

“SER OU NÃO SER PORNOGRÁFICO, EIS A QUESTÃO”: O TRATAMENTO DA LINGUAGEM OBSCENA EM TRADUÇÕES BRASILEIRAS DO *HAMLET*¹

Neuza Lopes Ribeiro VOLLET

RESUMO Partindo do estudo de duas abordagens diferentes à questão da linguagem da sexualidade em *Hamlet*, de William Shakespeare, em traduções brasileiras, esta tese objetiva mostrar que as diferenças de tratamento a essa questão dependem da adoção pelos tradutores de concepções diferentes sobre o autor. Adoto a concepção foucaultiana segundo a qual o nome do autor funciona como regulador dos significados atribuídos à sua obra, para argumentar que, embora o nome Shakespeare tenha servido de parâmetro para os tradutores, o confronto entre as traduções sugere duas perspectivas indecidíveis sobre o Bardo inglês. Nesta análise, mostrarei que há um discurso predominante sobre Shakespeare, no qual seu nome é vinculado aos valores de uma elite social e cultural e relacionado à condição de um autor universal que fala de verdades eternas para todos os homens. Esse discurso reprime a associação de seu nome a valores passageiros, circunstanciais, marginais e populares. Nas traduções de *Hamlet* feitas por Tristão da Cunha, Oliveira Ribeiro Neto e Péricles da Silva Ramos, há uma sintonia com aquele discurso, uma vez que omitem o tema e a linguagem da sexualidade na obra ou enobrecem-na, na medida em que a tratam de maneira eufêmica, metafórica, elegante e complexa. A tradução feita por Geraldo de Carvalho Silos distingue-se das demais pela explicitação da linguagem sexual e pelo uso de vocabulário obsceno, chulo e vulgar. Sua tradução está sintonizada com um discurso que pretende recolocar Shakespeare em seu contexto histórico, mostrando-o como o dramaturgo de um teatro popular em que a audiência era formada mais pelas classes trabalhadoras do que pela aristocracia.

SUMMARY Having as a starting point two distinct approaches related to sexual language in *Hamlet*, by William Shakespeare, in Brazilian translations, this theses aims at showing that the differences in handling such issue depend on the translators adopting different concepts about the author. According to Foucault's concept, the name of the author regulates the meaning attributed to his work. This is the concept I adopt to argue that, although Shakespeare's name was taken as a parameter for the translators, the confrontation of the translations suggests two indecidable perspectives

¹ Texto resultante da Dissertação de Mestrado, apresentada ao Curso de Lingüística do Instituto de Estudos da Linguagem, da Unicamp, no dia 23 de abril de 1997, sob a orientação da Prof^a Dr^a Rosemary Arrojo.

on the English Bard. In this analysis, I will show that there is a predominant discourse on Shakespeare, where his name is linked with the values of a social and cultural elite and is related to the condition of a universal author, who speaks of eternal truths for all men. This discourse restrains his name from being associated with transitory, circumstantial, marginal, popular values. Hamlet's translations by Tristão da Cunha, Oliveira Ribeiro Neto, Carlos Alberto Nunes and Péricles da Silva Ramos are in tune with that discourse, as they bring forth the sexuality-related theme and language in the work or ennoble it through euphemism, metaphor and complex terms. The translation by Geraldo de Carvalho Silos differs from the other ones due to the explicit sexual language and the use of obscene, coarse, vulgar words. His translation is in tune with a discourse that intends to bring Shakespeare back to his historical context, by showing him as a playwright of a popular theater, the audience of which comprised mostly working-class people rather than the aristocracy. Silos also based his work on Shakespeare as a man usually interest in the influence of sex on the attitude and behavior of men and as a playwright with enough skill to exploit the playful and funny aspects involved in the use of jests and coarse puns, as well as all the dramatic weight of a language obscenely aggressive.

Em sua maioria, os depoimentos de críticos e tradutores de William Shakespeare reportam-se a uma suposta essência shakespeareana, atribuindo ao grande autor desejos e intenções, fundamentando-se em pesquisa biográfica, utilizando seu nome para justificar, dar sentido e coerência aos argumentos. Ao explorar essas questões, meu propósito é relacionar esse desejo de atingir algo que pudesse ser a essência de Shakespeare para todos e em todas as épocas, ao anseio maior de uma cultura por origens absolutas e significados “teológicos”.

Shakespeare, em especial, tem sido objeto de uma investigação obstinada e, na maioria das vezes, amorosa, que parece motivada especificamente por uma disposição de ancorá-lo a um contexto reconhecível e controlável. Como explica Aubrey Lewis no início de seu ensaio “The psychology of Shakespeare”,

Muitos tentaram romper o véu que esconde Shakespeare, o homem, de nós. Nos sonetos e nas peças buscaram encontrar a projeção de seu eu, assim como emoções e conflitos mal disfarçados. Algumas vezes, suas deduções a respeito das alterações que ocorreram na mente e na personalidade de Shakespeare baseiam-se no tom generalizado que atravessa cada uma das peças, outras vezes no predomínio de um único personagem ou tipo de problema, e ainda outras na força e intensidade da linguagem poética². (1965:57)

A crença na possibilidade de poder atravessar a sutil barreira de um véu para ver o rosto do *homem* Shakespeare, penetrar-lhe a intimidade, adivinhar-lhe as motivações, é um sonho viável somente no interior de uma perspectiva positivista de investigação

² Esta e as demais traduções de citações em inglês daqui em diante são minhas.

incansável, supostamente neutra, racional, capaz de conduzir à descoberta de uma verdade independente das circunstâncias do investigador que a conduz.

É assim que o desejo de encontrar o homem por trás da obra, e a fé nas possibilidades reveladoras desse encontro, têm guiado eruditos, críticos, editores e tradutores na busca de uma essência de Shakespeare contida no texto. O que nos leva a uma questão crucial: as dificuldades reais de lidar com fatos exatos e concretos sobre os autores elisabetanos de modo geral. O texto de Richard Hindry Barker é notável pela sensatez com que alerta para a necessidade de precaução:

É extraordinário quão pouco sabemos a respeito das vidas dos primeiros dramaturgos ingleses. Descobrimos através de documentos - se é que há documentos - que eles foram batizados, que se casaram, que tiveram filhos; que tiveram propriedades, que foram presos, que morreram. Em resumo, sabemos o suficiente para estarmos razoavelmente seguros de que existiram, mas, exceto em raros casos - Marlowe e Jonson, por exemplo [...] - não sabemos muito mais do que isso. Podemos fazer suposições e tirar conclusões, algumas vezes, principalmente se sua obra contém passagens que podem ser consideradas autobiográficas, mas não podemos jamais alimentar esperanças de descrever suas personalidades ou de lançar muita luz sobre a gênese de sua arte. Isto é tão verdadeiro com relação a Thomas Middleton, como o é de seu ilustre contemporâneo William Shakespeare. (citado em Ashley, 1968:12-3)

Essa indeterminação documental, prática, material, é área fértil para muita especulação. No caso do autor renascentista mais importante, deu origem a uma questão que ganhou corpo no final do século XVIII, e que ainda não dá sinais de esgotamento nos dias de hoje: a controvérsia sobre a autoria das obras de Shakespeare. Uma das respostas possíveis à estranha pergunta “Quem escreveu as obras de Shakespeare?” pode ser a bem-humorada de Jean Cocteau: “As peças de Shakespeare não foram escritas pelo verdadeiro William Shakespeare, mas por um impostor que também se chamava Shakespeare” (*Hamlet*, 1982:241). A idéia de uma impostura ou de uma conspiração armada em torno do nome de Shakespeare está implícita na frase de Henry James, que se confessa “um tanto ‘assombrado’ pela convicção de que o divino William é a maior e mais bem sucedida fraude jamais armada contra um mundo paciente” (citado em Garber, 1987:9).

Embora não sejam poucos os críticos e comentaristas imbuídos do desejo de que o Bardo represente um papel claro como origem, ponto de partida estável onde ancorarmos a leitura de uma obra, Shakespeare, em especial, parece especificamente pouco inclinado a desempenhar esse papel. A indeterminação sobre o próprio indivíduo histórico impede uma atribuição incontestada de desejos, intenções, pensamentos, “leituras”, uma “sensibilidade”, e até mesmo um rosto. E, como se não bastasse a falta de um consenso sobre o indivíduo histórico, os eruditos têm de lidar com os graves problemas originados pela falta de um corpo material de textos saídos de sua própria mão.

A falta de manuscritos não é um caso único de Shakespeare. O mesmo aconteceu com outros escritores renascentistas, uma vez que, até 1700, os manuscritos tornavam-se descartáveis assim que os textos eram impressos. Em *Authorship and Evidence*, Leonard Ashley reconhece que há muita incerteza quanto à atribuição de autoria na época de Shakespeare (1968:2). De acordo com o autor, a pouca evidência faz com que muito da erudição nesse campo possa ser considerada experimental e o mérito dos críticos reside mais no poder da persuasão do que na precisão (1968:2). Em que se fundamentam os eruditos, questiona Ashley, para discutirem o desenvolvimento da arte de Shakespeare, quando “provavelmente não tenham todas as obras, talvez tenham algumas atribuídas a ele que não são dele e, certamente, não podem ter certeza de que o que têm esteja organizado na ordem exata” (1968:2). O autor recorda as discussões eruditas sobre as *indicações evidentes* do estilo de Marlowe em peças que mais tarde comprovou-se não serem dele, para sugerir que descobertas futuras poderão atirar todas as nossas atuais convicções pela janela. Quem seria capaz de dizer, por exemplo, “o que novos métodos de lidar com evidência interna podem revelar, que fragmentos de evidência externa podem aparecer a qualquer momento?” (1968:3) Além disso, argumenta o autor, apesar de muitas das coisas de que precisemos saber sejam desconhecidas até agora, é provável que muitas outras jamais cheguem ao nosso conhecimento: quem sabe o que o fogo, a negligência, a falta de registro colocaram para sempre fora do nosso alcance? (1968:4)

Outro aspecto que merece ser examinado com rigor é o fato de as peças do período elisabetano serem produzidas em condições reguladas por maneiras diferentes das nossas de pensar a autoria e o plágio. Ashley adverte que

os padrões da época, as pressões do teatro popular, a falta de quaisquer das proibições modernas contra o plágio literário, e a absoluta liberdade que as companhias teatrais parecem ter desfrutado de aperfeiçoar uma peça depois que compravam a versão definitiva de seu autor, tudo isso dificulta os estudos de atribuição do teatro elisabetano. (1968:54)

Diante das dificuldades de atribuição tão típicas do período, é preciso audácia, Ashley reflete, para que um estudioso se arrogue a compilador das “obras completas” de um autor renascentista (1968:12).

A preocupação de preservar os textos numa forma estável tem mais a ver com uma cultura como a nossa, centrada no indivíduo e preocupada com questões como propriedade e originalidade do que com a forma participativa e popular típica do teatro elisabetano. Como esclarece Terence Hawkes, “a noção de um único texto ‘autorizado’, imediatamente expressivo da plenitude da mente e do significado de seu autor, teria sido estranha a Shakespeare, que estava comprometido com o empreendimento cooperativo da produção dramática” (1986:75).

De fato, a idéia de um texto fluindo simples e diretamente das mãos de um indivíduo criador é alheia ao contexto do processo cooperativo que caracterizou as produções teatrais na época de Shakespeare. Dele, participavam os escritores, os empresários teatrais, o público, os atores. Além do mais, as peças eram produzidas para serem representadas e, somente mais tarde, iam para a impressão. Entretanto, a grande

massa da crítica shakespeariana tradicional está fundamentada na noção de Shakespeare como um indivíduo criador de textos literários.

A atitude que tem prevalecido entre os críticos e estudiosos é a de vincular a crítica do autor à crítica da obra, chegando, em alguns casos, a buscarem justificativa para os significados de uma peça na experiência de vida ou na psicologia do autor. Essa atitude ilustra o pressuposto cultural implícito de que há um sólido vínculo entre autor e obra. Na verdade, é num contexto em que a figura do autor goza de uma autoridade máxima como suposta origem absoluta dos significados de seu texto que se torna fundamental que o leitor, o editor, o crítico procurem fazer todas as relações possíveis entre o que se sabe a respeito do autor e sua obra. Entretanto, também vimos que *o que se sabe* a respeito de Shakespeare é instável, desde que, em primeiro lugar, não há consenso sobre o indivíduo que escreveu as obras; em segundo, não há consenso sobre a autoria das peças como obra de um indivíduo, ou como sendo o resultado final de um processo de participação coletiva dos atores, donos dos teatros, e do público. Como explica Marjorie Garber (1987), os pontos de vistas defendidos no primeiro caso estão vinculados a “investimentos” que podem ser de qualquer ordem, desde emocionais até profissionais, territoriais, ou outros. Já com relação ao segundo caso, Holderness (1989) elucida o interesse na manutenção da idéia de Shakespeare como um mito, seja para manter em ascensão a indústria turística, seja para confirmar a sua autoridade cultural. Assim, aquele conjunto de dados que se apresentam como “verdades” sobre Shakespeare, na forma de conhecimentos e informações neutros e desinteressados, podem ser mostrados como pontos de vista desenvolvidos em determinado momento histórico, no interior de uma instituição que tanto poderá ser literária como turística e que, invariavelmente, atendem a interesses específicos.

Embora não se possa negar que seu nome funcione como um parâmetro no momento da leitura, edição ou tradução e que, efetivamente, regule os significados que lhe são atribuídos, é preciso lembrar que qualquer abordagem à sua obra ocorrerá sempre a partir de um determinado ponto de vista que não poderá deixar de estar fundamentado num sistema de referências construído culturalmente e legitimado por interesses particulares. Da mesma forma que não há, portanto, um Shakespeare *verdadeiro*, pairando acima das contingências de uma perspectiva, não pode haver um critério absoluto de julgamento e avaliação de um discurso definidor de seu nome, mas tão somente um critério que leve em conta os valores, os padrões e interesses da comunidade que autorizou e legitimou aquele discurso.

Assim, a leitura e a tradução de uma peça de Shakespeare condicionada por um sistema de referências em que o autor é associado aos valores e interesses de uma elite sócio-cultural e sua transmissão cercada de *pompa e circunstância* tenderá a reafirmar o status do autor como um “mito divino”, nas palavras de Austregésilo de Athayde (1964:9). É esse argumento que deverá servir de base para a análise das traduções que farei mais adiante. A partir do enfoque no nome de Shakespeare como depositário dos mais “nobres e elevados” valores de uma cultura, é possível examinar as implicações da admissão e internalização desse discurso dominante como parâmetro implícito para a tradução.

Proponho-me a analisar o tratamento dado à expressão da linguagem erótica na peça *Hamlet*, de acordo com um contexto em que uma imagem de Shakespeare, como autor de uma elite cultural, é predominante e existe numa relação de incompatibilidade com uma imagem de autor popular definida num discurso minoritário. Estarei utilizando, nessa análise, as traduções de Tristão da Cunha (1933), Oliveira Ribeiro Neto (1951), Carlos Alberto Nunes (1969) e Péricles Eugênio da Silva Ramos (1982), como representantes da face nobre do Bardo inglês. Como é meu objetivo argumentar, a sintonia com o discurso “divinizador” pode ser observada pela linguagem requintada, solene e complexa a que os tradutores citados recorreram. Quanto à linguagem da sexualidade de modo geral, e à linguagem vulgar e obscena e os trocadilhos grosseiros, em particular, verifica-se uma atitude constante de desqualificar a possibilidade tabuízada, ignorando-a, eufemizando-a ou enobrecendo-a. O resultado é uma conformação à imagem predominante do Poeta Nacional da Inglaterra como um “mito divino” e o conseqüente reforço desta imagem para o público brasileiro.

Por outro lado, contrapondo-se ao discurso predominante, em que Shakespeare é visto como uma entidade deificada, transcendente, acima das contingências da passagem do tempo e das mudanças históricas, corre um discurso paralelo que busca contextualizar o Bardo. Assim, no lugar da figura mítica, surge a figura de um homem exposto, como dramaturgo, ator e indivíduo, aos valores, interesses e padrões de gosto de uma época. Aspectos antes deixados de fora nos estudos sobre o autor são vistos agora como pertinentes e dignos de atenção e serão utilizados para recompô-lo, para lhe dar uma nova feição. Um dos aspectos é a linguagem da sexualidade que, no discurso predominante sobre o autor, pouca ou nenhuma importância havia recebido, já que, enquanto definido como um deus cultural, o Bardo não era compatível com uma linguagem de baixo prestígio e forte estigma social. Assim, trechos das peças vistos como deselegantes, grosseiros ou obscenos têm sofrido um processo constante de censura em algumas edições inglesas e americanas de suas peças, especialmente naquelas utilizadas com objetivos didáticos. Em *Hamlet*, por exemplo, haveria passagens que se incluíam naquela categoria, devido ao emprego de um léxico “carregado” de conotações sexuais ou abertamente obsceno, de acordo com o glossário de Eric Partridge, *Shakespeare's Bawdy*.

Como representante desse discurso minoritário, o tradutor Geraldo de Carvalho Silos (1984) foge ao padrão das demais traduções ao empregar um vocabulário chulo, obsceno e vulgar e ao explicitar o tema sexual de certos trechos da peça. Silos explica, no prefácio de sua tradução, que “além de popular, a linguagem de *Hamlet* é, em muitos trechos, duramente pornográfica, não só através de *puns* (jogo de palavras) como pelo uso de expressões indecentes diretas” (1984:XXIV). Segundo Silos, a pornografia era “moda no teatro elisabetano” (p.XXIV), mas Shakespeare a emprega como um recurso estilístico e de acordo com a “necessidade da dicção dramática” (1994:6). O Shakespeare de quem Silos fala e que se propõe a representar em sua tradução contrapõe-se ao Shakespeare “divinizado”. Na medida em que é recontextualizado e visto no interior de outro sistema de referências, que leva em conta a própria platéia elisabetana com seu gosto específico e suas exigências particulares, aspectos antes deixados de fora nos estudos sobre o autor ganham evidência e importância,

determinando um novo contexto a partir do qual o tradutor fará a seleção do vocabulário.

Meu objeto de análise é o vocabulário que alude implícita ou explicitamente ao ato sexual, aos órgãos genitais, às funções do corpo e ao comportamento sexual de modo geral, considerando que o léxico que se refere às práticas sexuais tem estado confinado ao campo da linguagem tabuízada. Incluem-se nessa classificação a linguagem obscena, os termos ditos chulos e vulgares, os palavrões, os trocadilhos obscenos e grosseiros.

Iniciarei analisando a cena em que o príncipe Hamlet, angustiado, desabafa em monólogo, no ato II, cena 2³:

Why, what an ass am I. This is most brave,
That I, the son of a dear father murdered,
Prompted to my revenge by heaven and hell,
Must like a **whore**⁴ unpack my heart with words,
And fall a-cursing like a very drab;
A stallion! fie upon't! foh! (1983: 899)

No *Webster's Third*, lê-se que *whore* é a “mulher que pratica relações sexuais ilegais, principalmente aquela que se envolve em relações sexuais promíscuas por dinheiro”. Tanto “puta” como “prostituta” descrevem o mesmo tipo de comportamento e denotam idéia ofensiva. Seu status, entretanto, pode ser estabelecido em termos de oposição: “puta” é a versão chula de “meretriz”; “prostituta” é uma versão mais polida de “puta”. O emprego de um ou dos outros na tradução não é indiferente, devido ao juízo de valor que cerca seu significado e uso. Conforme Dino Preti, os termos chulos e vulgares tendem a ser associados às pessoas incultas, ou pertencentes às chamadas classes baixas, e é reservado a contextos grosseiros ou obscenos (1984:64). Essa abordagem elimina a possibilidade de utilizá-los na obra de um autor que detém o status de uma divindade atemporal e transcendente, incompatível portanto com ocorrências lingüísticas desprestigiadas ou claramente localizadas temporal e socialmente.

Observemos, a seguir, como os tradutores que representam o “nobre” Shakespeare traduzem o termo “*whore*”:

Tristão da Cunha:

Ora pois, que asno sou! Brava empresa é estar eu, filho dum pae querido trucidado, movido á vingança por ceos e infernos, - aqui a modo de **rameira** a despejar a alma em palavras, e a praguejar qual regateira ou serva. Vergonha! Vergonha! (1933:85)

Oliveira Ribeiro Neto:

Mas que estúpido que eu sou! Que coragem a de quem como eu, filho dum pai querido assassinado, induzido à vingança, pelo céu e pelo inferno, alivia o coração

³ Esta e as demais citações da peça serão transcritas da edição de John Dover Wilson, *The Complete Works of William Shakespeare*.

⁴ Daqui em diante, grifarei nas citações da peça em inglês todos os termos que sugerirem leituras sexuais.

com palavra, como uma **prostituta**, praguejando como uma marafona ou uma cozinheira! Deixa disso! Eia, cérebro! (1951:165)

Carlos Alberto Nunes:

Oh! Que grande asno eu sou! Como é ser bravo! Filho de um pai querido assassinado, a quem o inferno e o céu mandam vingar-se, e aliviar-me a falar como uma simples **meretriz**, a insultar como uma criada! Que vergonha! (1969:62)

Péricles da Silva Ramos:

Ah!... o jumento que sou: bela conduta a minha!
Devo eu, que céu e inferno impelem à vingança,
o filho de um querido pai assassinado,
devo aliviar qual **meretriz** o coração,
a força de palavras? pôr-me a praguejar,
como se fosse alguma reles prostituta?
Uma rameira! que asco, que asco!... (1982:97)

Como vimos, a atitude comum dos tradutores foi a de verter “*whore*” pela sua possibilidade “educada”. Não é o que acontece, como verificaremos a seguir, na tradução de Silos:

Que asno sou eu! É o máximo - ser valente em palavras: que eu - o filho de um querido pai assassinado (e a mim o céu e a terra sopraram a vingança) - tenha de como uma **puta** abrir o meu coração, esvaziando-o com palavras, e comece a blasfemar como uma verdadeira rameira mulambenta, como um prostituto! Que maldição! Fu! (1984:57)

O tradutor emprega o palavrão porque, de acordo com a sua perspectiva, o autor, num gesto deliberado, fez o personagem expressar sua intensa angústia com um termo expressivamente forte. Dessa forma, o estigma social que cerca a palavra serve aos propósitos de Shakespeare, justificando-se como recurso dramático e evitando a qualificação de grosseria gratuita.

Meu propósito, ao analisar as traduções acima, foi o de refletir sobre um contexto para a produção das traduções em que o parâmetro seja Shakespeare, como “dono” da obra e personagem principal, catalisador do anseio de fidelidade dos tradutores. O resultado, entretanto, é que a imagem de Shakespeare originada das traduções eruditas e solenes de Tristão da Cunha, Oliveira Ribeiro Neto, Carlos Alberto Nunes e Péricles da Silva Ramos, conforma-se à tradicional concepção enobrecedora do autor, enquanto a imagem que surge da tradução de Geraldo de Carvalho Silos sintoniza-se com a noção de que Shakespeare foi um autor popular.

Proponho que essa diferença não seja entendida em termos de erro, incompetência ou fracasso, ou, ao contrário, como evidência de acerto e sucesso, mas como uma proposta de reflexão sobre as tradicionais exigências e prescrições das teorias de tradução com respeito à fidelidade ao autor da obra original. Pressionado pelo dever de fidelidade, o tradutor recorre ao que sabe sobre o autor como um parâmetro para suas escolhas na tradução, sonhando em *compreender-lhe* o texto, recuperar o seu significado

e efetuar o transporte completo desse significado para a sua língua. Como tem sido discutido por Rosemary Arrojo⁵ em muitos trabalhos, essa meta, imposta ao profissional por uma cultura racionalista, é responsável pelos sentimentos de frustração, inferioridade e incompetência que os tradutores arrastam como um fardo. Assim, durante o momento de seleção, em que certos significados são eleitos enquanto outros são desqualificados, o tradutor estará traduzindo o Shakespeare possível e não o Shakespeare transcendental, eterno, acima da contingência do gesto interpretativo. Como tentei demonstrar, o Shakespeare “verdadeiro” será aquele que puder ser reconhecido pelo grupo cultural que autorizou e privilegiou um discurso sobre o autor em lugar de outro e a tradução será adequada quando representar o Shakespeare legitimado.

BIBLIOGRAFIA

- ARROJO, Rosemary. (1986) **Oficina de Tradução: a teoria na prática**. São Paulo: Ática.
- _____. (1992a) “A noção do inconsciente e a desconstrução do sujeito cartesiano”. In: ARROJO, R. (org.) **O Signo Desconstruído**. Campinas, São Paulo: Pontes, pp.13-8.
- _____. (1992b) “A desconstrução do logocentrismo e a origem do significado”. In: ARROJO, R. (org.) **O Signo Desconstruído**. Campinas, São Paulo: Pontes, pp. 35-9.
- _____. (1992c) “Tradução”. In: JOBIM, J.L. (org.) **Palavras da Crítica**. Rio de Janeiro: Imago, pp.411-442.
- _____. (1993a) “Apresentação”. In: **Tradução, Desconstrução e Psicanálise**. Rio de Janeiro: Imago, pp. 9-13.
- _____. (1993b) “A tradução passada a limpo e a visibilidade do tradutor”. In: **Tradução, Desconstrução e Psicanálise**. Rio de Janeiro: Imago, pp.71-89.
- _____. (1993c) “Sobre interpretação e ascetismo: reflexões em torno e a partir da transferência”. In: **Tradução, Desconstrução e Psicanálise**. Rio de Janeiro: Imago, pp. 91-114.
- _____. (1995a) “Feministic, ‘Orgasmic’ Theories of Translation and Their Contradictions”. In: **TRADTERM 2**. São Paulo: CITRAT - FFLCH-USP, pp. 67-75.
- _____. (1995b) “Fidelity and the Gendered Translation” In: **TTR - Traduction Terminologie Rédaction**, v.7, n. 2, pp.147-163, 2º semestre.
- _____. (1997) “The ‘Death’ of the Author and the Limits of the Translator’s Visibility”. In: SNELL-HORNBY, M. (ed.) **Translation/Interpreting as Intercultural Communication - Selected Papers**. Amsterdã e Filadélfia: John Benjamins Publishing Company. (no prelo)
- ASHLEY, Leonard R. N. (1968) **Authorship and Evidence: A Study of Attribution and the Renaissance Drama Illustrated by the Case of George Peele (1556-1596)**. Genebra: Librairie Droz.
- ATHAYDE, Austregésilo de. (1964) “O mito divino de Shakespeare”, **O Cruzeiro**, p.9, 16 maio.
- FOUCAULT, Michel. (1970) “A ordem do discurso” (aula inaugural pronunciada no Collège de France no dia 2 de dezembro de 1970) Trad. Sírio Possenti, Campinas, Unicamp, abril/jun, 1993. Mimeografado.
- _____. (1980) “What is an Author?” In: HARARI, J. (ed.) **Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism**. Londres: Methuen, pp. 141-60.
- GARBER, Marjorie. (1987) **Shakespeare’s Ghost Writers: Literature as Uncanny Casuality**. Londres: Methuen.

⁵ Para maiores informações, V. Bibliografia.

- HAWKES, Terence. (1986) **That Shakespherian Rag: Essays on a Critical Process**. Londres: Methuen.
- HOLDERNESS, Graham. (1989) "Preface: All this". In: HOLDERNESS, G. **The Shakespeare Myth**. Manchester: Manchester University Press, pp. XI-XVI.
- LEWIS, Aubrey. (1965) "The Psychology of Shakespeare". In: PRITCHETT et al. **Shakespeare: the Comprehensive Soul**. Londres: British Broadcasting Corporation, pp. 57-63.
- PRETI, Dino. (1984) **A Linguagem Proibida: um estudo sobre a linguagem erótica; baseado no Dicionário Moderno de Bock**. São Paulo: T.A. Queiróz.
- SILOS, Geraldo de Carvalho. (1994) "Pornografia e estilo em Hamlet". **Folha de São Paulo**, 17 abr., Ilustrada, p.6.

Edições de Hamlet (utilizadas nesse trabalho)

- HARRISON, G.B. (ed.). (1965) **The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark**. Harmondsworth: Penguin.
- HUBLER, Edward (ed.). (1963) **The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark**. Nova York: Signet Classics.
- LOTT, Bernard (ed.). (1979) **Hamlet**. Londres: Longman.
- WILSON, John Dover (ed.). (1983) "The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark". In: **The Complete Works of William Shakespeare**. Londres: Octopus Books.

Traduções brasileiras de Hamlet (utilizadas nesse trabalho)

- CUNHA, Tristão da. (trad.) (1933) **A tragédia de Hamleto, Príncipe da Dinamarca**. Rio de Janeiro: Schmidt Editor.
- NETO, Oliveira Ribeiro (trad.) (1951) **Hamlet**. São Paulo: Martins Editora. (Coleção Excelsior) [1948].
- NUNES, Carlos Alberto (trad.) (1969) **Hamleto**. São Paulo: Edições Melhoramentos.
- RAMOS, Péricles da Silva (trad. introd. e notas) (1982) **Hamlet**. 4. ed., São Paulo: Círculo do Livro.
- SILOS, Geraldo de Carvalho (trad. introd. e notas) (1984) **Hamlet**. Rio de Janeiro: Editora JB.

Obras de referência

Português-Português

- CALDAS AULETE, F.J. (1970) **Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa**. 2. ed., rev. e atualizada por Hamflcar Garcia, Ed. Delta.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. (1988) **Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Inglês-Inglês

- ONIONS, C.T. (1975) **A Shakespeare Glossary**. 2. ed., Oxford: Clarendon Press.

Oxford Advanced Learner's Encyclopedic Dictionary (1992) Londres: Oxford University Press.

PARTRIDGE, Eric. (1961) **Shakespeare's Bawdy: a Literary & Psychological Essay and a Comprehensive Glossary**. Londres: Routledge & Kegan Paul.

_____. (ed.). (1962) **A Classical Dictionary of the Vulgar Tongue by Captain Francis Grose**. Londres: Routledge & Kegan Paul Limited.

The American Heritage Dictionary (1991) Boston: Houghton Mifflin Company.

The Oxford English Dictionary (OED) (1989) 2. ed., Oxford: Clarendon Press.

Webster's Third New International Dictionary (1976) Springfield: Merriam Company.

Inglês-Português

GOMES, Lugani Luiz. (1996) **Inglês proibido: dicionário do sexual vulgar**. 2. ed., São Paulo: Pioneira.

HOUAISS, Antônio (ed.). (1982) **Webster's English-Portuguese Dictionary: Illustrated**. Rio de Janeiro: Record, 2 v.

VALLANDRO, Leonel. (1995) **Dicionário inglês-português, português-inglês**. 18. ed., São Paulo: Globo.