

A teoria da tradução e três versões de Hamlet no Brasil

Mestranda. Cynthia B. Costa (PUC –SP)

RESUMO: As teorias da tradução discutem a possibilidade e a necessidade de fidelidade. Para ilustrar essa discussão, três traduções brasileiras da peça *Hamlet*, de William Shakespeare, exemplificam modos de traduzir. Esses modos podem levar mais ou menos em consideração a figura consagrada do dramaturgo inglês e a erudição, a popularidade e a poeticidade de sua linguagem.

Palavras-chave: teorias da tradução, tradução, *Hamlet*

Qual dessas muitas traduções (da Odisséia) é fiel?, quererá saber, talvez, meu leitor. Repito que nenhuma ou que todas. Se a fidelidade tem que ser às imaginações de Homero, aos irrecuperáveis homens e dias que ele imaginou, nenhuma pode sê-lo para nós; todas, para um grego do século dez. (Jorge Luis Borges)

Introdução

O que se pretende discutir no presente trabalho é a possibilidade de influência das traduções brasileiras de *Hamlet* na compreensão da peça. Foram eleitas três traduções que poderiam ilustrar essa influência: a de Anna Amélia Carneiro de Mendonça, a de Carlos Alberto Nunes e a de Millôr Fernandes. Cada uma, de determinada forma, representa uma tendência. Anna Amélia preocupou-se com a rigidez da forma poética; Carlos Alberto, com a erudição da linguagem; Millôr, com a acessibilidade do espectador (ou leitor).

Pouco estudada no Brasil, a tradução tem relevância no processo de aceitabilidade de uma obra ou de um autor, reconhecida e discutida por teóricos da área. John Milton (1998) explica a influência da tradução na história da literatura alemã:

Desde a tradução da Bíblia de Martinho Lutero (1530), que forneceu um padrão escrito para os vários dialetos da língua alemã, estabelecendo, assim, as bases para a futura literatura nacional, a tradução tem desempenhado um papel vital na literatura alemã. De fato, as traduções de Wieland e Eschenburg de Shakespeare, e as de A. W. Schlegel e Ludwig e Dorothea Tieck (1797-1833) e as traduções de Voss da Odisséia (1781) e da Ilíada (1793) em hexâmetros são consideradas obras que ajudaram a fundar a moderna literatura alemã. (MILTON, 1998, p. 61).

A questão central das discussões sobre tradução é a possibilidade de equivalência. A partir da década de 1980, surgem teóricos interessados em definir o papel do tradutor e combater críticas comumente dirigidas a eles, sobretudo as que enfatizam a importância da fidelidade. No Brasil, Rosemary Arrojo, autora de *Oficina de Tradução* (1986) e *Tradução, Desconstrução e Psicanálise* (1993) é uma das

responsáveis por estudos nessa área atualmente. Para ARROJO (2000), “traduzir é uma atividade complexa. Afinal, se traduzir dependesse simplesmente de decorar algumas regras e de conhecer uma língua estrangeira, há muito tempo as máquinas já teriam conseguido substituir o homem”.

Como exemplo de uma teoria defensora da fidelidade, a autora resgata um manual, *The Principles of Translation*, de 1791, escrito por Alexander Fraser Tytler, um teórico pioneiro, que sugere três princípios básicos para uma boa tradução: 1) A tradução deve reproduzir em sua totalidade a idéia do texto original; 2) O estilo da tradução deve ser o mesmo do original; 3) A tradução deve ter toda a fluência e a naturalidade do texto original.

Essas três supostas normas ressaltam o caráter de cópia da tradução, ignorando as peculiaridades de cada língua e de cada público receptor; o contexto histórico em que é feita e recebida; e a liberdade de interpretação de cada tradutor. Esses são os principais aspectos abordados por teóricos das últimas duas décadas. Como afirma ARROJO (1993):

A tradução eleita como parâmetro de convicção e fidelidade é geralmente uma idealização daquilo que o *autor quis dizer*. Alguma forma de violência, alguma forma de parricídio é inerente à atividade do tradutor que, como qualquer leitor, inevitavelmente ocupa um lugar autoral no momento de acionar sua produção de significados a partir do texto do outro.

A autora questiona, também, o significado da originalidade do texto-fonte, considerada sagrada por teóricos mais conservadores. “O próprio significado do original não é fixo ou estável e depende do contexto em que ocorre”. Além disso, “nossa tradução de qualquer texto, poético ou não, será fiel não ao texto “original”, mas àquilo que consideramos ser o texto original, àquilo que consideramos constituir-lo, ou seja, à nossa interpretação do texto de partida, que será, como já sugerimos, sempre produto daquilo que somos, sentimos e pensamos”. Aqui podemos lembrar, ainda, do argumento de Octavio Paz (1971): “Nenhum texto é completamente original, porque a própria língua, em sua essência, já é uma tradução: em primeiro lugar, do mundo não-verbal e, em segundo, porque todo signo e toda frase é a tradução de outro signo e de outra frase”.

A tradução pode ser vista, assim, de maneira mais ativa – não como uma cópia de significados, mas como matriz de novos significados, não necessariamente contidos no original.

Há quem combata, ainda, a concepção sacralizada que às vezes se tem do autor. A obra, uma vez publicada e colocada ao alcance do público, já não se encontra sob o domínio de seu criador, este não exerce controle sobre ela. Para Roland Barthes (1979), “qualquer texto, por pertencer à linguagem, pode ser lido sem a ‘aprovação’ de seu autor, que pode apenas ‘visitar’ seu texto como um ‘convidado’ e não como um pai soberano e controlador dos destinos de sua criação”. O teórico fala de uma participação ativa do leitor na construção da obra. O objeto de crítica torna-se, nessa perspectiva, a leitura da obra, não a sua versão original.

Susan Bassnett-McGuire (1980) propõe-se também a discutir o papel do tradutor. Como uma das inspirações de seu questionamento, a autora exhibe o discurso do tradutor Longfellow, que comenta sua tradução de Dante: “A função do tradutor é relatar o que o autor diz, não explicar o que ele quis dizer; esse é o trabalho do comentarista. O que um autor diz e como o diz é que é o problema do tradutor”. Poderíamos dizer, com base nesta declaração, que Longfellow defende a fidelidade. Ou seja, não é todo tradutor que se considera vítima das comparações com o texto original.

Não é porque se espera dele uma proximidade de significados com o texto-fonte, que isso significa que o tradutor esteja em uma posição secundária. Os trabalhos de tradutor e autor são diferentes – não se deveria, portanto, classificá-los em uma gradação.

O teórico André Lefevere, cuja tese a respeito da equivalência (à qual ele se dedicou durante duas décadas) é uma das mais discutidas atualmente, ressalta a importância da crítica e da tradução na aceitação de obras e autores em determinados países. Como exemplo, cita a difusão dos poemas do alemão Heine na Inglaterra entre os anos de 1850 e 1918. Escreve Cristina Carneiro Rodrigues (2000) sobre Lefevere: “A análise de seus trabalhos entre 1981 e 1992 mostra que considera a tradução uma reescritura, sujeita ao mesmo gênero de coerções que a escritura”. Para o teórico, a história da tradução é também a história da inovação literária e do poder modelador de uma cultura sobre a outra.

1. Traduções brasileiras de Shakespeare

Em relação às traduções brasileiras de Shakespeare, Rosemary Arrojo e Neuza Lopes Ribeiro Vollet enfatizam as conseqüências da superestimação do autor. Segundo as autoras, a visão de que a genialidade Shakespeare não é passível de adaptação – às vezes nem mesmo de compreensão – prejudicaria o leitor brasileiro, que, diante de tanta complexidade, nem se arriscaria a ler o dramaturgo ou a assistir a uma montagem baseada em uma obra sua. “Tal visão idealizada, mitificadora, é produto de uma história igualmente idealizadora e mitificadora do bardo”, observa Neuza, resgatando, também, um comentário de Tânia Pacheco:

Shakespeare chegou ao Brasil envolto em uma auréola de intocabilidade que o transformou, em apenas uma palavra, em um chato. E, mais do que isso, em um ‘azarão teatral’ (...) [em relação às 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 só a elite intelectual do país será capaz de compreendê-lo. (VOLLET, 1996, p. 81)

A idealização da figura de Shakespeare teria começado no Brasil no século XIX, com os românticos. Desde sempre, o bardo é conhecido, aqui, como um escritor e poeta de elite, ao qual poucos têm acesso. Mesmo as montagens teatrais dificilmente poderiam ser consideradas instrumentos de popularização, já que o teatro brasileiro atende, na maior parte dos casos, também a um público específico.

Para este trabalho, foram eleitos três tradutores como representantes das versões de *Hamlet* no Brasil: Anna Amélia Carneiro de Mendonça, Carlos Alberto Nunes e Millôr Fernandes. A tradução de Nunes, *Hamleto*, feita em 1969 e publicada pela Ediouro, é, provavelmente, a mais difundida – no sentido de que mais pessoas têm acesso a ela – e costumeiramente adotada em escolas. A de Anna Amélia, *Hamlet*, é uma tradução clássica, devido à sua forma, rigidamente composta em versos em número correspondente ao original, e à notória tentativa de fidelidade da tradutora (ela, inclusive, declarava-se a favor da busca de equivalência). A de Millôr Fernandes, *Hamlet*, realizada em 1984, tem sido a mais freqüentemente usada em montagens teatrais.

2. *Hamlet* e suas traduções

Nada e, ao mesmo tempo, tudo acontece em *Hamlet*. A peça desenrola-se não como um encadeamento de acontecimentos, mas sobre a expectativa de acontecimentos.

Do momento em que Hamlet recebe do fantasma de seu pai a incumbência de vingar-se do rei, até o trágico fim, em que não só a vingança é executada, como também morrem todos os que de alguma forma estavam ligados a ela, a narrativa baseia-se na decisão do príncipe de cumprir ou não a sua missão. Todos os temas que compõem a tragédia são dotados dessa dualidade, do **ser ou não ser**. No primeiro ato, quando o castelo festeja o casamento e o rei esbanja luxo e riqueza, Marcelo já anuncia: “Há algo de podre no reino da Dinamarca”. É um aviso de que, ali, as coisas não são o que parecem ser. A começar por Hamlet: ele está lúcido ou louco? Finge-se de louco, ou o próprio fingir-se de louco indica que ele está realmente louco? O monólogo do ser ou não ser, que marca o meio da peça (Ato III, Cena I), e é composto de 35 versos, sintetiza toda a problemática hamletiana, como comenta Northrop Frye:

O monólogo do “ser ou não ser”, por mais vulgarizado que tenha sido, ainda é o cerne da peça. É fundamentalmente organizado num fluxo de infinitivos, essa misteriosa parte do discurso que não é nem verbo nem substantivo, nem ação nem coisa. Trata-se de uma visão que encara a consciência como uma espécie de vácuo, um nada, no centro do ser. (FRYE, 1999).

Como Frye, acreditamos que o monólogo seja o cerne da peça, ou até mais do que isso: uma definição do caráter do protagonista. É quando Hamlet fala de si mesmo, expõe seu desânimo, sua dor, e mostra como, para ele, a missão que lhe foi imposta se tornou um suplício, um fardo que deve carregar.

Entretanto, como não é possível, neste trabalho, abarcar completamente os aspectos dessas três traduções escolhidas, selecionamos dois trechos da peça original e de suas versões brasileiras para ilustrar a comparação.

O primeiro é um pequeno excerto de um diálogo de Hamlet com Ofélia, que demonstra com clareza a diferença entre as traduções. Na cena (Ato III, Cena I), Ofélia serve de isca para Hamlet. Trata-se do diálogo em que ele a trata com maior desprezo.

O trecho e suas traduções:

Hamlet: Ha, ha: are you honest?

Ophelia: My Lord.

Hamlet: Are you fair?

Ophelia: What means your Lordship?

Hamlet: That if you be honest and fair, your honesty should admit no discourse to your beauty.

Ophelia: Could beauty my Lord, have better commerce that with honesty?

Hamlet: Ay, truly: for the power of beauty will sooner transform honesty from what it is, to a bawd, than the force of honesty can translate beauty into his likeness. This was sometime a paradox, but now the time gives it proof. ***I did love you once.***

Ophelia: Indeed my Lord, you made me believe so.

Hamlet: You should not have believed me. For virtue, cannot so inoculate our old stock, but we shall relish of it. ***I loved you not.***

Ophelia: I was the more deceived.

Hamlet: Get thee to a ***nunnery***. Why wouldst thou be a ***breeder of sinners***? I am myself indifferent honest, but yet I could accuse me of such things, that it were better my mother had not borne me. I am very proud, revengeful, ambitious, with more offences at my beck, than I have thoughts to put them in, imagination to give them shape, or time to act them in. What should such fellows as I do, crawling between Heaven and

earth. We are arrant knaves all, believe none of us. Go thy ways to a **nunnery**. Where's your father?

Ophelia: At home, my Lord.

Hamlet: Let the doors be shut upon him, that he may play the fool no where but in's own house. Farewell.

Ophelia: O help him, you sweet Heavens.

Hamlet: If thou dost marry, I'll give thee this plague for thy dowry. Be thou as chaste as ice, as pure as snow, thou shall not escape calumny. Get thee to a **nunnery**. Go, farewell. Or, if thou wilt needs marry, marry a fool: for wise men know well enough, what monsters you make of them. To a **nunnery** go, and quickly too. Farewell.

(Anna Amélia)

Hamlet: És honesta?

Ofélia: Senhor?

Hamlet: És também bela?

Ofélia: Que quereis dizer, senhor?

Hamlet: Que se fores honesta e bela, a tua honestidade não deveria admitir louvores à tua beleza.

Ofélia: Poderia a beleza, senhor, ter melhor convívio do que com a virtude?

Hamlet: Certamente, pois é mais fácil ao poder da beleza transformar a virtude em libertinagem do que a força da honestidade moldar a beleza à sua feição; isto foi outrora um paradoxo, mas agora os tempos o provam.

Eu já te amei um dia.

Ofélia: É verdade, senhor; fizeste com que eu acreditasse que sim.

Hamlet: Não devias ter acreditado em mim: pois a virtude não poderia ter inoculado tanto o nosso velho tronco a ponto de que nada restasse dele: ***eu nunca te amei.***

Ofélia: Maior a minha decepção.

Hamlet: Entra para um **convento**: por que desejarias **conceber pecadores**? Eu próprio sou passavelmente honesto; mas poderia ainda assim acusar-me a mim mesmo de tais coisas, que seria melhor que minha mãe não me tivesse concebido: sou muito orgulhoso, vingativo, ambicioso; com mais erros ao meu alcance do que pensamentos para expressá-los, imaginação para dar-lhes forma ou tempo para comete-los. O que podem fazer sujeitos como eu a arrastar-se entre o céu e a terra? Somos todos uns rematados velhacos; não acredito em nenhum de nós. Entra para o **convento**. Onde está teu pai?

Ofélia: Em casa, meu senhor?

Hamlet: Fecha sobre eles as portas, para que não faça papel de bobo senão em sua própria casa. Adeus!

Ofélia: Oh, ajudai-o, céus misericordiosos!

Hamlet: Se casares, dar-te-ei esta praga como dote: sejas casta como o gelo, pura como a neve, não escaparás à calúnia. Entra para um **convento**, vai: adeus. Ou, se tiveres mesmo que casar, casa-te com um tolo; pois os homens de juízo sabem muito bem que monstros vós fazeis deles. Entra para um **convento**; e vai depressa. Adeus!

(Nunes)

Hamleto: És bela?

Ofélia: Que quer dizer Vossa Alteza com isso?

Hamleto: É que se fores, a um tempo, honesta e bela, não deves admitir intimidade entre a tua honestidade e a tua beleza.

Ofélia: Mas, príncipe, poderá haver melhor companhia para a beleza do que a honestidade?

Hamleto: Realmente, que a beleza, com o seu poder, levaria menos tempo para transformar a honestidade em alcoviteira do que esta em modificar a beleza à sua imagem. Já houve época em que isso era paradoxo; mas agora o tempo o confirma. **Cheguei a amar-te.**

Ofélia: Em verdade, o príncipe me fez acreditar nisso.

Hamleto: Não deverias ter-me dado crédito, porque a virtude não pode enxertar-se em nosso velho tronco, sem que deste não remanesça algum travo. **Nunca te amei.**

Ofélia: Tanto maior é a minha decepção.

Hamleto: Entra para um **convento**. Por que hás de **gerar pecadores**? Eu, de mim, considero-me mais ou menos honesto, mas poderia acusar-me de tais coisas, que teria sido melhor que minha mãe não me houvesse dado à luz. Sou orgulhoso, vingativo, cheio de ambição, e disponho de maior número de delitos do que de pensamentos para vesti-los, imaginação para dar-lhes forma, ou tempo para realizá-los. Para que rastejarem entre o céu e a terra tipos como eu? Todos somos consumados velhacos; não deves confiar em ninguém. Toma o caminho do convento. Onde se encontra teu pai?

Ofélia: Em casa, alteza.

Hamleto: Que lhe fechem as portas, a fim de impedirem que faça papel de tolo, a não ser que em sua própria casa. Adeus.

Ofélia: Ajuda-o, céu de bondade.

Hamleto: Se tiveres de casar, dou-te por dote a seguinte maldição: ainda que sejas casta como o gelo e pura como a neve, não escaparás à calúnia. Vai; entra para o **convento**; adeus. Ou então, se tiveres mesmo de casar, escolhe um néscio para marido, porque os assinados sabem perfeitamente em que monstros as mulheres os transformam. Para o **convento**, vai; e isso depressa. Adeus.

(Millôr)

Hamlet: Ah, ah! Você é honesta?

Ofélia: Meu senhor?!

Hamlet: Você é bonita?

Ofélia: O que quer dizer Vossa Senhoria?

Hamlet: Que se você é honesta e bonita, sua honestidade não deveria admitir qualquer intimidade com a beleza.

Ofélia: Senhor, com quem a beleza poderia ter melhor comércio do que com a virtude?

Hamlet: O poder da beleza transforma a honestidade em meretriz mais depressa do que a força da honestidade faz a beleza se assemelhar a ela. Antigamente isso era um paradoxo, mas no tempo atual se fez verdade. **Eu te amei, um dia.**

Ofélia: Realmente, senhor, cheguei a acreditar.

Hamlet: Pois não devia. A virtude não pode ser enxertada em tronco velho sem pegar seu cheiro. **Eu não te amei.**

Ofélia: Tanto maior o meu engano.

Hamlet: Vai prum **convento**. Ou preferes ser **geratriz de pecadores**? Eu também sou razoavelmente virtuoso. Ainda assim, posso acusar a mim mesmo de tais coisas que talvez fosse melhor minha mãe não me ter dado à luz. Sou arrogante, vingativo, ambicioso; com mais crimes na consciência do que pensamentos para concebê-los, imaginação para desenvolvê-los, tempo para executá-los. Que fazem indivíduos como eu rastejando entre o céu e a terra? Somos todos rematados canalhas, todos! Não acredite em nenhum de nós. Vai, segue pro **convento**. Onde está teu pai?

Ofélia: Em casa, meu senhor.

Hamlet: Então que todas as portas se fechem sobre ele, pra que fique sendo idiota só em casa. Adeus.

Ofélia: Oh, céu clemente, ajudai-o!

Hamlet: Se você se casar, leva esta praga como dote:

Embora casta como o gelo, e pura como a neve, não

Escaparás

À calúnia. Vai pro **teu convento**, vai. Ou,

Se precisa mesmo casar, casa com um imbecil. Os espertos sabem muito bem em que monstros vocês os transformam. Vai prum **conventilho**, um **bordel**: vai – vai depressa! Adeus.

À época, a palavra **nunnery** era usada em dois sentidos: convento (significado original) e bordel (expressão popular). Ou seja, nesse caso, a palavra pode estar sendo utilizada com o propósito de ambivalência. A tradução de Millôr dá conta dessa noção. Nela, há uma espécie de gradação, como se Hamlet ficasse mais e mais irritado, até explodir e lhe dizer o que realmente pensa. Nas duas primeiras vezes em que o termo aparece em Millôr, está traduzido como **convento**. Na terceira, é **teu convento** (o pronome possessivo não existe na versão original – *Get thee to a nunnery, Go thy ways to a nunnery* –, mas pode ser interpretado como “o lugar a que você pertence”). Na quarta, o tradutor resgata a segunda interpretação da palavra, como que para indicar seu duplo sentido: **Vai prum conventilho, um bordel**. As duas outras traduções, no entanto, não chegam a abranger essa ambigüidade e, a menos que o leitor, baseando-se em seu próprio repertório, imagine que convento possa ser uma referência a prostíbulo, não como percebê-la.

Uma pequena diferença dessa natureza pode definir uma alteração na percepção geral da peça. Pode-se considerar que a personagem de Ofélia sintetiza uma representação de desejo sexual. Quando fala com ela ou se refere a ela, Hamlet chega a ser obsceno em alguns momentos. Todos os trechos em que Ofélia aparece trazem alusões à noção de sexualidade. Ela expressa um erotismo velado, como se tivesse conhecimento de algo que não está (ou já esteve e não está mais) ao seu alcance e que precisa ser extravasado. Quando enlouquece, após a morte de seu pai, Ofélia cantarola versos de cantigas populares o dia inteiro. O conteúdo das cantigas é dubio; pode ser considerado inocente ou pornográfico, dependendo da maneira que se interpreta. O rei e a rainha, no entanto, não dão atenção ao que ela diz, apenas comentam como está louca.

Consideramos interessante, ainda, um trecho do final da peça (Ato V, Cena I) em que o príncipe expressa com firmeza quem ele é – uma oposição, assim, ao ser ou não ser. Hamlet declara uma identidade definida: **This is I, Hamlet the Dane**. Desta vez, ele não é o filho de um pai que precisa ser vingado, ou o louco, ou o pragmático. O desespero de Laertes lhe parece falso, pois todos – incluindo ele próprio – desprezaram Ofélia em vida. Na raiva que sente de Laertes, Hamlet identifica, enfim, seu desejo por

ela e, inclusive, admite isso em voz alta, dizendo que nem quarenta mil irmãos seriam capazes de amá-la como ele (*I lov'd Ophelia; forty thousand brothers / Could not (with all their quantity of love) / Make up my sum. What wilt thou do for her?*). Por um momento, o príncipe assume uma identidade por meio da expressão de um desejo – ele ama Ofélia, e sofre muito por vê-la morta. Para amá-la desse modo, ele precisa ser alguém, por isso **o dinamarquês**. Não que ele repentinamente tenha se identificado com os seus conterrâneos. Ele apenas localiza sua participação naquele cenário: quem sou eu? O dinamarquês. O que desejo? Ofélia.

A versão original da fala e suas traduções:

(Original)

What is he, whose griefs
Bear such an emphasis? Whose phrase of sorrow
Conjures the wandering stars, and makes them stand
Like wonder-wounded hearers? ***This is I,
Hamlet the Dane.***

(Millôr)

Quem é esse cuja mágoa
Se adorna com tal violência; cujo grito de dor
Enfeitiça as estrelas errantes, detendo-as no céu,
Petrificadas como espantadas ouvintes? ***Esse sou eu,
Hamlet, da Dinamarca.***

]

(Nunes)

Quem se queixa
Com ênfase tão grande e com palavras
Que detêm as estrelas em seu curso
Como ouvintes pasmados? ***Sou Hamleto,
Sim, o Dinamarquês.***

(Anna Amélia)

Quem é esse
Cuja mágoa é tão forte e tem tal ênfase,
Cujas palavras sobem às estrelas
E as encham de estupor? ***Aqui estou eu,
Hamlet, o Dinamarquês.***

A imponência dessa fala pode ser considerada uma exceção no padrão de comportamento hamletiano, que se mostra hesitante até o final da narrativa, mesmo na concretização da vingança. Hamlet só tem certeza do *não ser* quando percebe que está morrendo (Ato V, Cena II – *O I die Horatio: / The potent poison quite o'er-crows my spirit, / I cannot live to hear the news from England, / But I do prophesy th'election lights On Fortinbras, he has my dying voice / So tell him with the occurrents more and less, / Which have solicited. The rest is silence*), depois da morte de Cláudio, de Laertes e de sua mãe.

Há uma diferença sutil na tradução de Anna Amélia, em relação às outras. Falando *Aqui estou eu*, Hamlet passa a impressão de que normalmente se apresenta dessa forma, e de que ***Hamlet, o Dinamarquês*** é um título. Em nenhuma outra parte da peça, entretanto, o príncipe se apresenta dessa forma, nem é chamado assim por outros personagens. A maior variante das traduções, entretanto, está na de Millôr, em que o

príncipe é *Hamlet, da Dinamarca*, não *Hamlet, o Dinamarquês*. Pertencer à Dinamarca denota passividade, ao passo que ser *o Dinamarquês* remete a uma postura ativa, superior. Todos são *da Dinamarca*, mas somente um pode ser *o Dinamarquês*, mais ainda quando a nacionalidade é grafada em português com letra maiúscula, como ocorre nas traduções de Anna Amélia e Nunes.

Conclusão

Em sua obra, o autor propõe uma estrutura à realidade. O tradutor, para verter essa obra em outra língua, desestrutura-a e estrutura-a novamente, dessa vez, combinando o seu modo de enxergar a realidade com a tentativa de compreender o modo com o que o autor a enxergava. Como explica Rosemary Arrojo (1993), os tradutores são conduzidos “a uma situação ambígua, em que se defrontam o desejo de fidelidade e a interferência inevitável do processo de leitura”.

Consideramos que o papel do tradutor não passe tanto pela reprodução literal de um texto em outra língua, mas sim pela transmissão dos sentidos centrais da obra original – de preferência, ainda, mantendo sua estrutura, para que a poeticidade não se perca. Esse foi o parâmetro na análise das três traduções de *Hamlet* escolhidas. Partindo desse princípio, concluímos que, em alguns momentos, o trabalho de Millôr Fernandes, não obedecendo à noção de que Shakespeare seria um autor puramente erudito e difícil, é o mais bem-sucedido, pois consegue transmitir melhor alguns temas constituintes da peça, como o da sexualidade reprimida.

Referências Bibliográficas

- ARROJO, Rosemary. **Tradução, desconstrução e psicanálise**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- ARROJO, Rosemary. **Oficina de tradução – A teoria na prática**. São Paulo: Editora Ática, 2000.
- BASSNET-McGUIRE, Susan. **Translation studies**. London and New York: Methuen & Co., 1978.
- BLOOM, Harold. **O Cânone Universal**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1994.
- BLOOM, Harold. **Shakespeare – The Invention of the Human**. Nova York: Riverhead Books, 1998.
- BRUNEL, P. PICHOS, CL. ROUSSEAU, A. M. **O que é literatura comparada?** São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.
- FRYE, Northrop. **Sobre Shakespeare**. São Paulo, Edusp, 1999.
- HELIODORA, Barbara. **Falando de Shakespeare**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.
- HONAN, Park. **Shakespeare – Uma vida**. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- HOY, Cyrus (ed.) **Hamlet, William Shakespeare - An Authoritative Text Intellectual Backgrounds Extracts from the Sources Essays in Criticism**. Nova York: Norton Critical Edition, 1992.
- KAUFMANN, Pierre. **Dicionário Enciclopédico de psicanálise – O legado de Freud e Lacan**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.
- LACAN, Jacques. **Hamlet por Lacan**. Campinas: Editora Escuta, 1986.
- MILTON, John. **Tradução – Teoria e prática**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- PAES, José Paulo. **Tradução – A ponte necessária**. São Paulo: Editora Ática, 1990.
- RODRIGUES, Cristina Carneiro. **Tradução e diferença**. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

- ROSENFELD**, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo, Perspectiva, 2000.
- VIGOTSKI**, L.S. **A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- VOLLET**, Neuza Lopes Ribeiro. **Ser ou não ser pornográfico, eis a questão: faces de Shakespeare por trás das traduções de Hamlet**. São Paulo: Unicamp, 1996.

Edições com o texto original de *Hamlet*

- HOY**, Cyrus (ed.) **Hamlet, William Shakespeare - An Authorative Text Intellectual Backgrounds Extracts from the Sources Essays in Criticism**. Nova York: Norton Critical Edition, 1992.
- SHAKESPEARE**, William. **Hamlet**. London: Penguin Books, 1994.
- WELLS**, Stanley. **The Oxford Shakespeare Hamlet**. Oxford: Oxford University Press, 1987.

Edições brasileiras de *Hamlet*

- FERNANDES**, Millôr (trad.) **Hamlet**. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- MENDONÇA**, Anna Amélia Carneiro de (trad.) **Hamlet**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- NUNES**, Carlos Alberto (trad.) **Hamleto**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

Obras de referência

- AURÉLIO** Buarque de Holanda Ferreira. **Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- MICHAELIS**. **Moderno dicionário inglês-português português-inglês**. São Paulo: Melhoramentos, 2000.
- OXFORD**. **Advanced Learner's Dictionary**. London: Oxford University Press, 1999.