

# Os Trocadilhos de Hamlet em Tradução

## *Hamlet's Puns in Translation*

Leonardo Augusto de Freitas Afonso\*

*Resumo:* O trocadilho, ou jogo de palavras, é a um tempo uma forma disseminada de humor e um obstáculo para tradutores(as). Trocadilhos baseiam-se na própria materialidade das palavras, o significante, tanto quanto no sentido, geralmente sentidos; baseiam-se em esquisitices e coincidências em um sistema linguístico em particular, e seriam por isso supostamente intraduzíveis. No entanto, tradutores(as) têm de fato alguns recursos à mão, que podem envolver sacrificar a fidelidade semântica estrita, procedimento no limite entre tradução e adaptação. Este artigo propõe-se a explorar a teoria sobre o trocadilho, em si mesmo e em tradução, sendo esta teoria então aplicada numa exploração dos trocadilhos em *Hamlet* de William Shakespeare, mostrando inclusive como eles são tratados num conjunto de traduções brasileiras.

*Palavras-chave:* Tradução; Jogo de palavras; Trocadilho; Shakespeare; Hamlet.

*Abstract:* The pun, also called wordplay, is both a pervasive form of humor and a stumbling block for translators. The pun relies on the very matter of words, the signifier, as much as on meaning, usually meanings; it relies on oddities and coincidences in one particular language system, hence its supposed untranslatability. Nevertheless, translators do have a few resources available, which might involve sacrificing strict semantic fidelity, a procedure on the limit between translation and adaptation. This article sets out to present theory on puns, in themselves and in translation, and that theory will then be applied to an exploration of puns in William Shakespeare's *Hamlet*, including how they fare in a set of Brazilian translations.

*Keywords:* Translation; Wordplay; Pun; Shakespeare; Hamlet.

---

\* Universidade Estadual de Campinas, pesquisador em nível doutorado.  
[afonso.leonardo@gmail.com](mailto:afonso.leonardo@gmail.com)

## Introdução

A obra de William Shakespeare (1564 - 1616) teve imensa ressonância através do tempo e da superfície do globo. Por isso mesmo, suas peças e poemas suscitaram e seguem suscitando diferentes traduções - interlinguais, intralinguais e intersemióticas, para usar as categorias de Roman Jakobson (1896 - 1982) - mundo afora. Tais obras são refratadas ao serem refletidas, na página e no palco, incorporando muitas vezes hibridismos culturais e pautas políticas. No caso específico da tradução interlingual, seja em contexto editorial ou cênico, tradutores(as) precisam fazer frente a alguns desafios, como aponta Delabastita (2003: 106):

*The range of technical problems that the translator of Shakespeare may be faced with is quite formidable, including as they do the many textual cruxes, the obscure cultural allusions, Shakespeare's archaisms and daring neologisms, his contrastive use of words of Anglo-Saxon and Romance origin, his use of homely images, of mixed metaphors and iterative imagery, the repetition of thematic keywords, the personifications (which in some languages may lead to contradictions between natural sex and grammatical gender), Shakespeare's puns, ambiguities and malapropisms, his play with y- and th- forms of address, his elliptical grammar and general compactness of expression, his flexible pentameter patterns (not reproducible in certain other prosodic systems), the musicality of his verse, the presence of performance-oriented theatrical signs inscribed in his text, and so forth<sup>1</sup>.*

Do longo rol de obstáculos e demandas que, segundo o autor, a tradução shakespeariana apresenta, destacamos o trocadilho ou jogo de palavras, o escopo deste artigo. Samuel Johnson (1709 - 1784), influente acadêmico shakespeariano, observava o gosto do poeta por eles em termos não muito aprovatórios:

---

<sup>1</sup> “A gama de problemas técnicos com que o tradutor de Shakespeare pode se defrontar é assaz formidável, incluindo, como o fazem, as muitas dificuldades textuais, as alusões culturais obscuras, os arcaísmos e ousados neologismos de Shakespeare, seu uso contrastivo de palavras de origem anglo-saxã e românica, seu uso de imagens cruas, de metáforas mistas e imagética iterativa, de repetições de palavras-chave temáticas, as personificações (que em algumas línguas pode levar a contradições entre sexo natural e gênero gramatical), os trocadilhos, as ambiguidades e os malapropismos de Shakespeare, seu jogo com formas de tratamento y- e th-, sua gramática elíptica e expressão compacta em geral, seus padrões iâmbicos flexíveis (nem sempre reproduzíveis em outros sistemas prosódicos), a musicalidade de seu verso, a presença de indicações cênicas orientadas à performance inscritas no texto, e daí em diante” (tradução nossa).

Um trocadilho pobre e estéril, conforme é, causava-lhe tal deleite que ele contentava-se em assumi-lo, através do sacrifício da razão, do decoro e da verdade. Um trocadilho era para ele a fatal Cleópatra pela qual ele perdia o mundo, e contentava-se em perdê-lo (JOHNSON 2018: 41).

A profusão desses jogos, inclusive nas tragédias, é uma das maneiras através das quais o teatro de Shakespeare desafia o “decoro” clássico, e um dos traços que os neoclássicos tentariam apagar, especialmente se observarmos que boa parte dessas brincadeiras linguísticas tem (ou tinha) cunho sexual. No que segue, buscaremos oferecer um sucinto arcabouço teórico sobre o jogo de palavras em si e sua tradução, para na sequência abordar o trocadilho shakespeariano, especificamente em *Hamlet* (1600-1601), peça na qual é uma verdadeira arma para o mordaz protagonista.

## 1. O jogo de palavras

Embora em tradução, o trocadilho represente um desafio e suscite debate teórico (como a noção de intraduzibilidade, ou os limites entre tradução e adaptação), sendo ainda estudado nos campos da pragmática e da filosofia da linguagem, é possível defini-lo em termos relativamente simples:

Jogo de palavras é o nome geral para os vários fenômenos textuais em que as características estruturais da(s) língua(s) são exploradas para provocar um confronto comunicativamente significativo de duas (ou mais) estruturas linguísticas com formas mais ou menos semelhantes e significados mais ou menos diferentes (DELABASTITA apud VANDAELE 2018: 103).

Trocadilhos podem ser cômicos, mas não o são necessariamente; ditos populares ou *slogans* publicitários, por exemplo, costumam lançar mão deles.

O trocadilho pode ser analisado e descrito conforme dois critérios, os quais podemos assimilar aos eixos propostos por Jakobson (1991) para descrever a linguagem: paradigmático e sintagmático. A este corresponde a primeira classificação do trocadilho, a estrutural, segundo a qual um trocadilho é horizontal ou vertical. No trocadilho horizontal, os dois ou mais sentidos envolvidos ocorrem sucessivamente, enquanto no trocadilho vertical observa-se a concomitância ou coexistência de sentidos em uma única unidade lexical.

Um bom exemplo de jogo horizontal é o dito “quem casa quer casa”, em que a mesma forma aparece em dois sentidos subsequentemente. Uma modalidade comum de jogo vertical é o duplo sentido sexual, como em “corto cabelo e pinto”, em que esta última palavra tem um sentido ostensivo (o verbo “pintar” conjugado), mas aciona um sentido virtual, uma gíria para a genitália masculina. Segundo Delabastita (2014: 129),

*In vertical wordplay one of the pun’s components is materially absent from the text and has to be triggered into semantic action by contextual constraints. In non-punning discourse, the human mind, striving for single and coherent interpretations, uses contextual clues to filter out ‘irrelevant’ associations, but in the vertical pun a double context is constructed which blocks this disambiguating mechanism and actually calls forth the double reading<sup>2</sup>.*

Correspondendo ao eixo paradigmático temos a segunda classificação, a semântica, que indica qual(is) característica(s) do sistema linguístico está(ão) sendo explorada(s): fonológicas e grafológicas, lexicais, morfológicas e sintáticas. Vejamos amostras de jogos que empreguem tais estratégias:

Quadro 1: Variedades de jogos de palavra

Jogo Sintático	“ele foi suicidado”
Jogo Morfológico	“natural mente”
Jogo Lexical-Polissemia	“quem casa quer casa”
Jogo Lexical-Idiomático	“como assim ninguém sabe o dia de amanhã, é quarta-feira”
Jogos Fonografológicos	
Homonímia (som e grafia iguais)	“quem casa quer casa”
Homofonia (som igual)	“falta de censo”
Homografia (grafia igual)	“boto fé no boto”
Paronímia (sutil diferença de som e grafia)	“meus cumprimentos!”

Fonte: Autoria própria

<sup>2</sup> “No jogo de palavras vertical, um dos componentes do trocadilho está materialmente ausente do texto e tem que ser ensejado semanticamente por restrições contextuais. No discurso não trocadilhesco, a mente humana, ansiando por interpretações únicas e coerentes, usa pistas contextuais para eliminar as associações ‘irrelevantes’, mas no trocadilho vertical um duplo contexto é construído, o que bloqueia esse mecanismo de desambiguação e na verdade favorece a dupla leitura” (tradução nossa).

## 2. Shakespeare, trocadilhos e tradução

Analisando a tradução para o francês dos jogos de palavras presentes em duas comédias shakespearianas, *A Midsummer Night's Dream* (1595) e *Much Ado About Nothing* (1598-9), Offord (1997: 235-240) fornece tanto uma taxonomia para os jogos no original segundo sua estrutura textual quanto um rol das estratégias empregadas pelos(as) tradutores(as) para lidar com esses jogos. Segundo o autor, nos trocadilhos verticais temos um pivô, a palavra ou expressão em torno da qual gira a ambiguidade (P), um sentido superficial ou primário, ou elemento contextual que o evoca (A) e um (ou mais de um) sentido subjacente ou secundário, ou elemento contextual que o evoca (B); e a disposição desses elementos suscita um número finito de fórmulas para os trocadilhos verticais.

Vamos dar um exemplo da primeira configuração, A+B+P: “*You draw me, you heard hearted adamant*” (MND 2.1.95): aqui o pivô é *adamant* ensejando o sentido A de “ímã” (presente em *draw*, “atrair”) e o sentido B de “pedra muito dura” (presente em *heard-hearted*, “coração de pedra”). No que se refere aos trocadilhos horizontais, observa-se a presença de mais de um pivô (os sentidos são sucessivos, não concomitantes). Vejamos um exemplo que segue a fórmula A+P<sub>1</sub>+P<sub>2</sub>+B: “...*I will keep my word [A] with thee. / I would I had your bond [P<sub>1</sub>], for I perceive A weak bond [P<sub>2</sub>] holds [B] you...*” (MND 3.2.166-168), aqui *bond* significa “contrato” (vs. aceitar a palavra) e logo após “contenção” (Lysander é contido por uma mulher, portanto “fraca”). No que se refere às estratégias tradutórias, foram identificadas pelo autor as seguintes:

*(i) ignore the pun completely, (ii) imitate Shakespeare's technique, (iii) major explicitly on the primary or surface meaning, (iv) major explicitly on the secondary, underlying meaning, (v) mention both meanings, and (vi) create new wordplay* (OFFORD 1997: 241)<sup>3</sup>.

Delabastita também fornece seu próprio rol, que citamos integralmente:

---

<sup>3</sup> “ (i) ignorar o trocadilho completamente, (ii) imitar a técnica de Shakespeare, (iii) privilegiar explicitamente o sentido primário ou superficial, (iv) privilegiar explicitamente o sentido secundário, subjacente, (v) mencionar ambos os sentidos, e (vi) criar um novo jogo de palavras” (tradução nossa).

- *PUN* → *PUN*: the source-text pun is translated by a target-language pun, which may be more or less different from the original wordplay in terms of formal structure, semantic structure, or textual function
- *PUN* → *NON-PUN*: the pun is rendered by a non-punning phrase which may salvage both senses of the wordplay but in a non-punning conjunction, or select one of the senses at the cost of suppressing the other; of course, it may also occur that both components of the pun are translated “beyond recognition”
- *PUN* → *RELATED RHETORICAL DEVICE*: the pun is replaced by some wordplay-related rhetorical device (repetition, alliteration, rhyme, referential vagueness, irony, paradox etc.) which aims to recapture the effect of the source-text pun
- *PUN* → *ZERO*: the portion of the text containing the pun is simply omitted
- *PUN ST* = *PUN TT*: the translator reproduces the source-text pun and possibly its immediate environment in its original formulation, i.e., without actually “translating” it
- *NON-PUN* → *PUN*: the translator introduces a pun in textual positions where the original text has no wordplay, by way of compensation to make up for source-text puns lost elsewhere, or for any other reason
- *ZERO* → *PUN*: totally new textual material is added, which contains wordplay and which has no apparent precedent or justification in the source text except as a compensatory device
- *EDITORIAL TECHNIQUES*: explanatory footnotes or endnotes, comments provided in translators’ forewords, the “anthological” presentation of different, supposedly complementary solutions to one and the same source-text problem, and so forth (DELABASTITA 2014: 134)<sup>4</sup>.

Recapitulemos, então, as diferentes categorias de análise já vistas, de modo a empregá-las na apresentação dos jogos de palavra presentes em

---

<sup>4</sup> “TROCADILHO → TROCADILHO: o trocadilho do texto-fonte é traduzido por um trocadilho na língua-alvo, que pode ser mais ou menos diferente do jogo de palavras original em termos de estrutura formal, estrutura semântica, ou função textual/ TROCADILHO → SEM TROCADILHO: o trocadilho é vertido por uma expressão não trocadilhesca que pode preservar ambos os sentidos do jogo de palavras, mas em uma conjunção não trocadilhesca, ou selecionar um desses sentidos às custas de suprimir o outro; obviamente, pode ainda ocorrer que ambos componentes do trocadilho sejam traduzidos “para além do reconhecimento”/ TROCADILHO → RECURSO RETÓRICO RELACIONADO: o trocadilho é substituído por algum recurso retórico relacionado ao jogo de palavras (repetição, aliteração, rima, vagueza referencial, ironia, paradoxo etc.) que visa a recuperar o efeito do trocadilho no texto-fonte/ TROCADILHO → ZERO: a porção do texto contendo o trocadilho é simplesmente omitida/ TROCADILHO TF = TROCADILHO TA: o(a) tradutor(a) reproduz o trocadilho do texto-fonte e possivelmente seu ambiente imediato em sua formulação original, i.e., sem de fato ‘traduzi-lo’/ SEM TROCADILHO → TROCADILHO: (o) tradutor(a) introduz um trocadilho em posições textuais onde o texto original não tem jogo de palavras, à guisa de compensação de trocadilhos no texto-fonte perdidos em outra parte, ou por qualquer outra razão/ ZERO → TROCADILHO: material textual inteiramente novo é acrescido, o qual contém jogo de palavras e que não tem precedente ou justificação aparentes no texto-fonte, exceto como recurso compensatório/ TÉCNICAS EDITORIAIS: notas de pé de página ou finais, comentários fornecidos em prefácios do(a) tradutor(a), apresentação ‘antológica’ de diferentes soluções, supostamente complementares, para o mesmo problema no texto-fonte, e daí em diante” (tradução nossa).

*Hamlet*, e de seus respectivos tratamentos em um conjunto de traduções brasileiras. A primeira distinção a ser feita é aquela, estrutural, entre trocadilho vertical ou horizontal (TV e TH). Em seguida classificaremos os jogos de acordo com as características do sistema linguístico que são acionadas: fonológicas e grafológicas (FG), lexicais - polissemia (LP) ou expressão idiomática (LI) -, morfológicas (MF) e sintáticas (ST). Dentro do primeiro desses grupos (FG) ocorre a distinção entre homonímia (HN), homofonia (HF), homografia (HG) e paronímia (PN). A descrição estrutural de Offord usa os símbolos P, P<sub>1</sub> e P<sub>2</sub> para o(s) pivô(s), além de A para sentido primário e B para o secundário. Quanto às estratégias tradutórias, temos o sistema Offord (OFF) - com as categorias: Ignorar (IG), Imitar (IM), Primário (PR), Secundário (SC), Ambos (AM) e Novo (NV) - e o sistema Delabastita (DEL) - com as categorias Trocadilho-Trocadilho (TT), Trocadilho-Sem Trocadilho (TS), Trocadilho-Recurso Retórico (TR), Trocadilho-Zero (TZ), Sem Trocadilho-Trocadilho (ST), Zero-Trocadilho (ZT) e Técnica Editorial (ED).

### 3. Os jogos de palavras em Hamlet

Passemos então a abordar a peça de Shakespeare, incansável trocadilhista, que selecionamos como o escopo deste trabalho, a tragédia *Hamlet*. As traduções analisadas serão as de Millôr Fernandes (SHAKESPEARE 2019b [1988]), Geraldo Silos (SHAKESPEARE 1984), Anna Amélia/Bárbara Heliodora (SHAKESPEARE 2009 [1968]), Lawrence Flores (SHAKESPEARE 2015) e Leonardo Afonso (SHAKESPEARE 2019a).

A primeira fala do príncipe é um jogo de palavras: “*A little more than kin [P<sub>1</sub>] and less than kind [P<sub>2</sub>]*”<sup>5</sup>. Trata-se de um desafio ao tio Claudius, o rei, que o trata por filho (*son* era forma abreviada de enteado, ou *son-in-law*). Temos aqui um jogo de palavras horizontal, a um tempo fonografológico, pois baseado em paronímia, e lexical, pois baseado em um dito popular (“*The nearer the kind, the less the kindness*”), e sem sentidos secundários. Vemos no quadro abaixo como apenas Heliodora deixa de contemplar o jogo de palavras,

---

<sup>5</sup> Exceto se indicado de modo diverso, todas as citações da peça no original, bem como de notas, referenciam as edições Arden3, texto do Q2, ou F quando indicado (SHAKESPEARE, 2006).

enquanto Millôr cria um novo trocadilho baseado em polissemia (com pivô em “primo”) e Silos, Flores e Afonso optam por substituir o trocadilho por um recurso retórico, respectivamente paradoxo, aliteração e rima.

Quadro 2: Jogos de palavra em Hamlet - 1

Original	Millôr (SHAKESPEARE 2019b [1988]: 203)	Silos (SHAKESPEARE 1984: 10)	Heliadora (SHAKESPEARE 2009: 397)	Flores (SHAKESPEARE 2015: 60)	Afonso (SHAKESPEARE 2019a: 32)
<i>A little more than kin and less than kind.</i> (1.2.65)	Me perfilha como primo, pois não primo como filho.	Duplamente afins e sem a menor afinidade!	Mais que parente, menos que filho.	Quase da mesma cepa, não do mesmo corpo.	Pouco mais que parente e menos que descendente.
TV, FG-PN/LP, P1+P2	OFF:NV, DEL:TT, TV, FG-LP, P1+P2	OFF:NV, DEL:TR (PARADOXO)	OFF:IG, DEL:TS	OFF:NV, DEL:TR (ALITER.)	OFF:NV, DEL:TR (RIMA)

Fonte: Autoria própria

Logo na sequência, Hamlet aplica outra “fustigação” trocadilhesca ao rei, desta vez um trocadilho vertical, entre *son* (“filho”, uma vez mais) e *sun* (“sol”), que tem outra ocorrência, célebre, em *Richard III*: “*sun of York*” (1.1.2): “*How is it that the clouds [A] still hang on you?/Not so much, my lord, I am too much in the ‘son’ [P, (B)]*”. Notar que o trocadilho conta com um reforço gráfico, as aspas, que explicitam o que é de fato o sentido secundário (o texto do Fólio traz *sun*). Os sentidos que coabitam na fala de Hamlet são “estou exposto demais ao sol” e “é exagerado me chamar de filho”. Mais uma vez o jogo é fonografológico baseado em paronímia, e sua fórmula é A+P+(B), os parênteses indicando que a deixa para o sentido secundário é contextual. Em tradução, vemos que Afonso, além de incluir ambos os sentidos, faz outro trocadilho, com a mesma técnica (pivô em “astro-rei”: sol/seu pai morto) enquanto os demais privilegiam o sentido primário.



Quadro 3: Jogos de palavra em Hamlet - 2

Original	Millôr (SHAKESPEARE 2019b [1988]: 203)	Silos (SHAKESPEARE 1984: 10)	Heliadora (SHAKESPEARE 2009: 397)	Flores (SHAKESPEARE 2015: 60)	Afonso (SHAKESPEARE 2019a: 33)
...clouds still hang on you? / Not so, my lord, I am too much in the 'son'. (1.2.66- 67)	...nuvens sombrias ainda em teu semblante? / Me protejo, senhor, por estar tão perto do sol.	...nuvens ainda escurecem o vosso rosto? / Não é assim, meu senhor. Eu estou penando demais ao sol.	...ainda te cobrem estas nuvens? / Não, não, senhor, estou em pleno sol.	Que nuvens são essas... / Mas, não, senhor, estou bem à sombra do sol.	...as nuvens ainda pairam sobre ti? / ...eu sou o filho do astro-rei.
TV, FG-PN, A+P+(B)	OFF: PR, DEL:TS	OFF: PR, DEL:TS	OFF: PR, DEL:TS	OFF: PR, DEL:TS	OFF:AM/IM, DEL: TT

Fonte: Autoria própria

Na mesma cena, Hamlet desafia à mãe: “*Thou know'st 'tis common. All that lives must die [A].../Ay, madam, it is common [P, (B)]*”. Traz a nota da Arden: “*an accusation that she has acted in an all too predictable or commonplace way - perhaps even that she has been sexually promiscuous*”<sup>6</sup>. O glossário de linguagem sexual não cita este exemplo, mas define *common*: “*whorish, freely available*”<sup>7</sup> (WILLIAMS 1996: 77). Considerada sua dubiedade, trata-se de uma classe de trocadilho vertical, o duplo sentido, ou *double entendre*, com os quais o poeta se aprazia com muita frequência. Neles, explora-se tanto a polissemia quanto o caráter idiomático daquilo que é um verdadeiro código social para tratar um tabu de maneira indireta. Em tradução, Millôr, Heliadora e Flores fornecem o sentido primário, Silos o secundário, e Afonso imita a técnica do autor, recorrendo ao recurso editorial das aspas.

<sup>6</sup> “uma acusação de que ela agiu de uma forma demasiado previsível, lugar comum - talvez até de que ela foi sexualmente promíscua” (tradução nossa).

<sup>7</sup> “putanesca, livremente disponível” (tradução nossa).

Quadro 4: Jogos de palavra em Hamlet - 3

Original	Millôr (SHAKESPEARE 2019b [1988]: 203)	Silos (SHAKESPEARE 1984: 10)	Heliadora (SHAKESPEARE 2009: 397)	Flores (SHAKESPEARE 2015: 60)	Afonso (SHAKESPEARE 2019a: 33)
<i>Thou knowst 'tis common... / Ay, madam, it is common. (1.2.72-74)</i>	Sabes que é sorte comum... / Sim, madame, é comum.	Tu sabes que a morte é sina comum... / Sim, senhora, é repugnante.	Sabes como é fatal... / Ai, senhora, é fatal.	Tu sabes que é normal... / É, senhora, é normal.	Tu sabes que é coisa vulgar.../ Sim, senhora, é “vulgar”. (p. 33)
TV, LP/LI, A+P+(B)	OFF: PR, DEL: TS	OFF: SC, DEL: TS	OFF: PR, DEL: TS	OFF: PR, DEL: TS	OFF: IM, DEL: TT/ED (ASPAS)

Fonte: Autoria própria

Prossigamos, então, com os demais jogos de palavras de cunho sexual na peça. Hamlet os emprega para constranger ou atacar Ofélia, uma vez na conferência espionada por Cláudio e Polônio, e outra na plateia da “peça-dentro-da-peça”. A primeira instância na primeira destas cenas é *dúbia*: *nunnery* (convento); registra Williams (1997: 219-220):

*allusive of a brothel. Long before the Reformation, the equation would have been inescapable for the Londoner, confronted with the Bankside example of holy ground taken over for brothel use (...). Hence the ambivalence of ‘Get thee to a nunnery. Why wouldst thou be a breeder of sinners?’<sup>8</sup>*

Os editores da Arden, entretanto, excluem a possibilidade de contradição: para eles, tal sentido secundário “*does not seem very relevant, given that Hamlet is trying to deter Ophelia from ‘breeding’*”<sup>9</sup>. Um aparte aqui para mencionar a tradução do primeiro quarto de *Hamlet*, de José Roberto O’Shea (2008), na qual se optou por traduzir as duas últimas (das oito) instâncias de *nunnery* por “bordel”. Na nossa amostra, todos(as) tradutores(as) foram cautelosos(as), privilegiando o sentido primário.

<sup>8</sup> “alusivo a bordel. Muito antes da Reforma, a equação teria sido inescapável para o londrino, confrontado com o exemplo no Bankside de terreno sagrado apropriado para uso de bordéis [...] Daí a ambivalência de ‘Vai-te para um convento. Por que serias progenitora de pecadores?’” (tradução nossa).

<sup>9</sup> “não parece muito relevante, dado que Hamlet está tentando impedir Ofélia de ‘procriar’” (tradução nossa).

Quadro 5: Jogos de palavra em Hamlet - 4

Original	Millôr (SHAKESPEARE 2019b [1988]: 251)	Silos (SHAKESPEARE 1984: 64)	Heliadora (SHAKESPEARE 2009: 456)	Flores (SHAKESPEARE 2015: 113)	Afonso (SHAKESPEARE 2019a: 114)
<i>Get thee to a nunnery!</i> (3.1.120)	Vai prum convento.	Vai para um convento.	Entra para um convento.	Vai para um convento.	Vai-te para um convento.
TV, LP/LI, A+P+(B)	OFF:PR, DEL:TS	OFF:PR, DEL:TS	OFF:PR, DEL:TS	OFF:PR, DEL:TS	OFF:PR, DEL:TS

Fonte: Autoria própria

Já o outro exemplo na mesma cena é inequívoco: o duplo sentido de *monster* (monstro); traz Williams (1997: 209): “*cuckold (both as horned creature and, proverbially, one not of God's making)*”<sup>10</sup>. Em tradução, Silos (cuja proposta era justamente explicitar o conteúdo sexual da peça) fornece o sentido secundário, Afonso constrói uma ambiguidade similar e os demais privilegiam o sentido primário.

Quadro 6: Jogos de palavra em Hamlet - 5

Original	Millôr (SHAKESPEARE 2019b [1988]: 251)	Silos (SHAKESPEARE 1984: 64)	Heliadora (SHAKESPEARE 2009: 456)	Flores (SHAKESPEARE 2015: 113)	Afonso (SHAKESPEARE 2019a: 115)
<i>...what monsters you make of them.</i> (3.1.138-139)	...em que monstros vocês os transformam.	...em que cornos vós, mulheres, os transformais.	...que monstros vós fazeis dele.	...em que espécie de monstros vocês os transformam.	...as coisas que lhes pondeis na cabeça.
TV, LP/LI, P+A+(B)	OFF:PR, DEL:TS	OFF:SC, DEL:TS	OFF:PR, DEL:TS	OFF:PR, DEL:TS	OFF:IM, DEL:TT

Fonte: Autoria própria

Na cena da “peça-dentro-da-peça”, Hamlet e Ofélia têm o seguinte diálogo:

HAMLET: *Lady, shall I lie in your lap?*

OPHELIA: *No, my lord. [B<sub>1</sub>]*

HAMLET: *Do you think I meant country matters? [B<sub>2</sub>]*

OPHELIA: *I think nothing, my lord. [A]*

HAMLET: *That's a fair thought to lie between maids' legs.*

OPHELIA: *What is, my lord?*

HAMLET: *Nothing. [P]*

OPHELIA: *You are merry, my lord. [B<sub>3</sub>]*

<sup>10</sup> “corno (tanto como criatura chifruda e, proverbialmente, alguém não engendrado por Deus)” (tradução nossa).

Nessa passagem repleta de conotações sexuais, o trocadilho tem pivô em *nothing*, e recorremos a Williams (1997: 219) mais uma vez: “*vagina*”. As deixas para o sentido secundário são abundantes: Ofélia se ofende à primeira, dúvida, pergunta, Hamlet sugere obscenidade com *country matters* (“*vulgar reference... pun on cunt*”<sup>11</sup>), e Ofélia admite que entendeu a piada: *merry* = “*facetious, droll, jocular*”<sup>12</sup> (CRYSTAL; CRYSTAL 2002: 280). Em tradução, embora o caráter sexual fique sempre claro (claro demais em Silos), o trocadilho nem sempre está, *nothing* é traduzido geralmente pelo sentido primário, sendo que Afonso recorre mais uma vez ao recurso editorial das aspas.

Quadro 7: Jogos de palavra em Hamlet - 6

Original	Millôr (SHAKESPEARE 2019b [1988]: 256)	Silos (SHAKESPEARE 1984: 70)	Heliadora (SHAKESPEARE 2009: 462-463)	Flores (SHAKESPEARE 2015: 120)	Afonso (SHAKESPEARE 2019a: 124- 125)
...shall I lie in your lap? / Do you think I meant country matters? / I think nothing... / to lie between maids' legs. / Nothing. / You are merry, my lord. (3.2.108- 115)	...posso me enfiar em seu colo? / Achou que eu estava dizendo coisa que não se reputa? / Não penso nada... / ...se meter entre as pernas de uma virgem / Nada. / Está alegre...?	...posso colocar a cabeça na vossa boceta? / Pensais que eu estava me referindo à foda? / Eu não penso nada / ...deitar-se em posição de coito entre as pernas das virgens. / Talvez sejais tão castas que não tendes sexo entre as pernas. / Estais com o humor obsceno...	Permite a jovem que eu me reclino em seu regaço? / Pensavas que eu falava de bandalheiras? / Não penso nada... / deitar-se entre as pernas de uma donzela. / Nada. / Estais alegre, meu senhor.	...posso me meter no seu colo? / Você acha que estava sugerindo modos grosseiros? / Senhor, não acho nada. / ...entre as pernas de donzelas. / Nada. / O senhor está alegre?	...posso me meter em teu colo?... / Pensas que tenho maldades em mente? / Não penso coisa alguma. / ...entre as pernas de uma donzela. / “Coisa” alguma. / És brejeiro, milorde!
TV, LP/LI, B1+B2+A+P+B3	OFF:PR, DEL:TS	OFF:PR, DEL:TS	OFF:PR, DEL:TS	OFF:PR, DEL:TS	OFF:IM/AM, DEL:TT/ED

Fonte: Autoria própria

Na sequência, o príncipe faz um duplo trocadilho sexual, sempre “torcendo” as palavras para atingir quem as enunciou. Primeiramente a palavra *puppets* (marionetes) é usada (possivelmente) com sentido subjacente de

<sup>11</sup> “referência vulgar... jogo com boceta” (tradução nossa).

<sup>12</sup> “zombeteiro, gracejador, jocoso” (tradução nossa).

“seios”: “*I could interpret [A] between you and your love [B<sub>1</sub>] if I could see the puppets [P] dallying [B<sub>2</sub>]*”. E logo após, a palavra *edge* (gume) sugere ereção, ou “*sharpness of appetite*”<sup>13</sup> (WILLIAMS 1997: 109): “*You are keen [A], my lord. / It would take you a groaning [B] to take off my edge [P]*”. Em tradução, embora a associação entre fio afiado e excitação sexual não seja das mais costumeiras, ela é reforçada pelo contexto. Silos opta mais uma vez por explicitar o sentido subjacente e Afonso volta a empregar as aspas<sup>14</sup>.

Quadro 8: Jogos de palavra em Hamlet - 7

Original	Millôr (SHAKESPEARE 2019b [1988]: 260)	Silos (SHAKESPEARE 1984: 74)	Heliodora (SHAKESPEARE 2009: 468)	Flores (SHAKESPEARE 2015: 124)	Afonso (SHAKESPEARE 2019a: 132)
...see the puppets dallying. / You are keen... / It would cost you a groaning to take off my edge. (3.2.240-243)	...ver os marionetes marionetando (...) Só lhe custaria um vagido, tornar meu fio cego.	Se eu pudesse ver a bolinagem entre vós e o vosso amante... / Estais sexualmente excitado... / Custar-vos-ia o grito de dor do defloramento para acabar com o meu tesão.	...ver como se acariciam os títeres. / Sois agudo... / Custar-te-ia um gemido tirar-me essa agudeza.	...ver os dois bonequinhos saltitando. / O senhor está afiado... / Só um gemido teu, e meu fio ficaria cego.	...ver os “títeres” sacolejando. / Estais afiado... / Custar-te-ia um gemido para tirar-me o “gume”.
TV, LP/LI, A+B1+P+B2/ A+B+P	OFF:PR, DEL:TS	OFF:SC, DEL:TS	OFF:PR, DEL:TS	OFF:PR, DEL:TS	OFF:PR, DEL:TS/ED

Fonte: Autoria própria

Prossigamos com a apresentação dos trocadilhos do protagonista. Há alguns que visam confrontar Polônio e/ou transmitir a ideia de que está louco. Na passagem em que o conselheiro se põe a sondar o príncipe, e este a confundir-lo, eles trocam estas palavras: “*Will you walk out of the air [P, A], my lord? / Into my grave? [B<sub>1</sub>]/ Indeed, that’s out of the air [B<sub>2</sub>]*”. A nota da Arden traz “*indoors*” indicando que Polônio sugeria buscar abrigo no castelo. Já a edição Norton (SHAKESPEARE 2011: 203) traz “*Open air was thought to be unhealthy for*

<sup>13</sup> “apetite afiado” (tradução nossa).

<sup>14</sup> Há outros gracejos sexuais (ver WILLIAMS 1997) em 1.3.43 (rebel), 2.2.171 (*fishmonger*), 2.2.230 (*privates*), 2.2.313 (*aunt*), 4.5.61 (*Cock*) e 5.1.156 (*pocky*).

*the sick (...) a shift in location to a courtyard or outdoor space*<sup>15</sup>, indicando que Polônio se opunha à iniciativa de Hamlet de *sair* do castelo; essa foi a interpretação de Kenneth Branagh em seu filme *Hamlet* (1996). De forma que temos aqui uma dificuldade textual além de um trocadilho. Em tradução, Silos, Heliadora e Flores parecem favorecer “entrar”, enquanto Millôr e Afonso parecem favorecer “sair”. O primeiro recurso humorístico empregado é o mal entendido deliberado (o passatempo favorito de Hamlet), e a ambiguidade do trocadilho gira entre um sentido espacial (deslocamento) e outro ontológico (deixar de existir) para “*out of the air*”. É um jogo idiomático, com uma frase feita de então. As soluções passam pela paráfrase (Silos, Flores) e por liberdades semânticas (Millôr, Heliadora, Afonso), mas mantêm a jocosidade.

Quadro 9: Jogos de palavra em Hamlet - 8

Original	Millôr (SHAKESPEARE 2019b [1988]: 234)	Silos (SHAKESPEARE 1984: 46)	Heliadora (SHAKESPEARE 2009: 436)	Flores (SHAKESPEARE 2015: 95)	Afonso (SHAKESPEARE 2019a: 87)
<i>Will you walk out of the air...? / Into my grave? / Indeed, that's out of the air. (2.2.203-205)</i>	O senhor precisa evitar completament e o ar... / Entrando na tumba? / Realmente, não há melhor proteção.	Quereis sair do ar fresco, caminhando dentro do palácio, meu senhor? / Na direção de meu túmulo. / De fato, lá não há ar fresco.	Quereis deixar estes ares, senhor? / Para o meu túmulo? / Por certo lá estariais sem ar...	Não gostaria, senhor, de buscar abrigo fora do ar? / Num túmulo? / Bom, isso sim é estar fora do ar.	Vais sair ao sereno...? / Ao sereno sono da tumba? / Com efeito, isso é sair ao sereno.
MED/TV, LI, P+A+B1+B2	OFF:IM, DEL:TT	OFF:IM, DEL:TT	OFF:IM, DEL:TT	OFF:IM, DEL:TT	OFF:IM, DEL:TT

Fonte: Autoria própria

Quando mais adiante chega a trupe de atores a Elsinore, Hamlet distorce o sentido da preposição *upon* (“sobre”/“jurar sobre”) para assimilar a honra de Polônio a um jumento: “*Upon [P] my honour.[A] / Then came each actor on his ass.[B]*”. É um jogo que gira em torno da polissemia de uma palavra e do caráter idiomático de uma expressão. Em tradução, Millôr cria um jogo entre “montar uma peça” e “montar um burro” (que deixa de ser um ataque), enquanto a opção de Afonso imita a técnica do original, e Silos substitui o jogo por uma obscenidade genérica.

<sup>15</sup> “Acreditava-se ser o ar livre insalubre para os doentes (...) uma mudança de localização para um pátio ou ambiente externo” (tradução nossa).

Quadro 10: Jogos de palavra em Hamlet - 9

Original	Millôr (SHAKESPEARE 2019b [1988]: 240)	Silos (SHAKESPEARE 1984: 52)	Heliadora (SHAKESPEARE 2009: 443)	Flores (SHAKESPEARE 2015: 100)	Afonso (SHAKESPEARE 2019a: 98)
<i>Upon my honour. / Then came each actor on his ass. (2.2.331-332)</i>	É impressionante o que montaram. / Entre nós, já montaram num burro.	Pela minha honra. / Naquele instante cada ator mexeu o traseiro...	Palavra de honra. / E cada ator chegou em seu jumento...	Por minha honra. / E veio cada ator montado em seu jumento.	...selada minha honra.../ Então veio cada ator sobre seu asno.
TV, LP/LI, P+A+B	OFF:NV, DEL:TT	OFF:NV, DEL:TR (OBSECENO)	OFF:PR, DEL:TS	OFF:PR, DEL:TS	OFF:IM, DEL:TT

Fonte: Autoria própria

O último jogo desse grupo será mencionado *en passant*, afinal é apenas uma paronímia entre *Capitol* [P<sub>1</sub>] e *capital* [P<sub>2</sub>] (um pouco boba), e é possível ver que em tradução é seguro optar pelos cognatos, neste caso.

Quadro 11: Jogos de palavra em Hamlet - 10

Original	Millôr (SHAKESPEARE 2019b [1988]: 256)	Silos (SHAKESPEARE 1984: 69)	Heliadora (SHAKESPEARE 2009: 462)	Flores (SHAKESPEARE 2015: 119)	Afonso (SHAKESPEARE 2019a: 123)
<i>I was killed i'th' Capitol... / so capital a calf... (3.2.99-101)</i>	...me assassinou no Capitólio... / um carneirão tão capital.	Fui morto no Capitólio... / um tolo capital naquele lugar.	Fui morto no Capitólio [...] bezerro tão importante.	...fui morto no Capitólio... / ...um bezerrão tão capital	...fui morto no Capitólio... / ...um bezerro tão capital...
TH, FG-PN, P1+P2	OFF:IM, DEL:TT	OFF:IM, DEL:TT	OFF:IG, DEL:TS	OFF:IM, DEL:TT	OFF:IM, DEL:TT

Fonte: Autoria própria

Nem todos os trocadilhos de Hamlet são formas de confronto, no entanto, como é o caso daqueles que dirige aos atores e ao amigo Horácio. Recebendo os primeiros, ele brinca entre *valanced* (“barbada”) [A] e *beard* (“barba”/“desafiar”) [P, B]; há aqui polissemia em *beard*, que envolve a noção idiomática de desafiar mostrando as barbas. Millôr, Heliadora e Flores optam também por expressões idiomáticas envolvendo “barba”, enquanto Afonso faz um novo jogo baseado em morfologia.

Quadro 12: Jogos de palavra em Hamlet - 11

Original	Millôr (SHAKESPEARE 2019b [1988]: 240)	Silos (SHAKESPEARE 1984: 53)	Heliadora (SHAKESPEARE 2009: 444)	Flores (SHAKESPEARE 2015: 101)	Afonso (SHAKESPEARE 2019a: 100)
...thy face is valanced (...) Com'st thou to beard me...? (2.2.361-362)	...teu rosto passou a usar cortinas (...) Fizeste isso pra eu poder rir nas tuas barbas?	A tua face está com uma franja de barba (...) Vieste desafiar-me...?	...seu rosto criou franjas (...) Veio pôr- me barbas...?	...teu rosto ganhou uma grande franja (...) para rir nas minhas barbas?	Tua face 'stá forrada (...) vens me desferrar...?
TV, LP/LI, A+P+B	OFF:IM, DEL:TT	OFF:SC, DEL:TS	OFF:IM, DEL:TT	OFF:IM, DEL:TT	OFF:NV, DEL:TT, TH, MF, P1+P2

Fonte: Autoria própria

Passemos às interações com Horácio. Logo após a peça abortada, Hamlet produz uma trova: “*For thou dost know, O Damon dear, / This realm dismantled was [B<sub>1</sub>] / Of Jove himself, and now reigns here / A very, very pajock [P, A].*”, ao que responde Horácio: “*You might have rhymed [B<sub>2</sub>]*”. A brincadeira é que Hamlet construiu uma expectativa de rima com *was*, apenas insinuando descrever o rei como *ass* (asno) e não *pajock* (pavão). É uma espécie de jogo vertical em que o pivô (*pajock*) não contém dois sentidos simultaneamente, mas sua incongruência dentro do contexto ativa um signo alternativo, virtual. Chamemos isso de trocadilho vertical virtual (TVV). Silos, Heliadora e Afonso parecem insinuar “jumento” (com “momento” ou “monumento”), e Millôr parece sugerir “puto” (com “absoluto”).



Quadro 13: Jogos de palavra em Hamlet - 12

Original	Millôr (SHAKESPEARE 2019b [1988]: 261)	Silos (SHAKESPEARE 1984: 76)	Heliadora (SHAKESPEARE 2009: 469)	Flores (SHAKESPEARE 2015: 125-126)	Afonso (SHAKESPEARE 2019a: 134)
<i>This realm dismantled was Of Jove himself, and now reigns here A very very pajock. / You might have rhymed. [with 'ass'] (3.2.274-277)</i>	Que nos tiraram um rei absoluto: O próprio Júpiter. Pra reinar quem: Um, grande, grande... pavão. / Podia ter rimado. [com “puto”?]	...a partir deste exato momento, Júpiter deixou o reino desprotegido e que está reinando aqui agora um perfeito, perfeito... pobre-diabo. / Podíeis ter rimado. [com “jumento”?]	Aqui reinou por um momento (...). Um pobre, um mísero pavão. / Podia ter rimado [com “jumento”?]	Que o reino se desfez Do grande Zeus - e o braço e a lei Quem tem é um pavão. / Faltou a rima.	Jove, um monumento (...). Um completo... pavão. / Podias ter rimado. [com jumento?]
TVV, FG, B1+P+A+B2	OFF:IM, DEL:TT	OFF:IM, DEL:TT	OFF:IM, DEL:TT	OFF:IG, DEL:TS	OFF:IM, DEL:TT

Fonte: Autoria própria

Há mais dois gracejos de Hamlet dirigidos a Horácio, e são ambos morfológicos. Na cena do cemitério, ele imagina que determinado crânio seria o de um advogado, e mistura jargão legal à realidade física do que (presumivelmente) tem nas mãos: em *indentures* coabitam os sentidos de “documentos” e “dentição”. Dizem os editores da Arden<sup>3</sup>:

*Two copies of a legal agreement would be made on a single sheet of paper that would then be cut on a jagged line so that each party had a copy and the exact fit would prove authenticity. Spencer whimsically suggests that Hamlet may be punning with reference to the two tooth-bearing jaws of the skull (SHAKESPEARE 2006: 263)<sup>16</sup>.*

Aqui Afonso busca imitar a técnica de Shakespeare, e Silos oferece uma paráfrase.

<sup>16</sup> “Duas cópias de um acordo legal costumavam ser feitas em uma única folha de papel, as quais eram então cortadas em zigue-zague tal que cada parte tinha uma cópia, e o encaixe perfeito provava autenticidade. Spencer caprichosamente sugere que Hamlet pode estar fazendo um trocadilho com referência às duas mandíbulas dentadas do crânio” (tradução nossa).

Quadro 14: Jogos de palavra em Hamlet - 13

Original	Millôr (SHAKESPEARE 2019b [1988]: 303)	Silos (SHAKESPEARE 1984: 123)	Heliadora (SHAKESPEARE 2009: 519)	Flores (SHAKESPEARE 2015: 174)	Afonso (SHAKESPEARE 2019a: 205)
... <i>a pair of indentures?</i> (5.1.103)	...esse par de identificações?	...folha única de pergaminho cortada em ziguezague?	...par de promissórias imbricadas?	...dupla fatura?	...um par de duplicatas dentadas?
TV, MF, A+P+(B)	OFF:PR, DEL:TS	OFF:PR, DEL:TS	OFF:PR, DEL:TS	OFF:PR, DEL:TS	OFF:IM, DEL:TT

Fonte: Autoria própria

Outro personagem que gosta de brincar com palavras é Polônio, a seu modo pomposo e exibicionista. O primeiro exemplo de gracejo seu é um trocadilho horizontal estendido, baseado no conceito retórico de “cópia” (profusão): inicia-se com o uso por Ofélia da palavra *tender* no sentido de “ofertas” [P<sub>1</sub>], que Polônio distorce para um sentido financeiro (*legal tender* = moeda válida) [P<sub>2</sub>] e depois para “*tender oneself dearly*” (“valorizar-se”) [P<sub>3</sub>], e por fim “*tender one a fool*” (“fazer alguém de tolo/apresentar-se de modo tolo”) [P<sub>4</sub>]. A manutenção de um mesmo termo em tradução para as diferentes ocorrências de *tender* determina o nível de preservação do trocadilho. Millôr usa “ternura” duas vezes e apaga duas ocorrências; Silos e Flores veem insinuação sexual na última; e este se esforça em usar “oferta” para manter o trocadilho, enquanto Afonso o faz usando “valor”. No segundo exemplo, temos um trocadilho vertical e uma piada interna para estudantes de latim: a decadência de Hamlet é descrita com uma série de substantivos, o que confere a *declension* [P] tanto o sentido ostensivo de “deterioração” quanto o sentido subjacente, gramatical, de “declinação”, que Afonso preserva.

Quadro 15: Jogos de palavra em Hamlet - 14

Original	Millôr (SHAKESPEARE 2019b [1988]: 212)	Silos (SHAKESPEARE 1984: 20)	Heliadora (SHAKESPEARE 2009: 408)	Flores (SHAKESPEARE 2015: 70)	Afonso (SHAKESPEARE 2019a: 48)
...made many <i>tenders of his affection...</i> / <i>Do you believe his 'tenders'...</i> / <i>ta'en these tenders for true pay (...)</i> <i>Tender yourself more dearly (...)</i> <i>tender me a fool.</i> (1.3.98- 108)	...dado muitas manifestações de ternura. / acredita nessas ternuras...? / ganha uma moeda falsa e acha que é dinheiro de verdade / “zero” / “zero”	...muitas propostas de amor. / Você acredita nessas propostas de contrato... / ...tomou este dinheiro falso, que não é prata de lei (...) Ou você se avalia por preço mais caro (...) me proporá um bastardo.	...tem confessado ultimamente Sua afeição por mim. / ...crês nessas confissões (...) tomaste estas palavras por moedas, Mas são falsas. Precisas ter consciência Do teu valor (...) não me faça de idiota.	“feito muitas ofertas/ Mostrando sua afeição” / “crê nessas... ofertas”; “Ao se deixar pagar co'essas belas ofertas” / Oferte com mais zelo / “vai é me ofertar um fedelho.”	...mostrado o valor de sua afeição.../ Crês em seu valor...?/ tomado esse valor por real pagamento (...) Dá mais valor a ti mesma (...) dás-me o valor de um tolo.
TH, LP, P1+A+P2+B1+P 3+B2+P4+B3	OFF:IG, DEL:TS/TZ	OFF:IG, DEL:TS	OFF:IG, DEL:TS	OFF:IM, DEL:TT	OFF:IM, DEL:TT
...sadness (...) <i>fast (...)</i> <i>watch</i> (...) <i>weakness</i> (...) <i>lightness,</i> <i>and by this declension...</i> (2.2.144-146)	...melancolia (...) inapetência (...) insônia (...) fraqueza (...) delírio. E, por esse plano inclinado... (SHAKESPEARE 2019b [1988]: 232)	...tristeza (...) abstinência (...) insônia (...) fraquezas de espírito (...) perturbação mental e, por processo de definhamento... (SHAKESPEARE 1984: 43)	Tristeza (...) fastio (...) insônia (...) enfraquecido (...) melancolia, e em consequência... (SHAKESPEARE 2009: 433)	Tristeza (...) jejum (...) noites desperto (...) enfraqueceu (...) debilitando a mente. E assim, nesse declive... (SHAKESPEARE 2015: 93)	...tristeza (...) jejum (...) vigília (...) fraqueza (...) distração. E por essa declinação... (SHAKESPEARE 2019a: 82)
TV, LP, A+B+P	OFF:IG, DEL: TS	OFF:IG, DEL: TS	OFF:IG, DEL: TS	OFF:IG, DEL: TS	OFF:IM, DEL:TT

Fonte: Autoria própria

Para concluir, abordaremos o único trocadilhista capaz de derrotar Hamlet em seu próprio jogo: o coveiro, que é a figura do *clown* ou palhaço na peça. Ainda na conversa com seu ajudante, ele faz um trocadilho razoavelmente comum, com *arms* [P<sub>1</sub>, P<sub>2</sub>] (brasão de armas [A]/braços [B]). Millôr introduz material para fazer a brincadeira com “par” (parceiro/nobre), Flores joga com “armado”, e Afonso faz um jogo fonografológico, amparado pelo recurso editorial das aspas.

Quadro 16: Jogos de palavra em Hamlet - 15

Original	Millôr (SHAKESPEARE 2019b [1988]: 301)	Silos (SHAKESPEARE 1984: 120)	Heliadora (SHAKESPEARE 2009: 516)	Flores (SHAKESPEARE 2015: 172)	Afonso (SHAKESPEARE 2019a: 201)
<i>...the first that ever bore arms. (...) Could he dig without arms?</i> (F 5.1.33-37)	O primeiro [nobre] do mundo. / E para ajudá-lo, Deus lhe deu Eva como companheira. Ele foi o primeiro par deste reino.	...primeiro que usou armas. / ...ele não tinha brasão. / Como poderia cavar sem a pá, que é um brasão?	...o primeiro a portar armas / ...como é que ele ia cavar sem armas?	O primeiro a andar armado e de brasão. / Como cavar sem estar armado de uma pá?	...o primeiro a portar brasões. / Poderia ele cavar sem “brações”?
TH, LP, P1+A+P2+B	OFF:IM, DEL:TT	OFF:AM, DEL:TS	OFF:IG, DEL:TS	OFF:IM, DEL:TT	OFF:NV, DEL:TT, TH, FG-PN, P1+A+P2+B

Fonte: Autoria própria

Segue logo após o embate entre príncipe e palhaço, com duas trocas trocadilhescas. Uma delas extrai sua comicidade da polissemia de *ground* [P] (“chão” [B]/“razão” [A]): Hamlet pergunta qual a razão da própria loucura (ao coveiro que não o reconhece) e recebe uma resposta geográfica. Silos, Heliadora, Flores e Afonso buscam soluções que acomodam ambos os sentidos, enquanto Millôr faz um novo jogo (um tanto obscuro).

Quadro 17: Jogos de palavra em Hamlet - 16

Original	Millôr (SHAKESPEARE 2019b [1988]: 304)	Silos (SHAKESPEARE 1984: 125)	Heliadora (SHAKESPEARE 2009: 521)	Flores (SHAKESPEARE 2015: 176)	Afonso (SHAKESPEARE 2019a: 209)
<i>Upon what ground? / Why, here in Denmark.</i> (5.1.151-152)	E qual foi a razão? / Achar que não tinha razão! Isso na Dinamarca!	Perdendo a razão em que terreno? / Mas como! Aqui na Dinamarca.	E o que deu lugar a isso? / Este lugar aqui mesmo, a Dinamarca.	...em que solo se nutriu essa loucura? / Ora, no da Dinamarca.	Mas qual a origem? / Ora a Dinamarca.
TV, LP, P+A+B	OFF:NV, DEL:TT, TH, LP, P1+A+P2+B	OFF:IM, DEL, TT	OFF:IM, DEL:TT	OFF:IM, DEL:TT	OFF:IM, DEL:TT

Fonte: Autoria própria

Os dois têm um embate de agudezas em torno de diferentes instâncias (é um trocadilho horizontal) de dois sentidos (polissêmico) do verbo *to lie* (“jazer, repousar” [A]/“mentir” [B]):

*H: Whose grave's this, sirrah?*

G: *Mine, sir. (...)*

H: *I think it be thine indeed, for thou liest [P<sub>1</sub>, A/B] in't.*

G: *You lie out on't [P<sub>2</sub>, B], sir, and therefore 'tis not yours. For my part, I do not lie in't [P<sub>3</sub>, B], yet it is mine.*

H: *Thou dost lie in't [P<sub>4</sub>, B], to be in't and say it is thine. 'Tis for the dead, not for the quick; therefore thou liest [P<sub>5</sub>, B].*

G: *'Tis a quick lie [P<sub>6</sub>, B?], sir; 'twill away again from me to you.*

Na primeira instância, os dois sentidos coexistem, portanto o jogo é ao mesmo tempo vertical. Em tradução, Millôr cria novos jogos, morfológicos (cova/encovado, preocupado/pós-ocupada, campa/acampado), Silos fornece ambos os sentidos em P<sub>1</sub>, Flores cria jogo fonografológico (mentindo/metido) e Afonso contrasta “faltar com a verdade” e “vir a faltar”, num jogo lexical idiomático.

Quadro 18: Jogos de palavra em Hamlet - 17

Original	Millôr (SHAKESPEARE 2019b [1988]: 303)	Silos (SHAKESPEARE 1984: 123-124)	Heliadora (SHAKESPEARE 2009: 519-520)	Flores (SHAKESPEARE 2015: 175)	Afonso (SHAKESPEARE 2019a: 206)
I think it be thine, indeed, for thou liest in't. / You lie out on't (...) I do not lie in't, yet it is mine/ Thou dost lie in't (...) 'Tis a quick lie... (5.1.114-120)	Tua, claro. Estás todo encovado. / Sua que não é. O senhor parece preocupado e ela é pós-ocupada. Eu me ocupo da campa, logo estou acampado. / A cova que cavas é coisa de morto. Um vivo na tumba está só confinado. / Resposta bem viva...	Penso que é tua, de verdade, pois nela jazes, mentindo./ Mentis fora dela [...] eu não minto ao dizer que não estou deitado nela e que, contudo, ela é minha. / Mentis, estando dentro dela e dizendo que é tua... / Como é mentira viva, senhor, eu a desmentirei	Creio que é tua, realmente, pois estás dentro dela./ Estais fora dela [...] não jazo nela, mas é minha. / Mentis ao dizeres... / Mentira viva...	É, não estás mentindo - estás metido nela. / O senhor não tá metido [...] E metido nela, eu tenho que o covo é meu... [Não vais me encovar com isso] / Um vivo desmentido	...pois aí vieste vieste a faltar. / A ti ela não faz falta [...] eu não falto nela, e no entanto ela é minha. / Tu faltas com a verdade nela... / É uma falta viva...
TH/TV, LP, P1+A/B+P2+B+P3+B+P4+B+P5+B+P6+B	OFF: NV, DEL:TT	OFF:AM, DEL:TS	OFF:PR, DEL:TS	OFF:NV, DEL:TT, TH, GF, P1+P2	OFF:NV, DEL:TT, TH, LP, P1+P2+P3+P4+P5

Fonte: Autoria própria

Esses são alguns exemplos de jogos de palavras detectados em Hamlet. “Detectados”, aqui, pode ser um termo adequado, uma vez que - como salienta Delabastita (1994: 227) - há zonas cinzentas entre outros recursos retóricos e o

jogo de palavras, sem contar que no terreno dos estudos shakesperianos há muitas opiniões divergentes sobre ser determinado trecho jocoso ou não, e é sempre possível enxergar jogos demais ou a menos. Por exemplo, quando Hamlet diz que Polônio está numa ceia em que é comido, há coexistência de sentidos, é impossível negar que ele brinca *com uma palavra*, mas a passagem é tão “traduzível” que não foi considerada um trocadilho.

Não é necessário aqui debater a (in)traduzibilidade de trocadilhos; expusemos como eles podem ser levados em conta, como os diferentes procedimentos para isso às vezes envolvem esgarçar a semântica, como não há um procedimento “correto”, e será sempre subjetivo aprovar ou desaprovar uma solução. O que tradutores(as) não podem é deixar de perceber quando há jogo provável, isso é parte do que Faleiros chama de fidelidade linguístico-estrutural, a qual “impõe que se traduza o que é marcado por marcado, o que não é marcado por não-marcado, o que é figura por figura, o que não é figura por não-figura” (2012: 127). Se tudo falhar, uma nota de rodapé pode ao menos alertar o(a) leitor(a) da intenção do(a) autor(a).

## Conclusão

Ao longo deste artigo, acreditamos ter sido possível coligir, sistematizar e empregar os tópicos mais relevantes da teoria sobre jogos de palavras e sobre sua tradução. Acreditamos igualmente fornecer uma exploração do estilo literário de Shakespeare, e em particular de sua peça-símbolo, para muitos, *Hamlet*.

O sistema de categorias, sem nenhuma pretensão de ser definitivo ou ciência exata, pareceu-nos muito útil e consistente para descrever os dados, o jogo de palavras sendo uma forma de humor satisfatoriamente sistematizável. Na peça, observamos os trocadilhos ocorrendo de forma bem concentrada nas falas do protagonista, e em determinadas cenas como a primeira aparição de Hamlet (1.2), seu diálogo com Polônio (2.2), a “peça-dentro-da-peça” (3.2) e a primeira parte (cômica) da penúltima cena (5.1).

No que se refere às traduções, pode-se dizer que há jogos mais explícitos, que sempre recebem algum tratamento, enquanto os mais sutis ou obscuros podem passar despercebidos, mas há nítida consciência em todos os

casos de ser necessário oferecer alguma forma de marcação no texto-alvo quando há algum jogo no texto-fonte.

Quanto a trocadilhos serem uma tentação fatal para Shakespeare, diz um dos personagens de Oscar Wilde: “*I can resist everything except temptation*”<sup>17</sup> (WILDE 2000: 10). Pode-se dizer que ao sucumbir a tal tentação o poeta introduziu um dos traços mais marcantes de sua obra, e legou a seus tradutores um de seus maiores desafios.

## Referências

- CRYSTAL, D.; CRYSTAL, B. *Shakespeare's Words: A Glossary and Language Companion*. Londres: Penguin Books, 2002.
- DELABASTITA, D. Focus on the pun: wordplay as a special problem in translation studies. *Target*, v. 6, n. 2, Amsterdã, 1994, pp. 223-243.
- DELABASTITA, D. Introduction Shakespeare in translation: a bird eye's view of problems and perspectives. *Ilha do Desterro*, n. 45, Florianópolis, jul/dez 2003, pp. 103-115.
- DELABASTITA, D. *The translator: wordplay in translation*. Abingdon: Routledge, 2014.
- FALEIROS, Á. *Traduzir o poema*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.
- HAMLET. Direção Kenneth Branagh. EUA: Castle Rock Entertainment, 1996. DVD (242 min): son., color.
- JAKOBSON, R. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1991.
- JOHNSON, S. *Prefácio a Shakespeare*. Rio de Janeiro: Paulo Otávio Barreiros Gravina, 2018. Ebook. Disponível em: <https://br1lib.org/book/17216825/10e915?id=17216825&secret=10e915>. (10/11/2021).
- OFFORD, M. Mapping Shakespeare's puns in French translation. In: Delabastita, D. *Traductio*. Abingdon: Routledge, 1997: 233-258.
- SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Tradução: Geraldo Silos. São Paulo: JB, 1984.
- SHAKESPEARE, W. *Hamlet: the texts of 1603 and 1623*. Londres: Bloomsbury, 2006.
- SHAKESPEARE, W. *O Primeiro Hamlet In-Quarto de 1603*. Tradução: José Roberto O'Shea. São Paulo: Hedra, 2008.
- SHAKESPEARE, W. *Teatro Completo*. Tradução: Anna Amélia, Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. v. 1.
- SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Nova Iorque: W.W. Norton & Company, 2011.
- SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Tradução: Lawrence Flores. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SHAKESPEARE, W. *A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca*. Tradução: Leonardo Afonso. São Paulo: Chiado, 2019a.
- SHAKESPEARE, W. *Hamlet, A megera domada, O rei Lear, As alegres comadres de Windsor*. Tradução: Millôr Fernandes. 2º ed. Porto Alegre: L&PM, 2019b.

---

<sup>17</sup> “Posso resistir a tudo, menos à tentação” (tradução nossa).

- VANDAELE, J. Os jogos de palavra em tradução. *Rónai*, v. 6, n. 2, Juiz de Fora, 2018, pp. 103-107.
- WILDE, O. *The Importance of Being Earnest and other plays*. Londres: Penguin Books, 2000.
- WILLIAMS, G. *Shakespeare's sexual language: a glossary*. 2º ed. Londres: Continuum, 1997.