



Revista Brasileira de Linguística Aplicada

ISSN: 1676-0786

rblasecretaria@gmail.com

Universidade Federal de Minas Gerais

Brasil

de Amorim, Marcel Alvaro

A adaptação como procedimento técnico de tradução: uma leitura descritiva do Hamlet em quadrinhos brasileiro

Revista Brasileira de Linguística Aplicada, vol. 13, núm. 1, enero-marzo, 2013, pp. 287-311

Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=339829648015>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

A adaptação como procedimento técnico de tradução: uma leitura descritiva do *Hamlet* em quadrinhos brasileiro¹

Adaptation as a Technical Procedure of Translation: a Descriptive Reading of Hamlet in a Brazilian Comic Book

Marcel Alvaro de Amorim*

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro – Rio de Janeiro / Brasil

RESUMO: Os procedimentos técnicos da tradução foram identificados pela primeira vez no trabalho de Vinay e Darbelnet ([1958] 1977). Dentre esses procedimentos, o da adaptação foi então descrito, de forma local, como a adequação cultural ou situacional do texto da língua de partida no texto da língua de chegada. Na atualidade, mais que um procedimento local, teóricos como Bastin ([1998] 2011) consideram a prática da adaptação como um procedimento global, que envolve diversos outros procedimentos secundários de tradução. Sendo assim, os objetivos principais deste trabalho foram sistematizar uma categorização dos procedimentos secundários do processo de adaptação e aplicar tal categorização à análise de uma tradução/adaptação da peça *Hamlet*, de William Shakespeare, para o português brasileiro realizada por Bruno S. R. e ilustrada por Sam Hart, cotejando-a com outras traduções estabelecidas da peça sempre que necessário.

PALAVRAS-CHAVE: Tradução; adaptação; procedimentos técnicos.

ABSTRACT: The technical procedures of translation were first identified in the work of Vinay and Darbelnet ([1958] 1977). Among these procedures, the *adaptation* was described, locally, as cultural or situational adequacy of the source text in the target culture and language. Currently, more than a local procedure, researchers as Bastin ([1998] 2011) have been considering adaptation as a global one that involves several other secondary procedures in the translation process. Therefore, the main objectives of this study were to categorize the secondary procedures of the adaptation process and apply this categorization to the analysis

* marceldeamorim@yahoo.com.br

¹ Agradeço ao Prof. Dr. Roberto Ferreira da Rocha (UFRJ) pela leitura atenciosa e pelos comentários realizados à primeira versão deste texto.

of a translation/adaptation of the play *Hamlet*, by William Shakespeare, written by Bruno S. R. and illustrated by Sam Hart, comparing it with other traditional translations of the play whenever necessary.

KEYWORDS: Translation; adaptation; technical procedures.

Apresentação

O teatro shakespeariano, de acordo com Márcia A. P. Martins (2008a, p. 301), apesar de produzido há mais de quatro séculos, parece mais contemporâneo que nunca. Expressões como “ser ou não ser, eis a questão” (*Hamlet*), “ciúme, o monstro de olhos verdes” (*Otelo*) e “meu reino por um cavalo” (*Ricardo III*) surgiram a partir da obra do bardo e fixaram-se em nossa cultura, principalmente, a partir de suas diversas traduções/adaptações realizadas em território nacional.

Até os dias atuais, mais de 160 versões das peças shakespearianas foram publicadas, e já passam de 30 os tradutores que contribuíram para firmar o cânone no português brasileiro (MARTINS, 2008a, p. 303). Dentre esses, destaco os trabalhos de Carlos Alberto Nunes, F. C. de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes, que traduziram os 37 títulos da obra completa de Shakespeare – *The Two Noble Kinsmen* foi acrescido à soma apenas recentemente. Barbara Heliodora e Beatriz Viegas-Faria, com 33 e 15 peças traduzidas, respectivamente, procuram, até recentemente, adentrar esse grupo com projetos de tradução da obra completa em andamento no mercado editorial.

Hamlet, *corpus* deste trabalho, constava, em levantamento realizado por Martins (2008b, p. 336) em 2006, como possuindo 14 traduções lançadas no Brasil. No entanto, tenho conhecimento de novas traduções, como a do primeiro in-quarto da peça realizada por José Roberto O’Shea (SHAKESPEARE, 2010). Em relação ao número de adaptações – para o público infanto-juvenil, edições simplificadas, prosa, quadrinhos, etc. – pouco se sabe, e menos ainda há documentado. Minha hipótese é a de que tendo a adaptação um lugar secundário nos estudos da tradução (cf. BASTIN, [1998] 2011), pouca ou nenhuma atenção tem sido voltada para esse fértil campo da tradutologia.

Sendo assim, delimito como objetivos para este trabalho: 1) identificar o histórico da adaptação enquanto procedimento técnico de tradução; 2) analisar as potencialidades de um projeto de descrição do procedimento adaptação a partir das visões *local* e *global*; 3) apontar/propor operações ou procedimentos tradutórios secundários envolvidos no ato da adaptação; e 4) analisar, a partir de um arcabouço teórico-metodológico descritivo, a aplicação

do procedimento da adaptação no texto da peça *Hamlet* em uma versão em quadrinhos lançada no mercado brasileiro, cotejando-a com traduções estabelecidas – como a de Millôr Fernandes (SHAKESPEARE, [1997] 2008) e a de José Roberto O’Shea (SHAKESPEARE, 2010) –, quando necessário, que servirão de suporte à análise principal.

Para tanto, inicialmente, procurei, na historiografia dos estudos da tradução, teóricos que apontam a existência da adaptação enquanto procedimento técnico de tradução. Em seguida, procurei demonstrar as possibilidades da adaptação como processo *local* e *global* de tradução. Por fim, delimito, com base em Bastin ([1998] 2011), os possíveis procedimentos técnicos secundários relacionados ao da adaptação, os quais apliquei, baseando-me numa abordagem descritiva dos estudos da tradução, à análise dos quadrinhos adaptados da peça de William Shakespeare por Bruno S. R. e lançados no mercado brasileiro pela editora Farol, comparando-os, quando necessário, a edições estabelecidas da peça em português brasileiro.

Os procedimentos técnicos de tradução: olhares locais e globais sobre a adaptação²

Os procedimentos técnicos de tradução foram abordados pela primeira vez na obra de Jean-Paul Vinay e Jean Darbelnet *Stylistique comparée Du français et de l’anglais: méthode de traduction* ([1958] 1977), que fazia parte da série Bibliothèque de Stylistique Comparée, publicada pela editora Didier. Essa obra, que bebia da linguística saussureana e da estilística, visava a buscar subsídios teóricos para se examinar a tradução.

Da linguística estruturalista, os autores evocavam os conceitos de *signo*, *significado/significante*, *valor* e *significação*, que eram utilizados para justificar a proposta de divisão da tradução entre dois eixos denominados *tradução literal* e *tradução oblíqua*, como mostrarei posteriormente. Da estilística, Vinay e Darbelnet buscavam o método de observação comparada entre as características de uma língua e as de outra língua, procurando catalogar as formas elegantes e convincentes do uso dessas (cf. BARBOSA, [1990] 2004, p. 22-23).

² Compreendo a existência de uma parcela de trabalhos que apresenta e discute os procedimentos técnicos de tradução – especialmente Barbosa ([1990] 2004). Entretanto, acredito que qualquer proposta de recategorização dos procedimentos deva partir de sua historicização e problematização.

Na divisão desempenhada pelos autores, a *tradução direta* seria aquela que busca maior semelhança entre significante e significado, entre as diferentes línguas, de preferência em relação expressa na tradução *palavra-por-palavra*. Já a *tradução oblíqua* seria a tradução que não é literal, devendo ser utilizada em todos os casos nos quais a tradução direta produziria na língua de chegada: a) um texto cujo significado é diverso do original; b) um texto sem significado; c) um texto estruturalmente impossível; d) um texto sem correspondência cultural na língua de chegada; ou e) um texto com correspondência, mas em registros diferentes (cf. BARBOSA, [1990] 2004, p. 24). Para exemplificar a divisão em eixos e os possíveis procedimentos técnicos de tradução aplicados em cada um dos casos, delineio o esquema a seguir:

TABELA 1
Classificação dos *procedimentos técnicos da tradução*
segundo Vinay e Darbelnet ([1958] 1977)

TRADUÇÃO DIRETA	TRADUÇÃO OBLÍQUA
Empréstimo	Transposição
Decalque	Modulação
Tradução Literal	Equivalência
Adaptação	

Dentro do eixo da *tradução direta*, três procedimentos são elencados. Primeiramente, o empréstimo (*borrowing*) é utilizado para suprir uma lacuna, geralmente metalinguística, pelo empréstimo de um item lexical da língua de partida. Para os autores, o empréstimo é, muitas vezes, uma solução mais adequada do que a criação de novos elementos lexicais que poderiam ser estranhos na língua e na cultura de chegada. Outras vezes, eles são utilizados como recursos de estilo delineados pelo compositor do texto de partida e mantidos pelo tradutor. Além disso, alguns empréstimos se estabilizam na língua receptora e tornam-se parte do vocabulário tradutório dessa cultura. Como exemplo de empréstimo, observe os trechos a seguir, retirados do poema *Portrait of a lady* de T. S. Eliot e de sua tradução *O retrato de uma senhora*, de Ivan Junqueira:

Those qualities upon which friendship lives.
How much it means that I say this to you—
Without these friendships—life,
what *cauchemar!* (1974, p. 21).

Tais qualidades sobre as quais arde a amizade.
O quanto importa que te diga isso
– Sem amizades tais – a vida, que
cauchemar! (2006, p. 75).

Eliot realiza um empréstimo ao utilizar em seu poema, em inglês, o vocábulo francês *cauchemar*, que significa *pesadelo*, em português, e *nightmare*, em inglês. O tradutor, buscando reproduzir o sentido construído pelo autor e seu estilo, optou por manter o termo na tradução brasileira por meio do procedimento técnico do empréstimo linguístico.

O decalque (*calque*), segundo procedimento da tradução direta, de acordo com o descrito por Vinay e Darbelnet ([2000] 2004, p. 129), consiste em uma forma especial de empréstimo no qual a língua de chegada transpõe a forma de expressão da língua de partida, traduzindo literalmente cada um dos elementos. O resultado pode ser um decalque lexical – respeita a estrutura sintática da língua de chegada introduzindo um novo modo de expressão – ou um decalque estrutural – introduz uma nova construção sintática à língua de chegada. Observe os trechos a seguir, retirados, respectivamente, da peça *Hamlet* de William Shakespeare, conforme publicada no *Fólio* de 1623, e da tradução de Millôr Fernandes, de mesmo nome:

Elsinore. A platform before the castle.	Elsinore – Terraço diante do castelo
FRANCISCO at his post. <i>Enter to him</i>	(Francisco está de sentinela. <i>Bernardo</i>
<i>BERNARDO</i> (2007, p. 670).	<i>entra e vai até ele.</i>) ([1997] 2008, p. 13).

Conforme observado, ao traduzir a última sentença da primeira rubrica da peça, Millôr Fernandes mantém o vocabulário próximo ao da língua inglesa, numa tradução quase palavra-por-palavra, entretanto, modifica a estrutura sintática do inglês para a da língua portuguesa, o que se configura como um *decalque lexical*. Já como exemplo de *decalque estrutural*, podemos nos lembrar do sintagma *day by day*, que ao ser traduzido para a língua portuguesa mantém, além da mesma forma, a mesma estrutura sintática: *dia a dia*.

O terceiro procedimento de tradução direta, apresentado por Vinay e Darbelnet ([2000] 2004, p. 130) é o da *tradução literal* (*literal translation*). Nesse procedimento, traduz-se palavra-por-palavra, ou seja, “é a transferência direta de um texto em LF para um texto gramaticalmente e idiomáticamente apropriado na LA, sendo a tarefa do tradutor limitada a observar a aderência às características linguísticas da LA”³ (p. 130). De acordo com os autores, esse

³ “is the direct transfer of a SL text into a grammatically and idiomatically appropriate TL text in which the translators’ task is limited to observing the adherence to the linguistic servitudes of the TL.” (Esta e todas as traduções do inglês e do espanhol presentes no corpo do trabalho são traduções minhas. Os excertos originais serão apresentados em nota.)

tipo de tradução é mais comum entre línguas da mesma família, e mais comum ainda no caso de países que partilham culturas semelhantes.

Esse procedimento é aquele que encontramos, por exemplo, na tradução do título do romance inglês de Jane Austen *Pride and Prejudice* para a edição brasileira traduzida por Paulo Mendes Campos, *Orgulho e Preconceito*. Mantêm-se na tradução os substantivos que, na obra, representam facetas das personagens, assim como a conjunção coordenativa *and/e* que une os dois nomes.

No segundo eixo da proposta teórico-metodológica de Vinay e Darbelnet, o da tradução oblíqua, o primeiro procedimento exposto é o da *transposição* (*transposition*). Nas palavras de Barbosa ([1990] 2004, p. 28), esse procedimento ocorre quando “um significado que era expresso no TLO por um significante de determinada categoria gramatical [...], passa a ser expresso, no TLT, por um significante de outra categoria gramatical”. Entretanto, apesar do afastamento ocorrido no plano sintático, para a materialização da transposição, não pode haver alteração no plano semântico, ou seja, no conteúdo do texto da língua de partida.

A *modulação* (*modulation*), segundo procedimento da tradução oblíqua, consiste na variação da forma da mensagem obtida por uma mudança de ponto de vista (cf. VINAY; DARBELNET, [2000] 2004, p. 133). Esse tipo de procedimento pode ser justificado quando, ao traduzir ou transpor, a tradução resultante seja gramaticamente correta, mas estranha ou não convencional no idioma de chegada. Como exemplo, Vinay e Darbelnet ([2000] 2004, p. 133) nos fornecem o sintagma *It is not difficult to show...*, que em francês seria traduzido por *Il est facile de démontrer*, semelhante ao *É fácil demonstrar*, na língua portuguesa.

O terceiro procedimento de tradução oblíqua, a *equivalência* (*equivalence*), é o procedimento utilizado em casos nos quais as línguas dão conta da mesma situação por meios estilísticos e estruturais diversos. Comum a essa categoria são os provérbios, onomatopeias, idiotismos, clichês, etc. Observe os trechos a seguir, retirados, respectivamente, do romance *The Dead Zone* de Stephen King e da tradução de Mario Molina da obra para o português, intitulada *A zona morta*:

“Mommy, is that man sick?”
‘Shhh’” (2004, p. 351).

“Mamãe, aquele homem está doente?”
‘Xiii.’” (2007, p. 443).

Em se tratando de provérbios, exemplo conhecido é o popular *It's raining cats and dogs*, que, em língua portuguesa, deverá ser traduzido por *chove a cântaros* ou *está chovendo canivetes*.

Por fim, a *adaptação (adaptation)*, último procedimento apresentado por Vinay e Darbelnet ([2000] 2004) e o foco deste trabalho, consiste, segundo os autores, no extremo limite da tradução. Isto é, “ela é usada naqueles casos em que o tipo de situação ao qual se refere a mensagem em LF é desconhecida na cultura da LA”⁴ (p. 164-165). Nesses casos, os tradutores deverão criar novas situações que possam ser consideradas equivalentes. A adaptação poderia, dessa forma, ser descrita como um tipo especial de equivalência, “uma equivalência situacional”⁵.

De acordo com Vinay e Darbelnet ([2000] 2004), mesmo sendo possível a criação de um texto perfeitamente correto sem a adaptação, a falta desta pode ser notada por dificuldades de compreensão do texto que não se adéqua à situação de chegada. Os autores trabalham, dessa forma, com a noção de adaptação voltada para o contexto cultural do texto e da língua de partida em contraste com o do texto e da língua de chegada. Um exemplo oferecido pelos autores e reproduzido a seguir é:

He kissed his daughter on the mouth. *Il serra tendrement sa fille dans ses bras.*

Nesse caso, temos uma situação perfeitamente aceitável no contexto americano, onde um pai beijar sua filha nos lábios é considerado situação comum, mas não no contexto francês, da língua de chegada, onde essa ação não é uma prática corriqueira de demonstração de afeto.

Autores como Eugene Nida (1964), J. C. Catford (1965) e Peter Newmark (1981) também se preocuparam com o estudo dos procedimentos técnicos da tradução, entretanto, somente Gerardo Vásquez-Ayora (1977) voltou a sistematizar a problemática da adaptação como, em suas palavras, um *procedimento técnico de execução*.⁶

Vásquez-Ayora, assim como Vinay e Darbelnet, classifica os eixos da tradução em *tradução literal* (equivalente à tradução direta dos autores franco-canadenses) e *tradução oblíqua*. Entretanto, para o autor (1977), a aplicação da tradução literal pode ser considerada a causa dos principais erros em tradução, visão não compartilhada por Vinay e Darbelnet. Represento, na tabela a seguir, a sistematização realizada pelo autor para os procedimentos técnicos da tradução.

⁴ “it is used in those cases where the type of situation being referred to by the SL message is unknown in the TL culture”.

⁵ “a situational equivalence”.

⁶ “procedimiento tecnico de ejecucion”.

TABELA 2
 Procedimentos técnicos da tradução segundo Vasquez-Ayora (1977)

TRADUÇÃO LITERAL	Procedimento Único	
	Procedimentos Primários	Transposição Modulação Equivalência Adaptação
TRADUÇÃO OBLÍQUA	Procedimentos Complementares	Amplificação Explicitação Omissão Compensação

A classificação de Vásquez-Ayora é semelhante e complementar à de Vinay e Darbelnet, entretanto, como tradução literal o autor enxerga um procedimento único no qual os três propostos por Vinay e Darbelnet se alinhariam. Já no eixo da tradução oblíqua, além dos quatro procedimentos apresentados e discutidos pelos primeiros, Vásquez-Ayora apresenta quatro procedimentos complementares que entrariam em execução na aplicação dos quatro procedimentos primários, a saber: *amplificação* (*amplificación*), *explicitação* (*explicitación*), *omissão* (*omisión*) e *compensação* (*compensación*) (cf. VÁSQUEZ-AYORA, 1977).

A *adaptação* (*adaptación*), quarto procedimento primário do eixo da tradução oblíqua ocorre, segundo Vásquez-Ayora (1977, p. 322), quando “uma mesma mensagem se expressa com outra situação equivalente”.⁷ De acordo com o autor, entre as línguas e culturas de partida e de chegada há zonas que não se encontram, e quanto maior a diferença entre essas culturas, maior será a dificuldade do processo de tradução. A adaptação teria, então, por meta, o alcance da naturalidade entre o texto de chegada e seu leitor. Sendo assim, “toda falta de adaptação significaria obrigar o leitor a transportar-se a uma realidade estranha e falsa e, para que isso seja evitado, há que se efetuar mudanças radicais e alterações em grande escala”⁸ (1977, p. 330).

⁷ “un mismo mensaje se expresa con otra situación equivalente”.

⁸ “toda falta de adaptación significaría obligar al lector a transportarse a una realidad extraña y falsa, y para evitarlo hay que efectuar los giros radicales y alteraciones en gran escala”.

Para realizar a adaptação, o tradutor poderia lançar mão dos procedimentos complementares de tradução: ampliando, quando sentir a necessidade de desdobrar uma palavra por necessidade sintática; explicitando, quando procura explicar de forma detalhada, no próprio texto, o significado de determinado termo ou expressão; omitindo, em casos em que a repetição da língua e cultura de partida não se faz necessária na língua e cultura de chegada; ou, ainda, compensando, quando se pretende repor as perdas de conteúdo ou de recursos estilísticos do texto de partida de forma diversa na tradução.

Atualmente, nos estudos da tradução, o procedimento da adaptação, apesar de ainda poder ser considerado em nível micro ou local, como o proposto por Vinay e Darbelnet ([2000] 2004) e Vásquez-Ayora (1977), se expandiu, em nível macro ou global, para abarcar práticas tradutórias mais amplas.

George L. Bastin nos lembra que a “adaptação pode ser entendida como um conjunto de intervenções tradutórias que resultam num texto que geralmente não é aceito como uma tradução, mas que, apesar disso, é reconhecido como representativo de um texto fonte”⁹ ([1998] 2011, p. 3). Ou seja, a adaptação é vista, novamente, como o limite extremo da tradução ou, ainda, como outra face do ato tradutório, escapando assim de sua classificação somente enquanto procedimento técnico local. Bastin justifica a ampliação do termo ao postular que, na atualidade, o procedimento “pode abarcar numerosas e vagas noções como apropriação, domesticação, imitação, rescrita, entre outras”¹⁰ (p. 3), e não somente a adaptação cultural de termos e expressões, como demonstrado pelos autores anteriormente examinados.

Bastin ([1998] 2011) afirma também que, no século XX, com a proliferação de documentos comerciais, técnicos e científicos, em que as necessidades comunicativas sobressaem às estilísticas, a adaptação parece ter se tornado uma prática comum, envolvendo, muitas vezes, a reescritura do texto para novos leitores, mantendo, entretanto, *equivalência* entre texto de partida

⁹ “adaptation may be understood as a set of translative interventions which result in a text that is not generally accepted as a translation but is nevertheless recognized as representing a source text”.

¹⁰ “may embrace numerous vague notions such as appropriation, domestication, imitation, rewriting, and so on”.

e texto de chegada. No entanto, apesar de sua aparente importância, o autor nos alerta que “muitos historiadores e pesquisadores da tradução continuam a ter uma visão negativa da adaptação, rejeitando o fenômeno como uma distorção, falsificação ou forma de censura”¹¹ ([1998] 2011).

Bastin ([1998] 2011) passa, então, a relatar a dificuldade de se classificar a adaptação como um procedimento técnico. Se classificada como em Vinay e Darbelnet ([2000] 2004) e Vásquez-Ayora (1977), esse processo pode ser enxergado de modo micro e local. Entretanto, se pensarmos a adaptação de forma macro, como um processo que ultrapassa os limites da estratégia local para a global, o conceito precisa, também, ser ampliado. Essa tensão entre a adaptação como estratégia local e a adaptação como estratégia global, de acordo com Bastin ([1998] 2011, p. 4), é recorrente nos estudos da tradução.

Como um procedimento local, a adaptação pode ser aplicada a partes isoladas do texto na tentativa de se lidar com diferenças específicas entre a linguagem ou cultura do texto fonte e aquela do texto alvo. [...] Como um procedimento global, a adaptação poder ser aplicada ao texto como um todo (BASTIN, [1998] 2011, p. 5).¹²

Pensando no procedimento tanto como estratégia local quanto global, a adaptação ocorreria nos casos em que: a) não há equivalentes lexicais na língua de chegada; b) há inadequação situacional e cultural entre o texto da língua de partida e o texto da língua de chegada; c) ocorre a mudança de gêneros – ex.: da literatura clássica para a literatura infanto-juvenil; e d) ocorrem problemas no fluxo comunicacional do texto da língua de chegada (cf. BASTIN, [1998] 2011, p. 5). Dentre os procedimentos secundários utilizados para atingir o objetivo de adaptação, Bastin ([1998] 2011, p. 4-5) cita sete, que sistematizo na tabela a seguir.

¹¹ “many historians and scholars of translation continue to take a negative view of adaptation, dismissing the phenomenon as a distortion, falsification or censorship”.

¹² “As a local procedure, adaptation may be applied to isolated parts of the text in order to deal with specific differences between the language or culture of the source text and that of the target text. [...] As a global procedure, adaptation may applied to the text as a whole”.

TABELA 3
 Procedimentos técnicos secundários de adaptação
 a partir de Bastin ([1998] 2011)

TRADUÇÃO PRIMÁRIO	Procedimento Secundários
	Transcrição do original
	Omissão
	Expansão
ADAPTAÇÃO	Exotismos
	Atualização
	Adequação cultural ou situacional
	Criação

Por *transcrição do original* (*transcription of the original*), segundo o autor, teríamos a transcrição palavra-por-palavra de parte do texto original, acompanhada por uma tradução literal. Por *omissão* (*omission*), assim como o descrito por Vásquez-Aymora (1977), entende-se a eliminação de parte do texto, que pode permanecer implícita. A *expansão* (*expansion*) seria a contraparte da *omissão*, dado que nesse procedimento amplia-se, adiciona-se ou explicitam-se informações já construídas pelo texto de partida, seja no próprio texto da tradução, em notas ou em glossários. O quarto procedimento, do *exotismo* (*exoticism*), consiste na substituição de excertos com gírias, dialetos, palavras *nonsense*, etc. do texto de partida por equivalentes na linguagem de chegada.

A *atualização* (*updating*), quinto procedimento secundário, configura-se como a reposição de informação desatualizada ou obscura por equivalentes modernos. A *adequação cultural ou situacional* (*situational or cultural adequacy*), que, na verdade, resume o procedimento técnico da adaptação para Vinay e Darbelnet ([2000] 2004) e Vásquez-Ayora (1977), é enxergada por Bastin ([1998] 2011, p. 4) como a recriação de um contexto mais familiar ou culturalmente mais apropriado, para o leitor, do texto de chegada. E, por fim, a *criação* (*creation*), sétimo procedimento secundário, é uma reposição mais global do texto de partida por um texto que preserva somente as ideias, funções ou mensagens essenciais do texto original.

É importante ressaltar que esses procedimentos secundários podem não se apresentar isolados, mas se combinar para a concretização do procedimento técnico da adaptação. A utilização de um ou mais procedimentos secundários dependerá, na maior parte dos casos: a) do conhecimento e das expectativas do leitor do texto de chegada; b) da língua de chegada; e c) da proposta ou função do texto de chegada à cultura receptora. Assim, nesses casos, “é imperativa a

compreensão da adaptação como um tipo de processo criativo que procura restaurar o fluxo da comunicação que geralmente é interrompido em outras formas de tradução” (BASTIN, [1998] 2011, p. 7).¹³ Isto é, somente tratando o procedimento técnico da adaptação como um procedimento legítimo – tanto local como globalmente – pode-se entender os motivos pelos quais o mesmo é utilizado e pode-se apreciar a relação entre a adaptação e outras formas convencionais de tradução.

Percursos da adaptação: uma leitura do *Hamlet* em quadrinhos

A partir de uma perspectiva descritiva, que enxerga como objetivo de pesquisa o estudo do texto traduzido de forma empírica e historicamente orientada (cf. BROWNLIE, [1998] 2011, p. 77), levantarei, inicialmente, de acordo com a abordagem metodológica de José Lambert e Hendrik Van Gorp (1985), dados preliminares (título, página de rosto, metatextos, etc.), examinando os níveis macro (divisão do texto, título dos capítulos, atos ou cenas, estrutura interna da narrativa, etc.) e micro (seleção de palavras, padrões gramaticais, modalidade, etc.) da tradução/adaptação, além de seu contexto sistêmico (oposição entre níveis micro e macro, intertextualidade, relações intersistêmicas, etc.).

Após tal levantamento, analisarei os quadrinhos brasileiros a partir do ponto de vista do procedimento técnico da tradução como adaptação, procurando levantar em nível global e local características que permitirão ou não a classificação da obra analisada como uma adaptação. Para tanto, baseando-me em Bastin ([1998] 2011), procurarei elencar as possíveis motivações para a aplicação do procedimento técnico da adaptação, buscando reconhecer também a utilização dos procedimentos técnicos secundários da categoria da adaptação no texto traduzido/adaptado. A saber: i) transcrição do original; ii) omissão; iii) expansão; iv) exotismo; v) atualização; vi) adequação situacional ou cultural; e vii) criação.

Durante a análise, o texto shakespeariano conflacionado de *Hamlet*, em edição de Philip Edwards (SHAKESPEARE, [1985] 2003), com colagens do primeiro in-quarto, segundo in-quarto e fólio, me servirá como parâmetro de

¹³ “it is imperative to acknowledge adaptation as a type of creative process which seeks to restore the balance of communication that is often disrupted by traditional forms of translation”.

tradução, quando necessário, dado que, como demonstrarei a seguir, o tradutor/adaptador brasileiro não assinala qual dos textos de *Hamlet* traduziu/adaptou.¹⁴ Além disso, como já apontei, outras versões traduzidas da peça – sobretudo a de Millôr Fernandes (SHAKESPEARE, [1997] 2008) e a de José Roberto O’Shea (SHAKESPEARE, 2010) – serão usadas para eventuais comparações das estratégias tradutórias.

A obra analisada, uma edição brasileira de *Hamlet* em quadrinhos, é, como a peça do bardo, nomeada *Hamlet*. Além do nome da obra, na capa encontramos também em letras garrafais o nome de William Shakespeare, autor, o nome do adaptador Bruno S. R. e a informação de que o trabalho foi ilustrado por Sam Hart. Além disso, temos a indicação da editora pela qual a obra foi editada – a saber, Editora Farol – e uma ilustração inicial na qual Hamlet segura um esqueleto e empunha sua espada na frente da face do Rei Hamlet que assombra o fundo da imagem.

Em relação aos metatextos, a revista contém uma folha de rosto semelhante à capa principal, porém sem a ilustração, e uma página com informações técnicas do volume como ano de publicação – 2011 –, equipe editorial, ficha catalográfica, indicação de primeira edição e endereço físico e eletrônico da editora. Após o texto adaptado da peça, há um informativo de cinco páginas ilustradas com uma curta biografia de Shakespeare, notas sobre *Hamlet* e curiosidades sobre a vida e obra do bardo inglês. Na última página, há recados do adaptador e do ilustrador acompanhados por fotografias dos mesmos. Não há informações sobre a estratégia geral de tradução, mas a partir de minha leitura detectei que o enredo da peça foi adaptado de forma integral. Também não há informações sobre o texto de partida utilizado para a adaptação, o que não nos permite afirmar claramente se a versão adaptada liga-se ao primeiro in-quarto, ao segundo in-quarto, ao fólho ou, ainda, a alguma edição conflagrada.

Em nível macro, não há indicações de divisões em capítulos, atos ou cenas, ao contrário da peça shakespeariana, que, na edição aqui elencada como parâmetro para a análise, divide-se em cinco atos, sendo o primeiro composto por cinco cenas, o segundo por duas, o terceiro por quatro, o quarto por sete e, por fim, o quinto por duas cenas. A estrutura da narrativa é, como na peça,

¹⁴ Como demonstrado por O’Shea (2010, p. 9), *Hamlet* faz parte das peças problemáticas de William Shakespeare por ser encontrada em, pelo menos, três diferentes versões: primeiro quarto, segundo quarto e fólho.

cronológica, predominantemente construída por meio de diálogos – outras formas de texto como cartas e placas são ilustradas – e solilóquios. Além disso, nos quadrinhos, o não verbal contribui para a construção de artifícios narrativos como tempo, espaço e ambiente.

A trama principal da narrativa, como no drama, inicia-se com a visão do fantasma do pai de Hamlet pelas sentinelas do castelo, e tem sua exposição na figura enlutada do príncipe e na apresentação de Cláudio como Rei e de Gertrudes como sua esposa. Sua intriga dramática é iniciada a partir do encontro de Hamlet com o fantasma de seu pai e a revelação de que fora assassinado por seu irmão, Cláudio. A conclusão, também semelhante ao texto teatral, acontece durante o duelo entre Hamlet e Laertes no castelo de Elsinore. Paralelo à trama principal, há, no texto shakespeariano e na adaptação de Bruno S. R. o enredo político que se faz presente com a ameaça de invasão da Dinamarca por Fortimbrás, príncipe da Noruega. Entretanto, na revista, não há a presença física do invasor, que, no texto dramático, é personagem presente no final do ato cinco, cena dois, por exemplo.

Sobre a forma, a peça apresenta variações dependendo da fonte, mas é composta, predominantemente em versos iâmbicos com passagens em prosa e tem, no Q1, 2.154 linhas, no Q2, 3.674 linhas e no fólio 3.535 linhas.¹⁵ Na edição aqui utilizada como parâmetro de comparação encontramos cerca de 3.675 linhas. A versão em quadrinhos foi adaptada para a prosa coloquial – como já fizeram autores como Millôr Fernandes (cf. SHAKESPEARE, 2008) – e, pelo fato de se tratar de um gênero multimodal, não é possível precisar o número de linhas utilizadas (cf. Anexo 1).

Na adaptação brasileira, não temos comentários autorais, e as rubricas presentes no texto dramático – “*Enter BERNARDO and FRANCISCO, two sentinels*” (I. 1), “*Prepare to play*” (V. 2.) – são, na maior parte das vezes, suprimidas por indicações visuais. Ao longo de todo exemplar encontramos apenas uma indicação de lugar – “Castelo de Elsinore, no antigo reino da Dinamarca” (2011, p. 3) – na primeira página da narrativa.

Analisando o micronível da obra adaptada, percebe-se a utilização de, como aponte, uma prosa coloquial, sem ligação a padrões ou estruturas formais literárias pré-estabelecidas. Os diálogos são construídos objetivando a fruição da leitura e, por se tratar de uma obra em quadrinhos, o discurso predominante é o direto, que é construído, na maior parte dos casos, com a

¹⁵ Contagem baseada em Edwards ([1985] 2003, p. 9).

utilização da voz ativa verbal – “Eu não acredito mesmo em nada disso” (2011, p. 3), “Vamos para um lugar fechado, Alteza?” (2011, p. 21), etc. Expressões ambíguas ou figuradas são utilizadas quando fazem parte da estratégia narrativa adotada, como, por exemplo, em trecho do famoso solilóquio *Ser ou não ser*: “[...] Morrer, dormir... e nada mais. Dormir! Talvez sonhar.” (2011, p. 27).

Em relação ao contexto sistêmico, percebe-se coerência entre níveis micro e macro, assim como entre o texto e a estrutura do gênero para o qual o mesmo foi adaptado – relação intersistêmica. Isto é, a opção por não organizar a obra adaptada em atos e cenas, a omissão de rubricas, a opção da prosa coloquial, etc. justifica-se pela própria estrutura do gênero discursivo para o qual o texto foi adaptado. Em se tratando de uma história em quadrinhos, tais divisões e a linguagem literária clássica poderiam causar um estranhamento que deve ser evitado.

Em se tratando de uma obra cuja própria capa rotula como uma adaptação e não uma tradução propriamente dita, tais modificações também são consideradas coerentes pela visão do ato tradutório como adaptação segundo as teorias anteriormente revisadas. Além disso, é possível perceber uma relação clara, primeiramente, entre a obra e o texto a partir do qual foi adaptada, a peça shakespeariana, além de ressonâncias de outras traduções já estabelecidas no mercado nacional. Ilustro tal fato com trechos do já citado famoso solilóquio *Ser ou não ser* conforme transcrito a seguir a partir da edição inglesa, da tradução de Millôr Fernandes e da adaptação de Bruno. S. R., respectivamente:

To be, or not to be, that is the question – [...]	Ser ou não ser – eis a questão. [...]	Ser ou não ser – eis a questão. [...]
To die, to sleep – No more; and by a sleep to say we end (III. 1. 56-61).	Morrer; dormir; Só isso. E com o sono – dizem – extinguir. (III. 1.).	Morrer, dormir... e nada mais. Dormir! Talvez sonhar. (2011, p. 26).

Apesar das diferenças evidentes, as escolhas lexicais nesse trecho e em diversos outros da adaptação, assim como a tradução dos nomes dos personagens segundo tradição estabelecida, comprovam sua ligação com outras traduções e mesmo outras adaptações para o português brasileiro. Outro exemplo possível da relação intertextual entre a adaptação de Bruno S. R. e outras traduções existentes pode ser encontrado no trecho reproduzido a seguir, novamente, nas três edições citadas:

There are more things in
heaven and earth, Horatio,
Than are dreamt of in your
philosophy. (I. 5. 166-167).

Há mais coisas
no céu e na terra, Horácio,
Do que sonha sua
filosofia ([1997] 2008, p. 40).

Há mais coisas entre
o céu e a terra do que
pode sonhar a sua
filosofia, Horácio (2011, p. 17).

Sobre esse trecho, José Roberto O’Shea, em nota de sua tradução do primeiro in-quarto de *Hamlet* – nessa obra a passagem é traduzida como “Há mais coisas no céu e na terra, Horácio, / Do que sonha a tua filosofia” (2010, p. 85), ou seja, do mesmo modo no qual ela se apresenta na tradução de Millôr Fernandes –, nos informa que a famosa frase costuma ser traduzida segundo consagrou-se em língua portuguesa do Brasil. Dessa forma, O’Shea justifica, inclusive, a utilização dos versos irregulares, hipométrico e hipermétrico, respectivamente, em sua tradução, que busca, diferentemente da adaptação aqui analisada, manter a prosa poética do bardo no correspondente português do iâmbico, os versos decassílabos.

Baseando-me em Bastin ([1998] 2011), vou além da descrição textual na tentativa de elucidar os motivos para a adaptação do texto shakespeariano em níveis local e global. Em primeiro lugar, ressalta-se que a adaptação para os quadrinhos enquanto estratégia global foi motivada, nas palavras do autor, pela “mudança de um tipo de discurso para outro”,¹⁶ o que “geralmente implica em uma recriação global do texto original”¹⁷ (p. 5). Isto é, a partir da necessidade de se adaptar o texto de partida – drama – à nova mídia – quadrinhos – adotou-se a estratégia global da adaptação e, com ela, procedimentos técnicos decorrentes do trabalho pretendido.

A partir de agora procurarei descrever a utilização dos procedimentos técnicos secundários da adaptação desempenhados por Bruno S. R., adaptador, segundo relacionados por Bastin ([1998] 2011) e esquematizados por mim na TAB. 3, na seção teórica deste trabalho. Por razão de espaço e procurando manter a objetividade da análise aqui realizada, não foram relacionados todos os exemplos de cada procedimento utilizado na adaptação, mas somente algumas passagens que ilustram claramente sua utilização. Além disso, procurei, na inexistência de determinado procedimento, elucidar possíveis motivos para tal lacuna a partir de evidências textuais encontradas na adaptação e/ou relacionadas ao texto de partida.

¹⁶ “change from one discourse type to another”.

¹⁷ “often entails a global re-creation of the original text”.

Primeiramente, não foi encontrada na adaptação nenhuma ocorrência do procedimento técnico secundário de *transcrição do original*. Acredito que a motivação para a não utilização desse procedimento esteja relacionada ao próprio gênero para o qual a peça foi adaptada, dado que, nos quadrinhos, a transcrição do trecho em inglês renascentista com posterior tradução literal causaria estranhamento ao gênero que tem como característica a fluidez textual e direciona-se, primeiramente, mas não exclusivamente, ao público infanto-juvenil. Na realidade, não foram encontrados quaisquer termos em inglês, sendo, inclusive, os nomes próprios vertidos segundo a tradição tradutória da peça no Brasil.

Em relação ao segundo procedimento, a *omissão*, que nas palavras de Bastin ([1998] 2011, p. 4) consiste na “eliminação ou em se tornar implícita parte do texto”,¹⁸ foi constantemente utilizado pelo adaptador na construção do texto em português. Novamente, a possível motivação para a utilização de tal procedimento é a adaptação do texto teatral à nova mídia, ou “a mudança de gênero”,¹⁹ conforme apontado por Bastin ([1998] 2011, p. 5). Para ilustrar a utilização dessa estratégia reproduzo a seguir trechos de duas passagens do texto em inglês e suas respectivas traduções na adaptação de Bruno. S. R., assinalando em itálico, no texto em inglês, os trechos omitidos na versão brasileira:

HAMLET: O that this too too solid flesh would melt,
Thaw and resolve itself into a dew,
Or that the Everlasting had not fixed
His canon 'gainst self-slaughter. O God, God,
 How weary, stale, flat and unprofitable
 Seem to me all the uses of this world!
 Fie on't, ah fie, 'tis an unweeded garden
 That grows to seed, things rank and gross in nature
 Possess it merely. That it should come to this!
 But two months dead – nay not so much, not two –
 So excellent king, that was to this
Hyperion to a satyr, so loving to my mother
That he might not beteem the winds of heaven
Visit her face too roughly – heaven and earth,
Must I remember? why, she would hang on him
As if increase of appetite had grown
By what it fed on, and yet within a month –
Let me not think on't; frailty, thy name is woman –

Ah, se a carne do meu corpo
 pudesse derreter!...
 O mundo não tem mais graça para
 mim. Parece um jardim
 abandonado, o reino das ervas
 daninhas!
 A que ponto chegamos!... E o rei
 morreu não faz nem dois meses...
 (2011, p. 6).

¹⁸ “elimination or implication of part of the text”.

¹⁹ “genre switching”.

*A little month, or ere those shoes were old
 With which she followed my poor father's body
 Like Niobe, all tears, why she, even she –
 O God, a beast that wants discourse of reason
 Would have mourned longer – married with my uncle,
 My father's brother, but no more like my father
 That I to Hercules – within a month,
 Ere yet the salt of most unrighteous tears
 Had left the flushing in her galled eyes,
 She married. Oh most wicked speed, to post
 With such dexterity to incestuous sheets.
 It is not, nor it cannot come to good.
 But break, my heart, for I must hold my tongue (I. 2. 129-159).*

Nota-se que a maior parte do solilóquio *Too too solid flesh* – 23 linhas, no total – foi omitida e que as partes traduzidas/adaptadas passaram por intensa reescritura, distanciando-se, assim, da tradução literal ou *palavra-por-palavra* conforme descrita por autores como Vinay e Darbelnet ([2000] 2004) e Vásquez-Ayora (1977). O mesmo pode ser percebido no excerto que reproduzo a seguir, em inglês e na adaptação para a língua portuguesa, que apresenta o momento de hesitação de Cláudio sobre seus crimes, simbolizado pela oração pela qual o então rei pondera sobre seus pecados.

Oh my offence is rank, it smells to heaven;
 It hath the primal eldest curse upon't,
 A brother's murder. Pray can I not,
 Though inclination be as sharp as will.
*My stronger guilt defeats my strong intent,
 And like a man to double business bound,
 I stand in pause where I shall first begin,
 And both neglect. What if this cursèd hand
 Were thicker than itself with brother's blood,
 Is there not rain enough in the sweet heavens
 To wash it white as snow? Whereto serves mercy
 But to confront the visage of offence?
 And what's in prayer but this two-fold force,
 To be forestalled ere we come to fall,
 Or pardon'd being down? Then I'll look up,
 My fault is past. But oh, what form of prayer
 Can serve my turn? 'Forgive me my foul murder'?*
 That cannot be, since I am still possessed
 Of those effects for which I did the murder,
 My crown, mine own ambition, and my queen.
 May one be pardoned and retain th'offence?
*In the corrupted currents of this world
 Offence's gilded hand may shove by justice,*

O fedor do meu pecado sobe até o céu...
 é a maldição mais antiga de
 todas: ter matado um irmão!
 Mas a oração tem o poder de obter
 o perdão por um crime cometido.
 Vou olhar para o alto.
 Mas... qual é a oração adequada?
 “Perdão pelo assassinato estúpido...”
 Não, não dá.
 Ainda possuo aquilo que me levou
 ao crime: a coroa, a ambição e a
 rainha. Podemos ser perdoados sem
 perder os benefícios do pecado?
 Qual é o poder do arrependimento
 para quem não consegue se
 arrepender? Dobrem-se, joelhos
 teimosos!
 Ah... Amoleça, coração de aço!
 Espero que tudo acabe bem...
 Minhas palavras voam, mas os
 pensamentos continuam na Terra.
 Uma oração de palavras vazias não
 chega ao céu (2011, p. 36-37).

*And oft 'tis seen the wicked prize itself
Buys out the la: But 'tis not so above;
There is no shuffling, there the action lies
In his true nature, and we ourselves compelled,
Even to the teeth and forehead of our faults
To give in evidence. What then? What rests?
Try what repentance can. What can it not?
Yet what can it when one cannot repent?
O wretched state! O bosom black as death!
O limed soul that struggling to be free
Art more engaged! Help, angels! – Make assay:
Bow stubborn knees, and heart with strings of steel
Be soft as sinews of the new-born babe.
All may be well. (III. 3. 36-72).*

Em relação a outras ocorrências do procedimento técnico secundário da *omissão*, foram percebidas eliminações de caráter narrativo. Para citar, inicialmente, duas, nas páginas que correspondem à cena 1 do ato I, houve a eliminação de Horácio e Marcelo, personagens presentes no texto de partida; enquanto no final da adaptação é omitido todo o trecho que, na cena 2 do ato V, representa a chegada de Fortimbrás a Elsinore após a morte de Hamlet e o pedido do mesmo para que o príncipe da Noruega fosse nomeado rei da Dinamarca. Outras duas omissões importantes são a eliminação dos dois bobos na primeira cena do ato V, das canções por eles entoadas e de todo o diálogo entre eles e Hamlet. A cerimônia funérea de Ofélia também sofreu cortes narrativos e personagens como o padre – e suas falas – foram suprimidos.

No texto não foi encontrada nenhuma ocorrência do terceiro procedimento secundário da adaptação, a *expansão*. Por se tratar de um texto voltado para um gênero verbo-visual, os quadrinhos, é possível afirmar que expansões foram realizadas a partir dos sentidos construídos pelo texto imagético, entretanto, analisá-lo foge à alçada deste trabalho, que objetiva realizar uma análise focada no texto verbal.

O quarto procedimento técnico secundário ligado ao procedimento da adaptação, *exotismo*, também não foi detectado no texto da adaptação. Sendo o texto de partida um texto que se afina às características da literatura clássica, a presença de dialetos, palavras *nonsenses*, gírias, etc. é praticamente nula. Dessa forma, o adaptador não se preocupou em recriar esses idiomatismos, quase inexistentes na peça, por meio de equivalentes na língua portuguesa como o sugerido pelo procedimento do exotismo.

Já as *atualizações*, quinto procedimento técnico secundário da adaptação, ocorreram somente em nível vocabular, não se configurando, como sugerido

pelo autor, em revisões de informações obscuras, e sim atualizando o vocabulário clássico com equivalentes da linguagem coloquial dos séculos XX e XXI. Alguns exemplos são:

HAMLET: There's ne'er a villain dwelling in all Denmark
But he's an *arrant knave* (I. 5. 123-124).
Nunca existiu na Dinamarca um vilão tão *patife*... (2011, p. 17).

Nesse trecho, o termo *arrant knave*, que poderia ser traduzido por *velhaco*, foi substituído por seu sinônimo *patife*, adjetivo corrente da língua portuguesa no século XX. Outro exemplo que aqui destaco é a utilização da expressão popular *Não se toca*, na adaptação do trecho que transcrevo a seguir na versão em inglês e no texto adaptado:

HAMLET: *Has this fellow no feeling of his business?* A sings in grave-making. (V. 1. 55-56).
Esse homem não se toca, cantando enquanto cava uma sepultura (2011, p. 54).

A atualização tanto em nível macro, do verso iâmbico para a prosa coloquial, quanto em nível micro, adaptação de vocábulos, é, possivelmente, consequência da adequação do texto ao seu público-alvo. A utilização da prosa coloquial e de termos e expressões contemporâneas aproxima o texto da atual geração, evitando estranhamentos e o afastamento entre o texto e seus possíveis leitores.

O sexto procedimento técnico secundário atribuído ao procedimento da adaptação, a *adequação situacional ou cultural*, que, nas palavras de Bastin ([1998] 2011, p. 4), consiste na “recriação de um contexto que é mais familiar ou culturalmente apropriado para a perspectiva do leitor alvo que aquele usado no original”²⁰ não foi encontrada na adaptação aqui analisada. O adaptador manteve a ambientação do drama na Dinamarca medieval e optou por não atualizar o contexto cultural no qual a história se passa. A decisão do adaptador pode ter se baseado na premissa de que a trama do texto shakespeariano é, ao menos superficialmente, conhecida pelo público-alvo da adaptação.

Por fim, o último procedimento técnico secundário ligado ao procedimento de adaptação, a *criação*, foi encontrada em algumas passagens do texto, mas, como notei enquanto demonstrava o procedimento da omissão, são recriações parciais, nas quais o texto foi rearranjado para adequar-se à prosa coloquial. As criações mais evidentes são aquelas desempenhadas pelo

²⁰ “recreation of a context that is more familiar or culturally appropriate from the target reader’s perspective than the one used in the original”.

texto não verbal ou imagético apresentado pela adaptação, que, baseando-se em poucas descrições encontradas nas rubricas do texto do bardo, fornecem, ecoando Bastin ([1998] 2011, p. 5), “uma reposição mais global do texto original por um texto [ou, nesse caso, imagens] que preserva somente a mensagem/ideia/função essencial do original”.²¹

Considerações finais

A partir da análise teórica, percebi que o procedimento técnico da adaptação, conforme definido por Vinay e Darbelnet ([2000] 2004), consistia, inicialmente, apenas na adequação cultural do texto da língua de partida no texto da língua de chegada. Essa visão foi compartilhada por Vásquez-Ayora (1997), que, em sua tentativa de ampliação da proposta dos autores franco-canadenses por meio da inserção de procedimentos secundários da tradução dita oblíqua, continua a classificar a adaptação como o ato de transmitir a mesma mensagem em uma situação cultural diferente. Diferenciando-se da visão tradicional do procedimento de adaptação, encontrei Bastin ([1998] 2011), que, ao considerar a adaptação como um processo tanto local quanto global, se afina com uma visão contemporânea do processo, apresentando motivações para a construção de uma adaptação e para a utilização de procedimentos técnicos secundários que julguei mais producentes para dar conta da adaptação do *corpus* escolhido.

Em relação à análise desse *corpus*, o *Hamlet* adaptado para os quadrinhos brasileiros, procurei levantar, inicialmente, a partir da metodologia descritiva proposta por Lambert e Van Gorp (1985), características da obra que permitissem sua classificação como uma adaptação, no sentido global do procedimento. Para essa etapa da análise, selecionei como parâmetro de comparação o texto da peça *Hamlet* segundo edição conflacionada por Edwards (SHAKESPEARE, [1985] 2003). Dos possíveis motivos para adaptação que levantei, destaco a necessidade de se adaptar o texto para um novo gênero como a motivação primária da adaptação do texto, em língua portuguesa, aqui analisado: além de uma mudança em relação ao idioma, há também a passagem do texto dramático para a linguagem dos quadrinhos, um gênero multimodal por excelência e direcionado a um público, majoritariamente,

²¹ “a more global replacement of the original text with a text [or in this case images] that preserves only the essential message/ideas/functions of the original”.

infanto-juvenil. Sendo assim, justifica-se a utilização de diversos procedimentos de adaptação, assim como a transformação do texto em verso iâmbico na língua e cultura de partida para a fala coloquial na língua e cultura de chegada, além da supressão de rubricas que só encontram validade no espaço teatral.

Dos procedimentos técnicos secundários do processo de adaptação, conforme apontados por Bastin e sistematizados na primeira seção, destacam-se a utilização da *omissão*, poucos casos de *atualização* e algumas ocorrências de *criação*, sobretudo no que se refere à criação visual da obra adaptada. Não foram encontradas ocorrências de *transcrição do original*, *expansão*, *exotismo* e *adequação situacional ou cultural*, lacuna esta possivelmente justificada, novamente, pelas características do gênero para o qual o drama foi adaptado. A *omissão* foi o procedimento técnico secundário mais frequente, ocorrendo tanto a partir da eliminação de trechos e linhas, quanto na elipse de personagens e outros elementos estruturais da narrativa teatral, como trechos de cenas, passagens, etc.

É importante ressaltar que este trabalho não buscou extinguir a discussão sobre o procedimento técnico da adaptação, seja em nível local ou global, nos estudos da tradução. Menos ainda realizar uma leitura definitiva da tradução/adaptação selecionada. Tão somente procurei apresentar apontamentos teórico-metodológicos que permitissem a classificação do processo da adaptação enquanto procedimento técnico da tradução. Além disso, a busca pela elucidação dos procedimentos secundários da adaptação foi considerada necessária para dar conta da análise dos quadrinhos adaptados por Bruno S. R. e ilustrados por Sam Hart, a partir de uma perspectiva descritiva dos estudos da tradução.

Referências

- AUSTEN, J. *Orgulho e preconceito*. Tradução e adaptação de Paulo Mendes Campos. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.
- AUSTEN, J. *Pride and prejudice*. USA: Penguin Popular, 1994.
- BARBOSA, H. G. (1990). *Procedimentos técnicos da tradução: uma nova proposta*. São Paulo: Pontes, 2004.
- BASTIN, G. L. (1998) "Adaptation". Traduzido do espanhol por Mark Gregson. In: BAKER, M. SALDANHA, G. *Routledge encyclopedia of translation studies*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2011.
- BROWNLIE, S. (1998) Descriptive vs. committed approaches. In: BAKER, M. SALDANHA, G. *Routledge encyclopedia of translation studies*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2011.

- CATFORD, J. C. *A linguistic theory of translation*. Oxford: Oxford University Press, 1965.
- EDWARDS, P. "Introduction". In: SHAKESPEARE, William. (1985) *Hamlet: Prince of Denmark* (The new Cambridge Shakespeare). Edited by Philip Edwards. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- ELIOT, T. S. *Poesia*. Tradução, apresentação, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- ELIOT, T. S. *Collected Poems 1909-1962*. London: Harcourt Brace Jovanovich, 1974.
- KING, S. *A zona morta*. Tradução de Mario Molina. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- KING, S. *The dead zone*. USA: Signet, 2004.
- LAMBERT, J.; VAN GORP, H. On Describing Translations. IN: HERMANS, T. (Ed.) *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. Londres e Sydney: Croom Helm, 1985.
- MARTINS, M. A. P. Shakespeare em tradução no Brasil. In: LEÃO, L. C.; SANTOS, M. S. (Orgs.). *Shakespeare: sua época e sua obra*. Curitiba: Editora Beatrice, 2008a.
- MARTINS, M. A. P. Traduções do drama shakespeariano publicadas no Brasil (1933-2006). In: LEÃO, L. C.; SANTOS, M. S. (Orgs.). *Shakespeare: sua época e sua obra*. Curitiba: Editora Beatrice, 2008b.
- NEWMARK, P. *Approaches to translation*. Oxford: Pergamon, 1981.
- NIDA, E. A. *Towards a science of translating: with special reference to principles and procedures involved in Bible translating*. Leiden: Brill, 1964.
- O'SHEA, J. R. "Introdução". In: SHAKESPEARE, W. *O primeiro Hamlet in-quarto de 1603*. Organização e tradução de José Roberto O'Shea. São Paulo: Hedra, 2010.
- SHAKESPEARE, William. (1985) *Hamlet: Prince of Denmark* (The new Cambridge Shakespeare). Edited by Philip Edwards. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- SHAKESPEARE, W. Hamlet. In: SHAKESPEARE, W. *The complete works of William Shakespeare (Folio)*. Londres: Wordsworth Editions, 2007.
- SHAKESPEARE, W. (1997) *Hamlet*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Adaptado por Bruno S. R. e ilustrado por Sam Hart. São Paulo: Farol Literário, 2011.
- SHAKESPEARE, W. *O primeiro Hamlet in-quarto de 1603*. Organização e tradução de José Roberto O'Shea. São Paulo: Hedra, 2010.

VASQUEZ-AYORA, G. *Introducción a la traductología: curso básico de traducción*. Washington Georgetown University Press, 1977.

VINAY, J. P. DARBELNET, J. (2000) A methodology for translation. Traduzido do francês por Juan C. Sager e M. J. Hamel. In: VENUTI, L. (Ed.). *The translation studies reader*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2004.

VINAY, J. P. DARBELNET, J. (1958) *Stylistique comparée du français et de l'anglais: méthode de traduction*. Paris: Didier, 1977.

WOOLF, V. "A Dialogue upon Mount Pentelicu". In: WOOLF, V. *Virginia Woolf's short stories*. USA: Palgrave, 2009.

WOOLF, V. "Um diálogo no monte Pentélico". In: WOOLF, V. *Contos completos*. Tradução de Leonardo Fróes. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2005.

Anexo 1 – Exemplo que atesta a multimodalidade do gênero HQ



42

Recebido em 03/09/2012. Aprovado em 13/11/2012.