

**CAVANDO A COVA: Análise microestrutural da cena dos Coveiros de Hamlet**Tiago Marques LUIZ<sup>1</sup>**RESUMO**

O humor nas peças de Shakespeare propõe diferentes desafios para o tradutor, principalmente linguísticos, temporais e culturais. Suas peças apresentam um grande número de trocadilhos, mesmo em suas tragédias, e transpor todos os trocadilhos em outra língua, sem perder algumas de suas qualidades, como significado, estrutura e efeito cômico, é tarefa quase impossível. Este trabalho, um recorte da pesquisa de mestrado defendida em 2013, pretende fazer uma análise descritivo-comparativa do humor de três trechos da cena dos Coveiros (Ato V, Cena I) da peça **A tragédia de Hamlet: Príncipe da Dinamarca**, de William Shakespeare, em duas traduções brasileiras. A análise prioriza os recursos textuais e discursivos passíveis de gerar o riso presentes no original e avalia como estes elementos foram transpostos nas traduções, por meio do nível microestrutural do modelo descritivo proposto por José Lambert e Hendrik Van Gorp (2011), agregando a Teoria Geral do Humor Verbal de Salvatore Attardo (2002).

**Palavras-chave:** Tradução de Humor. Análise Microestrutural. Cena dos Coveiros

**1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS**

Traduzir o humor de Shakespeare apresenta diferentes desafios, principalmente linguísticos, temporais e culturais. Suas peças apresentam um grande número de trocadilhos, mesmo em suas tragédias, e transpor todos os trocadilhos em outra língua, sem perder algumas de suas qualidades, como significado, estrutura e efeito cômico, é tarefa quase impossível. Este trabalho, um recorte da pesquisa de mestrado intitulada “Cavando a cova!: análise descritiva da cena dos coveiros de Hamlet” defendida em 2013, pretende fazer uma análise descritivo-comparativa do humor de três trechos da cena dos Coveiros (Ato V, Cena I) da peça **A tragédia de Hamlet: Príncipe da Dinamarca**, de William Shakespeare, em duas traduções brasileiras. A análise prioriza os recursos textuais e discursivos passíveis de gerar o riso presentes no original e avalia como estes elementos foram transpostos nas traduções, por meio do nível

---

<sup>1</sup> Possui graduação em Letras Português/Inglês pela Universidade Federal da Grande Dourados (2009), especialização em Tradução de Inglês pela Universidade Gama Filho (2011) e Mestrado em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (2013). Atualmente é professor de língua inglesa no Centro de Línguas da Universidade Federal da Grande Dourados. E-mail: markx2006@gmail.com

microestrutural do modelo descritivo proposto José Lambert e Hendrik Van Gorp (2011), agregando a Teoria Geral do Humor Verbal de Salvatore Attardo (2002).

Fazem parte do *corpus* que compõe o objeto de estudo da presente análise: (a) o texto-fonte, o Fólho, publicado pela Oxford Shakespeare em 2005, usado como base; e as traduções a serem comparadas são, (b) a de Millôr Fernandes de 2011 publicada pela editora L&pm Pocket e (c) a de Carlos Alberto Nunes em 2011, pela Nova Fronteira. Por razões de ética profissional, farei referência aos tradutores como Tradução 1 e Tradutor 1 (Fernandes) e Tradução 2 e Tradutor 2 (Nunes) no decorrer deste trabalho.

## 2 A TRADUÇÃO DO HUMOR: uma problemática

Quando se fala em tradução de humor, a dificuldade reside na necessidade de trazer o cômico da língua-fonte para a língua-alvo. Para que a tarefa se cumpra, o tradutor deve ser bilíngue e criativo, para que ele entenda o humor tanto na língua de partida, para que este humor seja traduzido na língua de chegada. Um leigo poderia dizer que basta simplesmente traduzir de uma língua para a outra, quando na verdade, o humor é um campo de estudo muito amplo e, certamente, o processo de tradução tende a pesar.

O tradutor, no seu papel de escritor, vai lidar com o complexo processo de “provocar ‘o riso’ por meio das palavras [...] quando o autor escreve o texto original, [...] e quando esse texto é transposto para outra língua” (ORTIGOZA; DURÃO, 2011, p. 39). A tradução do humor está sujeita a um conhecimento significativo do tradutor acerca do assunto e da sua própria época, já que em determinado momento faz-se necessário que o tradutor, por meio da sua imaginação e perspicácia, recrie determinadas passagens em função do entendimento contemporâneo do objeto cômico (cf. MUNDAY, 2009).

Desta forma, concordamos com a afirmativa de Jeremy Munday, de que a exploração da língua, necessária para criar humor no original, “requer soluções extremas a fim de permitir que o texto funcione na tradução” (MUNDAY, 2009, p. 196, tradução minha<sup>2</sup>). Assim, a pergunta que fazemos é a mesma que Stanislaw Baranckzak (BARANCKZAK, 1992) levanta: como traduzir o humor de Shakespeare em uma peça trágica?

---

<sup>2</sup> Original em inglês: “requires extreme solutions in order to allow the text to function in translation.” (MUNDAY, 2009, p. 196).

Voltando ao aspecto cômico, perguntamos de que forma Shakespeare traz o humor mesmo em suas peças trágicas como Hamlet, por exemplo. Como ele é apresentado em uma peça trágica como **Hamlet**, por exemplo? Em Hamlet ele é apresentado na figura dos dois coveiros, mas também pode ser observado em outras personagens, como a Ama da peça **Romeu e Julieta** e Marulo, o sapateiro em **Júlio César**. De acordo com Milton Ribeiro, Shakespeare criou personagens inteligentes capazes de “refletirem sobre si próprios, sobre a interação com os outros para, a partir daí, crescerem dentro das histórias, modificando suas maneiras de pensar e agir”. (RIBEIRO, 2013, online<sup>3</sup>). E conclui que “a agudeza mental dos personagens são muito bem temperadas, não existem personagens meramente frios ou chatos. Os personagens têm humor, sarcasmo, poder de sedução e são muito diferentes entre si”. (RIBEIRO, 2013, online).

O humor é uma categoria elástica, e tentar lhe unificar o conceito no campo dos Estudos da Tradução é algo problemático. Porém, ao estudar teorias sobre a tradução do humor com o enfoque literário, a teorização de Jeremy Munday (2009) vem a calhar com a pesquisa desenvolvida. Para o teórico, a tradução de humor pode ser comparada com a tradução da poesia, uma vez que ambas exploram ao máximo “uma variedade de opções inerentes a línguas, como sons e ambiguidades semânticas.” (MUNDAY, 2009, p. 195, tradução minha<sup>4</sup>). Munday também conclui que comparar humor e poesia é complicado, pois a própria análise poética é cheia de regras (como metro, rima, estrofes), enquanto o humor rompe estas regras de forma deliberada, “explorando áreas de duplicidade linguística e semântica” (MUNDAY, 2009, p. 195, tradução minha<sup>5</sup>).

Portanto, nossa visão sobre a tradução de humor é a seguinte: como a tradução é uma operação que trabalha justamente com as linguagens, traduzir qualquer tipo de linguagem, inclusive a humorística, tende a perdas e compensações, mesmo que o tradutor saiba aproximar a ideia da mensagem original.

---

<sup>3</sup> Disponível em: <<http://www.sul21.com.br/jornal/todas-as-noticias/cultura/ha-400-anos-o-fogo-consumia-o-teatro-de-shakespeare-em-londres/>>.

<sup>4</sup> Original em inglês: “a variety of options inherent in languages such as sounds and semantic ambiguities.” (MUNDAY, 2009, p. 195).

<sup>5</sup> Original em inglês: “exploiting areas of linguistic and semantic duplicity.” (MUNDAY, 2009, p. 195).

### 3 SHAKESPEARE EM PAUTA: humor, literatura, teatro e tradução

Sobre tradução do humor, especificamente o humor shakespeariano, a visão de Stanislaw Baranckzak (1992) é base para este trabalho, uma vez que o próprio tradutor polonês apresenta suas reflexões sobre como traduzir o cômico numa peça trágica.

Para Baranckzak, traduzir o humor é algo óbvio; o tradutor, ao entrar em contato com o texto shakespeariano tem que ter ciência de que Shakespeare escrevia suas peças para entreter seu público. Portanto, não tem porque outro tradutor estrangeiro de Shakespeare fazer diferente. “Agradar, suscitar o riso de seu público nativo, deve ser também a prioridade principal do tradutor” (BARANCKZAK, 1992, p. 70, tradução minha<sup>6</sup>).

Dentro da área de humor verbal, o que Shakespeare produziu uma vez “para agradar” o seu público pode “ir pelo ralo” pela falha do tradutor, ou seja, o humor pode se perder na tradução. Assim, concorda-se com Baranckzak que, ao traduzir Shakespeare, “o primeiro ato de negligência cometido pelo tradutor é geralmente desistir de qualquer tentativa de traduzir o humor verbal original de uma forma que poderia fazer o público rir genuinamente.” (BARANCKZAK, 1992, p. 71-72, tradução minha<sup>7</sup>).

Se for possível rir de uma tradução de humor do dramaturgo para o palco, isto se deve mais à presença de humor situacional (o aqui-agora) do que ao humor verbal (BARANCKZAK, 1992, p. 71). Baranckzak concorda também com Cristina Marinetti, quando ela pontua que assim como as peças de teatro, “o humor frequentemente está ligado ao tempo e ao contexto, assim como depende e trabalha dentro do aqui-agora de sua eventual performance” (MARINETTI, 2005, p. 31, tradução minha<sup>8</sup>).

Na dualidade texto-palco, o processo tradutório é mais complexo, pois como expõe Susan Bassnett, a problemática reside no seguinte paradoxo: “traduzir como um texto puramente literário, ou tentar traduzi-lo a partir de sua função como um elemento em outro sistema mais complexo” (BASSNETT, 2005, p. 157). Compreende-se o **puramente literário** citado por Bassnett como um texto destinado somente à leitura.

---

<sup>6</sup> Original em inglês: “*To please, to elicit his native audience's laughter, should be the translator's top priority too*”. (BARANCKZAK, 1992, p. 70).

<sup>7</sup> Original em inglês: “*the first such act of negligence committed by the translator is usually giving up any attempt to render the original verbal humor in a way which might make the audience genuinely laugh*.” (BARANCKZAK, 1992, p. 71-72).

<sup>8</sup> Original em inglês: “*humor, is often time-bound and context-generated, it depends on and work within the here-and-now of its eventual performance*.” (MARINETTI, 2005, p. 31).

O texto shakespeariano enfoca essa dualidade página-palco: pode ser lido como poesia ou encenado como texto teatral, e algumas traduções valorizam um ou outro aspecto; estas são as chamadas “traduções voltadas para a página” (*page-oriented translations*), que buscam reproduzir aspectos poéticos do original, enquanto aquelas são denominadas “traduções voltadas para o palco” (*stage-oriented translations*), que levam em consideração a encenabilidade do texto, segundo Patrice Pavis (2008). Um texto que é voltado à leitura pode propor meios para uma produção teatral, ou seja, servir como base para o processo criativo do espetáculo.

A respeito da tradução literária, Stanislaw Baranczak (1992, p. 73) concorda que o processo de tradução do humor shakespeariano consiste em uma série de perdas; entretanto, ele adverte que o tradutor deve saber o que deve e não deve perder em seu trabalho tradutório. Contrastando o caráter literário e o caráter teatral, pactua-se com o que Araújo, Leandro e Barbosa (2007) ponderam: no texto escrito, “o único elemento físico que o leitor possui é a palavra impressa”, enquanto no teatro “o espectador é estimulado por elementos que atingem em maior ou menor grau os cinco sentidos, predominando os estímulos visual e sonoro, exercidos pela ação, o cenário, a música, a luz etc.” (ARAÚJO; LEANDRO; BARBOSA, 2007, p. 106).

Há vários fatores que mexem com o leitor de Shakespeare, no que se refere à língua: o uso de palavras obsoletas, a ordem das frases, o uso de trocadilhos, a pronúncia das palavras. Shakespeare frequentemente empregava estes elementos em suas obras para o entretenimento de seu público. A respeito dos elementos presentes no texto shakespeariano, a estudiosa Laurie Rozakis (ROZAKIS, 2002) elenca: (1) uso excessivo de trocadilhos, (2) ironia, (3) conotações sexuais, (4) sarcasmo, (5) as piadas da época e (6) as alusões tópicas, que serão apresentados nesta seção.

(1) Entende-se por trocadilho o jogo de palavras semelhantes na forma, mas diferentes no significado, que enseja ambiguidade. Exemplo de trocadilho, no Ato I, Cena II em **Hamlet**:

*KING CLAUDIUS:*

*[...] But now, my cousin Hamlet, and my son, --*

*HAMLET:*

*A little more than **kin**, and less than **kind**.*

(SHAKESPEARE, 2005, p. 685, grifo meu).

*Kin*, segundo o dicionário de Alexander Schmidt (1971, p. 615), significa algo relativo à **importante** (parente, segundo a ordem natural) e *kind* como sinônimo de gentil, querido. Hamlet se vale deste trocadilho, quando responde a Cláudio que é “*a little more than kin*”; refere-se ao fato de estarem unidos a laços de parentesco mais fortes do que o normal (já que eles têm dois laços familiares ao invés de um: tio/sobrinho – padrasto/enteado). Toda essa estreiteza não se traduz em afetividade da parte de Hamlet em relação a Cláudio: por isso, apesar de serem “mais do que parentes”, Hamlet é “*a little less than kind*”.

*Kin* e *kind* seriam pronunciados com a mesma vogal – mas o “i” em “*kind*” é ditongado em “ai” – o que tornaria ambas quase homófonas (cf. BUENO, 2007, p. 351). Porém, há outra possibilidade de pensar essas relações; segundo Phillipa Berry, *kind* é um trocadilho para *king*

[...] aliando um excesso de parentesco (uma vez que Hamlet não é filho de Cláudio, e Cláudio se casou com a mulher de seu irmão) com uma imagem de realeza (o sol), que é excessiva por si só, aparentemente porque seu brilho é incompatível com as convenções de luto, que (ao contrário de Hamlet), a corte dinamarquesa notavelmente não respeitou. (BERRY, 1999, online, tradução minha<sup>9</sup>).

(2) A ironia é a arte de zombar de alguém ou de alguma coisa, visando a uma reação do leitor, ouvinte ou interlocutor, segundo o *Oxford Dictionaries* (online<sup>10</sup>). Ela consiste em dizer o contrário daquilo que se pensa, deixando entender uma distância intencional entre o que se diz e o que realmente se pensa. Exemplo de ironia, no Ato I, Cena II em **Hamlet**:

*KING CLAUDIUS:*  
*Though yet of Hamlet our dear brother's death*  
*The memory be green, and that it us befitted*  
*To bear our hearts in grief, and our whole kingdom*  
*To be contracted in one brow of woe,*  
*Yet so far hath discretion fought with nature*  
*That we with wisest sorrow think on him*  
*Together with remembrance of ourselves.* (SHAKESPEARE, 2005, p. 684).

<sup>9</sup> Original em inglês: “[...] *allying an excess of kinship (since Hamlet is not Claudius' son, and Claudius has married his brother's wife) with an image of kingship (the sun) that is itself excessive, apparently because its brightness is incompatible with those conventions of mourning dress which (in contrast to Hamlet) the Danish court has signally failed to observe*”. (BERRY, 1999, online).

<sup>10</sup> Disponível em: <<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/irony>>.

Nestas linhas, Cláudio lamenta a morte do falecido rei Hamlet, mentindo para toda a corte dinamarquesa, que desconhece a sua autoria do assassinato do rei. É irônico e mentiroso ao mesmo tempo este discurso de Cláudio, pois foi ele quem assassinou o próprio irmão.

(3) A conotação sexual é uma forma de se expressar de forma mais ou menos velada conteúdos de natureza sexual, mas nem sempre com a intenção explícita de se fazer ou convidar ao sexo. Um exemplo de conotação sexual está no Ato 3, Cena 2 de **Hamlet**:

*HAMLET:*  
*Lady, shall I lie in your lap?*

*OPHELIA:*  
*No, my lord.*

*HAMLET:*  
*I mean, my head upon your lap?*

*OPHELIA:*  
*Ay, my lord.*

*HAMLET:*  
*Do you think I meant country matters?*  
(SHAKESPEARE, 2005, p. 700).

No diálogo acima entre Hamlet e Ofélia, o termo *lap* carrega o sentido da genitália feminina, o clitóris (SCHMIDT, 1971, p. 626). A palavra *upon* consiste em uma ambiguidade: pode significar tanto recostar a cabeça, no sentido de **deitar-se**, como pode significar o ato sexual, ou seja, **penetrar** (SCHMIDT, 1971, p. 475). *Country matters* significa o ato sexual, sendo *count* palavra quase homófona a *cunt* (CRYSTAL, 2002, p. 104). Neuza Vollet fornece uma explicação a respeito deste trecho: “o significado malicioso é apenas sugerido, os termos usados pelo príncipe não desfrutam de baixo status e, portanto, não destoam de sua condição aristocrática.” (VOLLET, 1997, p. 96)

(4) O sarcasmo é uma ironia maliciosa, um escárnio. Um exemplo de sarcasmo está no Ato I, Cena II de **Hamlet**:

*HAMLET:*  
*I am very glad to see you. (To Barnardo) Good even, sir. –*  
*But what in faith make you from Wittenberg?*  
[...]



HORATIO:

*My good lord, I came to see your father's funeral.*

HAMLET:

*I prithee do not mock me, fellow-student;  
I think it was to see my mother's wedding.*

HORATIO:

*Indeed, my lord, it followed hard upon.*

HAMLET:

*Thrift, thrift, Horatio. The funeral baked meats did coldly furnish forth the marriage tables!* (SHAKESPEARE, 2005, p. 686).

O casamento se seguiu tão rapidamente ao enterro que as sobras da comida do enterro (servidas quentes, pois recém-feitas) foram servidas no banquete de casamento (já tendo esfriado). Hamlet ironicamente atribui essa velocidade a “economia” e não à luxúria.

(5) As piadas da época remetiam a zombarias de determinado tema, e no período elisabetano, as piadas mais comuns eram referentes ao corno. Para Laurie Rozakis, “qualquer referência à traição, chifres ou coisas afins provocava explosões de gargalhadas.” (ROZAKIS, 2002, p. 73). A autora cita um trecho do Ato IV, Cena I de **Trabalhos de Amor Perdidos**, onde Rosalina sai para caçar:

BOYET:

*My lady goes to kill horns; but, if thou marry,  
Hang me by the neck, if horns that year miscarry. Finely put on!*

ROSALINE:

*Well then, I am the shooter.*

BOYET:

*And who is your deer?*

ROSALINE:

*If we choose by the horns, yourself come not near. Finely put on indeed!*  
(SHAKESPEARE, 2005, p. 318).

*Kill Horns* é uma ambiguidade para remeter tanto a caça ao cervo (animal com chifre) como ao corno (homem com chifre). Em *deer*, temos um duplo sentido: *deer* como sentido de **cervo** e **querido** (pessoa a quem tem um apreço). No caso, *deer* e *dear* são homófonas, porém não são homógrafas. Nesta cena, Rosalina se vale de ambiguidade para caçoar de Boyet.

(6) As alusões tópicas, segundo Rozakis (2002), dependiam dos significados das



palavras. Um exemplo citado pela autora está em **Tímon de Atenas**, no Ato IV, Cena 3:

*TÍMON:*

*Get thee away, and take.*

*Thy beagles with thee!* (SHAKESPEARE, 2005, p. 961).

Embora o termo *beagle* possa se referir ao cachorro de estimação, no século XVII, esse termo se referia às mulheres de virtude duvidosa. (ROZAKIS, 2002, p. 73). Como a língua está em contínua mutação por sua dinamicidade que lhe é inerente, faz-se necessário que o tradutor e estudioso de Shakespeare esteja munido de bibliografia sobre o vocabulário da época, permitindo-lhe compreender o humor em suas peças, ainda mais quando se trata de uma tragédia, como no exemplo acima e na obra do presente artigo.

Se a função de um texto é rir, ainda que o texto suscite problemas de tradução, é comum que o texto, ou seja, completamente eliminado ou então substituído por um texto bem-humorado completamente diferente, que será igualmente divertido na língua-alvo.

Partimos agora para o nosso arcabouço teórico-metodológico, valendo-se dos Estudos Descritivos da Tradução (EDTs), proposto por José Lambert e Hendrik Van Gorp (2011), e a Teoria Geral do Humor Verbal, do pragmaticista Salvatore Attardo (2002).

#### **4 ESTUDOS DESCRITIVOS DA TRADUÇÃO E TEORIA GERAL DO HUMOR VERBAL**

A metodologia usada consiste nos Estudos Descritivos da Tradução, com base em José Lambert e Hendrik Van Gorp (2011), mas dentre os níveis que compõem o modelo de Lambert e Van Gorp (preliminar, microestrutural, macroestrutural e contexto sistêmico), priorizaremos o microestrutural, por ser um nível minucioso. Para complementar, faremos uso da Teoria Geral do Humor Verbal proposta por Salvatore Attardo (2002), atrelando-a ao nível microestrutural.

A análise descritiva busca aprofundar o nível textual, descobrir as escolhas tradutórias, considerando a tradução como texto independente do original, escrito para um público diferente, falante de uma língua diferente e muitas vezes em outra época (o período renascentista da língua inglesa e o período contemporâneo da língua

portuguesa).

O modelo de Lambert e Van Gorp propõe uma metodologia comparativa entre o texto-fonte e o texto-alvo dos sistemas literários e a descrição de relações entre estes textos. Como destacam os dois teóricos descritivistas, a questão é “como atividades como a tradução fazem parte do sistema literário ou também – até mesmo primordialmente – de outros sistemas, como o político”. (LAMBERT; VAN GORP, 2011, p. 50).

Os teóricos descritivistas ressaltam que o confronto entre o texto-fonte e o texto-alvo “deveria ser parte de um programa de pesquisa maior, centrando a atenção em todos os aspectos da tradução” (LAMBERT; VAN GORP, 2011, p. 210).

Salvatore Attardo acredita que a **essência** do processo de tradução consiste na seguinte visão: o que foi produzido na língua-fonte e que é produzido na língua-alvo não somente é tradução propriamente dita, mas outro processo (interpretação, podemos assim dizer). Em termos de humor, os elementos cômicos do texto-fonte podem não coincidir com os elementos cômicos do texto traduzido. (ATTARDO, 2002, p. 174).

Ele revisa o conceito de **tradução**, definindo-a como “correspondência entre dois textos T1 e T2, em que o significado (S) de T1 ( $S_{T1}$ ) e o significado de T2 ( $S_{T2}$ ) são similares (aproximados):  $S_{T1} \approx S_{T2}$ , e/ou a força pragmática (F) do T1 ( $F_{T1}$ ) e a força pragmática de T2 ( $F_{T2}$ ) são similares/aproximadas:  $F_{T1} \approx F_{T2}$ ” (ATTARDO, 2002, p. 175, tradução minha<sup>11</sup>).

A Teoria Geral do Humor Verbal (TGHV) inclui a similaridade entre textos, cujo objetivo principal é a percepção do humor. Entretanto, por ser uma teoria linguística, ela “não pode e não deve fornecer uma explicação da produção e/ou recepção de jogos de palavras, muito menos do seu significado cultural, político e/ou metafísico.” (ATTARDO, 2002, p. 175, tradução minha<sup>12</sup>). Sobre a definição de **jogos de palavras**, citamos o conceito proposto por Dirk Delabastita, que são vários fenômenos textuais, cujas características da linguagem usada intencionam uma “**confrontação comunicativamente significativa** de duas (ou mais) estruturas linguísticas com formas

---

<sup>11</sup> Original em inglês: “a correspondence between two texts T1 and T2, such that the meaning (M) of T1 (MT1) and the meaning of T2 (MT2) are similar (approximate):  $MT1 \approx MT2$  and/or the pragmatic force (F) of T1 (FT1) and the pragmatic force of T2 (FT2) are similar/approximate:  $F_{T1} \approx F_{T2}$ .” (ATTARDO, 2002, p. 175).

<sup>12</sup> Original em inglês: “(...) cannot and should not provide an explanation of the production and/or the reception of wordplay, let alone of its cultural, political, and/or metaphysical significance.” (ATTARDO, 2002, p. 175).

mais ou menos similares e com sentidos mais ou menos diferentes” (DELABASTITA, 1996, ênfase do autor, tradução minha<sup>13</sup>).

Na TGHV, o texto humorístico é analisado pelos seis mecanismos abaixo mencionados na fórmula: Linguagem, Estratégia Narrativa, Alvo, Situação, Mecanismo Lógico e Oposição de Script<sup>14</sup>. Um texto cômico contempla uma ou mais (1) Linguagem(ns) [LI], (2) Estratégia(s) Narrativa(s) [EN], (3) Alvo(s) [A], (4) Situação(ões) [SI], (5) Mecanismo(s) Lógico(s) [ML] e (6) Oposição(ões) de Script(s) [OS].

A TGHV servirá para observar os mecanismos linguísticos que geram o riso, por meio da compatibilidade ou incompatibilidade dos scripts que o texto cômico sugere, assim como também notar como os demais elementos foram traduzidos em relação ao texto-fonte. Em termos de tradução, observaremos se ambas as traduções estão aproximadas, semanticamente, comicamente ou não, do texto-fonte de Shakespeare.

Seguem as definições de cada um destes elementos da TGHV.

(1) **Linguagem**: ela contém todas as informações necessárias para a verbalização do texto e também é responsável pela redação do texto e para o posicionamento dos elementos funcionais que o constituem. Attardo se apropria do conceito de **paráfrase** para que esta ferramenta funcione; ela ocorre para atualizar, reafirmar todos os sentidos ou alguns dos sentidos do texto citado.

(2) **Estratégia Narrativa**: toda e qualquer piada tem alguma estratégia narrativa, seja sob a forma de uma simples narrativa, um diálogo – perguntas e respostas, um (pseudo) enigma, etc. Não há grande necessidade de se mudar a estratégia narrativa de uma história quando se processa a tradução, embora existam estratégias narrativas peculiares de uma determinada cultura e, portanto, o tradutor, no seu papel de agente mediador de culturas, deve tentar reproduzir a piada, sempre se mantendo o mais próximo possível da estratégia narrativa do texto fonte.

(3) **Alvo**: Esta ferramenta sugere quem será o alvo da piada; no caso, o estereótipo a ser zombado na piada. Sem alvo, a piada não surtirá seu efeito. No texto brasileiro, são vários os alvos que aparecem em livros de piadas. Por exemplo, o gaúcho

---

<sup>13</sup> Original em inglês: “*a communicatively significant confrontation of two (or more) linguistic structures with more or less similar forms and more or less different meanings.*” (DELABASTITA, 1996, ênfase do autor).

<sup>14</sup> Original em inglês: *Language, Narrative Strategy, Target, Situation, Logical Mechanism, Script Opposition.*

é apresentado como homossexual em tom de deboche, o gay como efeminado, a loira burra e a sogra como um mal no relacionamento do casal, principalmente para o gênero.

Na visão de Attardo, a agressão é “interesse social” (2002, p. 179, tradução minha<sup>15</sup>). Segundo Marta Mateo (2010, p. 206) e o próprio Salvatore Attardo (2002, p. 188), quando se trata de traduzir o alvo da piada, o alvo-fonte tem que ser adaptado à sua cultura de chegada, porque a carga cultural pode ser diferenciada e isso poderia comprometer a leitura e interpretação da piada.

(4) **Situação:** este parâmetro diz respeito ao fato de que toda piada tem que ser sobre alguma coisa: trocar uma lâmpada, cruzar a rua, jogar golfe, etc. (ATTARDO, 2002, p. 179), mas com toque bastante agressivo. Como diz Salvatore Attardo, se as piadas não forem agressivas, de nada elas valem para a situação (ATTARDO, 2001, p. 23-24).

A situação está atrelada ao contexto em que o humor se faz presente no texto. É possível que o tradutor encontre casos em que a situação não possua correspondente na LF ou, se existente, a situação correspondente não cause reações de humor em sua audiência.

(5) **Mecanismo Lógico:** quanto a este parâmetro, Attardo o define como um parâmetro que “pressupõe e incorpora uma lógica ‘local’, isto é, uma lógica distorcida, divertida, e que não necessariamente está fora do mundo da piada” (2002, p. 180, tradução minha<sup>16</sup>). Elliot Oring (2011) o conceitua da seguinte forma: “O ML parece ser o meio – usando a terminologia da TGHV – pelo qual uma oposição é tornada compatível.” (ORING, 2011, p. 207, tradução minha<sup>17</sup>).

Para Attardo (2002), o Mecanismo Lógico (doravante ML) é a ferramenta mais complexa, e segundo ele, pode ser opcional. Por ser independente de linguagem e de fácil tradução, podemos considerar que o ML é não-verbal e enfoca a dedução do leitor em relação ao humor presente no texto.

(6) **Oposição de Script:** Segundo Victor Raskin (1985), esta ferramenta sugere a seguinte premissa: o texto pode ser caracterizado como cômico se ele estiver sujeito às seguintes condições: (1) ter compatibilidade parcial ou total do texto, com dois **scripts**

<sup>15</sup> Original em inglês: “*social business*”. (ATTARDO, 2002, p. 179).

<sup>16</sup> Original em inglês: “[...] *presupposes and embodies a ‘local’ logic, i.e. a distorted, playful logic that does not necessarily hold outside of the world of the joke.*” (ATTARDO, 2002, p. 180).

<sup>17</sup> Original em inglês: “*The ML seems to be the means – using GTVH terminology – by which an opposition is made compatible.*” (ORING, 2011, p. 207).

diferentes; e (2) dois **scripts** incompatíveis entre si, e com os quais o texto seja compatível.

O **Script**, como fora mencionado anteriormente, é definido por Raskin (1985) e Attardo (2001) como um organizado complexo de informações sobre algo, cuja função é fornecer informações a respeito da organização do mundo, incluindo a ação do falante no mundo.

A sobreposição (*overlapping*), um dos elementos propostos pela Oposição de Script configura-se ao processar e combinar escritas, em que podem surgir textos compatíveis a mais de uma “leitura”, encaixando-se a mais de uma escrita. Em outras palavras, há uma relação de causa e consequência: se a sobreposição do texto é total, logo, o texto todo é compatível com os dois scripts. E quando a sobreposição for parcial, partes do texto não serão compatíveis com um dos scripts.

A segunda condição para o texto ser cômico é sua oposição, ou seja, a antonímia local definida por Raskin como “duas entidades linguísticas das quais os significados são opostos somente em um discurso particular e somente para as propostas deste discurso”. (RASKIN, 1985, p. 108, tradução minha<sup>18</sup>).

O grau de diferença entre as traduções é decrescente, comparado ao grau da ordem hierárquica. A não-existência da oposição de script na língua alvo é a única condição que permite o tradutor mudá-la no texto-traduzido.

Desta forma, Salvatore Attardo enuncia sua teoria de tradução de piadas: “respeite todas as seis ferramentas em sua tradução, mas, se necessário, **deixe sua tradução diferir no mais baixo nível necessário para suas propostas pragmáticas**” (2002, p. 183, grifos do autor, tradução minha<sup>19</sup>). É possível perceber que a teorização está “baseada na equação simples de proximidade de tradução com o desejável.” (ATTARDO, 2002, p. 184, tradução minha<sup>20</sup>), o que dá a entender que Attardo não propõe a problemática entre a fidelidade ao original e efeito estético.

Como o próprio proponente diz a respeito de sua teoria, ela incorpora uma teoria simples de tradução, uma vez mantendo a correspondência de significado: “mantenha

---

<sup>18</sup> Original em inglês: “two linguistic entities whose meanings are opposite only within a particular discourse and solely for the purposes of this discourse”. (RASKIN, 1985, p. 108).

<sup>19</sup> Original em inglês: “respect all six Knowledge Resources in your translation, but if necessary, **let your translation differ at the lowest level necessary for your pragmatic purposes**”. (ATTARDO, 2002, p. 183, grifos do autor).

<sup>20</sup> Original em inglês: “based on the straightforward equation of closeness of translation with desirability”. (ATTARDO, 2002, p. 184).

todas as Ferramentas de Conhecimento (exceto a Linguagem) iguais. Assim, a abordagem mais simples para a tradução é: substituir a Linguagem da Língua-Alvo pela a Linguagem da Língua-Fonte” (ATTARDO, 2002, p. 185, tradução minha<sup>21</sup>).

Quanto mais a sequência humorística traduzida manter os parâmetros da TGHV com a sequência humorística original (exceto a língua em si, que é obviamente diferente), maior a semelhança entre elas.

## 5 ANÁLISE MICROESTRUTURAL

A etapa sucessiva prevê a análise microestrutural dos textos traduzidos, visando realçar os deslocamentos nos níveis gráfico, sintático, léxico-semântico, estilístico, etc. Analisa-se assim a seleção das palavras, os padrões gramaticais dominantes e as estruturas literárias formais.

Em nosso trabalho, faremos uso dos cinco parâmetros de conhecimento da Teoria Geral do Humor Verbal de Attardo: **Linguagem** → **Estratégia Narrativa** → **Alvo** → **Situação** e **Oposição de Roteiro**. Optamos por não utilizar o Mecanismo Lógico, pois o próprio teórico o considera complexo demais.

Para complementar o nível microestrutural, usaremos as sete estratégias de tradução cunhadas por Jean Paul Vinay e Jean Darbelnet, uma vez que Attardo, Vinay e Darbelnet pertencem à vertente da equivalência. Apresentamos uma descrição da cena e, posteriormente, a análise descritiva:

Os coveiros estão cavando a cova de Ofélia, que se suicidou. Eles questionam o caráter dúbio de sua morte, se realmente foi um suicídio ou acidente e, dependendo do julgamento que lhe foi dado à sua morte, ela não poderia ser abençoada e enterrada em um solo dito Católico.

De tanto discutirem, ambos concluem que por ela ocupar certa posição hierárquica na Dinamarca, seu suicídio teve pouca relevância e foi enterrada no solo cristão. Caso ela pertencesse a uma classe social baixa, seu enterro seria em outro lugar que não o cemitério sacro da Dinamarca.

Hamlet e Horácio presenciam o diálogo entre os coveiros e, assim que o segundo coveiro sai, tentam descobrir o paradeiro do sepultado, sem sucesso, pois em uma

---

<sup>21</sup> Original em inglês: “keep all Knowledge Resources (except Language) the same. So the simplest approach to translation is: substitute Language in TL for Language in SL.” (ATTARDO, 2002, p. 185).

sucessão de perguntas e respostas, o coveiro deixa Hamlet perplexo com sua sagacidade.

A análise microestrutural obedecerá à seguinte sequência: (1) trecho com os *trouble-sources* humorísticos, (2) análise da composição do diálogo segundo os *knowledge resources* de Attardo e por fim, (3) análise das estratégias de tradução das *trouble-sources*.

Esta sequência facilitará tanto a leitura como a compreensão do procedimento de análise comparativa das duas traduções em relação ao texto-fonte, para assim chegarmos à última etapa do modelo descritivo de Lambert e Van Gorp, o contexto sistêmico, juntamente com a Teoria Geral do Humor Verbal.

### Trecho 1 (5.1)

TEXTO FONTE	TRADUÇÃO 1	TRADUÇÃO 2
<i>FIRST CLOWN: Is she to be buried in Christian burial when she willfully seeks her own salvation (a)?</i>	PRIMEIRO COVEIRO: Mas como vão enterrar numa sepultura cristã? Ela não procurou voluntária a sua salvação?	PRIMEIRO COVEIRO: Poderá ser-lhe dada sepultura cristã, se foi ela quem procurou a salvação?
<i>SECOND CLOWN: I tell thee she is; and therefore make her grave straight (b). The crowner hath sat on her (c), and finds it Christian burial.</i>	SEGUNDO COVEIRO: Eu te digo que sim; mas cava a cova bem depressa. O juiz examinou o caso e decidiu enterro cristão.	SEGUNDO COVEIRO: Digo-te que sim: por isso, trata de abrir logo a sepultura; o magistrado já fez investigações, tendo concluído pelo sepultamento em chão sagrado.

### 5.1 Primeira etapa: encontrar os *trouble-sources* humorísticos.

Os *trouble-sources* humorísticos receberam letras no trecho acima do original; para indicá-los, seguimos a edição da *Royal Shakespeare Company (RSC)* (Macmillan, 2008).

(a) **salvation**. O uso do termo pode ter várias explicações relacionadas. Os anotadores da *RSC* entendem se tratar de um malapropismo para *damnation*, uma vez que o suicida é condenado ao inferno; pode-se também supor que se trate “*willfully seek her own salvation*” seja um eufemismo para “cometer suicídio”.

(b) **make her grave straight**. Trocadilho com “*straight*”, gerando duplo sentido: “cave rapidamente” e “cave uma cova reta”.

(c) **hath sat on her**. O legista debruçou-se sobre o caso dela, pensou a respeito; segundo a edição da *RSC*, pode haver um trocadilho com o sentido literal (o legista de fato sentou sobre o cadáver).



A tradução de *crowner* (ou seja: *coroner*) é um *trouble-source* para o tradutor, mas não necessariamente um que interfira na comicidade do texto (segundo o *OED*, esta variante já existia antes de Shakespeare, de modo que não pode ser considerada propriamente ignorância dos coveiros). Assim sendo, não está sendo aqui considerada.

A primeira tradução se valeu da similaridade entre palavras parônimas (*cava a cova*) para dar um tom mais cômico nesta fala do coveiro.

## 5.2 Segunda etapa: análise da composição do diálogo segundo os *knowledge resources* de Attardo.

(1) **Linguagem.** Em (a), (b) e (c), temos a presença de termos-chave não parafraseáveis: *salvation* é a *punchline* do eufemismo do primeiro *clown*, e portanto não pode ser nem substituído, nem mudado de sua posição final. (b) e (c) constituem trocadilhos.

(2) **Estratégia Narrativa:** A estratégia narrativa para todo o trecho é o diálogo – mais precisamente, o debate.

(3) **Alvo** É provável que o “alvo” do trecho seja a classe nobre (embora no trecho citado isso ainda não fique evidente), pois o tema sobre o qual debatem os *clowns* é a possibilidade de serem enterrados em solo cristão mesmo após haverem se suicidado.

Piadas mais precisas envolvendo malapropismos e trocadilhos colocam a própria habilidade linguística dos *clowns* em questão – trata-se, afinal, de pessoas pobres e de baixa instrução debatendo um assunto com implicações legais e teológico-filosóficas, e tentando lançar mão de jargão legal que não alcançam totalmente. Assim, em certos momentos, a ignorância dos *clowns* torna-os o alvo.

(4) **Situação.** A situação é, precisamente, a de cavar uma cova.

(5) **Mecanismo Lógico.** Por se tratar de um *knowledge resource* dado como controverso pelo próprio teórico, julgamos por bem não lançar mão dele.

(6) **Oposição de Script.** Os trocadilhos em (b) e (c) dão vazão a ambiguidade. Em (b) imagina-se o coveiro cavando uma cova torta; em (c), convida-se o leitor a imaginar o legista literalmente sentado em cima do cadáver de Ofélia, quando na verdade se está apenas dizendo que este a examinou – ou seja, há dois tipos de proximidade corporal entre legista e cadáver que são acionados simultaneamente pela fala do *clown*.

### 5.3 Terceira etapa: análise das estratégias de tradução das *trouble-sources*

No caso de (a), ambos os tradutores mantiveram o termo *punchline* em sua posição final. O tradutor 1 fracionou a pergunta original em duas outras perguntas; também transpôs o advérbio *willfully* no substantivo **voluntária**; essa transposição gera um problema: a segunda pergunta da tradução 1 soa ou como um calque ininteligível (*willfully seeks* = **procurou voluntária**), ou como uma tentativa obscura de gerar uma piada diferente, talvez mais afeita à língua-alvo.

A solução do tradutor 2 é mais literal sintaticamente; embora omita a tradução de *willfully*, a tradução consegue gerar o mesmo teor de oposição que leva à lógica de suicídio (isto é, se ela procurou a salvação, não lhe poderia ser dada sepultura cristã; como todos os cristãos buscam a salvação e são enterrados em sepulturas cristãs, resta-nos inferir que **procurar a salvação** não está sendo usado em sentido literal, o que, por sua vez, nos faz chegar a seu uso eufemístico).

Note-se que (a) é a única *trouble-source* humorística diretamente relacionada ao tópico da discussão dos coveiros, e a mais facilmente parafraseável na língua-fonte. É (a) quem introduz a questão em tom jocoso (quer encaremos o uso de *salvation* como eufemismo ou malapropismo).

No caso de (b) e (c), os trocadilhos remetem a significados pertinentes ou à atividade dos coveiros, ou à dos legistas, de modo que apenas indiretamente tangem o tópico central da conversa (suicídio e sepultura cristã). De qualquer modo, nenhuma das traduções preservou os trocadilhos, usando sentidos literais que preservam a integridade da conversa, mas não geram comicidade.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho visou fazer uma análise descritivo-comparativa de um trecho da cena dos coveiros na peça **A Tragédia de Hamlet: Príncipe da Dinamarca** em duas traduções brasileiras em relação ao texto-fonte, enfocando especificamente o humor que existe no texto-fonte e nas duas traduções.

Depois de selecionado o *corpus* para a pesquisa, observo que por estar trabalhando com Shakespeare, não havia como deixar de lado o modo como a literatura e o teatro lidam com o texto shakespeariano. Por delimitar a análise no âmbito da

palavra escrita, acredito que isso eliminou uma grande porcentagem de estudos voltados ao teatro, os quais não desconsidero, porém não eram prioridade neste trabalho. E se fosse trabalhar o aspecto cênico, relacionando com o humor, seria necessário analisar uma ou duas encenações da peça Hamlet, para poder fazer o comparativo.

Em meu ponto de vista, o estudo comparativo da palavra dá muito mais sentido ao leitor, uma vez que tendo o livro original e a tradução, é possível observar as nuances do fazer tradutório do que possivelmente seria comparar a palavra com a encenação; por isso optei limitar a pesquisa ao estudo comparativo da palavra. Novamente, não desconsidero este enlace intersemiótico e acredito que viria a acrescentar muito mais à análise.

A respeito da metodologia aplicada, que relaciona a Pragmática (Attardo) com os Estudos Descritivos da Tradução (Lambert e Van Gorp), certamente foi algo novo e desafiador, porque são correntes teóricas muito divergentes, com olhares particulares para a tradução, mas que vieram a calhar e contribuíram muito para o desenvolvimento do trabalho.

Embora haja casos em que a tradução de enunciados humorísticos não tragam problemas para o tradutor, podendo mesmo ser traduzidos literalmente, grande quantidade de enunciados exige do profissional da tradução um manejo com a língua que lhe permita inferir, no caso do humor, os elementos responsáveis pela construção do cômico.

Para o humor funcionar num sistema linguístico diferente para o qual foi construído, muito mais que tentativas de transferências de significados, são necessárias estratégias para reconstruir o humor na língua alvo, pois há casos em que os significados simplesmente não são transferíveis.

Como Shakespeare é um autor intimamente ligado ao teatro, não é possível que o tradutor traga o dramaturgo inglês somente para ser acrescido como uma leitura de cabeceira, ao traduzir as suas obras, o tradutor tem que pensar que sua tradução pode ser tanto destinada à performance no palco quanto à leitura, salvas as distinções entre estas áreas do saber.

Com este artigo, pretendemos contribuir com o arcabouço teórico-metodológico sobre tradução do humor, com enfoque em um texto trágico de Shakespeare, podendo a mesma base teórica ser usada para estudos futuros, como em séries televisivas, desenhos animados e, porque não, as histórias em quadrinhos.

Esperamos ter contribuído de alguma forma para futuras pesquisas na tradução de humor, mesmo porque há muito a ser pesquisado, discutido, avaliado em uma área recente e com tão variadas possibilidades de investigação.

LUIZ, Tiago Marques. Cavando a cova: análise microestrutural da cena dos Coveiros de Hamlet. **Revista Primeira Escrita**, Aquidauana, n. 1, p. 27-47, nov. 2014.

***DIGGING THE GRAVE: Microstructural analysis of the Gravediggers scene in Hamlet***

**ABSTRACT**

*Humor in Shakespeare's plays offers different challenges for the translator, mainly linguistic, cultural and temporal. His pieces have a large number of puns, even in his tragedies, and to transpose all the puns in another language without losing some of its qualities as meaning, structure and comic effect, is such impossible task. This paper, part of a Master's research defended in 2013, intends to make a descriptive and comparative analysis of humor in three sections of the Gravediggers scene (Act V, Scene I) in the play *The Tragedy of Hamlet: Prince of Denmark* by William Shakespeare in two Brazilian translations. The analysis emphasizes the textual and discursive resources likely to cause laughter present in the original and evaluates how these elements were transposed in the translations, through the microstructural level of the descriptive model proposed by José Lambert and Hendrik Van Gorp (2011), adding the General Theory Verbal Humor of Salvatore Attardo (2002).*

**Keywords:** *Humor Translation. Microstructural level. Gravediggers scene.*

**REFERÊNCIAS**

ARAÚJO, A. R. G.; LEANDRO, M. C. X; BARBOSA, T. V. R. As dificuldades de traduzir para teatro: o prólogo das Eumênides de Ésquilo. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 2, n. 20, p. 101-124, 2007.

ATTARDO, S. *Translation and Humour: An Approach Based on the General Theory of Verbal Humour (GTVH)*. In: VANDAELE, J. (Ed.). **Translating Humour**, Manchester, v. 8, n. 2, p. 173-194, 2002. *Special Issue*.

BARANCZAK, S. *How to Translate Shakespeare's Humor?: (Reflections of a Polish Translator)*. **Performing Arts Journal**, v. 14, n 3, p. 70-89, 1992.

BASSNETT, S. **Estudos de tradução**. Tradução de Sônia Terezinha Gehring, Letícia Vasconcellos Abreu e Paula Azambuja Rossato Antinolfi. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2005.

BERRY, P. *Hamlet's Ear*. In: LEE, M. *Shakespearean Criticism*, Gale Cengage, v. 42, 1999. Disponível em: <<http://www.enotes.com/topics/hamlet/critical-essays/hamlets-ear>>. Acesso em: 28 ago. 2013.

BUENO, F. S. **Minidicionário**: inglês-português, português-inglês. São Paulo: FTD, 2007.

CRYSTAL, D.; CRYSTAL, B. *Shakespeare's Words: A Glossary and Language Companion*. London: Penguin, 2002.

IRONY. In: OXFORD UNIVERSITY PRESS. *Oxford Dictionaries. Language matters*. [Online]. Disponível em: <[http://www.oxforddictionaries.com/us/definition/american\\_english/irony?q=irony](http://www.oxforddictionaries.com/us/definition/american_english/irony?q=irony)>. Acesso em: 28 ago. 2013.

LAMBERT, J.; VAN-GORP, H. Sobre a descrição de traduções. Tradução de Lincoln Paulo Fernandes e Marie-Hélène Catherine Torres. In: GUERINI, A.; TORRES, M. H. C.; COSTA, W. (Orgs.). **Literatura e Tradução**: Textos selecionados de José Lambert. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011. p. 197-212.

LIBERATTI, E. **Legendação de séries humorísticas**: um estudo da tradução do humor na série americana *Friends*. 2009. 54 f. Monografia (Especialização em Língua Inglesa). Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, 2009.

MARINETTI, C. *The limits of the play text: Translating Comedy*. *New Voices in Translation Studies*, v. 1, p. 31-42, 2005.

MUNDAY, J. *The Routledge Companion to Translation Studies*. London and New York: Routledge, 2009.

ORING, E. *Parsing the Joke: The General Theory of Verbal Humor and appropriate incongruity*. *HUMOR: International Journal of Humor Research*, v. 24, n. 2, p. 203-222, 2011.

ORTIGOZA, A. F.; DURAO, A. B. A. B. A concepção do ato de traduzir no Renascimento espanhol. **In-Traduções**, Florianópolis, v. 3, n. 5, p. 27-36, 2011.

OXFORD UNIVERSITY PRESS. *Oxford English Dictionary*. [Online]. Disponível em: <<http://www.oed.com/>>. Acesso em: 5 set. 2013.

PAVIS, P. **O teatro no cruzamento de culturas**. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RIBEIRO, M. **Há 400 anos, o fogo consumia o teatro de Shakespeare em Londres**. 29 jun. 2013. [Online]. Disponível em: <<http://www.sul21.com.br/jornal/todas-as-noticias/cultura/ha-400-anos-o-fogo-consumia-o-teatro-de-shakespeare-em-londres/>>. Acesso em: 5 set. 2013.

ROZAKIS, L. **Tudo Sobre Shakespeare**. Tradução de Tereza Tillet. São Paulo: Manole, 2001.

SCHMIDT, A. *Shakespeare Lexicon and Quotation Dictionary: A Complete Dictionary of All the English Words, Phrases, and Constructions in the Works of the Poet*. 3. ed. New York: Dover Publications, 1971. v. 1, A-M.

SHAKESPEARE, W. Hamlet. In: JOWETT, J.; MONTGOMERY, W.; TAYLOR, G.; WELLS, S. (Eds.). *William Shakespeare: the complete works. The Oxford Shakespeare*. 2. ed. United States: The Oxford University Press, 2005. p. 681-718.

SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Organized by Jonathan Bate e Eric Rasmussen. Collection *The RSC Shakespeare*. United Kingdom: Palgrave MacMillan, 2008.

SHAKESPEARE, W. **Hamlet**: príncipe da Dinamarca. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. Coleção Saraiva de Bolso.

SHAKESPEARE, W. **Hamlet**. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2011.

VOLLET, N. L. R. **Ser ou não ser pornográfico, eis a questão**: o tratamento da linguagem obscena em traduções brasileiras do Hamlet. 1997. 147 f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 1997.

Recebido em 10 de junho de 2014.

Aprovado em 31 de julho de 2014.