

NOBREZA VS OBSCENIDADE EM TRADUÇÕES BRASILEIRAS DE *HAMLET*: UMA REFLEXÃO SOBRE AS RELAÇÕES POSSÍVEIS ENTRE OS TRADUTORES E SEU AUTOR

*Neuza Lopes Ribeiro Vollet**

RESUMO: A principal proposta deste artigo é refletir sobre a relação entre o tradutor e o autor do original sob uma perspectiva pós-moderna, segundo a qual os significados do autor, suas condições de produção da obra, seus desejos e motivações e seus objetivos dramáticos não podem ser recuperados, mas tão somente interpretados de uma determinada perspectiva histórica, cultural e ideológica. Examinarei duas abordagens diferentes à questão da linguagem da sexualidade em *Hamlet*, de William Shakespeare, em traduções brasileiras, com o propósito de argumentar que as diferenças de tratamento a essa questão revelam a sintonia de seus tradutores com duas concepções sobre o autor construídas em discursos específicos.

UNITERMOS: tradução; autoria; fidelidade; Shakespeare; pós-modernidade.

ABSTRACT: The main point discussed in this text is the translator's relationship with the original author from a post-modern perspective, according to which the author's meaning of words, his conditions of work writing, his desires and motivations and dramatic objectives can not be recovered. They can only be interpreted from a specific historical, cultural and ideological perspective. I will examine two distinct approaches

* Doutoranda em Linguística Aplicada, na área de Tradução, pela UNICAMP. Professora da Faculdade Ibero-Americana.

related to sexual language in Hamlet, by William Shakespeare, in Brazilian translations, to argue that the differences in handling such issue depend on the translators adopting different concepts about the author.

KEYWORDS: translation; authorship; fidelity; Shakespeare; postmodernism.

Em busca do autor

A argumentação desenvolvida neste artigo terá como meta desestabilizar o papel de criador único e origem absoluta do texto que nossa tradição cultural geralmente atribui ao autor e que, ao servir de base para as relações tradicionais que se estabelecem na tradução, determina uma hierarquia em que resta ao tradutor uma posição não só secundária, mas permanentemente posta sob suspeita.

Quando lemos resenhas de livros, depoimentos de críticos, trabalhos de alunos, a avaliação desses trabalhos pelos professores, e ao conversarmos com leitores comuns, percebemos que o autor funciona como um centro para o qual convergem a expectativa de alcançar maior intimidade com a obra e o sonho de recuperação de um significado pleno, unívoco e perene. Ao autor delega-se o papel principal, o direito legal de proprietário; nele, que detém o status de fonte criativa e origem plena, aninha-se a esperança de garantir a perenidade das escolhas originais.

Essa mesma esperança tem norteado as teorias de tradução ao longo dos tempos: o tradutor ideal seria aquele que conseguisse recuperar um significado pleno, sem perdas, que correspondesse aos desejos do autor da obra original. Uma prática comum, por isso mesmo, tem sido a de buscar legitimidade para as decisões tomadas durante o ato tradutório no próprio autor, ou seja, no conhecimento disponível sobre o autor, divulgado em obras críticas e biográficas escritas por estudiosos de prestígio e autorizadas por instituições acadêmicas de renome. Esses estudos têm como propósito dar conta da vida, da obra e do pensamento do autor através de uma pesquisa rigorosa de sua

biografia, análises psicológicas e exame de fatos históricos, para então, de posse desses “dados”, explicar-lhe a obra.

No caso de um autor da estatura de William Shakespeare, alguns de seus tradutores são eles mesmos exegetas e eruditos de respeito. Como geralmente um resumo biográfico é inserido nas edições críticas das peças em inglês e nas edições traduzidas, o autor é apresentado aos leitores de uma determinada perspectiva, em que alguns episódios de sua vida são enfatizados e sugeridos como fundamentais para sua experiência como escritor. Nessa ocasião, registros de fatos reais podem ser apresentados como originadores de impressões no autor, fortes o bastante para influenciar na escolha de temas ou mesmo para serem reproduzidos nas peças.

A tentativa de “descobrir” o autor para “descobrir-lhe” o significado ocorre também num nível mais sofisticado – e ousado – de especulação, como ilustram as minuciosas análises psicanalíticas cuja meta era relacionar os conflitos íntimos de Shakespeare às suas peças. Parte-se, então, do pressuposto de que o estudo detalhado das palavras e dos temas de um autor substituem os processos de livre associação e interpretação que são os requisitos normais da psicanálise como símbolos e expressões dos conflitos inconscientes originados na infância (Lewis, 1965, p. 59).

É importante observar que todas essas especulações justificam-se a partir de sua fundamentação em dois pressupostos: em primeiro lugar, na crença de que é possível recuperar, de alguma forma, as intenções e motivações de um autor através de um estudo acurado e cuidadosamente neutro de fatos biográficos ou psicológicos; em segundo, na convicção de que o suposto acesso direto a sua mente resultaria na compreensão total de seus significados, sem a interferência de uma mediação.

Para os que não aceitam a hipótese de que a mente e o pensamento de Shakespeare sejam recuperáveis daquela forma, haveria outro caminho direto para os seus significados plenos: os próprios textos. O que me parece necessário, em primeiro lugar, é compreender a noção de texto subjacente a essa atitude dos estudiosos e pesquisadores. De acordo com Arrojo, há, em nossa tradição cultural, uma crença arraigada de que “os

significados supostamente se encontram acondicionados no texto por iniciativa da consciência de seu autor” (1992, p. 414). Dessa perspectiva, compreende-se que um objetivo comum a muitos editores da obra shakespeariana seja o de encontrar “um conjunto originário e coerente de material escrito, a expressão plena do pensamento de um autor”, no dizer de Terence Hawkes (1986, p. 74). Fredson Bowers, por exemplo, objetiva “recuperar, nos mais precisos detalhes, exatamente o que Shakespeare escreveu, tanto no conteúdo como na forma”. Bowers defende a idéia de que os recursos modernos da crítica textual conseguiriam despir o “véu” da impressão para “recuperar muitos dos detalhes exatos do manuscrito subjacente” (citado em Hawkes, 1986, p. 74). Essa ambição justifica-se pela noção de texto adotada, ou seja, a de que o manuscrito *contenha* – guarde, proteja – o que Shakespeare escreveu. Uma vez que nenhum manuscrito de Shakespeare apareceu até agora, “o que ele escreveu” adquire, como alerta Hawkes, o status do “Santo Graal”, permanecendo “fora do alcance das táticas elaboradas para recuperá-lo” (1986, p. 74), enquanto o próprio Shakespeare é alçado a uma posição que lembra a de um “Deus controlador”:

O texto impresso ‘oculta’ um manuscrito ‘subjacente’, cujo status sacramental é garantido pelo fato de que flui literalmente das mãos de seu autor. Dessa origem deriva uma autoridade própria de um Deus controlador (associado ao termo ‘autor’). E isso exige – autoriza, na verdade – a ‘recuperação’ daquelas palavras autorais puras, incontaminadas, que definham enterradas, maculadas, distorcidas pela impressão. [...] A busca pela palavra original de Deus pode mesmo associar-se em algumas mentes à busca da palavra original do Bardo.¹ (1986, p. 74-5)

Ao mencionar a ligação que se estabelece entre a palavra original de Deus e a palavra original do Bardo, Hawkes nos faz lembrar, muito oportunamente, de que o anseio de recuperar os

¹ Esta e todas as demais traduções de citações em inglês daqui em diante são minhas.

significados de Shakespeare sem as perdas representadas pela mediação é característico do anseio mais geral de uma cultura por uma verdade que nos transcenda. Essa é uma “idéia teológica”, como adverte Derrida: “um sujeito que fosse a origem absoluta do seu próprio discurso e o construísse ‘com todas as peças’ seria o criador do verbo, o próprio verbo” (1971, p. 239). E tem sido da perspectiva de uma tradição cultural preocupada em preservar essências, origens, significados teológicos, que os problemas teóricos da tradução têm sido pensados e soluções têm sido sugeridas.

O pressuposto cultural de que há um vínculo entre autor (como indivíduo criador e proprietário) e obra (como criação e propriedade) implica a crença de que cada peça é a expressão plena da mente e dos significados do autor. Isso origina uma atitude de respeito e lealdade, assim como a prescrição de que a atitude do crítico, do leitor e do tradutor seja a de um pesquisador neutro, racional, objetivo, cujo trabalho de pesquisa ordenado e sistemático o conduzirá à “descoberta” e conseqüente resgate do que “o autor quis dizer”. Isso também sugere que o trabalho do tradutor seja menos importante porque não tem um caráter criativo e expressivo, mas limita-se a uma tentativa imperfeita de copiar o original. No caso específico do dramaturgo inglês, esse pressuposto é claramente problematizado quando refletimos sobre a persistente controvérsia sobre o indivíduo histórico e sobre a autoria das obras que aponta, antes de mais nada, para a instabilidade de *Shakespeare* como homem e como autor. Não podemos esquecer que os discursos definidores do Bardo que se apresentam como verdades estáveis, na realidade, representam o pensamento e os valores de épocas diferentes. As concepções dos críticos sobre o autor e sua importância artística não seguem um padrão homogêneo, não constituem um bloco monolítico. Não passaria de precária e vã qualquer tentativa de estabelecer uma face de Shakespeare que tenha atravessado os tempos com feições absolutamente imutáveis. Imagens diferentes alternaram-se em períodos históricos diferentes, ganhando e perdendo prestígio à medida que correspondiam ao gosto e valores de cada época ou os desafiavam. Convém lembrar que o Poeta Nacional da Inglaterra já foi um “bárbaro” para o gosto clás-

sico (Ivo, 1982, p. 68), um “deus” para os românticos (Holderness, 1989^a, p. XI-XVI) e hoje está sendo alvo de um projeto de desmistificação (idem).

O nobre Shakespeare

A imagem predominante de Shakespeare no Brasil tem sido a do escritor “nobre”, como diz Bárbara Heliodora, referindo-se àqueles que se ocupam em estudar e traduzir a obra do autor: “eles o consideram um escritor de elite, e o tratam com o maior rebuscamento. Em nenhum momento levam em consideração que ele é um autor popular” (citado em Pacheco, 1976, p. 33). A crítica de Macksen Luiz é complementar à de Heliodora, na medida em que denuncia o “excesso de subserviência” com relação a Shakespeare como um “mal que assola a tradução dos seus textos” (1980, p. 9). O fracasso de várias tentativas de traduzir a obra shakespeariana, de acordo com Luiz, deveu-se ao fato de as traduções estarem “aprisionadas ao excesso de erudição ou equivocadas por um servilismo colonial”, o que acabou contribuindo para “distanciar o público brasileiro dos valores mais permanentes do drama shakespeariano” (Luiz, 1980, p. 9). Para Tânia Pacheco, Shakespeare é objeto do “culto dogmático que seus defensores lhe prestam; Shakespeare chegou ao Brasil, sempre, envolto numa auréola de intocabilidade que o transformou, em apenas uma palavra, em um ‘chato’. E, mais do que isso, em um ‘azarão teatral’” (1976, p. 33). Pacheco comenta ironicamente as traduções brasileiras: “E – ainda como se trata de Shakespeare – há também que enrolar as frases, colocar os adjetivos antes dos substantivos e – acima de tudo – deixar claro que apenas a elite intelectual (?) do país será capaz de compreendê-lo” (1976, p. 33).

Dado o elitismo que cerca a imagem predominante de Shakespeare no Brasil, é oportuno salientar que, num contexto de oposição entre literatura de elite e literatura popular, é visível a regulagem de um determinado padrão de gosto que contrasta valores como refinamento e vulgaridade. A uma perspectiva elitista adequam-se, em sua maioria, as traduções brasilei-

ras, que são eruditas e complexas, difíceis de serem lidas, acabando por excluir uma determinada parcela do público leitor. Cabe frisar, no entanto, que essa imagem “nobre” de Shakespeare não é um capricho dos nossos tradutores, mas é a imagem do autor construída em discursos e práticas sociais que reservaram ao Poeta Nacional da Inglaterra um posto máximo de mito cultural. Como lembra David Margolies, o Shakespeare que as pessoas recebem da escola, do teatro e agora também da TV, já está “definido e embalado pela cultura: sério, bom para eles, adequado para o estudo, com idéias difíceis destinadas à análise, numa linguagem que deve ser lida com a ajuda de notas de rodapés, porque as notas externam as idéias difíceis que parecem constituir a essência das peças” (1989, p. 52). Uma vez que essas são as circunstâncias em que Shakespeare é transmitido às pessoas, naturalmente forma-se um pressuposto cultural implícito e explícito de que tudo que se relaciona a ele deve representar os supostos valores elevados da cultura.

Além disso, é possível argumentar que a atitude enobrecedora é norteada por uma concepção idealizada da platéia elisabetana, entendida como uma audiência homogênea, supostamente preparada para apreciar uma linguagem difícil e requintada. Essa visão, entretanto, pode ser reavaliada, se dermos crédito à seguinte descrição do teatro na época de Elizabeth I:

O teatro primitivo, com seu palco aberto, e anterior a ele, a plataforma no pátio da estalagem ou o palco barraca armado na rua, ofereciam um tipo de evento disponível a todos: como um show de circo ou outras formas de diversão popular de rua.
(Holderness, 1989b, p. 21)

Na época, todas as categorias de público reuniam-se para assistir às peças, compartilhando um espaço comum, em que a distribuição das classes sociais era determinada pelo preço dos ingressos. Ledo Ivo também alude ao caráter popular das manifestações teatrais no tempo de Shakespeare:

Já que estamos falando de gente de boca suja, como Shakespeare, que a admiração dos tempos obrigou a sair das

feiras e espeluncas onde se forjam os falares e dizeres populaceiros e folgazões para a glória dos teatros marejantes de classicismos e das edições pudicas e graciosas [...] (1982, p. 69-70)

A visão do teatro no tempo de Shakespeare, como uma “feira”, uma “espelunca”, um “circo”, ajuda a contextualizar o autor como o dramaturgo de um teatro popular e participativo, em que a grande maioria dos freqüentadores era a gente do povo e não os aristocratas. Nessa “história”, a platêia elisabetana não era formada por um grupo homogêneo de refinados cavalheiros e damas da aristocracia inglesa indo ao teatro em busca da arte imaculada do divino Shakespeare. Tal visão idealizada, mitificadora, é produto de uma história igualmente idealizadora e mitificadora do Bardo. Certamente, nesta história não há espaço para aspectos estigmatizados e desprestigiados socialmente, como é o caso da linguagem obscena.

A obscenidade em Shakespeare nos bastidores da crítica tradicional

O vocábulo *scena* é explicado da seguinte maneira pelo médico inglês Havelock Ellis: “ ‘fora de cena’, ou seja, aquilo que não se apresenta normalmente na cena da vida cotidiana. Aquilo que se esconde. [...] Assim, proferir uma obscenidade é *colocar em cena algo que deveria estar nos bastidores*” (citado em Moraes e Lapeiz, 1985, p. 8; meu itálico). Observe-se, a título de ilustração, que é justamente nos bastidores da história literária oficial que vamos encontrar certas produções erótico-cômicas de alguns de nossos escritores importantes, uma vez que na historiografia oficial o conjunto de sua obra é recortado de modo a deixar de fora as produções que não estariam de acordo com os padrões culturais de prestígio dominantes na sociedade.

De fato, autores consagrados, como Olavo Bilac, Artur de Azevedo e Bernardo Guimarães, são conhecidos do público em geral pela obra oficial e não pelas produções eróticas e debochadas que publicaram, sob pseudônimo, em jornais e revistas do

fim do século passado e início do nosso. Mesmo depois de identificados como tendo sido escritos por aqueles autores, esses textos são conservados à margem da história literária oficial porque os temas sexuais tratados cruamente e o uso de termos chulos e vulgares são incompatíveis com as normas literárias oficiais e a dignidade das *Belas-Letras*.

Analogamente, a crítica shakespeariana tradicional não se ocupa do tema da sexualidade e da obscenidade em Shakespeare. De um modo geral, as alusões a esse aspecto de sua obra são discretas e econômicas, não passando de referências incidentais. Quem se depara com uma alusão aqui e ali fica com a *impressão* de que existe efetivamente obscenidade na obra de Shakespeare; o tema, entretanto, embora prenunciado, não é desenvolvido na literatura tradicional sobre o autor.

Quem ler *Shakespeare no Brasil* (Gomes, s.d.), por exemplo, terá um vislumbre da questão através de referências acessórias, como na crítica de Machado de Assis: "Em relação a Shakespeare, que importam algumas *frases obscenas*, em uma ou outra página, se a explicação de muitas delas está no tempo, e se a respeito de todas nada há de sistemático?" (s.d., p. 185; meu itálico). Consegue-se outro vislumbre da obscenidade da linguagem do Bardo, quando Eugênio Gomes discute a atitude do tradutor espanhol Madariaga que não adota a visão romântica e sentimental de *Hamlet* e fundamenta a sua argumentação exatamente na linguagem da peça: "o erudito espanhol tira uma ilação tendenciosa quando afere o grau de sexualidade em Hamlet por sua linguagem, cujo *desregramento*, em certas passagens da peça, só lhe parece própria para a taverna ou o lupanar" (s.d., p. 213). Saindo em defesa de Hamlet, Eugênio Gomes admite que sua linguagem é "realmente *escabrosa* em certas ocasiões", mas nega que "a linguagem *despejada* de Hamlet" possa ser tomada como "índice de uma conduta sexual correspondente", como quer Madariaga (s.d., p. 213, meus itálicos).

Também é possível deparar com uma referência à linguagem explícita da sexualidade em Shakespeare numa obra que não trate do autor, mas do tema sexual, como acontece, por exemplo, em *Studies in the Psychology of Sex*. O autor, Havelock Ellis, propondo que existe uma íntima relação entre a literatura e a

educação sexual dos jovens e, interessado em defender o argumento de que essa relação não deva ser impedida por razões fundamentadas em puritanismo, recorre à autoridade de dois termos sacralizados da literatura ocidental, a *Bíblia* e Shakespeare, como exemplos de emprego de linguagem franca e realista no tratamento do tema sexual. Ellis argumenta que “toda grande literatura menciona, de modo franco e saudável, os fatos centrais do sexo” e recorda o quanto as “tradições religiosas e literárias concorrem para fortalecer a posição da Bíblia e de Shakespeare” (1937, p. 90).

Assim, embora de maneira assistemática, é possível rastrear as pistas, discretamente espalhadas aqui e ali, de uma face oculta de Shakespeare. O tradutor Geraldo de Carvalho Silos conta que o médico irlandês Thomas Bowdler (1754-1825) gostava de ler as peças de Shakespeare para a mulher e os filhos, mas, como se escandalizava com os trechos pornográficos, omitia-os. Resolveu, então, editar as obras completas de Shakespeare expurgando do texto “as palavras e expressões que não podem ser lidas em família” (1994, p. 6). Silos chama a atenção para o fato de que a iniciativa do editor teve tal êxito que seu sobrenome virou verbete de dicionário, o verbo *bowdlerize*, usado correntemente, até hoje, com o significado de “expurgar (um livro, um escrito), omitindo ou modificando palavras consideradas indelicadas ou ofensivas; castrar” (1994, p. 6). No mesmo artigo, o autor conta que “um certo padre Ignatius considerava Shakespeare o melhor veneno para contaminar os jovens” (1994, p. 6).

A obscenidade em Shakespeare vem à cena no discurso minoritário

Correndo paralelamente ao discurso dominante sobre o Poeta Nacional da Inglaterra, que ignora, censura ou atém-se a alusões discretas a respeito da linguagem do sexo em Shakespeare, desenvolve-se um discurso que abre espaço para comentar uma outra face do Bardo, pouco conhecida do público em geral. Chamarei esse discurso de minoritário em con-

traposição ao discurso dominante. Convém esclarecer que os críticos dessa tendência não seguem todos a mesma linha nem têm os mesmos interesses e não tratam a questão da vulgaridade shakespeariana necessariamente da mesma maneira. Assim, esse discurso sobre o Bardo tem como principal característica desmistificá-lo, tratá-lo como a um homem e não como a um "deus", recontextualizá-lo historicamente. A linguagem sexual vulgar recebe um novo status nesse discurso: passa a ser empregada inclusive como elemento fundamental na leitura da peça e na interpretação do caráter dos personagens.

Eric Partridge é autor de diversas obras, entre as quais alguns dicionários de vocabulário específico, focalizando a linguagem não convencional. Seu glossário, *Shakespeare's Bawdy*, foi, provavelmente, uma das primeiras obras a tratar oficialmente do assunto. Na época de seu lançamento, em 1947, a edição não passou das mil cópias, vendidas a um preço exorbitante. Como explica o editor Stanley Wells, tanto "as circunstâncias de sua publicação como certas características do livro em si incluíram-no na categoria de literatura erótica (ou, popularmente, a dos livros obscenos)" (Wells, 1990, p. VII). A estratégia de dificultar o acesso do grande público ao glossário evidencia a condição de invisibilidade a que tinham de ser submetidos os temas sexuais em determinada época, a exigência social de conservá-los "fora de cena". É possível inferir que o assunto era cercado de tanta censura que não se justificava o seu interesse para a pesquisa e o estudo. Nesse contexto, haveria uma incompatibilidade básica entre um assunto socialmente desprestigiado e estigmatizado e a instituição acadêmica, ocupada com temas "sérios" e "respeitáveis". Além disso, outra forma de "esconder" o tema sexual era disfarçá-lo no próprio texto. Assim, determinadas expressões que seriam chocantes em inglês, ganham uma aparência mais asseada e prestigiosa quando o autor as verte para o latim, como exemplificam os seguintes termos: *woman's genitalia*, *pudendum muliebre*, *penis erectus*, *spermata*, entre outros. As circunstâncias de produção e divulgação do glossário de Partridge são elucidadas por Stanley Wells:

Obviamente, Partridge estava escrevendo numa época em que todas as edições de Shakespeare para uso nas escolas eram

expurgadas, em que os editores, até mesmo os de edições eruditas, recuavam diante das glosas sexuais, e em que as atitudes diante de expressões de sexualidade eram muito menos liberais do que vieram a tornar-se durante os anos 60. Ele foi um pioneiro. (Wells, 1990, p. VII)

No prefácio, Eric Partridge manifesta sua opinião sobre a principal razão para o silêncio que sempre cercou o tema da sexualidade e do uso de expressões vulgares na obra de Shakespeare: "Se a crítica shakespeariana não fosse monopolizada por acadêmicos e excêntricos, provavelmente um estudo da atitude de Shakespeare com relação ao sexo e ao uso de chistes indecentes já teria surgido a partir de 1918" (Partridge, 1961, p. VII).

Dessa forma, Shakespeare, enquanto monopólio de intelectuais e eruditos, é basicamente um autor de uma elite cultural, porque os aspectos de sua obra ou biografia considerados dignos de atenção e de estudo serão também os aspectos considerados dignos de atenção e de estudo numa instituição acadêmica, num determinado momento histórico. Dessa perspectiva, deve-se observar que a linguagem sexual vulgar não gozava de prestígio suficiente para figurar num espaço acadêmico. Daí uma atitude constante na crítica shakespeariana "monopolizada por acadêmicos", como diz Partridge, de excetuar tudo o que se refere à sexualidade e à linguagem vulgar na obra do autor. A história oficial sobre Shakespeare, construída pelos críticos eruditos, divulgada e autorizada por instituições influentes e prestigiadas, foi, durante um longo período, praticamente o único determinante do entendimento de Shakespeare para a comunidade alvo desse discurso.

Vemos pois, que, na medida em que a atitude dos leitores, estudantes e críticos não acadêmicos em relação a Shakespeare for modelada por esse discurso, consolida-se uma expectativa sobre o que "encontrar" ou, como é o caso específico deste trabalho, *não* encontrar em sua obra. Sendo assim, a imagem fina e nobre de Shakespeare revela, antes de mais nada, a sua procedência, na medida em que reflete a ideologia, os interesses, a história de um determinado grupo cultural em sua localização

temporal e de acordo com as mais diversas circunstâncias: sociais, políticas, econômicas, ideológicas.

Essas circunstâncias podem ser vistas dificultando, por exemplo, o próprio acesso ao reconhecimento e à definição das palavras tabus na obra do autor. Como um aspecto mais geral desse silêncio específico sobre Shakespeare, é possível observar que a própria publicação de dicionários especializados em palavras tabuizadas já foi, em outros períodos, um projeto de extrema ousadia. Os dicionários comuns, supostamente bastiões de neutralidade, simplesmente excetuavam esses termos. Em seu dicionário, *O Inglês Proibido*, Luis Lugani Gomes afirma que somente em 1961 o *Webster's Third New International Dictionary* rompeu a barreira do tabu nos dicionários comuns, abrindo caminho para que os dicionários gerais começassem a consignar os vulgarismos sexuais e escatológicos. De acordo com o autor, esse é um fato "profundamente sintomático a denotar a mudança de atitude em relação à moral sexual" (1996, p. XII). No cenário histórico, alguns fatos foram determinantes na mudança de atitude em relação à expressão da sexualidade:

As décadas de 1960 e 1970, sensivelmente afetadas nesse particular pelo fenômeno dos hippies, a droga, o Women's Lib, a guerra do Vietnã e as repercussões dos estudos de Kinsey et al., e os de Masters & Johnson que trouxeram os temas sexuais ao foro público, testemunharam o gradual desmoronamento do tabu lingüístico na literatura, no teatro, e mais tarde no cinema, a partir de 1966 com Who's Afraid of Virginia Woolf? A linguagem desses veículos tornava-se cada vez mais liberta e irrestrita. (Gomes, 1996, p. XII-XIII)

A mudança de atitude em relação à moral sexual também repercutiu em Shakespeare. Se a *bowdlerização* de suas peças no século XIX ocorrera com êxito e era vista como uma forma de resguardar a família e os jovens do contato com algo moralmente pernicioso, uma nova perspectiva diante da realidade determina uma atitude diferente em relação à censura. Agora os cortes nas peças são criticados por impedirem os jovens de amadurecerem emocionalmente. Marder cita um artigo publicado no

Times Literary Supplement de Londres, em que há uma violenta crítica à censura dos textos de Shakespeare. De acordo com o argumento, com a censura nega-se aos professores de segundo grau a “oportunidade de usar Shakespeare como um meio de conduzir as crianças à maturidade” (1964, p. 293). Tomando como exemplo a conversa amorosa entre Ferdinand e Miranda, em *The Tempest*, o autor sugere o valor desse tipo de leitura para os adolescentes em fase de iniciação de experiências amorosas: “Passagens como essa são fontes de informações para aqueles professores corajosos, criativos e habilidosos que anseiam ser professores de vida tanto quanto de literatura” (1964, p. 293). Assim, uma mudança de atitude em relação à sexualidade levou a uma revisão da pertinência e relevância do tema sexual na obra shakespeariana e o que devia ser expurgado como um “veneno” passou a ser recomendado pelos seus poderes benéficos para a juventude.

A revisão de determinados aspectos da vida de uma comunidade, a mudança de atitude diante da realidade, uma nova visão de mundo, enfim, lançam luz sobre aspectos antes conservados na sombra, originando simultaneamente uma nova abordagem à obra, com a conseqüente exigência de reedição das peças. Como explica o editor Stanley Wells, não é possível ignorar as implicações que os estudos mais recentes publicados sobre vários aspectos das peças e da vida de Shakespeare têm sobre o exame dos textos. Wells afirma ter percebido, em certo momento, que havia uma “necessidade genuína de uma nova edição”. É fundamental, portanto, que os textos sejam reconsiderados “periodicamente à luz da crítica mais recente” (1984, p. 3). Wells explica: “O novo pensamento crítico pode refletir-se nas Introduções das novas edições e influenciar as notas e mesmo o texto” (1984, p. 2). Embora defenda que a tarefa mais básica de um editor seja apenas o estabelecimento do texto, Wells reconhece algumas das implicações, para o estudo dos textos shakespearianos, de uma nova maneira de pensar e vivenciar a realidade:

Elas [as edições] refletem mudanças nas técnicas pedagógicas; há, por exemplo, menos ênfase na filologia nas edições

modernas do que havia em edições como as de Pitt Press e Warwick Shakespeare. Há uma ênfase crescente nas peças como textos para apresentação; há uma aceitação mais imediata e uma exposição mais livre de seus elementos obscenos. (1984, p. 2; meu grifo)

Uma vez que há uma nova moral sexual, o contexto no qual os temas sexuais e a linguagem tabuizada são julgados é outro e isso pode alterar inteiramente a avaliação que a sociedade faz da presença desses aspectos na grande obra literária. Assim, o que era escondido nos bastidores como incompatível com um grande autor clássico pode retornar como evidência da genialidade do autor como um retratista autêntico da realidade lingüística de seus personagens ou como prova de seu talento literário ao utilizar a obscenidade como um recurso dramático. Nesse contexto, os elementos tabuizados da linguagem não só são expostos mais livremente, como podem ganhar destaque no sentido de corroborar a perspicácia do escritor que os usa.

De acordo com a reflexão desenvolvida, sugiro que os tradutores não podem deixar de assumir um determinado discurso sobre o autor. Esse discurso é sintomático do modo pelo qual um determinado grupo entende a realidade e, inevitavelmente, funcionará como um parâmetro no momento da abordagem ao texto e da tomada de decisões. Desta maneira, a sintonia com a história dominante sobre Shakespeare, na qual a vulgaridade do Bardo é mantida nos bastidores, onde se pretende que permaneça "invisível", é determinada até mesmo no momento da consulta aos dicionários e glossários especializados que, como vimos, não são exatamente espaços neutros de informação objetiva, sendo também sujeitos à ação das circunstâncias sócio-culturais.

As duas faces do Bardo de acordo com seus tradutores brasileiros

Um dos momentos mais fortes de *Hamlet* ocorre quando, no ato III, cena 4, o príncipe, profundamente alterado, vai ao quarto da mãe e investe contra ela com palavras brutais. De acordo

com a moral da época, o casamento de Gertrudes com o cunhado era considerado uma ligação incestuosa, o que torna compreensível o sentimento de horror de Hamlet e sugere que sua reação devia provocar uma empatia imediata na platéia elisabetana.

A cena do quarto da rainha tem sido minuciosamente analisada, devido ao grande impacto provocado pela violência e brutalidade do príncipe. Alguns críticos crêem que Hamlet está prestes a cometer matricídio. Citarei a leitura de Ernest Jones e a interpretação de Nigel Alexander com relação ao comportamento do príncipe durante essa cena, como evidência do novo status atribuído à linguagem obscena. Acho oportuno assinalar que a incorporação da obscenidade permite agora leituras que o seu ocultamento não possibilitava.

Não encontrando outra razão para justificar o ato da rainha, Hamlet só pode atribuí-lo à luxúria da mãe e é justamente esse pensamento que o príncipe não é capaz de suportar e que o transtorna, de acordo com a leitura psicanalítica de Ernest Jones (1977, p. 54). A reação descomedida de Hamlet é ilustrada no monólogo do ato I, cena 2, quando, deprimido, cogita na idéia de suicídio. Nessa ocasião, a entrevista com o fantasma ainda não ocorrera e o crime de Cláudio não passava de suspeita. Sua angústia deve-se ao casamento da mãe: "She married. O most wicked speed... to post/ With such dexterity to incestuous sheets!"² (1983, p. 888). A desproporção entre causa e efeito apontaria para uma causa mais profunda, ou seja, o despertar de impulsos inconscientes e reprimidos. Jones explica que a associação da mãe com a "idéia de sexualidade, enterrada desde a infância, não pode mais manter-se escondida de sua consciência" (1977, p. 58), conduzindo a uma "intensa revulsão sexual" (1977, p. 59). Isso explicaria os rompantes de linguagem obscena, tão inesperados num homem de "sentimentos elevados" (1977, p. 58). Novamente, vemos aí a incorporação do aspecto sexual como um elemento importante na leitura da peça. A leitura psicanalítica de Jones justifica a pornografia na peça, presente seja pelo tema do incesto, seja pela obscenidade da linguagem de Hamlet, indicativa de sua

² Esta e as demais citações da peça serão transcritas da edição de John Dover Wilson, *The Complete Works of William Shakespeare* (1983).

obsessão pelo comportamento lascivo da mãe. Nesse contexto, a pornografia em Shakespeare não é gratuita, mas é fruto de um recurso dramático intencional.

A fala alucinada do príncipe também é citada por Nigel Alexander para enfatizar o caráter sexual dos sentimentos de Hamlet com relação à mãe, o tema edípiano e, a partir daí, construir uma interpretação para a peça:

É evidente que a repugnância que Hamlet sente pela sexualidade da mãe, e se interesse inegavelmente lúbrico pelos detalhes tórridos da cópula com Cláudio, podem representar um sentimento de fracasso e ciúme que é sexual e agressivo em sua origem. (1971, p. 155)

Analisarei, a seguir, o trecho em que Hamlet dirige-se à mãe nos seguintes termos:

Ato III, cena 4:

Nay, but to live
In the **rank sweat** of an **enseamed bed**
Stewed in corruption, **honeying**, and **making love**
Over the **nasty sty** – (1983, p. 906)

Os termos deixados em negrito na citação da peça em inglês são definidos no glossário de Partridge da seguinte maneira: “*rank*”, “em brasa; sexualmente exacerbado ou sexualmente sujo; obsceno”; “*sweat*”, “o suor produzido pelas carícias sexuais e durante o ato em si”; “*enseamed bed*”, “uma cama muito amarrotada (por relações sexuais violentas)”; “*honeying*”, “entregar-se a carícias pegajosas”; “*nasty*”, “sexualmente sujo ou sexualmente censurável”. Como é possível observar, Partridge focaliza exclusivamente as conotações sexuais dos vocábulos.

Lott explica somente “*enseamed*”, como “engordurada”. A mesma palavra, em Hubler, é consignada como “talvez macerada por gordura, ou seja, suada; talvez muito amassada”. Em Onions, “engordurada; figurativo em *Hamlet*, III, 4”. E no *OED*, “cheio de gordura”. Embora somente Onions sugira isso, podemos enten-

der a palavra figurativamente no contexto da peça, como uma alusão ao estado da cama depois do ato sexual.

Com relação a “*honeying*”, é preciso notar as acepções antagônicas da palavra nos glossários de Partridge e de Onions, nesse último definido como “falar amorosa ou docemente”. Em Partridge, como já foi visto, não se trata de falar, mas das carícias em si, com a sugestão de que se trata de um ato nojento. No *Webster's*, inglês-português, o verbo “*to honey*” é explicado como “falar em tom melífluo”. E, por último, “*sty*”, no *OED*: “um lugar fechado onde os porcos são mantidos, [...] pocilga; um antro de luxúria bestial, ou de poluição moral; um lugar habitado ou freqüentado pelos moralmente degradados”. No *OED*, os dois sentidos são consignados, aquele que denota simplesmente “chiqueiro” e o sentido figurado com a sugestão sexual, “antro de luxúria”.

Temos, portanto, os termos explicados e definidos de duas perspectivas: em Partridge, as conotações sexuais têm destaque, são indicadas explicitamente, como primeira leitura; já nos outros, o destaque é dado a um pretense significado referencial e deixa-se ao leitor a possibilidade de lê-los figuradamente no contexto da peça.

Observemos os resultados nas traduções:

Tristão da Cunha:

Não, mas viver no **acre suor** de um **leito impuro**, banhada em corrupção, **bebendo o mel do amor na pocilga soez...** (1933, p. 123)

Oliveira Ribeiro Neto:

Sim, para viver no **suor rançoso** dum **leito sórdido**, cozinhar na corrupção, **melando-se de amores** num **chiqueiro infecto...** (1951, p. 191)

Carlos Alberto Nunes:

Viver num **leito infecto**
que **tresanda a fartum**, onde ferveilha

a podridão, **juntando-se em carícias**
num **chiqueiro asqueroso!** (1969, p. 85)

Péricles da Silva Ramos:

E isso para viver
no **fétido suor** de um **ensebado leito**,
que a corrupção embebe: **sórdida chafurda**
onde **arrulhais**, onde **fazeis o amor...** (1982, p. 130)

Nas traduções acima, vemos Hamlet tomado de grande co-moção, mas expressando-se como é adequado ao príncipe de uma peça do “nobre” Shakespeare, sugerindo que o sexo entre Gertrudes e Cláudio não é um ato puro e honesto. Seu vocabulário é culto, requintado. “*Bed*”, por exemplo, foi invariavelmente traduzido por “leito” e não “cama”, como se esse fosse prosaico demais para figurar num texto shakespeariano. Os adjetivos com que se qualificam o suor dos amantes ou a cama onde se deitam são esmerados: “acre”, “infecto”, “fétido”, “sórdido”, “ensebado”, “que tresanda a fartum”. “*Honeying*” e “*making love*” foram entendidos como “melando-se de amores”, “bebendo o mel do amor”, e “*nasty sty*”, “pocilga soez”, “sórdida chafurda”. O processo de enobrecimento da linguagem através de termos cultos, expressões difíceis e metáforas elegantes eleva o tema sexual, dissociando-o do puramente físico para enfatizar o lado moral. Assim, o cheiro “repugnante” do suor e o estado da cama não remetem diretamente ao ato físico do sexo, mas à “impureza moral” que ele representa aos olhos do príncipe. O Shakespeare solene destas traduções é familiar a quem está sintonizado com o discurso enobrecedor do Bardo inglês. Em contrapartida, a familiaridade ou o reconhecimento legitimam essas traduções.

O que veremos na tradução de Silos é o emprego de uma linguagem crua e grosseira, que joga luz sobre o aspecto físico, materializa o tema sexual e não tem, portanto, o mesmo caráter espiritualizador das outras traduções. O tema sexual é exposto em sua crueza, porque essa teria sido a suposta opção dramática do autor.

Geraldo de Carvalho Silos:

Só pensar que viveis no **suor fedorento de gozo** de uma **cama suja de porra**, encharcada na depravação, **fazendo sacanagens e fodendo** num **antro de orgia bestial**, nojentamente sujo... (1984, p. 88)

Silos não suaviza nem eleva: o suor dos amantes “fede a gozo” e a cama não é suja apenas moralmente, mas o é de fato. Seu Shakespeare, deliberadamente “boca suja”, para repetir Ledo Ivo, recorreria à linguagem obscena para retratar as intensas emoções do personagem realisticamente. Desse ponto de vista, Hamlet, transtornado e fora de si, não acusaria os amantes de “melarem-se de amores” ou “arrulharem”. Sua intensa revolta contra o tio e a mãe não o levaria a construir metáforas românticas, mas a explodir em cruas acusações, expressas por meio de termos grosseiros, chulos e vulgares. Dessa perspectiva, a fidelidade supostamente devida ao autor só poderia ser alcançada com a recuperação da obscenidade.

Conclusão

De modo geral, as traduções aqui analisadas foram o resultado de anos de muito empenho e pesquisa. Todos os tradutores declararam, em uma ou outra ocasião, sua intenção de lealdade, seu objetivo de retratar com fidelidade o poderoso autor. No entanto, há uma diferença importante entre as traduções, uma diferença que aponta para, pelo menos, duas imagens conflitantes do dramaturgo inglês. Não podemos duvidar da postura ética que norteia o trabalho dos tradutores, nem de sua devoção e anseio de serem dignos representantes do autor em nossa cultura, nem podemos simplesmente descartar seu trabalho como fruto de uma idiosincrasia. E, no entanto, quando lemos as traduções ou as declarações dos tradutores, surge uma pergunta: quem é esse *Shakespeare* que se traduz e de quem se fala? Um autor solene e nobre, representante da cultura elevada? Um autor debochado e irreverente, de gosto duvidoso, que escrevia “para o povo”? Pode-

ríamos pensar em pelo menos duas atitudes diferentes diante dessas questões. Uma é eleger como “verdadeira” uma das imagens do autor e dizer, por exemplo, que, devido à “evolução” dos estudos shakespearianos, hoje em dia somos capazes de compreender quem foi realmente Shakespeare; dessa perspectiva, decorreria naturalmente a desqualificação da outra imagem como um erro derivado de estarem os estudiosos num estágio ainda incipiente de investigação do período elisabetano. As traduções enobrecedoras estariam, nesse sentido, passando aos leitores uma imagem distorcida do autor e sendo infiéis às suas verdadeiras intenções e objetivos. Mas podemos tentar o procedimento inverso, colocando-nos na perspectiva de quem vê a imagem do divino Bardo como a “verdadeira”. Dessa posição, a linguagem chula e os trocadilhos de mau gosto também só poderiam ser vistos como equívocos, talvez originados de interpolações, em que outros escritores, talvez os próprios atores da companhia, tivessem agido sem o consentimento do autor. Dessa perspectiva, a tradução popularizadora seria a tradução “infel” por excelência. Essa é a postura tradicionalmente assumida sempre que se discute o resultado de uma tradução. Elementos “objetivos” são utilizados como argumento para defender ou atacar as decisões com as quais críticos, editores ou outros tradutores não concordam. No caso específico desse trabalho, o elemento “objetivo” é o próprio autor, ou seja, as informações disponíveis sobre ele. Assim, em caso de desavença, cada facção traria ao cenário da discussão os fatos recolhidos no imenso repertório de informações disponíveis sobre o autor e os utilizariam para comprovar o seu argumento. Como sugiro nesse trabalho, os dados utilizados como evidência não podem ser “objetivos”, em termos absolutos, porque foram selecionados a partir de um determinado ponto de vista motivado, interessado.

Dessa forma, a única possibilidade de relação com o autor do original não será em termos de recuperação dos desejos, das motivações e dos significados intencionados pelo indivíduo que escreveu a obra, na medida em que o que temos de mais concreto sobre ele são “histórias”, como “conhecimentos” específicos que vigoram em determinada época e, então, transformam-se segundo novas circunstâncias sociais e culturais. O que *sabe-*

mos sobre Shakespeare não são fatos auto-evidentes como verdades perenes, mas fatos interpretados num contexto condicionado por um momento histórico, com suas crenças específicas e seus interesses nem sempre manifestos. Assim, convém lembrar que nem os fatos escolhidos para figurarem numa determinada história sobre Shakespeare parecem relevantes para compor o enredo de outras histórias. Quem fala sobre Shakespeare, por mais amoroso e bem-intencionado que seja, não pode estar livre de seus próprios vínculos sociais e ideológicos. Assim, por mais que deseje ser um pesquisador neutro e objetivo, estará escolhendo aspectos que lhe parecem relevantes e desqualificando os que não interessam aos seus argumentos. Seu papel é bem mais ativo e produtivo do que a sua crença na existência de uma essência shakespeariana lhe permitiria admitir como sendo conveniente, ou correto, ou ético.

Refletindo em termos do *nome do autor*, no sentido foucaultiano de regulador dos significados de um texto, o nome *Shakespeare*, como um rótulo ou um conceito contextualizado, representa um determinado “conhecimento” sobre o autor que funcionará para sugerir, determinar, restringir, excluir e reprimir os significados que poderão ser atribuídos à sua obra (Foucault, 1980). Sob este ponto de vista, são as histórias, ou discursos, ou “conhecimentos”, que vigoram sobre o autor, em determinado momento, que estabelecem as regras do jogo e não a possibilidade de apreensão de uma essência pelo analista neutro, racional e objetivo. Assim, as traduções do *Hamlet* que analisei neste trabalho, inevitavelmente, sintonizam-se com uma imagem de Shakespeare construída por um determinado discurso. Nesse sentido, a noção de erro, tradicional nas teorias de tradução de caráter normativo, tem de ser, necessariamente, problematizada, se for empregada no sentido de contrapor os *Shakespeares* que resultam das traduções a um suposto *Shakespeare* “verdadeiro”.

Uma frase da Bíblia – “fiz-me tudo para todos”³ – levemente alterada para adequar-se a Shakespeare, diz que ele foi “tudo para todos os homens” (Partridge, 1961, p. 4). No Brasil, temos o

³ Primeira Epístola aos Coríntios, 9, 22. *Bíblia Sagrada*, p. 1381.

Shakespeare de elite, complexo, solene, e temos o Shakespeare que emprega palavrões e faz piadas escatológicas. As duas possibilidades, que pareceriam comprovar a capacidade do grande autor de ser, por si só, “tudo para todos”, foram efetivadas pela tradução, aqui entendida não como transporte de uma essência autoral colada ao texto, mas como um gesto ativo de interpretação ou construção de significados, produzido no interior da teia dos valores, das crenças e dos ideais vigentes durante um período histórico. É possível sugerir, concluindo, que as versões do autor que os tradutores podem nos dar são as que nós desejamos, que nos parecem verossímeis, que parecem ter, oniscientemente, antecipado os valores que respeitamos, as crenças que defendemos. A tradução, em vez de recuperar uma suposta essência do autor, oferecerá à sua própria época faces possíveis de Shakespeare, construídas, inevitavelmente, à imagem e semelhança dessa época.

Nesse sentido, solicitando, novamente, a colaboração do autor para corroborar as minhas próprias associações, concluo com as palavras de recomendação que o grande Shakespeare, na tradução de Péricles da Silva Ramos, direciona aos atores, através de Hamlet, e que me parecem extremamente adequadas aos tradutores, tão descuidados e maltratados em função de ideais sobre-humanos: *que recebam bom tratamento, pois eles são os sumários e as breves crônicas do tempo* (1982, p. 95).

Referências bibliográficas

- ALEXANDER, N. (1971) The power of beauty: Hamlet and Ophelia. In: _____. *Poison, play and duel: a study in Hamlet*. Londres, Routledge & Kegan Paul, p. 119-55.
- ARROJO, R. (1992) Tradução. In: JOBIM, J.L. (org.) *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro, Imago, p. 411-42.
- DERRIDA, J. (1971) A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: _____. *A Escritura e a Diferença*. Trad. Maria Beatriz M. Nizza da Silva. São Paulo, Perspectiva, p. 229-52.
- ELLIS, H. (1937) *Studies in the psychology of sex*. Nova York, Random House, v.2 .

- FOUCAULT, M. (1980) What is an Author? In: HARARI, J. (ed.) *Textual strategies: perspectives in post-structuralist criticism*. Londres, Methuen, p. 141-60.
- GOMES, E. (s.d.) *Shakespeare no Brasil*. Ministério da Educação e Cultura. [1961]
- GOMES, L. L. (1996) *Inglês proibido: dicionário do sexual vulgar*. 2. ed. São Paulo, Pioneira.
- HAWKES, T. (1986) *That Shakespeherian rag: essays on a critical process*. Londres, Methuen.
- HOLDERNESS, G. (1989a) Preface: all this. In: HOLDERNESS, G. *The Shakespeare myth*. Manchester, Manchester University Press, p. XI-XVI.
- _____. (1989b) Sam Wanamaker Interview. In: HOLDERNESS, G. *The Shakespeare myth*. Manchester, Manchester University Press, p. 16-23.
- IVO, L. (1982) Uma temporada no inferno e iluminações. In: PORTINHO, M. W. (org.) *A tradução da grande obra literária: depoimentos*. São Paulo, Álamo, p. 66-79.
- JONES, E. (1977) Hamlet psychoanalysed. In: LERNER, L. (ed.) *Shakespeare's tragedies: an anthology of modern criticism*. Harmondsworth, Penguin, p.47-64.
- LEWIS, A. (1965) The psychology of Shakespeare. In: PRITCHETT et al. *Shakespeare: the comprehensive soul*. Londres. British Broadcasting Corporation. p. 57-63.
- LUIZ, M. (1980) Shakespeare já fala português com sotaque brasileiro. *Jornal do Brasil*, 1mar., Caderno B, p. 9.
- MARDER, L. (1964) Un-willingly to school. In: *His exits and his entrances: the story of Shakespeare's reputation*. Londres, John Murray, p. 272-93.
- MARGOLIES, D. (1989) Teaching the handsaw to fly: Shakespeare as a hegemonic instrument. In: HOLDERNESS, G. (ed.) *The Shakespeare myth*. Manchester, Manchester University Press, p. 42-53.
- MORAES, E. R.; LAPEIZ, S. M. (1985) *O que é pornografia?* São Paulo, Abril Cultural, Brasiliense (Coleção Primeiros Passos).
- PACHECO, T. (1976) William Shakespeare. *O Globo*, 23 abr., p. 33.
- SILOS, G. de C. (1994) Pornografia e estilo em *Hamlet*. *Folha de São Paulo*, 17 abr., Ilustrada, p.6.

- WELLS, S. (1984) *Re-editing Shakespeare for the modern reader: based on lectures given at the folger Shakespeare library, Washington, DC*. Oxford, Clarendon Press.
- _____. (1990) Foreword. In: PARTRIDGE, E. (ed.) *Shakespeare's bawdy: a literary & psychological essay and a comprehensive glossary*. Londres, Routledge. p. VII-IX.

Edições de Hamlet (utilizadas neste trabalho)

- HARRISON, G. B. (ed.). (1965) *The tragedy of Hamlet, prince of Denmark*. Harmondsworth, Penguin.
- HUBLER, E. (ed.) (1963) *The tragedy of Hamlet, prince of Denmark*. Nova York, Signet Classics.
- LOTT, B. (ed.) (1979) *Hamlet*. Londres, Longman.
- WILSON, J. D. (ed.) (1983) *The tragedy of Hamlet, prince of Denmark*. In: *The complete works of William Shakespeare*. Londres, Octopus Books.

Traduções brasileiras de Hamlet (utilizadas nesse trabalho)

- CUNHA, T. da. (trad.) (1933) *A tragedia de Hamleto, Principe da Dinamarca*. Rio de Janeiro, Schmidt Editor.
- NETO, O. R. (trad.) (1951) *Hamlet*. São Paulo, Martins Editora. (Coleção Excelsior) [1948]
- NUNES, C. A. (trad.) (1969) *Hamleto*. São Paulo, Edições Melhoramentos.
- RAMOS, P. da S. (trad. introd. e notas) (1982) *Hamlet*. 4. ed. São Paulo, Circulo do Livro.
- SILOS, G. de C. (trad. introd. e notas) (1984) *Hamlet*. Rio de Janeiro, Editora JB.

Obras de referência Português-Português

- CALDAS AULETE, F. J. (1970) *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. 2. ed., rev. e atualizada por Hamilcar Garcia, Ed. Delta.
- FERREIRA, A. B. de H. (1988) *Dicionário Aurélio básico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

Inglês-Inglês

- ONIONS, C.T. (1975) *A Shakespeare glossary*. 2. ed. Oxford, Clarendon Press.
- Oxford advanced learner's encyclopedic dictionary* (1992) Londres, Oxford University Press.
- PARTRIDGE, E. (1961) *Shakespeare's bawdy: a literary & psychological essay and a comprehensive glossary*. Londres, Routledge & Kegan Paul.
- _____. (ed.). (1962) *A classical dictionary of the vulgar tongue by Captain Francis Grose*. Londres, Routledge & Kegan Paul Limited.
- The American Heritage Dictionary* (1991) Boston, Houghton Mifflin Company.
- The Oxford English Dictionary (OED)* (1989) 2. ed. Oxford, Clarendon Press.
- Webster's Third New International Dictionary* (1976) Springfield, Merriam Company.

Inglês-Português

- HOUAISS, A. (ed.) (1982) *Webster's English-Portuguese dictionary: illustrated*. Rio de Janeiro, Record, 2 v.
- VALLANDRO, L. (1995) *Dicionário inglês-português, português-inglês*. 18. ed. São Paulo, Globo.