagem de uma rosa (flor), o espectador automaticamente vai interpretá-la da maneira que vê, ou seja, como uma flor.

Considerando o significado de um filme por meio do seu viés de linguagem denotativa, é aceitável atribuir à tradução intersemiótica do texto para o filme como provinda de uma interpretação objetiva do tradutor sobre a abstração do texto escrito, que utiliza, principalmente, os signos sobre um plano que é possível captar e representar diante do espectador imagens e sons. Neste ponto, em comparação com o texto escrito, o cinema dispõe de meios comunicativos mais abrangentes aos sentidos humanos. Além disso, levando-se em consideração a relação da intersemiótica com a legendagem, pode-se dizer que ambas se

³⁷People who are highly experienced in film—highly literate visually (or should we say "cinemate"?)—see more and hear more than people who seldom go to the movies. An education in the quasi-language of film opens up greater potential meaning for the observer, so it is useful to use the metaphor of language to describe the phenomenon of film.

³⁸We can't modify the signs of cinema the way we can modify the words of language systems.

³⁹In cinema, an image of a rose is an image of a rose—nothing more, nothing less.

concentram na representação de dois sistemas de signos distintos e a forma como o texto se apresenta ao leitor; enquanto a legendagem utiliza um sistema sógnico que se manifesta em um plano capaz de apresentar o texto escrito, a linguagem filmica abarca uma grande quantidade de sistemas de signos.

4.2 Conceito de legendagem

A definição de legenda, segundo Gottlieb (apud Pérez-González, 2014, p. 16), é um meio de tradução audiovisual que envolve uma mudança da linguagem do canal aural para o canal visual do espectador pelo uso do texto escrito. A sua função na produção de filmes depende principalmente da sua relação com as imagens e áudios, e as legendas são convenientemente feitas só na pós-produção do filme (LUYKEN, 1991, p. 31)

Na prática, as legendas possuem várias delimitações que surgem através da relação com os aspectos do filme, e para os legendadores existe a ética dos “códigos de boas práticas” durante sua produção, ainda assim, é liberdade do legendador e dos que estão envolvidos com a produção estabelecer as diretrizes de como as legendas deverão ser elaboradas.

A respeito da história das legendas, elas não são novidades nas mídias audiovisuais moderna. O seu surgimento acompanhou o cinema mudo, como forma alternativa de representar os diálogos no início do século 20, quando ainda não havia tecnologia suficiente para reproduzir áudio e vídeo simultaneamente. Na época do cinema mudo, as legendas eram apresentadas entre pausas nas cenas do vídeo, em fundo de cor preta, e o texto escrito ficava na cor branca; os diretores as utilizavam para representar diálogos, pensamentos das personagens e outras manifestações artísticas (DIAZ, 2014, p. 26).

Com o passar do tempo a tecnologia de reprodução audiovisual foi se aprimorando, e com o advento da junção de áudio e vídeo, as legendas já não eram mais a única maneira de apresentar o texto verbal ao público, sendo gradualmente substituídas pelos recursos audíveis como forma de apresentação de falas e diálogos. Mesmo assim, a existência das legendas não foi extinta, ao passo que também houve a necessidade de serem adaptadas às novas tecnologias na resolução de outras questões relacionadas à tradução textual para diferentes públicos localizados em diferentes grupos geopolíticos. Como destaca Díaz (2014, p. 37), o propósito principal reside no processo de globalização pela expansão da indústria audiovisual, estimulada pelo consumo cada vez maior das mídias de *DVD* e *videogames*.

Inicialmente a função mais comum das legendas está relacionada à acessibilidade à mídia. Para este propósito elas auxiliam na interpretação e compreensão dos filmes para um

público específico que possui dificuldades auditivas. Sendo assim, as legendas fazem a tradução intralingual das falas e efeitos sonoros do filme, que passam despercebidos pelo público com esse tipo de restrição.

No caso da tradução interlingual, como já mencionado, as legendas lidam com aspectos linguísticos tendo em vista a variedade do público e sua linguagem local, quando se tem a intenção de internacionalizar o filme em diversos países, e dessa forma é preciso tornar sua linguagem compreensível para o público alvo daquele país. Essa função foi posteriormente aperfeiçoada quando as mídias em DVD surgiram, sendo, portanto, a possibilidade de incluir mais de uma legenda no mesmo filme, o que fez abrir espaço para a internacionalização em larga escala, e ainda possibilitou que um mesmo filme fosse lançado em países falantes de duas línguas nativas, como o Canadá com o inglês e o francês, para suprir ambos os grupos linguísticos sem a necessidade de se projetar um filme diferente em cada idioma (DIAZ, 2014, p. 18), utilizando as legendas como espaço de representação do texto aural e visual traduzido para o texto verbal. Neste sentido, considera-se um processo com três etapas principais: primeiro a transcrição do texto aural para o escrito, em seguida a tradução do texto transcrito para a língua alvo, e por último a adaptação do texto traduzido para o espaço das legendas.

Conforme exposto anteriormente, dentre outras funções das legendas está a tradução intralingual, que lida principalmente com os problemas relacionados à dificuldade auditiva do público e para fins didáticos, por fornecer meios para que o espectador com esse tipo de deficiência possa compreender o filme falado, e os fins didáticos se dão pela representação do texto audível em sua linguagem fonte, auxiliando na percepção da relação do texto fonte com sua fonética.

Outra função relacionada às legendas traduzidas, a tradução interlingual, está associada a fins didáticos, pois no momento de assistir e escutar os filmes com a utilização de legendas, o espectador não só desenvolve suas habilidades linguísticas, mas também interage com a cultura estrangeira, e se torna oportuno desenvolver a linguagem de outro idioma em seu aspecto fonético (pronúncia e entonação), além da expansão vocabular, ao passo que a imagem permite o contato com os valores culturais como gesticulações, hábitos, vestimentas, tradições e outras formas de cultura (DIAZ, 2014, p. 15).

Podemos citar três aspectos que estão relacionados às características das legendas e ao formato de mídia e aparelhos de reprodução: o tempo, o espaço e o tamanho. Com relação ao tempo, este tem a ver com a duração em que a legenda deverá permanecer visível na tela. Segundo Geogakopoulou (2014, p.22), a duração necessária de uma legenda na tela deverá

levar em conta o tempo que o espectador possa levar para ler corretamente, sem haver a necessidade de uma segunda leitura.

Neste sentido, Diaz (2014, p.88) acredita que as legendas devem seguir uma regra pragmática de sincronização precisa com o áudio e a imagem do filme, considerando que a exibição da legenda representando uma fala deve estar visível no momento em que o discurso oral é proferido, e desvanecer no momento em que é finalizado. Porém, Diaz cita outra regra que pode ser usada pelo legendador ao considerar a velocidade de leitura do espectador, nomeando-a de “Regra dos 6 segundos”⁴⁰ (ibid, p. 96), onde fica definido que um leitor comum é capaz de ler duas linhas de legenda contendo no máximo 74 caracteres divididos em 37 para duas linhas, em apenas 6 segundos. No entanto, Diaz ainda ressalta que, dependendo do aparelho de mídia, esse tempo pode ser reduzido ou ampliado, sendo que essa regra foi aplicada na reprodução de filmes no cinema a uma velocidade de 24 *frames* [quadros] por segundo e as antigas versões de DVD a 25 *frames* por segundo.

O segundo aspecto relacionado às legendas é o espaço. Para defini-lo é necessário compreender que o espaço é um conceito subjetivo, o qual deve ser compreendido na relação de um objeto em um plano que ele se projeta. Neste caso, o objeto são as legendas, e o plano a ser considerado são as telas de cinema e os aparelhos de televisão. Em comparação às suas escalas é possível estabelecer uma grande variedade de tamanhos. Durante o século XX as produções fílmicas eram produzidas para telas de escala 4:3, ao passo que no século XXI os aparelhos evoluíram para a escala 16:9, esta última considerada *widescreen*⁴¹. Nos aparelhos de TV com maior amplitude de largura é possível exibir linhas de legendas bem extensas sem que tomem muito espaço da tela, ao ponto que aparelhos de TV de largura menor necessitariam de uma quebra de linha para outra, para exibir um texto muito extenso.

Quanto ao seu posicionamento, é conveniente observar que as legendas devem, aparentemente, estar na parte inferior da tela, mas não há nenhuma restrição ou regra quanto a isso, visto que, em alguns países, é comum posicionar o texto na orientação vertical e distribuí-lo entre o lado esquerdo e direito na tela. Um exemplo disso são as várias legendas de filmes em japonês, mas, ainda assim, é possível utilizar os dois espaços simultaneamente, ou seja, exibindo a legenda espalhada pela tela (DIAZ, 2014. p.82-83). Além disso, há a questão do alinhamento da legenda. Usualmente ela se encontra centralizada, porém, nada impede que ela seja alinhada à esquerda ou à direita.

⁴⁰ Six-secondrule

⁴¹ De maior amplitude no eixo horizontal.

Tendo em vista questões relacionadas à leitura do texto e o seu tempo de exposição na tela, além da ação passada por intermédio das imagens, as legendas podem tomar mais espaço do que o necessário. Assim, o resultado é uma competição entre legendas e imagens na captação do foco do espectador. Neste sentido, Georgakopoulou (2014, p.23) considera como uma característica das legendas a sua “invisibilidade” perante o espectador, pois como forma de aumentar a compreensão do filme, elas não devem desviar a atenção do espectador para a ação principal representada nas imagens e sons: “Quando a dimensão visual é crucial para a compreensão de uma cena em particular, as legendas deverão oferecer somente a informação linguística mais básica, deixando os olhos do espectador livres para seguir as imagens e a ação”⁴².

O último aspecto relacionado às legendas é o seu tamanho, o qual está diretamente ligado à sua visibilidade na tela, o que vai depender da fonte do texto e do tamanho das letras. Conforme Diaz (2014, p.83), os textos das legendas normalmente se apresentam em fonte Arial e tamanho 32, porém, isto é apenas uma conveniência, já que em algumas legendas amadoras realizadas e distribuídas por fãs, é permitido a customização desses aspectos onde se pode utilizar várias cores diferentes e um tipo de fonte alternativa. Vale ressaltar que a cor do texto pode afetar a legibilidade pelo espectador, pois quando o texto e as imagens são de cores semelhantes, acaba resultando em uma mesclagem de cores e dissolução do texto, podendo impedir para o espectador visualizá-lo adequadamente. Para sanar o problema da cor, o legendador pode utilizar várias alternativas, como a transposição da legenda para outro local da tela, a utilização de um contorno que distinga o fundo da imagem da cor do texto, ou simplesmente utilize uma cor que não apareça no filme ou que não se mescle com a legenda. Muitas vezes se opta pela cor amarela em alto contraste.

Considerando que o texto da legenda nem sempre representa uma tradução do que está sendo falado ou uma transcrição exata do texto audível do filme, os legendadores acabam por utilizar uma compactação do texto de forma a utilizar menos caracteres e palavras na legenda, o que termina em uma redução de termos e linhas apresentadas na tela, e que nos faz pensar na criação de legendas como uma espécie de adaptação do texto, sendo esta adaptação necessária, como a velocidade de leitura, pois:

Por causa do espaço limitado, geralmente disponível para as legendas, certos elementos da trilha sonora precisam ser omitidos, e a solução óbvia é eliminar

⁴² When the visual dimension is crucial for the comprehension of a particular scene, subtitles should offer only the most basic linguistic information, leaving the eyes of the viewers free to follow the images and the action.

elementos redundantes da fala. A redundância ajuda os participantes em uma conversa a alcançarem o significado pretendido mais facilmente e sua eliminação do diálogo no filme pode, desta forma, comprometer a coesão do texto legendado. Assim, a questão está em até que ponto a previsibilidade do discurso ser afetada pelo apagamento sistemático de aspectos redundantes e o impacto que isso pode ter na compreensão dos espectadores sobre a narrativa. (GEORGAKOPOULOU, 2014, p. 25)⁴³

Este tipo de abordagem do texto filmico na adaptação das legendas gera críticas do público quanto à fidelidade da tradução do texto falado e da imagem para o texto escrito nas legendas, levando-se em conta que as reduções e mudanças de palavras e termos não são bem aceitas pelo público, geralmente considerando este tipo de adaptação como uma redução do valor artístico do filme.

4.3 *Hamlet* de Shakespeare versus *Hamlet* de Zeffirelli

Este tópico discute sobre a famosa peça escrita por William Shakespeare, intitulada *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark* (1601) [*A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca*], ou simplesmente *Hamlet*, comparando com a adaptação filmica dirigida pelo cineasta italiano Franco Zeffirelli, também de nome *Hamlet*, lançada em 1990, cerca de 389 anos após a publicação da tragédia shakespeariana.

Hamlet trata de uma história trágica de vingança, um dos subgêneros da Tragédia, e fala do assassinato do Rei Hamlet da Dinamarca, pai do Príncipe Hamlet, pelo próprio irmão Claudio, levando o jovem Hamlet a empreender uma jornada vingativa para descobrir o assassino do pai, enquanto se vê atormentado por conflitos internos provocados pela sua relação com o tio Claudio, com a mãe e rainha Gertrudes, com sua prometida Ofélia, e consigo mesmo.

De acordo com Polidório (2012 apud ADRIANO e DARIN, 2018, p. 30), *Hamlet* se enquadra no gênero tragédia de vingança, que foi popular durante a era jacobina⁴⁴, e se caracteriza como uma forma dramática em que o herói sofre com a perda de algo ou de alguém, e após ser revelado sobre os eventos por trás de sua perda, começa a traçar o rumo

⁴³Because of the limited space generally available for subtitles, certain elements of the soundtrack have to be omitted, and the obvious solution is to do away with redundant elements of speech. Redundancy helps participants in a conversation grasp its intended meaning more easily and its elimination from film dialogue may, therefore, weaken cohesion in the subtitled text. The question then is to what extent the predictability of discourse is affected by the systematic deletion of redundant features and the impact this may have on the viewers' understanding of the narrative.

⁴⁴ Período histórico que data do ano de 1567-1625 para a Escócia, e 1603-1625 na Inglaterra, em que corresponde a ascensão do reinado de James VI na Escócia, e nesse mesmo período também herdou o reino da Inglaterra como James I.

de sua vingança contra o conspirador ou traidor. Em *Hamlet*, a vingança é composta de três estágios: o primeiro é quando Hamlet desconfia da visão fantasmagórica que revela o assassinato do seu pai e antigo rei dinamarquês pelo próprio irmão e tio de Hamlet, Claudio; o segundo momento é quando é revelado por meio da armadilha de Hamlet, que Claudio assassinou o rei, pondo-lhe veneno em uma das orelhas; e por fim, no terceiro momento, surge a oportunidade de Hamlet expor a traição de Claudio e finalmente vingar-se dele, mesmo levando-o ao seu trágico desfecho.

Hamlet foi escrito principalmente para ser encenado no teatro do que mesmo lido, possivelmente um fator influenciado pela Era Renascentista na Inglaterra, onde o índice de alfabetização era baixo, o que reduzia o público leitor. Outro fator pode estar relacionado à dificuldade de publicação de livros. Apesar da máquina de impressão de papel ter surgido no final do século XV, os textos impressos não eram tão populares quanto as peças teatrais. Além disso, ainda havia uma forte preferência pelas tragédias representadas no teatro.

Quanto à adaptação filmica do *Hamlet* de Franco Zeffirelli, esta tem como elenco grandes atores do cinema, como Mel Gibson (Hamlet), Glenn Close (Gertrudes), Alan Bates (Claudio), Paul Scofield (Rei Hamlet), Ian Holm (Polônio), Helena Bonham-Carter (Ofélia), nos principais papéis e apresentados nos créditos iniciais com grande destaque. Na adaptação há a reconstrução cinematográfica da ambientação histórica, a *miseenscene*⁴⁵, que se assemelha ao panorama da Idade Média do século XII, utilizando um castelo na Escócia que representa Elsinore. Para as cenas gravadas dentro das construções foi utilizado um estúdio em Londres, que foi montado como forma de unir as cenas (TOMAZ, 2011, p.78).

Uma das principais características da adaptação de Zeffirelli é a significativa redução do texto escrito por Shakespeare, uma vez que alguns trechos e personagens foram eliminados, e um exemplo disso é a ausência de Fortinbras, príncipe da Noruega, e a remoção do trecho que faz alusão ao conflito histórico entre a Dinamarca e a Noruega tal qual acontece no Ato I, Cena I. Também é possível notar a presença reduzida de personagens secundários, como os guardas do Castelo de Elsinor, pois a cena do filme em que o fantasma aparece para os guardas foi retirada, e em seu lugar, o filme abre com o funeral do Rei Hamlet.

Quanto às reduções ocorridas no filme, Cook (2011, p.66), em sua análise das adaptações de *Hamlet* para o cinema, justifica a necessidade de reduzir o texto quando afirma que:

⁴⁵ Ambientação que envolve o cenário do filme.

Zeffirelli sacrifica uma considerável quantidade de poesia e polissemia Shakespeariana, mas ele compensa este sacrifício necessário com sua característica combinação da atraente arte visual e segmentação criativa. [...] Por cortar mais da metade das palavras de Shakespeare se reduz o primeiro movimento em trinta e quatro minutos, o que está muito em concordância com característica dos filmes do final do século XX.⁴⁶

Em sua adaptação fílmica Zeffirelli conseguiu reproduzir, no texto fílmico, expressões interpretadas pelos personagens, de modo a transparecer as suas sensações diretamente para o espectador, o que não acontece com o texto escrito, em que o leitor, por meio dos sinais verbais, apenas interpreta a expressão dos personagens, visto que não é possível visualizar as imagens pelo texto escrito.

Uma das características distintivas do filme em comparação com a peça, que é um toque especial do diretor, é o conflito edipiano no relacionamento do príncipe com a sua mãe, e o ódio para com o tio e padrasto Claudio (COOK, 2011, p. 66). Para isto, Zeffirelli se utiliza das técnicas de modificação do texto na Cena IV do Ato III, na qual Hamlet confronta Gertrudes no seu leito, onde ela o aguardava, enquanto Polônio permanecia oculto atrás da cortina. No filme, o diálogo entre Hamlet e Gertrudes foi reduzido, mas não alterado, mudando apenas a interpretação de Zeffirelli para esta cena, que foi encenada com o uso da expressão corpórea, que Cook (2011, p. 89) descreve da seguinte forma:

Hamlet força sua volta [de Gertrudes] ao quarto com uma espada pontiaguda. Sua ameaça é "Te por diante do espelho, onde tu poderás ver o mais íntimo do teu ser" em seu encontro sexual com o espelho literal, que representa a arma de Gertrude. A posição da câmera permite essa ameaça acompanhar a ilusão de perfuração de sua parte íntima, enquanto a ponta da espada parece momentaneamente atravessar os seus seios e emergir de suas costas.⁴⁷

Neste momento a câmera é focada no corpo dos personagens, principalmente no rosto, como forma de captar emoções e sensações expressos pela linguagem corporal, e nos seios de Gertrudes, para destacar o aspecto relacionado à atração sexual da personagem, e sua relação com o filho, o marido, e o falecido rei (GUNTNER, 2007 p. 125). Esta

⁴⁶ Zeffirelli sacrifices a considerable amount of Shakespearean poetry and polysemy, but he compensates for this necessary sacrifice with his characteristic combination of engaging visual artistry and creative segmentation. [...] Cutting more than half of Shakespeare's words reduces the first movement to thirty-four minutes, very much in line with feature films of the late twentieth century.

⁴⁷ Hamlet forces her back into the room with pointed sword. His threat to "set you up a glass where you may see the inmost part of you" (18–19) is his sexual counter to the literal glass that represents Gertrude's weapon. The camera's position allows this threat to accompany the illusion of piercing this inmost part, as the sword's point appears momentarily to pass through her breast and emerge from her back.

característica de Zeffirelli, de estabelecer o apelo sexual entre os personagens é mostrada também em outros momentos em que a montagem da cena propicia um clima sexualmente sugestivo, ainda atribuindo este aspecto na última cena do filme na qual ocorre a morte de Gertrudes pelo vinho envenenado. Sobre este momento, Cartmell (2011, p. 219) compreende como uma cena com conotação sexual, determinada principalmente pela posição de Hamlet acima do corpo de Gertrudes, e com a ajuda do foco da câmera em terceira pessoa, acima do ombro de Hamlet, sugerindo uma interação sexual entre ele e Gertrudes. Neste ponto, Zeffirelli utilizou o recurso da manipulação de visão pela câmera para criar a impressão no espectador de que ali ocorria um ato sexual edipiano.

Em suma, no texto de Shakespeare é possível reconhecer o conflito sofrido pelo herói trágico através da jornada vingativa do Príncipe Hamlet, na tentativa de descobrir o assassino do seu pai, e fazer justiça. Em Zeffirelli, o conflito é transposto para além das questões de justiça, manifestando também o complexo edipiano entre Hamlet, Gertrudes e Claudio, por meio de cenas que utilizam técnicas de redução textual, mas sem comprometer a compreensão da trama. Embora condensando as falas, muito é expressado na tela através das imagens.

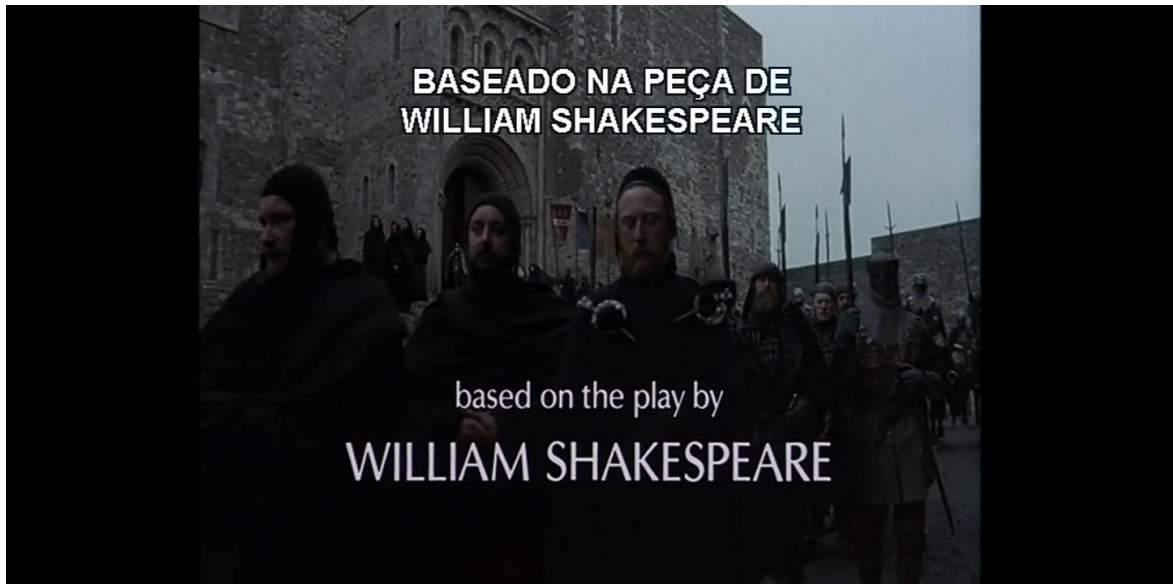
4.4 Tradução intersemiótica: análise de legendas traduzidas do filme *Hamlet* de Zeffirelli

A análise do filme *Hamlet*, a seguir, levará em conta somente as cenas mais expressivas, ou seja, aquelas que mais divergem do texto shakespeariano e cujas legendas condizem ou não com os diálogos, ou com outros elementos do filme, como as falas dos áudios e/ou as imagens, observando nestas a expressão física dos personagens. Antes, porém, vale conhecer alguns aspectos relacionados à produção do filme. Convém informar que o filme tem duração de 2 horas, 14 minutos e 13 segundos, desde a sua abertura, com a apresentação do título estampado na tela, até os créditos finais. A respeito dos blocos de legenda, como forma de demonstrá-los nesta pesquisa, foram utilizados imagens, que mostram a legenda e sua tradução impressa na tela, e quadros, onde mostram os trechos de falas do personagem (Texto Fonte), e ao lado deste, uma coluna (Legenda Traduzida) que representa a legenda traduzida do Texto Fonte ao lado.

Agora segue a análise de legendas e cenas de *Hamlet*. Para esta, foram selecionados cinco diálogos e duas imagens, e foram usados como critérios para a escolha das legendas, as suas diferentes funções e suas relações com os elementos de imagem e som no filme.

No primeiro trecho selecionado, a legenda possui uma função interessante quanto aos elementos que a circundam, como se pode ver nas imagens.

A primeira sequência de legendas pode ser vista na imagem 1.1, a seguir:



O segundo trecho de legendas pode ser visualizado na imagem 1.2, a seguir:



A Imagem 1.1 corresponde a uma das primeiras legendas que aparecem no filme e apresenta os créditos iniciais com a respectiva tradução localizada na parte central-superior da tela, deixando claro que a produção foi baseada numa peça escrita por William Shakespeare. Essa legenda pode funcionar como uma espécie de homenagem ao autor, em reconhecer a sua importância e influência para a produção do filme.

A segunda legenda na imagem 1.2, de cunho descritivo, também diz respeito a uma tradução de legenda a qual tem a função de situar o público no contexto da história da peça. A função desta legenda reside simplesmente em auxiliar o espectador a interpretar o ambiente no qual as cenas do filme estão se passando, de modo breve, a legenda “diz” que aquele castelo nas imagens é o “Castelo Real de Elsinore”. O diferencial desta legenda é o fato do legendador incluir uma informação a mais quanto à data, o século XII, de quando a história acontece na tradução. Esse pequeno detalhe torna possível considerar que o legendador teve a liberdade de acrescentar algo à legenda, visto que no original em inglês não consta o século da história.

Essas duas legendas mencionadas são as únicas do filme que se encontram na parte superior. Apesar das legendas inseridas na parte inferior da tela serem originais do filme e estarem embutidas diretamente na imagem da cena, a posição das legendas traduzidas possivelmente se deva ao fato das demais legendas estarem na parte inferior da tela. Logo, a alteração de posição se dá pelo fato de evitar a sobreposição, ou seja, evita que uma legenda fique por cima da outra, o que a tornaria impossível de ser lida, porém, essa escolha de reposição de legendas traduzidas acabou aumentando o espaço ocupado por elas na tela; mesmo em menor grau, elas ainda prejudicam a visualização das imagens e, ao mesmo tempo roubam a visão das cenas; portanto, é possível considerar que a legenda, apesar de auxiliar na interpretação das cenas, termina atrapalhando um pouco a visualização das imagens. No entanto, a reposição das legendas na parte de cima da imagem surge da necessidade de apresentá-las na posição horizontal e de maneira legível. Outra alternativa seria dispor o texto ordenado na vertical e posicioná-lo nos lados da tela, apesar dos espectadores brasileiros não estarem acostumados com as legendas dispostas na vertical e na parte lateral da tela.

No terceiro trecho de legenda escolhido, tem-se uma fala entre o rei Claudio e Hamlet, após o primeiro ter consagrado o matrimônio com a rainha Gertrudes e assumido o trono da Dinamarca. No diálogo mostrado no Quadro 6, a seguir, Hamlet lembra do seu pai, e Claudio profere as seguintes falas ao príncipe dinamarquês:

Tempo	Texto Fonte	Legenda Traduzida
07:19 min	'Tis sweet and commendable in your nature, Hamlet...	Bela e recomendável atitude render a teu pai esse tributo...
	to give these mourning duties to your father.	Bela e recomendável atitude render a teu pai esse tributo...

	But, you must know, your father lost a father.	Mas teu pai perdeu um pai... e este perdeu o seu.
07:30 min	That father lost, lost his.	Mas teu pai perdeu um pai... e este perdeu o seu.

No Quadro 6, é possível observar a condensação do diálogo na legenda traduzida das quatro falas do Rei Claudio. A terceira fala não traz a tradução literal, uma vez que o trecho “you must know” foi ignorado durante a tradução, assim como o trecho “in your nature, Hamlet...” também foi ocultado. Esta alteração foi necessária para manter a coerência textual, ao mesmo tempo que ocorre a condensação das falas, pois caso houvesse o apagamento dessas falas, o texto ficaria estranho aos olhos do espectador. Já a segunda e quarta falas não são traduzidas, tendo o espectador mais tempo para ler as demais. Esta necessidade de condensação de fala, provém, quando se tem uma grande quantidade de falas, e assim o legendador pode optar por condensá-las e expressá-las em legendas menores, o que também evita que o espectador não consiga ler toda a legenda.

O próximo excerto no Quadro 7, a seguir, trata do monólogo de Hamlet ao ver a mãe casada com Claudius:

Tempo	Texto Fonte	Legenda Traduzida
11:03 min	Things rank and gross in nature possess it merely.	Produtos da natureza grosseira e amarga, unicamente!
	That it should come to this.	Chegar a isto!
	But two months dead. Nay, not so much, not two.	Nem há dois meses morreu. Há pouco tempo, nem dois!
	So excellent a king..	Um rei tão excelente, mais diferente deste...
	that was, to this, Hyperion to a satyr.	que Hipérion de um sátiro!
	So loving to my mother that he might not betwixt the winds of heaven...	tão afetuoso para minha mãe não permitindo às auras celestes
	visit her face too roughly.	roçarem o rosto dela tão violentamente!
	Heaven and earth, must I remember?	Céu e terra” Preciso recordar?
	Why, she would hang on him...	Agarrada a ele como se

		o apetite dele aumentasse
	as if increase of appetite had grown by what it fed on.	à medida que se satisfaz e só há um mês
	And yet, within a month... Let me not think on it.	Não quero pensar! Fragilidade, teu nome é mulher!
11:53 min	Frailty, thy name is woman!	Não quero pensar! Fragilidade, teu nome é mulher!

Para este trecho de legendas, percebe-se que também houve reduções, mas diferentemente das condensações do trecho anterior, no qual foi excluído parte do texto, neste trecho a redução ocorreu tanto pela condensação quanto pelo tempo verbal, e pode ser exemplificado na frase: “Frailty, thy name is woman!”, que corresponde na legenda à “Fragilidade, teu nome é mulher!”, juntamente à frase anterior, “Não quero pensar!”. Esta união de duas legendas gera um efeito de antecipação para o espectador, ao passo que a frase “Fragilidade, teu nome é mulher!” já havia aparecido na tela antes mesmo de Hamlet terminar a frase anterior, ocorrendo assim uma dessincronização maior entre a fala e a legenda traduzida.

Outra condensação percebida pela alteração do modo verbal está na frase: “That it should come to this.”, que foi traduzida como: “Chegar a isto!”. A redução do número de palavras da fala original, contendo 6 palavras e no modo verbal indicativo, foi traduzida por uma frase de três palavras no modo imperativo, e essa alteração torna o texto ainda mais legível para o espectador.

A próxima cena analisada precede o encontro de Hamlet com Gertrudes, como demonstrado no Quadro 8, a seguir:

Tempo	Texto Fonte	Legenda Traduzida
1:17:10 min	Now, Mother, what's the matter?	-O que há, mãe? -Hamlet
	Hamlet, thou hast thy father much offended.	-Ofendeste muito teu pai. -Meu pai está ofendido convosco.
	Mother, you have my father much offended.	-Ofendeste muito teu pai. -Meu pai está ofendido convosco.

	Come, come, you answer with an idle tongue.	-Respondes com língua insensata. -Perguntas com língua perversa.
	Go, go, you question with a wicked tongue.	-Respondes com língua insensata. -Perguntas com língua perversa.
	Why, hownow, Hamlet?	Que é isto?
	- What's the matter now? - Have you forgot me?	-O que há? -Esqueceste-me?
	No, by the rood, not so.	Pela cruz, não esqueci! Sois a rainha...
1:17:34 min	You are the Queen, your husband's brother's wife.	esposa do vosso cunhado e quisera não fosse minha mãe.

O clímax da adaptação de Zeffirelli, no trecho acima, está no encontro de Hamlet com a própria mãe Gertrudes, assim como na peça de Shakespeare. Neste ponto da trama o filme segue fielmente o texto escrito. Polônio, o Conselheiro Real, se esconde por trás da cortina enquanto a rainha se recolhe na cama até a entrada de Hamlet no quarto, onde eles discutem sobre um assunto do passado – o casamento de Gertrudes com o rei assassinado – até a ameaça física contra ela, que pede socorro, culminando com a morte de Polônio por Hamlet. Em seguida começa a investida de Hamlet sobre Gertrude, este é o ápice do filme segundo Cook (2011, p.89), onde a Rainha é exposta a verdade sobre o seu atual conjugue em contraste comparativo do antigo matrimônio e a sacralidade dos votos matrimoniais com o esposo assassinado.

À primeira vista, a análise das legendas nos permite observar que o legendador utilizou de várias técnicas distintas para representação do diálogo, como a redução das falas pela escolha de palavras com menos caracteres, a remoção de termos do texto, e a junção de trechos do texto, para realizar a redução apropriadamente, o tradutor juntou as falas separadas, pelo travessão em legendas de duas linhas.

Sobre as reduções, é possível identificar nas falas acima que o legendador usou vários pronomes oblíquos e adjuntos nominais para reduzir a referência ao sujeito, como na pergunta de Gertrudes: “- *Have you forgot me?*”, na legenda “- Esqueceste-me?”, reduzindo uma frase de quatro palavras totalizando 19 caracteres, para somente uma frase com 15 caracteres, o que resulta na facilitação da leitura por apresentar apenas um termo com caracteres reduzidos.

Vale destacar que, dentre os trechos selecionados para a análise, esse é o que mais teve redução nas legendas do texto traduzido; enquanto no texto em inglês as falas compõem cerca de 63 palavras, na tradução elas foram reduzidas para apenas 46 palavras, o que pode ser justificado pela exclusão de parte do texto e a utilização de correspondentes menores na tradução de alguns termos.

Outro caso de redução está na união do texto numa mesma legenda, quando trechos de falas muito extensos para serem pronunciados em uma única legenda acabam sendo comprimidos e tendo informações eliminadas para que caibam nos limites da legenda. Um exemplo neste caso é a segunda legenda do diálogo, onde os sujeitos “Hamlet” e “Mother” são suprimidos e recolocados com um ponto de travessão (-), neste caso, para indicar ao espectador que as falas são de personagens distintos.

Prosseguindo na cena em Hamlet confronta Gertrudes, durante a discussão, Hamlet ergue a espada contra a mãe que pede por socorro, e logo, Polônio que está escondido por trás das cortinas, grita por ajuda e recebe uma estocada de Hamlet, e morre, como mostrado no Quadro 9, a seguir:

Tempo	Texto Fonte	Legenda Traduzida
1:17:46	Come and sit you down. Youshallnotbudge.	Ora, sentai-vos. não vos movereis!
	You go not till I set you up a glass...	Nem saireis até que posteis diante de um espelho...
	where you may see the inmost part of you.	e vejais o mais íntimo de vosso ser!
	What wilt thou do? Thou wilt not murder me?	Que pretendes? Matar-me?
	- Help! - Help!	-Socorro! -Socorro!
	How now! A rat? Dead, for a ducat!	Um rato? Aposto como está morto!
1:18:08	Dead!	Morto!

Nesse ponto, é interessante notar a mudança sofrida na tradução pela eliminação do

termo *ducat*⁴⁸ na frase: “*How now! A rat? Dead, for a ducat!*”, que foi transposta para a legenda como: “Um rato? Aposto como está morto!”. Apesar do termo não ser essencial para a compreensão da fala, ele faz referência a uma moeda usada no final da idade média até o final do século XX. A possível eliminação possa ser justificada por duas razões: pelo fato de não ser um termo essencial, não prejudicando, portanto, a interpretação do leitor, e ainda reduzindo o tamanho de caracteres ocupados na legenda; outra razão talvez seja para não confundir o espectador, supondo que este poderia não conhecer o termo “ducado”. Vale lembrar que o tradutor pode fazer uma tradução que facilite a leitura e o entendimento do público, porém, as reduções do texto também ocasionam perdas na representatividade da moeda utilizada na Dinamarca do século XV, o qual está relacionado ao contexto histórico proposto no filme.

Em conclusão sobre as legendas analisadas, pode-se averiguar que durante as traduções houve poucas perdas de informações, no entanto, nada que comprometa a interpretação do espectador. Portanto, se pode perceber que o tradutor utilizou técnicas de redução para facilitar a leitura, condensando as falas pela exclusão de trechos do texto, e mesclando falas dos personagens em legendas de apenas duas linhas.

⁴⁸ Ducado.

CONCLUSÃO

Este trabalho se propôs a descrever e analisar legendas traduzidas para o português brasileiro do filme *Hamlet* (1998) dirigido pelo cineasta italiano, Franco Zeffirelli, adaptação da peça trágica *Hamlet* (1600) escrita pelo dramaturgo inglês, William Shakespeare.

No primeiro capítulo foi apresentado o contexto teatral do final do século XVI e início do século XVII, quando houve a popularização do teatro e despertou um interesse maior no público em assistir peças dramáticas, a ponto de se tornar possível para dramaturgos se firmarem na profissão e poderem viver do teatro. Ainda neste capítulo foi feito um breve percurso acerca da vida do maior dramaturgo inglês, William Shakespeare.

No segundo capítulo foi discutido o conceito de tradução e adaptação de obras, apontando os limites que envolvem esses dois tipos de transmutação linguística. Uma das principais razões das adaptações reside no interesse de levar reconhecimento e visibilidade aos autores das obras de origem, uma vez que as adaptações cinematográficas contribuem para a revitalização dessas obras ao longo dos tempos, tornando-as atemporais. Outro propósito das adaptações está na reescritura em um novo formato, em que o escritor pode modificar o texto fonte para inscrever sua perspectiva pessoal em um novo trabalho, e que se pode então situa-las em um contexto moderno para um novo tipo de público.

No terceiro capítulo, foram apresentadas as tragédias de Shakespeare que tiveram mais adaptações para o cinema e, mesmo com o passar do tempo, quase 400 anos após sua morte, Shakespeare ainda conquista grandes produções filmicas, em pleno século XXI; seus textos sobreviveram ao tempo e enaltecem sua fama de renomado dramaturgo. Para a presente pesquisa foi feito um levantamento das cinco peças mais famosas de Shakespeare, e daí foi constatado que, *King Lear* [*Rei Lear*], *Macbeth*, *Othello*, *Romeo and Juliet* [*Romeo e Julieta*], e *Hamlet*, foram as tragédias que mais ganharam adaptações para o cinema. Convém lembrar que dentre essas, *Hamlet* (*corpus* deste trabalho) foi a que teve mais versões cinematográficas.

E por fim, o quarto capítulo discutiu a respeito de legendagem de filmes e sua relação com a tradução intersemiótica. Inicialmente foi trazido o conceito de semiótica compreendida essencialmente pela noção de signos teorizada por Pierce (1974 apud Plaza, 2003, p. 17). Na tradução intersemiótica o texto fonte é construído sobre um sistema de signos específico, onde por meio da transmutação, esse sistema de signos é representado em outro sistema diferente ao construir o texto alvo, e isso acontece principalmente na adaptação do texto escrito, que se utiliza de signos verbais para serem representados em mídias visuais, que se

utilizam de uma maior variedade de signos sonoros e signos pictóricos. Ao relacionar a intersemiótica com a legendagem, pode-se considerar uma espécie de tradução entre signos sonoros e pictóricos presentes no filme, para o sistema de signos verbais expressos no formato de legendas escritas na tela.

O sistema de legendagem acontecia pela necessidade de representar diálogos nos filmes quando a tecnologia ainda não conseguia materializar os signos sonoros, mas mesmo após o surgimento do áudio no cinema, a legendagem sobreviveu por uma série de razões, tais como, a necessidade de expressar os signos sonoros para o espectador impossibilitado de escuta-los, e também para aquele que não fala a língua de origem do filme; nesses casos, a legenda cria um vínculo que torna a língua do filme compreensível por intermédio da tradução do texto falado nas legendas. Considerando sua forma de expressão, vale ressaltar algumas de suas limitações quanto ao próprio texto, pois a impossibilidade de utilizar mais de 74 caracteres, ou usar mais de duas linhas de texto por vez, acaba por resultar na necessidade de redução do texto a ser exibido nas legendas, que inevitavelmente gera uma perda do texto falado.

Concluindo o quarto e último capítulo, procedeu-se à análise das legendas traduzidas e selecionadas do filme *Hamlet*, chegando-se à conclusão que durante a tradução das falas ocorreram reduções dos diálogos, possivelmente com vistas a facilitar a interpretação do espectador, por apresentar menos texto para ser lido em um curto período de tempo. Essas reduções ocorreram principalmente pela técnica de condensação de diálogos, sendo possível excluir parte das falas que não poderiam afetar a compreensão das cenas pelo espectador, e permitir juntar o texto falado em uma legenda de apenas duas linhas. E finalizando, as legendas do filme, apesar de serem menores em comparação aos diálogos, conseguem manter um alto grau de representação do texto falado, o que facilita a apreensão das legendas pelo público, embora havendo perdas do texto shakespeariano na adaptação filmica.

REFERÊNCIAS

- ADAMS, Joseph Quincy. **Shakespearean Playhouses: A History of English Theatres From the Beginnings to the Restoration.** London: Forgotten Books, 2018.
- ADRIANO, Geisy, Nunes; DARIN, Leila, Cristina, Melo. **A tradução intersemiótica de Hamlet para os quadrinhos: o solilóquio “Ser ou não ser”.** TradTerm, São Paulo, v. 31, Abril/2018, p. 25-53.
- ALVES, Bruno Fernandes. **Histórias em quadrinhos e cinema: Um caso da tradução intersemiótica.** Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos. São Paulo: 2011.
- ALVES, Sergia A. Martins de Oliveira. Literatura e cinema: uma conversa entre signos. **Letras em Revista.** v. 4, n. 1. Teresina: 2013.
- ALVSTAD, Cecilia. Children’s literature and translation. **Handbook of Translation Studies. Volume 1.** Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2010.
- AMORIM, Marcel Alvaro. **Da Tradução Intersemiótica à Teoria da adaptação intercultural: Estado da arte e perspectivas futuras.** Itinerários. n.36. p.15-33, Araraquara: 2013.
- ARAÚJO, Naiara Sales. CINEMA E LITERATURA: adaptação ou hipertextualização?. **Littera Online,** n.3. p.6-23. 2011.
- ASTINGTON, John. **Actors and Acting in Shakespeare's Time: The Art of Stage Playing.** United Kingdom: University Press, 2010.
- BASSNETT, Susan. **Translation Studies.** 3. ed. New York: Routledge, 2002.
- BENICÁ, Mariana Marcon. Adaptações de livros para o cinema e sua influência na formação de leitores. **Revista Práticas de Linguagem.** v. 6, n. 1. p.63-83. 2016
- BLOOM, Harold. **William Shakespeare's Hamlet (Bloom's Guides).** New York: Chelsea House Pub, 2004.
- BRADLEY, A.C. Effects of Hamlet’s Melancholy. **William Shakespeare's Hamlet (Bloom's Guides).** New York: Chelsea House Pub, 2004.
- BRINK, Jean. Literacy and Education. **A New Companion to English Renaissance Literature and Culture.** Vol. 1. Wiley-Blackwell: 2010.
- JAKOBSON, Roman. On Linguistics Aspects on Translation. **On Translation.** Massachusetts: Harvard University Press, 1959.
- CARTMELL, Deborah. Franco Zeffirelli and Shakespeare. **The Cambridge Companion to Shakespeare on Film.** Vol. 2. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

- COOK, Patrick. **Cinematic Hamlet: the films of Olivier, Zeffirelli, Branagh, and Almereyda**. Ohio: Ohio University Press, 2011.
- DÍAZ, Jorge Cintas. **Audiovisual translation: subtitling**. New York: Routledge, 2014.
- DIAZ, Jorge Cintas; ANDERMAN, Gunilla. **Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen**. GEORGAKOPOULOU, Panayota. **Subtitling for the DVD Industry**. New York: Palgrave Macmillan, 2009.
- DAVIES, Anthony. **The Shakespeare films of Laurence Olivier**. The Cambridge Companion to Shakespeare on Film. Vol. 2. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- DIMITROVA, Birgitta Englund. **Translation Process. Handbook of Translation Studies: Volume 1**. Vol. 1. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2010.
- GAMBIER, Yves; DOORSLAER, Luc van. **Handbook of Translation Studies: Volume 1**. Vol. 1. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2010.
- GRAZIA, Margenta; WELLS, Stanley. **The Cambridge Companion to Shakespeare (Cambridge Companions to Literature)**. HONIGMANN, Ernst. **Shakespeare's life**. United Kingdom: Cambridge University Press, 2003.
- GUNTNER, Lawrence. **Hamlet, Macbeth and King Lear on film. The Cambridge Companion to Shakespeare on Film**. Vol. 2. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- HAPPÉ, Peter. **Theatres and Companies: The Context of the Professional Stage—James Burbage and John Lyly. Elizabethan Drama (Bloom's Period Studies)**. New York: Chelsea House Publications, 2004.
- HATTAWAY, Michael. **Playhouses, Performances, and the Role of Drama. A New Companion to English Renaissance Literature and Culture**. Vol. 2. Wiley-Blackwell: 2010.
- HUTCHEON, Linda. **A Theory of Adaptation**. 2.ed, Oxon: Routledge, 2012.
- JACKSON, Russell. **The Cambridge Companion to Shakespeare on Film**. Vol. 2. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- KEENAN, Siobhan. **Renaissance Literature**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.
- KERNAN, Alvin. **Shakespeare's and Jonson's View of Public Theatre Audiences. Elizabethan Drama (Bloom's Period Studies)**. New York: Chelsea House Publications, 2004.
- MACIEL, Mariana Assis; BRANCO, Sinara de Oliveira. **Cinema e Tradução Intersemiótica: as Formas de Traduzir para o Cinema. Revista Livre de Cinema**. v. 3, n. 1. p.38-52. 2016.
- METZ, Christian. **Film Language: A Semiotics of the Cinema**. New York: Oxford University Press, 1974.
- MILTON, John. **Adaptation. Handbook of Translation Studies: Volume 1**. Vol. 1. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2010.

- MONACO, James. **How to Read a Film: The World of Movies, Media and Multimedia**. 3.ed. New York: Oxford, 2000.
- NORD, Christiane. Functionalist approaches. **Handbook of Translation Studies: Volume 1**. Vol. 1. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2010.
- PEREZ-GONZALEZ, Luis. **Audiovisual Translation: Theories, Methods and Issues**. 1.ed. Routledge: 2014.
- PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. 1.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- POTTER, Lois. **The Life of William Shakespeare: A Critical Biography**. 1.ed. Oxford: Wiley-Blackwell, 2012.
- ROBERTSON, John Mackinnon. **Elizabethan Literature**. London: Williams & Norgate, 1914.
- SCHOENBAUM, Samuel. **William Shakespeare: a compact documentary life**. New York: Oxford University Press, 1977
- SILVA, Fernanda Trevizan; MONTEMEZZO, Helena Gabriela. **Tradução Intersemiótica de Textos Literários: Uma análise da adaptação cinematográfica de *Razão e Sensibilidade***. In: XI Seminário de Pesquisa em Ciências Humanas - SEPECH. Londrina: 2016.
- SLACK, Paul. **The English Poor Law, 1531-1782**. London: Palgrave Macmillan, 1990.
- SNYDER, Susan. The Cambridge Companion To Shakespeare. **The genres of Shakespeare's plays**. p. 83-97, United Kingdom: Cambridge, 2001.
- SOKOLYANSKY, Mark. Grigori Kozintsev's Hamlet and King Lear. **The Cambridge Companion to Shakespeare on Film**. Vol. 2. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- STOPES, C. C. **Burbage and Shakespeare's stage**. London: Alexander Moring Ltd, 1913.
- TOMAZ, Rogério. Hamlet no cinema: as adaptações filmicas de Laurence Olivier (1948) e Franco Zeffirelli (1990). **Anuário de Literatura**. vol. 16, n. 2, p. 69-83. Paraná: Universidade Federal do Paraná, 2011.
- WELSCH, Kim. **Elizabethan Drama (Bloom's Period Studies)**. New York: Chelsea House Publications, 2004.