

---

# AS DEFORMAÇÕES BERMANIANAS EM HAMLET\*

---

**Tiago Marques Luiz\*\***

**Resumo:** *a tradução do humor está sujeita um conhecimento significativo do tradutor 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. O presente trabalho pretende analisar a conservação do humor em uma breve passagem da cena dos coveiros da peça A Tragédia de Hamlet: Príncipe da Dinamarca, de William Shakespeare, traduzida por Millôr Fernandes em 2011 e Carlos Alberto Nunes em 2011. A edição usada como original é a Oxford Shakespeare e a base teórica para este estudo se debruça nas tendências deformativas de Antoine Berman.*

**Palavras-chave:** *Performance. Imaginação. Hamlet. Ironia.*

**N**esta pesquisa, o objetivo principal consiste em traduzir o humor shakespeariano com base no original, assim como também comparar as duas traduções cotejadas para o trabalho de análise. A complexidade do processo está no fato de que o tradutor não deve estar ciente apenas da cultura-fonte, mas também da cultura-alvo

Da mesma forma que os estudos da tradução se consolidaram recentemente, o mesmo pode ser dito a respeito do estudo de tradução de humor. A tradução do humor está sujeita a um conhecimento significativo do tradutor 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.

---

\* Recebido em 05.01.2017. Aprovado em: 25.02.2017.

\*\* UFSC. E-mail: tiagomluiz@msn.com.

O corpus desta pesquisa  constituído de duas tradues em língua portuguesa da pea *A Tragédia de Hamlet: Príncipe da Dinamarca*, de William Shakespeare. A primeira, de Millôr Fernandes (nominado como T1<sup>1</sup>), traduzida como *Hamlet* em 2011 pela L&Pm, e a segunda, de Carlos Alberto Nunes (nominado como T2<sup>2</sup>), publicada com o título de *Hamlet* pela editora Nova Fronteira em 2011.

Em Shakespeare, mas não somente, pelo fato do cômico nos coveiros ser um retrato de determinada classe social, e estar diretamente conectada com toda uma tradição medieval, que também pode ser observada em outras personagens, como a Ama de Romeu e Julieta, por exemplo, cujo uso da linguagem em si, por tais personagens, revelava as origens das personagens.

Em relação aos tradutores, a primeira das tradues (Millôr Fernandes) data inicialmente de 1983, mas foram feitas várias reimpressões desta tradução. Esta tradução de 1983 de Millôr Fernandes apresentava marcas culturais, contudo não foi possível encontr-la; esta tradução seria útil pois assim auxiliaria no processo descritivo da tradução reimpressa em 2011.

Já a segunda tradução a ser analisada  de Carlos Alberto Nunes, cujo maior legado foi o trabalho como tradutor dos idiomas alemão (Goethe), inglês (Shakespeare), latim e grego antigo (Platão). Em seus trabalhos, esteve na tradução da *Ilíada* e *Odisséia* de Homero, diretamente do grego antigo, publicado pela editora Melhoramentos, que foram relançadas por outras editoras.

As suas tradues de Shakespeare, também publicadas pela editora Melhoramentos, vieram a ser relançadas numa coletânea (Teatro Completo) pela Ediouro em 2008. Nesta edição Teatro Completo, Nunes faz um prefácio a *Hamlet*, onde indica ver a tradução como reprodução, tanto formal quanto semântica. Diz ele que 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 distribução” (NUNES, 2008, p. 17).

A tradução do humor talvez seja uma das tarefas mais difíceis para o tradutor. Uma das dificuldades reside na necessidade de se atingir o efeito humorístico na cultura do idioma de chegada. Para que isso seja feito,  necessário que o tradutor seja bicultural para que entenda o humor tanto na língua de partida quanto na língua de chegada.

Serve a presente pesquisa para verificar que a tradução do humor verbal é um processo complexo a níveis linguístico, cultural e cognitivo. Mesmo assim, o humor dispõe de mecanismos que potenciam a análise e compreensão do processo tradutivo de sentenças humorísticas.

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 que previsto.

O sarcasmo está ligado à crítica de um determinado movimento social ou mesmo de uma figura importante. Geralmente vemos o sarcasmo com a 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.

Sobre a tradução de peas de teatro, o tradutor deve pontuar algumas características da pea a ser traduzida, como por exemplo, o gnero literário e o teu período histórico. Como a pesquisa de trata de Shakespeare, um grande nome da literatura ocidental,  inviável que não sejam tecidas consideraes sobre a tradução do teatro, uma vez que todas as suas peas eram escritas para serem encenadas no palco.

Embora as traduções das peças shakespearianas estejam muito voltadas à arte performática e  sua recepção pelo público, um dos elementos que acabou não sendo estudado é o humor, especificamente o humor em peças trágicas, como é o caso de Hamlet, obra deste estudo.

O foco da presente pesquisa é a passagem cômica do texto, ou seja, o foco da pesquisa é a parte textual e não a performance em si, até porque seria preciso ter o registro da última performance desta obra para analisar a tradução do humor de Hamlet para o teatro. Porém, não se tem conhecimento de nenhum registro de performance com base em uma destas traduções.

Existe humor numa tragédia? Essa é uma das perguntas de base da pesquisa. O humor shakespeariano é carregado de trocadilhos, jogos de palavras, ambiguidades e, principalmente, muita ironia. As passagens cmicas podem, para o nosso propósito, ser melhor classificadas de acordo com os seguintes efeitos sobre o leitor ou público: passagens cmicas que, na verdade são cmicas; passagens cmicas que, por contraste com o ambiente trágico, são, na verdade, trágicas ou patéticas, e passagens cmicas que, por aliviarem a tensão, contribuem para o efeito dramático das passagens que se seguem.

O humor é um terreno muito amplo, e conceituar este campo de estudo nos estudos da tradução, nas palavras de Liberatti (2010, p. 11), culmina em pesquisas inestigantes, uma vez que a tradução do humor é totalmente diferente de qualquer outro tipo de tradução.

Para Marta Rosas, a tradução do humor não deixa de ser tmbm cultural, uma vez que  necessário “adotar uma visão que reúna as mais diversas formas de investigação, tendo sempre como horizonte o tecido cultural das línguas de partida e de chegada – ou seja, as línguas-culturas [...] envolvidas no processo.” (2003, p. 134)

A respeito da tradução de humor, Possenti (1998, p. 22) expõe que existe “um estranho desinteresse pelo aspecto especificamente lingüístico dos dados humorísticos”. Em seu artigo sobre uma teoria de tradução do humor, Marta Rosas ressalta o mesmo ponto de vista de Possenti (1998, p. 22):

*[...] embora a tradução permita evidenciar com muita nitidez os contornos dos mecanismos lingüísticos utilizados na produção do humor – e por isso represente um ângulo privilegiado para esse tipo de análise –, aparentemente as instigantes questões (lingüísticas ou não) levantadas pela tradução de textos humorísticos não tiveram muito apelo entre os estudiosos da lingüística, do humor ou da própria tradução.*

Sobre o processo de tradução de humor e as suas limitações, 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 v obrigado a optar pela prevalência de um dos dois” (QUEIROZ, 2007, p. 12).

Fernandes (1989, p. 78) adverte que “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”.

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, mas

que tenha um equivalente em sua língua e que faça sentido para o leitor.

Assim, concorda-se com a afirmativa de Theodor (1976, p. 24), que o tradutor “necessita de muita coragem e suficiente habilidade, de maneira que possa libertar-se de algumas das amarras do original e expressar-se de acordo com o pensamento da língua em que versa a sua tradução.”

A pesquisa pretende descrever a forma como o humor é construído na cena dos cozeiros de Hamlet em suas traduções. A partir dessa descrição, cotejar a construção do humor nas traduções, levando em consideração a construção do humor no texto de partida, o Fólho de 1623, publicado 6 anos após a morte de Shakespeare.

Por se tratar de Shakespeare, inicialmente consideraria-se a ideia de analisar registro de performance da obra do autor inglês, no entanto, a questão de tradução teatral não é o foco deste trabalho e sim, a construção do humor verbal (frise-se destacar somente a variante textual) no texto original e nas traduções.

De acordo com Eco (2009, p. 104), “é inútil procurar fidelidade literal.” Às vezes o tradutor tem que adaptar, pois não consegue encontrar algo que seja semelhante na língua de chegada, algo específico que tenha a ver com a vivência, com a cultura.

Precisa negociar um significado. E como também afirma o autor, na negociação, processo segundo o qual para obtermos uma coisa temos que renunciar a outra, no final, as partes envolvidas deveriam sair com um sentimento de satisfação mútua razoável, pois não podemos ter tudo (ECO, 2009, p. 25).

Traduzir consiste em conduzir determinado texto para o domínio de outra língua que não aquela em que está escrito. Dentro desse entendimento, o conceito de tradução está associado à transferência de signos de um código linguístico para outro, conservando-se a função e a mensagem do texto original

Ao traduzir uma obra, deveríamos tentar conservar as intenções do texto original? Como traduzir a cultura de um povo? O tradutor literário deveria conhecer o contexto histórico e cultural do autor e de sua obra para ter a sensibilidade para experimentar o expressado em uma língua e reproduzi-lo em outra.

## ANTOINE BERMAN E SUAS TENDÊNCIAS DEFORMADORAS

Assim como a linguagem, a tradução apresenta uma perspectiva multidisciplinar, uma vez que seu campo de atuação está interligado às diversas áreas do conhecimento. Para que a tradução possa se concretizar, é necessário um projeto de tradução, com objetivos a serem propostos e cumpridos.

A imagem do tradutor, antes era apagada, devido à máxima italiana *traduttore traditore*, mas esta imagem não mais existe nos dias atuais e também nas políticas editoriais; é mais visível e potente atualmente. O tradutor exerce um papel de grande importância, como um novo autor, um mediador de culturas.

Em outras palavras, ter uma posição de crítico da tradução; analisar o próprio projeto de tradução e as conseqüências do mesmo para com o original. É muito raro algum tradutor expor em sua prática tradutória a sua filiação teórica, mas o que eles não percebem é que suas opiniões chegam até ter peculiaridade teórica e são estas opiniões que, de certa forma, moldam o processo tradutório.

À medida que a l´ngua evolui, automaticamente j´ se prevê “a desatualiza¸o de determinadas versões e o surgimento de outras, mais sintonizadas com as expectativas do p´blico naquele momento e que, for¸osamente, refletem a inser¸o do tradutor em um dado contexto sociohistórico, cultural e pol´tico.” (MARTINS, 1999, p. 08)

A cada ´poca surgem novas tradu¸ões e com elas as marcas do tradutor, embora em algumas editoras estas tradu¸ões acabem não sendo revistas e são publicadas como foram traduzidas pela primeira vez. Isso ´ poss´vel confirmar analisando comparativamente as tradu¸ões de Hamlet, por Millôr Fernandes, de 1991 e de 2011, pois apesar da diferen¸a significativa de temporalidade, esta não sofreu varia¸o textual. Isso tamb´m ocorreu na tradu¸o de Carlos Alberto Nunes: a sua tradu¸o de 1997 foi mantida igual à tradu¸o de 2011, assim como o seu pref´cio.

Antoine Berman fornece em sua teoria de tradu¸o as tendˆncias deformadoras na tradu¸o liter´ria. Em sua obra *A Tradu¸o e a Letra ou o Albergue do Long´quo* (2010), o teórico entende a letra como “jogo de significantes, o espa¸o no qual o liter´rio brinca com o significado, com o sentido, ou o cont´duo do texto” (BERMAN apud SILVA, 2006, p. 2) ”.

Tem-se conhecimento de treze tendˆncias deformadoras propostas por Berman, contudo, nem todas serão contempladas na an´lise da passagem cômica. São estas as tendˆncias: racionaliza¸o, clarifica¸o, alongamento, enobrecimento, empobrecimento, empobrecimento quantitativo, homogeneiza¸o, destrui¸o dos ritmos, destrui¸o das redes de significantes subjacentes, destrui¸o da sistem´tica, destrui¸o ou exotiza¸o das redes de linguagem vernacular, destrui¸o das locu¸ões e apagamento das superposi¸ões de l´nguas.

A racionaliza¸o foca a estrutura sint´tica, com base no original, isto ´, vai reconstruir as frases segundo uma ordem discursiva. A clarifica¸o, como o pr´prio nome sugere, vai clarear o sentido da palavra, explicitando na tradu¸o o que ´ impl´cito no original. Alongamento remete à ideia de alongar a tradu¸o, por conta da jun¸o da racionaliza¸o e da clarifica¸o.

O enobrecimento vai tornar a tradu¸o mais rebuscada, mais bela, com um vocabul´rio muito elegante, o que pode no original não existir. O empobrecimento qualitativo vai substituir termos/expressões do original por equivalentes sem riqueza de significado, enquanto o quantitativo foca a perda lexical na tradu¸o, isto ´, o l´xico no original pode não ter um significante na tradu¸o. A tradu¸o, por meio da homogeneiza¸o do original, unifica “[...] aquilo que ela tem de mais essencial: sua polilogia informe” (FAVERI, 2009, p. 272).

A destrui¸o dos ritmos ´ a quebra do ritmo original, a destrui¸o de redes de significantes subjacentes faz men¸o ao fato da tradu¸o não transmitir “o texto subjacente existente no original e formado a partir da correspondˆncia e encadeamento de certos significantes” (SILVA, 2009, p. 3), enquanto a destrui¸o da sistem´tica remete à “perda de marcas pr´prias ao original e que formam um sistema de significa¸ões, ultrapassando o n´vel do significante, criando ritmo e se mostrando como texto” (SILVA, 2009, p. 3).

A destrui¸o ou exotiza¸o das redes de linguagem vernacular marca a perda de termos vernaculares do original, e destruir as locu¸ões remete à perda de prov´rbios, sem poss´vel equivalente na tradu¸o; por fim, o apagamento das superposi¸ões de l´nguas vai neutralizar o embate entre a l´ngua original e a l´ngua de chegada; uma não ´ superior à outra.

Traduzir o humor remete trabalhar os jogos de palavras, os trocadilhos, as ambiguidades dentro do texto, como também as figuras de linguagem que estão no original. Justamente por se tratar de Shakespeare, a prioridade é reforçada, uma vez que as peças eram escritas para serem encenadas no palco e não para a leitura.

Logo, a linguagem, como instrumento de protesto da burguesia da época era muito grotesca, irônica. Isso é notório no discurso dos coveiros que, no decorrer de todo o Ato V da peça, ficam brincando com as palavras, cujos termos são muito ambíguos.

É preciso estar munido de ferramentas para melhor compreender o vocábulo da época, como um glossário específico sobre a linguagem shakespeariana. Muitas vezes, as traduções, por mais que elas captem o espírito da obra, nem sempre acabam surtindo o efeito cômico que existe no original.

O humor é criativo, é um labirinto e se o tradutor não souber contorná-lo em sua tarefa, se perde e compromete o labor tradutor, assim também a recepção da sua tradução no contexto em que situa. Humor lembra os gatilhos e, como ressalta Queiroz (2007, p. 11), o ouvinte “se depara sempre com duas opções de interpretação totalmente opostas: uma denotativa, que não provoca graça, e uma conotativa, que alude a situações inesperadas e engraçadas.

Pressupõe-se que tanto o espetáculo como a tradução devem ser criativos, devem entreter o público para que assim a sua tradução (performance) funcione, dê sentido. Da mesma forma que a linguagem é sincrônica, assim também é o humor, por tanto “o tempo pode alterar a definição daquilo que um mesmo grupo ou falante considera engraçado” (ROSAS, 2002, p. 42). Agora segue o capítulo de análise da passagem cômica da obra.

## ANÁLISE DA CENA DOS COVEIROS

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.

Sobre a figura do coveiro, este não ocupa um lugar privilegiado na sociedade burguesa elizabetana. Pressupõe-se, de certa forma, que este não tenha uma formação intelectual para ser aceito na comunidade de sua época. Márcia Tiburi explica que nesta cena o “coveiro (...) não demonstra ter nenhum anseio por ver o corpo de uma mulher morta, posto que para ele uma mulher morta não é mulher” (TIBURI, 2010, p. 308).

Agora segue a cena dos coveiros no original e as respectivas traduções com as páginas em parênteses em tabela. Cada tradutor tem um estilo próprio, e por isso veremos como Millôr e Carlos Nunes traduziram a cena dos coveiros, primando pelo humor com base no original que é fornecido.

Inicialmente, a cena começa com os dois coveiros satirizando a morte de Ofélia. No original “willfully” se remete à “boa vontade”, enquanto a “salvação” provavelmente possa ser um

malapropismo<sup>1</sup> para “condenação”. Na tradução de Millôr, consta uma ironia em “não procurou voluntária”, marcada pela racionalização. Na tradução de Carlos Nunes, foi mantida a ironia, como se o coveirosugerisse que Ofélia estava tentando chegar ao céu logo.

O segundo coveiro brinca com o termo *hath sath*, que implica uma conotação sexual, embora o sentido seria equivalente a “analisar o caso dela”. A sentença “*make her grave straight*” implica na forma de como deve ser cavada a cova. Em Millôr, houve a destruição da sistemática, traduzida na cacofonia “cava a cova”, enquanto Nunes traduziu com o imperativo “abrir logo a sepultura”, valendo-se da clarificação e do enobrecimento.

Por mais que estejam questionando o caráter suspeito da morte de Ofélia, os coveiros brincam com o jogo de palavras *se offendendo*, por meio da exotização da rede de linguagem vernacular no original, uma corruptela do termo latino *se defendendo*, ligado ao princípio de *legítima defesa*. O humor se constrói devido à ironia do termo, pressupondo que Ofélia foi ao mesmo tempo, sujeito ativo e passivo da ação.; se suicidou por legítima defesa (Millôr) ou legítima ofensa (Nunes), gerando a dubiedade no texto<sup>2</sup>.

A respeito da realização do ato, Millôr traduziu literalmente, enquanto Nunes adequou este trecho. Assim, há uma confusão de *se defendendo* e *se ofendendo*; um propõe defesa e outro propõe ofensa, entretanto, foi um artífice que cada tradutor utilizou para justificar o suicídio de Ofélia. Shakespeare usa seus coveiros não só para propor o divertimento na linguagem jurídica, mas mais especificamente na lógica jurídica.

*Goodman* é um título para referir àqueles que possuem uma posição hierárquica menor à nobreza<sup>3</sup>. Millôr rebuscou o termo, traduzindo como *cavalheiro*, termo este usado por pessoas nobres, em contexto brasileiro. Configurou uma ironia na tradução de Millôr, uma vez que o coveiro não é uma figura pertencente à nobreza. Nunes popularizou o termo, por meio do empobrecimento qualitativo, traduzido como *compadre*, vocativo usado por falantes da menor camada social, fazendo jus à condição desprestigiada dos coveiros.

O termo “*argal*”, presente no original, é mais uma exotização da rede de linguagem vernacular, como também é corruptela do termo latino *ergo* (raiz latina de *portanto*, *por isso*, *entretanto*), conforme a nota explicativa da edição RSC Shakespeare (2011, p. 121). Ambos discutem a questão legal e jurídica do fato e encerram a cena, com tom debochado de que se ela não fosse alguém da nobreza (desdenhadamente falando, uma mulher qualquer, da plebe, da ralé), seu enterro jamais seria cristão.

Esta destruição da rede de linguagem vernacular também aparece em Millôr, traduzida como *argo*, como sinônimo de arguir e Nunes traduziu o equivalente da raiz etimológica latina. Por ser da nobreza da Dinamarca, seu funeral teve caráter católico, segundo a decisão da autoridade da época, como o juiz ou magistrado, como consta nas traduções, como a autoridade também poderia ser o bispo ou o Papa, levando em consideração o contexto brasileiro.

É uma crítica ao sistema hierárquico da época, uma vez que somente os detentores do poder (nobreza, clero) teriam muito “prestígio” para cometer tal crime; suas famílias, devido a seu prestígio, seriam poupadas da vergonha pública de ter um parente enterrado fora de solo cristão e expôr a condição grotesca que o suicídio lhe impõe, como foi apontado anteriormente por Minois. Nunes ainda ironiza a nobreza de Ofélia, chamando-a de *senhorinha de importância*.

O termo *spade*, entendido como símbolo de nobreza (espada), sofreu empobrecimento qualitativo em ambas as traduções, traduzido como *pá*. Os coveiros se comparam a Adão, pois como Adão ficou encarregado de cuidar do Jardim do Éden, os coveiros são encarregados de “cuidar” das covas, conforme nota explicativa da edição RSC Shakespeare. A tradução de Millô usou o empobrecimento qualitativo, enquanto a de Nunes traduziu literalmente, remetendo ao sentido pressuposto no original. A expressão *bore arms* remete a um caráter da nobreza; só era somente nobre quem usava armas, aqui as armas são sinônimo de mãos.

Prosseguindo a análise, Millôr usou a racionalização, dando a entender que o segundo coveiro é ignorante, enquanto Nunes fornece a imagem de um coveiro curioso, na função de aprendiz. Millô acrescentou a figura de Eva na sua tradução, como uma mulher de linhagem ambígua. A linha à qual aparece na tradução, remete tanto ao tecer da linha do tecido como a linhagem da nobreza. Eva é uma mulher nobre, de linhagem, que ela e Adão formaram o primeiro par do mundo; ou seja, foi graças à Eva, que Adão virou nobre.

A inserção da figura de Eva não se presencia nem no original, nem na tradução de Carlos Nunes. Neste jogo de lógica, o primeiro coveiro propõe um desafio ao segundo coveiro; como aquele indagou que este era pecador por desconhecer a tamanha nobreza de Adão na Bíblia (ou Escritura, como propõem os tradutores), lhe fará uma pergunta, e caso o segundo coveiro responda errado, será considerado pagão e aceita. O jogo de adivinha é sobre o trabalho mais forte que o pedreiro, engenheiro naval e carpinteiro. Nunes rebuscou o superlativo *stronger* para solidamente.

O segundo coveiro responde que é o armador de forcas (Millor), justificando que sua estrutura é resistente à uma centena de inquilinos. Os dois tradutores contemplaram o sentido da resposta. A admiração do primeiro coveiro é marcada pela destruição da superposição de línguas em Millôr e pelo enobrecimento de Nunes.

No original há uma cacofonia com *well* e *ill*, prevalecida em ambas as traduções com *bem* e *mal*. A primeira indagação do primeiro coveiro gera uma situação cômica na tradução de Millôr; por dizer “nessa da força você se saiu bem”, dá a entender que o segundo coveiro estaria sujeito a um julgamento que teria sua execução como consequência e por acertar a pergunta, livrou-se da execução.

Isto não ocorre na tradução de Nunes; o tradutor enalteceu a inteligência do coveiro, embora tenha certa ironia ao dizer “sua vivacidade”, entretanto, ao comparar ambas as traduções, elas concordam que tanto a força como o cadafalso fariam bem ao segundo coveiro, por ele justificar que aquela é mais sólida e este mais sólido que a Igreja.

O segundo coveiro repete a mesma pergunta sobre o melhor labor construtor ao primeiro coveiro e este lhe aguarda a resposta, para que, metaforicamente, com o uso da cangalha, evite outro julgamento. O segundo coveiro se aborrece por não lembrar a resposta e é julgado metaforicamente como um burro, cuja inteligência (passo) funciona somente a chibatada (batida).

Incomodado com a burrice do companheiro de trabalho, o primeiro coveiro lhe manda ir ao Yaughan (variante de Vaughan), uma taberna aos arredores do *Globe Theatre*, trazer uma bebida. Carlos Nunes retira essa informação do Yaughan e troca por *hospedaria*, um hiperônimo, através da clarificação. A referência ao nome deste estabelecimento seria imediatamente compreensível ao público elisabetano, mas o público leitor brasileiro não dispõe desta informação, então Nunes se serviu de um hiperônimo, o que causa um grande diferencial semântico



na leitura do texto, porém o nome foi alterado na tradução de Millôr por Yanam, devido ao empobrecimento qualitativo.

Ao substituir o *Yaughan* por *hospedaria*, para o contexto brasileiro, o objeto referente a este signo muda completamente, pois a concepção que o brasileiro tem de uma hospedaria, contrária a de uma taberna, é bem significativa a de um inglês daquela época. Nunes pode ter em mente um leitor que tenha ao menos vago conhecimento de que nas estalagens também se comia e bebia. A tradução de Carlos Nunes neste trecho específico acabou não funcionando, mesmo que tenha prevalecido o humor do diálogo anterior, conquanto Millôr manteve o humor existente no original.

Analisando a cantiga, observa-se que as rimas são alteradas (*love, behove, sweet, meet*) no original. Millôr manteve esta estrutura rítmica da canção em sua tradução (*amava, voava, dia, fugia*), assim como Nunes (*bastante, instante, sabia, valia*), contudo ambos os tradutores se valem da destruição da sistemática e da homogeneização.

Hamlet chega ao cemitério acompanhado de Horácio e ao ver o coveiro cavando, se incomforma com o fato dele cantar enquanto trabalha, quando deveria estar concentrado, em silêncio. Horácio diz ao príncipe que cantar, ironicamente, se tornou algo comum em sua prática (no sentido de agilizar o tempo). Hamlet conclui que as mãos que menos trabalham são mais sensíveis, ou seja, satirizou o trabalho do coveiro, que não é nada sensível.

Na próxima canção, o coveiro satiriza a velhice como sinônima de morte. No original, o primeiro e o terceiro versos são brancos, enquanto o segundo e o quarto são rimas alternadas. Millôr manteve a mesma estrutura, porém clarificou o sentido, e Nunes enobreceu a canção, destruiu o ritmo e apresentou a canção com todas as rimas alternadas.

Quando o coveiro joga a caveira, a fala do príncipe apresenta ambiguidade cômica; não só como força de expressão de tristeza, como também Hamlet está se aproveitando do fato da própria caveira já não ser mais capaz de cantar. Caim, em Millôr, foi traduzido com a racionalização e Nunes usou um hiperônimo.

A outra possibilidade é da caveira ser de um político, mas Millôr alongou a tradução, acrescentando uma terceira figura que se julgava, que não o próprio político, superior a Deus. Nunes, por sua vez, remete a caveira ao político mesmo, conforme o original. Em questão de linguagem, Millôr adequou ao falar carioca e Nunes simplificou.

Aparece outra suposição para a caveira. É a figura do cortesão, nominado comicamente como “Tal e Qual” em Millôr e “Fulano” em Nunes, assim como o lorde a quem o cortesão dirige a palavra é nominado “Qual e Tal” em Millôr e “Cicrano” em Nunes. Novamente, Millôr adequou a linguagem ao falar carioca, e Nunes, desta vez, adequou ao falar paulista. Ambos destruíram a superposição das línguas.

Há uma ironia em *o’er offices*, significando que o coveiro está se assenhoreando (tomando posse) das caveiras, como um nobre de terras. Os tradutores empobreceram qualitativamente este termo, traduzindo por *chuta* (Millôr) e *maltrata* (Nunes). Prosseguindo com seu raciocínio, Hamlet satiriza a caveira, chamando-a de Madame Verme, uma *senhora* desqueixada e abatida, mais uma vez de forma irônica, com a espada do sacristão.

*Sexton* é um termo referente ao sacristão, figura nobre do clero; a sátira do príncipe nesta fala refere-se ao coveiro e sua *arma*, a pá. A revolução remete, de modo sarcástico, à sorte e ao des-

tino que estas caveiras tiveram. A criação dos ossos, compreendidos grotescamente como pessoas, lhes nada adiantou; só serviram apenas para entretenimento. assume a ambigüidade típica do cômico, não só como força de expressão de tristeza, como também Hamlet está se aproveitando do fato da própria caveira já não ser mais capaz de contar piadas.

Na tradução de Millôr foi usada a homogeneização, acrescentado um referencial cultural, o jogo da bocha, um possível equívoco de *loggats*. Nunes substituiu *Madame* por *Lorde*, implicando um tom rebuscado, homogeneizou e alongou a indignação sarcástica do príncipe e clarificou *loggats*, como sinônimo de bola, ao invés de ser uma brincadeira, como consta em Millôr.

A próxima canção do coveiro está estruturada em rimas alternadas, prevalecidas em ambas as traduções. A próxima caveira é reconhecida pelo príncipe como a de um advogado. Há uma cacofonia no original, satirizando a profissão e os documentos legais, prevalecida também nas traduções, e o discurso que lhe é peculiar, bastante retórico.

Há uma comicidade ambígua no início desta fala do príncipe; o advogado, devido à sua profissão, deveria processar o coveiro por danos morais, contudo, por estar na condição de *post-mortem*, não o realiza. Andréa Cesco, no capítulo de sua tese sobre a sátira, expõe como o literato espanhol Francisco de Quevedo y Villegas (séc. XVII) ataca os agentes da lei em sua obra *Sueños y Discursos*:

*Os advogados são tradicionalmente condenados por falsos e mentirosos, e por torcer as leis, emaranhar os pleitos, defender a falsidade e mudar os significados, como neste segmento do ‘Sueño del Juicio’: ‘Fue condenado un abogado porque tenía todos los derechos con corcovas’ (Ed. JC, 1993: 141). As leis desse advogado são torcidas, corrompidas, e por isso possuem uma curva saliente como a dos corcundas (CESCO, 2007, p. 105).*

O pensamento de Quevedo é similar às traduções desta passagem da cena dos coveiros de Hamlet. Desta forma, conclui Cesco que os advogados, devido ao seu trabalho e ao seu discurso, são vistos como um erro da sociedade, “pois em vez de estimular as partes para que cheguem a um acordo, incitam a discórdia à espera de um pleito que, por fim, lhes dará de comer.” Assim como os coveiros satirizam a função que os documentos legais exercem na sociedade, para os advogados, “a única coisa que interessa aos advogados é cobrar seus honorários” (CESCO, 2007, p. 105).

Assim como o advogado passa a imagem de mentiroso e salafário na literatura espanhola, aqui a figura do advogado assume na obra, a figura do endividado, conforme consta nas linhas finais desta passagem nas traduções de Millôr e Nunes.

Conciliando a sátira de Quevedo, com a sátira dos coveiros, podemos formular a seguinte ironia, analisando o contexto brasileiro: formação intelectual para nada. Usa uma retórica para convencer o cliente, lucra em cima dele, e acaba acumulando dívidas externas, que acabam ficando como “herança” aos seus futuros herdeiros.

Enquanto o coveiro cava o túmulo, Hamlet questiona a quem se destina tal túmulo. O coveiro responde que é dele. A cantiga que se segue está estruturada em versos brancos, prevalecida nas duas traduções. Hamlet concorda, ironicamente, que pertence ao coveiro, já que o mesmo está nela. O coveiro filosofa com o príncipe, alegando que ela não pertence a este, por se encontrar fora dela, logo, como o coveiro está nela, não no sentido sarcástico de dormir, pertence a ele.

Millôr brinca com os adjetivos *preocupado* e *ps-ocupada*, valendo de ambiguidade. Nunes, porém, manteve o sentido literal do original. Hamlet contesta que não pode ser do coveiro, pois não está morto e o chama de mentiroso. Millôr destruiu a sistemática e propôs um sentido diferente ao original. Nunes enobreceu este diálogo, mas manteve a literalidade do original.

Fazendo um jogo filosófico com o príncipe, o coveiro brinca que a cova não é para um homem, muito menos para uma mulher, indagando então uma interrogao do príncipe, *a quem* a cova está sendo cavada. O coveiro responde que é o corpo de uma mulher que não é mais mulher, por ser agora um cadáver. Aqui entra um jogo com o discurso religioso; embora a mulher tenha todas as feioes que lhe são peculiares, com ou sem a sua alma, não deixou de ser mulher, mas o coveiro ignora este pormenor, ou seja, a seu ver, morreu e virou pão.

Surpreso com a racionalidade do coveiro, o príncipe toma cautela para que não seja *pego* pelas ambiguidades do coveiro. O príncipe, em plena sanidade, satiriza que em três anos, o tempo deteriorou este homem que trabalha nas covas, Curioso sobre o tempo que ele é coveiro, o príncipe questiona e ele responde que desde a vitória do rei sobre Fortinbrs. Ainda curioso, o príncipe quer saber há quanto isso aconteceu.

O coveiro, não sabendo que estava diante do próprio príncipe, responde que foi quando nasceu o jovem monarca, visto como louco e enviado para Inglaterra, cuja razão da loucura é desconhecida. Cada tradutor soube reproduzir este diálogo entre o príncipe e o coveiro, embora Millôr tenha usado o falar da região sudeste, de modo que o leitor possa se familiarizar com a obra. Assim, Millôr adequou o diálogo, por meio da racionalizao e homogeneizao.

Nunes homogeneizou também o diálogo, mas sempre *preso* ao original e enobrecendo o texto. Trinta anos, período de transio da mocidade para a fase adulta, é o tempo que o coveiro está na sua condio. O coveiro, ao explicar ao príncipe o tempo que um cadáver fica na cova, explica de uma maneira grotesca, como se um ser humano também estivesse na condio de cadáver.

Millôr novamente adaptou a linguagem ao falar da região sudeste, por meio da destruio da sistemática, enquanto Nunes rebuscou a explicao, por meio do enobrecimento. O termo *whoreson* apresentou um problema nas traduoes. Na traduo de Millôr, aparece o palavrão *filho da puta* pelo coveiro para da caveira.

Sobre o uso de palavrão, Millôr Fernandes comenta que é um recurso válido e criativo, pois são capazes de “dotar o nosso vocabulário de expressoes 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).

Na traduo de Millôr, o uso do palavrão se contrapôs ao termo *bandido*, adjetivo menos pesado, usado por Carlos Nunes. Embora no contexto brasileiro muitos textos tratem os termos *bandido* e *filho da puta* (um adjetivo vulgar) como sinnimos, certamente ficaria estranho usar *bastardo*, como traduo literal do original.

O coveiro escava e surge mais uma caveira, cujo enterro, segundo o próprio, data de 23 anos. Hamlet pergunta se ele reconhece, e o escavador, antes de dizer de quem se trata, relata algumas atitudes do falecido e depois diz que é de Yorick, o bobo da corte. Segue uma análise a respeito da figura do bobo em Shakespeare, por Larissa Maria Avelar Costa Gadelha e Sandra

Luna, em que o bobo da corte é “aquele apto a falar a verdade por meio da zombaria. Especialmente no Renascimento, os bobos se tornam inclusive conselheiros do rei” (GADELHA; LUNA, 2008, p. 5).

Ao recordar da dinamicidade do bobo no reino, o jovem príncipe se entristece ao ver que a morte roubara-lhe todo o entusiasmo, restando somente um crânio, com o qual faz piada: “Não sobrou uma ao menos, para rir de tua própria careta? Tudo descarnado!” (SHAKESPEARE *apud* NUNES, 2011, p. 133). Novamente Millôr homogeneizou e adequou este trecho ao falar carioca, através do empobrecimento qualitativo, enquanto Nunes realçou o espanto do príncipe, por meio do enobrecimento.

A expressão “sobrou uma”, na tradução de Carlos Nunes, assume a ambigüidade típica do cômico, não são como força de expressão de tristeza, como também Hamlet está se aproveitando do fato da própria caveira já não ser mais capaz de contar piadas.

Este saudosismo do príncipe para com o bobo da corte é contemplado em Millôr, através da racionalização até o trecho “Me revolta o estômago” e logo em seguida, tamanha comicidade é traduzida pela homogeneização. Nunes, por sua vez, enobreceu este saudosismo até o trecho “sinto engulhos”. Embora tenha homogeneizado deste trecho em diante, a sua tradução possui marcas de enobrecimento.

Hamlet indaga se Alexandre, o Grande, mesmo de grandes feitos, teria chegado a este fim. Horácio afirma, e o príncipe se enoja do cheiro fétido da caveira. Pensando na lógica que o p se torna terra e da terra se faz a argila, sarcasticamente o príncipe questiona se as cinzas do grande líder grego poderiam vir a servir como uma simples rolha de barril. Horácio responde que seria demasiado exagerado chegar a esse ponto.

Agora o jovem monarca apela a César Augusto, imperador de Roma. Se as cinzas de Alexandre poderiam vir a servir como uma rolha de barril, por que as de César não viriam a servir como um muro contra o vento tempestuoso de inverno?? Ironicamente, o monarca compara a grandiosidade de ambas as personalidades e as equivale à função que suas cinzas viriam a ter.

Esta passagem se encerra com a filosofia bíblica: do p eu vim, do p eu voltarei. A humanidade é, em parte, uma criatura semelhante a Deus, cheia de poderes mentais e verbais, entretanto somos “quintessência do p” -o político, o advogado, o homem heroico e o palhaço humilde, todos acabam no mesmo lugar.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Feita a análise, observa-se como foram aplicadas as tendências deformadoras pelos tradutores, levando em consideração sua carga cultural da obra. Millôr, como um tradutor de teatro, acabou por simplificar o texto, embora em poucos momentos tenha dado uma rebuscada na prosa, mas não desmerecendo a leitura de sua tradução.

Ao ler a sua tradução,  possível visualizar uma performance da obra, sem enxugamentos. Certamente a recepção de sua tradução seria favorável e cômica, contrária  de Carlos Nunes, que a transformou em uma obra erudita e certamente, uma performance baseada em sua tradução não seria tão aceitável.

Por mais que Shakespeare fosse um autor popular em sua ´epoca, nˆo ´e poss´ıvel afirmar (como tamb´em nˆo foram encontradas fontes para isso) que o dramaturgo tenha tamanha intelectualidade, como ´e vis´ıvel na tradu¸˜ao de Nunes. Embora a linguagem do tradutor seja muito erudita, possivelmente considerada chata por alguns leitores, nˆo ´e desmerecedora nem inv´alida da reprodu¸˜ao da obra.

Como foi previsto e confirmado no projeto de pesquisa, a tradu¸˜ao de Millˆor Fernandes ´e mais dirigida ao p´ublico de modo geral, numa linguagem popular, conquanto a tradu¸˜ao de Carlos Alberto Nunes ´e direcionada a um p´ublico mais culto, possivelmente acadˆmico.

O uso de palavras rebuscadas, de certa forma, pode vir a comprometer a leitura da obra, mas isso varia de p´ublico para p´ublico; nˆo podemos afirmar que o leitor ´e um grande intelecto e que ele depreender´a o sentido naturalmente.

A an´alise da tradu¸˜ao do humor shakespeariano se contemplou. Sempre repleta de sarcasmos, ironias (principalmente), trocadilhos, ambiguidades, piadas de tom sexual e cacofonias que implicam o humor da obra, uma simples leitura do original nˆo ´e o suficiente para poder depreender da inten¸˜ao do autor. Como foi dito anteriormente, ´e melhor estar sempre acompanhado de materiais bibliogr´aficos sobre a ´epoca e a l´ıngua do autor, uma vez que isto delimita a temporalidade e o recorte cultural a ser estudado. Em se tratando de teatro, como foi o caso desta pesquisa, a linguagem gestual tamb´em traduz o sentido proposto da obra.

Infelizmente nˆo foi poss´ıvel encontrar registro de pe¸as de teatro que tenham se baseado no Hamlet de Millˆor ou no de Carlos Nunes. Certamente, a pesquisa teria uma relevˆncia mais forte, ao confrontar a tradu¸˜ao com a performance, mesmo focando o crit´erio textual.

Nˆo ´e f´acil compreender o humor shakespeariano. ´E necess´ario estar atento a cada detalhe da obra, mesmo que seja um simples verso ou uma can¸˜ao de cena, como foi feito por Carin Zwilling, nˆo focando a tradu¸˜ao de humor e sim, a musicalidade da can¸˜ao. Shakespeare foi e ´e um grande gˆenio da humanidade, pois em suas obras, como Hamlet, por exemplo, nos ´e apresentada a figura do ser humano sob v´arias facetas.

Mesmo com pouca bibliografia sobre a tradu¸˜ao de humor, e especificamente a tradu¸˜ao do humor shakespeariano, espera-se que esta pesquisa possa complementar este enlace entre os Estudos da Tradu¸˜ao e os Estudos Shakespearianos.

## THE BERMANIAN DEFAMATIONS IN HAMLET

**Abstract:** *the translation of humor is subject to a significant knowledge of the translator of the subject and of his own time, since at any given time, it is necessary that the translator, through his imagination and insight, recreate certain passages according to the contemporary understanding of comic object. The present study aims to examine the conservation of humor in a brief scene of the grave-diggers of the play The Tragedy of Hamlet: Prince of Denmark by William Shakespeare, translated by Millor Fernandes in 2011 and Carlos Alberto Nunes in 2011. The edition used as original is the Oxford Shakespeare and theoretical base for this study focuses on the deforming trends by Antoine Berman.*

**Palavras-chave:** *Performance. Imagination. Hamlet. Irony.*

#### Notas

- 1   o uso de palavras parnimas ou no, voluntaria ou involuntariamente, geralmente com efeito cômico. Nota explicativa da RSC Shakespeare.
- 2 Nota explicativa 9 da RSC Shakespeare. (2011, p. 120)
- 3 Cf. RSC Shakespeare (2011, p. 120) e Schmidt (1971, p. 486)

#### Referências

BARZOTTO, L. A. A tradução literária tecendo sua própria história. *Acta Scientiarum. Human and Social Sciences*, Maringá, v. 29 n.1, p. 41-50, 30 de julho de 2007. Disponível em: <<http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciHumanSocSci/article/view/135/62>>.

CRYSTAL, D.; CRYSTAL, B. *Shakespeare's words: a glossary and language companion*. London: Penguin, 2002.

FERNANDES, M. *O senhor das palavras: entrevista*. [Agosto de 2005]. Revista Língua Portuguesa. Rio de Janeiro. Entrevista concedida a Luiz Costa Pereira Junior e Marco Antonio Araujo. Disponível em: <[www2.uol.com.br/millor/aberto/millorimprensa/006.htm](http://www2.uol.com.br/millor/aberto/millorimprensa/006.htm)>.

\_\_\_\_\_. Palavres, usar ou não usar? Disponível em:

<<http://www.ime.usp.br/~salles/home/textos/palavroes.htm>>.

LEIBOLD, A. The Translation of humor: who says it can't be done? *Meta*, v. 34, n.1, p. 109-111, mar. 1989.

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, Belo Horizonte, Anais... 2008. Disponível em:

<[http://www.letras.ufmg.br/espanhol/Anais/anais\\_paginas%20\\_2502-3078/Notas%20para.pdf](http://www.letras.ufmg.br/espanhol/Anais/anais_paginas%20_2502-3078/Notas%20para.pdf)>.

POSSENTI, S. *Os humores da língua: análises linguísticas de piadas*. Campinas: Mercado de Letras, 1998.

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.

QUEIROZ, B.R.B. Tradução de Humor: Limites e Possibilidades. Revista Ao P da Letra, Pernambuco, v. 9, p. 10-18, 2007. Disponível em: <<http://www.revistaopedalettra.net/volumes/vol%209/Vol9-Bianca-Rodrigues-Bold.pdf>>. Acesso em: 02 jul. 2011.

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. esp., 2003. Disponível em:

<[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-44502003000300009&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-44502003000300009&script=sci_arttext)>. Acesso em: 02 jul. 2011.

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*. 3.ed. New York: Dover Publications, 1971.

SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Organizado por Jonathan Bate e Eric Rasmussen. Reino Unido: Palgrave MacMillan, 2008. (Coleção The RSC Shakespeare).

\_\_\_\_\_. *Hamlet: príncipe da Dinamarca*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. (Coleção Saraiva de Bolso).

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

\_\_\_\_\_. *Hamlet*. In: \_\_\_\_\_. *William Shakespeare – The Complete Works*. Edited by John Jowett, William Montgomery, Gary Taylor & Stanley Wells. The Oxford Shakespeare. 2. ed. United States: The Oxford University Press, 2005. p. 681-718.

SILVA, W. G. A analítica hermaniana aplicada a uma tradução de Macbeth. *Scientia Traductionis*, Flori-

an´opolis, v. 3, p 1-9, 2006.

THEODOR, E. *Tradu˜o: of´icio e arte*. Sˆao Paulo: Cultrix, 1976.

TIBURI, M. Of´elia morta: do discurso ˆa imagem. *Revista Estudos Feministas*, Florian´opolis, v. 18, n. 2 ago. 2010.

VERMEER, H.J. *Esboo de uma teoria de tradu˜o*. Porto: Edi˜es ASA, 1985.