

Hamlet em traduções interlinguais e traduções intersemióticas

Cláudia Soares Cruz*

Introdução

Antoine Vitez (1982¹ apud PAVIS, 1989, p. 32) diz, “tradução ou encenação – a atividade é a mesma; é a arte de selecionar dentre a hierarquia de signos”. Neste trabalho, utilizando os termos propostos por Roman Jakobson (2010, p. 81), e chamando aquilo a que Vitez se refere como “tradução” de tradução interlingual, e “encenação”, de tradução intersemiótica, apresentaremos uma breve análise de duas traduções interlinguais e duas traduções intersemióticas de um pequeno trecho de *Hamlet*.

Egil Törnqvist (1991, p. 5) afirma que “se, por um lado, existe apenas um texto teatral, por outro, o número de encenações é potencialmente infinito”. Podemos dizer também que, se, por um lado, existe apenas um texto fonte, por outro, o número de traduções (interlinguais) é potencialmente infinito. De fato, as duas formas de tradução têm muito em comum. Ambas transformam o texto de partida em algo novo através de um processo semelhante de leitura, interpretação (no sentido mais amplo do termo) e criação (ou recriação). A diferença essencial entre os dois tipos de tradução é que a tradução interlingual é feita em palavras, enquanto a intersemiótica se vale de signos teatrais, i.e., gestos, luz, som, cenário, figurino, entre outros. Outra diferença entre os dois processos é que o trabalho do tradutor interlingual costuma ser solitário, ao passo que o do encenador, ou tradutor intersemiótico, é sempre conjunto.

* Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio).

¹ VITEZ, Antoine. **Le Devoir du Traduire**. Théâtre/public, no 44 (1982), p. 13.

Para a análise aqui proposta, selecionamos um curto trecho da Cena IV, Ato III, de *Hamlet*, com o objetivo de mostrar algumas das infinitas possibilidades de se traduzir e encenar um texto. A cena começa com a Rainha e Polônio entrando juntos nos aposentos da Rainha. Polônio lhe pede que converse com Hamlet e se esconde para ouvir a conversa. Hamlet entra, discute com a mãe, e ela, sentindo-se ameaçada pelo filho, grita por socorro. Polônio, escondido atrás de uma tapeçaria, se assusta e também pede socorro. Hamlet, alarmado, sem saber quem estava gritando, atravessa a tapeçaria com sua espada e mata Polônio. Quando Polônio cai, já sem vida, enrolado na tapeçaria, Hamlet pergunta a mãe se o morto era o Rei, mas ao levantar a tapeçaria, descobre que se tratava de Polônio.

Segue abaixo o trecho selecionado como apresentado na edição de 1899, editada por Edward Dowden:

SCENE IV – The Queens Closet.

Enter QUEEN and POLONIUS.

Polonius He will come straight. Look you lay home to him;

Tell him his pranks have been too broad to bear with,

And that your grace hath screen'd and stood between

Much heat and him. I'll silence me e'en here.

Pray you, be round with him.

Hamlet [*Within.*] Mother, mother, mother!

Queen I'll warrant you;

Fear me not. Withdraw, I hear him coming.

[*Polonius hides behind the arras.*]

Enter HAMLET.

Hamlet Now, mother, what's the matter?

Queen Hamlet, thou hast thy father much offended.

Hamlet Mother, you have my father much offended.

Queen Come, come, you answer with an idle tongue.

Hamlet Go, go, you question with a wicked tongue.

Queen Why, how now, Hamlet?

Hamlet What's the matter now?

Queen Have you forgot me?

Hamlet No, by the rood, not so:

You are the queen, your husband's brother's wife;

And—would it were not so!—you are my mother.

Queen Nay then, I'll set those to you that can speak.

Hamlet Come, come, and sit you down ; you shall not budge;

You go not till I set you up a glass

Where you may see the inmost part of you.

Queen What wilt thou do? Thou wilt not murder me?

Help, help, ho!

Polonius [*Behind.*] What, ho ! help, help, help !

Hamlet How now! a rat? Dead, for a ducat, dead!

[*Makes a pass through the arras.*]

Polonius [*Behind.*] Oh, I am slain! [*Falls and dies.*]

Queen Oh me, what hast thou done?

Hamlet Nay, I know not; is it the king?

Queen Oh, what a rash and bloody deed is this!

[*Lifts up the arras and discovers Polonius.*]

As traduções interlinguais examinadas foram a de Anna Amélia de Queiroz Carneiro de Mendonça, que data de 1968, e a de Lawrence Flores Pereira, de 2015.² As traduções intersemióticas selecionadas para análise foram o filme dirigido por Kenneth Branagh em 1996 e a montagem teatral de Robert Icke, televisionada pela BBC em 2018³.

A análise das traduções intersemióticas foi realizada em todo o trecho apresentado acima, enquanto a análise das traduções interlinguais se restringiu ao diálogo entre Hamlet e a Rainha, que vai da primeira fala de Hamlet,

² A partir daqui, utilizarei abreviações para os nomes dos tradutores: AA (Anna Amélia Carneiro de Mendonça) e LFP (Lawrence Flores Pereira).

³ A montagem dirigida por Robert Icke ficou em cartaz no The Harold Pinter Theatre, em Londres, de 09 de junho a 02 setembro de 2017. O programa que foi ao ar no canal BBB Two no dia 31 de março de 2018 foi gravado no próprio teatro.

"Now, mother, what's the matter?", ao momento que antecede os gritos da Rainha por socorro, quando ela diz, *"What wilt thou do? Thou wilt not murder me?"*, em um total de dezesseis versos.

Limitamos a análise das traduções interlinguais à troca de falas entre Hamlet e a Rainha por estarem ali concentradas as questões linguísticas que consideramos pertinentes para esta breve análise.

Traduções interlinguais

Para realizarmos uma análise comparativa entre traduções interlinguais, há diversos aspectos que podem ser examinados: aspectos sintáticos, semânticos, prosódicos, entre diversos outros. Para este trabalho, optamos por analisar a métrica e o registro.

O contrato métrico utilizado por Shakespeare neste pequeno trecho é o pentâmetro jâmbico, que, segundo Paulo Henriques Britto (2008, p. 135), é "o mais importante metro da poesia inglesa", sendo utilizado, por exemplo, no *blank verse* do teatro isabelino. Britto (2006, p. 6) diz ainda que, em termos de "correspondência formal, a maioria dos tradutores provavelmente tenderia a concordar que o decassílabo é o verso português mais próximo do pentâmetro jâmbico, por terem ambos dez sílabas". E é essa a escolha de AA.

Já LFP optou pelo dodecassílabo e justifica sua escolha dizendo que o verso em doze sílabas, "se usado com liberdade, como o próprio Shakespeare usou o seu verso, é o melhor equivalente para o pentâmetro iâmbico teatral" (In: SHAKESPEARE, 2015, p. 47). Britto (2006, p. 6) concorda que "pode ser vantajoso traduzir-se o pentâmetro jâmbico pelo dodecassílabo, para que o tradutor não seja obrigado a fazer cortes a fim de manter o número de sílabas no português", mas alerta para a possibilidade "de obrigar o tradutor a acrescentar [...] palavras e expressões [...], a fim de preencher as doze sílabas de cada verso" (BRITTO, 2006, p. 6). Na tradução de LFP para este trecho não houve acréscimo de palavras, entretanto vemos o deslocamento de parte de um verso para o verso anterior, como mostraremos adiante.

Segue abaixo a escansão dos 16 versos analisados do texto shakespeariano, onde se podem notar algumas poucas irregularidades métricas, como

as inversões trocaicas nos versos 2, 3, 6, 9 e 12, que não chegam a causar mudanças violentas no ritmo. Há uma única substituição anapéstica no verso 9 que faz com que os versos 8 e 9 combinados formem um verso de 11 sílabas.⁴

1	<i>Hamlet</i> : Now, mother, what's the matter?	/ / - / - / -
2	<i>Queen</i> : Hamlet, thou hast thy father much offended.	/ - - / - / - / -
3	<i>Hamlet</i> : Mother, you have my father much offended.	/ - - / - / - / -
4	<i>Queen</i> : Come, come, you answer with an idle tongue.	/ / - / - - - / - /
5	<i>Hamlet</i> : Go, go, you question with a wicked tongue.	/ / - / - - - / - /
6	<i>Queen</i> : Why, how now, Hamlet?	/ - / / -
7	<i>Hamlet</i> : What's the matter now?	/ - / - /
8	<i>Queen</i> : Have you forgot me?	- / - / -
9	<i>Hamlet</i> : No, by the rood, not so:	/ - - / / -
10	You are the queen, your husband's brother's wife;	- - - / - / - / - /
11	And— would it were not so!— you are my mother.	- / - / - / - - - / -
12	<i>Queen</i> : Nay then, I'll set those to you that can speak.	/ - / - / - - /
13	<i>Hamlet</i> : Come, come, and sit you down; you shall not budge;	/ / - / - / - - - /
14	You go not till I set you up a glass	- / / - / - / - /
15	Where you may see the inmost part of you.	- - - / - / \ - /
16	<i>Queen</i> : What wilt thou do? Thou wilt not murder me?	- - - / - - - / - /

Seguem abaixo as traduções do mesmo trecho, primeiro a de AA, e a seguir a de LFP:

	<u>AA</u>
1	<i>Hamlet</i> Então, que há, minha mãe?
2	<i>Rainha</i> Hamlet, causaste ofensas a teu pai.
3	<i>Hamlet</i> Mãe, tu causaste ofensas a meu pai.
4	<i>Rainha</i> Vamos: tu me respondes com pilhéria.
5	<i>Hamlet</i> Vamos: tu me interrogas com malícia.

⁴ Gostaria de expressar meu agradecimento ao Professor Paulo Henriques Britto por sua contribuição na análise da métrica do texto de Shakespeare e das duas traduções aqui analisadas.



6	<i>Rainha</i>	Oh, Hamlet, o que é que tens?
7	<i>Hamlet</i>	De que se trata?
8	<i>Rainha</i>	Esqueceste quem sou?
9	<i>Hamlet</i>	Não, pela cruz!
10		És a Rainha, a mulher de teu cunhado;
11		E – antes assim não fosse – és minha mãe.
12	<i>Rainha</i>	Vou mandar-te quem possa interrogar-te.
13	<i>Hamlet</i>	Vem, vem, senta-te aqui. E não te mexas.
14		Não irás sem que vejas num espelho
15		A mais íntima parte de ti mesma.
16	<i>Rainha</i>	Que vais fazer? Acaso vais matar-me?

		<u>LFP</u>
1	<i>Hamlet</i>	E então, mãe, do que se trata?
2	<i>Rainha</i>	Hamlet, tu ofendeste gravemente teu pai.
3	<i>Hamlet</i>	Mãe, você ofendeu gravemente meu pai.
4	<i>Rainha</i>	Ora, vem, respondes com uma língua pueril.
5	<i>Hamlet</i>	Ora, vai, pergunta com uma língua vil.
6	<i>Rainha</i>	Mas o que é isso, Hamlet?
7	<i>Hamlet</i>	Mas o que é isso o quê?
8	<i>Rainha</i>	Esqueceste quem sou?
9	<i>Hamlet</i>	Cristo, não, você é
10		A Rainha, mulher do irmão do teu marido,
11		E – quisera não fosse! – mas é a minha mãe!
12	<i>Rainha</i>	Chamarei alguém que saiba falar contigo.
13	<i>Hamlet</i>	Venha aqui, fique bem sentada e não se mova.
14		Não vai sair antes de eu lhe mostrar o espelho
15		Onde verá bem no fundo essa sua essência.
16	<i>Rainha</i>	Mas que tu estás fazendo? Vais me assassinar?

Na tradução de AA há apenas um desvio no padrão métrico adotado: os versos 6 e 7, que juntos formam um hendecassílabo.

A tradução de LFP também apresenta uma sílaba a mais se os versos 6 e 7 forem vistos como um só, pois nesse caso é preciso considerar a sílaba átona final do verso 6. Caso o tradutor tenha optado por considerar esses versos como dois versos independentes, teríamos, então dois versos de seis sílabas, já que a sílaba átona final do verso 6 não seria considerada. Seria necessário analisar várias ocorrências de versos distribuídos entre dois personagens ao longo da tradução de LFP para uma verificação mais aprofundada de como o tradutor lida com esse tipo de verso.

Como mencionado, há um deslocamento de parte de um verso para o verso anterior. Isso se dá nos versos 9 e 10. No texto de partida, o verso 9 diz, “*No by the rood, not so*”, e o 10 se inicia com “*You are the Queen*”. Na tradução de LFP, o verso 9 diz, “*Cristo, não, você é*”, ou seja, o início do verso 10 é deslocado para o verso 9 e o tradutor compõe, assim, um verso de 12 sílabas com a junção dos versos 8 e 9.

Com relação ao registro, observamos o uso que Shakespeare faz dos pronomes de tratamento *you* e *thou*, e suas formas verbais e pronominais equivalentes, nessa breve troca de falas entre Hamlet e a Rainha, e as comparamos com as escolhas dos dois tradutores. Antes, porém, faremos algumas observações sobre o uso dos pronomes de tratamento no inglês e no português brasileiro.

Historicamente, no inglês arcaico, *thou* representava a 2ª pessoa do singular e *you*, a 2ª pessoa do plural. Já na Idade Média, a forma plural passou a ser utilizada em quase todas as interações, primeiro como uma forma respeitosa de se dirigir a pessoas hierarquicamente superiores, e depois como forma de cortesia entre iguais. O que começou como uma distinção de número se tornou uma distinção de formalidade e *status*.

Na Inglaterra elisabetana, o uso do *you* permaneceu o mesmo, i.e., como distinção de hierarquia de baixo para cima e como demonstração de respeito e/ou cortesia entre iguais nas classes sociais elevadas. *Thou*, por sua vez, era utilizado como distinção de hierarquia de cima para baixo e entre iguais nas camadas sociais mais baixas. Quando a escolha do pronome de

tratamento viola as normas de um grupo social, pode-se depreender daí alguma intenção ou mudança de atitude com relação a um interlocutor. A utilização de *thou* quando a norma recomendaria *you* poderia, por exemplo, ser sinal de desdém. Poderia até ser tomada como um insulto.

O drama produzido na era elisabetana reproduz essa utilização dos pronomes de tratamento, tanto seguindo quanto violando as normas. Na peça *Noite de Reis*, Shakespeare cria um verbo para designar esse uso de *thou* quando Sir Toby Belch aconselha Andrew Aguecheek a desafiar seu inimigo, dizendo: “*Taunt him with the license of ink, if thou thou’st him some thrice, it shall not be amiss*” (*Twelfth Night*, III.ii.43).⁵

No português brasileiro, o pronome *você*, hoje o mais utilizado em todo o país, provém de *Vossa Mercê*, uma forma de tratamento então utilizada por pessoas que ocupavam uma posição socialmente inferior ao se dirigir àqueles que dispunham de *status* mais elevado na hierarquia social. Segundo Marcos Bagno (2009, p. 246), “com o passar do tempo, [...] o emprego dessa forma de tratamento se generalizou [e] deixou de ser usada somente nas relações sociais assimétricas (de baixo para cima) e passou a ser utilizada (ao menos no Brasil) para as relações entre iguais”. Bagno explica, ainda, que *Vossa Mercê* foi sofrendo aglutinações e erosões fonéticas, se transformou em *vossemecê*, depois em *vosmecê*, e finalmente em *você*.

Ainda segundo Bagno, o uso de *você* se expandiu e “foi tomando o lugar antes ocupado pelo *tu*” (2009, p. 246), hoje praticamente extinto na maior parte do país. Alguns estados do Norte, como Pará e Maranhão, e os estados de Santa Catarina e Rio Grande do Sul ainda utilizam o pronome *tu*, mas esse uso não implica hierarquia social nem maior ou menor grau de intimidade entre os interlocutores. Como a utilização de *tu* ou *você* hoje se restringe a algumas áreas, a escolha entre uma forma ou outra revela, quase sempre, a origem geográfica do falante, e não muito mais do que isso.

Como pronome de tratamento mais formal e/ou respeitoso, utiliza-se também no português brasileiro as formas *senhor* e *senhora*. Em termos de escolha lexical, a utilização de *senhora* como forma de Hamlet se dirigir à mãe

⁵ “Insulta o rapaz com a força da tinta no papel. Chama-o de “tu” umas duas ou três vezes, que isso não passa despercebido.” – tradução de Beatriz Viégas-Faria.



poderia ser uma opção interessante. Entretanto, em uma tradução versificada, como as duas apresentadas aqui, essa opção torna-se bastante complicada já que a palavra possui 3 sílabas, restando ao tradutor apenas 7, no caso do uso de decassílabos, ou 9, nas traduções em dodecassílabos, para dar conta do conteúdo de cada verso.

Vejam agora algumas observações sobre o trecho de *Hamlet* aqui analisado e, em seguida, as opções dos dois tradutores.

No texto de Shakespeare, a Rainha começa tratando seu filho, Hamlet, por *thou*, transmitindo um grau de informalidade, já que é esta a forma de tratamento então dispensada àqueles com quem temos mais intimidade. Logo no verso 4, a segunda fala da Rainha, ela passa a tratar o filho por *you*, imprimindo à sua fala um distanciamento, um grau mais elevado de formalidade e, conseqüentemente, de seriedade. Essa mudança na forma como a Rainha se dirige ao filho pode ter sido provocada tanto pelo fato de ele a ter chamado de *you* (verso 3), ou pelo tom insolente com que Hamlet fala com ela, acusando-a de haver ofendido o pai. A Rainha só volta a chamar o filho de *thou* no último verso desse trecho quando se sente ameaçada por ele. Esse retorno à forma mais íntima de tratamento pode ser interpretado como uma vontade da Rainha de lembrar ao filho a relação entre eles.

Nas falas de Hamlet nesse pequeno trecho, Shakespeare sempre utiliza *you*. Essa escolha pode indicar que, apesar do mau julgamento que faz a respeito das ações da mãe, Hamlet continua tratando-a com formalidade e respeito. Podemos também supor que Hamlet utiliza essa forma de tratamento mais formal para distanciar-se da mãe, enquanto ela quer exatamente o oposto, aproximar-se do filho.

Podemos perceber, então, duas questões na utilização pronominal no texto de partida: Hamlet e a Rainha usam formas de tratamento diferentes; e a Rainha oscila entre as duas formas de tratamento, enquanto Hamlet só utiliza *you*.

Na tradução de AA, não há distinção entre as formas de tratamento utilizadas pela Rainha e por Hamlet. A escolha da tradutora é sempre utilizar *tu*. Sendo assim, os dois aspectos presentes no texto de partida – utilização de formas de tratamento diferentes pelos personagens e alternância de formas nas falas da Rainha – não se reproduzem. Com a utilização de *tu* (e suas



formas correlatas) tanto nas falas da Rainha quanto nas de Hamlet, AA perde o jogo criado por Shakespeare de aproximação e distanciamento, que pode tanto denotar formalidade/informalidade quanto respeito/falta de respeito.

Na tradução de LFP, por sua vez, o tradutor opta por alternar as formas de tratamento nas falas de Hamlet, e não nas da Rainha – que sempre utiliza *tu* e suas formas correlatas –, o que é o oposto do que faz Shakespeare.

Em sua primeira fala (verso 3), Hamlet chama a mãe de *você*, expressando respeito, formalidade e/ou distanciamento. Na fala seguinte (verso 5), há uma mistura de formas verbais. *Vai* é a forma imperativa da 2ª pessoa do singular, enquanto *pergunta* é a forma da 3ª pessoa do singular do presente do indicativo. Nos versos 9, 10 e 11, também se verifica uma mistura no uso pronominal. No verso 9, Hamlet diz “*você é*” e no 11 usa as formas verbais da 3ª pessoa do singular *fosse* e *é*. Entretanto, no verso 10, vemos o pronome possessivo de 2ª pessoa, *teu*.

Essa utilização de *tu* com formas verbais de 3ª pessoa é bastante comum no português do Brasil, de acordo com Marcos Bagno (2009, p. 207). O autor afirma que apenas nos estados do Norte do país faz-se uso da conjugação clássica. Já no Rio Grande do Sul, por exemplo, “as formas verbais “clássicas” só aparecem quando a pessoa está [...] tentando usar uma língua tida como mais adequada para certos ambientes de interação mais monitorada” (BAGNO, 2009, p. 207, grifo do autor).

LFP (SHAKESPEARE, 2016, p. 46) alega que, “para atingir o nível de opulência linguística de Shakespeare”, usou “todos os recursos possíveis da língua portuguesa”. Mas faz a ressalva de que “tudo foi feito com o cuidado de evitar que o ganho na textura poética tornasse o texto pesado para o teatro”. Tendo em mente que estava fazendo uma tradução para ser levada à cena, LFP talvez tenha querido imprimir coloquialidade nas falas de Hamlet e para isso faz uso desse sistema misto.

É curioso pensar que a tradução de AA também tinha como objetivo ser encenada. Quem lhe encomendou a tradução foi sua filha, Barbara Heliadora, que precisava de uma tradução do *Hamlet* para aulas que daria no Conservatório Nacional de Teatro. Ao fazer sua encomenda, Heliadora disse à mãe que “devia ser uma tradução para teatro, em que atores e diretores



pudessem sentir o fluxo da ação; mas devia também ser uma tradução de poeta” (SHAKESPEARE, 1968, p. 8).

Embora a tradução de AA tenha sido feita visando à cena, não é raro ouvirmos que é uma tradução literária, como se houvesse sido realizada apenas para publicação, e não para a cena.

É importante lembrar que quarenta e oito anos separam as duas traduções e, além disso, a de LFP está distante de seu público – leitor ou espectador – apenas três anos. Não deve ser surpresa, então, que esse público se sintam mais à vontade com essa tradução e que, de forma imediata, tenha a impressão de que a de AA se presta às páginas de um livro, mas não à cena.

Traduções intersemióticas

Passemos agora à análise das traduções intersemióticas aqui selecionadas. No filme dirigido por Kenneth Branagh, o próprio Branagh vive Hamlet, Julie Christie faz a Rainha e Richard Briers, Polônio. Na montagem teatral dirigida por Robert Icke, Hamlet é vivido pelo ator Andrew Scott, a Rainha por Juliet Stevenson e Polônio por Peter Wight.

Os aspectos analisados tanto no filme de Branagh quanto na montagem de Icke são: cenário; figurino; objetos de cena, principalmente a arma utilizada por Hamlet para matar Polônio; a relação entre o texto e o ambiente cênico; marcação da cena; e a interpretação, com ênfase na relação que se estabelece entre Polônio e a Rainha e entre a Rainha e Hamlet. No filme, foi analisado ainda o enquadramento e a movimentação da câmera. Embora a análise da montagem teatral de Icke tenha sido feita a partir de uma filmagem da encenação, lançada pela BBC em 2018, esses dois aspectos – enquadramento e movimentação da câmera – não foram analisados, pois a interferência da câmera torna a experiência da recepção diversa da experiência de se assistir à montagem ao vivo. Com o uso de câmeras, o diretor seleciona o que mostrar, fazendo, por exemplo, tomadas em *close-up*.

A seguir veremos cada aspecto analisado no filme e na montagem teatral.



Cenário e objetos de cena

Filme

- cores claras e vibrantes, muitos objetos de cena, como cortinas, tapetes, castiçais com velas acesas;
- há um carrinho de chá com uma bandeja e um serviço de chá dourado, com bule, xícaras e pires;
- o piso é de madeira clara, as paredes são cobertas de afrescos, há uma grande e pesada porta de madeira à direita;
- há diversas colunas brancas espalhadas e uma bem larga no meio do aposento, e um piano à direita;
- Hamlet mata Polônio com uma adaga que só desembainha no momento do assassinato.

Peça

- cenário contemporâneo e despojado, com poucos objetos de cena, tudo em tons de bege, pêssego e marrom;
- há três pares de cortinas de seda ao fundo, em tom de pêssego, sendo que as duas das pontas refletem de forma suave o que se encontra diante delas. A cortina do meio encontra-se entreaberta e vemos uma arara de metal prateado com roupas penduradas em cabides de madeira. É atrás dessa cortina que Polônio se esconderá;
- há um sofá marrom de três lugares, sendo que o lugar à direita é uma *chaise*, virado para a plateia à direita do palco, onde vemos uma folha de jornal meio amassada; uma poltrona com estrutura metálica e assento e encosto de couro marrom; dois abajures com pé metálico prateado e cúpula bege, um entre a poltrona e as cortinas, e o outro bem à direita do palco atrás do sofá. A poltrona, à esquerda do palco, encontra-se virada para o sofá;
- o chão é de madeira e as paredes laterais de tijolos rústicos;
- a arma utilizada é uma pistola automática.

Figurino

Filme

- Polônio usa uma jaqueta militar de gala, com dragona, insígnias, medalhas e uma faixa atravessada no peito;

- a Rainha está com um vestido bege;
- Hamlet, como de costume, usa trajes pretos e vemos uma gola branca por baixo do colarinho de sua jaqueta.

Peça

- o figurino é contemporâneo, como o cenário;
- Hamlet, com o preto tradicional, veste calça, camiseta justa de mangas curtas, sapato de couro e um relógio de pulso prateado;
- a Rainha está com um robe de seda na cor pêssego e descalça;
- Polônio veste terno e sapatos pretos, camisa branca e gravata borboleta preta.

Texto

No filme, os três personagens dizem o texto na íntegra, exatamente como consta do texto apresentado acima. Na montagem de Icke, há algumas modificações no texto:

- na fala de Hamlet, *"Come, come, and sit you down; you shall not budge; You go not till I set you up a glass where you may see the inmost part of you"*, Andrew Scott omite *"You go not"* e a fala fica assim: *"Come, come, and sit you down; you shall not budge till I set you up a glass where you may see the inmost part of you"*;

- a resposta da Rainha também difere do texto shakespeariano. Ela diz, *"Why, what will you do? You will not murder me?"*, incluindo a palavra *why* e trocando *thou* por *you*, e conseqüentemente *wilt* por *will*;

- na fala da Rainha, *"Oh me, what hast thou done"*, ela suprime *Oh, me*, e troca *hast thou* por *have you*;

- as falas de Hamlet, *"Dead, for a ducat, dead"*, e de Polônio, *"Oh, I am slain"*, são suprimidas.

Interpretação – Rainha e Polônio

- No filme, os dois personagens falam muito rápido e Polônio se dirige à Rainha de uma forma autoritária, fazendo parecer que ela está recebendo ordens de um superior.

- Na peça, os dois personagens demonstram uma intimidade de amigos, são carinhosos um com o outro, se tocam delicadamente. A intimidade também se revela no figurino, já que a Rainha está de robe e descalça.

Interpretação – Rainha e Hamlet

- No filme, a conversa de Hamlet com a mãe já começa com os dois muito irritados. Na primeira troca de falas, já falam em um tom de voz muito alto. Hamlet força a mãe a se sentar usando seu próprio corpo de forma bastante enérgica e violenta. Hamlet mata Polônio com seis facadas.

- Na montagem de Icke, Hamlet entra aparentando tranquilidade. A Rainha inicia a conversa bastante irritada, em um tom de voz alto. Ele continua calmo, demonstrando certa ironia e desdém. Quando ela diz que vai chamar alguém para falar com ele, ele a obriga a sentar usando a força, mas ela em seguida se levanta e ele aponta a arma para ela. A cena é bastante tensa e agressiva, mas, diferentemente do filme de Branagh, aqui vemos a cena crescer, o tom se elevar à medida que a cena se desenrola. Hamlet mata Polônio com dois tiros.

Marcação, enquadramento e movimento de câmera - Filme

- diferentemente da rubrica inicial de Shakespeare que indica que a Rainha e Polônio entram juntos, a Rainha já está em cena quando Polônio entra;

- a tomada é em plano aberto, mostrando o ambiente, e Polônio surge de corpo inteiro;

- ele entra pela porta de madeira à direita já falando e a câmera o acompanha até enquadrar também a Rainha que está de pé perto da porta, aparentemente des preocupada, mexendo no cabelo;

- os dois caminham para a esquerda e param diante da grande coluna central, de frente um para o outro, a uma distância média;

- a câmera agora fecha um pouco e os mostra do quadril para cima; quando a Rainha diz para Polônio se esconder, ela se inclina para a frente, segura seu braço e o direciona para a esquerda; Polônio corre para se esconder; a câmera fica com a Rainha e em seguida há um corte para mostrar Polônio se escondendo atrás de uma cortina, visto de dentro do esconderijo;

- Hamlet entra por uma porta disfarçada na parede central coberta de afrescos e encontra a mãe de pé atrás de uma cadeira com as mãos pousadas em seu espaldar, diante da cortina onde Polônio se escondeu;

- o plano é aberto, mostrando Hamlet e a Rainha da altura do joelho para cima. Hamlet se aproxima dela aos poucos e a câmera vai fechando a tomada, girando em torno dos dois, se movimentando na direção do ponto de vista de Hamlet;

- quando a Rainha diz que vai chamar alguém para conversar com Hamlet, ela sai de trás da cadeira e, ao passar por ele na direção da porta à direita, ele a agarra e a força a se sentar na cadeira de frente para ele;

- a Rainha se debate, tentando se desvencilhar, mas Hamlet segura seus braços, seu pescoço, circula a cadeira e a prende por trás; ela continua se debatendo enquanto ele a contém; a câmera agora está fechada em primeiro plano, mostrando os atores do peito para cima;

- quando a Rainha grita por socorro, vemos a reação de Polônio em primeiro plano e em seguida a cena é bem fragmentada com curtas tomadas de Polônio, Hamlet desembainhando sua adaga e se dirigindo para a cortina e desferindo seis facadas em Polônio, e as reações da Rainha;

- a cena do assassinato tem algumas tomadas em close-up, mostrando apenas o rosto dos atores;

- por fim, vemos Polônio morrer dizendo sua última fala ainda atrás da cortina, também em *close-up*; ele tomba para a frente e cai enrolado na cortina;

- a Rainha se ajoelha ao lado do corpo caído, ainda enrolado na cortina, e olha para Hamlet que ainda está de pé; ele, então, se ajoelha ao lado dela;

- na rubrica do texto shakespeariano, a cortina é levantada depois que a Rainha diz, "*Oh, what a rash and bloody deed is this!*"; entretanto, no filme, o diálogo continua por mais três versos, e Polônio só é revelado quando Hamlet diz, "*Ay, lady, 'twas my word!*".

Marcação - Peça

- como no filme, a rubrica inicial não é seguida e a Rainha já está em seu aposento quando Polônio entra pela esquerda do palco, sobressaltado;

- ela está sentada no sofá em uma pose relaxada, com um dos pés em cima do sofá, recostada no braço esquerdo, olhando para a direita;

- Polônio entra, a Rainha se vira em sua direção, mas permanece sentada; ele se ajoelha ao lado do sofá para falar com ela, coloca as mãos no braço da Rainha que está apoiado no braço do sofá, como se a estivesse confortando e, ao mesmo tempo, encorajando; seus rostos ficam bem próximos; ela coloca sua outra mão em cima da mão de Polônio em um gesto bastante carinhoso;

- ela se levanta e toca nas costas de Polônio quando o direciona para o esconderijo, atrás da cortina central ao fundo; ele vai para trás das cortinas e as fecha; Polônio não é mais visto até cair morto, enrolado na cortina;

- a Rainha está de pé diante do sofá, de costas para a porta que fica à esquerda, quando Hamlet entra; ele para ao lado da poltrona, a Rainha se vira para ele, mas não se aproxima; os dois permanecem em seus lugares, até que a Rainha diz que vai chamar alguém para conversar com ele e se direciona para a porta;

- ele se move rapidamente para impedi-la de sair, a agarra por trás, pela cintura, e a leva até a poltrona, forçando-a a se sentar; ela logo se levanta e ele engatilha a pistola e a aponta para o rosto da mãe, para seu peito, e novamente para o rosto;

- Hamlet vê um movimento por trás da cortina e dispara dois tiros em Polônio que cai para a frente enrolado na cortina;

- Hamlet e a Rainha permanecem de pé até que Hamlet se ajoelha enquanto diz, "*Ay, lady, 'twas my word*"; a Rainha também se ajoelha e é nesse momento, seguindo a rubrica do texto de Shakespeare, que Hamlet vê que quem está morto é Polônio.

Analisar traduções intersemióticas pertencentes a dois sistemas diferentes – o cinematográfico e o teatral – sem dúvida suscita questionamentos. Há muitos elementos que os diferenciam, a ponto de podermos considerá-los duas linguagens distintas. A mais clara especificidade do teatro talvez seja a relação imediata e direta com o espectador, que faz com que palco e plateia se afetem e sejam afetados mutuamente na efemeridade do ato tea-

tral. No cinema, a movimentação da câmera e os planos escolhidos pelo diretor, a sequência das imagens selecionadas na edição, e tantos outros elementos específicos da sua linguagem, criam juntos uma outra forma de relação entre obra e público.

No entanto, apesar de suas linguagens distintas, o processo que leva o texto à cena, seja na tela ou num palco, é semelhante. Cinema e teatro são artes coletivas e colaborativas, nos quais diretor, ator, cenógrafo, figurinista, iluminador, e tantos outros que compõem uma equipe criativa envolvida na materialização de um texto em cena contribuem com seus diversos saberes, transformando em vozes, em seus variados tons, movimento corporal, sons, luz, cenário, figurino, e tantos outros signos não verbais, as palavras antes restritas à página. Portanto, apesar das diferenças inerentes a filmes e montagens teatrais, consideramos instigante a possibilidade de verificar como dois diretores traduzem palavras em signos não verbais em dois meios diferentes, mas com tanto em comum. A partir de um trecho tão pequeno quanto o analisado aqui, não há como tecer comentários aprofundados do filme ou da montagem teatral como um todo. Portanto, vamos nos ater a impressões gerais da cena analisada. A principal diferença que notamos ao comparar as duas cenas diz respeito ao tom e ao ritmo com que se desenvolvem.

No filme, como mencionado, a Rainha está em seus aposentos aparentando despreocupação quando Polônio chega, dizendo que ela precisa conversar com o filho. A Rainha, então, muda de atitude de forma um tanto repentina e agora mostra-se apreensiva, quase assustada. Hamlet entra irritado, e a interação com a mãe, logo de início, se dá em um tom elevado. Os dois falam alto, chegando a gritar, e a troca de falas entre eles é extremamente rápida. Como a cena já começa em um tom muito elevado, os atores não têm muito mais para onde ir e chegam quase que imediatamente ao auge da tensão. Talvez por isso o assassinato de Polônio seja muito mais violento do que o texto de Shakespeare sugere. Em Shakespeare, a rubrica diz "*Makes a pass through the arras*", ou seja, uma estocada. No filme, contudo, Polônio é morto com seis golpes.

Obviamente, não há certo ou errado na forma como um diretor decide conduzir uma cena, mas é interessante ver que Icke lida com ela de maneira bastante diferente. Na montagem teatral, Hamlet entra aparentando

calma, fica em silêncio por alguns instantes, e só depois pergunta à mãe, “*Now, mother, what’s the matter?*”. Ela responde de forma irritada, mas ele mantém o autocontrole. Suas próximas falas são ditas com firmeza e uma pontada de sarcasmo. A tensão entre os dois vai então aumentando gradativamente até chegar ao ápice, quando ela, de fato, se sente ameaçada pelo filho. A morte de Polônio, embora violenta como não poderia deixar de ser, parece acontecer como uma progressão previsível da escalada de tensão da cena.

Considerações finais

Como mencionado no início deste artigo, a partir de um texto teatral podem ser realizadas infinitas encenações, da mesma forma como a partir de um texto fonte podem ser feitas infinitas traduções. O objetivo deste trabalho foi demonstrar, a partir de uma pequeníssima amostra, os infinitos caminhos que levam um texto de um idioma a outro, ou da página à cena.

Em traduções interlinguais, há que se refletir a respeito de perdas e ganhos, de conteúdo e forma, de fidelidade – a que e a quem – e liberdade. E, a cada escolha, colocar na balança o que deve prevalecer, lembrando que cada uma delas acarreta determinado tipo de decisões futuras. Quando AA decide utilizar decassílabos, automaticamente é obrigada a ser sucinta, seja na escolha das palavras, seja no que mantém e o que deixa de fora. Com o uso do dodecassílabo, LFP pôde dispor de mais liberdade, mas precisou manter-se atento para não acrescentar palavras apenas para preencher as doze sílabas.

Em traduções intersemióticas, fílmicas ou teatrais, que contam com signos não verbais para compor a obra cênica, há que se refletir a respeito de cada elemento ali incluído. Esses elementos devem, idealmente, contribuir para a *mise-en-scène*, dialogando harmoniosamente uns com os outros.

Colocar na balança o que deve prevalecer a cada escolha de uma tradução interlingual, encontrar o equilíbrio entre os elementos em uma tradução intersemiótica, seja para o palco ou para a tela, esses são os desafios do encenador, ou tradutor intersemiótico, e do tradutor (interlingual), na sua tarefa de transcriar, reimaginar, reescrever o texto de partida – seja ele o *Hamlet* de Shakespeare, de AA, ou LFP –, para assim, através de um processo



de apropriação desse texto de partida, percorrer o trajeto da língua fonte à língua alvo, da cultura de partida à de chegada, da página ao palco, ou da página às telas, e criar o seu próprio *Hamlet*.

Referências

- BAGNO, Marcos. **Não é errado falar assim!** em defesa do português brasileiro. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.
- BRITTO, Paulo H. Padrão e desvio no pentâmetro jâmbico inglês: um problema para a tradução. In: GUERINI, Andréia et al. (orgs.), **Literatura traduzida e literatura nacional**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008a.
- _____. Fidelidade em tradução poética: o caso Donne. **Terceira Margem**, v. X, julho-dezembro de 2006, pp. 239-254.
- BROWN, R. e GILMAN, A. The Pronouns of Power and Solidarity. In: SEBEEK, T. A. (ed.), **Style in Language**, MIT Press, 1960, pp. 253-76.
- HAMLET**. Direção: Kenneth Branagh. Burbank, CA: Warner Home Video, 2007. 1 DVD (242 min), color.
- HAMLET**. London: BBC Two, 31 março 2018. Programa de televisão. Direção: Robert Icke. Disponível para streaming até 30 abril 2018 e para download até 1º maio 2018.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 2010.
- PAVIS, Patrice. Problems of translation for the stage. Translation: Loren Kruger. In: SCOLNICOV, Hanna and HOLLAND, Peter (eds.). **The play out of context: transferring plays from culture to culture**. Cambridge: University Press, 1989.
- SHAKESPEARE, William. **The Works of Shakespeare - The Tragedy of Hamlet**. Edited by Edward Dowden. London: Methuen and Co., 1899.
- _____. **Hamlet**. Tradução de Anna Amélia de Queiroz Carneiro de Mendonça. Rio de Janeiro: Livraria AGIR Editora, 1968.
- _____. **Hamlet**. Tradução, introdução e notas de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin Classics - Companhia das Letras, 2015.
- _____. **Noite de Reis**. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2004.

TÖRNQVIST, Egil. **Transposing Drama**. Somerset: Macmillan Education Ltd., 1991.

Resumo

Hamlet é, sem dúvida, uma das mais conhecidas, traduzidas e encenadas peças de Shakespeare. E, embora já tenhamos lido e relido o texto, assistido a inúmeras montagens e filmes, cada nova experiência traz surpresas e nos mostra como são infinitos os caminhos que podemos percorrer a partir do texto fonte. Neste artigo, fazemos uma análise comparativa de duas traduções interlinguais e duas traduções intersemióticas de um trecho da Cena IV, Ato III, de *Hamlet*, com o objetivo de mostrar algumas das incontáveis possibilidades de se traduzir e encenar um texto.

Palavras-chave: *Hamlet*; Tradução interlingual; Tradução intersemiótica; Dramaturgia.

Abstract

Hamlet is, undoubtedly, one of Shakespeare's most famous plays, and is amongst the texts with the largest number of translations. Although we have read and reread the text and seen several performances on stage and on film, every new experience brings surprises and shows us the infinite paths we can tread starting from the source text. This article brings a comparative analysis of Act III, Scene IV of *Hamlet* in two interlingual and two intersemiotic translations. Our intention is to show some of the countless ways to translate or stage a text.

Keywords: *Hamlet*; Interlingual translation; Intersemiotic translation; Drama.