



## O trocadilho em tradução: análise e crítica de duas traduções brasileiras da cena dos coveiros de *Hamlet*

Pun in translation:  
analysis and criticism of two Brazilian Portuguese translations of Hamlet's  
gravediggers' scene

LUIZ, Tiago Marques<sup>1</sup>  
Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD)  
[markx2006@gmail.com](mailto:markx2006@gmail.com)

**RESUMO:** Este artigo analisa a cena dos coveiros na peça trágica *Hamlet*, de William Shakespeare, com ênfase no humor presente no diálogo entre os coveiros e o protagonista. O estudo investiga como traduções e adaptações de textos clássicos moldam a representação de obras fundamentais da literatura, ao mesmo tempo em que discute os desafios específicos da tradução de elementos cômicos. A pesquisa compara duas traduções brasileiras: a de Anna Amélia Carneiro de Mendonça e Bárbara Heliódora (2016), e a de Rodrigo Bravo (Shakespeare, 2021). A partir de uma abordagem microestrutural, examinam-se as escolhas tradutórias em cada versão, considerando como diferentes estratégias influenciam a construção de sentido, especialmente no que tange ao jogo de palavras, às ambiguidades e ao humor característico do original. O objetivo é compreender como as particularidades linguísticas e culturais impactam a recriação da cena em português. A análise revela que ambas as traduções adotam caminhos distintos para equilibrar a fidelidade ao texto shakespeariano com a clareza e acessibilidade para o leitor contemporâneo. Conclui-se que a tradução do humor afeta não apenas o tom e o estilo da cena, mas também sua carga dramática, desempenhando um papel importante nas formas de atualização e permanência de *Hamlet* na tradição literária.

**Palavras-chave:** Tradução de humor; Análise textual; Cena dos coveiros; *Hamlet*; Traduções brasileiras.

**ABSTRACT:** This paper analyzes the gravediggers' scene in William Shakespeare's tragedy *Hamlet*, focusing on the humor present in the dialogue between the gravediggers and the protagonist. The study investigates how translations and adaptations of classic texts shape the representation of fundamental literary works while discussing the specific challenges involved in translating comedic elements. The research compares two Brazilian Portuguese translations: the one by Anna Amélia Carneiro de Mendonça and Bárbara Heliódora (2016), and the one by Rodrigo Bravo (Shakespeare, 2021). Using a microstructural approach, the study examines the translation choices in each version, considering how different strategies influence meaning construction, especially regarding

<sup>1</sup> ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-4462-3050>/Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2785674972617689>.





wordplay, ambiguities, and the humor characteristic of the original. The objective is to understand how linguistic and cultural particularities impact the recreation of the scene in Portuguese. The analysis reveals that both translations adopt different approaches to balance fidelity to Shakespeare's text with clarity and accessibility for contemporary readers. It concludes that the translation of humor affects not only the tone and style of the scene but also its dramatic weight, playing a significant role in the ongoing reinterpretation and endurance of *Hamlet* in the literary tradition.

**Keywords:** Translation of Humor; Textual Analysis; Gravediggers' scene; Hamlet; Brazilian translations.

## 1 INTRODUÇÃO

As traduções literárias desempenham um papel crucial na mediação de obras clássicas, possibilitando sua reinterpretação por diferentes gerações e em distintos contextos culturais. No campo dos Estudos da Tradução, torna-se fundamental investigar como as escolhas linguísticas e estilísticas feitas pelos tradutores impactam a recepção de textos marcados por complexidade estética, como é o caso das obras de William Shakespeare.

Este artigo analisa a célebre cena dos coveiros em *Hamlet*, conhecida por articular humor irônico com reflexões existenciais e filosóficas, em um ponto de inflexão da peça em que a leveza aparente contrasta com a gravidade do tema da morte. A análise comparativa foca em duas traduções brasileiras: a de Anna Amélia Carneiro de Mendonça e Bárbara Heliodora (2016) e a de Rodrigo Bravo (Shakespeare, 2021), investigando como diferentes estratégias tradutórias moldam o efeito cômico e reflexivo da cena.

Para situar a discussão, parte-se de uma abordagem mais ampla sobre a tradução do humor – notoriamente desafiadora devido à presença de trocadilhos, jogos de linguagem e ironias culturalmente marcadas. Autores como Attardo (2020), Zabalbeascoa (2005), Fuentes Luque (2004) e Nord (2006) oferecem fundamentos teóricos ao compreender o humor como um fenômeno linguístico, pragmático e cultural. No contexto específico do teatro de Shakespeare, estudos como os de Martins (2016), O'Shea (1997; 2020) e





Viégas-Faria (2011) destacam como a comicidade shakespeariana opera em tensão constante com a densidade temática, exigindo sensibilidade tanto textual quanto cênica na tradução.

A cena dos coveiros é especialmente significativa nesse contexto. Análises como as de Snyder (2019) e Videbaek (1996) abordam a figura do *clown* shakespeariano, cuja comicidade não se limita ao riso, mas revela crítica social, inconformismo e densidade filosófica. Preservar essas múltiplas camadas – em especial em um idioma e tempo diferentes – representa um dos maiores desafios tradutórios da peça.

A fim de examinar como tais camadas são recriadas nas versões brasileiras, este estudo adota uma abordagem descritiva de base microestrutural, conforme o modelo proposto por Lambert e Van Gorp (2011). O foco recai sobre elementos como trocadilhos, ambiguidade, registro de linguagem e efeitos de estilo, analisando como os tradutores negociam, em suas escolhas. Considerando a tradução como um texto autônomo, voltado a um novo público, busca-se compreender como os efeitos de humor e reflexão são preservados, transformados ou suprimidos.

## 2 A TRADUÇÃO DO HUMOR

A tradução do humor envolve desafios singulares, pois depende de elementos culturais, linguísticos e contextuais nem sempre transferíveis. O tradutor enfrenta constantemente o dilema entre conservar a verossimilhança com o original e preservar o humor. Manter o efeito cômico é possível, mas exige uma competência que vai além do domínio linguístico: é necessário também conhecer profundamente as culturas envolvidas e reconhecer as referências extralinguísticas que sustentam a comicidade. Muitas vezes, torna-se inevitável renunciar à proximidade literal para que o leitor da língua de chegada compreenda a piada e ache graça, recorrendo a adaptações e substituições que tornem o humor acessível.





Segundo Attardo (2020, p. 345), a tradução, em termos gerais, reduz-se à busca por equivalência. Contudo, como os sistemas linguísticos são diferentes entre si, não há equivalência plena possível: sobretudo em poesia e trocadilhos, nos quais o significante é parte essencial do efeito.

Como lembra o autor (2020, p. 344), a fidelidade absoluta ao texto-fonte é impossível, já que cada língua organiza de forma distinta seus signos. Quando o significante está implicado – como ocorre em poesia e trocadilhos – a tradução torna-se, em sentido estrito, inviável, pois o jogo formal não encontra equivalência direta na língua de chegada. Nesses casos, deve-se recorrer à transposição funcional, ou seja, à recriação de um efeito análogo no público-alvo, mediante estratégias diferentes das do original.

Essa perspectiva dialoga diretamente com a proposta de Zabalbeascoa (2005, p. 247), segundo a qual, na tradução de comédia, o efeito humorístico deve ser prioridade global, de modo que a avaliação da tradução não dependa da quantidade ou do tipo exato de humor preservado, mas da sua eficácia em provocar riso. Assim, a comparação entre texto-fonte e texto-alvo não deve se restringir ao número ou ao tipo de piadas preservadas, mas sim ao efeito humorístico que conseguem gerar.

Essa mesma lógica aproxima-se da perspectiva funcionalista aplicada à tradução. Fuentes Luque (2004, p. 77) afirma que o papel do tradutor é “alcançar no texto de chegada o mesmo efeito humorístico (em forma de sorriso ou riso) na cultura e na língua de chegada que no original<sup>2</sup>”. A ênfase, portanto, recai sobre a recepção: o texto traduzido precisa provocar no leitor da cultura de chegada uma reação equivalente à que o texto original produz em sua comunidade. Na mesma linha de pensamento, Nord (2006, p. 31) afirma que “se o propósito é divertir, então o texto deve realmente fazer seus leitores rirem ou, ao menos, sorrirem<sup>3</sup>”. Preservar o humor, portanto, pode exigir adaptações estruturais ou estilísticas.

<sup>2</sup> Do original: “conseguir en el texto término el mismo efecto humorístico (en forma de sonrisa o risa) en la cultura y la lengua término que en las originales”.

<sup>3</sup> Do original: “if the purpose is to amuse, then the text should actually make its readers laugh or at least smile”.





Cabe ao tradutor priorizar a função cômica sobre a forma, recriando soluções que garantam ao leitor da língua de chegada uma experiência de riso ou sorriso semelhante à do público original.

### 3 A TRADUÇÃO DO HUMOR EM SHAKESPEARE

A linguagem é uma das marcas mais distintivas de Shakespeare, conhecida pela riqueza e criatividade. Além de explorar elementos anglo-saxônicos e latinos, o dramaturgo criou inúmeros neologismos que ainda permanecem no inglês contemporâneo. Mas é nos jogos de palavras que leva ao extremo o gosto elisabetano pela manipulação verbal, explorando a materialidade da língua e estabelecendo relações entre significantes e múltiplos significados. A crítica shakespeariana reconhece esses jogos como recurso poético fundamental, com função dramática tão relevante quanto a construção imagética recorrente em suas peças (Martins, 2016, p. 287).

Se os jogos de palavras já apresentam dificuldades para o leitor moderno do inglês, em tradução o problema se intensifica. Os trocadilhos, em particular, são recorrentes: construídos a partir de identidades formais (homonímia, homofonia, homografia, paronímia) e diferenças semânticas, podem operar tanto pela repetição de um termo em acepções diferentes (contiguidade) quanto pela ambiguidade de um único vocábulo (Martins, 2016, p. 288-289). Em ambos os casos, a tradução precisa lidar com múltiplos sentidos, frequentemente intraduzíveis, exigindo compensações ou recriações.

Martins (2016, p. 289-290) mostra que os trocadilhos mais sofisticados são normalmente proferidos por personagens inteligentes ou pelos bobos da corte, enquanto disparates e impropriedades (malapropismos) surgem entre personagens rústicos ou menos instruídos. Assim, o humor verbal não apenas diverte, mas marca diferenças sociais e psicológicas, sendo um recurso dramático de caracterização. Preservar essa dimensão é tarefa central da tradução.





Esse aspecto se conecta à observação de O’Shea (2020, p. 144), de que Shakespeare reserva o verso para temas elevados – como amor, honra e morte – e utiliza a prosa para temas cômicos, chulos ou escatológicos, frequentemente proferidos por personagens rústicos. Para o autor, essa modulação deve ser considerada também na tradução, sob pena de comprometer a dramaturgia e o efeito cômico. Mais ainda, O’Shea (2020, p. 149) insiste que Shakespeare escrevia para o palco, e que o texto traduzido deve ser “encenável”: precisa soar natural, ser compreensível em performance e manter a fluidez oral. O humor shakespeariano não se limita à página, mas exige uma tradução que preserve sua função teatral.

Viégas-Faria (2011, p. 21-23) observa que o humor está ligado às características sociais e psicológicas dos personagens, exigindo do tradutor recriações que transmitam tais traços na língua de chegada.

Nesse sentido, a tradução do humor em Shakespeare ultrapassa a mera transposição linguística. Ela exige criatividade, conhecimento histórico, sensibilidade estilística, competência interpretativa e consciência da teatralidade: o tradutor deve atuar como mediador não apenas entre línguas e culturas, mas também entre a escrita e sua realização cênica, garantindo que o humor preserve sua função dramática e alcance no público contemporâneo um efeito comparável ao do teatro elisabetano.

#### 4 A CENA DOS COVEIROS

A cena dos coveiros, situada no ato V de *Hamlet*, é um momento emblemático que combina humor e reflexão filosófica sobre a morte. A interação entre eles traz à tona uma visão mundana e pragmática da morte, que contrasta fortemente com a angústia existencial e a busca por significado do protagonista. Através da comicidade e da irreverência dos coveiros, Shakespeare oferece ao público uma pausa crítica que, ao mesmo tempo que alivia a tensão dramática, aprofunda os temas centrais da peça, como a finitude humana e a igualdade diante da morte.





Snyder (2019, p. 117) destaca que essa cena “requer um tratamento separado. Ela usa a comédia de maneira distintiva, como um elemento dentro da visão trágica, em vez de um *ethos* contrastante ou um valor a ser invertido”<sup>4</sup> (Snyder, 2019, p. 117). O diálogo, carregado de trocadilhos e ironias, discute a morte com humor e pragmatismo e revela uma visão mundana e cíclica da vida, oferecendo um olhar irreverente que contrasta com a angústia existencial de Hamlet (Snyder, 2019, p. 68).

Enquanto a tragédia destaca a singularidade e irreversibilidade das escolhas humanas, a comédia, ao focar em personagens comuns, apresenta a vida como um fluxo contínuo e banal (Snyder, 2019, p. 41). A interação entre Hamlet e os coveiros marca um ponto crucial no amadurecimento do protagonista, que começa a aceitar a morte como inevitável, abandonando idealizações anteriores (Videbaek, 1996, p. 25). Para Snyder (2019, p. 72), os “aspectos cômicos e filosóficos do papel do Coveiro ressaltam o efeito nivelador da morte, que não faz distinção entre reis e plebeus”<sup>5</sup>.

Os coveiros ironizam privilégios, como o enterro de Ofélia, e desafiam autoridades com astúcia (Videbaek, 1996, p. 24). Santos (2006, p. 66) observa que “a comédia, muitas vezes, se torna o espaço em que a ordem social pode ser momentaneamente questionada”. O confronto com a irreverência dos coveiros faz Hamlet encarar a finitude humana de forma mais realista, rompendo a tensão da tragédia e promovendo reflexão (Snyder, 2019, p. 43). Assim, a cena dos coveiros não apenas introduz leveza na peça, mas aprofunda seus temas filosóficos, sociais e existenciais.

Dado o papel central do humor verbal, dos jogos de linguagem e do contraste entre registros na cena dos coveiros, a tradução revela-se um campo fértil para investigar estratégias adaptativas.

---

<sup>4</sup> Do original: “requires separate treatment. It uses comedy in a quite distinctive way, as an element within the tragic vision rather than as a contrasting *ethos* or a value to be turned inside out”.

<sup>5</sup> Do original: “The comic and philosophical aspects of the Gravedigger’s role underscore the leveling effect of death, which makes no distinction between kings and commoners”.





## 5 METODOLOGIA DE ANÁLISE TEXTUAL

A comparação de traduções literárias permite compreender como escolhas tradutórias específicas transformam o texto original em novas versões, revelando aproximações e distanciamentos em relação ao original e suas camadas estilísticas – como ocorre em *Hamlet*. Este estudo propõe uma análise comparativa entre a edição crítica da peça organizada por Jonathan Bate e Eric Rasmussen (2008) – que reúne o *Second Quarto* e o *First Folio*, com notas sobre contexto histórico e linguístico – e duas traduções brasileiras contemporâneas: a de Anna Amélia Carneiro de Mendonça e Bárbara Heliadora (2016) e a de Rodrigo Bravo (Shakespeare, 2021).

O enquadramento teórico-metodológico adota o modelo descritivo de Lambert e Van Gorp (2011), que organiza a investigação em quatro níveis: dados preliminares, macronível, micronível e contexto sistêmico. Nos dados preliminares, as fichas catalográficas das edições consultadas registram apenas que se trata de traduções de *Hamlet*, sem indicação explícita da edição crítica de base; considerando a tradição tradutória da peça, assume-se, como hipótese de trabalho, a filiação ao *First Folio* (1623). No macronível, observa-se que tanto Mendonça/Heliadora quanto Bravo oferecem paratextos concisos, com notas de rodapé escassas e pouco elucidativas quanto a decisões tradutórias mais complexas. Na tradução de Heliadora/Mendonça, há apenas uma introdução geral da coletânea e uma introdução da peça, enquanto a de Bravo apresenta paratextos mais extensos. O contexto sistêmico – voltado a relações intertextuais e intersistêmicas – não é abordado, por não constituir objetivo deste texto.

A ênfase recai, portanto, sobre o micronível. É nele que a cena dos coveiros – espirituosa e rica de jogos linguísticos – exige precisão e risco. Examinam-se: (i) manutenção ou diluição de ambiguidades; (ii) preservação, deslocamento ou perda de trocadilhos; (iii) registro de linguagem (do formal ao popular, quando pertinente); (iv) soluções para expressões culturalmente marcadas; e, sobretudo, (v) a recriação do efeito humorístico. Importa menos





ser fiel a cada unidade lexical do que verificar como a tradução funciona como texto autônomo para um leitor brasileiro de hoje. Em outras palavras, observa-se onde os tradutores sustentam, atenuam ou reformulam a tensão entre sentido e comicidade.

O cotejo entre as traduções é sustentado por dicionários e glossários especializados (Schmidt, 1971a; 1971b), além da edição crítica de *Hamlet* organizada por Mowat e Werstine (2012).

A escolha por analisar poucos fragmentos da cena se justifica pela presença de segmentos em que o texto original apresenta múltiplos níveis de sentido e recursos linguísticos complexos, como ambiguidade semântica, trocadilhos, expressões idiomáticas e construções culturalmente marcadas. Busca-se, por fim, avaliar como esses elementos são retrabalhados em português e qual o impacto das escolhas tradutórias sobre a legibilidade, a expressividade e a preservação do humor no texto de chegada.

## 6 ANÁLISE COMPARATIVA DE TRADUÇÕES

A fala inaugural do Primeiro Coveiro – “Is she to be buried in Christian burial, when she willfully seeks her own salvation?” (Shakespeare, 2008, p. 165) – ativa uma ambiguidade retórica decisiva: *willfully* marca agência deliberada, ao passo que *salvation* adquire valor irônico. Como observam Bate e Rasmussen (2008, p. 367), *salvation* opera aqui como eufemismo de *damnation*, expondo a ironia – ou a própria ignorância – do coveiro ao comentar o suicídio de Ofélia.

Na tradução de Mendonça/Heliadora – “Deve ser enterrada em sepultura cristã aquela que buscou voluntariamente a salvação?” (Shakespeare, 2016, p. 483) – privilegia-se a clareza, mas atenua-se a fricção semântica entre *willfully* e *salvation*, o que neutraliza o efeito irônico. Bravo (Shakespeare, 2021, p. 353) envereda por caminho próximo: “Ela receberá enterro cristão mesmo tendo buscado a sua própria salvação?”, preservando a linearidade sintática, mas igualmente reduzindo o subtexto satírico e a crítica à hipocrisia religiosa.





Em ambos os casos, o entrelaçamento de religiosidade, moralidade e crítica social resta diluído, com perda da complexidade tonal da fala.

No segmento seguinte – “I tell thee she is. Therefore make her grave straight. The crowner hath sat on her and finds it Christian burial” (Shakespeare, 2008, p. 165)– a ambiguidade se prolonga. A construção *make her grave straight* (Shakespeare, 2012, p. 329) admite leitura temporal (“abra logo a cova”) e espacial (“abra a cova em linha reta”), sobrepondo urgência e precisão física – sobreposição crucial para o humor ambíguo do trecho. Mendonça/Heliadora optam por “Portanto, abre logo essa cova” (Shakespeare, 2016, p. 483), realçando a pressa e suprimindo o aspecto literal; Bravo prefere “Por isso, cava direito essa cova” (Shakespeare, 2021 p. 353), enfatizando a exatidão espacial e perdendo o ímpeto imediato. Cada versão captura apenas uma face de *straight*, enfraquecendo o duplo sentido e a ironia decorrente.

No enunciado “The crowner hath sat on her, and finds it Christian burial” (Shakespeare, 2008, p. 165), o verbo *sat* sustenta uma ambiguidade estrutural: por um lado, pertence ao jargão jurídico e indica o ato de o legista (*crowner*) presidir um inquérito; por outro, convoca uma leitura literal e burlesca – “sentar(-se) sobre o caso” (ou mesmo sobre o cadáver). O efeito resultante é de humor irônico e rústico, produzido pelo atrito entre a solenidade da linguagem legal e a irreverência da fala popular, como assinalam Bate e Rasmussen (2008, p. 365) e Mowat e Werstine (2012, p. 329).

Nas soluções brasileiras, observa-se tendência à normalização semântica. Em Mendonça/Heliadora – “O pontífice informou-se de tudo e deliberou que o enterro fosse cristão” (Shakespeare, 2016, p. 483) – substitui-se *crowner* por “pontífice”, deslocando o referente do âmbito forense para o eclesiástico e institucionalizando a fala; além disso, verbos como “informou-se” e “deliberou” eliminam a leveza subversiva e o jogo paródico. Em Bravo (Shakespeare, 2021 p. 353) – “O legista a examinou e determinou um enterro cristão” —, embora haja maior precisão terminológica na equivalência de *crowner* para “legista”, a locução *hath sat* reduz-se a “examinou”, suprimindo o duplo sentido cômico e a fricção entre registros que a formulação





shakespeariana ativa. Em ambos os casos, privilegia-se uma leitura monossêmica e formalizada da cena, com apagamento do humor irônico característico dos coveiros: Mendonça/Heliadora (Shakespeare, 2016) adotam um tom institucional; Bravo (Shakespeare, 2021) preserva a funcionalidade narrativa, sem capturar plenamente a irreverência do original.

A cena dos coveiros exemplifica com nitidez a habilidade de Shakespeare de mesclar humor e ironia ao tratar de temas graves – morte, ritos, contradições sociais. Um momento emblemático surge quando o Primeiro Coveiro recorre a uma lógica pseudo-jurídica, cheia de corruptelas latinas como se *offendendo* (distorção de se defendendo) e *argal* (variação de ergo), criando um efeito cômico que satiriza a linguagem erudita das instituições legais (Bate; Rasmussen, 2008; Mowat; Werstine, 2012): “It must be ‘se offendendo’. It cannot be else. [...] Argal, she drowned herself wittingly.” (Shakespeare, 2008, p. 165)

As traduções brasileiras respondem com estratégias distintas para preservar esse humor. Mendonça e Heliadora (2016, p. 483) mantêm a estrutura do original e tentam reproduzir as corruptelas com “Ergum”: “Deve ter sido ‘se offendendo’, nem pode ser de outro modo. [...] Ergum, ela afogou-se voluntariamente.” Já Bravo (Shakespeare, 2021) opta por uma abordagem mais adaptativa: “Deveria ser ‘legítima ofensa’. Não pode ser outra coisa. [...] portanto, ela se afogou voluntariamente” (Shakespeare, 2021, p. 353).

O riso, no trecho inglês, apoia-se sobretudo em dois gatilhos: a expressão *se offendendo* e o termo inventado *argal* (Schmidt, 1971ab). Ambos configuram a fala do coveiro como paródia da retórica legal – falaciosa, pedante, um tanto atrapalhada. Mendonça e Heliadora preservam essas deformações; com isso, mantêm o tom cômico da linguagem truncada e aproximam o leitor do tropeço sonoro e lógico do original. Já Bravo opta por uma abordagem mais adaptativa: “Deveria ser ‘legítima ofensa’. Não pode ser outra coisa. [...] portanto, ela se afogou voluntariamente” (Shakespeare, 2021, p. 353)





Bravo, por outro lado, recria o humor ao transpor *se offendendo* como “legítima ofensa”, uma referência irônica ao jargão jurídico brasileiro (*legítima defesa*), o que aproxima a piada do universo do leitor atual. Por outro lado, ao substituir *argal* por “portanto”, elimina a distorção e, com ela, parte do efeito cômico derivado da fala desajeitada.

Enquanto Mendonça e Heliadora (Shakespeare, 2016) priorizam fidelidade formal e preservação linguística, Bravo (Shakespeare, 2021) foca na eficácia humorística e na recepção cultural. A comparação mostra que, ao traduzir o humor de Shakespeare, manter o impacto cômico exige muitas vezes mais do que literalidade – demanda recriação inteligente.

Para aprofundar a comparação entre as estratégias adotadas nas traduções da cena dos coveiros, convém analisar expressões-chave que concentram nuances de tom e significado, capazes de definir a recepção do humor e o caráter das figuras. Um exemplo ilustrativo é *Give me leave*, com que o Primeiro Coveiro inicia sua fala. A frase, aparentemente simples, cumpre papel decisivo na construção do estilo e da postura do personagem: pede permissão e, ao mesmo tempo, toma a palavra, convocando a atenção do interlocutor.

Segundo o Oxford English Dictionary Online<sup>6</sup>, *give me leave* significa “dar permissão”, “permitir” e pode ser entendida como “dar condições para” que alguém realize algo. As escolhas dos tradutores para essa expressão evidenciam prioridades distintas: Mendonça e Heliadora optam por “Com licença” (Shakespeare, 2016, p. 483), solução simples e coloquial que preserva a aproximação com o público; contudo, acrescenta uma polidez não explícita no original, suavizando a irreverência do personagem e, por consequência, parte do impacto cômico. Já Bravo escolhe “Faça-me um favor!” (Shakespeare, 2021, p. 353), intensificando a informalidade e a atitude desafiadora do Primeiro Coveiro; aproxima o tom performativo, mas aciona um registro mais agressivo

---

<sup>6</sup> Disponível em: [https://www.oed.com/dictionary/leave\\_n1?tab=meaning\\_and\\_use#39588584](https://www.oed.com/dictionary/leave_n1?tab=meaning_and_use#39588584). Acesso em: 27 set. 2025.





e contemporâneo, que pode afastar a fala do contexto histórico e do estilo da peça.

A discussão em torno de *give me leave* mostra como decisões aparentemente mínimas deslocam significativamente o tom da cena; essa tensão se acentua em passagens de ambiguidade lexical e jogos de palavras, como o trocadilho do Primeiro Coveiro sobre Adão

Em “He was the first that ever bore arms”, Shakespeare explora os múltiplos sentidos de *arms* (Shakespeare, 2012, p. 330): “armas” (instrumentos de combate), “braços” (membros) e, de modo mais sutil, “brasão” (*coat of arms*, símbolo de linhagem nobre). A pergunta seguinte – “The Scripture says Adam digged. Could he dig without arms?” (Shakespeare, 2008, p. 166) – reforça o jogo entre os dois primeiros sentidos, produzindo humor e abrindo espaço para uma reflexão sobre a condição humana e o trabalho.

Rodrigo Bravo adota via de regra uma abordagem mais literal: traduz a primeira fala de modo semelhante, mas na sequência prefere “Ele conseguiria cavar sem o equipamento?” (Shakespeare, 2021, p. 355). Aqui, o jogo de sentidos dá lugar a uma leitura prática e funcional, eliminando a ambiguidade (braços/armas) e o humor associado. A referência mais sutil a *coat of arms*, ligada à linhagem nobre e à tradição cavalheiresca, também se perde.

Esse terceiro sentido, embora difícil de verter, é crucial para a riqueza do trecho: nele, o Primeiro Coveiro ridiculariza a suposta nobreza de Adão – ancestral comum – justamente enquanto fala de um trabalho manual e humilde como cavar. A tensão entre linhagem e labor físico amplia o humor e reforça o viés satírico. No conjunto, os trocadilhos de Shakespeare, ao articular significados múltiplos, interrogam valores sociais e culturais: a ironia nasce do choque entre conceitos elevados (nobreza, brasão) e situações banais ou brutais (o trabalho, a morte).

No enunciado seguinte, “The gallows does well. But how does it well?” (Shakespeare, 2008, p. 166), o duplo sentido recai sobre *does well*: por um lado, a força “funciona bem” (eficiência punitiva); por outro, “faz o bem” (juízo





moral) (cf. Mowat, Werstine, 2012; Bate; Rasmussen, 2008). Mendonça/Heliadora propõem “A forca calha bem; mas calha bem como?” (Shakespeare, 2016, p. 484) – tentativa de manter o jogo, embora calhar evoque conveniência/adequação e não carregue a mesma ambiguidade ética do inglês, atenuando o contraste. Bravo (Shakespeare, 2021, p. 357) opta por “Boa resposta, prisão... Mas quão boa?”, substituindo *gallows* (*forca*) por “prisão”: a atualização facilita o acesso do leitor contemporâneo, mas altera o teor da piada, afasta a atmosfera sombria e dilui a crítica à justiça punitiva.

O mesmo cinismo emerge quando o Primeiro Coveiro afirma: “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) Mendonça/Heliadora vertem: “Agora, tu fazes mal em dizer que a forca é mais forte que a igreja; Ergum, a forca poderá calhar-te bem” (Shakespeare, 2016, p. 484), preservando o tom arcaizante e o latim macarrônico (*Argal* → *Ergum*), que reforça o cômico da ignorância pedante. Bravo simplifica: “Portanto, a prisão te faria bem” (Shakespeare, 2021, p. 357), solução direta e legível, porém menos eficaz em termos de humor e retórica.

No balanço, as estratégias divergem: Mendonça/Heliadora (2016) tendem a preservar a formalidade e o colorido arcaico, resguardando jogos de registro; Bravo (2021) privilegia fluidez e inteligibilidade atuais, mesmo ao custo de perder ambiguidades. Em ambos os casos, o desafio é constante: traduzir o humor verbal e as camadas de sentido de Shakespeare sem sacrificar nem a comicidade nem a crítica social que sustenta a cena.

Entre o jogo em torno de *gallows* e a formulação “And now my Lady Worm’s” (Shakespeare, 2008, p. 168), este estudo avança – com supressões pontuais motivadas por limite de espaço, e não por irrelevância analítica – para o motivo do *worm* (verme), núcleo semântico que condensa humor negro e nivelamento social pós-morte. A atribuição do título honorífico (*Lady*) ao ser ínfimo opera uma personificação satírica que rebaixa a hierarquia nobiliárquica e reforça o *memento mori*, deslocando a comicidade para o plano material do corpo. Do ponto de vista tradutório, a expressão impõe escolhas de





registro e efeito: manter o literal *verme*, adotar um híbrido (*Lady Verme*) ou verter plenamente (*Senhora Verme/Dona Verme*) produz impactos distintos na tonalidade arcaizante ou burlesca, na legibilidade contemporânea e na intensidade da ironia. É a partir desse eixo – o tratamento aristocratizante do ínfimo – que se examinam, no nível microtextual, as soluções em português e seus efeitos sobre o humor e a crítica social da cena.

O vocábulo *worm*, no contexto shakespeariano, apresenta múltiplas camadas de significado, conforme registra o dicionário de Alexander Schmidt (1971b, p. 1248). Além de designar pequenos animais rastejantes, o termo simboliza a decomposição humana e a inevitabilidade da mortalidade – aspectos centrais na cena dos coveiros em *Hamlet*, na qual o humor ácido se imbrica a reflexões sobre a efemeridade da existência. A tradução de Mendonça/Heliadora (2016, p. 486), ao empregar “vermes” no plural, enfatiza o destino universal e inescapável dos humanos, eliminando qualquer individualização e reforçando a decomposição como processo natural; o tom resultante é mais filosófico e impessoal. Em contraste, Rodrigo Bravo (Shakespeare, 2021, p. 359) adota “*Lady Verme*”, personificação irônica que aristocratiza o ínfimo e produz um contraste mordaz entre a dignidade em vida e a degradação pós-morte. Essa estratégia intensifica o humor negro e se alinha ao viés crítico e reflexivo do texto original.

No segmento seguinte, “*Here’s fine revolution, and we had the trick to see’t.*” (Shakespeare, 2008, p. 168) ilustra, de forma mordaz, a morte como grande niveladora de *status* e poder. Ao observar o coveiro manusear com rudeza um crânio que poderia ter pertencido a um cortesão bajulador, *Hamlet* ironiza o ciclo inevitável da existência: quem um dia adulou poderosos jaz agora sem distinção. Aqui, *revolution* não indica ruptura política, mas o giro natural do tempo, isto é, “mudança produzida pelo tempo”<sup>7</sup> (Schmidt, 1971b, p. 440).

---

<sup>7</sup> Do original: “change produced by time”.





A ironia sugere que a passagem da vida à morte poderia ser vista como uma “boa revolução” – se os vivos tivessem meios de apreender sua verdadeira natureza. Há, possivelmente, um paralelo implícito entre o cortesão reduzido a pó e o rei Cláudio, cujo destino, para Hamlet, deveria cumprir o mesmo curso, restaurando a ordem. Nas traduções, Mendonça/Heliadora (Shakespeare, 2016, p. 486) optam por “evolução”, realçando um processo contínuo; Bravo (Shakespeare, 2021, p. 361) conserva “revolução”, reforçando o retorno cíclico à origem. Cada escolha destaca uma face do conceito, sem explorar plenamente a ironia do enunciado.

Na mesma fala do príncipe direcionada a Horácio, “Did these bones cost no more the breeding but to play at loggats with them?” (Shakespeare, 2008, p. 168), o termo *loggats*, segundo Schmidt (1971a, p. 1155), designa um jogo popular em que pequenos troncos são arremessados contra uma estaca, a referência sustenta o comentário irônico sobre a trivialização da morte: os coveiros manejam crânios com indiferença, e a grandeza humana reduz-se a passatempo. Mendonça/Heliadora vertem por “jogar malha”(Shakespeare, 2016, p. 486), aproximando-se de um jogo tradicional lusófono de pontaria; Bravo (Shakespeare, 2021, p. 361) prefere “pinos de boliche”, solução mais familiar ao leitor contemporâneo, ainda que anacrônica. Ambas preservam a ideia de jogo de arremesso, mas modulam de modo distinto o horizonte cultural do leitor.

Dando prosseguimento, há um embate entre Hamlet e o Primeiro Coveiro, no que tange a *lie*:

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

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

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

*FIRST CLOWN: 'Tis a quick lie, sir; 'twill away again from me to you. (Shakespeare, 2008, p. 169)*





Essa cena é um dos momentos mais emblemáticos da peça, destacando-se pelo uso sofisticado de trocadilhos e pela densidade filosófica alojada no humor. No original, a ambiguidade de *lie* desempenha papel estruturante, pois significa simultaneamente *mentir* e *jazer*, permitindo que o diálogo opere em dois planos: o literal (estar deitado/*jazer* na cova) e o moral-discursivo (afirmar algo falso, *mentir*). Schmidt (1971a, p. 788) registra ambos os sentidos, e Shakespeare explora o recurso por paralelismos (*lie in/lie out*), culminando no fecho acusatório “Therefore thou liest” (Shakespeare, 2008, p. 169). Esse reaparecimento do mesmo lexema funciona como *rima verbal* que sustenta a cadência do escárnio e o motor cômico do trecho.

Nas traduções, a preservação desse mecanismo é desigual. Mendonça/Heliadora vertem “Mentes ao dizeres que é tua porque estás nela; isto é para os mortos, não para os vivos” (Shakespeare, 2016, p. 487), conservando o pivô moral (*mentir*) no clímax e, adiante, o trocadilho com *quick* em “Mentira viva, senhor, que vivamente passa de mim para vós” (Shakespeare, 2016, p. 487). Ainda que *vivamente* insinue celeridade, a solução privilegia o valor *vivo* (Bate; Rasmussen, 2008, p. 369; Schmidt, 1971b, p. 353).

Em contrapartida, a oposição *lie out on't/lie in't* é aplainada em *fora/dentro*, sem ativar o sentido de *mentir a respeito de*, o que enfraquece a rima lexical. Bravo, por sua vez, mantém com coesão o polo físico (*jazes; jazo*), mas substitui o ápice moral por “portanto, me enganas” (Shakespeare, 2021, p. 363), deslocando o ataque para um pragmatismo interpessoal e rompendo a retomada de *lie*; na sequência, abandona o eixo *lie/quick* em favor de um novo jogo (*desenganado*), espirituoso, porém exógeno ao mecanismo original.

Nenhuma das versões preserva integralmente a dualidade semântica de *lie*. As tradutoras mantêm o golpe moral e um eco de *quick* como “vivo”, mas perdem a antítese “*lie out/lie in*”; Bravo garante a simetria espacial de “*jazer*” (Shakespeare, 2021, p. 363), ao preço de esvaziar a rima com *lie* no fecho.

No enunciado “How absolute the knave is! We must speak by the card, or equivocation will undo us” (Shakespeare, 2008, p. 169), os termos-chave organizam um eixo entre precisão e ambiguidade. *Absolute*,





conforme Bate e Rasmussen (2008, p. 369), é glosado como “rigorosamente exato”<sup>8</sup>, sugerindo aqui uma fala meticulosa e, por vezes, inflexível. Quanto a *knave*, trata-se de insulto classe-marcado cujo campo semântico-pragmático vai do valor arcaico (*rapaz/criado*) ao injurioso (*patife; velhaco; canalha*) (Schmidt, 1971a, p. 1075). *By the card* indica a necessidade de exatidão e de controle referencial, com provável lastro náutico (*carta/bússola*), evitando desvios (Mowat; Werstine, 2012, p. 332; Bate; Rasmussen, 2008, p. 169). *Equivocation*, por sua vez, remete à ambiguidade calculada, ao risco de duplo (Bate; Rasmussen, 2008, p. 169; Crystal; Crystal, 2002, p. 335).

Nas traduções, eles são modulados de maneiras distintas. Mendonça/Heliadora vertem: “Como é preciso esse sujeito. Temos de falar muito claro, ou nos perderemos em seus equívocos.” (Shakespeare, 2016, p. 488) A opção por *sujeito* atenua o teor pejorativo de *knave*; *preciso* preserva o rigor de *absolute*, mas sem salientar o potencial tom irônico. “Falar muito claro” (Shakespeare, 2016, p. 488) comunica a exigência de exatidão, embora apague a metáfora náutica de *by the card*; *equívocos* mantém a noção de ambiguidade lesiva. Bravo propõe: “Mas quão literal é esse canalha! Ou falamos ao pé da letra ou nos pega nos equívocos” (Shakespeare, 2021, p. 363). Aqui, *canalha* recupera o ataque de *knave*; *literal* recorta *absolute* para um matiz específico, reduzindo seu espectro (*exato; estrito*). “Ao pé da letra” (Shakespeare, 2021, p. 363) reforça a leitura de precisão, mas, de novo, desativa o lastro marítimo; *equívocos* mantém o risco de ambivalência, sem ativar plenamente a duplicidade pragmática do termo elisabetano.

Comparativamente, as tradutoras privilegiam clareza e acessibilidade, suavizando a agressividade do original, enquanto o tradutor acentua o estigma atribuído e a literalidade do enunciado. Em ambas, o teor *by the card* se compromete.

Dando sequência à análise, com os cortes necessários, detemo-nos em “Upon what ground?” (Shakespeare, 2008, p. 170), pergunta de Hamlet ao

---

<sup>8</sup> Do original: “Strictly accurate”.





Primeiro Coveiro. Essa pergunta suscita desafios específicos devido à ambiguidade do termo *ground*, que pode significar tanto “razão” ou “motivo” (Crystal; Crystal, 2002, p. 430) quanto “território” ou “solo” (Schmidt, 1971a, p. 865). Tal ambivalência é crucial para a comicidade da cena: Hamlet formula uma indagação potencialmente abstrata, ao passo que o coveiro a toma no sentido concreto, realizando o jogo de duplo sentido descrito por Bate e Rasmussen (2008, p. 369), para quem *ground* também vale “causa”<sup>9</sup>; Mowat e Werstine (Shakespeare, 2012, p. 332) igualmente assinalam que essa pergunta pode ser lida como “sob quais circunstâncias/por que motivo<sup>10</sup>” (Shakespeare, 2012, p. 332), leitura que colide com a resposta literal do coveiro. Entre as versões brasileiras, Mendonça/Heliadora propõem “E o que deu lugar a isso?” (Shakespeare, 2016, p. 489), solução que prioriza o polo abstrato (causa), mas reduz a possibilidade de leitura concreta e, com ela, parte do efeito cômico. Rodrigo Bravo, por sua vez, verte “Onde ele estava?” (Shakespeare, 2021, p. 365), convertendo a fala em pergunta estritamente espacial e eliminando a ambiguidade original.

Diante das diferentes abordagens analisadas, observa-se que a tradução do humor na peça *Hamlet* envolve uma gama de recursos que vão além de trocadilhos e ambiguidades lexicais, incluindo corruptelas intencionais, ironia, raciocínios falaciosos e distorções retóricas. Esses elementos exigem decisões tradutórias que inevitavelmente impactam a recepção do texto na cultura de chegada. Algumas estratégias favorecem a clareza e a fluidez do discurso, aproximando o leitor contemporâneo; outras buscam preservar os efeitos estilísticos e cômicos do original, mesmo que isso demande soluções mais criativas e arriscadas.

---

<sup>9</sup> Do original: “cause”.

<sup>10</sup> Do original: “under what circumstances, for what reason”





## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tradução literária não se reduz a uma conversão lexical entre idiomas; trata-se de uma operação criativa orientada à preservação, tanto quanto possível, das dimensões estética, semântica e estilística do texto de partida. Em *Hamlet*, essa tarefa adquire grau elevado de complexidade em virtude da alta densidade de trocadilhos, ambiguidades, deformações lexicais e referências culturais. A cena dos coveiros constitui um caso paradigmático, ao articular humor mordaz, reflexão filosófica e crítica social. Exige-se, portanto, do tradutor não apenas proficiência linguística, mas sensibilidade ao ritmo dramaturgico e às camadas de ironia.

As traduções examinadas evidenciam respostas distintas a esses desafios. Mendonça e Heliodora (Shakespeare, 2016) adotam uma orientação mais tradicional e conservadora, priorizando a clareza e a fidelidade estrutural ao texto de partida; Bravo (Shakespeare, 2021), por sua vez, investe em linguagem mais contemporânea e culturalmente ancorada na comunidade de chegada, com soluções que atualizam o humor e visam ampliar a acessibilidade. Tais opções, contudo, implicam custos: em certos pontos, perdem-se ambiguidades constitutivas; em outros, a ironia é simplificada, reduzindo a espessura semântica do original.

Diante disso, é plausível sustentar que nenhuma tradução captura integralmente os matizes semânticos e estilísticos do texto shakespeariano. Toda decisão tradutória envolve escolhas e renúncias: ora se privilegia a literalidade, ora o efeito cômico; ora se preserva a forma, ora se adapta o conteúdo ao horizonte cultural do leitor/espectador. Em última instância, traduzir Shakespeare – e, de modo particular, o humor na peça *Hamlet* – requer um equilíbrio delicado entre fidelidade e recriação significativa, de forma a produzir no destinatário um efeito análogo ao projetado pelo autor.

Essa tensão é precisamente descrita por Attardo (2020, p. 344) ao discutir a tradução do humor: a fidelidade estrita ao texto de partida mostra-se inalcançável, sobretudo quando o significante está em jogo – caso de





trocadilhos e demais jogos poéticos de linguagem. Nesses contextos, a literalidade se revela inviável e impõe-se a transposição funcional, entendida como a busca por efeitos pragmáticos equivalentes no público de chegada por meios eventualmente diversos. É nesse quadro que se inscrevem as estratégias contrastantes de Mendonça/Heliadora (Shakespeare, 2016) e de Rodrigo Bravo (Shakespeare, 2021), ora preservando deformações do original, ora propondo soluções culturalmente marcadas que reatualizam o cômico.

Cumprе salientar, ademais, a dimensão especificamente teatral da tradução. As peças de Shakespeare foram concebidas para a cena; sua vitalidade depende do pulso da fala, da interação entre personagens e da resposta da plateia. Uma tradução que conserva trocadilhos, mas que soa artificial na boca do ator, compromete a encenabilidade e esvazia o impacto estético. Conforme observa O’Shea (2020), o teatro traduzido precisa ser encenável – isto é, falável, fluido e acessível. Nessa direção, Martins (2016) demonstra que os jogos de palavras não constituem ornamentos, mas recursos dramaturgicos que constroem personagens e marcam distinções sociais. Traduzir o humor, portanto, implica considerar não apenas o texto escrito, mas sua performatividade: o funcionamento da fala em cena, a reação do público e a emergência da comicidade pela oralidade e pelo gesto.

Nesse contexto, as escolhas lexicais devem incidir com clareza no plano da recepção auditiva. Trocadilhos como *lie* dependem da reiteração audível da mesma forma; alternâncias como *jazer/mentir/estar* tendem a dissolver o efeito paronomástico que sustenta a graça. O registro deve carregar marcas sociolinguísticas reconhecíveis – a fala do coveiro requer oralidade marcada, sem artificialismo, sob pena de se diluir o contraste que produz comicidade. Além disso, ambiguidades essenciais precisam ser decodificáveis no instante da enunciação, sem apoio de notas extratextuais, como ocorre com expressões do tipo *by the card*, *ground* ou *quick*. Quando a homonímia não encontra correspondência na língua de chegada, o efeito cômico pode ser reconstruído por meio de rimas internas, aliterações ou repetições controladas, que performativamente substituam o mecanismo intraduzível. Traduzir para a





cena implica equilibrar inteligibilidade imediata e densidade de efeitos, para que o texto não apenas signifique, mas também aconteça no palco.

Assim, a tradução na peça *Hamlet* deve ser concebida como mediação entre línguas, culturas, temporalidades e formas artísticas (página e cena). A análise comparativa sugere que, embora nenhuma tradução consiga preservar integralmente as nuances do inglês elisabetano, cada uma projeta concepções específicas de tradução e estabelece diálogo com públicos-alvo distintos. Traduzir Shakespeare – sobretudo nas passagens de humor e ambiguidade – exige não apenas competência linguística, mas também sensibilidade teatral, de modo a recriar, dentro das possibilidades da língua de chegada, os efeitos dramaturgicos do original. Em última análise, traduzir o humor em uma tragédia shakespeariana significa reconstruir, em outra cultura, a tensão vital entre o cômico e o trágico que estrutura a obra. O tradutor deixa de ser mero mediador linguístico para atuar como recriador de efeitos que oscilam entre o riso e o abismo, garantindo a persistência da força expressiva do texto – na leitura e, sobretudo, na encenação.

## REFERÊNCIAS

ATTARDO, Salvatore. Humor and Translation. In: ATTARDO, Salvatore. **The Linguistics of Humor: an introduction**. Oxford: Oxford University Press, 2020, p. 340-366.

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

FUENTES LUQUE, Adrián. Humor, cine y traducción. In: FERNÁNDEZ, Leandro Félix; ORTEGA ARJONILLA, Emilio (coord.). **II Estudios sobre traducción e interpretación: actas de las II Jornadas Internacionales de Traducción e Interpretación de la Universidad de Málaga**. Málaga: Universidad de Málaga, 1998. v. 2, p. 665-673.

LAMBERT, José; VAN-GORP, Hendrik. Sobre a descrição de traduções. Tradução de Lincoln Paulo Fernandes e Marie-Hélène Catherine Torres. In: GUERINI, Andréia; TORRES, Marie-Hélène Catherine; COSTA, Walter. (Orgs.). **Literatura e Tradução: Textos selecionados de José Lambert**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011. p. 197-212.





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 (orgs.). **Shakespeare sob múltiplos olhares**. Curitiba: Editora da UFPR, 2016, p. 287-314.

NORD, Christiane. Loyalty and fidelity in specialized translation. **Confluências – Revista de Tradução Científica e Técnica**, n. 4, p. 29-41, maio 2006.

O'SHEA, José Roberto. Antony and Cleopatra em tradução. In: SHAKESPEARE, William. **Antônio e Cleópatra**. Tradução de José Roberto O'Shea. São Paulo: Mandarin, 1997, p. 21-33.

O'SHEA, José Roberto Basto. **Desafios e Procedimentos de Tradução/Transposição Cultural: Tróilo e Créssida e Os Dois Primos Nobres**. Letras, Santa Maria, n. 2, 141-158, 2020.

OXFORD ENGLISH DICTIONARY ONLINE. Oxford English Dictionary. Oxford: Oxford University Press. Disponível em: <https://www.oed.com/>. Acesso em 28 nov. 2024.

SCHMIDT, Alexander. **Shakespeare Lexicon and Quotation Dictionary: a complete dictionary of all the English words, phrases, and constructions in the works of the poet. v. 1: A-M**. New York: Dover Publications, 1971a. <https://doi.org/10.1515/9783110882544>

SCHMIDT, Alexander. **Shakespeare Lexicon and Quotation Dictionary: a complete dictionary of all the English words, phrases, and constructions in the works of the poet. v. 2: N-Z**. New York: Dover Publications, 1971b. <https://doi.org/10.1515/9783110882544>

SNYDER, Susan. **The comic matrix of Shakespeare's tragedies: Romeo and Juliet, Hamlet, Othello, and King Lear**. Princeton: Princeton University Press, 2019. <https://doi.org/10.1515/9780691196626>

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Edição de Jonathan Bate e Eric Rasmussen. UK: Random House Publishing Group, 2008.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Edição de Barbara A. Mowat e Paul Werstine. New York: Simon & Schuster Paperbacks, 2012.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução de Rodrigo Bravo. São Paulo: Mocho, 2021.

SHAKESPEARE, William. Hamlet, príncipe da Dinamarca. In: LEÃO, Liana Camargo (Org.). **Teatro completo: tragédias e comédias sombrias**. Tradução de **Letr@ Viv@, v. 1 n. 1 (2026)**





Anna Amélia Carneiro de Mendonça e Bárbara Heliodora. v. 1. São Paulo: Nova Aguilar, 2016, p. 394-511.

VIDEBAEK, Bente A. **The Stage Clown in Shakespeare**. Westport: Greenwood Press, 1996. DOI: [10.5040/9798216018087](https://doi.org/10.5040/9798216018087)

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: Mecenaz/TAB Marketing, 2011, p. 21-25.

