Building the way

Universidade Estadual de Goiás

CRÍTICA DE TRADUÇÃO: A CENA DOS COVEIROS DE *HAMLET* NA TRADUÇÃO DE LEONARDO AFONSO

TRANSLATION CRITICISM: THE GRAVEDIGGERS' SCENE IN LEONARDO AFONSO'S TRANSLATION OF HAMLET

Vitor Fonseca Targa[1]
Tiago Marques Luiz[2]

RESUMO

Este artigo realiza uma análise crítica da tradução da cena dos coveiros, presente no ato V de *Hamlet*, de William Shakespeare, feita por Leonardo Afonso em 2020. O estudo foca na complexidade linguística, cultural e filosófica dessa passagem, que combina humor e reflexões sobre a morte, destacando os desafios enfrentados pelo tradutor ao equilibrar fidelidade ao texto original e acessibilidade para o público contemporâneo. A análise examina as escolhas lexicais, sintáticas e estilísticas de Afonso, com especial atenção à maneira como ele aborda os trocadilhos, ambiguidades e nuances típicas da linguagem shakespeariana. Além disso, o artigo reflete sobre o impacto dessas escolhas na recepção da obra no contexto brasileiro, considerando a preservação do tom cômico e filosófico da cena. Por fim, a discussão contribui para reflexões mais amplas sobre os desafios da tradução literária, particularmente no que se refere à transposição de obras clássicas para línguas e culturas distantes do original, tanto no tempo quanto no espaço.

[1]Graduando em Letras na Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD).
vitorfonsecat@gmail.com
https://lattes.cnpq.br/7970456826613198
https://orcid.org/0009-0006-5742-4754

[2] Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Professor adjunto na Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD).
markx2006@gmail.com
https://lattes.cnpq.br/2785674972617689
https://orcid.org/0000-0003-4462-3050

PALAVRAS-CHAVE: Tradução literária. Hamlet. Leonardo Afonso. Crítica de tradução. William Shakespeare.

ABSTRACT
This paper conducts a critical analysis of the translation of the gravediggers' scene found in Act V of William Shakespeare's *Hamlet*, by Leonardo Afonso in 2020. The study focuses on the linguistic, cultural, and philosophical complexity of this passage, which combines humor and reflections on death, highlighting the challenges faced by the translator in balancing fidelity to the original text and accessibility for contemporary audiences. The analysis examines Afonso's lexical, syntactical, and stylistic choices, paying special attention to how he addresses puns, ambiguities, and nuances typical of Shakespearean language. Furthermore, the article reflects on the impact of these choices on the reception of the work in the Brazilian context, considering the preservation of the scene's comical and philosophical tone. Finally, the discussion contributes to broader reflections on the challenges of literary translation, particularly regarding the transposition of classical works into languages and cultures that are distant from the original, both in time and space.

Keywords: Literary translation. Hamlet. Leonardo Afonso. Translation criticism. William Shakespeare.

Considerações iniciais

A obra de William Shakespeare é amplamente reconhecida por sua complexidade linguística e pelo uso refinado do humor, sustentado por uma rica variedade vocabular e por diversos recursos retóricos, como trocadilhos e ambiguidades. De acordo com Martins (2004), tais características não são apenas marcas do estilo do autor, mas refletem um gosto mais amplo da época elisabetana por jogos de palavras, que visavam tanto entreter quanto estimular reflexões sobre a vida.

Entre os recursos linguísticos mais frequentes em Shakespeare, destacam-se os trocadilhos, que exploram semelhanças fonéticas ou

gráficas para gerar múltiplos sentidos (Martins, 2016). O apreço por esses jogos verbais, como apontam Mahood (2003) e Heliodora (2018), não era exclusivo do dramaturgo, mas compartilhado pelo público elisabetano.

A tradução do humor na dramaturgia shakespeariana impõe desafios significativos, pois envolve não apenas a transposição de trocadilhos, mas também a adaptação de referências culturais e convenções linguísticas do inglês elisabetano. Como observa Martins (2016), considerando que os jogos de palavras eram um desafio na própria língua de Shakespeare, esse dispositivo se torna "maior ainda em situações de tradução, quando é preciso encontrar equivalentes formais e estilísticos na língua de chegada, sob pena de se des-shakespearianizar Shakespeare" (Martins, 2016, p. 288).

Diante desse cenário, este artigo tem como objetivo analisar a tradução da cena dos coveiros de *Hamlet* realizada por Leonardo Afonso (2020), examinando em que medida as escolhas do tradutor preservam ou alteram os efeitos cômicos e estilísticos do original.

O artigo está organizado da seguinte forma: inicialmente, discutiremos a tradução do humor shakespeariano, amparados pelas reflexões de Márcia do Amaral Peixoto Martins (2004, 2016) e Beatriz Viégas-Faria (2011), abordando as principais dificuldades e estratégias para a transposição de jogos de palavras e duplos sentidos. Em seguida, analisaremos a cena dos coveiros de *Hamlet*, considerando sua importância dentro da peça e suas particularidades linguísticas e cômicas, com base nos estudos de Arthur Huntington Nason (2017), Raymond McDonald Alden (2018), Manfred Draudt (2002) e Beatriz Viégas-Faria (2011). Na terceira parte, procederemos ao cotejo entre o texto-fonte e a tradução da cena realizada por Leonardo Afonso (Shakespeare, 2020). Para fundamentar nossa análise, utilizamos o dicionário especializado de Alexander Schmidt (1971a, 1971b), além da edição de *Hamlet* organizada por Barbara A. Mowat e Paul Werstine (Shakespeare, 2012).

Por fim, nas considerações finais, sintetizaremos os achados da análise e discutiremos os impactos das escolhas tradutórias no efeito cômico e estilístico da cena.

A tradução do humor shakespeariano

A questão da tradução do humor shakespeariano tem sido amplamente debatida na exegese contemporânea, que questiona a suposta intraduzibilidade dos trocadilhos. O contexto interpretativo e as

convenções de leitura influenciam diretamente a identificação e a recepção desses recursos, uma vez que os significados das palavras variam conforme a cultura e o período histórico. Nesse sentido, Martins (2004, p. 127) destaca que a "fluidez dos significados" interfere na maneira como o humor é compreendido em diferentes contextos. Como a recepção de um trocadilho depende da bagagem cultural do leitor, há uma inevitável reinterpretação dos jogos de palavras ao longo do tempo.

Além disso, a tradução do humor é particularmente desafiadora devido às diferenças entre o inglês elisabetano e as línguas modernas, que dificultam a identificação e a transposição de trocadilhos. Segundo Martins (2004, p. 127), "a identificação das ocorrências desses recursos é igualmente variável, dependendo das estratégias e convenções de leitura vigentes". Essas dificuldades são ampliadas pelo fato de que, nas peças shakespearianas, o humor e os jogos de palavras não estão restritos a um único tipo de personagem. Se, por um lado, figuras centrais como Hamlet empregam trocadilhos espirituosos e elaborados, por outro, personagens de classes populares frequentemente cometem impropriedades lexicais (malapropismos), gerando um efeito cômico distinto (Martins, 2016, p. 289-290). Esse fenômeno representa um desafio adicional para os tradutores, pois exige a recriação da comicidade sem comprometer a verossimilhança do personagem.

Apesar dos desafios inerentes à tradução do humor, Martins (2016) propõe a relativização da noção de "perda inevitável", frequentemente associada à transposição de elementos cômicos entre línguas e culturas. Contudo, essa proposição pode ser problematizada à luz das conclusões extraídas das análises realizadas ao longo do trabalho. Ao final de cada excerto, observamos uma tendência recorrente à constatação de perdas de massa semântica nas escolhas tradutórias, o que acaba por reforçar — ainda que de forma não intencional — a própria ideia de inevitabilidade que se pretende relativizar. Tal dissonância entre o arcabouço teórico e os resultados analíticos revela uma tensão interna no discurso de Martins (2016), que merece ser considerada no debate sobre os limites e as possibilidades da tradução do humor.

Segundo a estudiosa, o dramaturgo inglês, reconhecido pelo amplo uso desse retórico, "é constantemente traduzido, e a julgar pela sua recepção nas diferentes culturas-alvo, tais características estilísticas continuam a lhe ser atribuídas" (Martins, 2016, p. 291). Assim, embora os trocadilhos possam exigir adaptações, a recriação bem-sucedida do efeito

humorístico demonstra que a essência da obra shakespeariana pode ser preservada na tradução.

Viégas-Faria (2011) também enfatiza a complexidade da tradução shakespeariana e a importância de um amplo aparato de referências para guiar o tradutor. Como afirma a autora, quem se aventura na empreitada de traduzir as peças teatrais de William Shakespeare "conta com um universo quase que imensurável de recursos dos quais pode lançar mão" (2011, p. 21), incluindo edições anotadas, dicionários especializados e estudos linguísticos. Esses instrumentos são fundamentais para que o tradutor consiga manter as ambiguidades e múltiplos sentidos do original.

Diferentes estratégias podem ser empregadas na tradução do humor. Como observa Viégas-Faria (2011, p. 21), ao lidar com trocadilhos, o tradutor pode expandir o texto para acomodar um segundo significado, explicitá-lo na própria tradução ou até recriar um jogo de palavras em outro trecho da obra para compensar sua perda. Além disso, a escolha entre traduzir Shakespeare em verso ou em prosa influencia diretamente a forma como o humor é transposto. Segundo a autora, traduções em prosa tendem a priorizar a reprodução das camadas semânticas e pragmáticas do texto, permitindo um maior detalhamento do conteúdo e uma maior flexibilidade na adaptação dos jogos linguísticos (Viégas-Faria, 2011, p. 22).

Esse processo revela a natureza paradoxal da tradução, que Almeida (2009, p. 218) define como uma "operação de reformulação interlinguística que visa a ampliar o universo de destinatários que um discurso poderia alcançar em sua formulação primeira". Assim, enquanto busca preservar o original, a tradução também se coloca como seu "substituto", operando a uma "distância mínima do original" (Almeida, 2009, p. 219).

Outro aspecto essencial da tradução do humor shakespeariano é a necessidade de capturar as idiossincrasias das personagens. Viégas-Faria (2011, p. 23) ressalta que cada personagem tem um modo específico de falar, marcado por sua posição social, nível de instrução e função dentro da narrativa. Como as peças foram escritas para serem representadas no palco, os diálogos trazem marcas da oralidade, o que demanda um olhar atento do tradutor para reproduzir essas nuances na língua de chegada.

A dificuldade de traduzir esses jogos linguísticos decorre da própria natureza da linguagem, uma vez que os trocadilhos muitas vezes se baseiam em peculiaridades fonéticas e semânticas específicas de cada

língua. Almeida (2009, p. 230) observa que "o texto humorístico, seja ele original ou traduzido, organiza-se no sentido de criar as condições necessárias à produção de um desfecho que irá salientar um desvio (transgressão) em relação a um modo de dizer ou de se comportar". Esse desvio pode assumir diferentes formas, dependendo da língua e da cultura em questão, o que explica por que a tradução do humor exige um equilíbrio entre fidelidade ao original e adaptação ao contexto da língua de chegada.

Assim, a questão não se resume a determinar se um trocadilho pode ou não ser traduzido, mas sim quais soluções permitem que seu efeito humorístico seja mantido na língua de chegada. A identificação e a interpretação dos trocadilhos em Shakespeare também variam conforme as convenções de leitura e a evolução da crítica literária. Como aponta Martins (2004, p. 127-128), a exegese contemporânea frequentemente revisita interpretações anteriores, reconhecendo novos trocadilhos ou desautorizando ocorrências previamente registradas. Esse fenômeno demonstra que o significado dos trocadilhos não é fixo, mas sujeito a oscilações interpretativas ao longo do tempo. Além disso, o modo como o humor é percebido varia conforme o contexto cultural de quem lê ou assiste, o que torna inevitável uma reinterpretação contínua desses jogos linguísticos à medida que novas gerações entram em contato com a obra shakespeariana.

A cena dos coveiros em *Hamlet*

A inserção de momentos cômicos em tragédias shakespearianas tem sido alvo de intenso debate crítico desde o século XVIII. No centro dessa discussão está a emblemática cena dos coveiros em *Hamlet*, considerada por muitos estudiosos um dos momentos mais sofisticados do uso do humor trágico. Entre os principais teóricos que abordam esse recurso estão Raymond Macdonald Alden (2018) e Arthur Huntington Nason (2017), que oferecem leituras complementares sobre a funcionalidade do cômico na estrutura trágica da peça.

Essa cena representa um dos momentos mais emblemáticos do uso do humor na tragédia shakespeariana. Sua inclusão exemplifica a habilidade do dramaturgo em mesclar elementos cômicos e trágicos, criando um contraste que potencializa a reflexão sobre a mortalidade e a condição humana (Nason, 2017, p. 161-163). Antes do clímax da peça, essa cena oferece um momento de humor irreverente que funciona tanto

como alívio cômico quanto como aprofundamento temático da narrativa. O que poderia ser considerado um momento de descanso emocional converte-se, portanto, em uma poderosa intensificação do *pathos*, pois o espectador é confrontado com a morte de Ofélia num tom irônico e grotesco.

Embora suas tragédias sejam vistas como solenes, Shakespeare incorporou o humor como ferramenta narrativa. Alden (2018, p. 253) observa que Shakespeare evitava interlúdios cômicos repetidos, mas inseria uma única cena humorística em suas tragédias, como ocorre em *Hamlet* e *Antônio e Cleópatra*. Em *Hamlet*, o coveiro desempenha um papel cômico em meio à atmosfera densa da peça. Esse alívio cômico interrompe a tensão dramática, permitindo que o público recupere o fôlego antes do desfecho trágico. Nason (2017, p. 163) argumenta que o humor pode funcionar como um momento isolado de comicidade, como um contraste que amplifica o impacto emocional ou como um respiro antes do clímax. Alden (2018, p. 246) complementa, apontando que o humor nas tragédias elisabetanas frequentemente envolve o ridículo na ação e no discurso.

A interação entre comédia e tragédia em *Hamlet* não se limita à cena dos coveiros. Draudt (2002, p. 71-72) argumenta que a peça contém mais elementos cômicos do que outras tragédias do autor, com Hamlet utilizando ironia e jogos de linguagem similares aos das comédias shakespearianas, diferenciando-o de outros heróis trágicos e vinculando seu humor à sua visão de mundo. A cena dos coveiros marca um ponto de virada, pois Hamlet encontra um interlocutor que compartilha sua sagacidade verbal e desafia sua visão sobre a morte. Alden (2018, p. 252) destaca que os coveiros são identificados no texto como *clowns*, reforçando a função humorística dessa passagem.

Além de oferecer alívio cômico, a cena dos coveiros funciona como crítica social. Shakespeare frequentemente utiliza personagens populares para questionar normas e instituições. O Primeiro Coveiro satiriza as regras arbitrárias que determinam quem recebe um enterro cristão. Isso se torna evidente quando ele ironiza o privilégio concedido a Ofélia, que, apesar do suicídio, recebe esse tipo de enterro, algo negado a pessoas de classes mais baixas.

O humor na tragédia também contribui para a construção dos personagens. Enquanto, em algumas peças, figuras secundárias assumem a função de alívio cômico, em *Hamlet*, o protagonista se destaca nesse papel. A cena dos coveiros é particularmente interessante porque, pela

primeira vez, Hamlet encontra um interlocutor que compartilha sua sagacidade e o ridiculariza. Draudt (2002, p. 81) aponta que essa inversão de papéis subverte a dinâmica de inteligência da peça, desafiando a autoridade discursiva do príncipe. Alden (2018, p. 255-256) argumenta que *Hamlet* é a única tragédia shakespeariana cujo herói desempenha, em certa medida, uma função cômica, utilizando o humor como parte de sua caracterização.

Além disso, a cena dos coveiros ilustra a relação entre oralidade e comicidade no teatro shakespeariano. Como observa Viégas-Faria (2011, p. 23), os personagens têm estilos de fala distintos que refletem suas origens sociais. Enquanto Hamlet e os cortesãos utilizam um discurso sofisticado e metafórico, o Primeiro Coveiro recorre a expressões coloquiais e lógica aparentemente ilógica, típicas da oralidade popular. Esse contraste reforça o humor da cena e destaca a alienação de Hamlet em relação ao mundo real.

Assim, o humor em *Hamlet* não deve ser visto como um desvio da tragédia, mas como um recurso que potencializa seu impacto. Draudt (2002, p. 83) conclui que a combinação entre comédia e tragédia equilibra o estímulo intelectual e a carga emocional. O humor dos coveiros, longe de enfraquecer a seriedade da peça, reforça seus temas centrais e contribui para a complexidade psicológica de *Hamlet*, tornando essa peça uma das mais analisadas do teatro shakespeariano.

Análise e crítica de tradução na cena dos coveiros

Este estudo examina a edição de *Hamlet* organizada por Jonathan Bate e Eric Rasmussen (Shakespeare, 2008), contrastando-a com a tradução de Leonardo Afonso, publicada em 2020. Ambas as versões combinam elementos do Segundo Quarto e do Fólio, buscando um equilíbrio entre as principais fontes da peça. A edição preparada por Bate e Rasmussen se destaca por reunir essas duas versões do texto e por oferecer notas que contextualizam historicamente, culturalmente e literariamente a obra. Da mesma forma, a tradução de Leonardo Afonso apresenta notas de rodapé que auxiliam na compreensão do texto, explicando termos arcaicos, referências culturais e escolhas tradutórias.

Dada a complexidade da cena, repleta de jogos de palavras, ironia e referências culturais que nem sempre têm equivalentes diretos em outras línguas, a comparação se concentrará em fragmentos

específicos que representam os principais desafios para a tradução, que aqui denominaremos de *trouble-sources* (Luiz, 2013).

Quadro 1: primeiro excerto

Excerto 1:	**Afonso**:
First Clown: Is she to be buried in Christian burial that *wilfully* seeks her own salvation?	Primeiro Coveiro: Deve receber enterro cristão aquela que *deliberadamente* busca sua salvação?
Second Clown: I tell thee she is: and therefore make her grave *straight*: the *crowner hath sat* on her, and finds it Christian burial. (Shakespeare, 2008, p. 165, grifos nossos)	Segundo Coveiro: Eu te digo que deve, e portanto faz logo sua cova. O oficial *se debruçou* o caso, e o considera enterro cristão. (Shakespeare, 2020, p. 199, grifos nossos)

Fonte: elaboração dos autores a partir de Shakespeare (2008; 2020)

No texto original, a pergunta retórica do Primeiro Coveiro expõe a tensão entre a doutrina religiosa e a prática social, ironizando o fato de Ofélia receber um enterro cristão apesar de ter cometido suicídio – tradicionalmente considerado um pecado grave. Como observam Bate e Rasmussen (Shakespeare, 2008, p. 367), o termo *salvation* funciona ironicamente como um eufemismo para *damnation*, revelando não apenas a possível ignorância do coveiro em relação aos dogmas religiosos, mas também uma crítica sutil à rigidez da moral cristã no tratamento do suicídio. Em português, os termos "salvação" e "condenação" possuem equivalentes diretos e de fácil compreensão, o que reduziria a dificuldade de recriar esse jogo de palavras. Ainda assim, a tradução de Leonardo Afonso não enfatiza essa duplicidade semântica.

Ao verter *wilfully seeks her own salvation* como "deliberadamente busca sua salvação", Afonso preserva a estrutura sintática da frase original, mas atenua parte da complexidade semântica e da possível ironia do enunciado. Embora "deliberadamente" e *wilfully* compartilhem a ideia de ação intencional, o advérbio em inglês carrega, sobretudo em registros religiosos e morais, uma ambiguidade que pode remeter tanto à obstinação quanto à transgressão deliberada — ou seja, a uma escolha feita contra uma norma, de forma quase pecaminosa. Já "deliberadamente", em português, tende a ser interpretado de maneira mais neutra, associada apenas ao planejamento consciente, sem necessariamente sugerir culpa ou desvio moral. Assim, a escolha do termo suaviza a ambivalência do original e, com isso, reduz o potencial irônico ou crítico da construção.

Além disso, o verbo "buscar" apresenta, em português, um tom neutro e desprovido de conotações morais explícitas. Já *seeks*, no original inglês, especialmente quando inserido em um contexto de linguagem religiosa, pode carregar uma ambivalência importante: por um lado, sugere um esforço sincero de redenção; por outro, pode insinuar uma atitude voluntariosa, interpretada como rebeldia ou desafio à graça divina — um traço potencialmente condenável à luz da doutrina cristã. Essa duplicidade semântica contribui para a construção de uma ironia sutil no texto original, que se dilui parcialmente na tradução, onde a escolha lexical por "buscar" não evoca esse campo semântico de conflito moral. Dessa forma, a ironia do trecho se perde parcialmente na tradução.

Outro aspecto relevante é a tradução de *make her grave straight* como "faz logo sua cova". Segundo Bate e Rasmussen (Shakespeare, 2008, p. 365), *straight* possui um duplo sentido no inglês elisabetano, podendo significar tanto "imediatamente" quanto "não torto". Essa ambiguidade contribui para o tom irônico da cena, pois sugere que a cova deve ser feita ao mesmo tempo com rapidez e exatidão. A versão de Afonso enfatiza a ideia de urgência, mas não recupera totalmente esse jogo semântico, atenuando parte do efeito original.

A tradução do trecho seguinte também apresenta uma escolha digna de nota. No original, *the crowner hath sat on her, and finds it Christian burial* contém um jogo de linguagem que reforça o humor rústico dos coveiros. O verbo *sat* carrega um duplo significado: formalmente, refere-se ao ato de presidir um inquérito legal, mas também pode sugerir uma imagem cômica e literal de alguém que "sentou-se sobre o cadáver" (Shakespeare, 2008, p. 365). Essa ambiguidade reflete o tom irreverente da cena, em que os coveiros tratam a morte com uma mistura de sarcasmo e trivialidade. Mowat e Werstine (Shakespeare, 2012, p. 329) reforçam essa leitura ao definir *sat on her* como a "condução de investigação formal sobre as causas da morte" e *finds it* como "decidiu que a *causa mortis* garantia enterro cristão". Assim, há um contraste entre a seriedade do inquérito e a irreverência da formulação linguística, um traço característico do humor das classes populares em Shakespeare.

Na tradução de Afonso, essa ironia se torna menos evidente. O trecho foi vertido como "O oficial se debruçou o caso, e o considera enterro cristão". A construção "se debruçou" pode ser interpretada como um trocadilho intencional, evocando tanto a imagem literal de um legista curvado sobre o corpo de Ofélia quanto a ideia figurada de alguém que analisa um caso com atenção. Caso tenha sido uma escolha deliberada do

tradutor, trata-se de uma tentativa de preservar o caráter espirituoso do original, embora a sutileza do trocadilho possa passar despercebida para o leitor.

Quadro 2: segundo excerto

Excerto 2:	Afonso:
First Clown: He was the first ever that ever *bore arms*.	Primeiro Coveiro: Ele foi o primeiro a portar *brasões*.
Second Clown: Why, he had none.	Segundo Coveiro: Ora, ele não os tinha.
First Clown: [...] The Scripture says Adam digged. Could he dig without *arms*? (Shakespeare, 2008, p. 330, grifos nossos)	Primeiro Coveiro: [...] A Escritura diz "Adão cavou". Poderia ele cavar sem "*brações*"? (Shakespeare, 2020, p. 201, grifos nossos)

Fonte: elaboração dos autores a partir de Shakespeare (2008; 2020)

O trocadilho na fala do Primeiro Coveiro sobre Adão exemplifica os desafios da tradução do humor, especialmente no que diz respeito à ambiguidade lexical e ao duplo sentido. No original, *arms* pode significar "armas" (instrumentos de combate), "braços" (membros do corpo humano) e, de forma mais sutil, "brasão" (*coat of arms*, símbolo de linhagem nobre ou cavalheirismo). A piada funciona porque o Segundo Coveiro interpreta literalmente a menção a *arms*, negando que Adão possuísse brasões, enquanto o Primeiro Coveiro, ao recorrer à Escritura, ironiza a impossibilidade de cavar sem braços.

Na tradução de Leonardo Afonso, a solução "brasões/brações" busca recriar o jogo de significados do original, preservando a relação entre nobreza e força física. O uso de "brações" como uma forma inventiva e informal de "braços" mantém o tom espirituoso e cômico da fala, aproximando-se do humor do original. Embora o termo possa ser compreendido pelo leitor por aproximação morfológica ou pela clareza do contexto, trata-se de uma forma não dicionarizada, de uso menos frequente em registros escritos. Essa marcação lexical pode interferir na recepção imediata da piada, sobretudo entre leitores que não estejam habituados a neologismos ou à flexibilidade lúdica da linguagem oral. Ainda assim, trata-se de uma solução engenhosa, que respeita a estrutura cômica do original e mantém a ambiguidade semântica essencial à piada, garantindo que o efeito humorístico seja, em grande medida, preservado na transposição para o português.

Quadro 3: terceiro excerto

Excerto 3:	Afonso:

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. (Shakespeare, 2008, p. 166, grifos nossos).	Primeiro Coveiro: Agrada-me bastante tua perspicácia, de boa fé; o cadafalso *se presta bem,* mas como *se presta ele bem*? Ele *se presta bem* àqueles que não prestam; agora tu prestas mau papel ao dizer que o cadafalso é mais resistente do que a igreja, "argal", o cadafalso pode prestar para Ti (Shakespeare, 2020, p. 201-2, grifos nossos)

Fonte: elaboração dos autores a partir de Shakespeare (2008; 2020)

O jogo de palavras presente na charada do Primeiro Coveiro exemplifica a complexidade do humor shakespeariano, que se apoia na ambiguidade semântica e na ironia para criar um efeito cômico e reflexivo. A repetição e variação da expressão *to do well* geram um duplo sentido: em um primeiro momento, a forca "does well" porque cumpre sua função (executar criminosos), mas, em contraste com *do ill* ("fazer/agir mal"), o sintagma verbal também pode ser interpretado em seu sentido literal de "fazer o bem/agir corretamente". Esse jogo retórico reforça a comicidade da cena e evidencia o humor mordaz dos coveiros ao tratar temas como morte e justiça de maneira irreverente.

Na tradução de Leonardo Afonso, a escolha da formulação "ele se presta bem àqueles que não prestam" para o trecho *it does well to those that do ill* representa uma solução engenhosa, que explora criativamente a polissemia do verbo "prestar". A construção mantém o duplo sentido do original: por um lado, evoca a ideia de utilidade ou adequação ("prestar-se a algo"); por outro, sugere um juízo de valor moral ("não prestar", como sinônimo de má índole ou comportamento condenável). Essa amarração entre os dois sentidos em um único enunciado preserva o contraste central da piada — entre *do well* e *do ill* — de maneira espirituosa e eficaz. Trata-se, portanto, de um exemplo notável em que a tradução não apenas mantém a lógica cômica do texto-fonte, como também a recria com inventividade, em sintonia com as possibilidades expressivas da língua de chegada.

Ainda que certas escolhas, como "prestar mau papel", possam soar menos naturais ao leitor contemporâneo, elas não chegam a comprometer a inteligibilidade do jogo de palavras — especialmente considerando o contexto dramatúrgico e a licença poética inerente ao gênero. Assim, longe de comprovar uma suposta "perda inevitável" na tradução do humor, esse exemplo aponta justamente para a capacidade do tradutor de mobilizar recursos linguísticos próprios da língua de

chegada para recriar, com alto grau de eficácia, os efeitos de sentido do original.

Outro ponto relevante diz respeito à forma como o tradutor lida com o latinismo cômico presente na fala do Primeiro Coveiro. No original, o termo argal aparece como uma corruptela de ergo, típica do inglês shakespeariano, empregada para construir o efeito de humor popular e marcar a fala do personagem como pertencente a um registro oral, rudimentar e pretensamente erudito. Na tradução de Leonardo Afonso, opta-se por manter o termo argal, tal como aparece no texto-fonte. Essa decisão está em consonância com uma tendência observável em algumas traduções contemporâneas da peça, que preferem preservar certos termos arcaicos ou marcados do original como forma de manter o "sabor" da linguagem shakespeariana. No entanto, a simples manutenção de argal não produz, necessariamente, um efeito cômico equivalente em português, uma vez que a corruptela está ancorada na fonologia do inglês e pode soar opaca ao leitor brasileiro.

Nesse sentido, a solução adotada por Bárbara Heliodora — ergum, uma forma deformada mais próxima do sistema fonológico do português — parece mais bem-sucedida em reproduzir o efeito de um latinismo mal empregado, criando um humor acessível e verossímil para o público-alvo. Assim, embora a escolha de Afonso seja legítima dentro de certos paradigmas tradutórios, ela ilustra as limitações de uma transposição formal que, ao manter o signo original, pode deixar de atingir plenamente seu efeito pragmático na cultura de chegada.

Assim, a tradução de Afonso demonstra um esforço em manter o jogo retórico do trecho, especialmente na equivalência de *does well* como “se presta bem” (Shakespeare, 2020, p. 201). No entanto, algumas escolhas, como “prestar mau papel”, podem suavizar a relação entre bem e mal que estrutura a charada. Ainda assim, a versão consegue preservar o caráter espirituoso do diálogo, garantindo que o efeito humorístico não se perca completamente.

Quadro 4: quarto excerto

Excerto 4: Why, e’en so, and now my *lady Worm’s*, chapless, and knocked about the mazard 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	**Afonso**: Ora, isso mesmo, e agora pertence a minha Dona Minhoca; sem mandíbula, e golpeado no cocuruto com uma pá de sacristão. Cá 'stá bela revolução, se ao menos tivéssemos a faculdade de vê-lo. Estes ossos não custaram nada em seu crescimento, que

to think on't (Shakespeare, 2008, p. 168, grifos nossos).	se possa fazê-los de brinquedo? Os meus doem ao pensar nisso (Shakespeare, 2020, p. 204, grifos nossos).

Fonte: elaboração dos autores a partir de Shakespeare (2008; 2020)

O vocábulo *worm*, no contexto shakespeariano, possui múltiplos significados, conforme descrito por Alexander Schmidt (1971b, p. 1248). Além de designar pequenos animais rastejantes, simboliza a decomposição humana e a inevitabilidade da morte, temas centrais à cena dos coveiros em *Hamlet*. A tradução de Leonardo Afonso opta por "minhoca", uma escolha que pode enfraquecer a carga simbólica do termo original. Enquanto *worm* pode remeter a vermes necrófagos associados à decomposição, "minhoca" tem um tom mais brando, o que pode reduzir o impacto da metáfora sobre a degradação do corpo humano. Além disso, a equivalência de *Lady Worm's* por "Dona Minhoca" atenua a ironia mordaz da fala de Hamlet, pois "Dona" carrega um tom mais coloquial e menos aristocrático do que *Lady*, suavizando o contraste entre a dignidade da vida e a decomposição após a morte.

A passagem que menciona "revolução" reforça a inevitabilidade da morte como o grande nivelador de status e poder. Hamlet ironiza o fato de que um crânio, que poderia ter pertencido a um cortesão bajulador, agora é tratado rudemente pelo coveiro, indiferente ao prestígio que o falecido um dia teve. No contexto da peça, *revolution* não se refere a uma mudança abrupta no sentido político ou social, mas ao ciclo natural da vida e à transformação imposta pelo tempo. Schmidt (1971b, p. 440) define o termo como "mudança produzida pelo tempo", destacando que a fala de Hamlet sugere que essa transição inevitável poderia ser vista como uma "refinada revolução", caso os vivos tivessem a capacidade de reconhecer sua verdadeira natureza. Na tradução de Afonso, "Cá 'stá bela revolução" mantém o sentido da frase e a carga irônica do original, já que *fine* pode ser lido tanto como um elogio quanto como sarcasmo.

Outro ponto relevante é a tradução de *loggats*, um jogo popular em que pequenos troncos são lançados contra uma estaca fincada no solo. Como explica Schmidt (1971a, p. 1155), o humor da fala de Hamlet surge da redução da grandeza humana a um mero jogo, sugerindo que aqueles que um dia tiveram status e influência agora não passam de peças descartáveis em um passatempo irrelevante. O humor é ampliado pela ironia de Hamlet, que questiona como os ossos de um nobre — um ser

humano considerado grandioso — poderiam ser usados em um jogo tão insignificante.

Na tradução de Afonso, *Did these bones cost no more the breeding but to play at loggats with 'em?* se torna "Estes ossos não custaram nada em seu crescimento, que se possa fazê-los de brinquedo?". A escolha de "fazer de brinquedo" simplifica a referência ao jogo específico, tornando o significado mais acessível ao público contemporâneo, mas perde a conotação cultural do termo *loggats*, que é crucial para compreender a crítica social e a ironia da fala. Ao substituir o nome do jogo por uma expressão mais geral, a tradução acaba diluindo a ironia subjacente, que vem do contraste entre a grandeza dos ossos humanos e a banalidade do jogo. A referência ao *loggats* no original, sendo um jogo rústico e simples, carrega uma crítica implícita à condição humana e à transitoriedade do poder, sugerindo que, por mais elevados que tenham sido, os corpos humanos tornam-se, após a morte, descartáveis e sem valor, reduzidos a meras peças de um passatempo insignificante.

Embora a tradução por "fazer de brinquedo" seja uma escolha válida do ponto de vista pragmático, ao tornar a ideia mais acessível, ela não consegue capturar completamente a força simbólica e a crítica implícita do jogo original. A solução de Afonso, ao empregar um termo mais genérico, compromete parcialmente a especificidade cultural do *loggats*, o que resulta em uma perda da nuance irônica da fala de Hamlet. A tradução perde parte da carregada ironia social presente no original, que faz com que a grandeza e o valor dos corpos humanos sejam questionados ao serem reduzidos a um mero jogo de crianças.

Quadro 5: quinto excerto

Excerto 5	Afonso
HAMLET: Whose grave's this, sirrah?	HAMLET: De quem é esta cova, senhor?
FIRST CLOWN: Mine, sir.	PRIMEIRO COVEIRO: Minha, senhor.
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 *lie in't*, and yet it is mine.	HAMLET: Eu creio ser tua de fato, realmente, pois aí vieste a faltar. PRIMEIRO COVEIRO: A ti ela não faz falta, senhor, e porquanto ela não é tua. De minha parte, eu não falto nela, e no entanto ela é minha.
HAMLET: Doest thou *lie in't*, to be in't and say 'tis thine. 'Tis for the dead, not for the quick; therefore *thou liest*.	HAMLET: Tu faltas com a verdade nela, ao nela estar e dizer que é tua: ela é para os mortos, não para os vivos, portanto estás em falta.

First Clown: 'Tis a quick *lie*, sir, 'twill away again from me to you (Shakespeare, 2008, p. 168-169, grifos nossos)	Primeiro Coveiro: É uma falta viva, senhor, e lá vai de novo, de mim para ti (Shakespeare, 2020, p. 206, grifos nossos).

Fonte: elaboração dos autores a partir de Shakespeare (2008; 2020)

A palavra *lie* no original apresenta um jogo de palavras homófono e homógrafo, podendo significar tanto "mentir" quanto "jazer". Essa dualidade permite que o diálogo opere simultaneamente em dois níveis: um literal, referindo-se ao ato de estar em uma cova, e outro metafórico, relacionado à verdade e à posse. Schmidt (1971a, p. 788) observa que *lie* pode ter ambos os sentidos, o que é um exemplo clássico da complexidade semântica presente na obra de Shakespeare. No diálogo, Hamlet sugere que o coveiro "permanece" na cova ao trabalhar nela e, ao mesmo tempo, "mente" ao afirmar que a cova é sua, uma vez que os túmulos pertencem, de fato, aos mortos. Esse jogo de significados cria uma tensão entre as dimensões física e moral do discurso, adicionando um toque de humor à cena.

A tradução de Leonardo Afonso apresenta uma solução engenhosa para essa complexidade. Ao substituir *lie* por "faltar", ele explora os dois sentidos da palavra: o de "vir a faltar" (estar ausente, morrer) e o de "faltar com a verdade" (mentir). Essa escolha mantém a estrutura do jogo de palavras e a dualidade semântica da frase, permitindo que a piada sobre a posse do túmulo se mantenha intacta, ao mesmo tempo em que oferece uma tradução que se adapta bem ao contexto linguístico e cultural do português. A troca da metáfora espacial no original, que joga com a ideia de "estar na cova", para a noção de "faltar com a verdade" em português, pode ser vista como uma alteração pragmática, mas não compromete o humor da cena.

A solução de Afonso não só preserva a essência do humor, mas também mantém a crítica implícita de Hamlet sobre a relação entre vida e morte, verdade e posse. A alteração da metáfora espacial é um pequeno preço a pagar pela ingenuidade da tradução, que oferece uma resolução criativa para o desafio semântico, mantendo o tom humorístico e a ironia da peça.

Outro elemento relevante do diálogo é o uso da palavra *quick*. Segundo Bate e Rasmussen (Shakespeare, 2008, p. 369), *quick* pode significar tanto "rápido" quanto "vivo", um duplo sentido essencial para o humor da cena. Essa definição também é confirmada por Schmidt (1971b, p. 353), que lista *quick* como "vivo, em movimento". O coveiro, portanto,

brinca com a ideia de que sua mentira não é fixa ou definitiva, mas sim passageira e mutável, contrastando com a rigidez da morte. Afonso traduz *quick lie* como "falta viva", uma tentativa de preservar esse duplo sentido. No entanto, "falta viva" não é uma expressão de uso corrente em português, o que pode dificultar a apreensão imediata do jogo de palavras pelo leitor.

No geral, a tradução de Afonso adapta habilidosamente a ambiguidade do original, recriando a brincadeira com *lie* por meio de "faltar". Embora altere a construção espacial do trocadilho, essa escolha preserva a tensão entre verdade e morte que estrutura o humor da cena. A opção por "falta viva" para *quick lie* tenta manter o jogo semântico, embora possa soar menos natural em português, o que pode afetar um pouco a fluidez do diálogo. No entanto, a tradução revela uma solução criativa e cuidadosa, que transpõe com precisão a complexidade linguística do trecho. Afonso consegue preservar a ironia e o humor da cena de maneira eficaz, sem comprometer o impacto original da piada.

Considerações finais

O estudo das soluções tradutórias aplicadas aos trocadilhos de *Hamlet* revela o complexo equilíbrio entre fidelidade ao original e adaptação ao contexto cultural e linguístico da língua de chegada. A tradução do humor shakespeariano exige que o tradutor vá além da mera equivalência lexical, e busque formas criativas de capturar a riqueza interpretativa do texto, respeitando tanto os aspectos linguísticos quanto culturais. Como observamos no estudo da cena dos coveiros, a tradução de trocadilhos e ironias muitas vezes demanda uma abordagem criativa, capaz de recriar o efeito humorístico sem perder a essência das nuances do texto original.

No entanto, a análise mostrou que, embora as soluções de Afonso para os trocadilhos em *Hamlet* sejam criativas e engenhosas, a preservação de todos os significados microtextuais do original nem sempre é possível ou desejável. Em casos como a tradução de *loggats*, a escolha de uma expressão mais familiar reflete uma tentativa de adaptar o humor ao contexto cultural contemporâneo, ao mesmo tempo em que há um hiato entre os significados específicos do termo e o que ele representaria no contexto original elisabetano. Essa tensão entre a preservação do conteúdo cultural e a adaptação criativa do tradutor é um aspecto central no processo de tradução do humor.

Limitações da pesquisa incluem o fato de que a análise foi focada apenas em uma seleção de passagens específicas, o que não permite generalizações amplas sobre todas as soluções tradutórias para o humor em Shakespeare. Além disso, a pesquisa se concentrou no trabalho de Afonso, sem explorar outras versões da tradução da peça, o que poderia proporcionar uma perspectiva mais rica sobre a diversidade de estratégias tradutórias.

Pesquisas futuras poderiam explorar mais profundamente a dinâmica entre criatividade e preservação em traduções de outros textos shakespearianos, comparando as soluções de diferentes tradutores para uma mesma cena ou trecho. Além disso, uma investigação mais detalhada sobre as mudanças culturais e linguísticas que afetam a recepção do humor shakespeariano ao longo do tempo poderia contribuir para uma melhor compreensão das escolhas tradutórias em diferentes contextos históricos e culturais.

A partir deste estudo, fica claro que a tradução do humor shakespeariano não é apenas um exercício técnico de conversão linguística, mas um processo interpretativo e adaptativo, onde cada tradução representa uma leitura distinta, contextualizada por seu tempo e por suas convenções culturais. O estudo das soluções tradutórias para o humor shakespeariano, portanto, não só enriquece os Estudos da Tradução, mas também oferece uma contribuição valiosa para a compreensão da recepção e ressignificação da obra de Shakespeare, à medida que ela é traduzida e reinterpretada por diferentes gerações.

REFERÊNCIAS

ALDEN, Raymond MacDonald. O uso do material cômico na tragédia de Shakespeare e seus contemporâneos. **Cerrados**, Brasília, v. 27 n. 46, p. 244-260, 2017. Acesso em 03 mar. 2025 Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/19642/18174.

ALMEIDA, Fernando Afonso. Tradução e humor. *In*: Márcia Atálla Pietroluongo. (Org.). **O trabalho da tradução**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009, p. 217-234.

DRAUDT, Manfred. The Comedy of *Hamlet*. **Atlantis**, v. 24, n. 1, p. 71–83, Jun. 2002. Acesso em 05 abr. 2025. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/41055046.

HELIODORA, Bárbara. Meus motivos para traduzir Shakespeare *In*: MARTINS, Márcia do Amaral Peixoto; GUERINI, Andréia (orgs). **Palavra de tradutor:** reflexões sobre tradução por tradutores brasileiros/ The Translator's Word: Reflections on Translation by Brazilian Translators. Edição bilíngue. Florianópolis: Editora da UFSC, 2018, p. 177-193.

LUIZ, Tiago Marques. **Cava a cova!**: descrevendo o humor da cena dos coveiros de *Hamlet* em duas traduções brasileiras. 2013. 132p. Dissertação. (Mestrado em Estudos da Tradução). Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

MAHOOD, Molly Maureen. **Shakespeare's wordplay.** London and New York: Routledge, 2003.

MARTINS, Márcia do Amaral Peixoto. Traduzindo o trocadilho: o humor de O mercador de Veneza em português. *In*: MARTINS, Márcia do Amaral Peixoto (Org.). **Visões e identidades brasileiras de Shakespeare.** Rio de Janeiro, RJ: Lucerna, 2004, p. 127-148.

MARTINS, Márcia do Amaral Peixoto. A tradução dos jogos de palavras shakespearianos: o caso de A Megera Domada. *In*: CAMATI, Anna Stegh; MIRANDA, Célia Arns (Org.). **Shakespeare sob múltiplos olhares**. Curitiba: Editora da UFPR, 2016. p. 287-314.

NASON, Arthur Huntington. A presença da comédia nas tragédias de Shakespeare. **Dramaturgia em foco**, Petrolina, v. 1, n. 1, p. 158-169, 2017. Acesso 03 mar. 2025. Disponível em: https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/136/124

SCHMIDT, Alexander. **Shakespeare Lexicon and Quotation Dictionary:** a complete dictionary of all the English words, phrases, and constructions in the works of the poet. Nova Iorque: Dover, 1971a. v. 1: A-M.

SCHMIDT, Alexander. **Shakespeare Lexicon and Quotation Dictionary:** a complete dictionary of all the English words, phrases, and constructions in the works of the poet. Nova Iorque: Dover, 1971b. v. 2: N-Z.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. BATE, Jonathan; RASMUSSEN, Eric (ed.). Londres: Palgrave Macmillan, 2008.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. MOWAT, Barbara A.; WRESTINE, Paul (ed.). Nova Iorque: Simon & Schuster, 2012.

SHAKESPEARE, William. **A Tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca.** Tradução: Leonardo Afonso. São Paulo, SP: Chiado Books, 2020.

VIÉGAS-FARIA, Beatriz. O que significa traduzir hoje a dramaturgia shakespeariana? *In*: CORONEL, Luiz (Org.). **Dicionário William Shakespeare:** as múltiplas facetas de um gênio. Porto Alegre: Mecenas/TAB Marketing, 2011. p. 21-25.

Submetido em: 16/04/2025
Aprovado em: 05/06/2025
Publicado em: 31/07/2025