

Tiago Marques Luiz

**“CAVA A COVA!”: DESCRREVENDO O HUMOR
DA CENA DOS COVEIROS DE *HAMLET*
EM DUAS TRADUÇÕES BRASILEIRAS**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Estudos da Tradução.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Andréa Cesco
Coorientador: Prof. Dr. Fabiano Seixas
Fernandes

Florianópolis
2013

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária
da UFSC.

Luiz, Tiago Marques

Cava a cova! : Descrevendo o Humor da Cena dos Coveiros de Hamlet em duas traduções brasileiras / Tiago Marques Luiz ; orientadora, Andréa Cesco ; co-orientador, Fabiano Seixas Fernandes. - Florianópolis, SC, 2013.
132 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução.

Inclui referências

1. Estudos da Tradução. 2. Tradução de Humor. 3. Estudo Descritivo. 4. Cena dos Coveiros. I. Cesco, Andréa. II. Fernandes, Fabiano Seixas. III. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. IV. Título.

TIAGO MARQUES LUIZ

**“CAVA A COVA!”: DESCRREVENDO O HUMOR DA CENA DOS
COVEIROS DE *HAMLET*
EM DUAS TRADUÇÕES BRASILEIRAS**

Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de Mestre em Estudos da Tradução, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução.

Florianópolis, 9 de outubro de 2013.

Prof^ª. Andréia Guerini, Dr^ª.
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:

Prof^ª. Andréa Cesco, Dr.^a
Orientadora
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Fabiano Seixas Fernandes, Dr.
Coorientador
Universidade Federal do Ceará

Prof. Lincoln Paulo Fernandes, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Ronaldo Lima, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof^ª. Carolina Geaquinto Paganine, Dr^ª.
Universidade Federal Fluminense

Prof^ª. Claudia Grijó Vilarouca, Dr^ª.
Universidade Federal de Santa Catarina

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais e aos meus irmãos, pela vida e por todo o apoio desde a mudança para Florianópolis e os empurrões para que eu não desistisse.

À minha orientadora, professora Dr^a. Andréa Cesco, pelas reuniões para discutir o andamento do trabalho e momentos de risadas.

Ao coorientador, Dr. Fabiano Seixas Fernandes, pelos encontros para discutir a comicidade da obra.

Aos professores Lincoln Paulo Fernandes e Cláudia Borges de Faveri, pelas sugestões de melhoria do trabalho na qualificação.

Aos professores da banca, Lincoln Paulo Fernandes, Ronaldo Lima, Claudia Grijó Vilarouca e Carolina Geaquinto Paganine, cujos olhares serviram para melhorar o trabalho em sua versão final.

À Luciane Fortes, a primeira amiga que fiz em Florianópolis. Além de amiga, foi minha vizinha, colega de estudos na PGET, e parceira de altos e baixos nas saideiras em Floripa.

À Elisângela Liberatti, Natanael França, Camila Paula Camilotti, Brenda Ruesta Rocío Barrientos, Letícia Goellner, Mara Gonzalez Bezerra e Orivaldo Moraes Matias, amigos da PGET, pelos cafés e bolos no Elefante Branco, pelas risadas e pela amizade.

Aos amigos de Florianópolis: Raimundo Neto, Eduardo Martins, Andréia da Silva e Schenon Souza Preto, por todos os momentos divertidos e tensos que passei no decorrer da minha estada na ilha.

À Elizete de Souza Bernardes, Ana Karoliny Teixeira da Costa, Rafael Bernardes, Everton Claro, Junior Magro, Maiara Tolfo e Jéssica Katusci, pela amizade de anos em Dourados.

À Universidade Federal de Santa Catarina e à PGET, pela oportunidade.

Ao CNPq, pela bolsa de pesquisa, para que este projeto concretizasse o objetivo.

“Qualquer reflexão sobre uma atividade humana é valiosa sem sermos obrigados a especular, antecipadamente, sobre sua possível aplicação na vida diária. **Portanto, a teoria é relevante para os teóricos, mas frequentemente é incompreensível para os tradutores ao sentarem para trabalhar.** (VINAY, 2008, p. 149, negrito meu)

RESUMO

Em estudos acadêmicos, como os Estudos da Tradução, por exemplo, a pesquisa é feita para preencher uma lacuna, entretanto os pesquisadores apresentam dificuldades em como conduzir o projeto de pesquisa, qual a metodologia a ser usada para sustentar a pesquisa. A famosa máxima “*Um problema bem colocado é resolvido pela metade*”, no ver da pesquisa científica, não deixa de ser verdade; mas faz-se necessária uma formulação do problema, de modo que irá clarear o objetivo do projeto de pesquisa. (KRUGER; WALLMARCH, 1997, p. 120).

Esta dissertação tem como objetivo fazer uma análise descritivo-comparativa do humor shakespeariano em duas traduções brasileiras da cena dos coveiros da peça *A Tragédia de Hamlet: Príncipe da Dinamarca*, de William Shakespeare (2005). Entende-se por humor os recursos textuais e discursivos passíveis de gerar o riso presentes no original e como estes elementos foram transpostos nas traduções da referida cena na peça shakespeariana por Millôr Fernandes e Carlos Alberto Nunes, esta publicada em 1983 e aquela em 1955, porém será a usada a reimpressão de 2011 de ambas.

Inicialmente, pretende-se introduzir a questão da tradução do humor em Shakespeare, com base em estudos de Dirk Delabastita (1996) e Stanislaw Baranckzak (1992), e depois analisar a cena dos coveiros pelo modelo descritivo proposto por José Lambert & Hendrik Van Gorp (2011). Junto com o modelo descritivo, unimos a Teoria Geral do Humor Verbal de Salvatore Attardo (2002) e os procedimentos técnicos de Jean Paul Vainay & Jean Darbelnet (in VENUTI, 2004), como teorias voltadas ao processo tradutório com seus mecanismos de funcionamento. Como resultado final, pôde-se notar que ambos os tradutores souberam transpor a comicidade no texto shakespeariano, mantendo o tom ambíguo, irônico e sarcástico que o humor sugere.

Palavras-chave: Tradução de Humor, Estudo Descritivo, Cena dos Coveiros

ABSTRACT

In academic studies, such as Translation Studies, for example, a research is made to fill a gap, however researchers show difficulties in how to conduct the research project, which methodology to be used to support the research. The famous maxim "A problem well put is half solved", in view of scientific research, it is still true, but it is necessary a formulation of the problem, so that will lighten the goal of the research project. (KRUGER; WALLMARCH, 1997, p. 120).

This thesis aims to make a descriptive-comparative analysis of Shakespearean humor in two Brazilian translations of the Gravediggers' Scene of the play *The Tragedy of Hamlet: Prince of Denmark* by William Shakespeare (2005). Humor is understood as the textual and discursive resources likely to create laughter present in the original and how these elements were transposed in the translations of such scene in Shakespeare's play by Millor Fernandes and Carlos Alberto Nunes, the first translation published in 1983 and the second translation in 1955; but will be used the reprint of both of 2011.

Initially, we intend to introduce the issue of translation of humor in Shakespeare, based on studies by Delabastita Dirk (1996) and Stanislaw Baranckzak (1992), and then examine the Gravedigger's scene through the descriptive model proposed by José Lambert & Hendrik Van Gorp (2011). Along with the descriptive model, we join the General Theory of Verbal Humor by Salvatore Attardo (2002) and the technical procedures of Jean Paul & Jean Vainay Darbelnet (in VENUTI, 2004), as theories focused on the translation process with their operating mechanisms. As a final result, it was noted that both translators knew how to transpose the comic in the Shakespearean text, keeping the ambiguous, ironic and sarcastic's tone that humor suggests.

Keywords: Humor Translation, Descriptive Study, Gravediggers scene

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 – Retângulo de Stanislaw Baranckzak
- Figura 2 – Pentágono de Stanislaw Baranckzak
- Figura 3 – Campo Semântico do Humor
- Figura 4 – Script de Doutor
- Figura 5 – Metascript
- Figura 6 – Script Complexo
- Figura 7 – Rede Semântica
- Figura 8 – Capa da Tradução 1
- Figura 9 – Capa da Tradução 2

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

A – Alvo

EN – Estratégia Narrativa

LI – Linguagem

ML – Mecanismo Lógico

OS – Oposição de Script

SI – Situação

SSTH – *Semantic Script Theory of Humor*

TF – Texto-Fonte

TGHV – Teoria Geral do Humor Verbal

TT – Texto-Traduzido

SUMÁRIO

Considerações Iniciais.....	11
Capítulo 1: A tradução do humor em Shakespeare.....	19
1.1 Literatura, Humor e Teatro: Shakespeare em Pauta.....	19
1.2 Considerações sobre a Tradução de Humor.....	26
1.3 O Humor Shakespeariano.....	28
1.3.1 Traduzir o Humor Shakespeariano.....	32
1.3.2 Humor em Tragédia: O caso de <i>Hamlet</i>	38
1.3.3 Sua Majestade, o <i>Clown</i>	44
Capítulo 2: Metodologia de Análise.....	47
2.1 O método descritivo de Lambert & Van Gorp.....	49
2.2 A TGHV – Teoria Geral do Humor Verbal.....	50
2.2.1 A Teoria dos Scripts Incompatíveis de Raskin.....	51
2.2.2 As Ferramentas de Conhecimento da TGHV.....	57
2.3 As categorias estilísticas de Vinay & Darbelnet.....	65
Capítulo 3: Análise Descritiva de Paratextos das Traduções.....	68
3.1 Dados preliminares.....	68
3.2 Nível Macroestrutural.....	70
3.3 Nível MicroEstrutural.....	73
3.3.1 Análise MicroEstrutural das Traduções 1 e 2.....	74
3.4 Contexto sistêmico.....	99
Considerações Finais.....	102
Referências Bibliográficas.....	104
Anexo A – Texto-Fonte.....	112
Anexo B – Tradução 1.....	119
Anexo C – Tradução 2.....	126

Considerações Iniciais

Em estudos acadêmicos, como os Estudos da Tradução, por exemplo, a pesquisa é feita para preencher uma lacuna, entretanto os pesquisadores apresentam dificuldades em como conduzir o projeto de pesquisa, qual a metodologia a ser usada para sustentar a pesquisa, etc.

A famosa máxima “*Um problema bem colocado é resolvido pela metade*”, no ver da pesquisa científica, não deixa de ser verdade, mas faz-se necessária uma formulação do problema, de modo que irá clarear o objetivo do projeto de pesquisa. (KRUGER; WALLMARCH, 1997, p. 120). Quanto mais precisa a formulação do problema, mais fácil será a formulação de uma hipótese como “tentativa de resposta” ou “solução à questão formulada”.

Assim, partimos para a apresentação deste trabalho. Esta dissertação pretende fazer uma análise descritivo-comparativa do humor da cena dos Coveiros (Ato V, Cena I) da peça *A Tragédia de Hamlet: Príncipe da Dinamarca*, de William Shakespeare, em duas traduções brasileiras, priorizando os recursos textuais e discursivos passíveis de gerar o riso presentes no original e como estes elementos foram transpostos nas traduções da referida cena na peça shakespeariana.

Sobre o *corpus* que compõe o objeto de estudo desta pesquisa, o texto-fonte usado como base é o Fólio, publicado pela Oxford Shakespeare em 2005, e são duas as traduções a serem comparadas: a tradução de Millôr Fernandes de 2011 publicada pela editora L&pm Pocket e a tradução 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. A respeito da tradução da cena dos coveiros na íntegra pelos dois tradutores, o leitor terá acesso nos anexos A e B desta dissertação.

Embora as duas traduções tenham aparecido em tempos diferentes (a primeira tradução em 1983, e a segunda tradução em 1955), usarei a reimpressão de ambas de 2011. Apesar da temporalidade significativa de uma tradução para a outra, foram feitas várias reimpressões a partir do primeiro ano de publicação de cada uma.

A primeira tradução data de 1983, e nela constavam marcas culturais, contudo não foi possível encontrá-la, apesar das tentativas empreendidas com a editora; estas marcas culturais seriam úteis, pois auxiliariam no processo descritivo da tradução reimpressa em 2011.

O tradutor 1 trabalhou como jornalista e é conhecido por seus textos humorísticos, sua marca registrada. Como tradutor, traduziu três peças de Shakespeare (*Hamlet*, *A Megera Domada* e *Rei Lear*), George Bernard Shaw (*Pigmaleão*), Molière, entre outros. Já a segunda tradução da peça shakespeariana a ser analisada data inicialmente de 1955, e assim como a tradução 1, teve várias reimpressões.

O maior legado do segundo tradutor foi traduzir autores alemães como Goethe, autores ingleses como Shakespeare, autores latinos e gregos como Platão. Das obras traduzidas, estão as clássicas obras de Homero (*Ilíada* e *Odisséia*), traduzidas do grego antigo, publicadas pela editora *Melhoramentos*.

A cada época surgem novas traduções e com elas as marcas do tradutor, apesar de algumas editoras, devido à sua política editorial, não revisarem as traduções e as publicam como foram traduzidas pela primeira vez, segundo Márcia Martins (MARTINS, 1999, p. 08).

Cotejando as reimpressões da tradução 1 de 1991 e de 2011, e apesar da distância significativa entre uma tradução e outra, a tradução de 2011 não sofreu variação textual. Isso também ocorreu na tradução 2, cuja tradução de 2011 foi mantida igual à tradução de 1997, assim como o seu prefácio.

A justificativa para o uso destas traduções se deve ao seu percurso editorial; ambas as traduções estão entre as mais conhecidas do público brasileiro e as que mais circulam nos dias de hoje em livrarias. E por serem edições de bolso, elas têm um preço mais acessível, o que facilita ainda mais o acesso ao leitor.

Partindo para o objetivo geral deste trabalho, ele consiste em comparar e descrever a tradução do humor shakespeariano da cena dos coveiros da peça *A Tragédia de Hamlet: Príncipe da Dinamarca*, com base no texto-fonte e com estas duas traduções cotejadas para a análise. O objetivo desta pesquisa é contribuir para a área da tradução do humor, focalizando a obra de Shakespeare, como também espero que o arcabouço teórico-metodológico seja útil para estudos posteriores.⁷

O tópico geral desta pesquisa é a tradução do humor, uma vertente dos Estudos da Tradução que está crescendo e sendo estudada cada vez mais no mundo acadêmico. Sobre sua problematização, questiona-se a possibilidade de traduzir o humor do texto-fonte para um texto-alvo.

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 bilíngüe 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 também de escritor, segundo Adja Durão e Arelis Ortigoza, vai lidar com o complexo processo “de se 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). Isso culmina no que as piadas propõem ao seu leitor; fazer com que “o receptor reconheça que determinado enunciado está violando aquilo que ele reconhece como verdadeiro” (ORTIGOZA; DURÃO, 2011, p. 46).

Desta forma, rir é tão natural que quando tentamos descobrir a sua causa, mesmo respondendo parcialmente *por que e do quê* rimos, provavelmente descobrimos algo sobre nós mesmos que não sabíamos. Como afirma Henri Bergson, um filósofo francês, não há comicidade “fora daquilo que é propriamente humano” (BERGSON, 1983, p. 7), e assim, no incessante interesse de conhecer os mecanismos que causam o riso, “talvez descubramos que [...] travamos um conhecimento útil.” (BERGSON, 1983, p. 6).

A criatividade do tradutor ao lidar com um texto cômico será um fator determinante. A complexidade do processo está no fato de que o tradutor não deve estar ciente apenas das características do humor na cultura-fonte, mas também do humor da cultura-alvo.

O tradutor tem que se preocupar em transmitir a mensagem do original, mas de acordo com o seu contexto; transpor essa mensagem de tal maneira que não perca o sentido do original, com um equivalente em sua língua e que faça sentido para o leitor.

A noção de equivalência aparece “relacionada a uma concepção normativa da tradução, o que torna duvidosa sua produtividade no âmbito da Teoria da Tradução”, segundo Álvaro Kasuaki Fujihara (FUJIHARA, 2009, p. 273).

Se traduzir é “encontrar um equivalente”, nas palavras de Jean Paul Vinay (2008, p. 154), o que é um equivalente? E como equivaler o humor? E mesmo assim, por mais difícil que seja conceituar a “equivalência *plena*, em que duas palavras fossem idênticas em *todos os aspectos* [...] podemos falar em equivalência em *diferentes aspectos* – semânticos, pragmáticos, rítmicos, etc” (FUJIHARA, 2009, p. 275, *italico meu*).

Desta forma, quando falarmos neste trabalho sobre equivalência, estaremos falando da equivalência no âmbito da significação, proposta assim por Fujihara: “termos de expressões e atribuições de condições de verdade, ao invés de nos concentrarmos em palavras e seus significados individuais” (FUJIHARA, 2009, p. 278). Em outras palavras, fica claro que a presente pesquisa está lidando com os aspectos semânticos de dois textos traduzidos em relação ao texto-fonte.

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 Jeremy Munday, 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 minha¹).

Dentre vários campos de pesquisa da tradução de humor, está a tradução do humor nas peças de Shakespeare. Assim, a pergunta que conduz a nossa pesquisa é: como os dois tradutores lidaram com o humor verbal do dramaturgo em uma peça trágica? Esta é uma pergunta que Stanislaw Baranckzak levanta (BARANCKZAK, 1992).

Vale lembrar que humor é um elemento cultural e, certamente, o que é engraçado para um público inglês, não o é para um público brasileiro. A respeito da linguagem de Shakespeare, ela é popular, arcaica? E como Shakespeare é um nome ligado ao teatro, como esta comicidade é transmitida nos palcos brasileiros?

Para melhor compreender a linguagem do dramaturgo, faz-se necessário o uso de recursos bibliográficos como glossários da linguagem shakespeariana, edições críticas acerca da obra a ser estudada e edições em inglês moderno, pois elas contêm anotações sobre as sutilezas na textura verbal, como sugere Ángel-Luis Pujante (PUJANTE, 2005, p. 299).

Como exemplos destas tipologias (anotada, comentada, moderna), citamos a *Arden Shakespeare* como exemplo de edição anotada, a *RSC Shakespeare* como edição comentada e a *New Cambridge* como edição moderna dos textos de Shakespeare.

¹ Original em inglês: “requires extreme solutions in order to allow the text to function in translation.”

Quando se trata de Shakespeare, não estamos somente lidando com uma literatura canonizada, mas também com a sua relevância no mundo do teatro, pois Shakespeare escrevia suas peças para serem encenadas. Como diria Hamlet à trupe que chega à Dinamarca: “Adaptem a ação à palavra, a palavra à ação”. (HALLIDAY, 1990, p. 94).

Conforme discutido no processo de qualificação desta pesquisa, é necessário apresentar a distinção entre texto literário e texto teatral. Embora a pesquisa não esteja lidando com a *performance* do texto de *Hamlet*, ressaltamos que é importante considerar as diferenças entre um texto literário (destinado à leitura) e um texto teatral, uma vez que ambos pertencem a dois sistemas semióticos divergentes, cujas produções de sentido são diferentes.

Traduzir o humor implica vários conceitos, tais como: paródia, ironia e sarcasmo. A paródia remete à criação de um novo texto, mimético, de forma zombada. A ironia é uma figura de expressão ou dispositivo literário no qual o significado literal é o oposto do previsto. O sarcasmo está ligado à crítica de um determinado movimento social ou mesmo de uma figura importante.

Geralmente vemos o sarcasmo atrelado à imagem de pessoas políticas com o famoso nariz de Pinocchio, porém outros sarcasmos podem estar direcionados a um público específico, como o homossexual, por exemplo.

Segundo Henri Bergson, “o cômico parece só produzir o seu abalo sob condição de cair na superfície de um espírito tranqüilo e bem articulado. A indiferença é o seu ambiente natural.” (BERGSON, 1983, p. 7). E o filósofo francês reitera que “o cômico exige algo como certa anestesia momentânea do coração para produzir todo o seu efeito.” (BERGSON, 1983, p. 8)

A sua teoria se baseia no funcionamento do efeito cômico. Primeiramente, num princípio que ele resumiu como *mecanização da vida*: rimos quando notamos “certa *rigidez mecânica* onde deveria haver maleabilidade atenta e a flexibilidade viva de uma pessoa” (BERGSON, 1983, p. 10, itálico do autor).

A filosofia do riso bergsoniano “fala no cômico enquanto contraposto ao sério e, portanto, como não-sério ou brincadeira”. O humor é seguramente uma parte considerável do risível; é tão profundamente sentimental quanto o espirituoso propriamente dito é profundamente intelectual.

Esta contraposição ao sério não significa rir por puro prazer, mas carrega uma segunda intenção pronta a humilhar e a corrigir: “[...] nada

desarma como o riso” (BERGSON, 1983, p.66). O riso surge quando algo tido como verdadeiro é violado, ou seja, nos surpreende.

A respeito da presença do riso, concorda-se com o que diz Rivaldete Maria Oliveira da Silva, quando ela afirma que não há fronteiras para o riso acontecer; a autora comenta que o corpo, o gesto e o movimento “são elementos propensos à produção do cômico, de forma específica, estão inseridos no automatismo das personagens e imitam o mecânico existente no homem (SILVA, 2012, p. 13).

Voltando ao humor shakespeariano, como ele é apresentado em uma peça trágica como *Hamlet*, por exemplo? Assim como este humor é apresentado na figura dos dois coveiros, ele também pode ser observado em outras personagens, como a Ama da peça *Romeu e Julieta*.

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).

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, online²).

A respeito do tratamento à linguagem pelos tradutores selecionados, existe a tese de Doutorado de Márcia do Amaral Peixoto Martins, intitulada: “*A Instrumentalidade do Modelo Descritivo para a análise de traduções: O caso dos Hamlets Brasileiros*”, defendida em 1999 no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Em sua tese, a autora faz uma pesquisa histórica do seu *corpus* formado por 8 traduções e focou o tratamento dado ao texto de um modo geral, baseando-se na metodologia descritiva de Gideon Toury.

A presente pesquisa prioriza especificamente o estudo do humor em *Hamlet*. Além da tese de Márcia Martins, foram encontrados dois trabalhos acadêmicos sobre humor; a dissertação de Mestrado voltada à tradução da linguagem pornográfica (humor sexual) em *Hamlet*, defendida em 1997 por Neuza Lopes Ribeiro Vollet, no programa de Linguística Aplicada da Universidade Estadual de Campinas.

E recentemente, a dissertação de Marina Faria Martins, defendida em 2012 no Programa de Pós-Graduação em Letras (Inglês e Literaturas Correspondentes) da Universidade Federal de Santa Catarina, que

² Disponível em: <http://www.sul21.com.br/jornal/todas-as-noticias/cultura/ha-400-anos-o-fogo-consumia-o-teatro-de-shakespeare-em-londres/>

analisa o humor shakespeariano em uma *performance* da peça *A Megera Domada*, categorizada como comédia.

O objeto da presente pesquisa é o cômico em um texto trágico, ou seja, priorizaremos a textualidade e não a *performance* em si, até porque seria preciso ter o registro da última encenação desta obra para analisar a tradução do humor de *Hamlet* para o palco.

O humor é um conceito muito amplo, e tentar conceituá-lo nos Estudos da Tradução, parafraseando Liberatti (2009, p. 11), culmina em pesquisas instigantes. O que vem a calhar com a pesquisa é a teorização proposta por Jeremy Munday a respeito da problemática sobre tradução de humor. 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 ambigüidades semânticas” (MUNDAY, 2009, p. 195, tradução minha³).

E Munday conclui que comparar humor e poesia é complicado, pelo simples fato da poesia ter suas próprias regras (como metro, rima, estrofes), enquanto o humor “tende a quebrar as regras deliberadamente explorando áreas de duplicidade lingüística e semântica” (MUNDAY, 2009, p. 195, tradução minha⁴).

A respeito da organização do trabalho, o primeiro capítulo explora a problemática da tradução do humor e, em tópicos, a tradução do humor de Shakespeare, a presença do humor numa peça trágica e, por fim, a relevância da figura do cozeiro em *Hamlet*. As considerações sobre o texto shakespeariano e suas implicações no processo tradutório também estão atreladas a este capítulo.

A respeito da presença da comicidade em tragédias, a classificação proposta por Arthur Huntington Nason (1906) será útil, pois o próprio autor cita exemplos de peças trágicas de Shakespeare, onde constam passagens cômicas. Sobre tradução do humor, especificamente o humor shakespeariano, a visão de Stanislaw Baranckzak (1992) é base para este trabalho.

Ainda neste capítulo, tecemos uma breve consideração sobre a tradução teatral numa perspectiva textual, com base nas teorizações de Mary Snell-Hornby (2006; 2007), Susan Bassnet (1998; 2005) e Anatol Rosenfeld (1993; 2013). A respeito da tradução de trocadilhos, recorreu-

³ Original em inglês: “as both exploit to extremes a variety of options inherent in languages such as sounds and semantic ambiguities.”

⁴ Original em inglês: “tends to break rules by deliberately exploiting areas of linguistic and semantic duplicity.”

se ao trabalho de Dirk Delabastita (1996), onde ele propõe oito estratégias que os tradutores podem usar ao lidar com um texto cômico.

Para Jean Paul Vinay, traduzir os trocadilhos e textos humorísticos parece ser uma tarefa impossível, porém é possível encontrar “equivalentes que estão fundamentados essencialmente nos recursos culturais da língua alvo” (VINAY, 2008, p. 158). E Vinay faz uma ressalva: as piadas são possíveis de traduzir “se as respectivas culturas estiverem interessadas e acessíveis... É possível traduzir humor se você não esquecer que a tradução nem sempre será tão cômica quanto o original” (VINAY, 2008, p. 158).

O segundo capítulo tratará da metodologia usada na pesquisa, que consiste nos Estudos Descritivos da Tradução, com base em José Lambert & Hendrik Van Gorp (2011), em seus respectivos níveis: preliminar, microestrutural, macroestrutural e contexto sistêmico.

Para complementar, faremos uso da Teoria Geral do Humor Verbal proposta por Salvatore Attardo (2002), atrelando-a ao nível microestrutural, e acrescentamos os procedimentos de tradução direta e tradução oblíqua de Jean Paul Vinay & Jean Darbelnet (in VENUTI, 2004).

No terceiro capítulo da dissertação, apresentamos a análise descritiva do humor da peça, unindo as duas teorias (Vinay & Darbelnet e Attardo) ao modelo de Lambert & Van Gorp. E por fim, apresentamos as considerações finais a respeito do trabalho concretizado.

A respeito do processo de tradução, o tradutor tem que mediar esse enlace entre cultura-fonte e cultura-alvo, assim como também transpor o texto daquele autor o mais aproximado possível do original. E como todo processo de tradução que se preze, se está sujeito a perdas e compensações, mas sem desmerecer o conteúdo do texto-fonte para o público-alvo.

Muitas vezes não há uma palavra ou uma imagem correspondente, mas se pode sempre tentar reproduzi-la por uma expressão ou outra maneira que seja mais próxima do original. E frisando, como a presente pesquisa está lidando com humor, o tradutor, além de ser bilíngüe, deve ser criativo para fazer com que o seu leitor ria da mensagem proposta pelo autor que ele está traduzindo.

Desta forma, prosseguimos com a nossa pesquisa, apresentando o primeiro capítulo deste trabalho, priorizando especificamente na tradução de elementos humorísticos num texto shakespeariano, categorizado como tragédia, lembrando que o humor de Shakespeare consiste em trocadilhos – jogando com a sonoridade das palavras, por exemplo –, em jogos retóricos, entre outros.

Capítulo 1: A tradução do humor em Shakespeare

O tradutor de textos cômicos, enquanto mediador de culturas, tem que trazer o efeito cômico do texto original e encaixá-lo na língua-alvo, já que a função principal do humor é gerar hilaridade na platéia ou nos leitores.

Quando este texto cômico vai ser transposto, seja para um palco, tela de cinema ou página de livro, o tradutor deve se colocar como leitor e espectador, porque ele deve imaginar as ações dos atores no tempo e como estas ações são transmutadas em palavras, visando causar risos em seu público-alvo.

Carlos Alberto Correia ressalta a importância do público, em relação à literatura e ao teatro, como também ao audiovisual. O público, em contato com o texto em suas multimodalidades, “acrescenta-lhe de maneira particular o seu mundo, e assim, ao ler, comunga desta linguagem, participa com suas próprias experiências” (CORREIA, 2010, p. 19). Concorda-se com Correia, justamente quando o tradutor vai trabalhar com uma obra, uma das perguntas que norteiam o seu trabalho é “a que público se destina esta tradução?”. O entendimento contemporâneo do objeto cômico não deve se perder no processo tradutório para que se atinja aquele público especificado, uma vez que o conhecimento de mundo sobre o cômico que o público compartilha é individual.

Conforme exposto nas considerações iniciais, este capítulo irá refletir a respeito da problemática da tradução do humor em um texto de Shakespeare. Os subtópicos a serem discutidos são os seguintes: (1) a tradução do teatro na perspectiva textual, (2) as características do humor em Shakespeare e (3) a presença do humor numa peça trágica.

Para explicar os lexemas grifados a respeito do humor nas tragédias de Shakespeare em seus textos, os dicionários consultados serão o *Shakespeare's Words: A Glossary and Language Companion* de Ben Crystal e David Crystal (2002), *Shakespeare's Lexicon and Quotation Dictionary* de Alexander Schmidt (1971), e o *Oxford English Dictionary* (doravante *OED*, online).

1.1 Literatura, Humor e Teatro: Shakespeare em Pauta

Quando se trata do tópico tradução de teatro, sabe-se que não está em jogo somente a equivalência lingüística, mas juntamente com isso, um sistema semiótico diferente da literatura: o teatral, que produz sentido de forma totalmente diferente da literatura.

O tradutor de textos cômicos de Shakespeare não será capaz de produzir este texto traduzido para o palco sozinho; ele terá que contar com o suporte dos agentes ligados ao teatro, como diretor, atores e equipe técnica (luz, música, figurino, cenário) (cf. MÖDINGER, 2006, LIRA; 2000).

Traduzir peças de teatro significar dividir o trabalho em fases, pressupondo que a tradução tenha em vista uma *performance*. Inicialmente, o que interessa ao tradutor não é a expressão, como pontua García Yebra, e sim, “a percepção, na compreensão do texto pelo tradutor; onde o texto começa a ser algo próprio do tradutor e não mais o mesmo.” (YEBRA, 1997, p. 31, tradução minha⁵).

Carlos Roberto Mödinger vê a montagem como “uma atualização do texto dramático” e de um lado, o texto como “motivo para os artistas cênicos criarem seu espetáculo, podendo inclusive alterar o texto” (MÖDINGER, 2006, p. 10). Fica evidente que este texto passará por uma série de modificações, mas estas modificações estão atreladas à concepção e à visão do diretor-tradutor em relação ao espetáculo.

O tradutor de teatro deve saber as características de textos dramáticos e em particular, do texto shakespeariano. O texto dramático apresenta as seguintes características: não possui narrador, com enredo em segunda pessoa. Além disso, recorre à linguagem gestual, que opera com base no remetente, em seus interlocutores, na situação de comunicação intratextual e nas coordenadas de espaço e tempo de ação.

João Augusto Lira assevera que o desafio de traduzir o texto para o palco reside na tentativa de condensar um conjunto de manifestações “que se volta para a ação, para o movimento, para a elocução, para a concretização real do texto no espaço, juntamente com as sutilezas do constante jogo de causa e efeito que fundamenta o texto dramático” (LIRA, 2000, p. 101).

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.

⁵ Original em espanhol: “la percepción, en la comprensión del texto por el traductor, donde el texto comienza a ser algo propio del traductor y a no ser ya el mismo.”

Como a própria Bassnett ressalta, o estágio da performance representa o potencial do texto de teatro, que não pode ser *lido de forma igual* a um texto literário (BASSNETT, 2005, p. 157). Bassnett concorda com Sirkku Aaltonen (2000), pois Aaltonen (2000) pontua que o texto dramático é visto como um dos elementos que constituem o evento teatral, e devido à própria natureza do teatro, a manipulação do original é mais visível.

Os textos dramáticos podem funcionar fora do sistema teatral, assim como o sistema teatral pode funcionar sem eles, embora existam textos que pertençam aos dois sistemas ou transitam de um sistema para o outro. Assim, a tradução dos textos dramáticos normalmente acontece com os tradutores de ficção, enquanto a tradução dos textos teatrais, quando não é concretizada pelo próprio encenador, é deixada a cargo de alguém ligado ao mundo do teatro.

A fidelidade dentro do ambiente teatral dependerá dos compromissos assumidos pelo diretor e a companhia montando a peça em relação ao original. Em outras palavras, a fidelidade estrita e absoluta ao texto do dramaturgo não é prioridade universal de todo e qualquer espetáculo cênico. Como aponta o crítico de teatro Anatol Rosenfeld:

Todo leitor, individualmente, traduz os sinais tipográficos, sonoridades, palavras e conceitos em “representações” mentais, através da sua imaginação. Só o teatro, contudo, lhes dá a plenitude da existência perceptual (ROSENFELD, 2013, p. 26).

E Anatol Rosenfeld assegura o que “era jogo imaginativo, quase sempre vago, tem de manifestar-se agora como “realidade” áudio-visual, precisa, totalmente determinada nos pormenores. (ROSENFELD, 2013, p. 26-27). Em outro texto de sua autoria, Rosenfeld acrescenta ainda que o texto “deixa indeterminada uma infinidade de momentos. A grande flexibilidade do teatro vivo está em preencher os vãos de mil maneiras, conforme a época, a nação, a concepção e o gesto” (ROSENFELD, 1993, p. 22). Desta forma, Rosenfeld concorda com Anne Ubersfeld que “a representação é instantânea, perecível; só o teatro permanece” (UBERSFELD, 2005, p. xii).

Os textos, encarados como matérias-primas no processo criativo do espetáculo teatral, são denominados por Rosenfeld de *pré-textos*, cuja função é “assaltar todos os sentidos de um público a quem [...] se apresentava a mais espiritual das lições: o engano, a fugacidade, a

frustração do sensível em face do supra-sensível e eterno” (ROSENFELD, 2013, p. 24).

O teórico está ciente da separação do conceito de texto para a literatura e o teatro, e expõe a sua visão simples de que “a peça como tal, quando lida e mesmo recitada, é literatura, mas quando representada, passa a ser teatro” (ROSENFELD, 2013, p. 24).

O texto, enquanto conjunto de palavras vai moldar a personagem, enquanto no teatro “é a personagem que constitui a palavra, é fonte dela” (ROSENFELD, 2013, p. 26). É o ator-personagem (e, porque também não, tradutor) que vai trazer ao público a sua interpretação do texto.

Esta visão de Rosenfeld também condiz com a de Carlos Mödinger; o ator “faz a personagem dizendo o texto, que por sua vez, traz o cenário, a luz e todas as informações necessárias” (MÖDINGER, 2006, p. 38). A respeito da materialidade textual e a sua relação com o ator, concorda-se com o teórico; o ator faz parte do processo criativo do espetáculo, assim como um garçom que prepara o prato. A interpretação do ator em relação ao texto é diferente, pois mesmo que “que quatro grandes atores, mesmo interpretando lealmente o texto, criam quatro personagens profundamente diversas ao representarem o mesmo Hamlet literário” (ROSENFELD, 2013, p. 34).

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 Pavis (2008).

Vale ressaltar que estes sistemas semióticos (literatura e teatro) possuem normas e convenções que os regulam em relação a um texto. Assim como um texto que é voltado à leitura, este mesmo texto pode propor meios para uma produção teatral, ou seja, servir como base para o processo criativo do espetáculo. Ambos os sistemas podem definir as estratégias de tradução de forma diferente.

No que se refere às traduções voltadas à página, fatores como definição do público-alvo e política da editora podem influenciar sobremaneira a versão publicada de uma tradução. Márcia Martins ressalta que uma tradução de Shakespeare que seja *page-oriented*, “não significa que se destine exclusivamente à leitura, ou que não seja um texto encenável”, embora muitas editoras procurem “vincular a

publicação de uma nova tradução de peça shakespeariana à sua respectiva encenação nos palcos do país” (MARTINS, 1999, p. 16). Estes tipos de traduções, além de valorizar o teor poético do texto-fonte, também têm como objetivo inserir o autor estrangeiro na cultura de um novo país.

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. Em outras palavras, o que Baranczak quer dizer é que o tradutor deve decidir quais elementos são dispensáveis, e quais deles “ele não pode abandonar a qualquer preço” (1992, p. 73). É o famoso jogo de perdas e compensações.

Quando o sistema literário ou teatral coordenar a criação do seu texto, as traduções provavelmente seguirão o conjunto de regras daquele sistema, mais precisamente, o ambiente principal do texto. Quando a tradução é orientada à representação do palco, as expectativas do público exercem grande influência, enquanto numa tradução orientada à página, o que vai pesar certamente serão as convenções do gênero. E como a produção de palco está mais ligada ao contexto do que o texto escrito poderia estar, a versão impressa nunca será a cópia exata do texto encenado numa performance.

Contrastando o caráter literário e o caráter teatral, pactua-se com o que Ana Ribeiro Grossi Araújo *et al* ponderam: que 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).

Partindo dessas concepções, Araújo *et al* corroboram com Bassnett (BASSNETT, 1998, p. 107) que a tarefa de integrar o texto escrito com outros sistemas de signos, que constituem o espetáculo, não é só do tradutor, mas também do diretor e do dramaturgo, uma vez que eles estão mais ligados ao mundo teatral.

Nas palavras de Mary Snell-Hornby, o texto de teatro surte efeito (“funciona”) quando é “interpretável tanto pelos atores quanto pelo público.” (SNELL-HORNBY, 2007, p. 112, tradução minha⁶). Tal

⁶ Original em inglês: “A 'good' theatre text is invariably described by theatre practitioners as one that 'works', and hence it must be interpretable by both actors and audience.”

funcionamento consiste em: “confrontar com as unidades lingüísticas, os ritmos da fala, as pausas e silêncios, as mudanças de tom ou de registro, os problemas de padrões de entonação: em suma, os aspectos lingüísticos e paralingüísticos do texto escrito que são decodificados e recodificáveis” (BASSNETT, 1998, p. 107, tradução minha⁷).

O texto escrito é a fonte primária da performance, e é a partir desta fonte que o tradutor iniciará o seu trabalho para o processo criativo do espetáculo. Para que isso se concretize, o tradutor deve ter experiências teatrais, tais como: leitura gestual, treinamento para ator e direção.

Além do trabalho em conjunto dos atores, existe também a visão do diretor, pois é ele quem define as cenas. O texto teatral, com modificações ou não, nunca vai ser simples de se reapresentar. Como assinala Cristina Marinetti, “[...] para cada performance de um texto, várias diferentes leituras de um mesmo texto são necessárias [...]” (MARINETTI, 2005, p. 33, tradução minha⁸). Como cada leitor tem uma interpretação diferente de um mesmo texto, esta interpretação diferenciada é aplicável ao teatro, pois nem todos os espectadores irão interpretar igualmente com o que lhe foi transmitido no palco.

De certa forma, este trabalho está co-relacionado à adaptação, como estratégia de tradução. A adaptação, segundo Georges Bastin, é vista como “um conjunto de operações tradutórias que resultam em um texto, mas que é reconhecido como representação de um texto-fonte de extensão quase semelhante”. (BASTIN *in*: BAKER; MALMKJAER, 2001, p. 6, tradução minha⁹).

E se valendo do enunciado teórico de Vinay & Darbelnet, Bastin comenta que a adaptação é um procedimento que pode ser utilizado sempre que o contexto referido no texto original “não existe na cultura do texto alvo, sendo assim, empregada para se alcançar uma

⁷ Original em inglês: “to wrestle with the linguistic units, the speech rhythms, the pauses and silences, the shifts of tone or of register, the problems of intonation patterns: in short, the linguistic and paralinguistic aspects of the written text that are decodable and reencodable”

⁸ Original em inglês: “[...] for every performance of a text, several different readings of the same text are required [...]”

⁹ Original em inglês: “A set of translative operations which result in a text but is nevertheless recognized as representing a source-text of about the same length.”

equivalência de situações onde defasamentos culturais são encontrados.” (BASTIN In: BAKER; MALMKJAER, 2001, p. 6, tradução minha¹⁰).

Rosenfeld concorda com Bastin, pois para o primeiro a adaptação é inevitável porque “cada época interpreta de modo diverso determinada peça. Assim, temos um Hamlet barroco, outro classicista, ainda outro romântico, temos o Hamlet nietzschiano, o psicanalítico e, mais recentemente, o político, tal como surge em países socialistas.” (ROSENFELD, 2013, p. 36)

Cada tradutor tem uma forma subjetiva de traduzir, há quem prefere adaptar (no sentido de recriação), há quem prefere seguir à risca a estrutura do texto-fonte. Existem traduções e adaptações de muitas peças shakespearianas destinadas a públicos variados, como por exemplo, o infante-juvenil, o acadêmico e o popular.

Embora as críticas à adaptação estejam mais focadas no âmbito intersemiótico (tradução para cinema, televisão, teatro, HQ), não se pode negar que também a adaptação está ligada à tradução, pois ela acaba produzindo um novo texto, mas com um propósito pelo tradutor.

Simplificar, rebuscar, omitir, ou até mesmo alterar a linguagem (adaptar para o discurso indireto, por exemplo), não significa desmerecer o texto-fonte como um todo, desde que a tradução/adaptação aproxime o sentido da matéria-prima textual original.

Como o público é fator que influencia no processo de tradução, certamente a condição mais eficaz será quando o tradutor, quando traduzir a obra literária, se colocar na qualidade de leitor daquele texto, justamente porque ele também terá contato com aquele material, não sendo somente um agente de transposição de significados.

Cada peça traduzida para o teatro faz parte de um processo contínuo de colaboração (cf ARAÚJO *et al*, 2007; LIRA, 2000; DEPRATS, 1999). O trabalho inicial pode envolver uma análise textual mais consistente, como por exemplo, unir ou explorar mais a física das personagens e os temas de cada peça.

Eventualmente, os tradutores de teatro colaboram com diretores e atores para decidir sobre elementos que podem ser incluídos em cada peça, como por exemplo, o trabalho de máscara e marionetes, música e dança.

Traduzir o humor para o palco é um desafio, uma vez que o ator tem que ter um preparo maior para lidar com o texto, e saber *transmitir*

¹⁰ Original em inglês: “does not exist in the culture of the target text, thereby employed to achieve an equivalence of situations wherever cultural mismatches are encountered.”

essa comicidade da cena aos espectadores. Se por um lado, o ator-tradutor falha, de outro, o espectador tem a sensação infeliz de testemunhar tal fato: o que era para ser engraçado, por alguma razão desconhecida, não o foi, e conseqüentemente o espectador não rirá.

O humor, quando transposto para o palco, é colocado de forma mais leve na cena e até nos trejeitos que o ator estuda para fazer o personagem. Muitos leigos falam que fazer cenas de humor é fácil e não precisa estudar. Mero equívoco: interpretar humor requer muito estudo para o ator.

Em cena coletiva, onde há vários atores em cena, é muito mais difícil ainda. Existe um trabalho bem mais rigoroso e muitas horas de ensaios até que as cenas sejam sincronizadas juntamente ao tempo de fala dos atores.

Partindo do pressuposto de que o texto dramático constitui, em geral, o ponto de partida para uma eventual representação em palco, a relação entre ambos é variável, uma vez que o texto literário tanto pode possibilitar uma variedade de interpretações e representações, dentro das quais o encenador escolherá a mais apropriada.

Embora este pressuposto esteja atrelado à performance, o mesmo pode ser dito ao texto shakespeariano traduzido; o tradutor de Shakespeare há de ter em mente que o texto a ser traduzido, e posteriormente publicado, deve ressaltar a *sonoridade teatral*, ou seja, capacidade de permitir que o espectador ouça a palavra shakespeariana que existe em sua obra.

1.2 Considerações sobre a Tradução de Humor

Sobre o processo de tradução de humor e as suas limitações, Bianca Rodrigues Bold Queiroz adverte que quando a tradução atinge as quatro exigências em seu processo (fazer sentido; expressar o espírito e o modo do texto-fonte; apresentar forma de expressão natural e fácil; e produzir uma resposta similar no interlocutor), “torna-se óbvio que conflitos entre conteúdo e forma surgem em algum momento e que o tradutor se vê obrigado a optar pela prevalência de um dos dois” (QUEIROZ, 2007, p. 12).

A traduzibilidade do humor e sua reprodutibilidade na língua e cultura alvos são sempre possíveis – pelo menos “a nível perlocucionário, porque o objetivo perlocucionário da apreciação do

humor é obviamente universal” (ATTARDO, 2002, p. 189, tradução minha¹¹).

Há vários fatores que influenciam no processo de tradução do humor, elencados a seguir: “cultura, idade, personalidade, educação, região, época e contexto que determinam a percepção do humor” (KOGLIN, 2008, p. 35). Da mesma forma que estas condições regem o processo de tradução, o mesmo pode ser dito ao tratamento da linguagem direcionada a este público.

Millôr Fernandes adverte que ao lidar com o humor presente num texto destinado ao teatro, como o de Shakespeare, por exemplo, o tradutor não pode “– por má interpretação ou competência – explicitar aquilo que o autor quer deixar implícito, esclarecer aquilo que ele quer deixar misterioso, engrossar o humor que é fino ou tornar sutil o humor que é grosso.” (FERNANDES, 1989, p. 78)

Para que não se perca a comicidade do texto, o objetivo será alcançado quando o tradutor “conseguir manter, com os recursos da língua de chegada, a ambigüidade, que está, por sua vez, relacionada ao contexto cultural de partida” (LESSA, 2009, p. 2686). Dentre as estratégias usadas pelos tradutores sobre os jogos de palavras e trocadilhos, Dirk Delabastita (1996) elenca oito delas, a saber:

1 – TROCADILHO → TROCADILHO: Esta estratégia consiste em substituir o trocadilho do texto-fonte por um trocadilho do texto-alvo

2 – TROCADILHO → NÃO-TROCADILHO: O trocadilho do texto-fonte é traduzido por uma frase que não tem ambigüidade.

3 – TROCADILHO → DISPOSITIVO RETÓRICO: O trocadilho é traduzido por um dispositivo retórico (repetição, aliteração, ironia)

4 – TROCADILHO → ZERO: A sentença onde está o trocadilho é omitida.

5 – TROCADILHO TF = TROCADILHO TA: Tradução literal do trocadilho do texto-fonte no texto-alvo.

6 – NÃO-TROCADILHO → TROCADILHO: Aparece um trocadilho no texto-alvo, sendo que no texto-fonte não há jogos de palavras.

7 – ZERO → TROCADILHO: O trocadilho aparece no texto-alvo sem nenhum precedente no

¹¹ Original em inglês: “at the perlocutionary level, because the perlocutionary goal of humour appreciation is of course universal”

texto-fonte, a não ser como um dispositivo compensatório.

8 – TÉCNICAS EDITORIAIS: O trocadilho é explicado no paratexto – notas de rodapé, notas finais ou introduções. (DELABASTITA, 1996, p. tradução minha)

As técnicas editoriais não são muito aceitas quando se trata de tradução, pois se pressupõe que o leitor teria que interromper a leitura do texto para poder compreender a nota explicativa a respeito de determinado jogo de palavra ou frase humorística e depois retomar a leitura de onde parou.

Como conseqüência, a leitura se torna exaustiva. Os tradutores podem se valer destas técnicas, com ressalva de que não sejam usadas em excesso, salvo que no caso específico do texto teatral, o uso de notas não faria nenhum sentido, ressaltando que a difusão da obra de um dramaturgo pode ocorrer pela leitura de suas peças.

1.3 O Humor Shakespeariano

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 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. (ROZAKIS, 2002),

(1) Entende-se por trocadilho o jogo de palavras semelhantes na forma, mas diferentes no significado, que enseja ambigüidade. 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)

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 Hamlet 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 minha¹²)

(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* (online¹³). 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

¹² 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”

¹³ Disponível em: <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/irony>

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)

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, no caso, o clitóris (SCHMIDT, 1971, p. 626). A palavra *upon* consiste em uma ambigüidade: 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. “Como os cornos eram associados a chifres, 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 ambigüidade 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 ambigüidade para caçar 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 estudo.

1.3.1 Traduzir o Humor Shakespeariano

O tradutor, enquanto mediador de culturas tem que descobrir o efeito cômico do texto original e encaixá-lo na língua-alvo, já que a função principal do humor é gerar hilaridade na platéia ou nos leitores.

A prioridade da presente pesquisa é o campo textual, mas não deve se deixar de lado o cênico, ressaltando que Shakespeare era dramaturgo e que as suas peças eram escritas para serem encenadas. Certamente, o ato da leitura de suas peças pressupõe *imageticamente* a encenação da cena onde o humor se apresenta.

A respeito do humor no texto e que é encenado no palco, o método utilizado pelo dramaturgo é simples: gerar mal-entendidos decorrentes de trocadilhos. A título de exemplo, um trecho da peça *A Megera Domada*, no Ato II, Cena I:

PETRUCCHIO: Don't mistreat the one who *woos* you.
KATHERINA: *Woos* or *caws*?

PETRUCCHIO: Oh delicate dove, a *crow* would please you?
 KATHERINA: It's better than a *vulture*. (2005, p. 58)

Segundo o *Oxford Dictionaries* (OD), *woo*¹⁴ remete ao cortejo, enquanto *caw*¹⁵ remete ao vôo do corvo. A proximidade entre ambos os verbos feita por Catarina remete ao fato de que o som das aves (cantar para se acasalar) também pode ser descrito (ao menos no teor poético) como “wooing”.

Em outras palavras, Petróquio está cortejando a megera, para casar com ela, embora a conotação sexual (acasalar) esteja implícita.

Como traduzir o humor de Shakespeare? Stanislaw Baranczak (1992, p. 70), tradutor polonês de Shakespeare, levanta esta questão. O desafio de traduzir o humor do dramaturgo se resume em sua seguinte asserção: tem que traduzir “de modo que o público ria¹⁶”.

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. Baranczak assegura que Shakespeare escrevia as suas piadas e cenas cômicas com um propósito, que era ““agradar”. Não há nenhuma razão para que seu tradutor estrangeiro faça o contrário. “Agradar”, provocar o riso no seu público nativo, deve ser também a prioridade principal do tradutor” (1992, p. 70, tradução minha¹⁷).

Como o próprio Baranczak pontua, “[...] o público não pode esperar se divertir de verdade com o humor verbal numa performance de Shakespeare” (BARANCKZAK, 1992, p. 71, tradução minha¹⁸). O tradutor cita um exemplo da peça *Hamlet*, embora numa perspectiva teatral e não textual, mas relacionado ao ato de traduzir:

¹⁴ Disponível em:

<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/woo?q=woo>

¹⁵ Disponível em:

http://www.oxforddictionaries.com/us/definition/american_english/caw

¹⁶ Original em inglês: “So that the audience will laugh.”

¹⁷ Original em inglês: “[...] Shakespeare wrote his jokes and comical scenes with one purpose in mind, [...] “to please.” There is no reason why his foreign translator should do otherwise. “To please,” to elicit his native audience’s laughter, should be the translator’s top priority too.”

¹⁸ Original em inglês: “[...] the audience cannot expect any genuine amusement caused by verbal humor at a Shakespeare performance.”

Qualquer um dos solilóquios de Hamlet, mesmo em uma tradução média, tem – se interpretado por um bom ator – o poder de deixar o público surpreso. Por outro lado, qualquer cena cômica em *Hamlet* provavelmente deixará o público em um estado de embaraçosa incompreensão. (*idem*, tradução minha¹⁹)

Desta forma, Baranczak propõe a sua teoria de tradução de peças de Shakespeare: o mural retangular (*idem*, p. 73). Cada parede deste retângulo representa estes elementos a respeito da tradução de Shakespeare: Fidelidade, Clareza, Efeito Poético e Funcionalidade Teatral, representados pela imagem abaixo:

Imagem 1: O Retângulo de Stanislaw Baranczak

Quando o tradutor prioriza um destes elementos, outros desabam. A respeito da Fidelidade, se o tradutor se vale da fidelidade literal (aproximação filológica, como denomina Baranczak), como consequência a tradução não será tão compreensível, o valor poético é nulo e dificilmente será útil num teatro.

A respeito do Efeito Poético, se este elemento é valorizado pelo tradutor, certamente não será tão *fiel* ao efeito poético do texto original, muito menos será compreensível e aplicável ao teatro.

Sobre o elemento Clareza, este por sua vez, pode ser útil à Funcionalidade Teatral, salvo que a plateia não terá problema de

¹⁹ Original em inglês: “Any of Hamlet's soliloquies, even in an average translation, has - if performed by a good actor - the power to leave the audience stunned. By contrast, any of the comical scenes in Hamlet is likely to leave the audience in a state of embarrassed incomprehension.”

compreensão, mas pode falhar em Fidelidade e Efeito Poético, pois a Clareza afastará o sentido original e o Efeito Poético será nulo no palco.

E a Funcionalidade Teatral, por mais que seja uma prioridade dos tradutores de Shakespeare, ela tende a romper com aqueles outros três elementos acima citados, pois a visão do diretor acaba sendo a influência da tradução neste âmbito.

Em outras palavras, o diretor-tradutor quer que o espetáculo aconteça, sem se preocupar tanto com o contexto original, a poeticidade dos diálogos e a compreensão dos mesmos. Sobre estas paredes, Baranczak fornece a implicância (e porque não também a sua importância) de cada uma delas para o tradutor:

A parede de Fidelidade, mesmo que instável às vezes, evite que ele se afaste dos significados pretendidos por Shakespeare; a parede da Clareza o impede de cair na imprecisão semântica ou opacidade, a parede do Efeito Poético nunca deixa-o esquecer que Shakespeare era, afinal, um mestre incrivelmente talentoso da linguagem; e a parede de Funcionalidade Teatral lembra que Shakespeare era um gênio do palco que nunca em sua vida escreveu uma única cena maçante. (BARANCKZAK, 1992, p. 74, tradução minha²⁰)

Baranczak sugere que o tradutor tente manter estes quatro elementos no seu ato tradutório, como também quer que estes elementos apoiem-se um no outro. Como ele próprio adverte: “Se uma simples parede desabar, o tradutor fica sem proteção alguma às ameaças resultantes, e qualquer uma delas pode ser letal ao seu trabalho (1992, p. 73, tradução minha²¹). Como se vê, o tradutor fica passível de críticas a respeito do seu trabalho.

²⁰ Original em inglês: “The wall of Faithfulness, even though shaky at times, protects him from straying too far from Shakespeare's intended meanings; the wall of Comprehensibility prevents him from lapsing into semantic vagueness or opacity; the wall of Poetic Effect never lets him forget that Shakespeare was, after all, an amazingly gifted master of language; and the wall of Theatrical Functionality reminds him that Shakespeare was a genius of stage action who never in his life wrote a single dull scene.”

²¹ Original em inglês: “If a single wall collapses, the translator is left with no protection from the resulting threats, any one of which can be lethal for his work.”

Como se trata de traduzir o humor de Shakespeare, o tradutor se depara com mais um elemento: o Efeito Cômico. No caso, o retângulo passa a ser um pentágono, e quando esse elemento surge, acaba se tornando o mais importante de todos, e como consequência, interfere apenas em uma das quatro paredes que cercam o tradutor, o muro de Fidelidade Literal.

Imagem 2: O Pentágono de Stanislaw Baranczak

Novamente Baranczak ressalta o seu princípio de tradução de humor shakespeariano, agora aglomerando estas cinco paredes de seu princípio tradutório; as piadas de Shakespeare devem ser engraçadas e “não há como escapar a este princípio férreo. E, a fim de tornar o seu humor engraçado, algumas das quatro paredes têm que recuar um pouco para dar lugar para a quinta (1992, p. 75, tradução minha²²).

Cada piada de Shakespeare ou cena cômica parece ser naturalmente predisposta a trabalhar em estreita colaboração com estes três princípios (Fidelidade, Efeito Poético, Clareza). Quando a piada é suficientemente óbvia, ela é compreensível no idioma em que é lida ou encenada (em termos de palco).

Uma grande cena ou uma tensão no enredo da peça também podem ser auxiliadas por outra piada: esta última muitas vezes esclarece uma situação ou revela algo sobre um personagem. Assim, vemos que Baranczak compactua com Nason (1906); as passagens cômicas servem para o alívio tenso da peça trágica.

Uma vez que a comicidade tem o apoio dos três primeiros princípios, ele aumenta a inteligibilidade (compreensão), o efeito

²² Original em inglês: “there is no escaping from this iron-clad principle. And in order to make his humor funny, some of the four walls have to retreat a little to make place for the fifth.”

poético, e a funcionalidade teatral. Quando aquele determinado trecho cômico é esclarecido (o que não significa que se afastou da idéia original), ele tem sentido para a platéia ou leitor, e certamente surtirá mais efeito em um palco do que numa página de livro.

Como tão bem diz Baranczak, o choque entre Fidelidade Literal e Efeito Cômico na mente do tradutor responsável “pode não evitar, mas sim acabar com a vitória do Efeito Cômico” (1992, p. 75, tradução minha²³).

O tradutor, enquanto exerce o duplo papel de leitor do texto impresso e de se colocar como espectador de teatro, deve se concentrar em como este humor tem que ser representado no palco, de modo que seja **compreensível** ao espectador, para posteriormente publicá-lo em formato de livro.

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 Baranczak 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” (BARANCZAK, 1992, p. 71-72, tradução minha²⁴).

Se for possível rir de uma tradução de humor do dramaturgo para o palco, para Baranczak (1992, p. 71), isto se deve mais à presença de humor situacional (o aqui-agora) do que ao humor verbal. Baranczak concorda também com Cristina Marinetti, quando ela pontua que assim como as peças de teatro, “o humor freqüentemente está ligado ao tempo e ao contexto, assim como depende e trabalha dentro do aqui-agora de sua eventual performance” (2005, p. 31, tradução minha²⁵).

Se formos considerar este aspecto pragmático, de certa forma, o teatro surtirá possivelmente o mesmo efeito do que uma página. E apesar que a leitura de uma página possa imaginar a encenação desta cena cômica, o teatro, enquanto sistema de situação e confronto, cumprirá melhor o objetivo de causar o riso num leitor.

²³ Original em inglês: “cannot help but end with the Comic Effect's victory.”

²⁴ 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.”

²⁵ 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.”

1.3.2 Humor em Tragédia: O caso de *Hamlet*

Em Shakespeare, vemos o riso das mais variadas formas: ele pode ser franco, jovial e recreativo. Georges Minois comenta que o verdadeiro riso está nas tragédias de Shakespeare e não tanto em suas comédias. O historiador francês aponta ainda que o riso “é uma reflexão sobre a tragédia; é uma forma de interpretá-la, de ver-lhe o sentido, ou a falta dele. [...] o homem é grotesco, a condição humana é grotesca” (MINOIS, 2003, p. 313).

Analisando *Hamlet*, o historiador revela que o príncipe “não passa de um boneco, perseguido pela ilusória questão de ser. Esse príncipe incoerente faz-se passar por louco: é na bufonaria que encontra consistência, é por ela que espera encontrar a verdade.” (MINOIS, 2003, p. 313). Assim, compreende-se a loucura forjada do príncipe, embora em certos momentos o príncipe apresente dubiedade em sua loucura, isto é, ou ela é apenas um fingimento ou o príncipe realmente enlouqueceu.

Quando o tradutor lida com uma tragédia de Shakespeare, o seu labor tradutório tende a se dificultar, uma vez que nem sempre é possível achar um equivalente na língua-alvo, não somente no texto shakespeariano, como em qualquer texto com carga cômica.

É possível traduzir humor numa tragédia? Qual é o efeito do humor numa peça dita trágica? Segundo a concepção de Arthur Huntington Nason (1906, p. 30), as passagens cômicas são classificadas de acordo com os seguintes efeitos sobre o leitor ou público, sendo assim exemplificadas pelo teórico:

(1) passagens cômicas que de fato o são, como consta no Ato I, Cena I de *Júlio César*; onde Flávio é “vítima” dos trocadilhos do sapateiro.

O sapateiro brinca com Flávio, valendo-se do vocabulário de seu artifice, como por exemplo, o verbo *cobble*, que significa remendar, cujo caráter polissêmico remete tanto ao remendo da sola do sapato como remendar alguém, consertar, ajeitar.

FLAVIUS:

Hence, home, you idle creatures get you home!
Is this a holiday? What, know you not,
Being mechanical, you ought not walk
Upon a labouring day without the sign
Of your profession? – Speak, what trade art thou?

CARPENTER:

Why, sir, a carpenter.

MARULLUS:

Where is thy leather apron and thy rule?

What dost thou with thy best apparel on? You, sir, what trade are you?

COBBLER: Truly, sir, in respect of a fine workman,

I am but, as you would say, a cobbler.

MARULLUS:

But what trade art thou?

Answer me directly.

COBBLER:

A trade, sir, that, I hope I may use with a safe conscience, which is, indeed, sir, a mender of bad soles.

MARULLUS:

What trade, thou knave?

Thou naughty knave, what trade?

COBBLER:

Nay, I beseech you, sir, be not out with me.

Yet, if you be out, sir,

I can mend you.

MARULLUS:

What mean'st thou by that?

Mend me, thou saucy fellow?

COBBLER:

Why, sir, cobble you.

FLAVIUS:

Thou art a cobbler, art thou?

COBBLER:

Truly, sir, all that I live by is with the awl. I meddle with no tradesman's matters, nor women's matters, but withal I am indeed, sir, a surgeon to old shoes: when they are in great danger I recover

them. As proper men as ever trod upon neat's leather have gone upon my handiwork. (SHAKESPEARE, 2005, p. 629)

O lexema *Cobbler* tem duplo sentido. O Sapateiro provavelmente usa o termo para falar de sua profissão, mas Marulo o compreende como “um estabonado”, “um relaxado”, tanto é que Marulo volta a perguntar novamente qual a profissão do Sapateiro. No decorrer da conversa, o sapateiro faz uso da confusão causada pela homofonia entre “sole” e “soul”. Novamente, Marulo não o entende.

Há trocadilhos envolvendo “*be out with*” (SCHMIDT, 1902, online²⁶) e “*mend*” (SCHMIDT, 1971, 715). “*Be not out with me*” significa “não se zangue comigo”; e quando o Sapateiro fala “if you be out, sir, I can mend you”, a sentença pode ser entendida de dois modos:

(a) “Se você se zangar, irei colocá-lo em seu lugar” (ou seja, “mend” significaria algo como “corrigir”, “dar uma lição”) e (b) “se alguma parte [do seu pé] estiver para fora, posso remendá-lo”, como a sola do sapato. É perceptível que o Sapateiro está usando linguagem ambígua com o intuito de confundir Marulo.

A seguir, Marulo chama o Sapateiro de *saucy* (atrevido), entendendo a fala do Sapateiro do primeiro modo. O Sapateiro fornece um sinônimo para “mend” que elimina a ambiguidade a tempo de se safar. E também esclarece a situação de uma vez, agora que Marulo está começando a ficar irritado.

A segunda categoria de passagens cômicas proposta por Nason são (2) passagens cômicas que, por contraste com o ambiente trágico, são, na verdade, trágicas ou patéticas (efeito *non-sense*), como no Ato II, Cena II de *Hamlet*. Nesta cena, Hamlet caçoa de Polônio com o verbo *take*:

POLONIUS: My honorable lord, I will most humbly take my leave of you.

HAMLET: You cannot, sir, take from me anything that I will more willingly part withal; - except my life, except my life, except my life. (SHAKESPEARE, 2005, p. 694)

Polônio decidiu que era hora de ir embora e se despede de Hamlet. Quando Polônio diz que irá se retirar, o príncipe brinca com o sentido de *take*, empregando-o com seu sentido literal de “tirar”. Hamlet responde que nada lhe daria mais prazer que lhe “tirarem” a presença de Polônio — exceto, talvez, que lhe tirassem a vida. A conversa entre Hamlet e Polônio mostra como Hamlet era desrespeitoso com Polônio. Hamlet insultou Polônio a cada oportunidade, sem Polônio perceber.

E por fim, Nason apresenta a última categoria das passagens cômicas; (3) passagens cômicas que, por aliviarem a tensão, contribuem para o efeito dramático das passagens que se seguem. Esta última acepção é o que chamamos de “alívio cômico”, exemplificada pelo Ato V, Cena II de *Hamlet*, onde o príncipe brinca com Osric, um cortesão que lhe anuncia o duelo de Laertes.

A conversa reforça a noção da estrutura hierárquica do reino dinamarquês, uma vez que Hamlet ordena Osric para colocar o chapéu mesmo que o tempo esteja quente, pois está sendo deselegante ao estar sem o acessório. Os pontos principais da conversa são tanto para fornecer uma pausa entre as cenas de comédia graves e também para conduzir a história para seu clímax.

Hamlet muda simultaneamente sua opinião acerca do tempo para ouvir Osric (a quem provavelmente considera um bajulador barato) concordar com ele e se contradizer para não desagradar o príncipe. Hamlet zomba de Osric, quando ele comenta das habilidades de Laertes na esgrima e o cortesão comenta da aposta que o rei fez a respeito de sua vitória sobre Laertes.

OSRIC: Your lordship is right welcome back to Denmark.

HAMLET: I humbly thank you, sir. (aside to HORATIO) Dost know this water-fly?

HORATIO (aside to HAMLET): No, my good lord.

HAMLET (aside to HORATIO): Thy state is the more gracious, for 'tis a vice to know him. He hath much land, and fertile. Let a beast be lord of beasts and his crib shall stand at the king's mess. 'Tis a chough, but, as I say, spacious in the possession of dirt.

OSRIC: Sweet lord, if your lordship were at leisure, I should impart a thing to you from His Majesty.

HAMLET: I will receive it, sir, with all diligence of spirit. Put your bonnet to his right use. 'Tis for the head.

OSRIC: I thank your lordship. It is very hot.

HAMLET: No, believe me, 'tis very cold. The wind is northerly.

OSRIC: It is indifferent cold, my lord, indeed.

HAMLET: But yet methinks it is very sultry and hot for my complexion.

OSRIC: Exceedingly, my lord. It is very sultry—as 'twere—I cannot tell how. My lord, his majesty bade me signify to you that he has laid a great wager on your head. Sir, this is the matter—

HAMLET: I beseech you, remember—

OSRIC: Nay, good my lord, for mine ease, in good faith. Sir, you are not ignorant if what excellent Laertes is at his weapon.

HAMLET: What's his weapon?

OSRIC: Rapier and dagger.

HAMLET: That's two of his weapons. But well.

OSRIC: The King, sir, hath wagered with him six Barbary horses, against the which he imponed, as I take it, six French rapiers and poniards, with their assigns as girdle, hanger or so. Three of the carriages, in faith, are very dear to fancy, very responsive to the hilts, most delicate carriages, and of very liberal conceit.

HAMLET: What call you the carriages?

OSRIC: The carriages, sir, are the hangers.

HAMLET: The phrase would be more germane to the matter if we could carry a cannon by our sides. I would it might be hangers till then. But on: six Barbary horses against six French swords, their assigns, and three liberal-conceited carriages—that's the French bet against the Danish. Why is this 'imponed', as you call it?

OSRIC: The King, sir, hath laid, sir, that, in a dozen passes between you and him he shall not exceed you three hits. He hath laid on't twelve for nine, and it would come to immediate trial, if your lordship would vouchsafe the answer.

HAMLET: How if I answer no?

OSRIC: I mean, my lord, the opposition of your person in trial.

HAMLET: Sir, I will walk here in the hall. If it please his majesty, 'tis the breathing time of day with me. Let the foils be brought; the gentleman willing, na the King hold his purpose, I will win for an I can. If not, I'll gain nothing bot my shame and the odd hits.

OSRIC: Shall I redeliver you e'en so?

HAMLET: To this effect, sir, after what flourish your nature will.

OSRIC: I commend my duty to your lordship.

HAMLET: Yours, yours. *Exit Osric*

He does well to commend it himself; there are no tongues else for's turn. (SHAKESPEARE, 2005, p. 713-714)

No enredo de *Hamlet*, como aponta Nason (1906), o uso de humor por Shakespeare na peça trágica traz alívio da tensão trágica para

a platéia. O alívio serve para distrair o público da tragédia quase implacável e das conspirações que permeiam o resto da história.

Na cena dos coveiros (Ato V, Cena 1), Hamlet nos é apresentado com um humor sombrio e melancólico. No primeiro crânio, ele diz: “Pode ser a cachola de um politiqueiro [...] que acreditou ser mais que Deus.” (FERNANDES, 2011, p. 120). Nesta mesma cena, os coveiros discutem a origem da nobreza, atribuindo um caráter divino ao uso de armas ou do poder por meio da força.

1.3.3 Sua Majestade, o *Clown*

Se imaginarmos esta cena representada no palco, como seria? Se dermos a dois palhaços uma pá a cada um, é bem provável que poderiam encontrar várias maneiras de criar comédia física. Os coveiros citam as Escrituras e debatem o julgamento de Ofélia ao receber um enterro cristão, e o humor vem da ignorância dos termos lógicos que empregam.

Qual o recurso cômico usado na cena dos coveiros? Uma possível resposta para esta pergunta é a seguinte: em uma primeira leitura, não é perceptível o humor do coveiro, levando em consideração o leitor brasileiro. É preciso reler esta cena, interpretá-la, para assim poder perceber o humor do coveiro.

O *clown* contemporâneo, assim como também no período de Shakespeare exercia um papel social e político, conforme aponta Samantha Markam (2011, online²⁷). Os primeiros *clowns* eram retratados como simples de espírito, tolos, ignorantes. O *clown* pertencia à classe trabalhadora, a um nível inferior e (in) diretamente ele trabalhava para as personagens principais das peças. No caso dos coveiros, estes trabalhavam para o reinado da Dinamarca.

Para a autora, os *clowns* fazem observações profundas acerca de temas pesados nas peças, por meio de enigmas. Sendo assim, não são consideradas como personagens socialmente oprimidas, mas sim bastante inteligentes, com sabedoria suficiente para falar verdades profundas na forma de humor (MARKAM, 2011, online).

São dois os coveiros e, comparando-os, o primeiro é apresentado como um detentor de conhecimento, uma autoridade, enquanto o segundo é visto como um aprendiz (cf. MARKAM, 2011, online; WARDE, 1915, online). Nesta cena, embora o primeiro coveiro cite errado os termos legais, ele obtém o respeito do segundo coveiro. Para

²⁷ Disponível em: <http://suite101.com/article/shakespearean-fools-the-role-of-shakespeares-clowns-a398223>

Frederic Warde, o primeiro coveiro é corajoso em suas convicções, “pois ele raramente encontrou qualquer um para combatê-las, de modo que ele avança os seus argumentos com a autoridade de alguém, cujo pronunciamento não pode ser questionado” (WARDE, 1915, online, tradução minha²⁸).

Além disso, à personagem foi dada “uma individualidade forte, com tamanha pungência espirituosa e riqueza de humor, juntamente com estes toques deliciosos da natureza, tornando-a tão fiel à vida [...] que o poeta deve ter tido um protótipo em sua observação e experiência”. (WARDE, 1915, online, tradução minha²⁹)

Em sua obra *História do Riso e do Escárnio*, Georges Minois (2003) apresenta o papel do bobo da corte como agente do riso, personagem esta apresentada em *Hamlet* sob a forma de uma caveira, mais precisamente na cena I do ato V. O historiador cita um trecho de *Noite de Reis*, especificamente no Ato III, Cena I, onde Viola admira a espirituosidade do bobo da corte:

VIOLA: This fellow is wise enough to play the fool,
And to do that well craves a kind of wit.
He must observe their mood on whom he jests,
The quality of persons, and the time,
And, like the haggard, check at every feather
That comes before his eye. This is a practice
As full of labour as a wise man's art
For folly that he wisely shows is fit;
But wise men, folly-fall'n, quite taint their wit
(SHAKESPEARE, 2005, p. 731).

Além do entretenimento nas festas reais do castelo, Minois concorda que o bobo exercia um papel importante dentro do reinado; um conselheiro do rei. Nas palavras do historiador, “o riso que ele provoca é importante, é porque traz consigo o que falta em geral, nos círculos do rei: a verdade”, verdade esta “que o soberano só conhece [...] por meio

²⁸ Original em inglês: “he has seldom found any one to combat them, so he advances his arguments with the authority of one whose dictum is not to be questioned”

²⁹ Original em inglês: “a strong individuality, such a pungency of wit and wealth of humor, together with such delightful touches of nature, making it so true to life, (...) the poet must have had a prototype in his own observation and experience.”

de seu bobo – [...] penosa, aquela que fere, aquela que um homem sensato e atento à situação não ousaria revelar” (MINOIS, 2003, p. 231).

O historiador complementa que o bobo da corte retrata a verdade de forma bastante cínica, tendo o privilégio de dizer o que todo mundo pensa, o que é muito útil para o rei “para fazer aqueles que ainda não compreenderam ou que fingem, acreditar que a política é guiada pelos grandes princípios e pelos ideais morais e religiosos” (MINOIS, 2003, p. 289). É assim que Hamlet, ao pegar o crânio de Yorick, no Ato V, Cena I, lhe diz com tamanha nostalgia:

HAMLET: Now get you to my lady's chamber,
and tell her, let her paint an inch thick, to this
favour she must come; make her laugh at that.
(SHAKESPEARE, 2005, p. 712)

Além das funções acima citadas, é o bobo “que lembra o rei [...] que ele é apenas um mortal, partilha da condição humana, para evitar que mergulhe na embriaguez do poder solitário” (MINOIS, 2003, p. 231).

O bobo “é um agente de informação, um intermediário entre o soberano e os súditos, encarregado de explicar os verdadeiros motivos da política real, atrás da fachada engraçada”, conclui Minois (MINOIS, 2003, p. 289).

Como o bobo da corte tem total liberdade para dizer as verdades brincando, é de total importância que observemos como esta figura tão enigmática e sagaz, com aguçada percepção das situações do reino em que faz parte, é representada pelos coveiros de *Hamlet* nas duas traduções brasileiras escolhidas para esta pesquisa.

Capítulo 2: Metodologia de Análise

Este capítulo trata da metodologia usada para cumprir o objetivo proposto. O método usado consiste nos Estudos Descritivos da Tradução, com base em Lambert & Gorp (2011), em seus níveis: preliminar, microestrutural e macroestrutural, como também a Teoria Geral do Humor Verbal (2002, doravante TGHV), pressuposta por Salvatore Attardo, atrelada ao nível microestrutural, e cujas ferramentas serão úteis para identificar o humor em *Hamlet*. Além desta teoria, faremos uso das categorias estilísticas de tradução direta e tradução oblíqua pressupostas por Jean Paul Vinay & Jean Darbelnet (VINAY & DARBELNET, 1958 in VENUTI [ed.], 2004).

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 brasileira).

Em nosso estudo, as duas traduções são analisadas enfocando a modalidade textual, justamente porque a preocupação desta pesquisa é como o humor-fonte foi traduzido para o humor-alvo por ambos os tradutores 1 e 2 para o português brasileiro. A TGHV, além de ser uma teoria de tradução de cunho lingüístico, pretende apresentar estratégias atreladas às escolhas dos tradutores em relação ao texto-fonte.

Com as categorias de Vinay e Darbelnet – teóricos da Estilística Comparada –, pretende-se mostrar o estilo, ou melhor dizendo, o modo como cada tradutor lidou com o texto-fonte, no que diz respeito aos recursos textuais e discursivos passíveis de gerar riso.

Se houve tradução literal, uma adaptação ou uma possível equivalência, estas categorias, juntamente com os mecanismos da TGHV, nos dispõe de subsídios que nos permitirão investigar, de modo categorizado, alguns fenômenos.

Attardo e os teóricos estilísticos estão atrelados ao paradigma da Equivalência, segundo Anthony Pym (PYM, 2012, p.30). Para Anthony Pym, a equivalência pressupõe que um texto de origem e um texto de chegada “podem ter o mesmo valor, em um certo nível e com respeito a certos fragmentos, e que este valor pode ser expressado de mais de um modo” (PYM, 2012, p. 20, tradução minha do espanhol³⁰).

³⁰ Original em espanhol: “pueden tener el mismo valor a cierto nivel y respecto a ciertos fragmentos, y que este valor se puede expresar de más de un modo.”

Resumindo a Estilística Comparada dos teóricos franceses, Pym pontua que os 7 procedimentos dos teóricos franceses “abarcam procedimientos desde os muito “direccionais” em um extremo [...] até os mais “naturais” em outro [...], o que quer dizer que reconhecem algum tipo de continuidade entre os ambos os tipos de equivalência” (PYM, 2012, p. 34, tradução minha do espanhol³¹).

O enfoque de nosso trabalho é a equivalência ente os textos traduzidos em relação ao texto-fonte. Como o texto humorístico visa o riso, a pressuposta “fidelidade” assume muitas vezes caráter menos semântico que pragmático: o que interessa é fazer o leitor rir ao ter contato com aquele texto humorístico. Desta forma, cita-se a seguinte ponderação de Pym a respeito da problemática da fidelidade:

[...] pode-se traduzir com a fidelidade literal do intérprete (*ut interpres*) ou com a criatividade do orador (*ut orator*), o que necessariamente parte da ideia de que certos valores permanecem comuns às duas traduções resultantes, inclusive quando as formas tenham sido modificadas (como teria feito o orador). (*idem*, p. 21, tradução minha³²)

Como foi dito no resumo deste trabalho, pretende-se fazer uma análise comparativa do humor shakespeariano em duas traduções brasileiras da peça shakespeariana. A respeito do método comparativo e suas implicações na tradução, ele se enquadra completamente no teor linguístico, pois como pontua Pym, não se trata de comparar apenas frases e escolhas lexicais isoladas, “mas também convenções pragmáticas do discurso e modos de organização do texto” (*idem*, p. 36, tradução minha do espanhol³³).

³¹ Original em espanhol: “abarcam procedimientos desde los muy “direccionales” en un extremo [...] hasta las muy “naturales” en el otro [...], lo que quiere decir que reconocen algún tipo de continuidad entre ambos tipos de equivalencia.”

³² Original em espanhol: “se puede traducir con la fidelidad del intérprete literal (*ut interpres*) o con la creatividad del orador (*ut orator*), lo que necesariamente parte de la idea de que ciertos valores permanecen comunes a las dos traducciones resultantes, incluso cuando se hayan modificado las formas (como habría hecho el orador).”

³³ Original em espanhol: “sino también convenciones pragmáticas del discurso y modos de la organización del texto.”

2.1 O método descritivo de Lambert & Van Gorp

O modelo 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).

O texto traduzido é necessário para conflitar e fazer um paralelo da teoria e prática tradutórias. Além disso, segundo Lambert & Van Gorp, a comparação entre as duas traduções “é, portanto, uma parte relevante dos Estudos da Tradução – contanto que ela não torne obscura uma perspectiva mais ampla” (LAMBERT; VAN GORP, 2011, p. 205).

O principal objetivo do método descritivo de José Lambert & Hendrik Van Gorp é revelar as diversas normas que atuam na atividade tradutória do polissistema literário de uma cultura, o que é atingido ao conectar sistemicamente os vários aspectos [linguísticos, literários, políticos, coloniais] observados nas traduções.

Além disso, 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).

O modelo descritivo de Lambert & Van Gorp consiste em quatro etapas: (1) análise de dados preliminares (capas, dados técnicos da obra, prefácios e estratégia geral. Com isso, esta análise suscita hipóteses aos níveis macro e micro); (2) o macronível consiste na divisão do texto (atos, cenas, clímax, assim como instruções de palco e algum comentário autoral); (3) o micronível foca mudanças como ordem gramatical e nível de linguagem (arcaico/popular), o tipo de discurso, metáforas, figuras do discurso, estruturas literárias, modalidade do texto (voz ativa, passiva, ambiguidade); e, por fim, (4) o contexto sistêmico compara os níveis micro, macro de ambos os textos, como também descreve as relações intertextuais (outras traduções da referida obra), assim como as relações intersistêmicas (intersemioticidade). Cabe destacar que a relação intertextual prioriza somente as traduções mencionadas em nossas considerações iniciais, e não compará-las às demais traduções que existem da peça.

Em relação ao micronível, as categorias de Vinay & Darbelnet (VINAY; DARBELNET, 1958 *apud* VENUTI, 2004, p. 84-91) nos são úteis, como também as ferramentas da TGHV de Salvatore Attardo. A

análise descritiva busca uma profundidade no campo textual, inferir as estratégias de ambos os tradutores para com o original e considerar que a tradução é escrita a um público projetado pelo tradutor.

2.2 A TGHV – Teoria Geral do Humor Verbal

Esta seção tem como função apresentar a TGHV de Salvatore Attardo; porém, faz-se necessário lembrar que esta teoria é uma revisão (e expansão) da Teoria Semântica dos Scripts de Victor Raskin, proposta em 1985. Embora Attardo declare que sua teoria é uma teoria linguística em grande escala, ela abarca outras áreas como a linguística textual, a teoria da narrativa e a pragmática (1994, p. 222).

Salvatore Attardo, em seu livro *Linguistic Theories of Humor*, propõe um quadro que integra o campo semântico do humor. Humor pode ser algo ridículo, pode ser um trocadilho, ser sátira, ironia, etc., conforme a figura abaixo:

Imagem 3: O Campo Semântico do Humor
(ATTARDO, 1994, p. 7, tradução minha)

Embora seja difícil dar uma definição de humor que seja capaz de conter integralmente seu campo semântico, nominado de conceito guarda-chuva, o nosso conceito de humor, embora simples, mas concreto, é o conceito proposto Munday: humor é tudo aquilo que pretende “quebrar as regras deliberadamente explorando áreas de

duplicidade lingüística e semântica” (MUNDAY, 2009, p. 195, tradução minha³⁴).

2.2.1 A Teoria dos Scripts Incompatíveis de Raskin

Antes de prosseguir com a TGHV, vale lembrar que houve uma teoria precursora a esta, que é a *Semantic Script Theory of Humor* (doravante SSTH), traduzida como Teoria Semântica dos Scripts de Humor, do semanticista Victor Raskin (RASKIN, 1985). Outros nomes usados para mencionar a referida teoria são: *Teoria dos Esquemas Incompatíveis*, *Teoria dos Scripts* ou *Teoria Semântica do Humor Verbal*.

Esta teoria de Raskin tem como objetivo “estabelecer um modelo formal de competência humorística e apontar que combinações cedem lugar a estruturas humorísticas e quais não cedem” (MAGALHÃES, 2010, p. 24).

De acordo com Raskin (1985, p. 99), para um texto ser considerado engraçado, ele tem que atender as seguintes condições:

(a) Compatibilidade total ou parcial do texto com dois scripts diferentes; e (b) os dois scripts com os quais o texto é compatível devem ser incompatíveis entre si. Como a teoria carrega o *script* em seu nome, elemento crucial de seu enunciado teórico, faz-se necessário fornecer o conceito de *script* para o estudioso.

Salvatore Attardo (1994) conceitua *script* como um conjunto organizado de informações sobre alguma coisa. Por estar situado no domínio da semântica cognitiva, o *script* “é uma estrutura cognitiva internalizada pelo falante que proporciona ao interlocutor, informações sobre como as coisas são feitas, organizadas, etc.” (ATTARDO, 1994, p. 198). Para exemplificar, Attardo usa como exemplo a palavra DOUTOR para aclarar o conceito de *script*.

³⁴ Original em inglês: “to break rules by deliberately exploiting areas of linguistic and semantic duplicity.”

Imagem 4: O Script de Doutor, segundo Attardo.
 Símbolos: > significa passado e = significa presente.
 (ATTARDO, 1994, p. 199, tradução minha)

O *script* é, portanto, um roteiro, isto é, um aglomerado de informações sobre o conteúdo, a organização e a seqüência das atividades. Além deste conceito simples de *script*, Raskin acrescenta três subconceitos: o *macroscript*, o *metascript* e o *script complexo* (RASKIN, 1985)

O que difere um do outro é que o *macroscript* tem uma organização cronológica, ou seja, tem uma seqüência a ser seguida. O *metascript* é minimamente específico, podendo ou não estar inserido em um mesmo *script*, enquanto o *script complexo* não possui seqüência cronológica. Attardo cita um exemplo para cada um destes subconceitos de *script*. Para o *macroscript*, usa o lexema RESTAURANTE:

Sujeito: [+ LUGAR]
 Atividade: = servir comida

Tempo: = Diariamente

Condição: Cliente ir ao restaurante, sentar-se, pedir um prato de comida, pedir uma bebida e pagar pelo almoço.

[adaptado de ATTARDO (1994, p. 200)]

Para o *metascript*, Attardo (2001) oferece o seguinte exemplo:

Imagem 5: Metascript

Para o *script complexo*, o lexema usado por Attardo (2001) é GUERRA:

Imagem 6: Script complexo

Percebe-se que GUERRA não tem uma sequência a ser seguida, pois implica em um conjunto de scripts que estão associados a este lexema. Como pontua Attardo, “cada script terá um ‘gancho’ lexemático que causa a sua ativação” (ATTARDO, 2001, p. 3, tradução minha³⁵). Resumindo, os scripts são acionados pelos itens lexicais, como pudemos ver, mas o teórico faz uma ressalva:

Esta é uma importante distinção porque na literatura psicológica, como também na IA [Inteligência Artificial], existe uma tendência em

³⁵ Original em inglês: “[...] each script will have a lexematic ‘handle’ which causes its activation.”

considerar os scripts como objetos meramente experimentais/cognitivos. (ATTARDO, 1994, p. 200, tradução minha³⁶, colchete meu)

Como uma coisa implica em outra, a teoria de Raskin abarca mais cinco itens que a compõem, a saber: (1) conhecimento enciclopédico, (2) rede semântica, (3) sobreposição, (4) oposição e (5) modo de comunicação *non-bona-fide*.

O conhecimento enciclopédico, segundo Raskin (1985), é aquele que está além do conhecimento lexical (ou linguístico). Attardo propõe um exemplo bastante comum: a palavra ÁGUA.

De modo bem simples, muitos falantes sabem que a fórmula química da água é H₂O, mas muitos outros não. Estes últimos não são de modo algum prejudicados em sua compreensão ou em seu uso da palavra "água", portanto, este parece ser motivo para excluir o fato de que a fórmula química da água é H₂O a partir do significado (script) para a palavra "água". Este conhecimento é, então, o que se costuma chamar enciclopédico. (ATTARDO, 1994, p. 200, tradução minha³⁷)

A rede semântica é acionada por um lexema, cujo script é carregado de natureza semântica diversificada (sinonímia, antonímia, hiperonímia, etc.). Para aclarar este tópico, Attardo oferece um exemplo com o lexema COLHER, conforme imagem abaixo:

³⁶ Original em inglês: "This is an important distinction because in the psychological literature, as well as in AI, there is a tendency to consider scripts as merely experiential/cognitive objects."

³⁷ Original em inglês: "Simply put, many speakers know that the chemical formula for water is H₂O, but many others don't. These latter are not hindered in their understanding or use of the word "water" at all; therefore, this seems to be grounds for excluding the fact that the chemical formula for water is H₂O from the meaning (script) for the word "water". This knowledge is then said to be encyclopedic."

Imagem 7: Exemplo de uma rede semântica

A sobreposição diz respeito a quando um texto é totalmente ou parcialmente compatível em relação ao script. Para exemplificar, temos um texto descrevendo a seguinte lógica: levantar, tomar café, sair de casa. Esta pequena seqüência pode estar ligada aos seguintes scripts IR AO TRABALHO ou IR PESCAR. Daí este pequeno texto pode ser compatível com ambos os scripts, porque tanto o primeiro script ou o segundo implicam nesta seqüência que foi apresentada. (ATTARDO, 1994, p. 203)

Além desta compatibilidade em ambos os scripts, Raskin introduz um elemento que ele chama de gatilho (*switch-trigger*), responsável pela passagem de um script a outro e afirma que, ao introduzir o gatilho, “ele projeta uma sombra no primeiro script e na parte do texto que o introduziu, impondo-lhes uma nova interpretação, diferente daquela que parecia a mais óbvia” (1985, p. 114, tradução minha³⁸).

A expressão literal do gatilho e/ou o conector de piadas verbais é extremamente importante porque é necessário para um conteúdo linguístico ser ambíguo e ligar os dois sentidos opostos no texto. A posição do gatilho é responsável pela organização do texto quanto pela distribuição da informação implícita do texto.

Em sua SSTH, o semanticista propõe dois tipos de gatilhos: os que apresentam ambigüidade e os que apresentam contradição, que serão explicados a seguir. A ambigüidade é geralmente causada por meio de trocadilhos ou jogos linguísticos:

³⁸ Original em inglês: “It casts a shadow on the first script and the part of the text which introduced it, and imposes a different interpretation on it, which is different from the most obvious one.”

Piada Original em Inglês:

Who was that gentleman I saw you with last night? That was no gentleman. That was a senator. (RASKIN, 1985, p.25)

Tradução:

- Quem era aquele cavalheiro com quem o vi na noite passada?

- Não era um cavalheiro. Era um senador.

O lexema CAVALHEIRO, por sua ambigüidade, apresenta tanto o significado “homem” como também “homem de caráter”. O texto tem o seguinte script: SENADOR É HOMEM e o script SENADOR NÃO É CAVALHEIRO.

O segundo script muda a interpretação da primeira parte da piada, fazendo crer, de modo incorreto, que aquele que perguntava estava pressupondo ser o senador um homem honrado, salvo que senadores não são pessoas honradas.

O gatilho da contradição, por sua vez, é mais complexo e opera de maneira diversa do gatilho da ambigüidade, porém apresenta o mesmo efeito final, isto é, impõe uma segunda interpretação. Pode atuar sobre palavras ou sobre sentenças inteiras, conforme o exemplo abaixo:

Piada Original:

A rogue who was being led out to execution on a Monday remarked: Well, this week’s beginning nicely (RASKIN, 1985, p. 25)

Tradução:

Um homem, que estava sendo levado à execução numa segunda-feira, observou:

- Bem, esta semana esta começando otimamente.

A mudança ocorre no segundo script, que é oposto ao evocado em primeiro lugar. O gatilho *começando* é compatível com *segunda-feira* e *semana*, e contradiz o fato de que um início implica em um fim, mas não pode ser seu próprio fim.

E, por fim, o último elemento da teoria de Raskin é o modo de comunicação *non-bona fide*, emprestado do princípio de cooperação de Grice.

Grice, citado por Raskin, apresenta quatro máximas do modo de comunicação *bona-fide* ao seu embasamento teórico, a saber: (1) quantidade, onde a mensagem fornece informações o quanto for necessário; (2) qualidade, onde a mensagem é dita a ser verdadeira; (3)

relevância, a mensagem deve ser relevante; e (4) modo, a mensagem deve ser sucinta. (RASKIN, 1985, p. 103, adaptação minha)

Raskin viola essas máximas e apresenta as suas quatro máximas para o modo de comunicação *non-bona fide*, a saber: (1) qualidade, fornecer de modo exato informação necessária para a piada; (2) qualidade, dizer o que é compatível com o mundo da piada; (3) relação, dizer o que é pertinente à piada; e (4) modo, a piada deve ser contada de modo eficiente (RASKIN, 1985, p. 103, adaptação minha).

Analisando a teoria de Raskin, Attardo percebeu “que as piadas tendem a seguir um diferente conjunto de máximas – isto é, o discurso humorístico não é uma simples negação da comunicação séria, mas apresenta um princípio cooperativo peculiar em si” (ATTARDO, 1994, p. 205, tradução minha³⁹).

Um problema que Attardo aponta na teoria de Raskin é que ela não é aplicável à tradução, pois aquele humor que não possui trocadilho é traduzível e, conseqüentemente, há trocadilhos que não são traduzíveis.

2.2.2 – As Ferramentas de Conhecimento da TGHV

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 minha⁴⁰).

³⁹ Original em inglês: “that jokes seem to follow a different set of maxims – that is, humorous discourse is not a simple negation of serious communication, but presents a cooperative principle peculiar to itself”

⁴⁰ 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: $F_{T1} \approx F_{T2}$.”

A 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 minha⁴¹). 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 *mais ou menos similares e com sentidos mais ou menos diferentes*” (DELABASTITA, 1996, ênfase do autor, tradução minha⁴²).

Os efeitos que os jogos de palavras causam estão baseados nas associações de som/significado da linguagem e não são de total prontidão humorística. Há duas classificações para os tipos de humor existentes: o humor não-verbal (pastelões, expressões faciais, etc.) e o humor verbal. No presente trabalho serão analisados aspectos do humor verbal.

Na TGHV, o texto humorístico é analisado pelos seis mecanismos abaixo mencionados na fórmula: Linguagem, Estratégia Narrativa, Alvo, Situação, Mecanismo Lógico e Oposição de Roteiro⁴³.

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 Teoria Geral do Humor Verbal 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.

⁴¹ 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.”

⁴² 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*.”

⁴³ Original em inglês: Language, Narrative Strategy, Target, Situation, Logical Mechanism, Script Opposition

As piadas a serem analisadas por meio destas ferramentas são: (1) nome da sogra, (2) pseudo-anúncio publicitário, (3) gaúcho no ônibus, (4) slogan de uma camiseta (in ATTARDO, 2002, p. 181), e (5) piada de latifundiário.

Segue a transcrição das referidas piadas, ressaltando que ao tratar de cada uma das ferramentas da TGHV, somente o aspecto que é relevante no trecho da piada é que será enfatizado.

Piada 1: “Que nossas sogras nunca se chamem Esperança, pois a esperança é a última que morre!”

Piada 2: “Se sua sogra é uma joia, nós temos a caixinha perfeita! Funerária Vá com Deus!”

Tradução em Inglês: “If your mother-in-law is a jewel, we have the perfect box! Funerary Go with God!”

Piada 3:

Gaúcho no ônibus:

“Um gaúcho está em um ônibus lotado e um homem se posiciona bem atrás dele. O gaúcho reclama logo:

– Bah, tchê!!! O que é que tu tá fazendo aí atrás?

O homem responde logo:

– Nada não, senhor!!!

E o gaúcho responde:

– Então dá lugar pra outro, tchê...”

Piada 4: Slogan de camiseta: “GOBI DESERT CANOE CLUB”.

Piada 5:

-Seu pai. Quantos hectares ele tem? Ou acres? É acres ou hectares?

-E eu sei? Nunca fui lá.

-Quantos?

-Um monte.

-Mais ou menos?

-Olha, eles pegam o jipe da fazenda e, num dia, não conseguem chegar ao fim das nossas terras.

-Meu Deus do céu!

-É que o jipe quebra sempre. (VERÍSSIMO, 2004, p. 148)

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.

Piada nº 1: Texto 1: “Que nossas sogras nunca se chamem Esperança, pois a esperança é a última que morre!”

Tradução minha: “Wish our monsters-in-law never call Hope, ‘cause Hope is the last that dies!”

Na piada número um, o primeiro texto se valeu de um dito popular para propor comicidade: “A esperança é a última que morre.”. Na tradução para o inglês, foi mantido o mesmo sentido, trocando o substantivo *mother-in-law* (o equivalente de sogra em inglês) por *monster-in-law*, sem perder o propósito de satirizar a imagem da sogra. O tradutor, sabendo que toda sogra é um problema na vida do casal, brincou com o termo em inglês, chamando-a de monstro.

(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.

A piada número dois se valeu de um anúncio publicitário, gênero textual este que tem como função chamar a atenção do leitor, neste caso, a respeito de serviço funerário. Certamente o anúncio seria mais coerente e humorístico se tivesse uma imagem que representasse este texto, o que seria denominado de Estratégia Narrativa Visual, a nosso ver.

(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 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 genro.

A piada número 3 tem como alvo o gaúcho, personagem esta à qual a sua virilidade e masculinidade são questionadas de modo bem sarcástico, passando a imagem ao leitor de que todo gaúcho é homossexual. Salvatore Attardo faz uma forte observação a respeito do alvo:

Podemos especular que, mesmo de modo vago, estes alvos ideológicos mantêm uma conexão com pessoas e/ou grupos identificáveis e, portanto, podem ser atacados com agressão. (ATTARDO, 2001, p. 24, tradução minha⁴⁴)

Na visão do pragmático, a agressão é “interesse social” (2002, p. 179). 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.

Além disso, o tradutor deve estar ciente destes problemas, porém não é obrigado, em todos os casos semelhantes, a adotar uma e somente uma escolha.

(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, elas “têm um valor nulo para este parâmetro” (ATTARDO, 2001, p. 23-24, tradução minha⁴⁵).

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.

A situação apresentada na piada do gaúcho é o circular do ônibus, passageiros que estão em pé nos ônibus encostando uns nos outros, o que não significa que isso implica em uma incitação sexual; o piadista se valeu desta situação para satirizar o gaúcho.

⁴⁴ Original em inglês: “We may speculate that, however, vaguely, these ideological targets retain a connection with persons and/or identifiable groups and therefore may be targeted with aggression.”

⁴⁵ Original em inglês: “have an empty value for this parameter.”

(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 minha⁴⁶). Elliot Oring (2011, p. 207, tradução minha⁴⁷) o conceitua da seguinte forma: “O ML parece ser o meio – usando a terminologia da TGHV – pelo qual uma oposição é tornada compatível.”

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.

O que caracteriza o Mecanismo Lógico são as piadas com (a) justaposição simples, (b) falsa analogia e (c) arranjos quiasmáticos (repetições poéticas). Attardo aponta vinte mecanismos lógicos, porém a relação que é apresentada neste trabalho não é exaustiva. Exemplificamos uma piada com cada um dos três elementos acima citados:

(a) Justaposição Simples: Na piada número 4, o efeito humorístico é a oposição entre as palavras DESERT e CANOE. DESERT implica um local árido, enquanto CANOE aciona um script referente à água.

Se pensarmos em contexto brasileiro, certamente esta piada não surtiria efeito ao leitor brasileiro, justamente porque DESERTO não é um bioma típico do país.

(b) Falsa Analogia:

Piada Original em Inglês: Madonna does not have it, the Pope has it but doesn't use it. Bush has it short, and Gorbachev long. What is it? Answer: a last name. (ATTARDO, 1994, p. 225)

Tradução: Madonna não tem, o Papa tem, mas não usa. Bush tem pequeno, e Gorbachev tem longo. O que que é?

Resposta: o sobrenome.

⁴⁶ 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.”

⁴⁷ Original em inglês: “The ML seems to be the means – using GTVH terminology – by which an opposition is made compatible.”

Lendo a tanto a piada em inglês quanto a sua tradução, nota-se que, antes da resposta, o leitor pressupõe que a piada vai fazer menção ao órgão genital masculino, pelo fato da Madonna (cantora) ser uma mulher e não ter, o Papa ser uma pessoa que vive em celibato (não usa), satirizar o tamanho do órgão do presidente norte-americano George W. Bush e do político Mikhail Gorbachev.

Porém, a falsa analogia surge pela resposta.

(c) Arranjos Quiasmáticos⁴⁸:

Piada original em inglês: What's the difference between a Mexican American Princess and a Jewish American Princess? The Mexican Princess has fake jewelry and real orgasms. (ATTARDO, 2001, p. 26)

Tradução: Qual a diferença entre uma princesa mexicano-americana e uma princesa judaico-americana? A princesa mexicano-americana tem jóias falsas e orgasmos reais.

A pergunta da piada faz uma comparação entre duas “princesas”, mas a resposta fala de apenas uma delas. E a outra? O leitor/ouvinte deve, portanto, conseguir inferir - baseado não só na ausência em si, mas também em seu conhecimento de mundo, acionando informações relativas aos estereótipos ligados aos alvos.

“Uma princesa mexicano-americana tem jóias falsas e orgasmos reais”. Por sua vez, uma princesa judaico-americana tem jóias reais e orgasmos falsos. Nota-se que o quiasmo não está explícito, ou seja, a sentença quiasmática deve ser inferida. Os estereótipos explicitados são dos mexicanos radicados nos EUA como sendo pobres, porém “calientes”. O “estereótipo quiasmático” é o dos judeus nos EUA, amantes de dinheiro (e talvez sexualmente frígidos).

(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* 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

⁴⁸ O quiasmo é uma figura de estilo que se traduz pela inversão da ordem das palavras (o que poderá conduzir à repetição das mesmas) e de duas frases que se opõem. Disponível em: http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=54&Itemid=2

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.

Vejamos, por exemplo, um texto narrando a rotina matinal de um sujeito (acordar, tomar café, deixar a casa, etc). Tais eventos podem descrever tanto o sujeito indo trabalhar quanto saindo para uma viagem, pois o texto é compatível com os dois scripts acima citados, atendendo assim a premissa acima citada (ATTARDO, 2002).

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 minha⁴⁹)

O script evocado na piada número 5 é de um latifúndio grande e a sua dimensão exata. O primeiro *script* é: não se pode chegar ao fim das terras num só dia, por serem muito extensas. O *script* oposto se revela na última frase: também não se pode chegar ao fim das terras (se extensas ou não) porque o jipe sempre quebra.

Juntamente com o Mecanismo Lógico, a Oposição de Script é o parâmetro mais abstrato de todos, uma vez que suas especificações irão variar de acordo com o tempo e o lugar de sua produção. Além disso, cada cultura, cada indivíduo, terá certo número de scripts que não são apropriados para virarem piada.

Attardo (2002) organiza hierarquicamente as seis ferramentas de sua teoria: Linguagem → Estratégia Narrativa → Alvo → Situação → Mecanismo Lógico → Oposição de Script. Para ele, as traduções que diferem em Linguagem, por exemplo, são vistas como semelhantes entre si, e duas traduções que diferem em Oposição de Script são tidas como muito diferentes entre si.

O grau de diferença entre as traduções é decrescente, comparado ao grau da ordem hierárquica. A não-existência da oposição de script na

⁴⁹ Original em inglês: “two linguistic entities whose meanings are opposite only within a particular discourse and solely for the purposes of this discourse”

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 todos 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, tradução minha⁵⁰)

2.3 As categorias estilísticas de Vinay & Darbelnet

Para Jean-Paul Vinay e Jean Darbelnet (*in* VENUTI, 2004, p. 84), o processo de tradução consiste em duas divisões: a **tradução direta** e a **tradução oblíqua**. A tradução direta corresponde ao que é denominada a tradução palavra-por-palavra, conhecida como tradução literal. Segundo os autores, somente é possível entre línguas e culturas muito próximas, exemplificado pelos autores pelo par bilíngue inglês-francês.

Na tradução direta (VINAY; DARBELNET *in* VENUTI [ed.], 2004, p. 84), é “possível transpor o elemento da língua-fonte na língua-alvo⁵¹”, devido a “categorias paralelas⁵²”, no tocante à estrutura e a “conceitos paralelos⁵³”, interpretados pelos teóricos como “paralelismos metalinguísticos⁵⁴”.

Dos elementos que compõem a tradução direta, estão: (1) empréstimo, (2) decalque e (3) a tradução literal.

(1) **Empréstimo**: segundo os teóricos, o empréstimo é a metodologia mais simples, pois consiste na reprodução do item lexical do texto-fonte no texto-alvo, por não ter um equivalente. É a manutenção de material textual da língua original na língua da tradução. Embora seja uma metodologia simples, Vinay e Darbelnet advertem os tradutores:

Deve-se lembrar que muitos empréstimos entram numa língua por meio da tradução, assim como empréstimos semânticos e falsos amigos, cujas armadilhas devem evitar cautelosamente.

⁵⁰ 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”

⁵¹ Original em inglês: “to transpose the source language message element by element into the target language”

⁵² Original em inglês: “parallel categories”

⁵³ Original em inglês: “parallel concepts”

⁵⁴ Original em inglês: “metalinguistic parallelisms”

A decisão de emprestar uma palavra ou expressão da língua-fonte para introduzir um elemento de cor local é uma questão de estilo e, conseqüentemente, da mensagem. (VINAY & DARBELNET in VENUTI (ed), 2004, p. 85, tradução minha da tradução em inglês⁵⁵)

(2) **Decalque:** o decalque, por sua vez, ocorre quando se configura uma tradução literal de uma palavra-fonte que é coincidentemente igual à palavra-alvo. Por exemplo, *chance* em língua inglesa e *chance* em língua portuguesa. Assim, com o passar do tempo, tal como o empréstimo, o decalque se torna parte integral da língua.

Eis mais uma advertência dos teóricos a respeito dessa técnica: “os decalques, assim como empréstimos, pode ter sofrido uma mudança semântica, transformando-se em falso cognato” (*idem*, p. 86, tradução minha⁵⁶). E por isso, os tradutores “estão mais interessados “em decalques novos que podem servir para preencher uma lacuna, sem ter que utilizar um empréstimo atual” (*idem*, p. 86, tradução minha⁵⁷).

(3) **Tradução Literal:** a última técnica da tradução direta. Como o próprio nome sugere, é a tradução direta do texto-fonte a um texto-alvo gramatical e idiomáticamente apropriado. Embora a tradução literal seja um procedimento não aceito pelos estudiosos da tradução, muitas vezes acaba sendo a última opção que resta ao tradutor.

Agora partimos para a tradução oblíqua, outra metodologia pressuposta por Vinay & Darbelnet. A tradução oblíqua se difere da tradução direta na seguinte observação: ela é necessária quando a tradução direta não é possível.

Como pontuam os teóricos, “métodos mais complexos têm de ser utilizados, que à primeira vista pode parecer anormal, mas que, não

⁵⁵ Original em inglês: “It must be remembered that many borrowings enter a language through translation, just like semantic borrowings or faux amis, whose pitfalls translators must carefully avoid. The decision to borrow a SL word or expression for introducing an element of local colour is a matter of style and consequently of the message.”

⁵⁶ Original em inglês: “Calque, like borrowings, may have undergone a semantic change, turning them into faux amis.

⁵⁷ Original em inglês: “are more interested in new caiques which can serve to fill a lacuna, without having to use an actual borrowing.”

obstante, pode permitir aos tradutores um controle rigoroso sobre a confiabilidade de seu trabalho” (*idem*, p. 84, tradução minha⁵⁸).

Dos recursos que compõem a tradução oblíqua estão: (4) transposição, (5) modulação, (6) equivalência e (7) adaptação.

(4) **Transposição**: consiste na mudança da classe gramatical de uma palavra do texto-fonte para o texto-alvo, sem mudar o significado da mensagem. (*op. cit.*, p. 88)

(5) **Modulação**: diz respeito à mudança do ponto de vista do texto-alvo em relação ao texto-fonte, implicando na forma da mensagem. Por exemplo, uma mensagem positiva foi traduzida como negativa. (*op. cit.*, p. 89)

(6) **Equivalência**: é utilizada em casos onde as duas línguas em confronto dão conta da mesma situação através de meios estilísticos e estruturais totalmente diversos. A equivalência é empregada primeiramente na tradução de clichês, provérbios, onomatopeias, interjeições, etc. (*op. cit.*, p. 90)

(7) **Adaptação**: por fim, a adaptação é o limite extremo do processo de tradução, pois, nos dizeres de Vinay e Darbelnet, ela:

[...] é usada naqueles casos em que o tipo de situação que está sendo referida na mensagem da língua-fonte é desconhecida na cultura da língua-alvo. [...] A adaptação pode, portanto, ser descrita como um tipo especial de equivalência, uma *equivalência situacional* (*op. cit.*, p. 90-91, grifo meu, tradução minha⁵⁹)

Usar estas sete estratégias para traduzir o humor implica justamente no processo cognitivo, cultural e linguístico do tradutor, uma vez que é um conjunto de textos que se confrontam em ideologias, e *porque também não* os tradutores em si. Cada um traduz à sua maneira ou, melhor dizendo, à sua filosofia de tradução.

⁵⁸ Original em inglês: “more complex methods have to be used which at first may look unusual but which nevertheless can permit translators a strict control over the reliability of their work.”

⁵⁹ Original em inglês: “[...] is used in those cases where the type of situation being referred to by the SL message is unknown in the TL culture. [...] Adaptation can, therefore, be described as a special kind of equivalence, a situational equivalence.”

Capítulo 3: Análise Descritiva de Paratextos das Traduções

O presente capítulo pretende tecer uma análise descritiva da cena dos coveiros da peça shakespeariana em sua variação textual, uma vez que foi dito nas nossas considerações iniciais que priorizaremos o aspecto textual. A justificativa para que o aspecto teatral ficasse de lado é que seria necessário analisar uma performance recente da peça, fazer um estudo acerca processo criativo, e enlaçar com os aspectos semióticos que são característicos do teatro.

Assim sendo, temos ciência que há uma grande diferença entre o texto shakespeariano destinado à leitura e ao palco, a qual foi tecida no capítulo anterior. Portanto, estamos lidando somente com o aspecto textual da peça shakespeariana.

O arcabouço teórico que serviu para a análise consiste no modelo descritivo de Lambert & Van Gorp (2011), especificamente nos dados preliminares e suas subsequências.

3.1 Dados preliminares

Tradução 1: A tradução foi publicada inicialmente em 1983, pela editora L&PM Pocket. Nela constavam notas culturais que justificavam o ato tradutório no texto. A partir desta tradução, foram feitas várias reimpressões. A tradução usada para esta pesquisa é datada de 2011.

Na capa, o nome da peça em branco com um fundo em vermelho, o nome do autor em branco com um fundo preto, o nome do tradutor e no canto inferior da capa, o nome da editora, centralizado, conforme a figura 1 abaixo:

Na folha de rosto é apresentada uma breve biografia do autor, acompanhada do nome de suas obras literárias mais famosas. Na ficha catalográfica, além dos dados apresentados na capa, não consta o nome da edição utilizada.

É apresentado ao leitor um breve percurso da vida do dramaturgo, em 4 páginas, sem autor identificado. Na contracapa do livro consta um selo da editora, marcando que é um texto integral, e uma breve consideração do trabalho de Millôr que, em sua tradução, demonstra “como o 'Bardo' pode ser lido em português com a poderosa dramaticidade do texto original”.

Tradução 2: A segunda tradução foi publicada em 1955 na coletânea **Teatro Completo de Shakespeare** pela Ediouro. E a partir da mesma tradução, foram feitas várias reimpressões por várias editoras, como a Melhoramentos e, recentemente, Agir e Nova Fronteira. A tradução usada para a pesquisa data de 2011 e foi editada pela Nova Fronteira.

Na capa temos o nome da peça em branco com um fundo verde, o nome do autor em preto, o selo Texto Integral, uma ilustração do autor segurando uma caveira, por Cássio Loredano. No canto inferior esquerdo, o símbolo da editora Nova Fronteira em preto e no canto inferior direito, o símbolo da editora Saraiva de Bolso em branco, conforme a figura 2 abaixo:

Na folha de rosto temos somente o nome da peça e, na folha seguinte, o nome da peça, o nome do autor e, por fim, o nome do tradutor, acompanhado dos símbolos das editoras acima mencionadas.

Nos dados técnicos sobre o livro, consta o nome do autor, a peça e o tradutor. Infelizmente, consta o seguinte dado: “Tradução de Hamlet”, impossibilitando saber qual a edição usada na tradução.

Na página seguinte, após os dados técnicos, existe um anúncio publicitário, **Livros para Todos**, no qual constam as áreas contempladas pela editora. A editora tem lançamentos mensais e, por focar o livro de bolso, ela chama a atenção do leitor a respeito disso: “são portáteis, contemporâneos, e, muito importante têm preços bastante acessíveis”. A seção é encerrada com o seguinte apelo: “Saraiva de Bolso. Leve com você.”

Nas páginas 7 e 8, há uma consideração crítica a respeito da peça, sem autoria definida. Da página 9 a 13, o leitor tem um prefácio da obra, também sem autor definido. Na contracapa do livro, é apresentada uma breve biografia de Shakespeare e uma breve descrição do enredo de Hamlet.

Resumindo esta descrição das edições com as quais estamos trabalhando, pode-se afirmar que em ambos os textos se prioriza a importância da obra, assim como também percebe-se que o tradutor quase não tem voz.

Como um estudioso de tradução em formação, acredito que a visão subjetiva do tradutor tem caráter teórico, embora a sua visão esteja indiretamente atrelada ao enunciado de uma teoria de tradução, seja da equivalência, seja deformadora, seja técnica, literária, e também por que não, teatral. Desta forma, concorda-se com Romanelli a respeito do trabalho do tradutor pelas editoras: ele não apresenta relevância alguma ao leitor, entidade esta que vê o seu trabalho como “presumida facilidade e marginalidade” (ROMANELLI, 2009, p. 169). É necessário que o tradutor tenha conhecimento suficiente a respeito da obra que ele traduz, assim como também sobre o autor.

3.2 Nível Macroestrutural

Seguindo o modelo de Lambert e Gorp, prosseguimos à análise macroestrutural e, a partir desta, verificaremos se as traduções 1 e 2 são consideradas **aceitáveis**, isto é, orientadas ao sistema-alvo, ou **adequadas**, orientadas ao sistema-fonte.

O nível macroestrutural está dividido da seguinte forma: (3.2.1) Divisão do texto, (3.2.2) Relações entre os tipos de narração, (3.2.3) Diálogos/Monólogos e (3.2.4) Estrutura Narrativa Interna.

A estratégia que cada tradutor usou para apresentar a sua tradução e para mantê-la o mais próximo do texto-fonte é de certa forma uma estratégia de tradução.

Apresentamos então a visão de cada tradutor, para que elas possam nortear o nosso trabalho de análise.

O tradutor 1 afirma que “ao traduzir é preciso ter todo o rigor e nenhum respeito pelo original.”⁶⁰ Para ele, um tradutor tem que ser “sobretudo, mimético, adaptando-se ao estilo do autor, procurando, dentro de sua língua, a língua específica, o fulcro lingüístico, onde se enquadra o traduzido” (FERNANDES, 1989, p. 80).

Entre seus principais objetivos, destaca-se o de conseguir restaurar, na sua língua, “todo o humor, o ritmo, as jogadas vocabulares como trocadilhos, aliterações, rimas e que-mais, todo o drama, toda a dramaticidade da obra original”. (FERNANDES, 1989, p. 76). Segundo Pereira, as passagens cômicas em Shakespeare “são reforçadas por trocadilhos, duplos sentidos, insinuações, gracejos, que são um desafio real ao tradutor.” E complementa que existem alguns difíceis de traduzir devido à dependência sonora e escrita do Inglês, “o que acontece na cena do coveiro, em Hamlet, em uma passagem rápida e desconfortável (para Hamlet), na qual o coveiro e Hamlet se perdem na famosa discussão sobre quem será enterrado na cova (de Ofélia). (2012, p. 133)

O tradutor 2 vê a tradução como reprodução, tanto formal quanto semântica. Segundo ele, procurou manter-se “fiel ao texto inglês”, traduzindo, “sem discrepância, em prosa ou verso as passagens do original, conservando as rimas com todo o capricho da sua distribuição” (NUNES, 2008, p. 17).

Observa-se que ambos propõem uma tradução que pode ser considerada adequada ou aceitável, nos termos de Lambert & Van Grop (2011). A tradução é considerada adequada, quando sua textualidade está voltada ao texto-fonte, e a tradução é considerada aceitável quando sua textualidade está voltada ao texto-alvo, ou seja, se o enredo está se passando em um cenário totalmente diverso do que o texto-fonte materializa.

⁶⁰ Entrevista a Luiz Costa Pereira Júnior e Marco Antônio Araújo. In: *Revista Língua Portuguesa on line*. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/millor/aberto/millorimprensa/006.htm>. Acessado em junho de 2013.

Veremos que Vinay e Darbelnet propõem a tradução literal como uma estratégia da tradução direta, mas certamente é impossível que o texto literalmente traduzido possa representar a linguagem do texto-fonte. Por mais que este procedimento da tradução literal possa servir mais como um exercício, certamente ela não é desmerecida de possíveis ajustes, adequações, de modo que o texto possa soar semelhante ao texto-fonte

Assim como um texto de teatro, este texto traduzido literal passará uma série de ajustes, de modo que o tradutor o veja como um produto final e assim, possa apresentá-lo ao palco.

3.2 Divisão do texto

Por mais que o texto íntegro de Hamlet esteja dividido em cinco atos, nos ateremos somente à cena dos coveiros, cuja divisão dos trechos cômicos será proposta no decorrer da análise.

FÓLIO: A cena dos coveiros está no Ato V, Cena 1, iniciando da linha 1 até a linha 217, segundo a edição da Oxford Shakespeare. Optamos por dividir os trechos cômicos em tabela, de modo que possa facilitar a leitura, a análise e a compreensão do trabalho.

De todo modo, restringimos a análise até a linha 180, uma vez que desta linha em diante, as discussões sobre Yorick (o bobo do rei), são sérias, o que compromete o objetivo de analisar a comicidade do texto.

TRADUÇÃO 1: A tradução 1 manteve a sequência de prosa e verso semelhante ao texto-fonte, embora um trecho foi compensado para explicar a ambiguidade. Em termos de conteúdo, embora o texto-fonte apresente o número das linhas, esta tradução não apresenta a numeração referente às linhas.

A respeito da cena dos coveiros, manteve-se o nome das personagens Primeiro Coveiro, Segundo Coveiro, Horácio e Hamlet.

TRADUÇÃO 2: Assim como a tradução 1, a tradução 2 manteve a mesma sequência idêntica ao texto-fonte, sem trechos compensatórios. Tal qual a primeira tradução, ela não apresenta o número de linhas. A respeito da cena dos coveiros, manteve-se o nome das personagens Primeiro Coveiro, Segundo Coveiro, Horácio e Hamlet.

Nas relações entre os tipos de narração, por ser uma peça teatral, a narração desta cena dá-se através dos diálogos e são apresentadas instruções de palco (entra, sai, à parte, canta) e o autor/tradutor apenas se tornará visível pelas instruções de palco. Em ambas as traduções e o

original, as instruções de palco são marcantes, e foi priorizado o estilo combinado de prosa com verso, como no original.

A respeito dos diálogos e monólogos, comparando o texto-fonte com as traduções, os diálogos são geralmente longos, alternados com falas curtas de algumas personagens, com exceção do príncipe; o registro das falas é coloquial e os monólogos também, e, apesar das diferentes escolhas ao tratamento da linguagem dado pelos tradutores, os diálogos basicamente dizem o mesmo, comparando com o texto-fonte.

No tocante à estrutura narrativa interna, a cena dos coveiros retrata o tema do suicídio e também critica a questão do prestígio social em relação ao enterro, visto que no tempo de Shakespeare o suicídio era considerado motivo de vexame para a família.

Os coveiros estão cavando a cova de Ofélia, filha de Polônio, que supostamente 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 sucessão de perguntas e respostas, o coveiro deixa Hamlet perplexo com sua precisão ao responder as perguntas ambíguas.

3.3 Nível 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 seis parâmetros de conhecimento da Teoria Geral do Humor Verbal de Attardo, a saber: **Linguagem** → **Estratégia Narrativa** → **Alvo** → **Situação** → **Mecanismo Lógico** e **Oposição de Roteiro**.

Para complementar o nível microestrutural, usaremos as sete estratégias de tradução cunhadas por Jean Paul Vinay & Jean Darbelnet,

uma vez que Attardo, Vinay e Darbelnet pertencem à vertente da equivalência. Apresento 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 sucessão de perguntas e respostas, o coveiro deixa Hamlet perplexo com sua sagacidade.

3.3.1 Análise Micro-Estrutural das Traduções 1 e 2

A análise micro-estrutural 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 & Van Gorp, o contexto sistêmico. Em outras, palavras, aglomerando a Teoria Geral do Humor Verbal com as categorias estilísticas de Vinay e Darbelnet, temos a análise assim concretizada:

Trecho 1 (5.1.)

TEXTO FONTE	TRADUÇÃO 1	TRADUÇÃO 2
FIRST CLOWN: Is she to be buried in Christian burial when she willfully seeks her own salvation (a) ?	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?
SECOND CLOWN: I tell thee she is; and	SEGUNDO COVEIRO: Eu te digo que sim; mas	SEGUNDO COVEIRO: Digo-te que sim: por

therefore make her grave straight (b) . The crowner hath sat on her (c) , and finds it Christian burial.	cava a cova bem depressa. O juiz examinou o caso e decidiu enterro cristão.	isso, trata de abrir logo a sepultura; o magistrado já fez investigações, tendo concluído pelo sepultamento em chão sagrado.
--	---	--

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 (Macmillan, 2008; doravante RSC).

(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.

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*.

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 inteligível (*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 (i.e. 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.

Trecho 2 - Seção 2.1

TEXTO FONTE	TRADUÇÃO 1	TRADUÇÃO 2
[FIRST CLOWN:] Come, my spade (d) . There is no ancient gentleman but gardeners, ditchers, and grave-makers: they hold up Adam's profession (e) .	PRIMEIRO COVEIRO: Vem, minha pá! Não há nobreza mais antiga do que a dos jardineiros, agricultores e coveiros: eles continuam a tradição de Adão.	PRIMEIRO COVEIRO: Dá-me a pá. Não há nobreza mais antiga do que a dos jardineiros, dos abridores de fossas e dos coveiros; todos exercem a profissão de Adão.
SECOND CLOWN: Was he a gentleman?	SEGUNDO COVEIRO: Adão era nobre?	SEGUNDO COVEIRO: Adão era nobre?
FIRST CLOWN: He was the first that ever bore arms (f) .	PRIMEIRO COVEIRO: O primeiro do mundo.	PRIMEIRO COVEIRO: Foi quem primeiro usou armas.
SECOND CLOWN: Why, he had none.	SEGUNDO COVEIRO: Nunca ouvi isso!	SEGUNDO COVEIRO: Como, se não as possuía?
FIRST CLOWN: What, art a heathen? How dost thou understand the Scripture? The Scripture says Adam digged. Could he dig without arms?	PRIMEIRO COVEIRO: Você é um herege? Nunca leu a escritura? A escritura diz que Adão cavava. E para ajudá-lo, Deus lhe deu Eva como companheira. Ele foi o primeiro par deste reino. E Eva não fiava? Uma mulher de linhagem.	PRIMEIRO COVEIRO: Quê! És pagão? Como é que interpretas a Escritura? A Escritura diz que Adão cavou. Como poderia ele cavar, se não possuísse armas?

Primeira etapa da análise: encontrar os *trouble-sources* humorísticos.

(d) **spade:** A semelhança entre *spade* e *espada*, cujo uso como *ás de espadas* por *ace of spades* levam a se pensar que há um trocadilho,

segundo o *The Free Dictionary*⁶¹. O significado mais próximo de *spade* é um tipo de facão usado pelos baleeiros para estripar baleias, segundo o portal *Whalecraft*⁶².

(e) Adam's profession: O ponto da comparação entre os coveiros e Adão é o fato de que tanto um jardineiro (no caso, Adão) quanto um coveiro cavam o solo.

(f) bore arms: A expressão *bore arms* remete a um caráter da nobreza, isto é, ter um brasão. Quando o coveiro comenta que *Adam was the first bore arms*, é um sentido literal: ele foi o primeiro homem a ter braços.

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

Linguagem: (e) e (f) são os gatilhos desta fala dos clowns. São estes dois elementos que acionam a segunda interpretação presente no texto. Em termos sintáticos, observe-se que ambos estão na posição final.

Estratégia Narrativa: A Estratégia Narrativa é o diálogo de perguntas e respostas. O questionamento “*Could he dig without arms?*” acabou sendo excluído da tradução 1, entretanto, o tradutor compensou este trecho com a inserção de Eva, como forma de explicar a nobreza de Adão.

Alvo: Ao comparar nobres e trabalhadores braçais, a piada pode estar se referindo tanto a um como a outro: por um lado, enaltece ironicamente os trabalhadores e, por outro, coloca-os no mesmo patamar dos nobres (o que desestabiliza humoristicamente a condição destes). O primeiro *clown* mostra ser hábil com o trocadilho envolvendo *to bear arms*.

Oposição de Script: Quando se trata de Adão, *bore arms* propõe um duplo sentido, gerando a oposição roteiro em que se baseia a piada. A tradução de Millôr tentou trazer de volta a estratégia do trocadilho para o texto, de modo a gerar também uma piada calcada em oposição de roteiro (*linhagem* como “linha” ou como “descendência nobre”).

Terceira etapa da análise: análise das estratégias de tradução das *trouble-sources*.

No caso de (e), ambos os tradutores mantiveram o gatilho em sua posição final. O tradutor 1, em relação ao gatilho (f), optou por compensando o diálogo, excluindo a questão “*Could he dig without arms?*”, de modo que a sua lógica fosse mais contundente.

⁶¹ Disponível em: <http://www.thefreedictionary.com/spade>

⁶² Disponível em: <http://www.whalecraft.net/Spades.html>

O trecho “*He was the first that ever bore arms*” foi adaptado pelo tradutor 1. O tradutor 2, por sua vez, optou por uma tradução gramatical e idiomáticamente apropriada. De modo geral, a tradução 1 gerou mais comicidade e a tradução 2 se preocupou em manter-se próxima ao sentido do texto-fonte.

Seção 2.2

TEXTO FONTE	TRADUÇÃO 1	TRADUÇÃO 2
FIRST CLOWN: I'll put another question to thee. If thou answerest me not to the purpose, confess thyself –	PRIMEIRO COVEIRO: Vou te fazer outra pergunta: se não responderes certo, faz tua confissão que...	PRIMEIRO COVEIRO: Vou fazer-te outra pergunta; se não responderes certo, terás de confessar que és...
SECOND CLOWN: Go to.	SEGUNDO COVEIRO: Vê-lá.	SEGUNDO COVEIRO: Pois que venha a pergunta.
FIRST CLOWN: What is he that builds stronger than either the mason, the shipwright, or the carpenter?	PRIMEIRO COVEIRO: Quem é que constrói mais forte do que o pedreiro, o engenheiro e o carpinteiro?	PRIMEIRO COVEIRO: Quem é que constrói mais solidamente do que o pedreiro, o carpinteiro e o construtor de navios?
SECOND CLOWN: The gallows-maker (g) ; for that frame outlives a thousand tenants (h) .	SEGUNDO COVEIRO: O armador de forcas; o que ele constrói dura mais do que mil inquilinos.	SEGUNDO COVEIRO: O que levanta cadafalsos, porque suas construções sobrevivem a milhares de inquilinos.

Primeira etapa da análise: encontrar os *trouble-sources* humorísticos.

(g) **The gallows-maker:** *Gallows maker* é o elemento principal que aciona a segunda interpretação. Propõe uma ambiguidade, tanto como cadafalso, como representar (metaforicamente) uma casa.

(h) **tenants:** É o elemento que implica em uma oposição de roteiro, ou seja, causa ambiguidade que caracteriza a piada.

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

Linguagem: Esta xarada não é baseada em jogos de palavras, portanto, os tradutores não têm dificuldade de contar exatamente a mesma piada. Esta piada, mesmo em inglês, é parafraseável.

Estratégia Narrativa: Observa-se que neste trecho a estratégia narrativa é um jogo de adivinha entre os *clowns*.

Alvo: O alvo são os inquilinos, tanto como habitante de casa/cadafalso.

Oposição de Roteiro: O lexema *inquilino* implica uma pessoa habitando um imóvel e um condenado ocupando um cadafalso. Essa oposição é alcançada não quando o termo *gallows-maker* é mencionado, mas quando é explicado—especialmente, quando os condenados são chamados de *inquilinos*.

Terceira etapa da análise: análise das estratégias de tradução das *trouble-sources*.

O cadafalso é metaforicamente comparado a uma casa (ambos são, afinal, construções, e ambos comportam pessoas) e, portanto, o armador de cadafalsos faz às vezes papel de arquiteto.

Gallows-maker foi traduzido como *armador de forcas* (tradução 1) e *cadafalsos* (tradução2), justificando que sua estrutura é resistente a mil inquilinos. Na próxima seção será analisado, de modo mais aprofundado, o teor humorístico dessa passagem.

Seção 2.2.1

TEXTO FONTE	TRADUÇÃO 1	TRADUÇÃO 2
FIRST CLOWN: I like thy wit well, in good faith: the gallows does well; but how does it well? it does well to those that do ill. Now thou dost ill (i) to say the gallows is built stronger than the church, argal, the gallows may do well to thee. To't again, come.	PRIMEIRO COVEIRO: Gostei do teu espírito, pode crer. Nessa da forca você se saiu bem; quer dizer, se saiu bem pros que se saem mal. Mas se saiu mal em admitir que a forca é mais forte do que a Igreja. Argo; a forca pode te sair bem. Outra resposta, vamos.	PRIMEIRO COVEIRO: Realmente, aprecio a tua vivacidade. O cadafalso faz bem. Mas, para quem faz ele bem? Para os que fazem mal. Por isso, fizeste mal em dizer que o cadafalso é mais sólido do que a Igreja. Logo o cadafalso te faria bem. Vamos, responde logo.

Primeira etapa da análise: encontrar os *trouble-sources* humorísticos.

(i) I like thy wit well, in good faith: the gallows does well; but how does it well? it does well to those that do ill. Now thou dost ill:

aqui, a repetição de *well* e *ill* parece gerar o problema com que os tradutores terão de lidar.

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

Linguagem: *Well* aparece quatro vezes. Na primeira, é advérbio modificando a sentença *I like thy wit*. Nas demais, *does well* significa algo como “é adequado/é apropriado/funçiona/serve”. Entre o segundo e o quarto usos, as nuances de significado no advérbio *well* se devem ao jogo entre linguagem e metalinguagem que o *clown* opera: no segundo uso, o *clown* se refere à palavra *gallows* (i.e. dizer *cadafalso* como resposta é adequado para a xarada proposta); no quarto uso, se refere ao objeto no mundo (i.e. o *cadafalso* é adequado para certo uso).

A pergunta que constitui o terceiro uso faz uma ponte ambígua entre o uso metalingüístico e o uso literal de *gallows*, podendo ser entendida como “de que modo a palavra *cadafalso* é uma resposta adequada para a xarada?”, e retroativamente como “de que modo o objeto *cadafalso* cumpre um uso que lhe é adequado?”.

Estratégia Narrativa: A estratégia narrativa consiste em um debate lógico.

Alvo: Novamente, o segundo *clown* é o alvo.

Oposição de Script: A insistência lexical no uso do *well* atua conjuntamente à mudança semântica de uso de *gallows* (que oscila entre ser metalinguagem e ser linguagem denotativa).

Terceira etapa da análise: análise das estratégias de tradução das *trouble-sources*.

Os dois tradutores parecem haver se perdido um pouco devido à dificuldade em se traduzir *wit*—que não significa exatamente “inteligência”. A frase *I like thy wit well*, porém, significaria pouco mais do que “gostei do seu raciocínio”; “gostei da solução que você encontrou”.

O T1 gerou a estranha sentença *gostei do teu espírito, pode crer*, que não traduz adequadamente o trecho (em parte, pela mistura de formal/poético *espírito* com o coloquial *pode crer*), pelas razões acima expostas, mas é mais claro quanto à aprovação do primeiro coveiro na sentença seguinte, na qual encontra uma solução adequada e aceitável, que mantém a palavra *well*: *Nessa do cadafalso você se saiu bem*.

Quanto a T2, suas duas sentenças iniciais soam um tanto estranhas: de certo modo, é a estranheza de *O cadafalso faz bem* que solicita esclarecimentos, e portanto justifica a pergunta seguinte e a resposta.

Entretanto, em *O cadafalso faz bem, cadafalso* se refere claramente ao objeto, e portanto a ambiguidade linguagem/metalinguagem não é mantida.

Seção 2.2.2

TEXTO FONTE	TRADUÇÃO 1	TRADUÇÃO 2
SECOND CLOWN: Who builds stronger than a mason, a shipwright, or a carpenter?'	SEGUNDO COVEIRO: “Quem constrói mais forte do que o pedreiro, o engenheiro e o carpinteiro?”	SEGUNDO COVEIRO: Quem é que constrói mais solidamente do que o pedreiro, o carpinteiro e o construtor de navios?
FIRST CLOWN: Ay, tell me that, and unyoke (j).	PRIMEIRO COVEIRO: É, responde e pode tirar a cangalha.	PRIMEIRO COVEIRO: Justamente. Responde isso e sai da canga.
SECOND CLOWN: Marry, now I can tell.	SEGUNDO COVEIRO: Espera, eu já sei...	SEGUNDO COVEIRO: Desta vez vou acertar.
FIRST CLOWN: To't.	PRIMEIRO COVEIRO: Força!	PRIMEIRO COVEIRO: Veremos.
SECOND CLOWN: Mass, I cannot tell.	SEGUNDO COVEIRO: Que diabo, não sei.	SEGUNDO COVEIRO: Com a breca! Não o consigo.
<i>Enter Prince Hamlet and Horatio, affar off</i>	<i>(Entram Hamlet e Horácio.)</i>	<i>(Hamlet e Horácio aparecem no fundo)</i>
FIRST CLOWN: Cudgel thy brains no more about it, for your dull ass will not mend his pace with beating (k); and when you are asked this question next, say ‘ a grave-maker ’: the houses that he makes last till doomsday (l). Go, get thee to Johan. Fatch me a stoup of liquor.	PRIMEIRO COVEIRO: Não maltrata mais teu cérebro, pois um burro burro não fica esperto com pancada. Quando te fizerem essa pergunta uma outra vez, responde logo: “O coveiro”. As casas que ele constrói duram até o Juízo Final. Agora vai até a bodega de Yanam e me traz um caneco de cerveja.	PRIMEIRO COVEIRO: Não dês tratos à bola, que o teu asno preguiçoso não andar­á mais depressa com as chibatadas. Quando te fizerem de novo essa pergunta, responde que é o coveiro, porque a casa que ele constrói dura até o dia do Juízo. Corre à hospedaria e traze-me uma caneca de

<i>Exit Second Clown</i>	(Sai o Segundo Coveiro.)	aguardente. (Sai o segundo coveiro)
--------------------------	--------------------------	--

Primeira etapa da análise: encontrar os *trouble-sources* humorísticos.

(j) **unyoke**: Este termo está provavelmente ligado à metáfora “teu cérebro/um burro”, que aparece mais adiante.

(k) **dull ass will not mend his pace with beating**: esta sentença é uma alusão que o primeiro clown faz ao segundo, chamando-o e comparando-o a um burro. É visto como o gatilho para acionar a segunda interpretação. A sentença propõe um sentido tanto denotativo como conotativo.

(l) **‘a grave-maker’: the houses that he makes last till doomsday**: Este trecho apresenta a segunda resolução da xarada do *clown*—ou seja, a resposta que ele apresenta como “ideal” para a xarada (em substituição, portanto, da resposta do segundo *clown*).

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

Linguagem: Como a comparação teu cérebro/um burro é semântica e não se baseia em ambiguidade, a piada é parafraseável. Nota-se que a tradução 1 faz uso de ambiguidade lexical no sintagma *um burro burro*, em que o primeiro *burro* significa “animal” e o segundo “estúpido, não inteligente”.

Estratégia Narrativa: A estratégia narrativa apresentada aqui é uma crítica do primeiro *clown* em relação à burrice do segundo *clown*.

Alvo: Esta solução para a xarada do primeiro coveiro, como a solução proposta pelo segundo, compara metaforicamente a cova a uma casa, e portanto o coveiro a um arquiteto ou construtor; a principal diferença reside no fato de que esta resolução se volta ao ofício dos coveiros. A profissão de coveiro seria, portanto, desde o início, o alvo das piadas do primeiro *clown*.

Situação: Os dois *clowns* cavam a cova e discutem questões profissionais.

Oposição de Script: *Dull Ass* apresenta esta oposição de script, porque remete, primeiramente tanto ao animal, o burro, como também impõe a interpretação de que alguém seja burro, ou seja, ausente de intelecto. A oposição de roteiro na metáfora da cova como uma casa é, como foi apontado, semelhante à anterior sobre cadafalsos.

Terceira etapa da análise: análise das estratégias de tradução das *trouble-sources*.

Unyoke remete, ironicamente, ao fato de parar de trabalhar com os bois. Cangalha, no linguajar brasileiro, se refere a uma junta de bois por meio de um artefato preso à lombo. Nesta fala do coveiro, o tradutor 1 valeu-se de um eufemismo, como se ele quisesse dizer: *responde e para de me amolar e vai procurar outra coisa pra fazer*. O tradutor 2 se valeu do equivalente, ou seja, *sair da canga* como equivalente de tirar o peso das costas.

O segundo coveiro se aborrece por não lembrar a resposta e é julgado metaforicamente como um burro/asno, cuja inteligência/passo funciona somente a pancada (batida). Esta inconformidade com a burrice do companheiro foi mantida igual na tradução 1.

Trecho 3

TEXTO-FONTE	TRADUÇÃO 1	TRADUÇÃO 2
FIRST CLOWN: <i>He throws up a skull</i>	PRIMEIRO COVEIRO: <i>Joga outro crânio</i>	PRIMEIRO COVEIRO: <i>(Joga um crânio)</i>
HAMLET: That skull had a tongue in it, and could sing once (m). How the knave jowls it to th' ground, as if 'twere Cain's jawbone, that did the first murder! It might be the pate of a politician, which this ass o'er-offices (n); one that would circumvent God, might it not?	HAMLET: Esse crânio já teve língua um dia, e podia cantar. E o crápula o atira aí pelo chão, como se fosse a queixada de Caim, o que cometeu o primeiro assassinato. Pode ser a cachola de um politiqueiro, isso que esse cretino chuta agora; ou até o crânio de alguém que acreditou ser mais que Deus.	HAMLET: Tempo houve em que aquele crânio teve língua e podia cantar; agora, esse velhaco o atira ao solo, como se se tratasse da mandíbula de Caim, o primeiro homicida. É bem possível que a cabeça que esse asno maltrata desse jeito seja de algum político que enganava ao próprio Deus, não te parece?
HORATIO: It might, my lord.	HORÁCIO: É, pode ser.	HORÁCIO: É bem possível, milorde.
HAMLET: Or of a courtier (o) , which could say 'Good morrow, sweet lord! How dost thou, good lord?' This might be my	HAMLET: Ou de um cortesão que só sabia dizer: "Bom-dia, amado príncipe! Como está o senhor, meu bom senhor?" Pode ter sido o	HAMLET: Ou de algum cortesão que sabia dizer: "Bom dia, meu doce senhor! Como vai passando, meu bom senhor?" Talvez a de

<p>lord such a one, that praised my lord such a one's horse, when a meant to beg it, might it not?</p>	<p>Lord Tal-e-qual, que elogiava o cavalo do Lord Qual-e-Tal na esperança de ganhá-lo, não é mesmo?</p>	<p>lorde Fulano, que elogiava o cavalo de lorde Cicrano, quando tinha a intenção de pedir-lho, não é verdade?</p>
<p>HORATIO: Ay, my lord.</p>	<p>HORÁCIO: É, meu senhor.</p>	<p>HORÁCIO: É isso mesmo.</p>
<p>HAMLET: Why, e'en so: and now my Lady Worm's; chapless, and knocked about the mazzard with a sexton's spade. Here's fine revolution, an we had the trick to see't. Did these bones cost no more the breeding but to play at loggats with 'em? (p) Mine ache to think on't.</p>	<p>HAMLET: Pode ser. E agora sua dona é Madame Verme; desqueixado e com o quengo martelado pela pá de um coveiro. Uma bela revolução, se tivéssemos capacidade de entendê-la. A educação desses ossos terá custado tão pouco que só sirvam agora pra jogar a bocha? Os meus doem, só de pensar nisso.</p>	<p>HAMLET: E agora, depois de pertencer a Lorde Verme, que lhe comeu as carnes, este sujeito lhe bate com a enxada no maxilar. Se pudéssemos acompanhá-lo em todas as fases, surpreenderíamos nisso uma bela revolução. Levarem tanto tempo esses ossos para se formarem, só para virem a servir de bola! Só de pensar em tal coisa, sinto doer os meus.</p>
<p>FIRST CLOWN: (Sings)</p> <p>A pickaxe, and a spade, a spade, For and a shrouding sheet; O, a pit of clay for to be made For such a guest is meet.</p> <p>[He throws up another skull]</p> <p>HAMLET: There's another. Why may not that be the skull of a</p>	<p>PRIMEIRO COVEIRO: (Canta.)</p> <p>Uma picareta e uma pá, uma pá E também uma mortalha Cova de argila cavada Pra enterrar a gentalha.</p> <p>(Desenterra outro crânio.)</p> <p>HAMLET: Mais um! Talvez o crânio de um advogado! Onde foram parar os seus sofismas, suas cavilações, seus</p>	<p>PRIMEIRO COVEIRO (canta)</p> <p>Uma enxada e uma pá bem resistente, mais um lençol bem-feito e uma cova de lama indiferente, fazem do hóspede o leito.</p> <p>(Joga outro crânio)</p> <p>HAMLET: Mais um crânio. Por que não há de ser o de um jurista? Onde foram parar as sutilezas, os equívocos,</p>

<p>lawyer (q)? Where be his quiddits now, his quilllets, his cases, his tenures, and his tricks? Why does he suffer this rude knave now to knock him about the sconce with a dirty shovel, and will not tell him of his action of battery (r)? H'm! This fellow might be in's time a great buyer of land, with his statutes, his recognizances, his fines, his double vouchers, his recoveries. Is this the fine of his fines, and the recovery of his recoveries, to have his fine pate full of fine dirt? Will his vouchers vouch him no more of his purchases, and double ones too, than the length and breadth of a pair of indentures? The very conveyances of his lands will hardly lie in this box (s); and must th'inheritor himself have no more, ha?</p> <p>HORATIO: Not a jot more, my lord.</p> <p>HAMLET: Is not parchment made of sheepskins?</p> <p>HORATIO: Ay, my lord, and of calf-skins</p>	<p>mandatos e chicanas? Por que permite agora que um patife estúpido lhe arrebente a caveira com essa pá imunda e não o denuncia por lesões corporais? Hum! No seu tempo esse sujeito talvez tenha sido um grande comprador de terras, com suas escrituras, fianças, termos, hipotecas, retomadas de posse. Será isso a retomada final de nossas posses? O termo de nossos termos, será termos a caveira nesses termos? Os fiadores dele continuarão avalizando só com a garantia desse par de identificações? As simples escrituras de suas terras dificilmente caberiam nessa cova; o herdeiro delas não mereceria um pouco mais?</p> <p>HORÁCIO: Nem um dedo mais, senhor.</p> <p>HAMLET: O pergaminho das escrituras não é feito de pele de carneiro?</p> <p>HORÁCIO: É, meu senhor. De vitela também.</p>	<p>os casos, as enfeiteuses, todas as suas chicanas? Por que consente que este maroto rústico lhe bata com a enxada suja, e não lhe arma um processo por lesões pessoais? Hum! É bem possível que esse sujeito tivesse sido um grande comprador de terras, com suas escrituras, hipotecas, multas, endossos e recuperações. Consistirá a multa das multas e a recuperação das recuperações em ficarmos com a bela cabeça assim cheia de tão bonito lodo? Não lhe arranjaram seus fiadores, com as fianças duplas, mais espaço do que o de seus contratos? Os títulos de suas propriedades não caberiam em seu caixão; não obterão os herdeiros mais do que isso?</p> <p>HORÁCIO: Nada mais, milorde.</p> <p>HAMLET: Pergaminho não é feito de pele de carneiro?</p> <p>HORÁCIO: Perfeitamente, príncipe; e também de bezerro.</p>
---	--	---

too.	HAMLET: É; só vitelos e carneiros têm confiança nisso.	HAMLET: Não passam de carneiros e de bezerras os que procuram segurar-se nisso.
HAMLET: They are sheep and calves which seek out assurance in that (t).		

Primeira etapa da análise: encontrar os *trouble-sources* humorísticos.

(m) That skull had a tongue in it, and could sing once: *Esse crânio já teve língua um dia, e podia cantar.* É totalmente visível a ironia do príncipe dinamarquês em contato com os crânios que o *clown* fica jogando. Sua fala não é somente expressão de tristeza, mas como é sutil ao dizer que a própria caveira já não é mais capaz de cantar.

(n) o'er offices: Esta expressão equivale ao que dizemos “exercer domínio sobre” algo. É uma ironia do príncipe para com o *clown*, ou seja, de tanto que ele “maltrata” os crânios, jogando-os fora, ele o compara como um senhor de posses, que faz o que bem entender com suas posses (aqui compreendida como um escravo).

Em um dizer mais arcaico, o *clown* “assenhoreou” dos crânios, já que ele próprio, com tamanha inteligência e sarcasmo, se considera um nobre. A revolução remete, de modo sarcástico, à sorte e ao destino que estas caveiras tiveram. A criação dos ossos, compreendidos grotescamente como pessoas, lhes nada adiantou; só serviram apenas para entretenimento.

(o) Or of a courtier: Hamlet, em seu pseudo-monólogo vai tentando sugerir de quem seriam os ossos. Ele levanta três hipóteses: (1) um cortesão ou cortesã; (2) um advogado; (3) um proprietário de terras.

(p) Here's fine revolution, an we had the trick to see't. Did these bones cost no more the breeding but to play at loggats with 'em?: A revolução remete, de modo sarcástico, à sorte e ao destino que estas caveiras tiveram. A criação dos ossos, compreendidos grotescamente como pessoas, lhes nada adiantou; só serviram apenas para entretenimento.

Loggats, segundo a edição da RSC Shakespeare equivale a um esporte brasileiro conhecido como bocha, mas segundo o *Elizabethan Dictionary* (online⁶³), *loggats* seria um esporte semelhante ao boliche.

⁶³ Disponível em: <http://www.william-shakespeare.info/william-shakespeare-dictionary-1.htm>

Por isso que ambos os tradutores satirizam os ossos, como se fossem bolas.

(q) Why may not that be the skull of a lawyer: Neste trecho, Hamlet muda de alvo. Saiu do cortesão para o advogado.

(r) his action of battery: Segundo a edição comentada da RSC, é um termo legal equivalente a “lesões corporais”. Compreende-se assim como uma ambiguidade por parte de Hamlet para com os ossos do advogado, ou seja, o advogado, devido à sua profissão, deveria processar o coveiro por lesões corporais, contudo, por estar na condição de *post-mortem*, não o faz

(s) This fellow might be in’s time a great buyer of land (s), with his statutes, his recognizances, his fines, his double vouchers, his recoveries. Is this the fine of his fines, and the recovery of his recoveries, to have his fine pate full of fine dirt? Will his vouchers vouch him no more of his purchases, and double ones too, than the length and breadth of a pair of indentures? The very conveyances of his lands will hardly lie in this box: Hamlet hipotetiza que os ossos possam ser de um comprador de terras (doravante latifundiário). Os documentos acima mencionados, portanto, dizem respeito à transferência e manutenção de posse.

Em *hardly lie in this box*, Hamlet está se referindo a um caixão (anotação da RSC), mas a pessoa, cujo crânio foi desenterrado, não parece ter sido enterrada em um caixão. Em qualquer caso, parece claro que Hamlet está dizendo que a papelada do advogado ocupa mais espaço do que o seu túmulo.

(t) They are sheep and calves which seek out assurance in that: Além da lista de todos os diferentes tipos de documentos e termos usados em assuntos jurídicos, podemos ter uma noção dessa zombaria nas próprias palavras.

A solução encontrada para valorizar o teor legal dos documentos foi fazer um contrato original escrito em uma única folha de pergaminho, à base de pele de carneiro, devido à sua durabilidade e resistência, o que impedia a falsificação, segundo o portal *Cortume Runge*⁶⁴. Por isso a sátira do príncipe para com os advogados

Tanto é que há uma célebre frase a respeito do pergaminho, no Ato IV, Cena II de Henry VI – 2ª Parte: “Não é doloroso que da pele de

⁶⁴ Disponível em: <http://www.cortumerunge.com.br/produtos-pergaminho.html>

um cordeiro inocente se faça um pergaminho? E que este pergaminho, mal escrito, deva arruinar um homem?⁶⁵”

Quando as partes do contrato queriam ver o texto do documento original, colocavam suas duas metades juntas para verificar e certificarem-se de que era o original.

Tanto é que a linguagem jurídica concede o termo “mesmo teor e forma”. Hamlet satiriza as pessoas que buscam segurança em tais documentos, feitas de peles de animais insensatos, como bezerros e ovelhas.

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

Linguagem: Observando (m), cada tradutor optou por manter da forma que compreendiam ser a mais próxima do texto-fonte. No caso (n), cada tradutor optou por um equivalente do termo no texto-fonte. O tradutor 1 preferiu descrever as 3 possíveis *proprietárias* dos crânios por meio de ponto-e-vírgula. Já a tradução 2, manteve-se semelhante em relação ao texto-fonte.

O trecho em (p) por sua vez, foi mantido semelhante por ambos os tradutores, embora o segundo tradutor optou substituir *loggats* por *bola*.

Em (r), tem-se duas sugestões de tradução para o termo em inglês, embora *lesões corporais* seja o termo mais plausível, por estar se tratando de um crânio. *Lesões pessoais* não faria sentido nem geraria tanta comicidade porque, em termos legais, para que haja uma lesão pessoal, é necessário que a pessoa esteja viva.

Por fim, (s) e (t) mantêm o propósito de satirizar tanto os documentos jurídicos (vistos como espaçosos) como também a figura do advogado, sendo aludido a um animal, tido como insensato.

Estratégia Narrativa: A estratégia narrativa que se apresenta neste trecho é um jogo de hipóteses. Nota-se que no decorrer da cena dos coveiros Hamlet o faz praticamente sozinho, enquanto Horácio o ouve, mas não parece participar.

Alvo: Observa-se que o alvo, em vez de ser o *clown*, como nos trechos anteriores, Hamlet hipotetiza três possíveis donos dos ossos com os quais o *clown* se diverte. Inicialmente apresenta o cortesão (trecho o), visto como um puxa-saco do rei, o advogado (trecho q), como detentor de leis e farsante, e por fim, o latifundiário (trecho s).

⁶⁵ Original em inglês: Is not this a lamentable thing, that of the skin of an innocent lamb should be made parchment? That parchment, being scribbled o'er, should undo a man?

Situação: A situação permanece a mesma desde o início. O coveiro cavando a cova para o corpo de Ofélia (Hamlet desconhecia o fato).

Oposição de Script: O termo em (n) propõe essa oposição de script, mas o que aparece na teoria de Attardo é o que ele chama de script complexo (ATTARDO, 2001, p. 4), ou seja, tanto um script ou outro pode ser acionado em um script, mas sem uma sequência lógica. Portanto, *o'er offices* pode remeter tanto ao maltrato como também a chutar, também visto como um tipo de maltrato. O termo em (r), *action of battery*, propõe essa oposição de roteiro: pode significar tanto chutar a caveira do morto como agredir fisicamente um vivo.

Terceira etapa da análise: análise das estratégias de tradução das *trouble-sources*.

Em termos estilísticos, como propõem Vinay e Darbelnet, é visível que ambos as traduções mantiveram o sentido mais próximo do texto-fonte, embora não seja algo tão relevante. Como *action of battery* se trata de uma metáfora conceitual, não dependente de um trocadilho, é facilmente parafraseável, e pode ser mantida sem problemas.

Em (m), ambas as traduções transpuseram o tom irônico que consta no texto-fonte. No trecho (n), as duas traduções optaram por uma das duas oposições de script.

No trecho (o), como se trata de um pronome de tratamento destinado à membros da nobreza, é evidente que as duas traduções desdenham a figura nobre. No trecho (p), cada uma das traduções transpôs de forma equivalente o substantivo *loggats*, embora a segunda tradução optou por *bola*, talvez por desconhecer o esporte que é praticado, como propôs a primeira tradução.

A expressão em (r) faz jus a um termo do Direito Penal, as lesões corporais, conforme a edição das RSC. Entende-se por lesão corporal um que exige exame de corpo de delito, consumido com o dano a outrem, independentemente de quantas lesões foram geradas no decorrer do crime.

Das subcategorias adjacentes à lesão corporal, a que propõe maior razão semântica é a *lesão corporal privilegiada*, ou seja, é a lesão cometida por motivo de relevante valor social ou moral ou sob o domínio de violenta emoção, logo em seguida de injusta provocação da vítima.

Por isso que a tradução 1 usou termo equivalente e que gerou comicidade. Compreende-se por lesão pessoal qualquer dano sofrido pelo organismo humano, sendo consequência de acidente do trabalho, o que não foi cabível pela tradução 2.

Por fim, ambas as traduções mantiveram o propósito de satirizar tanto os documentos jurídicos (vistos como espaçosos, no trecho s) como também a figura do advogado, sendo aludido a um animal, tido como insensato (trecho t).

Na tradução 1, temos o jogo de palavras envolvendo *termo*, que pode significar tanto termos (em cláusulas do Direito), como termos gerais, ou seja, o fim, o que restou foram somente os ossos. Entretanto, a tradução 2 foi parcial em relação à comicidade.

Trecho 4

TEXTO-FONTE	TRADUÇÃO 1	TRADUÇÃO 2
[HAMLET] I will speak to this fellow. (<i>To the First Clown</i>) Whose grave's this, sirrah?	HAMLET: Vou falar com esse aí. (<i>Ao Coveiro.</i>) De quem é essa cova, rapaz?	HAMLET: Vou dirigir-me a esse maroto. De quem é essa cova, camarada?
FIRST CLOWN: Mine, sir.	PRIMEIRO COVEIRO: Minha, senhor.	PRIMEIRO COVEIRO: É minha, senhor.
[Sings]	(Canta.)	(canta)
O, a pit of clay for to be made For such a guest is meet.	O que falta a tal hóspede É um buraco de argila.	...e uma cova de lama indiferente fazem do hóspede o leito.
HAMLET: I think it be thine, indeed; for thou liest (u) in't.	HAMLET: Tua, claro. Estás todo encovado.	HAMLET: Estou vendo que é tua, de fato, porque te encontras dentro dela.
FIRST CLOWN: You lie out on't, sir, and therefore it is not yours: for my part, I do not lie in't, and yet it is mine.	PRIMEIRO COVEIRO: Sua é que não é. O senhor parece preocupado, e ela é pós-ocupada. Eu me ocupo da campa, logo estou acampado.	PRIMEIRO COVEIRO: Estais fora dela, senhor; logo, não vos pertence. Enquanto a mim, muito embora não esteja deitado nela, posso dizer que é minha.
HAMLET: 'Thou dost lie in't, to be in't and say it is thine. 'Tis for the dead, not for the quick	HAMLET: A cova que cavas é coisa de morto. Um vivo na tumba está só confinado.	HAMLET: Não é certo dizeres que te pertence porque estás dentro dela. Sepultura é para os

<p>(v.1); therefore thou liest.</p>		<p>mortos, não para os que estão com vida. Logo, estás mentindo.</p>
<p>FIRST CLOWN: 'Tis a quick lie (v.2), sir; 'twill away gain, from me to you.</p>	<p>PRIMEIRO COVEIRO: Resposta bem viva, senhor; xeque-mortal!</p>	<p>PRIMEIRO COVEIRO: Uma mentira viva, senhor, que voltará de mim para vós.</p>
<p>HAMLET: What man dost thou dig it for?</p>	<p>HAMLET: Pra que homem está cavando o túmulo?</p>	<p>HAMLET: Para que homem estás cavando essa sepultura?</p>
<p>FIRST CLOWN: For no man, sir.</p>	<p>PRIMEIRO COVEIRO: Pra homem nenhum, senhor.</p>	<p>PRIMEIRO COVEIRO: Não é para nenhum homem, senhor.</p>
<p>HAMLET: What woman, then?</p>	<p>HAMLET: Pra qual mulher, então?</p>	<p>HAMLET: Para que mulher, então?</p>
<p>FIRST CLOWN: For none, neither.</p>	<p>PRIMEIRO COVEIRO: Nenhuma, também.</p>	<p>PRIMEIRO COVEIRO: Não é para mulher, tampouco.</p>
<p>HAMLET: Who is to be buried in't?</p>	<p>HAMLET: Então o que é que você vai enterrar aí?</p>	<p>HAMLET: Quem é que vai ser enterrado nela?</p>
<p>FIRST CLOWN: One that was a woman, sir; but, rest her soul, she's dead.</p>	<p>PRIMEIRO COVEIRO: Alguém que foi mulher, senhor; mas, paz à sua alma, já morreu.</p>	<p>PRIMEIRO COVEIRO: Alguém que foi mulher, senhor, e que — Deus a tenha em sua santa guarda — já faleceu.</p>
<p>HAMLET: How absolute the knave is! We must speak by the card, or equivocation will undo us. By the Lord, Horatio, these three years I have taken a note of it. The age is grown so picked that the toe of the peasant comes</p>	<p>HAMLET: O patife é esperto! Devemos falar com precisão, ou ele nos envolve em ambigüidades. Por Deus, Horácio, há uns três anos venho notando isso; nosso tempo se tornou tão refinado que a ponta do pé do</p>	<p>HAMLET: Como esse sujeito é meticuloso! Precisamos falar-lhe com a bússola na mão; qualquer equivoco poderá ser-nos fatal. Por Deus, Horácio, tenho observado que nestes três últimos anos o mundo se torna cada vez</p>

so near the heel of the courtier, he gaffs his kibe. How long hast thou been a grave-maker?	camponês já está no calcanhar do cortesão; até lhe machucando os calos. (<i>Ao Coveiro.</i>) Há quanto tempo você é coveiro?	mais sutil. O pé do campônio toca tão de perto no calcanhar do nobre, que causa esfoladuras. Há quanto tempo és coveiro?
FIRST CLOWN: Of all the days i' th' year, I came to't that day that our last king Hamlet overcame Fortinbras.	PRIMEIRO COVEIRO: Entre todos os dias do ano escolhi começar no dia em que o falecido rei Hamlet venceu Fortinbrás.	PRIMEIRO COVEIRO: Entre todos os dias do ano, iniciei a profissão no dia em que o nosso defunto Rei Hamlet venceu a Fortimbrás.
HAMLET: How long is that since?	HAMLET: Há quanto tempo, isso?	HAMLET: E quanto tempo faz isso?
FIRST CLOWN: Cannot you tell that? Every fool can tell that. It was the very day that young Hamlet was born; he that was mad and sent into England.	PRIMEIRO COVEIRO: O senhor não sabe? Qualquer idiota sabe. Foi no mesmo dia em que nasceu o príncipe Hamlet, o que ficou maluco e foi mandado pra Inglaterra.	PRIMEIRO COVEIRO: Não sabeis? Qualquer bobo poderia dizer-vos: foi no dia em que nasceu o moço Hamlet, aquele que ficou louco e que mandaram para a Inglaterra.

Primeira etapa da análise: encontrar os *trouble-sources* humorísticos.

(u) **liest**: Esse verbo é um trocadilho, pois segundo as anotações da RSC, ele significa tanto “descansar” (em um sentido conotativo), como significa “mentir”.

Portanto, Hamlet brinca com esse jogo de palavras com o coveiro, dando a entender que o próprio tanto está na própria cova, como também está mentindo, pelo fato da cova que ele está cavando não ser dele.

(v.1) **quick**: *Quick*, aqui, significa “vivo”, no sentido de não-morto.

(v.2) **'Tis a quick lie**: *Quick*, aqui, significa “rápido”. Há aqui um jogo de palavras, que configura ambiguidade. É notório que no trecho em ambos os trechos v.1 e v.2, *quick* apresenta uma carga irônica. No trecho v.2, é como se o coveiro desse a entender: resposta ágil.

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

Linguagem: Sintaticamente, o jogo de palavras foi mantido em sua posição final, como consta no texto-fonte.

Estratégia Narrativa: A estratégia narrativa consiste em um diálogo entre o príncipe e o coveiro.

Alvo: O *clown* é o alvo, uma vez que Hamlet tenta ridicularizá-lo, mas ele se mostra preciso nas respostas, não permitindo se deixar fazer de bobo facilmente.

Novamente, a classe nobre seria o alvo, implicitamente, mas como o próprio *clown* satiriza a condição de *post-mortem*, ele acaba se tornando o alvo, por se valer de uma linguagem técnica, da qual ninguém, na posição social que o mesmo se encontra, seria capaz de dominar.

Situação: A situação permanece a mesma – cavando uma cova.

Oposição de Script: Observa-se que o trocadilho em (u) proporciona uma segunda interpretação. Ele propõe duas interpretações: o coveiro se encontra na cova, mas não lhe pertence, ou seja, ele está mentindo ao afirmar que é dele. O coveiro brinca com esse jogo de palavras (deitar e mentir), deixando o príncipe surpreso com tamanha inteligência.

Nos trechos **v.1** e **v.2**, vivo pode ser entendido forma ambígua: como alguém não morreu, e vivo como sinônimo de ágil, embora o coveiro está sendo sarcástico

Terceira etapa da análise: análise das estratégias de tradução das *trouble-sources*.

O tradutor 1 brinca com o adjetivo *preocupado* e *pós-ocupada*, valendo-se de trocadilhos. Também há o jogo entre *encovado* e *acampado*. O tradutor substitui o jogo de palavras do original por outros. O tradutor 2 manteve o sentido literal do original: Hamlet contesta que não pode ser do coveiro, pois ele não está morto e o chama de mentiroso.

Embora as duas traduções optassem por se valer de um sentido literal, não é possível que tenha gerado comicidade, pois o trocadilho em si acabou perdendo seu valor.

Seção 4.1

TEXTO-FONTE	TRADUÇÃO 1	TRADUÇÃO 2
HAMLET: Ay, marry, why was he sent into England?	HAMLET: Ó, diabo, por que foi mandado pra Inglaterra?	HAMLET: Ah, sim? E por que o mandaram para a Inglaterra?

FIRST CLOWN: Why, because a was mad. A shall recover his wits there; or, if he do not, 'tis no great matter there.	PRIMEIRO COVEIRO: Ué, porque ficou maluco. Diz que lá recupera o juízo; e, se não recuperar, lá não tem importância.	PRIMEIRO COVEIRO: Ora, porque enloqueceu. Lá, ele há de recuperar o juízo; mas se o não fizer, importa pouco.
HAMLET: Why?	HAMLET: Por quê?	HAMLET: Por que razão?
FIRST CLOWN: 'Twill not be seen in him there. There the men are as mad as he.(w)	PRIMEIRO COVEIRO: Na Inglaterra ninguém repara nele, aquilo lá é tudo doido.	PRIMEIRO COVEIRO: É que ninguém se aperceberá disso; todos por lá são tão loucos quanto ele.

Primeira etapa da análise: encontrar os *trouble-sources* humorísticos.

(w) 'Twill not be seen in him there. There the men are as mad as he: Este trecho implica numa piada feita com os ingleses, chamando-os de loucos.

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

Estratégia Narrativa: A Estratégia Narrativa do texto-traduzido foi mantida igual na tradução 1, mas a tradução 2 optou em separar as orações por meio do ponto final, como uma forma de explicação.

Alvo: O alvo retratado são os ingleses, vistos como loucos (insanos).

Terceira etapa da análise: análise das estratégias de tradução das *trouble-sources*.

Observando o trecho (w), nota-se que ambos os tradutores satirizam os ingleses, conforme o texto-fonte, valendo de sua paráfrase.

Seção 4.2

TEXTO-FONTE	TRADUÇÃO 1	TRADUÇÃO 2
HAMLET: How came he mad?	HAMLET: Como é que ficou maluco?	HAMLET: E como foi que ele enloqueceu?
FIRST CLOWN: Very strangely, they say.	PRIMEIRO COVEIRO: Dizem que de maneira muito estranha.	PRIMEIRO COVEIRO: Por maneira muito estranha, dizem.

HAMLET: How strangely?	HAMLET: Estranha como?	HAMLET: Como estranha?
FIRST CLOWN: Faith, e'en with losing his wits.	PRIMEIRO COVEIRO: Parece que perdeu o juízo.	PRIMEIRO COVEIRO: Ora, perdendo o juízo.
HAMLET: Upon what ground? (x)	HAMLET: E qual foi a razão?	HAMLET: E onde foi isso?
FIRST CLOWN: Why, here in Denmark. I have been sexton here, man and boy, thirty years.	PRIMEIRO COVEIRO: Achar que não tinha razão! Isso, na Dinamarca! Já sou coveiro aqui, juntando rapaz e homem feito, tem bem trinta anos.	PRIMEIRO COVEIRO: Ora, aqui na Dinamarca. Entre rapaz e homem feito, sou coveiro há trinta anos.

Primeira etapa da análise: encontrar os *trouble-sources* humorísticos.

(x) **upon what ground:** Este é um trocadilho, uma vez que implica em remeter tanto à causa, o motivo da loucura de Hamlet, segundo anotação da RSC, como também em sentido literal, o local onde isso aconteceu.

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

Linguagem: Cada tradução manteve o trocadilho em sua posição sintática na frase, conforme o texto-fonte e a teorização deste parâmetro em Attardo.

Estratégia Narrativa: A estratégia narrativa que se configura aqui é um debate.

Situação: Cavando a cova.

Terceira etapa da análise: análise das estratégias de tradução das *trouble-sources*.

De um modo geral, todo este trecho da cena foi traduzido literalmente por ambos os tradutores, exceto na pergunta “*Upon what ground?*”. A tradução 1 acabou adaptando o sentido, desviando-se do sentido proposto no texto-fonte (*aonde* que o príncipe perdeu seu juízo), e a tradução 2 manteve o sentido literal.

A razão (motivo) de enviar Hamlet para a Inglaterra foi achar que Hamlet não tinha razão (sanidade mental). O tradutor 1 substituiu o trocadilho por outro.

A tradução 1 foi seguindo a lógica do raciocínio: se enlouqueceu, alguma razão aparente tinha. Acrescentar “*Isso, na Dinamarca!*” retoma a idéia do texto-fonte, mas não foi cabível na expressão anterior.

Cada tradução optou por um dos sentidos equivalentes do trocadilho, mantendo assim sua posição sintática na frase

Seção 4.3

TEXTO-FONTE	TRADUÇÃO 1	TRADUÇÃO 2
HAMLET: How long will a man lie i' th' earth ere he rot?	HAMLET: Quanto tempo um homem pode ficar embaixo da terra antes de apodrecer?	HAMLET: Quanto tempo pode uma pessoa ficar na terra, sem apodrecer?
FIRST CLOWN: I' faith, if he be not rotten before a die – as we have many pocky corpses nowadays, that will scarce hold the laying in (y) – he will last you some eight year or nine year. A tanner will last you nine year.	PRIMEIRO COVEIRO: Olha, se já não estava podre antes de morrer – hoje tem aí muito cadáver pestilento que já quase nem espera a gente enterrar – dura uns oito ou nove anos. Um curtidor agüenta bem nove anos.	PRIMEIRO COVEIRO: A fé, se já não começara a apodrecer em vida, que hoje em dia há muitos bexiguentos que mal esperam pela inumação, poderá durar-vos coisa de oito anos ou nove; um curtidor demora nove anos.
HAMLET: Why he more than another?	HAMLET: Por que ele mais que os outros?	HAMLET: E por que ele mais tempo do que os outros?
FIRST CLOWN: Why, sir, his hide is so tanned with his trade, that a will keep out water a great while, and your water is a sore decayer of your whoreson dead body. Here's a skull now. This skull has lain in the earth three-and-twenty years.	PRIMEIRO COVEIRO: Ora, senhor, a pele dele está tão curtida pela profissão que a água custa muito a penetrar. Essa água é que é a inimiga corroedora do filho da puta do cadáver. Olha, vê aqui esse crânio? – tava enterrado aí há vinte e três anos.	PRIMEIRO COVEIRO: Ora, senhor, é que a profissão lhe endurece a pele, tornando-a impermeável à água, que é o mais ativo destruidor do bandido do cadáver. Temos aqui outro crânio, que vos ficou na terra seus vinte e três anos.

Primeira etapa da análise: Os *trouble-sources* humorísticos.

(y) **I' faith, if he be not rotten before a die – as we have many pocky corpses nowadays, that will scarce hold the laying in:** Este trecho é um sarcasmo do clown para com o cadáver. Tanto é que é possível ver a zombaria que ele faz: “not rotten before a die”, ou seja, se já não estava tão podre antes de morrer.

Segunda etapa da análise: Composição do diálogo segundo os *knowledge resources* de Attardo.

Linguagem: Este trecho destacado (w) permaneceu semelhante na tradução 1 em questões de estrutura (com hífen), enquanto a tradução 2 deixou o texto corrido, em vez de deixá-lo semelhante ao texto-fonte. Possivelmente o tradutor 2 tenha pensado que o clown, por ser alguém da menor esfera social, não tenha tanto domínio da norma culta.

Estratégia Narrativa: A estratégia narrativa que se apresenta aqui é um debate sarcástico, seguido de explicações.

Alvo: O morto é o alvo, pois ao contrário do curtidor, cujo trabalho é o curtimento de couro, de peles, o morto não tem tanta durabilidade, uma vez que o próprio *clown* já satiriza ao dizer “se já não estava podre antes de morrer”. Curtir tem o sentido de preparar a pele, com finalidade de ser industrializada (geralmente para sola de sapato).

Situação: A situação é o príncipe frente a frente com as caveiras, e satirizando e tendo reboliços em saber como chegaram a tal estado de podridão.

Terceira etapa da análise: Estratégias de tradução das *trouble-sources*.

Na primeira fala do primeiro coveiro, observa-se a ironia e a agressividade, relacionando o cadáver curtido com o ser humano em vida. Em outras palavras, o ser humano já é podre por natureza.

Nota-se que o tradutor 1 usou um palavrão: filho da puta. Sobre o uso deste recurso lexical, Millôr Fernandes afirma que é um recurso válido e criativo, pois é capaz de enriquecer o nosso vocabulário de expressões “que traduzem com a maior fidelidade os nossos mais fortes e genuínos sentimentos. É o povo a fazer a sua língua. Como o Latim Vulgar, será esse Português Vulgar que vingará plenamente um dia.” (FERNANDES, 2005, online⁶⁶)

O palavrão se contrapôs ao termo *bandido*, adjetivo menos pesado usado na tradução dois. Embora no contexto brasileiro, muitos textos tratem os adjetivos *bandido* e *filho da puta* (um adjetivo vulgar)

⁶⁶ Disponível em: <http://devaneiosaoriente.blogspot.com.br/2011/11/foda-se-por-millor-fernandes-otimo.html>

como sinônimos, certamente ficaria estranho usar *bastardo*, como tradução literal do original.

Observando este diálogo, nota-se que ambos os tradutores traduziram literalmente em relação ao texto-fonte, embora o tradutor 1, ao falar do curtidor, preferiu explicar em orações separadas que a água custa a penetrar a sua pele.

3.4 Contexto sistêmico

Neste tópico, ambos os níveis macro e micro são contrapostos. Além disso, os textos e a teoria serão comparados juntamente com fatores condicionantes da tradução, como as escolhas dos tradutores.

As relações intertextuais e relações intersistêmicas também serão descritas. Considerando as classificações de Lambert e Van Gorp (2012), as traduções foram classificadas como adequadas tanto no nível macro quanto microestrutural, ou seja, elas estavam voltadas para o sistema-fonte. Elas seriam consideradas adequadas caso o enredo de uma delas priorizasse o sistema-alvo, o que não ocorreu. Ambas mantiveram o enredo na Dinamarca.

As traduções estão destinadas aos leitores brasileiros, mas mantendo o contexto elisabetano em que o texto-fonte se passou. Contrastando a filosofia de cada tradutor, observa-se que a tradução 1 manteve-se mais próxima do que a tradução 2. Isso é possível afirmar porque em uma entrevista concedida à extinta revista 34 Letras, o tradutor 1 afirma:

Minhas traduções, como o leitor verá por esta, minuciosamente comentada, são até quase literais, descontada uma palavra ou outra, um ou outro detalhe da forma, modificado por razões várias. Se o leitor tiver oportunidade de comparar esta – ou qualquer de minhas traduções – com outras traduções dos mesmos originais, verificará, espantado, que faço uma aproximação a mais perfeita possível do original. (FERNANDES, 1989, p. 79)

Sobre a tradução 1, Márcia Martins considera a sua tradução “como a primeira efetivamente *adequada* ao palco. Diferentemente da tradução de Rei Lear, feita para uma montagem do Teatro dos Quatro, com Sérgio Brito no papel-título, não há registros de encenação deste Hamlet” (1999, p. 278, *itálico meu*).

O texto-fonte usado não é especificado, até porque o próprio tradutor, em entrevista concedida à *Revista 34 Letras*, relata que sua tradução é feita a partir de edições de várias épocas. (FERNANDES, 1989).

O primeiro tradutor atinge o que Márcia Martins chama de “a essência do diálogo shakespeariano”, sendo assim “o tradutor que [...] mais se aproxima da poética do autor, dos seus jogos de palavras.” (MARTINS, 1999, p. 282), justamente por se preocupar com sua sonoridade teatral.

Martins cita Mário Sérgio Conti (1981), que considera a primeira tradução “simples sem ser simplória, erudita sem ser acadêmica, captando com precisão as mudanças de linguagem, que passam rapidamente do culto ao popular, dependendo do personagem que fala”. E Martins finaliza que Conti aprecia a genialidade do primeiro tradutor, considerando-o “o tradutor mais adequado do gênio trágico de Shakespeare para o português” (CONTI, 1981 *apud* MARTINS, 1999, p. 282).

A tradução 2, por sua vez, preferiu manter-se mais *fidel* à estrutura dos versos. Assim relata Nunes que procurou ser fiel ao texto elisabetano “traduzindo, sem discrepância, em prosa ou verso as passagens do original, conservando as rimas com todo o capricho da sua distribuição” (NUNES *apud* MARTINS, 1999, p. 246).

Como pontua Márcia Martins, a visão do segundo tradutor em relação ao texto shakespeariano era transpor uma equivalência semântica “recorrendo a traduções alemãs nas passagens obscuras, e uma correspondência formal, reproduzindo o esquema métrico e as rimas, inclusive nas canções que aparecem na peça.” (MARTINS, 1999, p. 246).

Uma observação que é feita na tradução é a expressão “Com a breca!”, considerada não apenas erudita, como na época, mas também anacrônica. “Com a breca” é uma expressão que significa um aborrecimento que gera mau humor; seria o nosso contemporâneo “Que droga!”.

Segundo Márcia Martins, a visibilidade das traduções deste segundo tradutor é enorme, devido à política editorial da Ediouro “determinada a publicar clássicos a preços acessíveis, em edições simples [...] A coleção, denominada “Teatro Completo de Shakespeare”, é convenientemente “modular”, o que a torna ainda mais atraente.” (1999, p. 243).

Com uma política destas, “volumes avulsos com traduções shakespearianas de Nunes são facilmente encontráveis em bibliotecas.”

(*idem*, p. 243). A respeito do teor poético que é peculiar em Shakespeare, temos a seguinte de visão de Martins em relação ao trabalho do segundo tradutor:

A combinação de verso e prosa de Nunes, bem como a sua dicção erudita, sintaxe elaborada e atenção à exegese pode ser atribuída à preocupação de seguir as normas do sistema receptor aplicáveis à tradução dos poetas do cânone ocidental, e em particular à tradução de obras shakespeareanas” (MARTINS, 1999, p. 248).

Em termos de equivalência, o tradutor erudito recorreu “a traduções de poetas alemães para desfazer ambigüidades ou tirar dúvidas, por acreditar na capacidade daqueles para entender as idéias de Shakespeare” (MARTINS, 1999, p. 250).

A respeito da estrutura textual, ambos os tradutores souberam manter o estilo do original em suas traduções, mas com escolhas lexicais bem diversificadas. Em questão de linguagem, podemos dizer que a tradução 1 é de nível popular, ou seja, acabou sendo simplificada demais, enquanto a tradução de Carlos Nunes acabou sendo um pouco mais rebuscada, buscando ser formal ao estilo do dramaturgo inglês.

A respeito de uma tradução ser melhor que a outra, é impossível afirmar isso, pois somente o leitor vai poder definir qual tradução é mais *aceitável* a ele em termos de linguagem, porém, se for para fazer um paralelo, a primeira tradução soaria muito mais teatral do que a segunda.

Ao ler separadamente cada uma das traduções, é possível perceber que a tradução 1 seria muito mais cômica, A segunda tradução, por sua vez, ela tende a perder parte da comicidade que o texto original sugere, mantendo assim um tom de seriedade e não de jocosidade.

Assim, concorda-se com Markus Weininger, quando ele afirma que existem “muitas traduções possíveis e, assim, igualmente “corretas”. Cada decisão tradutória acarreta vantagens e desvantagens específicas, ganhos e perdas, inevitavelmente” (WEININGER, 2009, p. 25).

Considerações Finais

Este trabalho visou fazer uma análise descritivo-comparativa 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.

E como todo trabalho acadêmico que se preze, sempre há questionamentos que irão nortear o andamento da pesquisa acadêmica. O que foi proposto? Como trabalhar esse tema, com base em quem e quais hipóteses testadas?

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 textual, ou seja, a palavra escrita, acredito que isso tenha eliminado uma grande porcentagem de estudos voltados ao teatro, os quais eu não desconsidero, mas que não eram prioridade no meu trabalho.

Certamente seria questionável, uma vez que estou lidando com um grande nome do teatro, e sem dúvida é questionável. Mas ao limitar a pesquisa ao estudo comparativo da palavra, este jogo comparativo do que é cômico poder significar em um texto ou outro, e se faria sentido ou não ao leitor me chamou muito mais a atenção do que possivelmente seria comparar a palavra com a encenação. 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 a Estilística (Vinay & Darbelnet), certamente foi algo novo e desafiador, porque são correntes teóricas muito divergentes, com olhares particulares para a tradução, mas que de certa forma, contribuíram e muito para o andamento da presente pesquisa.

De certa forma, este enlace entre Pragmática e Estilística pode ser considerado, no âmbito da pesquisa científica, um trabalho novo e que possivelmente pode vir a acrescentar futuras pesquisas.

Podemos dizer, em termos, que Millôr Fernandes soube representar Shakespeare em sua tradução, sendo um possível Shakespeare brasileiro, enquanto Carlos Alberto Nunes se preocupou mais quanto ao estilo literário e não muito à *teatralidade* da obra. Por mais que sua linguagem seja muito rebuscada, soube transpor o texto original, em termos teatrais, certamente ela não soaria bem aos ouvidos do espectador dos dias de hoje.

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 lingüístico 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, sendo que o dramaturgo exerceu um papel importante no teatro elisabetano, e tal qual, 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 esta pesquisa, 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.

Espero 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.

Referências Bibliográficas

AALTONEN, S.. **Time-sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society**. Clevedon: Multilingual Matters, 2000.

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, nº 20, 2007, p. 101-124.

ATTARDO, S.. **Translation and Humour: An Approach Based on the General Theory of Verbal Humour (GTVH)**. In: VANDAELE, J. (ed.) **The Translator: Volume 8, Number 2. Special Issue. Translating Humour**. Manchester: St. Jerome Publishing, 2002, p. 173-194

_____. **Humorous Texts: A semantic and pragmatic analysis**. Berlin: Mouton de Gruyter, 2001.

_____. **Linguistic Theories of Humor**. Berlin: Mouton de Gruyter, 1994.

BASTIN, G. L.. **Adaptation**. In: BAKER, M; MALMKJAER, K.. **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**. London & New York: Routledge, 2001, p. 5-8.

BAKER, M; MALMKJAER, K.. **Encyclopedia of Translation Studies**. London & New York: Routledge, 2001.

BARANCZAK, S. **How to Translate Shakespeare's Humor?: (Reflections of a Polish Translator)**. *Performing Arts Journal*, Vol. 14, nº 3, 1992, p. 70-89.

BASSNETT, S.. **Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre**. In: BASSNETT, S.; LEFEVERE, A.. **Constructing Cultures**. Clevedon: Multilingual Matters, 1998, p. 90-108.

_____. **Estudos de tradução**. Tradução de Sônia Terezinha Gehring, Leticia Vasconcellos Abreu e Paula Azambuja Rossato Antinolfi. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

BERGSON, H. **O riso: ensaio sobre a significação do cômico**. 2ª edição. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

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

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

CAW. In: **Oxford Dictionaries**. Inglaterra. 2013. Disponível em:
 Disponível em:
http://www.oxforddictionaries.com/us/definition/american_english/caw.
 Acesso em: 28 de agosto de 2013.

COIMBRA, P. **Foda-se (por Millôr Fernandes) - ótimo anti-stress**. Disponível em: <http://devaneiosaorient.blogspot.com.br/2011/11/foda-se-por-millor-fernandes-otimo.html>. Acessado em 24 jul. 2013

CORREIA, C. A.. **Teatro, literatura e audiovisual: linguagens em aproximação**. In: I EEL – Encontro de Estudos Literários da UEMS: Literatura, História e Sociedade, 2010, Campo Grande. Anais do I EEL – Encontro de Estudos Literários da UEMS: Literatura, História e Sociedade, Campo Grande, UEMS, 2010, p. 6-26.

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

DELABASTITA, D.. **Introduction**. In: _____. **The Translator: Volume 2, Number 2: Wordplay and Translation: Essays on Punning and Translation**. Manchester: St. Jerome Publishing, 1996, p. 235-257.

DÉPRATS, J. M.. **Translating Shakespeare For The Theatre**. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, nº 36, p. 71-85, 1999.

FERNANDES, M.. **Hamlet - a tradução**. *Revista 34 Letras*, nº 3, Rio de Janeiro: Editora 34, 1989, 4p. 76-80.

_____. In: **Ditra: Dicionário de Tradutores Literários**.

Disponível em:

<http://www.dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/MillorFernandes.htm>

_____. **O senhor das palavras: entrevista**. [Agosto de 2005].

Rio de Janeiro: Revista Língua Portuguesa. Entrevista concedida a Luiz Costa Pereira Junior e Marco Antonio Araujo. Disponível em:

<http://www2.uol.com.br/millor/aberto/millorimprensa/006.htm>

FUJIHARA, A. K. **Equivalência tradutória e significação**. *Estudos Linguísticos*, São Paulo, v. 38, nº 1, 2009, p. 273-283.

HALLIDAY, F. E.. **Shakespeare**. Tradução de Barbara Heliodora.

Coleção Vidas Literárias. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1990.

IRONY. In: **Oxford Dictionaries**. Inglaterra. 2013. Disponível em:

http://www.oxforddictionaries.com/us/definition/american_english/irony?q=irony. Acesso em: 28 de agosto de 2013.

KOGLIN, A.. **A tradução de metáforas geradoras de humor na série televisiva Friends: um estudo de legendas**. 2008. 99f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008..

KRUGER, A.; WALLMACH, K. **Research Metodology for the description of a source text and its translation(s) – A South African perspective**. *South African Journal of African Languages*, volume 17, nº 4, p. 119-126.

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.

LESSA, G. S. M.. **Notas para um estudo sobre a tradução do humor**.

In: V Congresso Brasileiro de Hispanistas e I Congresso Internacional

da Associação Brasileira de Hispanistas, 2008, Belo Horizonte. Anais do V Congresso Brasileiro de Hispanistas e I Congresso Internacional da Associação Brasileira de Hispanistas, Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, 2009, p. 2686-2694. Endereço eletrônico:

http://www.letras.ufmg.br/espanhol/Anais/anais_paginas%20_25_02-3078/Notas%20para.pdf.

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

LIRA, J. A. **Traduzindo o texto teatral: o desafio dos atos de fala**. *Ao pé da letra*, Recife, volume 2, 2000, p. 101-108.

LOGGATS. In: **Elizabethan Online Dictionary**. Inglaterra. 2005. Disponível em: <http://www.william-shakespeare.info/william-shakespeare-dictionary-1.htm>. Acesso em: 08 de setembro de 2013.

MAGALHÃES, H. M. G.. **Aprendendo com Humor**. Campinas: Mercado das Letras, 2010.

MARKAM, S. **Shakespearean Fools: The Role of Shakespeare's Clowns**. 2011. Disponível em: <http://suite101.com/article/shakespearean-fools-the-role-of-shakespeares-clowns-a398223>. Acessado em: 28 de Dezembro de 2012.

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

MARTINS, M. A. P. **A instrumentalidade do modelo Descritivo para a análise de traduções: O caso dos *Hamlets* brasileiros**. 1999. 318f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1999.

MARTINS, M. F. **“Aptly fitted and naturally perform'd”: dramatic performativity and the study of humor in Patrícia Fagundes’s *A Megera Domada***. 2012. 137f. Dissertação (Mestrado em Letras (Inglês e Literaturas Correspondentes)). Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

MATEO, M. **A Tradução da Ironia**. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, Vol. 1, n° 25, p. 197-220, 2010.

MÖDINGER, C. R. **Da Página ao Palco: Texto e Cena em Sonho de uma noite de Verão**. 2006. 110f. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

MINOIS, G.. **História do Riso e do Escárnio**. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora da UNESP, 2003.

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

NASON, A. H.. **Shakespeare's Use of Comedy in Tragedy**. *The Sewanee Review*, Vol. 14, n° 1, 1906, p. 28-37

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

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

OXFORD ENGLISH DICTIONARY. In: <http://www.oed.com/>. Acesso em: 5 de Setembro de 2013 .

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

PERGAMINHO. In: **Cortume Runge**. Brasil. 2012. Disponível em: <http://www.cortumerunge.com.br/produtos-pergaminho.html>

PUJANTE, A.L.. **Shakespeare: Textos, Ediciones, Medios**. In: GARCIA, C.G; YEBRA, V.G (eds). **Manual de Documentación para la Traducción Literaria**. Madrid: Arco Libros, 2005.

_____. **Traducir el teatro isabelino, especialmente Shakespeare.** *Cuadernos de Teatro Clásico*, La Rioja, n. 4, 1989, p. 133-157.

QUEIROZ, B.R.B. **Tradução de Humor: Limites e Possibilidades.** *Revista Ao Pé da Letra*, Recife, Volume 9, 2007, p. 10-18. Disponível em: <http://www.revistaaopeletra.net/volumes/vol%209/Vol9-Bianca-Rodrigues-Bold.pdf>.

RASKIN, V. **Semantic Mechanisms of Humor.** Dordrecht: D. Reidel, 1985

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

ROMANELLI, S. **Análise Descritiva das Traduções Brasileiras do conto *The Black Cat* de Edgar Allan Poe.** *Voos: Revista Polidisciplinar Eletrônica Faculdade Guairacá, Goiás*, volume 1, 2009, p. 162-173.

ROSAS, M.. **Tradução do humor: transcriando piadas.** Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.

_____. **Por uma teoria da tradução do humor.** *DELTA*, São Paulo, v. 19, n. spe, 2003. Endereço eletrônico: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-44502003000300009&script=sci_arttext. Acesso em 02 de Julho de 2011.

ROSENFELD, A. **O Fenômeno Teatral.** In: _____. **Texto/Contexto I.** 3ª reimpressão da 5ª edição de 1996. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 21-44.

_____. **Prismas do Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1993.

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 (Volume 1: A-M)**. 3ª edição. New York: Dover Publications, 1971.

SHAKESPEARE, W.. **A Megera Domada**. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2009.

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

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

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

_____. **Hamlet**. In: JOWETT, J.; MONTGOMERY, W.; TAYLOR, G.; WELLS, S. (eds). **William Shakespeare – The Complete Works**. The Oxford Shakespeare. 2nd edition. United States: The Oxford University Press, 2005, p. 681-718.

_____. **Hamlet**. Organizado por Jonathan Bate e Eric Rasmussen. The RSC Shakespeare. Reino Unido: Palgrave McMillan, 2008.

SILVA, R. M. O. **A produção do cômico no teatro em Bergson**. In: XXIV Jornada Nacional do Grupo de Estudos Linguísticos do Nordeste. 2012, Natal. Anais da XXIV Jornada Nacional do Grupo de Estudos Linguísticos do Nordeste, 2009, p. 1-15. Endereço eletrônico: <http://www.gelne.org.br/Site/arquivostrab/1292-Gelne%20-%2020A%20PRODU%20C3%87%20C3%83O%20DO%20C%20C3%94MICO%20NO%20TEATRO%20EM%20BERGSON.pdf>

SNELL-HORNBY, M.. **Theatre and Opera Translation**. In: KUHIWCZAK, P.; LITTAU, K.. **A companion to translation studies**. Clevedon: Multilingual, 2007, p. 106-119.

UBERSFELD, A. **Para ler o teatro**. Tradução de José Simões Almeida Júnior, Edvanda Bonavina da Rosa, Lídia Fachin e Maria Celeste Consolin Dezotti. Coleção Estudos. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

VINAY, J. P. **A Tradução na Teoria e na Prática**. *Revista Eutomia*, Pernambuco, 2008, v. 1, nº 1, p. 146-162.

_____ ; DARBELNET, J. **A Methodology for Translation**. Traduzido por Juan C.Sager and M.-J.Hamel. In: VENUTI, L. **The Translation Studies Reader**. Londres e Nova York: Routledge, 2004, p. 84-93.

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.

WARDE, F. **Shakespeare's Fools: The Grave-Diggers in *Hamlet***. 1915. Disponível em: <http://www.shakespeare-online.com/plays/hamlet/hamletgravediggers.html>. Acessado em 28 de Dezembro de 2012.

WEININGER, M. J. **Estrela guia ou utopia inalcançável: uma breve reflexão sobre a equivalência na tradução**. In: Cardozo, M.M.; Heidermann, W.; Weininger, M.J.. (Org.). **A Escola Tradutológica de Leipzig**. 1ª ed. Frankfurt/Main: Peter Lang Verlag, 2009, v. 1, p. 19-28

YEBRA, V. G. **Teoría e práctica de la traducción**. Madrid: Ediciones Cristandad, 1997.

Anexo A – Texto – Fonte

ORIGINAL (710-712)

ACT V, SCENE I.

Enter two Clowns [carrying a spade and a pickaxe]

FIRST CLOWN: Is she to be buried in Christian burial when she willfully seeks her own salvation?

SECOND CLOWN: I tell thee she is, and therefore make her grave straight. The coroner hath sat on her, and finds it Christian burial.

FIRST CLOWN: How can that be unless she drowned herself in her own defence?

SECOND CLOWN: Why, 'tis found so.

FIRST CLOWN: It must be *se offendendo*; it cannot be else; for here lies the point: if I drown myself wittingly, it argues an act: and an act hath three branches; it is to act, to do, and to perform. *Argal*, she drowned herself wittingly.

SECOND CLOWN: Nay, but hear you, Goodman Delver.

FIRST CLOWN: Give me leave. Here lies the water – good. Here stands the man – good. If the man go to this water and drown himself, it is, will he nill he, he goes. Mark you that. But if the water come to him and drown him, he drowns not himself; argal, he that is not guilty of his own death shortens not his own life.

SECOND CLOWN: But is this law?

FIRST CLOWN: Ay, marry, is't: coroner's quest law.

SECOND CLOWN: Will you ha' the truth on't? If this had not been a gentlewoman, she should have been buried out o' Christian burial.

FIRST CLOWN: Why, there thou sayst: and the more pity that great folk should have count'nance in this world to drown or hang themselves, more than their even Christian. Come, my spade. There is no ancient gentleman but gardeners, ditchers, and gravemakers: they hold up Adam's profession.

[First Clown digs]

SECOND CLOWN: Was he a gentleman?

FIRST CLOWN: A was the first that ever bore arms.

SECOND CLOWN: Why, he had none.

FIRST CLOWN: What, art a heathen? How dost thou understand the Scripture? The Scripture says Adam digged. Could he dig without arms? I'll put another question to thee. If thou answerest me not to the purpose, confess thyself –

SECOND CLOWN: Go to.

FIRST CLOWN: What is he that builds stronger than either the mason, the shipwright, or the carpenter?

SECOND CLOWN: The gallows-maker; for that frame outlives a thousand tenants.

FIRST CLOWN: I like thy wit well, in good faith. The gallows does well. But how does it well? It does well to those that do ill. Now thou dost ill to say the gallows is built stronger than the church, argal the gallows may do well to thee. To't again, come.

SECOND CLOWN: Who builds stronger than a mason, a shipwright, or a carpenter?'

FIRST CLOWN: Ay, tell me that, and unyoke.

SECOND CLOWN: Marry, now I can tell.

FIRST CLOWN: To't.

SECOND CLOWN: Mass, I cannot tell.

Enter Prince Hamlet and Horatio, affar off

FIRST CLOWN: Cudgel thy brains no more about it, for your dull ass will not mend his pace with beating; and when you are asked this question next, say 'a grave-maker': the houses that he makes last till doomsday. Go, get thee to Johan. Fatch me a stoup of liquor.

Exit Second Clown

(Sings)

In youth, when I did love, did love,
 Methought it was very sweet,
 To contract-O-the-time for-ah-my behove,
 O methought there-a-was nothing-a-meet.

HAMLET: Has this fellow no feeling of his business that a sings at grave-making?

HORATIO: Custom hath made it in him a property of easiness.

HAMLET: 'Tis e'en so; the hand of little employment hath the daintier sense.

FIRST CLOWN (*sings*)

But age with his stealing steps,
 Hath caught me in his clutch,
 And hath shipped me intil the land,
 As if I had never been such.

[He throws up a skull]

HAMLET: That skull had a tongue in it, and could sing once. How the knave jowls it to th' ground, as if 'twere Cain's jawbone, that did the first murder! It might be the pate of a politician, which this ass o'er-offices; one that would circumvent God, might it not?

HORATIO: It might, my lord.

HAMLET: Or of a courtier, which could say 'Good morrow, sweet lord! How dost thou, good lord?' This might be my lord such a one, that praised my lord such a one's horse, when a meant to beg it, might it not?

HORATIO: Ay, my lord.

HAMLET: Why, e'en so: and now my Lady Worm's; chapless, and knocked about the mazzard with a sexton's spade. Here's fine revolution, an we had the trick to see't. Did these bones cost no more the breeding but to play at loggats with 'em? Mine ache to think on't.

FIRST CLOWN: (*Sings*)

A pickaxe, and a spade, a spade,
 For and a shrouding sheet;
 O, a pit of clay for to be made
 For such a guest is meet.

[Hethrows up another skull]

HAMLET: There's another. Why may not that be the skull of a lawyer? Where be his quiddits now, his quilletts, his cases, his tenures, and his tricks? Why does he suffer this rude knave now to knock him about the sconce with a dirty shovel, and will not tell him of his action of battery? H'm! This fellow might be in's time a great buyer of land, with his statutes, his recognizances, his fines, his double vouchers, his

recoveries. Is this the fine of his fines, and the recovery of his recoveries, to have his fine pate full of fine dirt? Will his vouchers vouch him no more of his purchases, and double ones too, than the length and breadth of a pair of indentures? The very conveyances of his lands will hardly lie in this box; and must th'inheritor himself have no more, ha?

HORATIO: Not a jot more, my lord.

HAMLET: Is not parchment made of sheepskins?

HORATIO: Ay, my lord, and of calf-skins too.

HAMLET: They are sheep and calves which seek out assurance in that. I will speak to this fellow. (*To the First Clown*) Whose grave's this, sirrah?

FIRST CLOWN: Mine, sir.

[*Sings*]

O, a pit of clay for to be made
For such a guest is meet.

HAMLET: I think it be thine, indeed, for thou liest in't.

FIRST CLOWN: You lie out on't, sir, and therefore it is not yours. For my part, I do not lie in't, and yet it is mine.

HAMLET: Thou dost lie in't, to be in't and say 'tis thine. 'Tis for the dead, not for the quick; therefore thou liest.

FIRST CLOWN: 'Tis a quick lie, sir; 'twill away gain, from me to you.

HAMLET: What man dost thou dig it for?

FIRST CLOWN: For no man, sir.

HAMLET: What woman, then?

FIRST CLOWN: For none, neither.

HAMLET: Who is to be buried in't?

FIRST CLOWN: One that was a woman, sir; but, rest her soul, she's dead.

HAMLET: How absolute the knave is! We must speak by the card, or equivocation

will undo us. By the Lord, Horatio, these three years I have taken a note of it. The age is grown so picked that the toe of the peasant comes so near the heel of the courtier, he galls his kibe. (*To the First Clown*) How long hast thou been a gravemaker?

FIRST CLOWN: Of all the days i'th' year, I came to't that day that our last king Hamlet o'ercame Fortinbras.

HAMLET: How long is that since?

FIRST CLOWN: Cannot you tell that? Every fool can tell that. It was the very day that young Hamlet was born – he that was mad and sent into England.

HAMLET: Ay, marry, why was he sent into England?

FIRST CLOWN: Why, because a was mad. A shall recover his wits there; or, if a do not, 'tis no great matter there.

HAMLET: Why?

FIRST CLOWN: 'Twill not be seen in him there. There the men are as mad as he.

HAMLET: How came he mad?

FIRST CLOWN: Very strangely, they say.

HAMLET: How strangely?

FIRST CLOWN: Faith, e'en with losing his wits.

HAMLET: Upon what ground?

FIRST CLOWN: Why, here in Denmark. I have been sexton here, man and boy, thirty years.

HAMLET: How long will a man lie i'th' earth ere he rot?

FIRST CLOWN: I'faith, if a be not rotten before a die – as we have many pocky corpses nowadays, that will scarce hold the laying in – a will last you some eight year or nine year. A tanner will last you nine year.

HAMLET: Why he more than another?

FIRST CLOWN: Why, sir, his hide is so tanned with his trade that a will keep out water a great while, and your water is a sore decayer of your whoreson dead body.

Here's a skull now. This skull has lain in the earth three-and-twenty years.

HAMLET: Whose was it?

FIRST CLOWN: A whoreson mad fellow's it was. Whose do you think it was?

HAMLET: Nay, I know not.

FIRST CLOWN: A pestilence on him for a mad rogue – a poured a flagon of Rhenish on my head once! This same skull, sir, was Yorick's skull, the king's jester.

HAMLET: This?

FIRST CLOWN: E'en that.

HAMLET: Let me see.

He takes the skull

Alas, poor Yorick! I knew him, Horatio – a fellow of infinite jest, of most excellent fancy. He hath borne me on his back a thousand times; and now, how abhorred my imagination is! My gorge rises at it. Here hung those lips that I have kissed I know not how oft. Where be your gibes now, your gambols, your songs, your flashes of merriment, that were wont to set the table on a roar? Not one now to mock your own grinning? Quite chop-fallen? Now get you to my lady's chamber, and tell her, let her paint an inch thick, to this favour she must come. Make her laugh at that. Prithee, Horatio, tell me one thing.

HORATIO: What's that, my lord?

HAMLET: Dost thou think Alexander looked o' this fashion i'th' earth?

HORATIO: E'en so.

HAMLET: And smelt so? Pah!

[He throws the skull down]

HORATIO: E'en so, my lord.

HAMLET: To what base uses we may return, Horatio! Why may not imagination trace the noble dust of Alexander, till a find it stopping a bung-hole?

HORATIO: 'Twere to consider too curiously, to consider so.

HAMLET: No, faith, not a jot; but to follow him thither with modesty enough, and likelihood to lead it, as thus: Alexander died, Alexander was buried, Alexander returneth into dust, the dust is earth, of earth we make loam, and why of that loam whereto he was converted might they not stop a beer-barrel?

Imperial Caesar, dead and turned to clay,

Might stop a hole to keep the wind away.

O, that that earth which kept the world in awe

Should patch a wall t'expel the winter's flaw!

But soft, but soft; aside.

Here comes the King!

Anexo B – Tradução 1

MILLÔR FERNANDES (118-124)

ATO V, CENA I

Elsinor. Um Cemitério. (Entram dois coveiros carregando pás e outras ferramentas)

PRIMEIRO COVEIRO: Mas como vão enterrar numa sepultura cristã? Ela não procurou voluntária a sua salvação?

SEGUNDO COVEIRO: Eu te digo que sim; mas cava a cova bem depressa. O juiz examinou o caso e decidiu enterro cristão.

PRIMEIRO COVEIRO: Como é que pode ser? Só se ela se afogou em legítima defesa.

SEGUNDO COVEIRO: Parece que foi.

PRIMEIRO COVEIRO: Bom, deve ter sido se defendendo; não pode ser doutro jeito. E aí está o nó: se eu me afogo voluntário, isso prova que há um ato; e um ato em três galhos; que é a ação, a facção e a execução. *Argo*, foi uma afogação voluntária.

SEGUNDO COVEIRO: Claro, mas ouve aqui, cavalheiro coveiro...

PRIMEIRO COVEIRO: Com a sua licença! (Mexe na poeira com o dedo). Aqui tem a água; bom. Aqui tem o homem, bom. Se o homem vai nessa água e se afoga, não interessa se quis ou não quis – ele foi. Percebeu? Agora, se a água vem até o homem e afoga ele, ele não se afoga-se. *Argo*, quem não é culpado da própria morte, não encurta a própria vida.

SEGUNDO COVEIRO: Mas isso tá na lei?

PRIMEIRO COVEIRO: Claro que está; é a lei das perguntas do juiz.

SEGUNDO COVEIRO: Quer que eu te diga? Se essa não fosse da nobreza, nunca iam dar pra ela uma sepultura cristã.

PRIMEIRO COVEIRO: Você disse tudo. E o maior pecado é que os grandes deste mundo podem se afogar ou enforcar mais do que os simples cristãos. Vem, minha pá! Não há nobreza mais antiga do que a dos jardineiros, agricultores e coveiros: eles continuam a tradição de Adão.

SEGUNDO COVEIRO: Adão era nobre?

PRIMEIRO COVEIRO: O primeiro do mundo.

SEGUNDO COVEIRO: Nunca ouvi isso!

PRIMEIRO COVEIRO: Você é um herege? Nunca leu a escritura? A escritura diz que Adão cavava. E para ajudá-lo, Deus lhe deu Eva como companheira. Ele foi o primeiro par deste reino. E Eva não fiava? Uma mulher de linhagem. Vou te fazer outra pergunta: se não responderes certo, faz tua confissão que...

SEGUNDO COVEIRO: Vê-lá.

PRIMEIRO COVEIRO: Quem é que constrói mais forte do que o pedreiro, o engenheiro e o carpinteiro?

SEGUNDO COVEIRO: O armador de forcas; o que ele constrói dura mais do que mil inquilinos.

PRIMEIRO COVEIRO: Gostei do teu espírito, pode crer. Nessa da forca você se saiu bem; quer dizer, se saiu bem pros que se saem mal. Mas se saiu mal em admitir que a forca é mais forte do que a Igreja. Argo; a forca pode te sair bem. Outra resposta, vamos.

SEGUNDO COVEIRO: “Quem constrói mais forte do que o pedreiro, o engenheiro e o carpinteiro?”

PRIMEIRO COVEIRO: É, responde e pode tirar a cangalha.

SEGUNDO COVEIRO: Espera, eu já sei...

PRIMEIRO COVEIRO: Força!

SEGUNDO COVEIRO: Que diabo, não sei.

(Entram Hamlet e Horácio.)

PRIMEIRO COVEIRO: Não maltrata mais teu cérebro, pois um burro burro não fica esperto com pancada. Quando te fizerem essa pergunta uma outra vez, responde logo: “O coveiro”. As casas que ele constrói duram até o Juízo Final. Agora vai até a bodega de Yanam e me traz um caneco de cerveja.

(Sai o Segundo Coveiro. O Primeiro cava e canta.)

Na mocidade eu amava e amava;
Como era doce passar assim o dia

Encurtando (ô!) o tempo (ah!) que voava
E eu não via a vida que fugia.

HAMLET: Esse camarada não tem consciência do trabalho que faz, cantando enquanto abre uma sepultura?

HORÁCIO: O costume transforma isso em coisa natural.

HAMLET: É mesmo. A mão que não trabalha tem o tato mais sensível.

PRIMEIRO COVEIRO: (Canta.)

E a velhice chega bem furtiva
Na lentidão que tarda, mas não erra
E nos atira aqui dentro da cova
Como se o homem também não fosse terra.

(Descobre um crânio.)

HAMLET: Esse crânio já teve língua um dia, e podia cantar. E o crápula o atira aí pelo chão, como se fosse a queixada de Caim, o que cometeu o primeiro assassinato. Pode ser a cachola de um politiqueiro, isso que esse cretino chuta agora; ou até o crânio de alguém que acreditou ser mais que Deus.

HORÁCIO: É, pode ser.

HAMLET: Ou de um cortesão que só sabia dizer: “Bom-dia, amado príncipe! Como está o senhor, meu bom senhor?” Pode ter sido o Lord Tal-e-qual, que elogiava o cavalo do Lord Qual-e-Tal na esperança de ganhá-lo, não é mesmo?

HORÁCIO: É, meu senhor.

HAMLET: Pode ser. E agora sua dona é Madame Verme; desqueixado e com o quengo martelado pela pá de um coveiro. Uma bela revolução, se tivéssemos capacidade de entendê-la. A educação desses ossos terá custado tão pouco que só sirvam agora pra jogar a bocha? Os meus doem, só de pensar nisso.

PRIMEIRO COVEIRO: (Canta.)

Uma picareta e uma pá, uma pá
E também uma mortalha
Cova de argila cavada
Pra enterrar a gentalha.

(Desenterra outro crânio.)

HAMLET: Mais um! Talvez o crânio de um advogado! Onde foram parar os seus sofismas, suas cavilações, seus mandatos e chicanas? Por que permite agora que um patife estúpido lhe arrebente a caveira com essa pá imunda e não o denuncia por lesões corporais? Hum! No seu tempo esse sujeito talvez tenha sido um grande comprador de terras, com suas escrituras, fianças, termos, hipotecas, retomadas de posse. Será isso a retomada final de nossas posses? O termo de nossos termos, será termos a caveira nesses termos? Os fiadores dele continuarão avalizando só com a garantia desse par de identificações? As simples escrituras de suas terras dificilmente caberiam nessa cova; o herdeiro delas não mereceria um pouco mais?

HORÁCIO: Nem um dedo mais, senhor.

HAMLET: O pergaminho das escrituras não é feito de pele de carneiro?

HORÁCIO: É, meu senhor. De vitela também.

HAMLET: É; só vitelos e carneiros têm confiança nisso. Vou falar com esse aí. (*Ao Coveiro.*) De quem é essa cova, rapaz?

PRIMEIRO COVEIRO: Minha, senhor.

(Canta.)

O que falta a tal hóspede
É um buraco de argila.

HAMLET: Tua, claro. Estás todo encovado.

PRIMEIRO COVEIRO: Sua é que não é. O senhor parece preocupado, e ela é pós-ocupada. Eu me ocupo da campa, logo estou acampado.

HAMLET: A cova que cavas é coisa de morto. Um vivo na tumba está só confinado.

PRIMEIRO COVEIRO: Resposta bem viva, senhor; xeque-mortal!

HAMLET: Pra que homem está cavando o túmulo?

PRIMEIRO COVEIRO: Pra homem nenhum, senhor.

HAMLET: Pra qual mulher, então?

PRIMEIRO COVEIRO: Nenhuma, também.

HAMLET: Então o que é que você vai enterrar aí?

PRIMEIRO COVEIRO: Alguém que foi mulher, senhor; mas, paz à sua alma, já morreu.

HAMLET: O patife é esperto! Devemos falar com precisão, ou ele nos envolve em ambigüidades. Por Deus, Horácio, há uns três anos venho notando isso; nosso tempo se tornou tão refinado que a ponta do pé do camponês já está no calcanhar do cortesão; até lhe machucando os calos. (*Ao Coveiro.*) Há quanto tempo você é coveiro?

PRIMEIRO COVEIRO: Entre todos os dias do ano escolhi começar no dia em que o falecido rei Hamlet venceu Fortinbrás.

HAMLET: Há quanto tempo, isso?

PRIMEIRO COVEIRO: O senhor não sabe? Qualquer idiota sabe. Foi no mesmo dia em que nasceu o príncipe Hamlet, o que ficou maluco e foi mandado pra Inglaterra.

HAMLET: Ó, diabo, por que foi mandado pra Inglaterra?

PRIMEIRO COVEIRO: Ué, porque ficou maluco. Diz que lá recupera o juízo; e, se não recuperar, lá não tem importância.

HAMLET: Por quê?

PRIMEIRO COVEIRO: Na Inglaterra ninguém repara nele, aquilo lá é tudo doido.

HAMLET: Como é que ficou maluco?

PRIMEIRO COVEIRO: Dizem que de maneira muito estranha.

HAMLET: Estranha como?

PRIMEIRO COVEIRO: Parece que perdeu o juízo.

HAMLET: E qual foi a razão?

PRIMEIRO COVEIRO: Achar que não tinha razão! Isso, na Dinamarca! Já sou coveiro aqui, juntando rapaz e homem feito, tem bem trinta anos.

HAMLET: Quanto tempo um homem pode ficar embaixo da terra antes de apodrecer?

PRIMEIRO COVEIRO: Olha, se já não estava podre antes de morrer – hoje tem aí muito cadáver pestilento que já quase nem espera a gente enterrar – dura uns oito ou nove anos. Um curtidor agüenta bem nove anos.

HAMLET: Por que ele mais que os outros?

PRIMEIRO COVEIRO: Ora, senhor, a pele dele está tão curtida pela profissão que a água custa muito a penetrar. Essa água é que é a inimiga corroedora do filho da puta do cadáver. Olha, vê aqui esse crânio? – tava enterrado aí há vinte e três anos.

HAMLET: De quem era?

PRIMEIRO COVEIRO: Um maluco filho da puta, esse aí. O senhor pensa que é de quem?

HAMLET: Sei lá – não sei.

PRIMEIRO COVEIRO: Que a peste nunca abandone esse palhaço louco! Uma vez derramou na minha cabeça um garrafão inteiro de vinho do Reno. Esse crânio aí, cavalheiro, foi o crânio de Yorick, o bobo do rei.

HAMLET: Este aqui?

PRIMEIRO COVEIRO: Esse aí!

HAMLET: Deixa eu ver.

(Pega o crânio.)

Olá, pobre Yorick! Eu o conheci, Horácio. Um rapaz de infinita graça, de espantosa fantasia. Mil vezes me carregou nas costas; e agora, me causa horror só de lembrar! Me revolta o estômago! Daqui pendiam os lábios que eu bejei não sei quantas vezes. Yorick, onde andam agora as tuas piadas? Tuas cambalhotas? Tuas cantigas? Teus lampejos de alegria que faziam a mesa explodir em gargalhadas? Nem uma gracinha mais, zombando da tua própria dentadura? Que falta de espírito! Olha, vai até o quarto da minha grande Dama e diz a ela que, mesmo que se pinte com dois dedos de espessura, este é o resultado final; vê se ela ri disso! Por favor, Horácio, me diz uma coisa.

HORÁCIO: O que, meu senhor?

HAMLET: Você acha que Alexandre também ficou assim em baixo da terra?

HORÁCIO: Assim mesmo.

HAMLET: E fedia assim? Puá!

(Joga o crânio fora.)

HORÁCIO: Assim mesmo.

HAMLET: A que serventias vis podemos retornar, Horácio! Nada nos impede de seguir o caminho da nobre cinza de Alexandre, até achá-lo calafetando um furo de barrica.

HORÁCIO: Pensar assim é chegar a minúcias excessivas.

HAMLET: Não, por minha fé, nada disso! É apenas seguir o pensamento com naturalidade. Vê só: Alexandre morreu; Alexandre foi enterrado; Alexandre voltou ao pó; o pó é terra; da terra nós fazemos massa. Por que essa massa em que ele se converteu não pode calafetar uma barrica?

Cesar Augusto é morto, virou terra;

Pôr o vento pra fora é sua guerra –

O mundo tremeu tanto ante esse pó

Que serve agora pra tapar buraco – só.

Mas, devagar! Devagar agora!

Vamos nos afastar.

O Rei vem aí!

Anexo C – Tradução 2**TRADUÇÃO 2 (123-130)****ATO V, CENA I**

Um cemitério. Entram dois coveiros, com alviões e pás.

PRIMEIRO COVEIRO: Poderá ser-lhe dada sepultura cristã, se foi ela quem procurou a salvação?

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.

PRIMEIRO COVEIRO: Como assim, se ela não se afogou em defesa própria?

SEGUNDO COVEIRO: Foi o que decidiram.

PRIMEIRO COVEIRO: Então foi se ofendendo; não pode ter sido de outro modo, que o ponto principal é o seguinte: se eu me afogar voluntariamente, pratico um ato; um ato é composto de três partes: agir, fazer e realizar. Logo afogou-se porque quis.

SEGUNDO COVEIRO: Mas ouvi, compadre coveiro...

PRIMEIRO COVEIRO: Com licença. Aqui está a água; bem. Aqui está o homem; bem. Se o homem vai para a água e se afoga, é ele, quer o queira quer não, que vai até lá. Toma nota. Mas se a água vem para ele e o afoga, não é ele que se afoga. Logo, quem não é culpado de sua própria morte, não encurta a vida.

SEGUNDO COVEIRO: E isso é lei?

PRIMEIRO COVEIRO: É, de acordo com as conclusões do magistrado.

SEGUNDO COVEIRO: Quereis que vos seja franco? Se não se tratasse de uma senhorinha de importância, não lhe dariam sepultura cristã.

PRIMEIRO COVEIRO: Tu o disseste; é pena que neste mundo os grandes tenham mais direito de se enforcarem e afogarem do que os seus irmãos em Cristo. Dá-me a pá. Não há nobreza mais antiga do que a dos jardineiros, dos abridores de fossas e dos coveiros; todos exercem a profissão de Adão.

SEGUNDO COVEIRO: Adão era nobre?

PRIMEIRO COVEIRO: Foi quem primeiro usou armas.

SEGUNDO COVEIRO: Como, se não as possuía?

PRIMEIRO COVEIRO: Quê! És pagão? Como é que interpretas a Escritura? A Escritura diz que Adão cavou. Como poderia ele cavar, se não possuísse armas? Vou fazer-te outra pergunta; se não responderes certo, terás de confessar que és...

SEGUNDO COVEIRO: Pois que venha a pergunta.

PRIMEIRO COVEIRO: Quem é que constrói mais solidamente do que o pedreiro, o carpinteiro e o construtor de navios?

SEGUNDO COVEIRO: O que levanta cadafalsos, porque suas construções sobrevivem a milhares de inquilinos.

PRIMEIRO COVEIRO: Realmente, aprecio a tua vivacidade. O cadafalso faz bem. Mas, para quem faz ele bem? Para os que fazem mal. Por isso, fizeste mal em dizer que o cadafalso é mais sólido do que a Igreja. Logo o cadafalso te faria bem. Vamos, responde logo.

SEGUNDO COVEIRO: Quem é que constrói mais solidamente do que o pedreiro, o carpinteiro e o construtor de navios?

PRIMEIRO COVEIRO: Justamente. Responde isso e sai da canga.

SEGUNDO COVEIRO: Desta vez vou acertar.

PRIMEIRO COVEIRO: Veremos.

SEGUNDO COVEIRO: Com a breca! Não o consigo.

(Hamlet e Horácio aparecem no fundo)

PRIMEIRO COVEIRO: Não dês tratos à bola, que o teu asno preguiçoso não andarás mais depressa com as chibatadas. Quando te fizerem de novo essa pergunta, responde que é o coveiro, porque a casa que ele constrói dura até o dia do Juízo. Corre à hospedaria e traze-me uma caneca de aguardente.

(Sai o segundo coveiro)

PRIMEIRO COVEIRO *(canta, continuando a cavar)*:

Quando rapaz amei, amei bastante
Quão doce
me sabia tudo aquilo! Que tempo! Um só instante
mais que tudo valia.

HAMLET: Esse sujeito não terá o sentimento da profissão, para cantar, quando está abrindo uma sepultura?

HORÁCIO: O hábito facilitou-lhe a tarefa.

HAMLET: É isso; as mãos que trabalham pouco são mais sensíveis.

PRIMEIRO COVEIRO (*canta*):

Mas a idade, com passo de ladrão,
nas garras me apanhou,
tirando-me do mundo folgazão;
e tudo se acabou.

(*Joga um crânio*)

HAMLET: Tempo houve em que aquele crânio teve língua e podia cantar; agora, esse velhaco o atira ao solo, como se se tratasse da mandíbula de Caim, o primeiro homicida. É bem possível que a cabeça que esse asno maltrata desse jeito seja de algum político que enganava ao próprio Deus, não te parece?

HORÁCIO: É bem possível, milorde.

HAMLET: Ou de algum cortesão que sabia dizer: “Bom dia, meu doce senhor! Como vai passando, meu bom senhor?” Talvez a de lorde Fulano, que elogiava o cavalo de lorde Cicrano, quando tinha a intenção de pedir-lho, não é verdade?

HORÁCIO: É isso mesmo.

HAMLET: E agora, depois de pertencer a Lorde Verme, que lhe comeu as carnes, este sujeito lhe bate com a enxada no maxilar. Se pudéssemos acompanhá-lo em todas as fases, surpreenderíamos nisso uma bela revolução. Levarem tanto tempo esses ossos para se formarem, só para virem a servir de bola! Só de pensar em tal coisa, sinto doer os meus.

PRIMEIRO COVEIRO (*canta*):

Uma enxada e uma pá bem resistente, mais um lençol bem-feito
e uma cova de lama indiferente,
fazem do hóspede o leito.

(*Joga outro crânio*)

HAMLET: Mais um crânio. Por que não há de ser o de um jurista? Onde foram parar as sutilezas, os equívocos, os casos, as enfiteuses, todas as suas chicanas? Por que consente que este maroto rústico lhe bata com a enxada suja, e não lhe arma um processo por lesões pessoais? Hum! É bem possível que esse sujeito tivesse sido um grande

comprador de terras, com suas escrituras, hipotecas, multas, endossos e recuperações. Consistirá a multa das multas e a recuperação das recuperações em ficarmos com a bela cabeça assim cheia de tão bonito lodo? Não lhe arranjaram seus fiadores, com as fianças duplas, mais espaço do que o de seus contratos? Os títulos de suas propriedades não caberiam em seu caixão; não obterão os herdeiros mais do que isso?

HORÁCIO: Nada mais, milorde.

HAMLET: Pergaminho não é feito de pele de carneiro?

HORÁCIO: Perfeitamente, príncipe; e também de bezerro.

HAMLET: Não passam de carneiros e de bezerras os que procuram segurar-se nisso. Vou dirigir-me a esse maroto. De quem é essa cova, camarada?

PRIMEIRO COVEIRO: É minha, senhor.

(canta)

....e uma cova de lama indiferente fazem do hóspede o leito.

HAMLET: Estou vendo que é tua, de fato, porque te encontras dentro dela.

PRIMEIRO COVEIRO: Estais fora dela, senhor; logo, não vos pertence. Enquanto a mim, muito embora não esteja deitado nela, posso dizer que é minha.

HAMLET: Não é certo dizeres que te pertence porque estás dentro dela. Sepultura é para os mortos, não para os que estão com vida. Logo, estás mentindo.

PRIMEIRO COVEIRO: Uma mentira viva, senhor, que voltará de mim para vós.

HAMLET: Para que homem estás cavando essa sepultura?

PRIMEIRO COVEIRO: Não é para nenhum homem, senhor.

HAMLET: Para que mulher, então?

PRIMEIRO COVEIRO: Não é para mulher, tampouco.

HAMLET: Quem é que vai ser enterrado nela?

PRIMEIRO COVEIRO: Alguém que foi mulher, senhor, e que — Deus a tenha em sua santa guarda — já faleceu.

HAMLET: Como esse sujeito é meticuloso! Precisamos falar-lhe com a bússola na

mão; qualquer equívoco poderá ser-nos fatal. Por Deus, Horácio, tenho observado que nestes três últimos anos o mundo se torna cada vez mais sutil. O pé do campônio toca tão de perto no calcanhar do nobre, que causa esfoladuras. Há quanto tempo és coveiro?

PRIMEIRO COVEIRO: Entre todos os dias do ano, iniciei a profissão no dia em que o nosso defunto Rei Hamlet venceu a Fortimbrás.

HAMLET: E quanto tempo faz isso?

PRIMEIRO COVEIRO: Não sabeis? Qualquer bobo poderia dizer-vos: foi no dia em que nasceu o moço Hamlet, aquele que ficou louco e que mandaram para a Inglaterra.

HAMLET: Ah, sim? E por que o mandaram para a Inglaterra?

PRIMEIRO COVEIRO: Ora, porque enlouqueceu. Lá, ele há de recuperar o juízo; mas se o não fizer, importa pouco.

HAMLET: Por que razão?

PRIMEIRO COVEIRO: É que ninguém se aperceberá disso; todos por lá são tão loucos quanto ele.

HAMLET: E como foi que ele enlouqueceu?

PRIMEIRO COVEIRO: Por maneira muito estranha, dizem.

HAMLET: Como estranha?

PRIMEIRO COVEIRO: Ora, perdendo o juízo.

HAMLET: E onde foi isso?

PRIMEIRO COVEIRO: Ora, aqui na Dinamarca. Entre rapaz e homem feito, sou coveiro há trinta anos.

HAMLET: Quanto tempo pode uma pessoa ficar na terra, sem apodrecer?

PRIMEIRO COVEIRO: A fé, se já não começara a apodrecer em vida, que hoje em dia há muitos bexigentos que mal esperam pela inumação, poderá durar-vos coisa de oito anos ou nove; um curtidor demora nove anos.

HAMLET: E por que ele mais tempo do que os outros?

PRIMEIRO COVEIRO: Ora, senhor, é que a profissão lhe endurece a pele, tornando-a impermeável à água, que é o mais ativo destruidor do bandido do cadáver. Temos aqui

outro crânio, que vos ficou na terra seus vinte e três anos.

HAMLET: De quem era este?

PRIMEIRO COVEIRO: Do mais extravagante louco que já se viu. Quem pensais que ele fosse?

HAMLET: Não posso sabê-lo.

PRIMEIRO COVEIRO: Para o diabo com sua loucura! Certa vez atirou-me à cabeça uma botija de vinho do Reno. Esse crânio aí, senhor, esse crânio ai, senhor, era o crânio de Yorick, o bobo do rei.

HAMLET: Este?

PRIMEIRO COVEIRO: Precisamente.

HAMLET: Deixa-me vê-lo.

(Toma o crânio)

Pobre Yorick! Conheci-o, Horácio; um sujeito de chistes inesgotáveis e de uma fantasia soberba. Carregou-me muitas vezes às costas. E agora, como me atemoriza a imaginação! Sinto engulhos. Era aqui que se encontravam os lábios que eu beijei não sei quantas vezes. Onde estão agora os chistes, as cabriolas, as canções, os rasgos de alegria que faziam explodir a mesa em gargalhadas? Não sobrou uma ao menos, para rir de tua própria careta? Tudo descarnado! Vai agora aos aposentos da senhora e dize-lhe que embora se retoque com uma camada de um dedo de espessura, algum dia ficará deste jeito. Faze-a rir com semelhante pilhéria. Dize-me uma coisa, Horácio, por obséquio.

HORÁCIO: Que é, príncipe?

HAMLET: Acreditas que Alexandre, depois de enterrado, tivesse este mesmo aspecto?

HORÁCIO: Igual, igual, príncipe.

HAMLET: E este cheiro? Puá!!

(Joga o crânio)

HORÁCIO: O mesmo, príncipe.

HAMLET: A que usos ínfimos temos de prestar-nos, Horácio. Por que não acompanhar a imaginação as nobres cinzas de Alexandre, até encontrá-las servindo para tapar um barril?

HORÁCIO: É ir muito longe, considerar as coisas por esse modo.

HAMLET: De forma alguma. Acompanhem-nos com bastante modéstia, deixando-nos guiar apenas pela verossimilhança. Mais ou menos deste jeito: Alexandre morreu; Alexandre foi enterrado; Alexandre tornou-se pó. O pó é terra; da terra faz-se argila; por que, então, não se poderá tapar um barril de cerveja com a argila em que ele se converteu?

O grande César morto e em pó tornado, pode a fenda vedar ao vento irado. O pó que o mundo inteiro trouxe atento, ora o muro protege contra o vento.

Mas, silêncio; cautela. Afastemo-nos.

Aí vem o rei.