

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL (UFRGS)**  
**INSTITUTO DE LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**  
**ESTUDOS DA LINGUAGEM**  
**TEORIAS LINGÜÍSTICAS DO LÉXICO**  
**LEXICOGRAFIA, TERMINOLOGIA E TRADUÇÃO: RELAÇÕES TEXTUAIS**

**ANA KARINA BORGES BRAUN**

**O TRATAMENTO DA POLISSEMIA EM TRADUÇÕES DA OBRA**  
***ROMEU E JULIETA* DE WILLIAM SHAKESPEARE**

PORTO ALEGRE

2016

**ANA KARINA BORGES BRAUN**

**O TRATAMENTO DA POLISSEMIA EM TRADUÇÕES DA OBRA  
*ROMEU E JULIETA* DE WILLIAM SHAKESPEARE**

Dissertação de Mestrado em Teorias Linguísticas do Léxico apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Patrícia Chittoni Ramos Reuillard

PORTO ALEGRE

2016

### CIP - Catalogação na Publicação

Braun, Ana Karina Borges  
O tratamento da polissemia em traduções da obra  
Romeu e Julieta de William Shakespeare / Ana Karina  
Borges Braun. -- 2016.  
120 f.

Orientadora: Patrícia Chittoni Ramos Reuillard.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de  
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2016.

1. tradução literária. 2. jogos de linguagem. 3.  
equivalência. 4. William Shakespeare. 5. Romeu e  
Julieta. I. Reuillard, Patrícia Chittoni Ramos,  
orient. II. Título.

**ANA KARINA BORGES BRAUN**

**O TRATAMENTO DA POLISSEMIA EM TRADUÇÕES DA OBRA  
*ROMEU E JULIETA* DE WILLIAM SHAKESPEARE**

Dissertação de Mestrado em Teorias Linguísticas do Léxico apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Patrícia Chittoni Ramos Reuillard

**Aprovada em:            de 2016.**

**BANCA EXAMINADORA**

**Dra. Ana Maria Lisboa de Mello (PUC)**

**Dra. Denise Sales (UFRGS)**

**Dra. Sandra Maggio (UFRGS)**

## AGRADECIMENTOS

Esta dissertação é o resultado de um trabalho de pesquisa cuja ideia inicial surgiu a partir de meus estudos de tradução ainda no curso de especialização realizado na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul entre os anos de 2012 e 2013. As aulas do curso de especialização, bem como as leituras e discussões com professores e colegas a respeito de temas relacionados à tradução, e mais especificamente à tradução literária, foram de fundamental importância para a delimitação de meu tema de pesquisa. Da mesma forma foram de extrema relevância os estudos e discussões proporcionados ao longo do ano de 2014 quando cursei as disciplinas de mestrado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Dessa forma, gostaria de agradecer a todos os professores que de alguma forma contribuíram para meu crescimento e que me levaram a importantes reflexões acerca dos estudos da tradução, especialmente à professora Patrícia Chittoni Ramos Reuillard pela forma entusiástica e democrática como conduziu suas aulas, levando seus alunos a se sentirem à vontade durante as discussões em sala de aula e pelas inúmeras e elucidativas conversas que tivemos ao longo do período de produção dessa dissertação no qual foi minha orientadora.

Gostaria também de oferecer um agradecimento especial à professora Sandra Maggio por ter trazido, em suas aulas, questões de fundamental importância para o desenvolvimento de minha pesquisa e ter me oportunizado de forma encorajadora e amistosa a discussão acerca da mesma.

De grande importância também foi o apoio dado pela professora Cleci Bevilaqua. As leituras e discussões realizadas ao longo do período em que cursei sua disciplina foram muito relevantes para uma reflexão mais profunda e uma elaboração mais precisa do projeto de mestrado. Também gostaria de agradecer de maneira especial ao professor Elvio Funck, de quem tive o privilégio de ser aluna durante o período em que cursei minha graduação em Letras- português/inglês na Universidade do Vale dos Sinos, por haver contribuído para o desenvolvimento dessa dissertação através de suas indispensáveis reflexões e/ou observações acerca da obra de William Shakespeare.

Não poderia deixar de mencionar meus pais que sempre priorizaram minha educação e me incentivaram a ler e a amar a literatura e outros temas relacionados aos estudos das línguas de uma forma geral. Foram e sempre serão meus modelos e minha fonte de inspiração.

Tampouco poderia deixar de agradecer a meus chefes e aos colegas de trabalho que igualmente contribuíram para a realização desse projeto através de sua compreensão e

flexibilidade em momentos em que tive que me ausentar da escola e necessitei de alguma substituição ou alteração dos horários de aula em função do mestrado.

E, finalmente, gostaria de agradecer a amigos, ex-professores, colegas e ex-colegas que de alguma forma também contribuíram para a realização de minha dissertação de mestrado através de suas reflexões e discussões acerca de um tema que nos aproxima e nos une como apaixonados que somos pelo estudo das línguas, da tradução e da literatura, nesse caso, especialmente, no que se refere ao dramaturgo William Shakespeare.

**“There is a pleasure in the pathless woods;  
There is a rapture on the lonely shore;  
There is society, where none intrudes;  
By the deep sea, and music in its roar:  
I love not man the less, but Nature more...”**  
*William Blake, poeta e pintor inglês (1757-1827)*

**“What’s in a name? That which we call a rose  
By any other word would smell as sweet;  
So Romeo would, were he not Romeo called,  
Retain that dear imperfection which he owes  
Without that title. Romeo, doff thy name,  
And for thy name, which is no part of thee,  
Take all myself.”**

*William Shakespeare, Romeo and Juliet, II, II, 89*

## RESUMO

Esta dissertação se propõe a apresentar um estudo comparativo de traduções da obra *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, no que diz respeito à polissemia, entendida como uma condensação de significados em um só significante e que constitui uma fonte potencial de inequivalência na tradução. Nesta obra, é representada pelas expressões de duplo sentido com conotação obscena, aqui, denominadas jogos de linguagem. A análise se sustenta nos pressupostos teóricos da tradução, com base nos estudos das teóricas Rosa Rabadán e Hurtado Albir, compreendida como um processo interpretativo e comunicativo através do qual um texto fonte não é apenas traduzido à língua alvo, como também inserido em um novo contexto sócio-cultural, tendo em vista sua finalidade específica e seu público alvo. O objetivo é estudar a tradução da polissemia nesta obra, através da comparação e da análise das soluções encontradas em três de suas traduções para o português: Beatriz Viégas-Faria (1998), Bárbara Heliadora (2004) e Elvio Funck (2011). A metodologia consiste, primeiramente, no levantamento e na análise em inglês de passagens com jogos de linguagem que evidenciem a polissemia, aqui delimitadas às falas do personagem Mercúcio. Em segundo lugar, a metodologia consiste na comparação das diferentes soluções oferecidas pelos tradutores à questão da potencial inequivalência que os jogos de linguagem possam representar. A partir dessa comparação e da análise dos jogos de linguagem, espero evidenciar que a tradução dos jogos de linguagem requer um tratamento cuidadoso no que diz respeito à reprodução de sua função comunicativa da comicidade através da exploração do tema da sexualidade. Portanto, a análise do tratamento dado à polissemia pelos tradutores permitirá, também, conhecer seus efeitos na produção de textos da língua alvo e refletir sobre a melhor maneira de reproduzi-los, de modo a propor estratégias para enfrentar esse tipo de problema de tradução que também levem em conta a necessidade de uma adaptação ao contexto social ou à cultura em que serão inseridos e à finalidade de cada tradução.

**Palavras-chave:** tradução literária; jogos de linguagem; equivalência; William Shakespeare; Romeu e Julieta.



## ABSTRACT

This thesis proposes a comparative study of different translations of *Romeo and Juliet* by William Shakespeare concerning the polysemy, defined as a condensation of more than one signified in the same signifier and potential source of equivalence in translation represented in this literary work specifically by double meaning expressions with obscene connotation named *jogos de linguagem* (language games). The analysis is based on theoretical assumptions of translation that define it as an interpretative and communicative process based on the studies of Rosa Rabadán and Hurtado Albir in which the text of a source language is not only translated into the target language, but also inserted in a new social and cultural context considering its specific purpose and its target audience. It aims at studying the translation of polysemy in this literary work through the comparison and analysis of three of its translations into Portuguese. They are Beatriz Viégas-Faria's translation, published in 1998, Bárbara Heliadora's translation, published in 2004, and Elvio Funck's translation, published in 2011. Firstly, the methodology consists of researching and analyzing some passages with double meaning expressions that display examples of polysemy in the source text, focused on Mercúcio's speech as a matter of time and organization. Secondly, it consists of comparing different solutions of translation concerning matters of potential non-equivalence the *jogos de linguagem* may represent. Through this analysis and comparison, I hope to evince that the translation of the *jogos de linguagem* requires a careful treatment concerning the reproduction of the communicative function of comicality through the exploration of sexuality. Therefore the analysis of the translators' treatment of polysemy will also allow us to know its effects in the production of texts of the target language and to reflect on the best way of reproducing them in order to propose strategies to solve this kind of translation problem considering the necessity of an adjustment towards the social and cultural context in which they are inserted and the purpose of each translation.

**Keywords:** literary translation; equivalences; language games; William Shakespeare; *Romeo and Juliet*.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>1 O TRATAMENTO DA POLISSEMIA EM TRADUÇÕES DA OBRA <i>ROMEU E JULIETA</i> DE WILLIAM SHAKESPEARE</b> .....	11
1.1 CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA .....	11
1.1.1 Era elisabetana e o Teatro elisabetano .....	11
1.1.2 Era jacobina .....	18
1.1.3 Autor .....	21
1.2 CONTEXTUALIZAÇÃO LITERÁRIA .....	24
1.2.1 Obra .....	24
1.2.1.1 <i>Teatro: tragédia</i> .....	30
1.2.1.2 <i>Romeu e Julieta</i> .....	31
1.3 A LINGUAGEM DE SHAKESPEARE E OS JOGOS DE LINGUAGEM .....	38
<b>2 TRADUÇÃO</b> .....	54
2.1 EQUIVALÊNCIA E INEQUIVALÊNCIA .....	62
2.2 POLISSEMIA E JOGOS DE LINGUAGEM .....	65
<b>3 METODOLOGIA</b> .....	73
<b>4 ANÁLISE DOS JOGOS DE LINGUAGEM</b> .....	78
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	106
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	111
<b>APÊNDICE</b> .....	114



## INTRODUÇÃO

O escritor William Shakespeare é atualmente considerado um gênio não apenas da literatura inglesa, como também da literatura universal. Sua genialidade se justifica por sua capacidade de dar dramaticidade, dinamicidade e força às suas peças; por sua habilidade em jogar com as palavras e por seu caráter universal, que se percebe em sua sensibilidade para abordar temas e criar personagens que são atemporais e que representam com precisão as qualidades e as falhas inerentes ao ser humano, com as quais o público se identifica.

Shakespeare escreveu mais de trinta peças teatrais, além de poemas, entre a segunda metade do século XVI e a primeira do século XVII. Uma de suas peças de maior popularidade, largamente reproduzida na literatura, teatro e cinema é *Romeu e Julieta*. Essa peça narra a história da inimizade entre os Montéquios e os Capuletos, duas ilustres famílias de Verona, na Itália renascentista. A inimizade e a intolerância dessas famílias culminam na morte de dois de seus membros: os jovens Romeu e Julieta, que, apaixonados e impedidos de se unirem em decorrência dessa inimizade, acabam por suicidar-se.

No que concerne ao ponto de vista dos estudos da tradução, o caráter polissêmico da linguagem do autor foi o fator determinante para a escolha do tema a ser estudado na presente dissertação, que se deteve no tratamento dado à polissemia, entendida como uma multiplicidade de significados em um mesmo significante (RABADÁN, 1991, p. 120), na tradução da obra shakespeariana. As expressões de duplo sentido que constituem a linguagem polissêmica da obra *Romeu e Julieta*, em sua maioria de conotação obscena, que serão aqui denominadas jogos de linguagem, são evidenciadas através das falas de personagens, dentre eles Sansão e Gregório, servidores dos Capuletos, ou ainda Mercúcio, amigo de Romeu, e a Ama de Julieta. O *corpus* a ser analisado na presente dissertação se detém nos jogos de linguagem de Mercúcio, uma vez que o personagem se destaca não somente “por ser um dos motores dos acontecimentos da peça” (FUNCK, 2011, p. 10), como também por recorrer com uma enorme frequência ao emprego dessa linguagem obscena de duplo sentido evidenciada pelos jogos de linguagem.

Ao observar traduções distintas dessa obra para o português percebi que a forma como os jogos de linguagem foram traduzidos varia de acordo com a época da tradução, sua funcionalidade ou seu objetivo. Considerando esta especificidade, esta dissertação, que se insere nos estudos de tradução, na linha de pesquisa de Lexicografia, Terminologia e Tradução: Relações textuais, terá como tema o estudo do tratamento dado à polissemia em traduções do inglês para o português da obra em questão.

Importante ressaltar que meu interesse por esse aspecto da linguagem de Shakespeare na obra *Romeu e Julieta* se justifica pela contribuição que esse trabalho pode oferecer aos estudos da tradução, através de uma reflexão que proponha estratégias de tradução para os jogos de linguagem, considerando a função ou finalidade do texto fonte e seu destinatário.

As traduções de Beatriz Viégas-Faria, Barbara Heliodora e Elvio Funck foram escolhidas com o intuito de corroborar a hipótese inicial do projeto, pois, embora se destinem a públicos variados e possuam funcionalidades e estratégias de tradução distintas, estão atentas à questão dos jogos de linguagem. Beatriz Viégas-Faria e Barbara Heliodora, cujas traduções estão voltadas a um público geral, que busca na leitura de Shakespeare primordialmente entretenimento, e utilizam uma linguagem mais contemporânea. Entretanto, faz-se necessário observar características específicas de cada uma dessas traduções que determinam sua distinção.

Viégas-Faria, professora do Centro de Letras da Universidade Federal de Pelotas, traduz para a coleção L&PM Pocket, que requer textos integrais de alta qualidade com uma linguagem clara e acessível para serem consumidos pelo público em geral. O texto de Shakespeare, cujo original é escrito predominantemente em verso, é traduzido em prosa para um público mais habituado à leitura desse tipo de texto.

Barbara Heliodora, professora de Teatro da Universidade Federal do Rio de Janeiro e fundadora do Centro de Estudos Shakespearianos (CESH), considerada a maior autoridade em Shakespeare do Brasil, traduz o texto em verso e prosa para o teatro. A linguagem de suas traduções por vezes se aproxima do popular e por vezes se aproxima do erudito.

A tradução de Elvio Funck, por sua vez, está voltada a um público mais específico, constituído por profissionais e estudantes das áreas de literatura e tradução. Portanto, é de cunho mais didático e emprega grande quantidade de notas de rodapé que trazem informações relevantes para essas áreas de estudos, especialmente no que diz respeito ao uso de expressões inglesas de uso arcaico, ou informações históricas que contribuem para uma melhor interpretação do texto.

Os objetivos estão delimitados em objetivo geral e objetivo específico. O objetivo geral da dissertação é estudar a ocorrência da ambiguidade dos jogos de linguagem de conotação obscena empregados por Mercúcio na obra *Romeu e Julieta*.

O objetivo específico é comparar e analisar algumas traduções desses jogos de linguagem, para tentar extrair princípios e/ou estratégias que possam auxiliar a enfrentar esse tipo de problema de tradução. Além disso, essa comparação permitirá uma reflexão mais ampla sobre as questões referentes à tradução da polissemia.

Nesse caso específico, a reflexão se volta à reprodução dos jogos de linguagem do original na tradução a fim de que sua função comunicativa (do efeito cômico) seja mantida, evitando uma descaracterização da obra. Dessa forma, faz-se necessária uma reflexão acerca dos valores e elementos linguísticos e culturais que estão envolvidos no processo de tradução.

A dissertação está desenvolvida em quatro capítulos. No capítulo 1 será feita uma compilação dos principais fatos históricos e políticos e da cena cultural da Inglaterra elisabetana de modo a possibilitar uma compreensão do contexto em que estava inserido William Shakespeare bem como a produção de sua obra. Também será analisado o tratamento dado à sexualidade na Era Elisabetana e como essa questão teve influência direta na produção literária da época, cuja linguagem obscena revelada através das metáforas e dos jogos de linguagem obscenos, tão apreciados pela plateia elisabetana, foi largamente explorada pelos dramaturgos, dentre os quais se destacou William Shakespeare.

No capítulo 2, em decorrência da análise e comparação de traduções de *Romeu e Julieta* que serão desenvolvidas na presente dissertação, haverá uma reflexão acerca do processo tradutório. Essa reflexão terá como base os conceitos das teóricas Hurtado Albir e Rosa Rabadán que vão ao encontro de nossa análise e a comparação de traduções de *Romeu e Julieta*. Também será feita uma observação de fatores externos ao texto original (políticos, históricos, filosóficos, culturais, etc.) que influenciam tanto sua produção bem como sua reprodução ou tradução, em um contexto específico.

O capítulo 3 diz respeito à metodologia. Nele serão discutidas questões referentes à escolha da obra *Romeu e Julieta*; à forma e aos motivos que nos levaram a selecionar as falas do personagem Mercúcio, que constituem o *corpus* que será objeto de análise da dissertação; à organização dos dados que compõem o *corpus* em tabelas e à forma como os mesmos foram analisados; ao emprego de dicionários ou glossários especializados para uma melhor interpretação e percepção dos jogos de linguagem da fala de Mercúcio.

No capítulo 4 será feita uma compilação das falas do personagem Mercúcio caracterizadas pelo uso intenso de jogos de linguagem de conotação sexual bem como uma comparação e análise de traduções da obra *Romeu e Julieta* para o português com base em glossários especializados na linguagem shakespeariana.

# **1 O TRATAMENTO DA POLISSEMIA EM TRADUÇÕES DA OBRA *ROMEU E JULIETA* DE WILLIAM SHAKESPEARE**

A polissemia, entendida como uma “multiplicidade de sentidos em um mesmo significante” (RABADÁN, 1991, p. 120), é uma das particularidades, no que se refere ao aspecto linguístico, da obra *Romeu e Julieta*. A linguagem polissêmica da obra em questão, que será objeto de estudo da presente dissertação, é evidenciada pelo uso de expressões de duplo sentido, em geral com conotação obscena, que aqui serão denominadas jogos de linguagem. Uma análise de distintas traduções de *Romeu e Julieta* evidencia que os tratamentos dados pelos tradutores aos jogos de linguagem podem ser diversos, de acordo com a época da tradução, sua função ou seu objetivo. Na presente dissertação serão analisadas as traduções de Beatriz Viégas-Faria (1998), Bárbara Heliadora (2004) e Elvio Funck (2011).

## **1.1 CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA**

A fim de analisar aspectos linguísticos da obra *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, faremos uma breve descrição do período em que viveu o dramaturgo, conhecido como a era elisabetana, passando pelos reinados de Elisabete I e de Jaime I. Além de uma contextualização histórico-política da Inglaterra do século XVI, que permite uma compreensão maior acerca do teatro elisabetano, do qual Shakespeare é considerado o maior escritor, também apresentaremos alguns aspectos de sua vida.

### **1.1.1 Era elisabetana e o Teatro elisabetano**

Elisabete I, da dinastia dos Tudor, era filha do rei Henrique VIII e de Ana Bolena. Tornou-se rainha da Inglaterra em 1558 e reinou até sua morte em 1603. O período do seu reinado, conhecido como a Idade Moderna, caracterizou-se por um grande desenvolvimento econômico, científico e cultural, embora tenha também passado por períodos de crise social ocasionada pela rivalidade entre facções políticas, como se verá mais adiante. O característico desenvolvimento dessas áreas é atribuído a diversos fatores.

O primeiro se deve não só à capacidade administrativa, talento, inteligência e diplomacia da rainha, como também à competência e obstinação em assegurar o poder do protestantismo de administradores em seu governo como William Cecil (1520-1598), Robert Cecil (1563-1590) e Francis Walsingham (1532-1590).

O segundo fator se deve ao desenvolvimento das ciências, às inovações tecnológicas como a teoria heliocêntrica de Nicolau Copérnico, que possibilitaram o florescimento das grandes explorações geográficas, a expansão do comércio através do Atlântico e a colonização da América do Norte. Essa expansão do comércio resultou no desenvolvimento econômico e no intercâmbio cultural. O contato com uma Itália que vivenciava o período do Renascimento e encontrava nas artes um crescente interesse pelos clássicos latinos e gregos, denominado Humanismo, trouxe a valorização desses clássicos também para Inglaterra através do teatro, cujos temas resultavam de uma mescla da cultura clássica e da popular. Leão e Santos (2008, p. 16) observam a importância do Humanismo e do teatro para a efervescência cultural que caracterizava a Inglaterra do século XVI:

Apesar de não sabermos exatamente quando o Bardo trocou Stratford por Londres, o fato é que ele também foi privilegiado em chegar à capital do país no momento certo para desenvolver seus dotes de dramaturgo, pois como narra Barbara Heliodora, a cena cultural londrina estava em grande efervescência com a construção de vários teatros no final do século XVI, cuja arquitetura e palco ofereciam enormes vantagens para os autores em termos de liberdade de criação. Outra contribuição para a efervescência cultural da época era advinda do Renascimento que, tardiamente, alcançara a ilha inglesa, e causara um forte impacto; entretanto, o ensaio de Aimara da Cunha Resende revela a pujança da cultura popular e como ela se faz presente nas peças shakespearianas juntamente com a clássica.

O período do reinado de Elisabete I, caracterizado pelo desenvolvimento cultural que possibilitou o florescimento do teatro, foi marcado por outros três fatos históricos relevantes: a execução de Maria Stuart, a vitória sobre a Armada Espanhola e o golpe frustrado de Essex (1566-1601).

Maria da Escócia, sobrinha neta de Henrique VIII, pai de Elisabete, representava uma ameaça ao reinado de sua prima, uma vez que, como todos os católicos ingleses, questionava a legitimidade de Elisabete e tinha pretensões ao trono da Inglaterra.

O questionamento da legitimidade de Elisabete I se devia ao fato de seu pai, Henrique VIII, haver anulado seu casamento com a mãe de Elisabete, Ana Bolena, e ter levado o parlamento a anular também a legitimidade de sua paternidade. A anulação do casamento entre Henrique VIII e Ana Bolena se deu por razões não só pessoais como também políticas. As razões pessoais se deviam ao fato de que Ana Bolena tivesse sido condenada por traição em decorrência de seu suposto comportamento adúltero e, dessa forma, decapitada em 19 de maio de 1536. As razões políticas se deviam ao interesse da coroa inglesa em uma conveniente reaproximação da coroa espanhola, cuja relação havia sido abalada pela anulação do casamento de Henrique VIII e de sua primeira esposa Catarina de Aragão, filha dos reis



católicos espanhóis Fernão de Aragão (1452-1516) e Isabel de Castela (1451-1504). Essa reaproximação requeria o reconhecimento de Maria Tudor, filha de Henrique VIII e Catarina de Aragão, como herdeira legítima do trono inglês. E, dessa forma, Cromwell, secretário de Henrique VIII, liderou o plano que culminou não apenas na anulação do casamento de Henrique VIII e de Ana Bolena, como também na anulação do direito de sucessão ao trono de sua filha Elisabete.

No entanto, Catarina Parr (1512-1548), a sexta e última esposa de Henrique VIII, o convenceu a tornar Maria e Elisabete herdeiras legítimas novamente. E, dessa forma, quando Eduardo VI, único filho de Henrique VIII com sua terceira esposa Jane Seymour, que sucedeu o pai em 1547, faleceu aos dezesseis anos em 1553, Maria Tudor foi proclamada rainha.

O reinado de Maria Tudor, agora Maria I, foi curto e tumultuado, marcado pela perseguição de Maria I, de fé católica, aos protestantes que seguiam os preceitos da Igreja Anglicana fundada por Henrique VIII por ocasião de sua ruptura com a Igreja Católica que não lhe havia dado o consentimento para a anulação de seu casamento com Catarina de Aragão.

Após o falecimento de Maria I, Elisabete foi coroada em 15 de janeiro de 1559. Ao contrário de sua antecessora, ela soube criar e manter sua popularidade de forma astuta, demonstrando flexibilidade e tolerância religiosa e, segundo Rocha (2008, p. 53) “Elisabete preferiu o meio caminho entre o protestantismo de Eduardo e o catolicismo de Maria, dotando a Igreja da Inglaterra de uma estrutura mais flexível, o que muito contribuiu para a popularidade da rainha”.

Sua popularidade, entretanto, não a impedia de sentir-se ameaçada por sua prima católica Maria Stuart (Maria da Escócia) que, assim como Elisabete, descendia diretamente de Henrique VII, pai de Henrique VIII, pois a avó de Maria, a Princesa Margareth, casada com o rei Jaime IV da Escócia, era irmã de Henrique VIII. Maria Stuart, que por muitos anos reivindicou sua sucessão ao trono da Inglaterra e contou com o apoio de católicos ingleses, franceses, espanhóis e escoceses que questionavam a legitimidade de Elisabete I, não logrou, no entanto, atingir seu objetivo. E finalmente, o fracasso de sua conspiração em 1586 para a deposição de Elisabete I culminou em sua execução em 8 de fevereiro de 1587.

Finalmente outros dois fatos importantes do reinado de Elisabete I foram a vitória sobre a invencível armada espanhola, poderosa frota de navios espanhóis, e o golpe de Essex.

O episódio da vitória sobre a invencível armada, através do qual Elisabete I aumentou sua popularidade, consistiu na derrota da frota espanhola liderada pelo rei Filipe II da Espanha que planejava invadir a Inglaterra e destronar Elisabete I. Em 29 de julho de 1588, boa parte

da invencível armada espanhola foi abatida pela frota inglesa comandada por Francis Drake (1540-1596) e Charles Howard (1536-1624) na batalha de Gravelines. A parte restante da frota espanhola, que havia fugido, foi destruída por terríveis tempestades nas ilhas Hébridas, localizadas na costa oeste da Escócia.

O golpe de Essex está relacionado a uma crise social e econômica, que contrariava a imagem de uma Inglaterra feliz (*Merry England*), divulgada tanto pela literatura da época, como se verá a seguir, como pela propaganda política que difundia o mito de que, segundo Rocha (2008, p. 60), “a dinastia Tudor era a consequência natural do plano divino de criação de uma nação protestante, e de que só poderia ter unido os clãs rivais que se digladiavam em guerras infundáveis no final de Idade Média”. Acredita-se que essa crise tenha sido o resultado de atritos entre facções rivais da nobreza. Dentre os personagens principais dessas rixas encontravam-se Robert Cecil, que assumiu o posto de secretário da rainha, sucedendo seu falecido pai William Cecil, e o conde de Essex. Essa rivalidade culminou na prisão de Essex em 1600 em decorrência de seu fracasso ao liderar uma expedição à Escócia que, aliada à Espanha, pretendia invadir a Inglaterra. Contrariando as ordens da rainha Essex assinou um armistício com os rebeldes e retornou à Inglaterra onde foi preso. Entretanto, em agosto desse mesmo ano foi libertado e uniu-se a outros rebeldes, dentre eles o duque de Southampton, patrono de William Shakespeare, para tentar invadir o palácio com o intuito de forçar Elisabete a destituir Cecil do poder e torná-lo seu herdeiro. Aqui cabe ressaltar um fato que dá mostras da delicada e perigosa relação do teatro e da política na era elisabetana, pois é sabido, conforme Rocha (2008, p. 62) que

Na véspera do golpe, Southampton persuadira os atores da companhia teatral de Shakespeare a encenarem *Ricardo II*, a fim de angariar o apoio da população para a causa de Essex, devido à cena de deposição do rei; esperava-se que o responsável pela abdicação de Ricardo II na peça, Henrique Bolinbroke (o futuro rei Henrique IV), fosse associado a Essex (e, conseqüentemente, Elisabete a Ricardo).

É desconhecido o fato de que a população tenha ou não feito essa associação, como era esperado pelos rebeldes, mas é sabido que sua tentativa fracassou e Essex foi preso, acusado de traição e decapitado em 25 de fevereiro de 1601. Desde então, o sofrimento da rainha causado pelo terrível golpe da traição de Essex, por quem tinha grande estima, associado a sua idade avançada para a época, levou-a a tal estado de melancolia que sua saúde veio a deteriorar-se rapidamente. Em 24 de março de 1603 a rainha faleceu, não sem antes, em 21 de março de 1603, assinar o documento que tornaria Jaime VI da Escócia o herdeiro do

trono inglês, uma vez que Elisabete I nunca havia se casado e não deixava herdeiros diretos ao trono.

A tolerância religiosa de Elisabete I resultou não apenas no desenvolvimento político e econômico como também no desenvolvimento cultural. No que concerne à literatura e ao teatro pode-se dizer que esse foi um período de renascimento e grande desenvolvimento conhecido como seu período áureo. A fim de se compreender melhor essa questão, se faz necessária uma retrospectiva de períodos anteriores à Era Elisabetana.

Durante o período que precedeu o reinado de Henrique VIII, no qual predominou o catolicismo na Inglaterra, bem como no reinado da católica Maria I, antecessora de Elisabete I, estavam proibidas as representações das peças clássicas do teatro grego e latino, devido a seu caráter pagão, obsceno e violento, segundo os preceitos da Igreja Católica. Apenas as peças teatrais originadas dentro da própria Igreja Católica nos séculos XII e XIII, que eram focadas em representações de histórias bíblicas denominadas mistérios (*mysteries*) e moralidades (*moralities*) e que tinham a função de doutrinar os fiéis de acordo com os valores cristãos da religião católica, podiam ser representadas. Portanto, quando Elisabete I passou a governar de forma mais diplomática e tolerante, a literatura e o teatro se encontravam em um ambiente livre de proibições e, por isso mesmo, propício ao desenvolvimento em uma época em que a Inglaterra começava a ter contato com os ideais do Humanismo, como se verá a seguir.

Quando, por volta de 1558, a rainha Elisabete I elaborou pessoalmente um documento que permitia a volta de apresentações teatrais públicas na Inglaterra, que haviam sido proibidas no breve reinado de Eduardo VI, teve início a era do teatro elisabetano. Esse período se estendeu durante os reinados seguintes, respectivamente o de Jaime I, até 1625, e o de Carlos I até 1642, com o fechamento dos teatros pela facção puritana do parlamento durante a Revolução Inglesa em 1642.

O teatro elisabetano corresponde às peças de teatro produzidas na Inglaterra sob forte influência dos clássicos gregos e latinos, em decorrência do período de grande transformação iniciado na Itália, o Humanismo. Buscava-se uma renovação nas artes e, na literatura, redescobriam-se os clássicos de Aristóteles, Virgílio, Cícero e Horácio. O intercâmbio cultural permitiu que os escritores ingleses conhecessem e participassem desse movimento. Assim, nascia o teatro elisabetano. A primeira peça teatral representada nesse período na Inglaterra foi *Gorboduk*, de Norton e Sackville, como se verá mais adiante, cujo tema era a disputa de poder entre dois irmãos pela sucessão do trono do pai, o que já dava mostras da

estreita relação entre o teatro e a política da Inglaterra. Alguns dos grandes escritores desse período foram William Shakespeare, Christopher Marlowe, Thomas Kyd e Ben Jonson.

Os autores do teatro elisabetano abordavam temas diversos em suas peças, que abrangiam não só personagens e fatos históricos da antiguidade clássica, como também fatos da história da Inglaterra e de seus monarcas. Pretendiam popularizar as peças através de temas que fossem atraentes para um público constituído de todas as classes sociais em uma época em que a sociedade inglesa começava a se libertar da rígida hierarquia social dominante na Idade Média, para ser tornar mais maleável e oportunizar à população algum conhecimento da antiguidade clássica através do teatro. Em uma época em que, segundo Trevelyan (1942, p. 162, tradução nossa).

A sociedade inglesa não estava baseada na igualdade, mas sim na liberdade – liberdade de oportunidade e de intercâmbio pessoal. Tal era a Inglaterra conhecida e aprovada por Shakespeare: homens e mulheres de todas as classes e profissões lhe interessavam da mesma forma, porém Shakespeare via os “níveis ou diferenças” como uma necessidade básica do bem estar da humanidade. (TREVELYAN, 1942, p. 162, tradução nossa)<sup>1</sup>

O drama elisabetano, focado nas relações interpessoais e sociais, explorava, através dos efeitos cênicos, o tragicômico, as emoções violentas, as paixões e o realismo dos personagens, com os quais a plateia se identificava. Através das entrelinhas, dos jogos de linguagem, buscava-se passar uma mensagem ao público. São exemplos disso Macbeth, atormentado pela culpa; Romeu e Julieta, levados ao suicídio por um amor proibido; Rei Lear, levado à loucura pela traição das filhas; Hamlet, consumido pela suspeita do assassinato de seu pai, o rei Hamlet, pelo próprio irmão Cláudio.

O teatro elisabetano trouxe também a renovação da métrica, com o uso do verso branco, nos moldes de Sêneca, que dava mais naturalidade ao texto teatral, antes caracterizado pela rima. O autor dessa inovação chamava-se Henry Howard que, em 1540, publicou uma tradução de *A Eneida* nesses moldes.

Apesar de sua popularidade, os teatros não eram bem vistos pelas autoridades de Londres e estavam proibidos na cidade. O crescente movimento puritano na Inglaterra, que se opunha ao absolutismo do rei Carlos I e que culminou em 1642 com o início da Guerra Civil (primeira etapa da Revolução Inglesa em que as tropas do parlamento se reuniram para lutar

---

<sup>1</sup> No original: “English society was based not on equality, but on freedom – freedom of opportunity and freedom of personal intercourse. Such was the England known and approved by Shakespeare: men and women of every class and occupation were equally interesting to him, but he defended ‘degree’ as the necessary basis of human welfare”.

contra as tropas do rei), hostilizava o teatro assim como outras formas de manifestação cultural, consideradas imorais e desafiadoras à ordem pública. Outro fator que contribuía para sua má reputação era sua localização próxima de prostíbulos e tavernas em uma zona denominada Southwark ou Blackfriars. Uma das medidas da facção puritana do parlamento, agora ainda mais fortalecida, foi o fechamento dos teatros no mesmo ano do início da Guerra Civil.

Tanto os personagens femininos como os masculinos eram interpretados por homens. A ausência de atrizes se justifica pela herança do teatro medieval, cujas peças de caráter religioso e didático, as moralidades, eram apenas representadas por atores amadores e nunca por atrizes. Essa tradição se perpetuou no teatro elisabetano com a diferença de que esses atores deixaram de ser amadores para se tornarem profissionais. A participação das mulheres se limitava a outras funções no teatro, tais como a preparação do figurino. Outra razão que justificaria a ausência de atrizes no teatro Elisabetano, segundo Carrington (19--., p. 47, tradução nossa), seria

a pequena quantidade de personagens femininas nas peças do período, embora algumas aparecessem como uma forma de variação. Em *Romeu e Julieta* há apenas quatro, o que é mais do que incomum nas peças de Shakespeare. Esse fato também se devia à grande quantidade de personagens femininas que se travestiam tentando se passar por pajens. Isso facilitava o trabalho dos produtores e intrigava a platéia devido ao fato de que um personagem fingisse ser o que de fato era! (CARRINGTON, 19--., p. 47, tradução nossa)<sup>2</sup>

Nos primórdios do teatro elisabetano, na segunda metade do século XVI, os cenários eram muito simples e normalmente ao ar livre, o que requeria uma imaginação fértil da platéia, que era levada a imaginar seu próprio cenário através das falas dos personagens. Eram construções simples de madeira ou pedra, descobertas, com formato circular ou hexagonal e com um amplo espaço interno. Os balcões e as galerias estavam dispostos ao redor do teatro e a decoração era muito simples. A cenografia também era escassa e não havia interrupções entre um ato e outro, o que tornava mais curto o tempo de representação das peças. Outro fato que merece realce era a ausência de cortinas no palco, o que levava à utilização de expressões que indicassem a entrada ou saída de atores em cena, tais como *Farewell* (adeus), *I'll go along* (partirei), etc., ou mesmo de versos rimados. Somente mais tarde, por volta de 1709, a

---

<sup>2</sup> No original: "The ban of actresses accounts for the few women's parts in plays of the period, though some were always introduced for the sake of variety. In *Romeo and Juliet* there are but four, and this is more than usual in Shakespeare's plays. It also accounts for the large number of plays where a woman disguises herself as a page boy. It made much easier for the producer; further, the audience was intrigued by a situation in which a character was pretending to be what he really was!".

divisão das peças em atos e cenas foi introduzida pelo dramaturgo, poeta e editor da primeira edição moderna da obra de Shakespeare Nicholas Rowe (1674-1718). Os atores interpretavam no meio do público, com o qual interagiam. Apenas no início do século XVII, é que teatros com arquitetura e estrutura mais próxima à dos modernos como o *The Globe* começaram a ser construídos.

Em virtude da diversidade social de sua plateia, os teatros elisabetanos estavam organizados em distintos níveis. Dessa forma, às camadas mais pobres, que ficavam de pé em uma parte principal do auditório denominada *groundlings*, destinavam-se os ingressos mais baratos. Ao redor dos *groundlings* estavam as *balconies*, semelhantes a arquibancadas cobertas de um estádio de futebol com assentos, cujos ingressos mais caros se destinavam às camadas sociais mais abastadas. Nos dias em que o teatro era aberto, estendia-se uma bandeira na torre e tocava-se uma trombeta à hora de iniciar a peça.

E, finalmente, quanto aos parâmetros que norteavam o teatro elisabetano no que se refere aos temas, recursos linguísticos, estrutura cênica, etc., a tradutora e crítica literária Bárbara Heliodora (2001, p. 35) afirma que

Os criadores do teatro elisabetano não tinham princípios estéticos normativos a seguir; seu critério básico ao escrever para o teatro parece ter sido “se funcionar bem no palco pode, se não funcionar não pode”. O que tinha sucesso passava a ser usado rotineiramente na gramática teatral da época, seja em tratamento de temas, estrutura cênica, recursos de diálogos, de figurinos ou de marcas. Não existiam tampouco limitações de gênero, tais como a rígida separação de trágico e cômico; muito pelo contrário, inúmeros gêneros, todos eles mistos, foram aparecendo, como a comédia urbana, a comédia de fantasia, a comédia romântica, a tragédia poética, a de sangue, a de vingança e a doméstica. Apareceram a *chronicle play*, que Shakespeare transformou na peça histórica, e mil variantes de tragicomédia. Em praticamente todas elas Shakespeare escreveu (a exceção é a tragédia doméstica), em todas elas aparece o amor.

### 1.1.2 Era jacobina

Quando Elisabete I faleceu em 1603 sem deixar herdeiros diretos, Jaime I, filho de Maria da Escócia (Maria Stuart) que era prima de Elisabete, foi seu sucessor. Jaime I é descrito como um homem de caráter difícil e muitas de suas manias eram consequência, segundo Delderfield (*apud* FUNCK, 2012, p. 202), “de uma infância muito atribulada, marcada pela pobreza e pelo extremo rigorismo moral de seus educadores calvinistas, por intrigas na corte escocesa e por assassinatos”.

Embora Jaime I tivesse sido recebido com entusiasmo por ocasião de sua coroação, pois os últimos anos de reinado de Elisabete I haviam sido marcados por uma crise social e

pela problemática da sucessão ao trono que agora estaria garantida pelo filho de Jaime I, o príncipe Carlos, sua popularidade não foi das maiores e sua relação com o parlamento foi tumultuada. Dessa forma, ao contrário do falecimento de Elisabete I ou de Jaime I, no dia 27 de março de 1625, decorrente de seu estado de fraqueza geral, não teve tanta repercussão na população, que a encarou como um fato natural.

No que diz respeito à literatura e ao teatro, sabe-se que a época de ouro, conforme ficou conhecida a era elisabetana, teve continuidade durante o reinado de Jaime I. Algumas peças de William Shakespeare escritas durante o reinado de Jaime I são *Otelo*, *Macbeth*, *Rei Lear*, *Antônio e Cleópatra*, *Conto de Inverno* e *A tempestade*. Assim como as obras literárias daquele período, tais como Hamlet, que continha várias alusões à corte inglesa da rainha Elisabete através de fatos e personagens, as obras desse período seguiram contendo referências diretas ao monarca. Funck (2012, p. 205) acredita que *Macbeth* tenha sido feita “sob medida para o rei Jaime I” em decorrência dessas alusões.

Em primeiro lugar, o enredo da peça escrita por William Shakespeare em 1606, que relata o assassinato do rei Duncan da Escócia pelas mãos de Macbeth, seu parente e general que o sucede no trono, é um bom exemplo de referência ao monarca.

Em segundo lugar o fato de que essa peça, denominada pelos críticos “a peça escocesa”, tenha sido a única a se passar na Escócia, é outro indício dessas referências, conforme Funck (2012, p. 205):

Mas é, sobretudo, a presença das feiticeiras, as referências à Conspiração da Pólvora, o poder “divino” que os Stuarts se atribuíam de “curar com o toque das mãos”, e o fato de Jaime I acreditar na tradição de que ele descendia de Banquo, um dos heróis da peça, que fazem de *Macbeth* uma peça escrita para agradar o rei. Aliás, na época, os dramaturgos precisavam do beneplácito real para representar suas criações e Shakespeare sem dúvida conquistou as graças de Jaime I.

Funck (2011, p. 205) observa que a presença das feiticeiras na peça faz alusão ao fascínio do rei pelo tema da feitiçaria, que se justifica por uma experiência pessoal que se deu por ocasião de seu casamento na Dinamarca com a princesa Ana. Durante sua viagem de regresso à Escócia, pois nessa época Jaime ainda era rei apenas da Escócia, o navio real quase naufragou em uma grande tempestade. Já em terra firme o rei soube que a tempestade havia sido causada por um grupo de feiticeiras liderado por uma certa Agnes, que foi chamada a sua presença e por ele interrogada. Agnes lhe relatou sua proeza de haver navegado em peneiras com suas companheiras até o navio real a fim de provocar a tempestade. O relato da suposta feiticeira, acrescido de uma descrição minuciosa de uma conversa entre o rei e a rainha

ocorrida na noite da tempestade, causou tal impressão no rei que o mesmo decidiu iniciar uma caça às bruxas. Tamanho era seu fascínio pelo tema que até mesmo escreveu um livro sobre feitiçaria e demonologia.

A terceira referência ao rei Jaime I na peça se dá através do personagem Banquo e se justifica pela profecia de feiticeiras, que previa a ascensão de descendentes de Banquo ao trono, embora o próprio herói nunca chegasse a ser rei. A crença da população daquela época na existência de um antigo herói escocês denominado Banquo, do qual o rei Jaime I descenderia, esclarecia a alusão ao rei.

Uma quarta referência a Jaime I diz respeito à Conspiração da Pólvora, pois há uma cena em que Lady Macbeth, esposa de Macbeth, refere-se a uma moeda que havia sido cunhada em comemoração à derrota dos conspiradores católicos representada por um ramo de rosas (a realeza e Jaime I) sob o qual se escondia uma serpente (os conspiradores).

E, finalmente, a quinta e última referência citada por Funck está relacionada à convicção do “poder divino dos reis”, mencionada na terceira cena do quarto ato da peça. Explica-se que, em decorrência desse suposto poder divino da cura através das mãos, acreditava-se na necessidade de visitas periódicas do rei aos vilarejos a fim de “curar” as enfermidades com o toque de suas mãos; embora a limpeza e a higienização das ruas, das casas e da própria população, que não se banhava com frequência, fosse a verdadeira responsável por sua significativa melhora de saúde.

Ainda no que se refere ao tema literatura, é importante mencionar a introdução da tradição dos poetas laureados e a tradução da Bíblia.

A tradição dos poetas laureados foi introduzida por Jaime I em 1616, quando o rei instituiu o pagamento de um salário por serviços prestados ao poeta Ben Jonson, embora o título tenha sido concedido oficialmente pela primeira vez, em 1668, ao poeta John Dryden. Dessa forma, esse título compreende uma espécie de soldo da Casa Real Inglesa oferecido a poetas que lhe escrevam poemas de louvor ou poemas dedicados ao rei ou a rainha por ocasião de uma coroação ou morte. A tradição do poeta laureado persiste ainda nos dias de hoje, embora muitos poetas não estejam de acordo com esse título que revela a visão da poesia feita sob encomenda e não sob inspiração.

O incentivo à nova tradução da Bíblia foi um dos grandes méritos de Jaime I. Essa nova tradução, denominada a Versão autorizada da Bíblia (*Authorized Version of the Bible*), substituiu a tradução anterior, a *Great Bible*, comissionada por Henrique VIII e utilizada obrigatoriamente em todas as igrejas da Inglaterra. Ironicamente, o próprio Henrique VIII proibiu sua utilização por um determinado período no final de seu reinado, devido à



diversidade de interpretações dos fiéis que, segundo a crença do monarca, poderia trazer problemas ao Anglicanismo. Então, em 1604, o rei Jaime I reuniu um grupo de teólogos e financiou a tradução que adaptaria a Bíblia a conceitos linguísticos e hermenêuticos mais modernos. O trabalho foi concluído em três anos e meio e a *Authorized Version of the Bible* passou a denominar-se *King's James Bible*, ou seja, a Bíblia do rei Jaime. Desde então, novas revisões foram feitas no decorrer dos séculos.

### 1.1.3 Autor

Nesse período viveu o dramaturgo e poeta inglês William Shakespeare. Nasceu em 1564 em Stratford-upon-Avon. A data precisa de seu nascimento é desconhecida, porém há registros de seu batismo em 26 de abril daquele ano. Faleceu em 23 de abril de 1616 na mesma cidade. Era filho do casal John Shakespeare e Mary Arden e o mais velho de seus cinco filhos. O nascimento de William Shakespeare teria trazido grande alegria ao casal em decorrência da alta taxa de mortalidade infantil, especialmente em uma época em que a Inglaterra era assolada por um novo surto de peste bubônica, cuja transmissão se dava através da pulga dos ratos que infestavam as cidades, em um período com um sistema sanitário deficiente, com animais sendo comercializados nas ruas e o gado, abatido nas feiras de forma muito pouco higiênica.

Quanto aos pais de Shakespeare, sabe-se que eram ambos filhos de fazendeiros da região de Stratford. John Shakespeare era um próspero comerciante – desempenhava as atividades de fabricante de luvas, comerciante de lã, fazendeiro e açougueiro – e ocupou cargos públicos importantes como os de conselheiro do burgo, juiz de paz, de *alderman*, uma espécie de vereador da cidade, e ainda o cargo equivalente ao do prefeito atual. Acredita-se que a mãe de Shakespeare auxiliava o marido além de cuidar dos seis filhos. O que se sabe sobre a educação de William Shakespeare é que teria ido à escola de primeiras letras, a *Petty School*, e que teria ingressado aos sete anos na *Grammar School*, espécie de ensino fundamental e médio, na qual permaneceu até sua adolescência. A *Grammar School* de Stratford, denominada *King's New School*, era uma escola de um rígido sistema educacional frequentada exclusivamente por meninos. Os alunos tinham aulas de segunda a sábado das seis ou sete da manhã até às cinco ou seis da tarde com um intervalo de duas horas ao meio dia. Aos domingos, os alunos tinham a obrigação de comparecer à missa sob a supervisão de seus mestres. Não havia férias de verão ou de inverno. Quanto ao currículo, comum a todas as escolas elisabetanas, sabe-se que se dava ênfase ao estudo do latim, língua franca da Europa,

usada na Igreja, universidades, diplomacia, medicina e direito. O estudo dos textos clássicos latinos e gregos era primordial e os alunos deviam lê-los, traduzi-los e vertê-los, além de praticar doses diárias de latim. Dentre os autores mais estudados, estavam Plauto, Sêneca e Ovídio, aos quais, mais tarde, Shakespeare faria referência, em especial a Ovídio.

Outras disciplinas que também faziam parte do currículo das escolas elisabetanas eram a retórica e a lógica. Nas aulas de retórica, compreendida como a arte da boa expressão através das palavras, os alunos desenvolviam e exercitavam a habilidade da escrita e da fala através da produção de cartas, ensaios ou discursos que eram apresentados oralmente. Fazia parte desse exercício o emprego de figuras de linguagem tais como metáfora, alegorias e hipérbole. Dentre os exercícios abrangidos pela retórica, estavam a imitação criativa ou *imitatio*, que consistia na produção de textos semelhantes a obras latinas, e as controvérsias ou *controversiae*, produção de textos que defendessem dois pontos de vista opostos sobre um mesmo tema. Sem dúvida, toda essa formação clássica, esses anos de estudo de Shakespeare contribuíram para sua formação como escritor, além de seu talento excepcional para o uso da linguagem não possa ser negado. Segundo Smith (2008, p. 24),

A obra de Shakespeare nos dá amplas evidências de sua impressionante criatividade linguística – o *Oxford English Dictionary* registra que Shakespeare cunhou cerca de 500 palavras. O uso que o Bardo faz das palavras é, em muitos casos, totalmente inovador. Seu talento em relação ao uso de figuras de linguagem é igualmente excepcional, e seus anos de estudante na excelente *Grammar School* de Stratford com certeza contribuíram significativamente para sua formação como escritor.

É provável que Shakespeare tenha começado a trabalhar como aprendiz nos negócios do pai após os catorze anos, antes de tornar-se ator e escritor. Sabe-se também que em 1582 obteve uma espécie de licença ou permissão para casar-se com Anne Whateley. Essa licença, no entanto, foi anulada em decorrência da gravidez da jovem Anne Hathaway, que afirmava estar esperando um filho de William Shakespeare. Dessa forma, Shakespeare obteve uma autorização especial do bispo de Worcester e se casou aos 18 anos com Anne Hathaway, oito anos mais velha, com quem teve três filhos: Susanna e os gêmeos Hamnet e Judith, todos batizados na Igreja de Holy Trinity. Esse fato o teria impedido de frequentar a universidade, pois naquela época o acesso à mesma não era permitido a homens casados. O casal passou a viver com os pais de Anne e alguns biógrafos supõem que sua relação tenha sido infeliz, o que teria sido uma possível razão para que Shakespeare se separasse da esposa quando tomou a decisão de deixar sua cidade natal e se mudar para Londres. Não há certeza, porém, quanto a esse fato ou a qualquer outro que tenha desencadeado sua decisão. Outras hipóteses que

originaram lendas em torno da figura do dramaturgo são a de um possível envolvimento com caça ilegal que o teria levado a abandonar sua cidade, ou sua partida para Londres em busca de prosperidade em uma tentativa de ajudar sua família, pois seu pai, John Shakespeare, estaria enfrentando problemas de ordem financeira. Conforme Smith (2008, p. 22-23):

Seu nome aparece em documentos da cidade que indicam que “Master John Shakespeare” viveu tempos difíceis. Por duas vezes, foi multado por ter infringido a lei da usura. Foi também acusado de haver comercializado lã ilegalmente. Há registros na igreja de Stratford que atestam sua ausência em celebrações religiosas; a causa provável era o fato de estar sendo processado por dívidas. Desse modo, apesar de ter vivido um período de prosperidade que lhe permitiu comprar terras e casas em Stratford, John sofreu revezes que o obrigaram a se retirar da vida pública.

Carrington (19---, p. 5) ainda levanta a hipótese de que Shakespeare teria partido para Londres com um grupo de atores, os *Queen Players*, que havia estado em Stratford em 1585.

O fato é que, entre 1585 e 1588, Shakespeare mudou-se para Londres em um período em que a cidade se encontrava em plena efervescência cultural, o que propiciou o início de sua carreira em companhias de teatro, tais como a *Queen’s Men* e a *Lord Strange’s Men*. Teria trabalhado em diversas funções, como ponto e porteiro, antes de se tornar ator, escritor e, mais tarde, um dos proprietários do teatro *The Globe* (construído em 1599) e do *Blackfriars* (construído em 1609). A primeira informação que se tem sobre Shakespeare nos teatros londrinos vem de um panfleto do escritor Robert Greene de 1592, que faz menção ao talento do jovem escritor. Sabe-se também que, por volta de 1594, ano de reabertura dos teatros, fechados em 1593 em decorrência de um surto de peste bubônica, Shakespeare era conhecido como um dos membros da companhia de teatro *Lord Chamberlain’s Company* que, mais tarde, em 1603, durante o reinado do sucessor de Elisabete I, rei Jaime I, se tornaria a companhia *King’s Men*. Segundo Smith (2008, p. 31) há registros que comprovam o pagamento de espetáculos, de apresentações de algumas peças de Shakespeare na corte nesse período, bem como no anterior:

Em 1594, na época natalina, por exemplo, Shakespeare, juntamente com os atores Richard Burbage e William Kempe, assina um recibo de 20 libras. De 1604 a 1605, os “King’s Men” se apresentam onze vezes para o entretenimento na corte de um rei que apreciava o teatro. Em 1609, a prestigiada companhia chegava ao ápice do seu sucesso ocupando um teatro coberto, comprado anteriormente para ser usado no inverno – o Blackfriars – uma vez que o Globe era um anfiteatro aberto, sujeito às intempéries. Era-lhes possível, então, representar durante o ano inteiro.

Acredita-se que tenha permanecido nessa companhia atuando como ator e escritor até o final de sua carreira, em 1611, quando se aposentou e retornou a Stratford. Apesar de ter

vivido boa parte de sua vida em Londres, onde desenvolveu sua carreira profissional, o escritor manteve fortes laços com sua cidade natal e sua família. Adquiriu uma das maiores casas de Stratford, a *New place*, além de uma significativa quantidade de terras. No entanto, seu maior investimento foi a aquisição de uma casa em Londres, em 1613, a *Blackfriars Gatehouse*, no valor de 140 libras. A casa estava localizada próxima ao teatro *Blackfriars*, fato que parece indicar sua ligação com o teatro mesmo após ter se aposentado e retornado a Stratford. Sua colaboração com o escritor John Fletcher (1579-1625) nas peças *Henrique VIII* [*Henry VIII*] e *Dois nobres parentes* [*The Two Noble Kinsmen*] data dessa época.

A causa da morte de Shakespeare, em 1616, é desconhecida. Segundo alguns biógrafos, o bardo, como também é conhecido, teria morrido em decorrência de uma febre. Especula-se que essa febre tenha sido ocasionada por sua frágil saúde nos últimos anos de vida ou por uma noitada de bebedeiras com dois amigos, os escritores Ben Johnson e Michael Drayton. No dia 25 de abril, dois dias após sua morte, Shakespeare foi enterrado na Igreja de Holy Trinity em Stratford. A seu lado foi enterrada sua esposa Anne Hathway em 1623.

## 1.2 CONTEXTUALIZAÇÃO LITERÁRIA

William Shakespeare é considerado por muitos o maior escritor do teatro elisabetano. Aliado a seu talento nato estava o fato de ter tido o privilégio de viver em uma Londres em pleno processo de desenvolvimento do Humanismo. A efervescência cultural resultante dos ideais humanistas lhe proporcionou o ambiente perfeito para a evolução de seu talento linguístico, e a redescoberta dos clássicos greco-latinos contribuíram para a composição de sua obra. É certo que o dramaturgo escreveu peças de gêneros variados, muitas vezes recriando clássicos da literatura latina e grega ou utilizando-se de sua mitologia, sempre buscando temas que, de alguma forma, estivessem relacionados a fatos da realidade vivenciada por sua plateia. No entanto, suas peças foram classificadas em gêneros distintos (tragédia, comédia, peças históricas e poemas) apenas após sua morte, quando, em 1623, pela primeira vez, sua obra completa foi publicada em um único volume sob o nome de *First Folio*.

### 1.2.1 Obra

A obra de Shakespeare é muito vasta e abrange peças teatrais e poesia. Dois de seus poemas, *Vênus e Adonis* [*Venus and Adonis*] (1593) e *O estupro de Lucrecia* [*The Rape of*

*Lucrece]* (1594), foram suas primeiras obras impressas em um período em que os teatros estiveram fechados, devido a um novo surto da peste bubônica na Inglaterra, e dedicadas a seu patrono, o conde de Southampton. Smith (2008, p. 29) exhibe a dedicatória escrita por Shakespeare na qual enaltece o conde de Southampton:

O que fiz é vosso, o que tenho a fazer é vosso, sendo parte de tudo o que tenho, dedicado a vós. Fosse maior o meu valor, o meu dever se mostraria maior, enquanto isso, tal como é, está ligado à Vossa Senhoria; a quem desejo longa vida e ainda mais longa felicidade.  
Leal Servidor de Vossa Senhoria  
William Shakespeare

Acredita-se que uma generosa recompensa em dinheiro dada a Shakespeare por seu patrono lhe teria permitido entrar como sócio da companhia de atores *Lord Chamberlain's Men*, além, evidentemente, de seu promissor talento como escritor ter contribuído para isso.

Ambos os poemas tinham temas eróticos e tratavam de conflitos dos personagens entre a moral e o desejo, que resultavam em um sentimento de culpa. O poema latino *Metamorfoses*, composto por Ovídio em 8 d.C., com doze mil versos que tratam de cosmologia e da história do mundo, foi fonte de inspiração de seus poemas.

Outros poemas, cuja autoria se atribui ao escritor, são *Uma queixa de um amante* [*A Lover's Complaint*], sobre uma jovem seduzida e seus lamentos, e *A fênix e a pomba* [*The Phoenix and the Turtle*], definido como “um poema alegórico” sobre o amor entre uma fênix e uma pomba rola. Em 1609, publicou *Os sonetos*, obra composta por 154 sonetos e produzida, segundo alguns estudiosos, para um grupo de leitores mais íntimo. Acredita-se que seus sonetos poderiam ser uma autobiografia, fruto de uma reflexão profunda sobre a vida, o amor, a paixão, o desejo sexual e a morte. Há também a hipótese, embora não comprovada, de que o autor tivesse dedicado parte de seus sonetos à paixão secreta por uma mulher casada, “the dark lady”, que poderia ter sido Anne Whateley; ou ainda de que o autor se referira ao amor conflituoso por um jovem, “the fair youth”.

As peças de teatro de Shakespeare foram organizadas em uma coleção denominada *First Folio* pelos escritores John Hemings e Henry Condell e publicadas em 1623. Pela primeira vez, foram classificadas em comédias, tragédias e peças históricas. No entanto, atualmente acredita-se que o fato de apresentarem elementos ou características comuns torna sua classificação um tanto difícil. Day (1963, p. 277, tradução nossa) afirma acerca das obras da publicação das obras de Shakespeare ao longo de sua carreira:

Até 1623 todas as obras impressas de Shakespeare foram publicadas em edições pequenas e baratas, os *quartos*, com cerca de cem páginas e ao custo de um *shilling*. Na melhor das hipóteses esses *quartos* eram instituídos por autores com o propósito de uma venda rápida. Aproximadamente uma de cada dez peças em cartaz naquela época eram publicadas. Desde a primeira peça de Shakespeare publicada em 1594 até o ano de sua morte em 1616, um total de 184 peças foram impressas em Londres, das quais dezoito eram peças shakespearianas. A décima nona peça, *Otelo*, foi publicada em quarto em 1622 e, no ano seguinte, foi publicado o *First Folio*, que continha trinta e seis peças. Parece bastante claro que Shakespeare não tenha sido o responsável por nenhuma dessas publicações. (DAY, 1963, p. 277, tradução nossa)<sup>3</sup>

Outro fato interessante a respeito da publicação das obras de Shakespeare diz respeito à classificação dos *quartos* em boas e más versões, respectivamente, os *good quartos* e os *bad quartos*. Os *good quartos* eram provenientes dos *scripts* originais das peças, publicados com o consentimento do próprio autor ou da companhia teatral após o encerramento da temporada de apresentações da peça. Os *bad quartos* eram cópias ou versões inferiores às versões originais, publicados por editores inescrupulosos. Eram fornecidas por funcionários da companhia teatral em troca de propina, ou por atores menos conhecidos que reproduziam as falas da peça, ou ainda por estenógrafos que reproduziam os diálogos enquanto assistiam a alguma apresentação no teatro.

Na era elisabetana era comum que os escritores colaborassem uns com os outros na elaboração de suas peças, bem como na sua revisão, e Shakespeare não foi uma exceção. Suas primeiras peças, registradas por volta de 1590 – *Ricardo III [The Tragedy of King Richard III]* e *Henrique VI [Henry VI]* –, tiveram a colaboração dos dramaturgos Thomas Kyd e Christopher Marlowe, bem como a influência da obra de Sêneca, escritor latino cujas tragédias foram largamente difundidas nas universidades durante o Renascimento. Essas peças foram classificadas como históricas por estarem baseadas e focadas em alguns aspectos da vida dos monarcas. Embora seus temas tratassem, em geral, da importância de uma ordem política estável obtida a um alto custo moral e emocional, acredita-se que fatos significantes de personagens e acontecimentos históricos tenham sido omitidos pelo autor com o intuito de enaltecer os monarcas de seu tempo e suas grandes conquistas.

Um segundo grupo de peças teatrais do autor foi classificado como comédias. Em suas obras, ele mesclava elementos cômicos do cotidiano, romance e mitologia. Através do humor explorado nas comédias, também fazia uma crítica ao cotidiano, aos costumes, ao Estado, às

---

<sup>3</sup> No original: “Until 1623 all the printed plays by Shakespeare appeared in small, cheap quartos, each costing about a shilling and running to about one hundred pages. At best these quartos were hastily set up by compositors for quick sale. Approximately one in every ten plays on the current stage saw such publication. From Shakespeare’s first printed play in 1594 until his death in 1616 a total of 184 dramas were printed in London, of which eighteen were by Shakespeare. A nineteenth, *Othello*, appeared in quarto in 1622, and the next year saw the first folio, containing thirty-six plays. It seems perfectly clear that Shakespeare had no hand in the publication of any of those plays”.

ideias políticas. Algumas de suas comédias mais conhecidas são *Sonho de uma noite de verão* [*Midsummer Night's Dream*], *A tempestade* [*The Tempest*], *O mercador de Veneza* [*The Merchant of Venice*], *A comédia dos erros* [*The Comedy of Errors*], *A megera domada* [*The Taming of the Shrew*], *Os dois cavaleiros de Verona* [*The Two Gentlemen of Verona*] e *Muito barulho por nada* [*Much Ado About Nothing*]. Outros elementos característicos das comédias de Shakespeare são a ênfase dada mais às situações do que às personagens, o que possibilita o riso da plateia mesmo quando um personagem se vê em apuros; as dificuldades enfrentadas por jovens amantes, superadas, normalmente, com a ajuda e os sábios conselhos de um personagem mais velho e experiente; as disputas entre os personagens e, por vezes, entre famílias; os equívocos dos personagens; o elemento pastoril, a vida rural idealizada; o final feliz.

Um terceiro grupo de peças é classificado como tragédias.<sup>4</sup> A maior parte das tragédias de Shakespeare é atribuída a uma fase mais tardia de sua vida, que compreende o período entre 1601 e 1608. O escritor baseou-se no preceito de tragédia de Aristóteles para elaborar suas peças, segundo o qual o caráter admirável, porém não incorruptível do herói, torna-o humano e, por essa razão, mais próximo da plateia que, em uma espécie de catarse, se compadece do mesmo e expurga ou purifica seus sentimentos.

As tragédias mais conhecidas de Shakespeare são *Romeu e Julieta* [*Romeo and Juliet*], *Júlio César* [*Julius Cesar*], *Hamlet*, *Otelo* [*Othelo, the Moor of Venice*], *Macbeth*, *Tito Andrônico* [*Titus Andronicus*], *Antônio e Cleópatra* [*Antony and Cleopatra*], *Rei Lear* [*King Lear*].

*Romeu e Julieta*, em especial, escrita entre 1592 e 1595, é uma das mais conhecidas. Do ponto de vista linguístico, é classificada por Bárbara Heliodora como uma tragédia lírica, pois pertence a um período em que Shakespeare utilizou intensa linguagem poética nos distintos gêneros em que escreveu e, em especial, nessa tragédia.

Outra classificação de *Romeu e Julieta* é a de Day (1963, p. 197, tradução nossa), segundo o qual:

---

<sup>4</sup> BORNHEIM (2007) observa que o sentido da palavra tragédia vem sofrendo uma profunda mudança de sentido na atualidade e que seu uso, através das referências a todo e qualquer evento de intensidade negativa, tem sido banalizado de forma progressiva e seu conteúdo, portanto, esvaziado. Acrescenta que a tragédia, inerente à própria realidade humana, e entendida aqui como um gênero de uma obra de arte, está baseada por dois pressupostos básicos. São eles o homem e o sentido da ordem dentro do qual se insere o herói trágico. Ainda observa que a polaridade desses pressupostos é o que viabiliza a ação trágica e que o herói e o sentido da ordem se resolvem em termos de conflito e reconciliação. Em *Romeu e Julieta* a disputa de poder entre os Montéquio e os Capuleto caracteriza a ação dramática, uma vez que desestabiliza a desejável ordem do Estado, que culmina com as mortes dos jovens membros dos clãs inimigos, levando-os a uma reconciliação.

Romeu e Julieta pertencem apropriadamente ao mundo das comédias românticas, pois seu êxtase é o clássico êxtase do amor jovem, o glorioso amor despercebido à primeira vista. Porém os jovens estavam predestinados a se amar, amaldiçoados em um mundo construído por suas famílias. Eles são obstinados e impulsivos, mas seria impossível esperar desses jovens mais sabedoria do que sua pouca experiência de vida lhes poderia permitir. Talvez a tragédia derradeira do drama resida na desolação resultante da consciência de que a glória da juventude tenha sido destruída. No entanto o total efeito do drama é a compaixão ao invés da admiração que as maiores tragédias irão inspirar. (DAY, 1963, p. 197, tradução nossa)<sup>5</sup>

Romeu e Julieta é baseada no poema intitulado *A trágica história de Romeu e Julieta* [*The Tragicall Historye of Romeus and Juliet*] (1567), de Arthur Brooke, que, por sua vez, baseou-se na obra *Romeo e Giullietta* do escritor italiano Matteo Bandello (1554), uma adaptação do mito grego de Píramo e Tisbe<sup>6</sup>. A peça tem como tema o amor proibido de dois jovens, ocasionado pela rivalidade entre suas famílias. De um lado, os Capuletos, família de Julieta, e, de outro, os Montéquios, família de Romeu. Em uma tentativa de ficarem juntos, os jovens decidem fugir, mas, por forças do destino ou por um mal-entendido, acabam suicidando-se. Esse fato, no entanto, não diminui o reconhecimento da genial capacidade de Shakespeare de dar dramaticidade, velocidade e força às suas versões. As ações de Romeu e Julieta, por exemplo, concentram-se em um curto espaço de tempo de cinco dias, ao contrário do original, em que as ações se desenrolam em um período aproximado de nove meses.

No entanto, o amor, que aparentemente parece ser o tema central de Romeu e Julieta e que é um dos temas recorrentes na obra de Shakespeare, especialmente na comédia em suas mais variadas formas (não só o amor romântico, mas também o amor ao próximo, à humanidade, entre outros), não é o tema de maior relevância dessa tragédia. Em uma análise mais profunda, Bárbara Heliadora (2001) chama a atenção para a rivalidade entre os Capuletos e os Montéquios e para o fato de que o tema do jogo de poder se sobreponha ao do amor. Acrescenta que o conflito entre as duas famílias é uma representação da guerra civil, da disputa ou jogo de poder, e dos danos que ela causa à população. Heliadora (2001, p. 42-43) segue:

Romeu e Julieta é de tal modo envolvente, apaixonante, que ao menos dois aspectos são normalmente esquecidos: por um lado, até que ponto a linguagem é excessiva

<sup>5</sup> No original: “Both Romeo and Juliet properly belong in the world of romantic comedies, for theirs is the classic ecstasy of young love, glorious unheeding love at first sight. But they are “star-cross’d lovers, cursed in a world made by their elders. They are headstrong and unthinking, but it would be absurd to demand of them more wisdom than their years possess. Perhaps the ultimate tragedy of the drama is that of brokenhearted age when it realizes it has destroyed the glory of youth, but the total effect of the drama is phatos rather than the awe the greater tragedies will inspire”.

<sup>6</sup> O mito de Píramo e Tisbe é um conto da mitologia romana que narra a história de amor proibido entre dois jovens, cujas famílias eram rivais. Proibidos de se casar, os jovens decidem fugir, mas por um mal entendido acabam mortos.



em momentos de crise; por outro lado, o fato da obra não ser (ou pelo menos não ser só) uma história de amor mas, sim, um sermão sobre os males da guerra civil: Romeu e Julieta compram com suas vidas a paz entre duas famílias, que viviam em luta gratuita e danosa para a comunidade. Esta será, talvez, a primeira tragédia comunitária, pois quem passa pelo doloroso aprendizado trágico são as famílias e não os jovens amantes, vítimas destruídas porque se amam em um mundo de ódio.

A preocupação de Shakespeare em basear suas obras em temas realistas como o amor em suas formas variadas e o jogo de poder se justificava pelo fato de darem credibilidade a suas tramas, as quais apresentavam um quadro sócio-político em que se inseriam os personagens. Seguramente essa preocupação era decorrente da formação do autor, cujas convicções em uma ordem harmônica do Estado eram sinônimo de relações baseadas na responsabilidade e no respeito mútuos. No âmbito político, sua preocupação estava voltada à questão do bom governante, aquele que sobrepõe os interesses dos governados a seus interesses pessoais; e do mau governante sobrepõe seus interesses pessoais aos dos governados. Em *Romeu e Julieta*, o personagem Príncipe Escalo é um exemplo do bom governante, pois desde o início da peça se opôs ao conflito entre os Capuletos e os Montéquios, ciente dos danos que causavam e causariam à comunidade com a qual, como governante, estava comprometido e era responsável por manter a harmonia.

Ainda no que se refere à “harmonia do estado”, é necessário acrescentar alguma informação acerca do conceito de ordem do Estado ou ordem hierárquica. Esse conceito que predominara durante toda a Idade Média deixou resquícios que podiam ser observados ainda no século XVI, período do reinado da dinastia Tudor e no qual viveu Shakespeare. De acordo com essa visão o universo e o estado, nele inserido, obedeciam a uma rígida ordem hierárquica. Dessa forma, a Deus, criador e mantenedor desse universo, estavam subordinados, em ordem decrescente, os anjos, os homens e os animais. Essa visão de hierarquia ou encadeamento dos seres estava associada à hierarquia da Igreja e do Estado, cujo chefe supremo na Inglaterra, desde o reinado de Henrique VIII, era o rei, a quem todos os homens estavam naturalmente subordinados.

O conflito entre as famílias Capuleto e Montéquio em *Romeu e Julieta* faz novamente uma alusão ao jogo de poder em uma referência à Guerra das Rosas, longa disputa pelo trono da Inglaterra entre as casas de York e Lancaster, ambas descendentes do rei Eduardo III (1327-1377). Assim como o ódio entre os Yorks e os Lancasters, que ocasionou tão longa guerra, trouxe dano e sofrimento à população da Inglaterra, também a guerra entre os Capuletos e os Montéquios trouxe a morte e sofrimento a suas famílias e à comunidade de

Verona e também a certeza de que esse ódio destruíra o que havia de mais positivo, que era o amor entre Romeu e Julieta.

Muito significativas são as mortes dos jovens amantes, bem como de seus parentes e amigos, vítimas do ódio entre suas famílias, conforme observa Heliadora (2001, p. 76-77):

Eu gostaria de apresentar, como prova da modernidade de Shakespeare, essa tragédia lírica na qual pela primeira vez o herói trágico é uma comunidade: como na *Antígona* de Sófocles, são seus antagonistas e vítimas que merecem a honra de dar título à obra, enquanto representantes de valores mais positivos aos olhos do autor. *Romeu e Julieta* não têm nada o que aprender: seus pais, os mantenedores do ódio (cujas causas jamais são apresentadas) é que têm de passar pelo processo trágico. E, como disse anteriormente, faz-se presente o problema do bom e do mau governo: a tragédia só tem o que podemos chamar de *happy ending* moral, ou seja, a reintegração do Estado na paz – ao preço das vítimas da guerra civil – porque desde o início Escalo, o príncipe, é contra o conflito, como fica dito no fim da primeira e gratuita briga que presenciamos:

Príncipe:

Maus, cidadãos, inimigos da paz,  
Que profanais com aço o sangue irmão,  
Não me ouvireis? Sois homens ou sois feras,  
Já que apagais o fogo deste ódio  
Com o jato que sai rubro de vós mesmos?  
Sob pena de tortura, ora arrancai  
Das mãos sangrentas vossas armas vis,  
E ouvi o vosso príncipe indignado.

### 1.2.1.1 Teatro: tragédia

O conjunto de peças que foram escritas em uma fase mais tardia da carreira de Shakespeare, entre 1601 e 1608, foi classificado como tragédia.

A tragédia do período do Renascimento estava baseada nos preceitos de tragédia de Aristóteles, definida como a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão, cuja ação é representada por atores que relatam de forma direta o drama das personagens e provocam, dessa forma, uma espécie de catarse em uma plateia que se compadece de seu sofrimento e que expurga suas próprias emoções.

Aristóteles ainda afirmava que a tragédia clássica deveria cumprir três requisitos: deveria possuir personagens de elevada condição social, fossem eles heróis, deuses ou reis, cujo caráter admirável não os impedia de serem corruptíveis; deveria ser contada em linguagem elevada e digna; e, por fim, deveria ter um final triste, caracterizado pela destruição ou pela loucura de um ou vários personagens sacrificados por seu orgulho ao tentarem se rebelar contra as forças do destino.

Shakespeare tomou como base esses preceitos de tragédia de Aristóteles para elaborar suas peças. Dessa forma, as falhas de seus heróis os tornavam mais humanos e, por isso

mesmo, mais próximos da plateia, que, por sua vez, os compreendia e apoiava. Outro preceito do qual Shakespeare se utilizava para aproximar o protagonista do público dizia respeito a seu desfecho trágico em consequência de seus atos que desafiavam as forças do destino. O fato de um personagem sofrer a ação do meio externo, do destino, de forças sobrenaturais ou de personagens manipuladores não o isentava de responsabilidade, pois seu destino era também um produto resultante de seus atos. Quanto maior era sua ambição e pior seu comportamento, maior era sua queda e seu desfecho trágico.

O desfecho trágico de *Romeu e Julieta*, por exemplo, que culmina com a morte dos dois jovens amantes, é consequência do ódio e da intolerância entre suas famílias bem como uma forma de punição por seus atos que perturbavam a harmonia da comunidade; o que representava, para Shakespeare, segundo Heliadora (2001, p. 77-78), “a imagem do mais negativo e terrível que pode acontecer ao estado”.

Em uma última análise, a autora (HELIODORA, 2001, p. 78) ressalta a fala final do Príncipe aos Capuletos e Montéquios, igualmente muito significativa, pois se refere “ao grave preço de suas perdas”:

PRÍNCIPE

Uma paz triste a manhã traz consigo;

O sol, de luto, nem quer levantar.

Alguns terão perdão, outros, castigo;

De tudo isso há muito o que falar.

Mais triste história nunca aconteceu,

Que esta de Julieta e Romeu. (HELIODORA, 2001, p. 78)

### 1.2.1.2 *Romeu e Julieta*

O fato de que a peça *Romeu e Julieta* tenha sido reescrita a partir do poema do *The Tragicall Hystory of Romeus and Juliet* (1562) do inglês Arthur Brooke não diminui em nada o brilhantismo de Shakespeare. Não apenas a produção de peças com base nos clássicos latinos e gregos da Antiguidade era uma prática comum, como também a elaboração de peças em parceria. Carrington (19-- , p. 8, tradução nossa) afirma que:

Shakespeare não escrevia peças originais: periodicamente ele produzia belos trabalhos artísticos a partir de histórias populares em sua época que apenas nos parecem shakespearianas por desconhecermos em autores contemporâneos elementos importantes. (CARRINGTON, 19-- , p. 8, tradução nossa)<sup>7</sup>

<sup>7</sup>No original: “Shakespeare was not an original playwright: time and time again he built great Works of art out of the well- known stories of his day, which only seem ‘Shakespearean’ because we do not know his minor contemporaries”.

O mérito de Shakespeare nessa obra reside em dois aspectos. O primeiro se refere ao tratamento dado ao enredo, através da compressão do tempo (as ações se desenrolam durante nove meses no poema de Brooke, ao passo que na peça de Shakespeare se desenrolam em cinco dias). Essa compressão do tempo garante dinamicidade e mais credibilidade à peça, uma vez que os seis meses em que Romeu e Julieta haviam estado casados no poema de Arthur Brooke seriam tempo suficiente para esclarecer todos os mal-entendidos que culminaram com a morte dos jovens e que pareceriam mais compreensíveis em um período de cinco dias.

O segundo diz respeito ao desenvolvimento ou evolução dos personagens que dão vida à peça. E é nesse ponto que reside o poder artístico do dramaturgo. Para Carrington (19--, p. 10, tradução nossa).

Seria um erro pensar que o empréstimo do enredo de outras histórias diminuiria a genialidade de Shakespeare. O enredo é a parte menos importante da peça. O maior poder artístico de Shakespeare está em sua caracterização e através dela uma história que, em mãos menos talentosas, se tornaria bruta e improvável, se torna real e crível. A grande qualidade artística não consiste na invenção, mas sim na percepção – a concepção que o artista tem da vida como um todo. Uma história com um enredo “realista” não tem vida se seus personagens também não a tiverem, mas um enredo bruto ganha vida quando nos é mostrado por pessoas “vivas”. (CARRINGTON, 19--, p. 10, tradução nossa)<sup>8</sup>

Os fatos principais do enredo da peça *Romeu e Julieta*, que aborda a inimizade entre dois clãs de Verona, os Montéquios e os Capuletos, às quais pertencem, respectivamente, Romeu e Julieta, podem ser descritos em um período de cinco dias.

A história se inicia em um domingo pela manhã com a disputa entre servidores dos Montéquios e dos Capuletos, acompanhados de Teobaldo, sobrinho dos Capuletos. A briga é interrompida pela chegada de oficiais da cidade e do Príncipe Escalo, autoridade máxima da cidade de Verona, Itália, onde se passa a história. À noite ocorre o baile de máscaras na residência dos Capuletos. Romeu, que julgava estar apaixonado por Rosalina, prima de Julieta, vai ao baile acompanhado de seu primo Benvólio e de seu amigo Mercúcio, na esperança de encontrar sua amada. Entretanto, lá conhece Julieta e os dois se apaixonam. Após o baile, Romeu vai até o jardim próximo ao quarto de Julieta e ocorre a famosa cena em que Romeu se aproxima da janela da jovem e, após ouvir sua declaração de amor, lhe propõe casamento. Os jovens amantes decidem se casar no dia seguinte.

---

<sup>8</sup> No original: “It would be a mistake to think that the borrowing of the outline of the story in any way detracts from Shakespeare’s genius. The plot is the least important part of a play. Shakespeare’s great artistic power is in characterization, and through it a story which in inferior hands would be crude and improbable becomes real and lifelike. Invention is not the great artistic quality, but insight – the conception the artist has of life as a whole. A story with ‘realistic’ plot has no life if the characters are wooden, but a crude plot becomes alive when living people inform it”.

Na segunda-feira à tarde Romeu e Julieta se casam em segredo com a ajuda de seu amigo Frei Lourenço. No mesmo dia, Romeu tenta impedir o duelo entre Mercúcio e Teobaldo, sobrinho da senhora Capuleto, sem sucesso. Mercúcio é morto por Teobaldo, e Teobaldo é morto por Romeu. O Príncipe Escalo pune Romeu banindo-o de Verona. No entanto, antes de partir, o jovem desafia a lei e passa a noite com Julieta em segredo. Nessa mesma noite o senhor Capuleto, pai de Julieta, dá a mão de sua filha em casamento ao conde Páris. O casamento deve acontecer na quinta-feira daquela semana.

Na terça-feira Romeu parte ao amanhecer e Julieta é informada por seus pais de que deveria se casar com o conde Páris naquela semana. Desesperada, pede ajuda a Frei Lourenço, que a aconselha a fingir que havia consentido com o casamento. Em seguida Frei Lourenço explica seu plano à Julieta: ela deveria tomar uma poção preparada pelo Frei, que diminuiria sua pulsação e lhe daria o aspecto de uma pessoa morta, quando, na verdade, estaria adormecida por um período de quarenta e duas horas; tempo suficiente para que Romeu viesse a seu encontro.

Na quarta-feira pela manhã Julieta é encontrada “morta” para o desespero de seus pais, sua ama e de seu noivo. No mesmo dia é deixada no mausoléu da família. Páris passa a noite de vigília em frente ao mausoléu.

Na quinta-feira Romeu recebe um mensageiro enviado por Frei Lourenço e é informado da suposta morte de Julieta, pois o mensageiro havia perdido a carta na qual Frei Lourenço explicava seu verdadeiro plano. Romeu compra um veneno de um boticário e regressa a Verona. Bate (2008, p. 13) observa que o fato de que Frei Lourenço não tivesse ido ao encontro de Romeu é uma referência à epidemia de peste bubônica na Inglaterra de 1593 a 1594, pois o Frei teria decidido não sair às ruas a fim de evitar um possível contágio da doença. A fala de Mercúcio pouco antes de sua morte também é interpretada como uma alusão à peste que teria vitimado os membros dos Capuletos e dos Montéquios. Conforme Bates (2008, p. 13, tradução nossa):

Quando Mercúcio morre com as palavras ‘Uma praga assola suas famílias’, não se trata de uma blasfêmia: a peça foi escrita no período subsequente àquele em que muitos familiares da plateia londrina de Shakespeare haviam falecido em consequência da peste. (BATES, 2008, p. 13, tradução nossa)<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup>No original: “When Mercutio dies with the words ‘A plague o’both of your houses’, it is no idle oath: the play was written in the aftermath of a period when the households of many members of Shakespeare’s London audience would have been struck by the plague”.

Na quinta-feira ainda Romeu chega a Verona e vai ao Mausoléu dos Capuletos ao encontro de Julieta. Duela com Páris, que o desafia e acaba morto, e, em seguida, suicida-se com o veneno após ver Julieta pela última vez. Julieta desperta e, ao ver Romeu morto, suicida-se com um punhal. A peça acaba com o encontro do Príncipe Escalo, de Frei Lourenço, dos Capuletos e dos Montéquios que, pesarosos e conscientes de sua responsabilidade pelas mortes de seus amigos e filhos queridos, decidem reconciliar-se e evitar, dessa forma, futuras tragédias.

Originalmente os personagens principais da peça são Romeu, Benvólio, Julieta, seus pais, o Senhor e a Senhora Capuleto, seu primo Teobaldo, o conde Páris, Frei Lourenço e o Príncipe Escalo. Mercúcio e a ama de Julieta ganham destaque na versão de William Shakespeare e são reformulados com a função de contrastar com os protagonistas Romeu e Julieta, bem como de provocar comicidade através de suas falas espirituosas, ambíguas e maliciosas.

Romeu é um personagem que sofre uma grande transformação no decorrer da peça. Carrington (19--., p. 18) o descreve como “instável e reservado”<sup>10</sup> no início da história, embora o jovem compartilhe seu sofrimento de um amor não correspondido por Rosalina com seus amigos Mercúcio e Benvólio. O autor acrescenta que, na verdade, esse amor é um capricho e que, quando Romeu se apaixona de fato por Julieta, mantém mais discrição em relação a seus sentimentos. O amor verdadeiro e as circunstâncias, uma vez que o jovem casal precisará lutar por seu amor proibido em decorrência da rivalidade de suas famílias, fazem com que Romeu amadureça, embora em sua essência ainda seja um jovem sonhador e impetuoso. Esse amadurecimento é perceptível em sua fala e em suas ações. O jovem casal necessita arquitetar um plano para que seu casamento se concretize. Com a ajuda de Frei Lourenço, amigo de Romeu e agora do casal, casam-se em segredo. E, quando Romeu é banido de Verona, em consequência do assassinato de Teobaldo, necessita agir com cautela e maturidade afastando-se temporariamente de Julieta. No entanto, sua impetuosidade aflora quando é informado da “morte” de sua amada esposa.

O autor ainda acrescenta que o público se compadece do sofrimento de Romeu, ainda que seja responsável por dois assassinatos ocorridos em circunstâncias especiais (o assassinato de Teobaldo em defesa da honra de Mercúcio e o assassinato de Páris em sua própria defesa), uma vez que tem seu amor por Julieta constantemente ameaçado pelo ódio entre suas famílias.

---

<sup>10</sup> No original: “Before the start of the play Romeo has been moody and reserved”.

A jovem Julieta inicia a peça como uma filha submissa, disposta a casar-se com aquele que seus pais julgarem um marido adequado. Apaixonada por Romeu desde o baile de máscaras, Julieta se transforma em uma jovem resoluta e obstinada, capaz de contrariar a vontade dos pais para casar-se com aquele que, de fato, ama. No entanto, Julieta age com cautela e astúcia desde o momento em que aconselha Romeu a pensar em todos os detalhes do plano que culminaria em seu casamento secreto até o momento em que, por força das circunstâncias, finge obedecer à vontade dos pais e casar-se com Páris. Apenas quando se depara com Romeu morto no mausoléu de sua família se mostra desesperançosa e se entrega à própria morte suicidando-se.

Mercúcio ganha destaque na peça de Shakespeare, pois tem a função dramática de contrastar com seu inseparável amigo Romeu. Enquanto Romeu se encontra introspectivo no início da peça, Mercúcio se caracteriza por seu humor espirituoso e inteligente, do qual se utiliza para tentar animar seu amigo, convencendo-o de que deve ir ao baile dos Capuletos e conhecer outras moças em vez de sofrer pelo amor não correspondido de Rosalina. Por outro lado, utiliza seu humor e seus trocadilhos, em determinados momentos, com sarcasmo, para chocar as pessoas. Mercúcio também se caracteriza por sua impetuosidade no que se refere a defender sua honra e a de seus amigos. Quando é instigado por Teobaldo a duelar, aceita o desafio. E, mesmo na hora de sua morte, ocasionada por um grave ferimento resultante do duelo, tenta manter seu característico humor, ao fazer um jogo de palavras com a expressão *grave man*, que significa tanto *sério* quanto *túmulo*. O jogo de linguagem se perde na tradução para o português: “Perguntem por mim amanhã e verão que fiquei um homem sério”, em Funck (2011, p. 139).

A ama de Julieta é outro personagem que ganha destaque na peça devido a sua fala prolixa também recheada de trocadilhos obscenos, que garantem comicidade à peça. No entanto, ao contrário de Mercúcio, cujo discurso, que se revela inteligente por trás de suas obscenidades, demonstra um nível de instrução alto condizente com sua classe social, a Ama é uma mulher de baixa instrução e seus trocadilhos revelam um humor menos refinado. Nesse ponto, como se verá a seguir, alguns autores fazem referência à distinção entre a linguagem utilizada pelos nobres na peça, supostamente colocada em um plano mais alto, e a linguagem dos personagens pertencentes a classes sociais mais baixas, em um plano mais baixo ou inferior. Apesar de sua posição social inferior, a Ama exerce certa influência sobre Julieta, de quem havia cuidado desde o nascimento, e tem a total confiança da jovem e de sua família. Esse fato lhe dá certo poder sobre a conduta da jovem, a qual influencia no desenrolar dos acontecimentos. Por outro lado, a Ama está sujeita às ordens e à influência dos patrões, de

acordo com a hierarquia social e, muitas vezes, molda-se à opinião dos mesmos. Isso fica claro quando ela aconselha Julieta a se casar com Páris obedecendo ao desejo dos pais, embora, a princípio, tivesse sido solidária ao apoiar o romance dos jovens apaixonados. Aliadas à lealdade a seus patrões, outras razões que justificam a atitude da Ama em relação à Julieta em um momento tão delicado são também sua sensatez, assegurada por sua maturidade e experiência, e seu amor pela jovem. Dramaticamente, sua natureza comum contrasta com a ternura e dignidade de Julieta.

A inconstância e a complexidade do pai de Julieta, Senhor Capuleto, assim como dos demais personagens principais, são o que os tornam humanos. A importância de Senhor Capuleto para o desenvolvimento do enredo reside em sua decisão e imposição de que Julieta se case com Páris. Dessa forma, a jovem é impelida a buscar ajuda com Frei Lourenço que lhe cede a poção responsável por sua suposta “morte”. No que diz respeito a seu caráter e relação com a família, ele é descrito como um pai zeloso a princípio, já que pede um prazo de dois anos a Páris para que Julieta esteja mais bem preparada para o casamento, pois a jovem tinha apenas 14 anos. De acordo com Carrington (19--, p. 11), “Shakespeare teria reduzido a idade de Julieta em dois anos, que no poema de Arthur Brooke ‘tinha escassos 16 anos’, a fim de tornar a personagem mais crível, evidenciando o desenvolvimento de uma menina obediente a uma heroína segura de si”.<sup>11</sup> Todavia, ao ser desafiado por Julieta, quando esta se opõe ao casamento com Páris, exibe seu lado mais obscuro e se revela um tirano: aos moldes da sociedade da época, vê sua filha, bem como sua esposa, como uma propriedade. Por outro lado, essa atitude extrema também revela sua preocupação em relação ao destino de Julieta que só teria seu futuro assegurado através de um bom casamento. E, nesse caso, um bom casamento é sinônimo de estabilidade financeira. A ideia de que uma jovem recusasse um pretendente como Páris, de família nobre e rica, era inconcebível. O desenrolar da ação que culmina com a morte dos jovens amantes o leva a revelar novamente seu lado de pai zeloso. É ele quem toma a iniciativa de fazer as pazes com os Montéquios, em uma tentativa de evitar que recaíssem novas tragédias sobre suas famílias.

A Senhora Capuleto compartilha com seu marido a visão mercenária do casamento. É o estereótipo da esposa obediente e leal ao marido, cúmplice em suas decisões, o que fica evidente quando Julieta não recebe o suporte da mãe no momento em que se opõe ao casamento com Páris. É descrita por Carrington (19--, p. 35) como “uma personagem fútil, de

---

<sup>11</sup> No original: “Shakespeare takes two years off Juliet’s age. According to Brooke, ‘Scarce saw she yet full sixteen years’. It may seem to many that an older girl would have been more credible. Presumably the alteration was to throw into relief her development from an obedient girl to a self-assured heroine – the younger she is to begin with the more noticeable is the fullness of her character at the end”.



natureza mesquinha, vingativa”<sup>12</sup> que deseja a morte de Romeu como vingança pela morte de seu sobrinho Teobaldo<sup>13</sup>. Inclusive quando se refere à morte de sua filha deixa transparecer uma preocupação maior consigo mesma pelo sofrimento que a ausência de Julieta lhe causaria.

Frei Lourenço é o mentor, amigo e confidente de Romeu desde a infância. Sua sabedoria e longa amizade lhe dão autoridade sobre o jovem, que recorre ao Frei em seus momentos de dificuldade. Tem bom coração e não mede esforços para ajudar Romeu e Julieta a se casarem, ainda que para tanto acabe sendo cúmplice da dissimulação dos jovens quando realiza seu casamento secreto e incita Julieta a esconder dos pais sua verdadeira razão para não se casar com Páris. A dissimulação de Frei Lourenço, que se dá através de seu plano arquitetado para salvar e unir os jovens amantes, justifica-se por sua boa intenção. Uma vez mais, as qualidades e os defeitos do personagem lhe dão vida, aproximando-o do humano. Acredita-se que a razão dramática ou função de Frei Lourenço nesse enredo é produzir a poção que, ironicamente, salvaria Julieta, para, em seguida, levá-la à morte em decorrência do desfecho dos acontecimentos previamente descritos.

Teobaldo, sobrinho da Senhora Capuleto, caracteriza-se por sua natureza intempestiva, impetuosa e passional, que o leva a interpretar qualquer ato, especialmente os provenientes de um Montéquio, como uma ofensa. Interpreta a presença de Romeu no baile de máscaras oferecido por seu tio Capuleto como uma provocação e planeja se vingar de tal insulto desafiando Romeu a um duelo. Portanto, sua função dramática é provocar o duelo que culminaria na morte de Mercúcio e na sua própria e levaria ao banimento de Romeu.

A função dramática de Benvólio, sobrinho dos Montéquios, é opor-se a Romeu, assim como a Mercúcio e Teobaldo, uma vez que, ao contrário desses personagens, é sempre sensato e está sempre disposto a buscar uma solução pacífica para qualquer desentendimento. A violência lhe parece uma solução plausível apenas como uma medida extrema. Portanto, sua função é apaziguar os ânimos especialmente entre Mercúcio e Teobaldo e entre Teobaldo e Romeu por ocasião de seus desentendimentos.

O conde Páris, ao contrário de Romeu, é visto pelos pais de Julieta como o pretendente ideal, pois, além de não ser um membro da família Montéquio, pertence a uma família nobre (é parente do Príncipe Escalo) e rica. Portanto, a conveniência que seu casamento com Julieta

<sup>12</sup> No original: “But she is determined on vengeance, the resort of a little nature”.

<sup>13</sup> No original: “She has never felt deeply about anything: she has lived on the surface, and the routine of every day supplies her trivial interests in life. But she is determined in vengeance, the resort of a little nature – ‘We will have vengeance for it, fear thou not’ – and plans to have Romeo poisoned ‘That he shall soon keep Tybald company’.”

representa para os Capuletos, que se tornariam mais poderosos que os Montéquios, contrasta com o amor real entre a jovem e Romeu. Esse fato, no entanto, não impede que Páris, ainda que a sua maneira conservadora de marido e senhor de sua futura esposa assim como de seus bens e criados, também ame Julieta. Ele demonstra coragem e sincero pesar quando fica de vigília em frente ao mausoléu dos Capuletos por ocasião da “morte” de Julieta e desafia Romeu a um duelo com o intuito de defender tanto a honra de sua noiva morta quanto a de sua família.

O Príncipe Escalo representa a ordem e a lei, pois é a autoridade máxima da cidade de Verona e suas poucas falas têm a função de fazer julgamentos em situações de desavença, na busca de restabelecer uma certa ordem, a harmonia do Estado. É considerado mais um símbolo do que uma pessoa. É também através de suas falas que a temática da crítica ao jogo de poder é exposta e que os personagens com os quais dialoga têm a oportunidade de se expressar e, dessa forma, ganhar voz, como no episódio em que Escalo chama a atenção de Montéquios e Capuletos devido a uma arruaça ocorrida entre seus respectivos empregados.

### 1.3 A LINGUAGEM DE SHAKESPEARE E OS JOGOS DE LINGUAGEM

A fim de compreendermos certos aspectos da linguagem de Shakespeare, que estava, naturalmente, vinculada aos padrões da dramaturgia de sua época, recorreremos a uma breve contextualização da linguagem da Inglaterra do século VI e do teatro elisabetano.

No século XVI, época em que viveu Shakespeare, o inglês já resultava de uma fusão do celta, do anglo-saxônico, do nórdico e do latim. Essa fusão é o produto de invasões à Inglaterra ao longo dos séculos.

A primeira invasão data de 54 a.C. pelo general romano César, mas foi apenas em 43 d.C. que o imperador Cláudio conquistou a Bretanha, como a Inglaterra era conhecida na época, e a incorporou ao império Romano. Os romanos a ocuparam por quatro séculos mesclando elementos de sua cultura e língua à dos celtas, povo originário da Inglaterra. No entanto, os romanos voltaram sua atenção a outras regiões de seu império, localizadas na Europa continental, que estavam sendo alvo de pilhagens de tribos germânicas, deixando a Inglaterra suscetível a invasões de outros povos. Dessa forma, ao longo do século V e VI, iniciaram-se invasões de tribos germânicas constituídas pelos anglos, saxões e jutos, seguidos pelos nórdicos a partir do século VII. Durante esse período de invasões anglo-saxônicas bem-sucedidas, que durou por aproximadamente 150 anos, os celtas foram expulsos para outras regiões da Bretanha, especialmente para Gales, mas também para a Escócia e Cornualha.

Outros navegaram em direção à Irlanda e costa da França, onde fundaram a Bretanha Francesa.

Os saxões, os anglos e os jutos se espalharam pelo território inglês e até a metade do século VI já haviam fundado os reinos independentes de *Essex*, *Sussex*, *Wessex*, *Kent*, *East Anglia*, *Mercia* e *Northumbria*. Seu total domínio sobre os celtas fez com que voltassem uma atenção maior a outros problemas e, dessa forma, começassem a guerrear entre seus próprios reinos. Seus prisioneiros de guerra eram vendidos em mercados de escravos em Roma e chamaram a atenção do Papa Gregório que decidiu iniciar a missão de converter os povos da Inglaterra, até então fiéis as suas religiões pagãs, ao cristianismo.

Portanto, a partir do século VII houve novo processo de latinização pela cristianização da Inglaterra por Santo Agostinho. Finalmente, esse processo culminou com a conquista normanda em 1066, quando Guilherme, o conquistador, proveniente da região da Normandia, na França, reivindicou seu direito ao trono inglês e derrotou o rei Haroldo Godwinson na batalha de Hastings, sendo coroado Guilherme I. Desde então a Inglaterra esteve sob o domínio de reis normandos, e o francês se tornou a língua oficial da corte e de todo e qualquer assunto de cunho governamental durante os trezentos anos da conquista normanda.

Dois fatos relevantes contribuíram para impulsionar o desenvolvimento da literatura na Inglaterra no período que precedeu Shakespeare. O primeiro foi a introdução da imprensa na Inglaterra em 1476 por William Caxton, que passou a publicar obras antigas, tais como *Ditos dos Filósofos*, *A Lenda Dourada*, bem como a nova obra naquela época, *Le Morte D'Arthur (A morte e Artur)* de Sir Thomas Mallory. Também foram publicadas obras de poetas como Chaucer, Gower, Lydgate e uma coletânea popular sobre *Robin Hood*.

O segundo fato foi o processo de mudança pelo qual a Inglaterra passou no início do século XVI, ocasionado pelo contato com o Humanismo proveniente da Itália. O primeiro italiano que viveu na corte inglesa a serviço do duque Humpfrey de Gloucester foi Tito Frulovisi. Ele escreveu uma biografia sobre Henrique V e sete peças em latim. Foi nessa época também, sobretudo durante a dinastia dos Tudor, que surgiram os primeiros humanistas ingleses, que haviam tido contato com os clássicos gregos e latinos através de sua vivência na Itália ou de seus estudos na universidade de Oxford. Dentre eles estavam William Grocyn, Erasmo, Thomas Linacre, John Colet, William Lily e Sir Thomas More. Suas obras também foram escritas em latim, uma vez que nessa época, em que apenas se iniciava esse processo de transição das ideias da Idade Média para os ideais do Humanismo, o latim ainda era a língua oficial da literatura.

No entanto o surgimento de uma obra notável escrita em 1531 por Thomas Elyot e intitulada *The Book Named by the Governor* (O livro nomeado pelo governador), abriu caminho para uma das transformações da literatura na Inglaterra, ou seja, a adoção da língua inglesa como língua padrão. A obra, totalmente escrita em inglês, foi dedicada a Henrique VIII e expressava, segundo Heliadora (2001, p. 251) “a essência do ideal do ensino universitário na Inglaterra desde então (em Oxford e Cambridge, mais do que nas *redbricks*, universidade inglesas construídas entre o final do século XIX e início do século XX).

Outras obras de destaque durante o reinado de Henrique VIII foram O *Livro Comum das Orações*, obrigatório nas igrejas anglicanas desde o início da Reforma, escrito em inglês por Thomas Cramner, Arcebispo de Canterbury, e a Bíblia traduzida para o inglês e publicada por Miles Coverdale em 1535 com o apoio do rei Henrique VIII. Ironicamente, parte da Bíblia já havia sido traduzida por William Tyndale, que foi perseguido e condenado à morte pelo rei no período anterior ao da Reforma, quando a Inglaterra ainda era católica. Também pertenceram a esse período o poema narrativo de Arthur Brooke, *Romeus and Juliet*, e a primeira tragédia inglesa baseada no escritor latino Sêneca, *Gorboduc*, escrita por Thomas Sackville (conde de Dorset) em parceria com Thomas Norton. Essa tragédia trouxe uma nova mudança que seria mais tarde característica do teatro elisabetano, que foi a utilização do verso branco ou pentâmetro iâmbico sem rima, verso que tem métrica, mas não rima.

O uso da linguagem era de primordial importância no teatro elisabetano, que não dispunha dos recursos do teatro moderno (cenário, iluminação, etc.) e que se utilizava da palavra e de todos os recursos da retórica em uma época de pleno desenvolvimento do Humanismo na Inglaterra. Os recursos utilizados pelos dramaturgos eram o *set speech*, o emprego de pensamentos, conceitos e epigramas e de sonetos, o *patterned speech* e os *image clusters*.

Conforme Heliadora (2001, p. 253) o *set speech* consistia em “uma fala longa marcada por uma força verbal particular, que pode ter as mais variadas formas. Sob certo aspecto o *set speech* corresponde à ária na ópera, como são os inúmeros trechos shakespearianos que vemos incluídos em antologias, por exemplo.” O *set speech* surgiu a partir da Retórica, uma das disciplinas que compunham a base da formação inglesa, influenciada pelos ideais humanistas durante a dinastia Tudor, que compreendeu os reinados de Henrique VII, Henrique VIII, Maria I, Eduardo VI e Elisabete I.

Os pensamentos, conceitos e epigramas empregados nas falas dos personagens eram provenientes do *Commonplace book*, um caderno comum a todos os estudantes que os acompanhava por toda sua vida, pois sua utilização era considerada um sinal de erudição e,

portanto, vista com bons olhos. Heliadora acrescenta que Shakespeare foi um dos poucos dramaturgos que soube utilizá-lo de forma criativa.

O uso dos sonetos, poemas de forma fixa constituídos por catorze versos (três quartetos e um dístico), tornou-se popular na década de 1580 a partir da publicação do conjunto de sonetos mais famoso da época, intitulado *Astrophel and Stella* de Sir Philip Sidney, considerado um modelo supremo da nobreza inglesa. Seu emprego na dramaturgia elisabetana é descrito por Heliadora (2001, p. 254) da seguinte forma:

A moda dos sonetos – *sonnetteering* – alcançou tal popularidade, foram compostas tantas sequências narrando amores e sofrimentos reais ou inventados, que até hoje ainda se discute não só quem teria sido o famoso Mr. W.H., a quem é dedicada a edição dos sonetos de Shakespeare, mas também a possibilidade de não ser a série exemplo de poesia autobiográfica, mas apenas, um exercício do gênero, por um poeta que escrevia com grande facilidade (inclusive usando o soneto dentro da forma dramática em várias peças, como, por exemplo, em *Trabalhos de Amor Perdidos* e *Romeu e Julieta*). A disciplina formal e a capacidade de síntese exigidas pelas formas de soneto, e seus belíssimos resultados, são indício seguro de que a língua inglesa estava pronta para ser usada e os poetas ingleses prontos para usá-la.

São exemplos de obras relevantes da dramaturgia inglesa desse período, além das de Shakespeare acima citadas, *Tamburlaine*, personagem que luta para conquistar seu próprio império, de Christopher Marlowe, e *A Tragédia Espanhola*, de Thomas Kyd.

O *patterned speech* é definido como a fala desenhada, modelada da dramaturgia elisabetana, o que significa dizer que a fala dos personagens, o que compreende não só estilo, mas também gênero de linguagem, molda-se às circunstâncias em que ela é usada. A autora ainda afirma que, no que se refere a Shakespeare, percebe-se uma evolução ao longo de sua obra dramática, caracterizada, principalmente, pelo número cada vez menor de rimas, que ficam reservadas a momentos específicos, como o término de uma cena ou uma fala que merece atenção especial.

Os *image clusters* são definidos por Heliadora (2001, p. 258) como “as imagens em penca, ou em cacho, formadas pelo processo no qual a imaginação dispara uma série de imagens sucessivas e interligadas que, em seu conjunto, transmitem o conteúdo em grande número de níveis de comunicação”. Através dessa técnica, Shakespeare procurava, por exemplo, transmitir a seu público ouvinte “a mesma noção de palavra que nasce junto com o pensamento que valida todo e qualquer diálogo realista”, pois a interação entre os personagens, a resposta a uma fala apenas deve soar de forma natural e espontânea a fim de que o fenômeno teatral se concretize, ou seja, de que essa interação soe de forma convincente.

No que se refere, particularmente, aos recursos linguísticos empregados por Shakespeare para alcançar uma maior interação com a plateia, encontra-se sua incontestável

habilidade e gosto em jogar com as palavras, seja por meio da criação de novas palavras, ou por meio de metáforas e trocadilhos, como veremos a seguir.

O dramaturgo soube utilizar a riqueza cultural e linguística que caracterizava a língua inglesa em suas peças, em um momento em que ela passava a ter o *status* de língua literária pela primeira vez, desde a conquista normanda em 1066. Essa riqueza cultural e linguística que lhe possibilitou “jogar” com a língua, deveu-se ao processo de transformação por que ela estava passando em pleno Renascimento, uma vez que estava livre de instrumentos normativos rígidos reservados apenas ao latim, que era, de fato, a língua estudada nas escolas. Além disso, desde o *Middle English*, o inglês da Idade Média, a língua havia perdido as terminações morfológicas (prefixos, sufixos e desinências), o que também lhe dava maleabilidade e, muitas vezes, a diferença entre um substantivo e um verbo era percebida apenas através do contexto devido à ausência de marcas formais que os diferenciassem. Como ocorre ainda nos dias de hoje.

Portanto, a língua inglesa estava suscetível a mudanças e empréstimos, com os quais Shakespeare soube lidar de forma brilhante embasado em seu sólido conhecimento da língua, em uma época em que a cultura era muito mais auditiva do que visual e que o público ouvia as peças em um teatro desprovido de grandes cenários, maravilhando-se com o poder das palavras.

Shakespeare enriqueceu o vocabulário da língua inglesa com grande número de novas palavras, das quais 1.700 estão registradas em dicionários da língua inglesa (GALINDO, 2008, p. 83). São exemplos desses neologismos shakespearianos também citados por Galindo (2008, p. 91) as palavras *description*, *short* e *bloodstained*.

O substantivo *description* (descrição) foi empregado pelo dramaturgo pela primeira vez como o verbo *descrever* na fala do personagem *Evans* em *The Merry Wives of Windsor* (As alegres comadres de Windsor): *I will description the matter to you* (Eu vou descrever-vos o assunto, I.1). Ou mesmo o adjetivo *short* (curto) que foi utilizado como o verbo *short* (encurtar), embora o verbo *shorten* (encurtar) já existisse na língua inglesa desde o século XV: *Yes, I bessech, or I shall short my word* (Sim, imploro, ou terei de “curtar” minha palavra, I.6).

Ao contrário dos exemplos anteriores, em que *description* e *short* foram empregados em classes gramaticais distintas de suas classes gramaticais de origem, o adjetivo *bloodstained* se originou da junção de uma palavra de origem latina presente no vocabulário da língua inglesa desde o século XIV, o substantivo *stain* (mancha) proveniente de *distendere*, e de uma palavra de origem germânica, *blood* (sangue), incorporada pela língua inglesa desde

antes do século XII. Por sua vez, *stain* deu origem ao adjetivo *stained* e logo em *bloodstained*. Em uma interessante análise Galindo (2008, p. 94-95) explica que no inglês

a palavra *stain* traz em seu próprio leque semântico a noção de mácula, o que confere a *bloodstained* toda uma gama de sentidos mais ricos, que se referem à ideia de algo que está não apenas sujo de sangue, mas sim conspurcado, maculado pelo sangue, onde mesmo a palavra sangue é com mais facilidade lida em sentido conotativo: violência. Por isso é que os usos figurados de *bloodstained* são os mais frequentes. Precisamente porque a língua já contava com o adjetivo, *bloody*, para cumprir mais ou menos o mesmo papel (e contava com ele desde o longínquo século XII), é que o ouvinte/leitor se vê na obrigação de buscar cores, tinturas, nuances novas na outra palavra. E isso tudo não fica dito à toa, pois que a palavra *bloody* aparece na mesma fala em que *bloodstained* vem ao mundo, logo antes, como a deixar bem claras as diferenças: “*Who then affrighted with their bloody looks/Ran fearfully among the trembling reeds,/And hid his crisp head in the hollow bank/Bloodstained with these valiant combatants*” (Henrique IV, parte 1, I.3).<sup>14</sup>

O segundo aspecto desse “jogo” que Shakespeare fazia com as palavras diz respeito ao uso de metáforas que ele, cuidadosamente, relacionava aos temas mais familiares de seu público, tais como jardinagem, jogos, pesca, etc., criando uma espécie de pano de fundo de suas peças. Um exemplo se encontra em *Hamlet*, peça em que o dramaturgo lança mão de um conjunto de metáforas inter-relacionadas que fazem referência ao “adoecimento, podridão, decadência e morte” em concordância como o tema da peça, que conta a trama da traição e morte do rei Hamlet da Dinamarca por seu próprio irmão Cláudio.

O terceiro e último aspecto desse “jogo” shakespeariano é o uso dos trocadilhos, cuja tradução para o português será objeto de estudo desta dissertação especificamente na obra *Romeu e Julieta*, a qual apresenta cerca de 175 trocadilhos.

Os trocadilhos empregados por Shakespeare, como todos os outros aspectos de sua linguagem, serviam ao propósito de entreter seu público provocando o riso, de maravilhá-lo com a riqueza e a criatividade de suas construções.

Os trocadilhos, conforme Galindo (2008, p. 102), que “de certa forma não são mais que a condensação extrema do mesmo princípio da metáfora: a aproximação de duas noções diversas em um mesmo conceito; aqui, a aproximação de duas palavras distintas em um mesmo vocábulo” tem seu princípio baseado na polissemia.

O que se justifica pela própria definição da polissemia, entendida, segundo Rabadán (1991, p. 120) como “uma condensação de significados em um único significante”, ou, em outras palavras, o emprego de uma palavra ou expressão que, dado o contexto em que se

<sup>14</sup> Bem temperado e frio está meu sangue, incapaz de agitar-se a essas vilezas, certo o notastes, para assim pisardes em minha paciência. Mas afianço-vos que vou ser doravante o que fui sempre: poderoso e temido, não untuoso como o óleo e de macieza de penugem, o que me fez perder o alto respeito que aos grandes sempre os grandes tributaram. (Tradução Carlos A. Nunes)

encontra, pode assumir um significado duplo que dá margem a interpretações diversas. Nesse caso específico, os trocadilhos, aqui denominados jogos de linguagem, possuem conotação obscena.

Um exemplo de jogo de linguagem com conotação obscena se encontra em uma fala das personagens Sansão e Gregório, servidores dos Capuletos, que, na cena 1 do ato 1, provocam uma discussão com os servidores dos Montéquios ao se referirem à superioridade de seus patrões. Ao se utilizar do verbo *to stand*, que significa ficar de pé, mas que também tem o sentido conotativo de “ter uma ereção”, Sansão joga com esse duplo sentido:

Sampson: *A dog of the house of Montague moves me to stand.* (EVANS *apud* FUNCK, 2011, p. 23)

Sansão: Da casa dos Montéquio, até um cachorro **me incomoda**. (VIÉGAS-FARIA, p. 9, 1998)

O jogo de linguagem do original tem continuidade com a resposta de Gregório e é reproduzido na tradução através da expressão “enfrentar o inimigo, firme, teso, de pé”, resgatando a intenção do autor:

Gregory: *To move is to stir, and to be valiant is to stand: Therefore, if thou art moved, thou runn'st away.* (EVANS *apud* FUNCK, 2011)

Gregório: Ficar incomodado implica mexer-se; e ser valente é **enfrentar o inimigo, firme, teso, de pé**; portanto, se ficas incomodado, não ficas parado e foges. (VIÉGAS-FARIA, p. 9, 1998)

Ao pensarmos na linguagem da obra de Shakespeare em termos de conotação obscena, faz-se necessária uma breve retomada acerca do tratamento dado à sexualidade na Inglaterra durante a era elisabetana, que remete a diferenças culturais, tanto em termos de valores morais e/ou conceitos como em termos de sua expressão através da língua que, nas artes, se manifestava através da literatura. Antes de entrarmos propriamente nessa questão da sexualidade, nos deteremos na questão dos trocadilhos sexuais de Shakespeare.

Segundo Kiernan (2008 p. 1), entreter seu público não era a única razão pela qual Shakespeare teria recorrido com tanta frequência à linguagem de conotação obscena. A autora esclarece que, através dos jogos de linguagem obscenos, que faziam parte do subtexto que



enfetizava o impacto dramático de suas cenas, Shakespeare tratava de tópicos relacionados à moralidade, além da política e da filosofia. Além disso, ela enfatiza a importância de se reconhecer a linguagem obscena da obra de Shakespeare como uma forma de análise das distintas facetas da essência humana através da sexualidade e acredita que nesse ponto, especificamente, reside o brilhantismo do dramaturgo. Portanto, ignorar esse aspecto de sua linguagem e vê-lo como um gênio puro e imaculado “é um grande desserviço” (KIERNAN, 2008, p. 27-45, tradução nossa).<sup>15</sup>

Esse “desserviço”, essa tentativa de suavizar a linguagem obscena de Shakespeare, que foi prática comum entre os editores e tradutores em geral de sua obra dentre os séculos XVI e XX, implica dois importantes aspectos.

O primeiro diz respeito à conseqüente descaracterização da obra de Shakespeare através dessa “higienização”, pois “com o passar dos anos, os trocadilhos sexuais de Shakespeare mais indecentes se tornaram invisíveis em edições e apresentações de suas peças, o que significa que o mundo foi privado de um aspecto significativo e paradoxalmente sério de sua obra” (Ibid, p. 30 e 31/45, tradução nossa).<sup>16</sup> Ou seja, essa “higienização” implica a perda de um entendimento maior do significado de sua obra no que concerne a toda uma gama de valores, preceitos, interpretações de fatos políticos, históricos, etc., revelados através dos jogos de linguagem obscenos.

O segundo aspecto concerne aos valores morais e religiosos de uma sociedade que se revelam por meio dessa “higienização”, pois através do tratamento dado à sexualidade, manifestada na literatura, nesse caso específico, através dos jogos de linguagem obscenos, percebem-se as manobras, as formas de controle sobre o indivíduo que está atrelado às regras de comportamento que restringem ou mesmo impossibilitam uma discussão aberta acerca da sexualidade.

Da mesma forma, no que se refere à linguagem obscena daquele período, especialmente à linguagem de Shakespeare, Partridge (1968, p. 5, tradução nossa) observa que o autor tinha um interesse, uma curiosidade em relação ao sexo e sua misteriosa influência sobre a vida e o caráter humanos:

Shakespeare era, fisicamente, um pagão; além disso, tinha um interesse muito vivo em relação ao sexo. Não era um mero sensualista ‘instintivo’, mas um intelectual voluptuoso, um pensador que investigava o sexo, seus mistérios, seu mecanismo e

<sup>15</sup> No original: “But this is to him a great disservice”.

<sup>16</sup> No original: “But in the years since his day, Shakespeare’s most indecent sexual puns have been all but invisible in editions and performances of his plays, which has meant that the world has been deprived of a significant, and paradoxically serious, aspect of his work”.

sua influência na vida e no caráter [humanos] de maneira intensa, sagaz, penetrante, compreensiva. (PARTRIDGE, 1968, p. 5, tradução nossa)<sup>17</sup>

Além disso, ele descreve a linguagem obscena de Shakespeare como uma linguagem de “vulgarismos apenas no senso filológico”<sup>18</sup> (PARTRIDGE, 1968, p. 9, tradução nossa), acrescentando que o dramaturgo “apenas se utilizava de gracejos anatômicos (*anatomical witticism*) ou da piada funcional (*functional joke*) que remetesse à sexualidade com espirotuosidade”<sup>19</sup> (Ibid, p. 9, tradução nossa). Observação que remete à ideia de que os jogos de linguagem sexuais de Shakespeare estejam intrinsecamente inseridos no contexto da peça, da situação descrita, do diálogo. Muitas expressões cujo sentido denotativo é inocente conotam um sentido novo e obsceno em determinados diálogos e situações.

E, finalmente, o fato de que esse tema tenha sido constantemente explorado na obra shakespeariana bem como na obra de outros autores contemporâneos a Shakespeare comprova a relação entre a sexualidade e as formas de controle da sociedade e remete, portanto, à análise e discussão acerca da sexualidade na era elisabetana.

O tratamento do tema da sexualidade na literatura da era elisabetana pode ser melhor compreendido através de um olhar cuidadoso a Londres de Shakespeare caracterizada por contrastes: as diferenças abismais entre as classes sociais; o desenvolvimento econômico (navegações, descobertas de novos continentes, etc.), científico (teorias de Nicolau Copérnico, etc.) e artístico (Renascimento, redescobertas dos clássicos gregos e latinos) em oposição aos hábitos de higiene precários, à peste bubônica, à fome, à violência das ruas, à punição pública e violenta dos crimes e a outras privações a que a maior parte da população londrina estava sujeita; os rígidos padrões teóricos de conduta moral e sexual que preconizavam a castidade, estabelecidos pela Igreja e pelo Estado em oposição aos padrões práticos revelados pela grande incidência de doenças venéreas, prostituição e filhos ilegítimos.

Da mesma forma, a posição e a importância do teatro na sociedade elisabetana também revelava contrastes. Por um lado, o “poder persuasivo do teatro sobre a população – sua habilidade de fazer a ficção parecer realidade – servia aos interesses do Estado e tanto quanto aos de outrem” (MACRONE, 1998, p. 14).<sup>20</sup> Ao explorar temas de cunho político e

<sup>17</sup> No original: “Shakespeare was, physically, a pagan; also, he took a lively, very curious interest in sex. He was no mere ‘instinctive’ sensualist, but an intellectual voluptuary and a thinker keenly, shrewdly, penetratingly, sympathetically probing into sex, its mysteries, its mechanism, its exercise and expertise, and into its influence on life and character”.

<sup>18</sup> No original: “[...] vulgarisms only in the philological sense”.

<sup>19</sup> No original: “Shakespeare was not a Rabelais: he took very little pleasure in the anatomical witticism and the functional joke, unless they were either witty or sexual”.

<sup>20</sup> No original: “The drama’s inherent persuasive power – its ability to make fiction look real – could serve the government’s interests as much as anyone’s”.

religioso, dentre outros, e dar vida a personagens humanos, ressaltando a grandiosidade dos monarcas vigentes responsáveis pela fundamental e desejável ordem do Estado e, astutamente, as falhas apenas dos monarcas anteriores à dinastia Tudor, Shakespeare, bem como os demais autores de teatro de sua época, contribuíam para a propagação e a manutenção da boa imagem do Estado. Portanto, os teatros eram mantidos como uma espécie de propaganda do Estado e de controle à população e, conseqüentemente, as críticas de puritanos como Stubbes, que escreveu em 1583 um tratado antiteatral intitulado *The anatomie of Abuses* (A anatomia dos abusos), eram ignoradas. O que não significa que não houvesse nenhuma censura por parte das autoridades. Ao contrário, antes de ser representada, toda peça teatral era submetida a uma espécie de controle de qualidade, testada e aprovada (com as devidas modificações, quando necessário) por um fiscal da rainha, denominado *Master of Revels*. “O que não era aceitável para ser consumido pelo público variava de acordo com a situação política do momento e com o *Master of Revels* em questão; porém, ‘conspiração e heresia’ eram, certamente, temas de censura”<sup>21</sup> (MACRONE, 1998, p. 15 e 16, tradução nossa).

Esses dois pontos básicos em que se baseava a censura, o da conspiração e o da heresia, referiam-se a críticas de cunho político ou religioso e representavam, portanto, uma ameaça ao poder. A linguagem obscena, no entanto, parecia não representar, pelo menos não com a mesma intensidade, esse tipo de ameaça, o que revela certa tolerância acerca de sua utilização, bem como uma certa distinção entre o “perigoso” e o “ofensivo” naquele contexto:

A ideia daquilo que é “perigoso” com aquilo que é “ofensivo” não deveria ser confundida. Os elisabetanos levavam a sério a questão dos *insultos* pessoais, mas eles possuíam uma noção distinta de *ofensa* pessoal. [...] o *Master of Revels* costuma excluir as cenas do Bardo que tratassem de questões politicamente sensíveis. Mas, aparentemente, ele não tinha queixas no que se refere à linguagem “obscena” de Shakespeare (“das falas de amor e sedução, conforme definia Stubbes”).<sup>22</sup> (MACRONE, 1998, p. 16, tradução nossa)

Macrone (1998, p. 17) observa que, a partir de 1606, a censura foi intensificada com o surgimento do *Act of Restrain of Abuses of Players* (Ato de Restrição de Abusos dos Atores), que incluía novas restrições à lista de proibições de temas nas peças referentes ao “uso ‘jocosos ou profanos’ do santo nome de Deus ou de Jesus Cristo, do Espírito Santo ou da Santíssima

<sup>21</sup> No original: “What was not acceptable for public consumption tended to vary with the political climate and the particular Master of Revels; but “sedition and heresy” would be a rough definition”.

<sup>22</sup> No original: “One shouldn’t confuse the idea of what is ‘dangerous’ with the idea of what is ‘offensive’. Elizabethans took personal *insults* very seriously, but they had a very different notion of personal *offence*. [...] the Master of Revels expunged a number of the Bard’s politically sensitive scenes. But he apparently had no complaints about Shakespeare’s ‘dirty’ language (‘Talk of love and venery’, as Stubbes put it)”.

Trindade”<sup>23</sup> (MACRONE, 1998, p. 17, tradução nossa). O autor acrescenta que Shakespeare testava seus limites com cuidado ao exporem suas peças, ainda que de forma indireta, questões políticas e religiosas e que sempre encontrava meios de explorá-las através de sua linguagem provocativa:

Shakespeare geralmente driblava a censura do examinador (*Master of Revels*), mas ainda assim conseguia manter suas peças emocionalmente provocativas. Suas reflexões filosóficas e seus discursos elevados eram regularmente pontuados por violência, comédia, abuso pessoal, explosões passionais, episódios obscenos e outros tópicos que atualmente julgaríamos mais “ofensivos” que qualquer examinador daquela época<sup>24</sup> (MACRONE, 1998, p. 17, tradução nossa)

Por outro lado, durante a era elisabetana Londres, foi “o centro da indústria do teatro e, de fato, da indústria do sexo. Consequentemente, o público associava a profissão de ator a uma sexualidade pecaminosa e aberrante”.<sup>25</sup> (WELLS, 2010, p. 14). Além disso, o teatro também estava “associado à corte [onde era representado] cujo comportamento promíscuo era conhecido na época” (WELLS, 2010, p. 15, tradução nossa). Dessa forma, o teatro era visto pela Igreja e pelos puritanos como uma má influência aos preceitos de retidão moral e combatido com empenho por eles, o que revela muito das convicções religiosas, morais e políticas daquela época. A imagem do teatro e a de seu público era constantemente por eles denegrada e, conforme Wells (2010, p. 26, tradução nossa), “Não devemos acreditar em tudo que foi dito pelos Puritanos oponentes do teatro, que gostavam de dar a impressão de que o público fosse constituído em sua maioria de ladrões e prostitutas”.<sup>26</sup>

Finalmente, em 1642 com a deposição de Jaime I, sucessor de Elisabete I, e a ascensão dos puritanos ao trono, liderados por Cromwell, “todos os teatros na Inglaterra foram fechados e representações clandestinas que eram descobertas acarretavam severas punições” (FUNCK, 2012, p. 225). Apenas dezoito anos mais tarde, após a restauração da monarquia com a ascensão de Carlos II ao trono, é que os teatros foram reabertos, em um período que ficou conhecido como *Restoration* (Restauração).

---

<sup>23</sup> No original: “Titled the Act to Restrain Abuses of Playes, it also augmented the list of prohibited subjects with ‘jestling or profanely’ invoking the ‘holy Name of God or Christ Jesus, or of the Holy Ghost or of the Trinity’.”

<sup>24</sup> No original: “Shakespeare usually sidestepped the censor, but he managed to keep his plays emotionally provocative. His philosophical musings and soaring speeches are regularly punctuated by violence, slapstick, personal abuse, passionate outbursts, bawdy episodes and other material we now find more ‘offensive’ than anything the censor cut”.

<sup>25</sup> No original: “(...) London (...) was certainly the centre of the theatre industry and indeed of the sex industry. Then as now, the theatrical profession was particularly associated in the public mind with sinful and aberrant sexuality”.

<sup>26</sup> No original: “We should not believe everything that was said by Puritan opponents of theatre, who liked to give the impression that audiences were made up largely of thieves and whores”.

Ainda no que diz respeito ao uso de linguagem obscena no teatro elisabetano, em especial à relação de Shakespeare com sua plateia, muito se revela em termos do comportamento dos elisabetanos, como se verá a seguir. Kiernan (2008, p. 3) observa uma capacidade aguçada da plateia elisabetana em identificar o subtexto das peças teatrais, revelado através dos jogos de linguagem de conotação obscena. A autora observa duas possíveis razões que justificariam essa capacidade de interpretação.

A primeira razão reside no fato de que foi uma época caracterizada por um grande número de conspirações cujo objetivo era o assassinato da rainha Elisabete I. Dessa forma, “em decorrência desse crescente número de tramas de assassinato da rainha Elisabete I, nascia um serviço secreto nacional e internacional – hoje conhecido como MI5 e o MI6” (KIERNAN, p. 28 e 29/45, tradução nossa).<sup>27</sup> Conseqüentemente, através das atividades de um grupo de espiões, contraespiões e agentes duplos surgia a prática de comunicação através de códigos, que se estendiam a outros âmbitos, tanto político como comercial, e que exerciam certo fascínio sobre os elisabetanos. Da mesma forma, Shakespeare e os demais dramaturgos criavam seus próprios códigos, seus jogos de linguagem obscenos, que deleitavam uma plateia ávida por decifrá-los.

A segunda razão reside no fato de que a plateia elisabetana estivesse habituada à linguagem das ruas:

impregnada de figuras de linguagem – obscenas, coloridas ou simplesmente grosseiras – que descreviam ou disfarçavam os fatos cruéis da vida: a pobreza, a peste, as doenças venéreas, a alta mortalidade infantil, a lenta e dolorosa morte, a violência brutal que se manifestava de muitas formas a seu redor. A realidade na Inglaterra de Shakespeare era – para a maior parte da população- bruta, dura e crua. (Ibidem, p. 5-45).<sup>28</sup>

Aliada a essa questão da familiaridade da plateia do teatro elisabetano com a decifração de códigos e com a linguagem obscena, estava a questão do que representava essa prática, através da qual o público era instigado e desafiado, em termos de comportamento.

As regras de conduta moral eram fortemente controladas pela Igreja e pelo Estado na Inglaterra elisabetana. “Os elisabetanos estavam acostumados a ser constantemente lembrados

<sup>27</sup> No original: “This is the period in English political history when, in response to growing plots to assassinate Elizabeth I, a national and international ‘secret service’ was born – what we now call MI5 and MI6”.

<sup>28</sup> No original: “People spoke a language that was full of figures of speech – bawdy, colourful, or just plain gross – to describe or disguise the cruel facts of life: poverty, the plague, venereal disease, a high infant mortality rate, slow painful death, the brutal violence in many forms that was everywhere around them. Life in Shakespeare’s England was – for many of its population – brutal, hard and raw”.

do quão perversos eram”<sup>29</sup> (WELLS, 2010, p. 13, tradução nossa) aqueles que se entregassem a vícios tais como a fornicação, o adultério e a prostituição, através das homilias lidas nos sermões das igrejas.

Associada a essas constantes advertências de padrões morais exigidos que priorizavam a observância da castidade estava “a palavra do Estado com sua pesada legislação que reforçava os ensinamentos da Igreja e punia os infratores frequentemente com uma severidade e brutalidade que chocaria sociedades civilizadas de hoje, mas que ainda encontra paralelos em algumas partes do mundo”<sup>30</sup> (WELLS, 2010, p. 14, tradução nossa).

Entretanto, a grande incidência de punições por crimes sexuais, que consistiam em todo e qualquer ato contrário à observância da castidade, revela que as severas penas não reduziam efetivamente sua ocorrência. Uma quantidade considerável desses casos está registrada no *Act Books of the Ecclesiastical Court*, ou seja, o Livro de Atos da Corte Eclesiástica, de Stratford-Upon-Avon, a qual era responsável pelo julgamento e punição desses crimes. Dentre eles há “registros [que] fornecem muitos exemplos de acusação por fornicação, ‘incontinência’ e adultério”<sup>31</sup> (WELLS, 2010, p. 17). Esse fato, aliado à grande incidência da prostituição, das doenças venéreas e dos filhos ilegítimos, revela discrepâncias em uma Inglaterra dividida entre os padrões morais teóricos, pregados pelos membros da Igreja e controlados pelas leis do Estado, e os padrões práticos.

Foucault (2015, p. 7) também descreve a questão dos padrões morais práticos que regiam a sexualidade na Inglaterra de Shakespeare:

Diz-se que no início do século ainda vigorava uma certa franqueza. As práticas não procuravam o segredo; as palavras eram ditas sem reticência excessiva e as coisas eram feitas sem demasiado disfarce; tinha-se com o ilícito uma tolerante familiaridade. Eram frouxos os códigos da grosseria, da obscenidade, da decência, se comparados com os do século XIX. Gestos diretos, discursos sem vergonha, transgressões visíveis, anatomias mostradas e facilmente misturadas, crianças astutas vagando, sem incômodo nem escândalo, entre os risos dos adultos: os corpos “pavoneavam”.

Dessa forma, pode-se dizer que o público encontrava no teatro uma possibilidade de extravasar ou liberar desejos, emoções e ideias reprimidas. E o riso decorrente dos trocadilhos obscenos de Shakespeare, por exemplo, enfatizados pelos gestos e pelo tom de voz dos atores,

<sup>29</sup> No original: “Elizabethans were well accustomed to being told how wicked they were”.

<sup>30</sup> No original: “The State too had its say, with a mass of legislation designed to buttress the Church’s teachings and to punish offenders, often with a severity and brutality that seem shocking to civilized societies of today, but that can still be paralleled in some parts of the world”.

<sup>31</sup> No original: “The Stratford records give many instances of prosecutions for fornication, ‘incontinency’, and straightforward adultery”.

parece ser um bom exemplo disso. Macrone (1998, p. 25) observa que essa catarse do público elisabetano, não apenas no que concerne à obscenidade, mas também à violência e misérias das ruas, lotava os teatros: “O público de então, assim como o público de hoje, queria, de fato, ser chocado, assustado ou mesmo nauseado. E que tais emoções, degradantes ou prurientes segundo o ponto de vista, eram definidas por Aristóteles, de forma nobre, como a catarse”.<sup>32</sup>

Parece ter havido também discrepâncias na aplicação dos padrões morais entre as classes sociais. Enquanto grande parte da população vivia sob a constante vigilância da Igreja e do Estado e sujeita à imposição de duras penas, a nobreza, em decorrência dos privilégios de que desfrutava, era notoriamente conhecida por sua promiscuidade. Há, inclusive, evidências de que “A própria rainha Elizabeth, a ‘Rainha Virgem’ reconhecida, pelo menos oficialmente, como a personificação da castidade (apesar de boatos comprometedores), se empenhasse, nem sempre com sucesso, no controle da moral de suas damas de companhia”<sup>33</sup> (WELLS, 2010, p. 15, tradução nossa). E, ainda, sabe-se que durante o reinado do sucessor de Elisabete I, o rei Jaime I, “muitos de seus cortesãos foram objeto de escândalos notórios, bem como o próprio rei em decorrência de suas relações íntimas com belos jovens”<sup>34</sup> (WELLS, 2010, p. 15, tradução nossa).

Em decorrência desse controle dos padrões de conduta moral considerava-se crime sexual e capital todo o comportamento que violasse o princípio da castidade. Dentre esses crimes capitais encontravam-se a incontidência (*incontinency*), a homossexualidade, a bestialidade, o estupro e o abuso sexual infantil.

O termo incontidência significava uma ausência de autocontrole no que se referia aos prazeres sexuais e era definido como o sexo pré-matrimonial entre duas pessoas prometidas em casamento. Porém, também era empregado em alusão à fornicção, definida como o sexo entre duas pessoas solteiras, e às relações extraconjugais, denominadas adultério. Hierarquicamente a incontidência era entendida como um crime menos grave do que a fornicção que, por sua vez, era menos grave do que o adultério.

A aplicação de penas severas que incluía, além da pena de morte, a punição pública nas igrejas ou mesmo a excomunhão (até em casos de indivíduos que buscassem redimir-se

---

<sup>32</sup> No original: “Many playgoers then, like many moviegoers today, actually wanted to be shocked, frightened, or even disgusted. You might call such emotions degrading or prurient; but Aristotle had a more ennobling word for them: catharsis”.

<sup>33</sup> No original: “Queen Elizabeth herself, the ‘Virgin Queen’ was regarded, officially at least, as personification of chastity (though there was gossip about her, too), an endeavoured, not Always successfully, to control the morals of her maids of honour”.

<sup>34</sup> No original: “Some of his courtiers were the objects of notorious scandals, and the King himself gave rise to gossip, even scandal, because of his intimate relationships with handsome young men”.

contraindo matrimônio), não impedia uma frequência considerável de casos de incontinência, revelada nos registros de nascimento e batismo de filhos bastardos.

No que se refere aos crimes capitais de homossexualidade, bestialidade e estupro o cumprimento da pena parece ter sido mais brando, pois “os registros da Corte Eclesiástica de Stratford não evidenciam ocorrências de acusação”<sup>35</sup> (WELLS, 2010, p. 25, tradução nossa) por esses crimes.

Em relação à homossexualidade, faz-se necessário esclarecer dois aspectos importantes. O primeiro é que o conceito da homossexualidade era bem diverso do que o da contemporaneidade, uma vez que “só tenha passado a ser entendido como um fenômeno filosófico no final do século XIX”<sup>36</sup> (WELLS, 2010, p. 33, tradução nossa). Não havia uma divisão entre homossexuais e heterossexuais, “pois a sexualidade de um indivíduo não era o ponto de partida para se definir sua identidade pessoal. Os elisabetanos não ignoravam o desejo entre pessoas do mesmo sexo e a literatura e as artes davam mostras do desejo homossexual”<sup>37</sup> (KIERNAN, 2008, p. 15/45, tradução nossa). O segundo aspecto é que “embora a sodomia fosse, de fato, um crime capital sua punição era raramente efetivada” (WELLS, 2010, p. 33-34, tradução nossa).

Da mesma forma, a tolerância revelada em relação aos quarenta casos de bestialidade identificados durante os reinados de Elisabete I e Jaime I, ocorridos em geral com éguas, dentre os quais poucos foram julgados, revela uma forma de “ignorar a ocorrência de tais ultrajes” (WELLS, 2010, p. 25, tradução nossa).<sup>38</sup>

Tampouco casos de estupro e abuso infantil eram alvos frequentes de efetiva punição, de acordo com registros de Bridewell (WELLS, 2010, p. 25 e 26), espécie de orfanato na cidade de Londres na época.

Embora não fossem entendidos como crimes sexuais propriamente, os índices consideráveis de prostituição e masturbação, também resultantes do rígido controle ao cumprimento dos padrões morais da época, eram alvo de preocupação das autoridades, pois se

---

<sup>35</sup> No original: “The records of the Stratford Bawdy Court offer no instances of prosecutions for rape, homosexuality, or bestiality, which would have been ‘referred to high judicial authority, for they were capital crimes, punishable by death’.”

<sup>36</sup> No original: “Historians of sexuality often tell us that homosexuality regarded as a psychological phenomenon did not exist until the later part of the nineteenth century, when indeed the word first came into being”.

<sup>37</sup> No original: “That’s because the sexuality of the individual was not the starting point for defining personal identity. The Elizabethans acknowledged that same-sex desire existed, and the literature and the visual arts of the period offered many examples of homoerotic and lesbian desire”.

<sup>38</sup> No original: “In all, ‘forty cases of bestiality handled by the secular authorities’ have been identified the reigns of Elizabeth and James I, mostly with mares. But ‘It would seem...as if the awfulness of the penalty, and a desire not to notice that such outrages had been committed, and the effect of ensuring that there were very few prosecutions for them, and even a degree of tolerance’.”



atribuía a eles a propagação das doenças sexualmente transmissíveis. Aparentemente não há registros de prostituição em documentos de Stratford, embora devesse ser uma atividade comum nas estalagens e tabernas da cidade. Sabe-se que, constantemente, muitas mulheres, na maioria mãe solteiras condenadas pelas leis da Igreja ou do Estado, abandonavam suas cidades natais em direção a Londres, onde passavam a se prostituir.

Conclui-se, portanto, que essa descrição do tratamento da sexualidade na era elisabetana, caracterizado por uma discrepância entre códigos teóricos e práticos dos padrões de moralidade a despeito da imposição de duras penas ao não-cumprimento dos primeiros, evidencia dois aspectos interessantes. O primeiro diz respeito à importância do papel que a sexualidade desempenhava (e ainda desempenha) nas relações pessoais, bem como na inserção do indivíduo em uma sociedade que se estabeleceu a partir de relações de poder nela exercidas pelo Estado e pela Igreja através do cumprimento das regras de conduta moral e punição aos crimes sexuais. O segundo aspecto tange ao questionamento da eficácia desse controle rígido dos crimes sexuais em decorrência dos altos índices de doenças venéreas, filhos ilegítimos e casos de prostituição, antes mencionados. A representação de todas essas questões no teatro parece ter estabelecido uma estreita relação entre a sexualidade e a produção literária na era elisabetana. E o “tratamento de Shakespeare em relação à sexualidade humana em um amplo âmbito, que engloba suas peças e poemas, e o situa em um contexto literário, social e intelectual”<sup>39</sup> (WELLS, 2010, p. 1, tradução nossa) parece ter exercido um forte impacto sobre os elisabetanos.

---

<sup>39</sup> No original: “In this book I aim to discuss aspects of Shakespeare’s treatment of human sexuality in a wide range of his plays and poems, and to set it within a literary, social, and intellectual context”.

## 2 TRADUÇÃO

O objetivo desta dissertação – analisar a tradução da ambiguidade dos jogos de linguagem da obra *Romeu e Julieta* de William Shakespeare – requer uma retomada do fenômeno da tradução da polissemia. Por essa razão, apresentaremos uma das definições de tradução e de tradutologia que vem ao encontro da análise da tradução desses jogos de linguagem aqui desenvolvida, bem como os conceitos de equivalência, inequivalência e polissemia.

A tradução tem sido uma prática essencial para o intercâmbio cultural entre povos de distintas línguas desde a Antiguidade, seja por meio do trabalho de intérpretes que possibilitavam a comunicação entre povos de línguas distintas, seja pela tradução de textos, que se iniciou através da incorporação da cultura helênica pelos antigos romanos, em uma tentativa de se firmar como cultura ou povo dominante e, mais tarde, já cristianizados, como povo evangelizador que difundiria o cristianismo. Conforme Berman (2013, p. 43), existe aqui um

*impulso à tradução*: ao impulso tradutório da romanidade pagã visando constituir sua própria cultura por pilhagem, empréstimos e anexação, superpõe-se o impulso evangelizador do cristianismo: é necessário que cada povo possa entender a Palavra de Deus, é necessário traduzir. É a tradução *para...*, mais do que a tradução *por...*, e este empreendimento continua, é o mesmo de um Nida nos Estados Unidos; e como na Antiguidade o impulso evangelizador unia-se ao impulso anexionista romano, o evangelismo tradutório de Nida une-se hoje ao imperialismo cultural norte-americano.

Berman (2013, p. 41-42) define a prática dos tradutores romanos da Antiguidade como uma “tradução anexionista”, pois, como o próprio nome indica, anexava elementos de uma cultura e língua estrangeira para adaptá-los a sua própria. O autor, que denomina esse tipo de tradução etnocêntrica e que observa que ela foi dominante até meados do século XX, vê, pois, sua origem em Roma e acrescenta que, embora os representantes teóricos dessa tradução tenham sido Cícero e Horácio, foi São Jerônimo, em uma Roma já cristianizada, “quem deu uma ressonância histórica aos princípios estabelecidos por seus predecessores pagãos, graças à sua tradução da Bíblia (a *Vulgata*), tradução que ele acompanhou com diversas reflexões teóricas e técnicas” (BERMAN, 2013, p. 42).

Duas observações interessantes acerca de uma reflexão do ato de traduzir datam dos séculos II e VII. A primeira se refere à definição dada por São Jerônimo, escritor e tradutor que viveu entre 347 e 420, a respeito da essência da tradução, que a entende não como ato de traduzir palavra por palavra, mas sim sentido a partir do sentido.

A segunda, que também faz alusão ao ato e a traduzir sentido por sentido, foi fornecida por Alfredo, rei da Inglaterra de 871 a 899, em um período marcado pelo intercâmbio cultural entre os celtas originários da Inglaterra e os diversos povos que invadiram e dominaram seu território ao longo de vários séculos. Dentre eles os romanos, cuja invasão data de 54 a.C, os anglo-saxões, que chegaram à Inglaterra no decorrer dos séculos V e VI, seguidos pelos nórdicos (dinamarqueses) a partir do século VII.

Motivado por uma aguçada curiosidade intelectual e por um forte desejo de divulgação da cultura e de importantes acontecimentos históricos, o rei Alfredo empreendeu, dentre outros trabalhos, a tradução de *A Regra Pastoral*, manual de instrução para o clero escrito pelo papa S. Gregório Magno, e traduzido, como o próprio rei definiu (EVANS, 1976, p. 23), “umas vezes palavra por palavra, e outras vezes, sentido por sentido”.

Essas observações já davam mostras, ainda nos séculos II e VII, do início de uma reflexão mais profunda acerca da complexa tarefa de tradução voltada à busca da transposição de sentidos de uma língua fonte a uma língua alvo, que se desenvolveria no decurso do tempo.

No entanto, embora a tradução tenha sido objeto de reflexão e de estudo desde a Antiguidade, apenas a partir da década de 1970, por influência de um movimento geral ocorrido na área das ciências humanas, é que ela conquistou um campo de estudos autônomo, a tradutologia. A área dos estudos da tradução foi especialmente influenciada pelos estudos do norte-americano James Holmes. De acordo com os ideais da época, Holmes defendia a ideia de que a tradução deveria ser compreendida como um fenômeno cultural inserido em um contexto, que excede os limites dos aspectos estritamente linguísticos. Portanto, ao contrário do que se pensava a esse respeito até então, a tradução passou a ser vista como uma operação sobre textos, e não mais simplesmente sobre palavras, estruturas linguísticas ou frases. Esses textos passaram a ser concebidos como o resultado da união de elementos não só linguísticos como também culturais, uma vez que a língua, expressa por meio desses textos, estava inserida em um contexto cultural. Em outras palavras, a língua passou a ser entendida como um elemento inserido na cultura de seus falantes.

Paralelamente a essas discussões, teóricos dos estudos da tradução, sob a influência do desconstrutivismo francês e do pragmatismo norte-americano, passaram a questionar os ideais preconizados pelo *new criticism* norte-americano e pelo estruturalismo europeu, que

concebiam a obra literária como uma estrutura autônoma e minimizavam a importância do contexto histórico-social da obra bem como a vivência e os dados biográficos do autor.

Assim, a partir da década de 1980, o texto literário traduzido passou a ter *status* de obra com valor próprio, cujo sentido, tanto do texto original como do traduzido, era determinado por fatores externos como o contexto histórico-social e pela vivência do autor. Consequentemente surgiram por parte de alguns teóricos, algumas “conclusões extremas”, segundo Britto Henriques (2012, p. 21), ou discussões acerca da instabilidade do sentido do texto, que estaria suscetível à influência desses fatores externos, e do desafio que isso representaria ao tradutor, que já não poderia reproduzi-lo com extrema exatidão, mas sim segundo o contexto em que estivesse inserido. Entretanto se, por um lado, essa concepção colocava ambos os textos em um mesmo grau de hierarquia, por outro, comprometia a noção de fidelidade do texto traduzido ao texto original, pois não se poderia depreender o sentido estável do primeiro a ser reproduzido na língua alvo.

Em oposição a essas “conclusões extremas”, surgiram novas concepções a respeito da tradução. Britto Henriques (2012, p. 28), por exemplo, com base nas regras de tradução do teórico Wittgenstein, denominadas “jogos de tradução”, assinala que o tradutor deve ter consciência de que o texto literário tem um sentido específico que deve ser captado/respeitado, o que não nega sua pluralidade de sentidos, ambiguidades ou indefinições. Acrescenta, ainda, a necessidade de se reproduzirem os efeitos de sentido, estilo ou mesmo som, no caso da poesia:

Se o tradutor parte do pressuposto que o texto a traduzir *não* tem um conjunto de sentidos mais ou menos determinados, que a tradução que ele vai produzir é um texto *outro* em relação ao original etc., ele simplesmente não está jogando o jogo da tradução. Não se trata, pois, de tratar o sentido dentro de uma visão essencialista; trata-se simplesmente de respeitar as convenções do que se entende por tradução, na sociedade no tempo em que vivemos – em tempos passados a tradução era encarada de modo diferente, e sem dúvida no futuro virá a mudar. (BRITO HENRIQUES, 2012, p. 28)

Dessa forma, concluímos que, embora a tradução como objeto de estudo de uma área autônoma, a tradutologia, seja recente, muitas foram as reflexões acerca da mesma ao longo dos séculos e que construíram diferentes formas de ver o fenômeno da tradução. Também percebemos que a prática da tradução nos leva a constantes reformulações de conceitos e concepções que regem suas normas a fim de orientar o tradutor em sua tarefa de recriar uma obra a partir da transposição de um texto de uma língua fonte a uma língua alvo. Essa consciência de uma recriação reside no fato de se perceber que ela ultrapassa os limites

linguísticos entre culturas e de que as obras, sejam elas originais ou traduções, estão destinadas a um público leitor que, por estar inserido nessas culturas, também representa um fator determinante na definição dos parâmetros ou princípios que regem a tradução.

Nesse ponto, ainda, acrescentamos uma reflexão de Berman (2013) acerca da necessidade de uma incorporação dos elementos culturais e linguísticos do texto fonte pela tradução, que é vista como uma recriação ou retradução. A partir de uma análise da tradução do poeta francês Klossowski da Eneida de Virgílio, publicada em 1964, Berman (2013, p. 175) conclui que o “o ponto essencial da tradução é “procurar na frase francesa as malhas, os buracos por onde ela pode acolher – sem *demasiada* violência, sem se rasgar *demasiado* (mas rasgando-se mesmo assim, o que não agrada a Hugo) – a estrutura da frase latina”. O autor (ibid., p. 175) acrescenta que “para traduzir, o tradutor deve sempre buscar o *não-normatizado* da sua língua. Só ele – e não o escritor pode fazê-lo. A tradução é isso: *Procurar-e-encontrar o não-normatizado da língua materna para introduzir a língua estrangeira e seu dizer*”.

Com relação às variadas formas de se conceber a tradução, destacamos os conceitos de tradução e tradutologia elaborados pela teórica Hurtado Albir (2001, p. 25, tradução nossa):

A tradução é uma habilidade, um saber fazer que consiste em saber recorrer ao processo tradutor, sabendo solucionar os problemas de tradução que se apresentam em cada caso. A tradução mais que um saber é um *saber fazer*; nesse sentido seguindo a distinção de Anderson (1983) entre conhecimento declarativo (*saber o que*) e conhecimento procedimental ou operativo (*saber como*), teremos que qualificar o saber traduzir como um conhecimento essencialmente do tipo operativo e que, como todo conhecimento operativo, se adquire fundamentalmente pela prática (cfr. infra VI.2. “A competência tradutora”). Por outro lado, a tradutologia é a disciplina que estuda a tradução; se trata, pois, de um saber *sobre* a prática tradutora. A tradutologia é uma disciplina científica, que necessita, além disso, estabelecer relações com muitas outras disciplinas, como logo veremos. (HURTADO ALBIR, 2001, p. 25, tradução nossa)<sup>40</sup>

Em seguida Hurtado ressalta que seu livro se debruça sobre a tradução interlinguística ou tradução propriamente dita, “que consiste na interpretação de signos verbais mediante qualquer outra língua” (JAKOBSON *apud* HURTADO ALBIR, 2001, p. 26, tradução

<sup>40</sup> La traducción es una habilidad, un *saber hacer* que consiste en saber recorrer el proceso traductor, sabiendo resolver los problemas de traducción que se plantean en cada caso. La traducción más que un *saber* es un *saber hacer*; en este sentido, siguiendo la distinción de Anderson (1983) entre conocimiento declarativo (*saber qué*) y conocimiento procedimental u operativo (*saber cómo*), tendremos que calificar el saber traducir como un conocimiento esencialmente de tipo operativo y que, como todo conocimiento operativo, se adquire fundamentalmente por la práctica (cfr. Infra VI.2. “La competencia tradutora”). En cambio, la Traductología es la disciplina que estudia la traducción; se trata, pues, de un saber sobre la práctica tradutora. La Traductología es una disciplina científica, que necesita, además, entablar relaciones con otras muchas disciplinas, como luego veremos.

nossa)<sup>41</sup>. Acrescenta que a tradução é vista como um ato de mediação e comunicação, em uma concepção mais moderna, entre sistemas linguísticos distintos e que o tradutor é, portanto, um instrumento dessa mediação. Nesse ponto, especificamente, encontra-se a justificativa para a escolha do conceito de tradução de Hurtado Albir, uma vez que o processo tradutório dos jogos de linguagem do texto original em inglês de *Romeu e Julieta* para o português consiste nessa mediação da língua e cultura originais à língua e cultura de chegada ou alvo, a fim de que a função comunicativa desses jogos de linguagem do original, que é a comicidade revelada por trás de expressões de duplo sentido de conotação obscena, seja mantida. Além disso, ao observar que o público alvo também deve ser um fator determinante no processo da tradução, como se verá a seguir, encontramos outro ponto em comum com os conceitos de Hurtado Albir. A distância não apenas linguística como também cultural desse texto de aproximadamente quatrocentos anos requer uma observação e mediação ou adaptação minuciosas do texto para seu público alvo, inserido em um contexto social, histórico, linguístico e cultural totalmente diverso daquele em que estava inserida a plateia shakespeariana.

Outras questões relevantes abordadas pela autora dizem respeito à finalidade e às características ou traços definitórios da tradução e à visão da tradução como um ato de comunicação, operação textual e atividade cognitiva.

A reflexão acerca da finalidade e características da tradução está baseada em quatro pressupostos básicos: a razão ou necessidade de se traduzir, motivada pelas diferenças linguísticas e culturais; a finalidade comunicativa, uma vez que a função de um texto é comunicar; o destinatário da tradução que a necessita por desconhecer a língua e/ou cultura do texto fonte; e a finalidade da tradução que a condiciona. Por exemplo, um texto clássico da literatura, como esta obra que analisamos, pode ser traduzido sob a forma de uma edição de livros de bolso (por exemplo, a tradução de Beatriz Viégas-Faria ou a de Bárbara Heliodora) ou em uma edição erudita bilíngue (como a de Elvio Funck). A autora acrescenta que o ato da tradução requer, do tradutor, habilidades linguísticas e extralinguísticas. Essas últimas compreendem não apenas o conhecimento do tema do texto fonte, como também da cultura de chegada, habilidade de transferência ou de compreensão e produção de textos, e conhecimento instrumental, que se refere ao mercado laboral, conhecimentos de informática, etc.

---

<sup>41</sup> No original: “La traducción interlingüística o traducción propiamente dicha (*translation proper*) es una interpretación de los signos verbales mediante cualquier otra lengua”.

Hurtado Albir descreve os traços definitórios da tradução através de seis princípios básicos, que retomaremos brevemente: princípio da primazia da comunicação e adequação à língua de chegada; princípio da atualização textual ou sentido; princípio da intervenção do contexto; princípio dos aspectos culturais e destinatário da tradução; princípio da vinculação textual e da finalidade de tradução; e princípio da tradução como processo mental.

O primeiro princípio, o da primazia da comunicação e adequação à língua de chegada, diz respeito à utilização de meios linguísticos distintos para a mesma intenção comunicativa em línguas também distintas. Dessa forma, as formas de cumprimento ou provérbios, por exemplo, são próprios de cada língua. Um exemplo se encontra na expressão *Good den* empregada por Mercúcio em *Romeu e Julieta* (ato II, cena 4) quando se dirige à Ama de maneira jocosa ao se utilizar do duplo sentido obsceno da expressão *den* que significava “boa tarde”, mas também conotava, na época, “antro” ou “vagina”. O cumprimento desse princípio, portanto, requer do tradutor a observância e reprodução da função comunicativa dessa expressão no texto original que é a de gerar comicidade através da exploração do duplo sentido.

O segundo princípio é o da atualização textual ou do sentido, que se refere à busca de uma expressão equivalente da língua fonte para a língua alvo. Nesse ponto, a autora chama a atenção para a importância de se considerar o sentido das palavras e frases em um determinado contexto e gênero textual, sob pena de se cair em casos de intraduzibilidade ou inequivalência, quando não se encontra uma expressão de sentido equivalente na língua de chegada. Ela cita o exemplo de uma campanha publicitária da RENFE, rede de trens espanhola, cujo slogan é “Cualquier estación es buena para viajar en tren”. Traduzida a uma língua como o português, “Qualquer estação é boa para viajar de trem” não apresentaria problemas de inequivalência, ou seja, não encontrar uma expressão equivalente na língua de chegada, uma vez que a palavra estação possui, assim como no espanhol, o duplo sentido de estação do ano e estação de trem. O mesmo não ocorreria, no entanto, no inglês, em que as palavras estação do ano, *season*, e estação de trem, *trainstation*, são bem diferenciadas e não são propícias ao mesmo jogo de linguagem. Nesse caso há que se considerar o texto do ponto de vista de sua finalidade e gênero textual para não esbarrar na intraduzibilidade. Em outras palavras, deve-se levar em conta a intenção de convencer o público leitor desse anúncio publicitário, os usuários do trem, das vantagens de utilizar a RENFE. Um exemplo semelhante que também requer a reprodução de sua finalidade e função comunicativa da comicidade para o texto alvo está em *Romeu e Julieta* (ato II, cena 4), quando Mercúcio, uma vez mais, se dirige de forma maliciosa à Ama de Julieta ao fazer uso do duplo sentido das

expressões *hand* e *prick* em “the bawdy hand of the dial is now upon the prick of noon hand”, traduzida por Funck (2011, p. 114-115) como “o ponteiro safado está agora bem em cima do ponto do meio-dia”. O duplo sentido se expressa através da expressão *hand*, que pode ser interpretada tanto como “mão” quanto “ponteiro do relógio”, e *prick*, que significa “ponto” ou “marca”, mas que também conota “pênis”.

O terceiro princípio, o da intervenção do contexto, refere-se ao significado de uma palavra inserido em um contexto. Esse princípio é exemplificado por um trecho do cartum francês *Le Fils d’Astérix*<sup>42</sup>, baseado em uma canção francesa popular, *La Madelon*, em que se faz um jogo de linguagem com a palavra *mamelon*. Essa palavra, fora de um contexto, pode ter três significados possíveis (seio, colina ou protuberância em geral), mas no contexto do cartum atualiza o de seio. A autora ainda esclarece que o leitor necessita de um conhecimento prévio da cultura francesa para ser capaz de depreender o significado e o efeito cômico dessa expressão e do texto ou da situação comunicativa como um todo nesse contexto específico. Esse mesmo conhecimento prévio é requerido pelo tradutor para que o sentido do texto seja captado e traduzido à cultura de chegada.

Um exemplo que vai ao encontro do princípio da intervenção do contexto se encontra em uma fala do personagem Mercúcio em *Romeu e Julieta*: no ato I, cena 4. Mercúcio emprega um espitirioso discurso no qual faz referência à Rainha Mab, que, segundo o folclore da época, “é a agente que as fadas usam para que as pessoas ‘dêem à luz’ sonhos estranhos” (KITREDGE *apud* FUNCK, 2011, p. 63). Mercúcio tenta reanimar Romeu que diz ter um mau presságio em decorrência de um sonho e se mostra preocupado e pouco disposto a participar do baile de máscaras dos Capuletos, inimigos de sua família. A completude da função comunicativa dessa metáfora que faz alusão aos sonhos requer do espectador ou leitor um conhecimento prévio a respeito dessa referência folclórica.

O quarto princípio se refere aos aspectos culturais e ao destinatário da tradução. A tradução do cartum, antes mencionado, também exemplifica esse princípio, uma vez que o conhecimento prévio da cultura francesa é requerido tanto por parte do tradutor como do destinatário para que o texto traduzido conserve a finalidade de texto original e cumpra sua função comunicativa. Portanto, a cada idioma em que o texto fonte é traduzido faz-se necessária uma adaptação à cultura de chegada. Dessa forma, a canção francesa do cartum foi adaptada a uma determinada canção popular catalã ou espanhola, por exemplo. No que concerne à obra *Romeu e Julieta*, observamos que o jogo de linguagem *to raise a spirit in his*

---

<sup>42</sup>O filho de Asterix.



*mistress' circle* vem ao encontro do quarto princípio, uma vez que precisa ser adaptado tanto à cultura de chegada como ao destinatário da tradução.

No segundo exemplo, ao se utilizar da expressão *to raise a spirit in his mistress' circle* (erguer um espírito dentro do círculo de sua amada), no Ato 2, cena 1 (EVANS *apud* FUNCK, 2011, p. 83), Mercúcio faz uma referência à consumação do ato sexual entre Romeu e sua amada. Na era elisabetana a expressão *to raise a spirit* significava literalmente erguer ou fazer aparecer um espírito (FUNCK, 2011, p. 83). No entanto *spirit* também conotava pênis, assim como *circle* conotava vagina. Daí o jogo de linguagem que alude ao ato sexual, em que *to raise a spirit* conota ter uma ereção complementado pela expressão *in his mistress' circle*, que conota a penetração. No entanto, essa conotação sexual, que é a base da função comunicativa do texto, e que era evidente para o público elisabetano, já não o é para um público moderno. Portanto, o tradutor precisa se utilizar de recursos que tragam essa informação a um público moderno, seja através de notas de rodapé ou de expressões adaptadas à língua e à cultura de chegada, e que resgatem essa conotação obscena.

O quinto princípio é o da vinculação textual e a finalidade da tradução que diz respeito à adaptação da tradução do texto fonte em função do gênero textual e sua finalidade. A autora esclarece que, se essa canção fosse utilizada em um gênero textual distinto com uma finalidade distinta, como uma novela, por exemplo, exigiria estratégias de tradução diferenciadas, tais como uma adaptação da canção ou notas de rodapé. O mesmo se aplicaria ao exemplo citado do texto de *Romeu e Julieta*.

O sexto e último princípio está relacionado à tradução como processo mental. Esse princípio descreve a tradução como resultado de um processo mental ao qual o tradutor é submetido na busca de soluções tradutórias. Por sua vez, esse processo requer uma compreensão do texto original e conhecimentos linguísticos e extralinguísticos que lhe permitam fazer uma transposição da língua fonte à língua alvo, tendo em mente a função do texto e o destinatário.

Hurtado Albir finaliza sua reflexão retomando o conceito da tradução a partir de três traços ou características (2001, p. 38-42):

- Ato de comunicação: a tradução é entendida como um ato de comunicação devido a sua finalidade comunicativa que se utiliza de estratégias e soluções específicas determinadas por um destinatário que desconhece a língua e cultura de partida.

- Operação textual: a tradução é vista como uma operação textual pelo fato de estar situada no plano de vista da fala, que está constituída de unidades que se relacionam. Portanto se traduzem textos e não palavras isoladas.
- Processo mental: A tradução é entendida como processo mental, por requerer do tradutor uma competência tradutora aliada a um processo mental de apreensão do texto da língua fonte para, em seguida, reformulá-lo com os meios da língua do texto alvo.

E, finalmente, a partir dessa análise, Hurtado Albir (2001, p. 41) redefine a tradução como “um processo interpretativo e comunicativo que consiste na reformulação de um texto com os meios de outra língua que se desenvolve em um contexto social e com uma finalidade determinada”.

## 2.1 EQUIVALÊNCIA E INEQUIVALÊNCIA

O processo de reformulação de um texto fonte que se dá através da utilização dos meios de uma língua alvo e de sua inserção em um novo contexto social e/ou cultural requer, primeiramente, uma análise do sentido atualizado no texto original, seguida do levantamento das possibilidades de equivalência e/ou das possíveis inequivalências.

Falar de equivalência corresponde a buscar uma solução tradutória através da utilização de expressões ou palavras da língua do texto alvo que deem conta do sentido e da finalidade do texto fonte. Um exemplo citado pela autora são as distintas formas de cumprimento do espanhol, catalão ou inglês, respectivamente *Hola*, *¿qué tal?*, *Com vá?* e *Hello, how are you?*

Entretanto, há casos em que uma solução tradutória que dê conta tanto do sentido como da finalidade do texto da língua fonte se revela inatingível e nos deparamos com o processo inverso, denominado inequivalência. Um exemplo de inequivalência se encontra em *Romeu e Julieta* (ato III, cena 1) na expressão *grave man* proferida por Mercúcio pouco antes de morte após um duelo com Teobaldo, primo de Julieta. O jogo de linguagem que não encontra equivalência no português é resultante do duplo sentido de *grave* que em inglês significa “sério, grave, sisudo” e “túmulo”: “sério” porque um morto não ri; “túmulo” porque Mercúcio estará enterrado no dia seguinte (FUNCK, 2011, p. 139).

Outro conceito abordado por Hurtado Albir, a partir das noções de contexto linguístico-social e contexto sócio-histórico, é o de equivalência tradutória segundo a concepção de Reiss e Vermeer (*apud* HURTADO ALBIR, 2001, p. 208, tradução nossa):

A translatoologia permite descrever a equivalência como a relação que existe entre elementos linguísticos de um par de textos e como a relação entre textos completos. A relação de equivalência entre elementos individuais de um par de textos não implica que exista equivalência em um plano geral. Ao contrário, a equivalência textual em seu conjunto não implica que exista uma equivalência entre todos os segmentos ou elementos textuais de um par de textos (1984/1996: 117). A existência de macrounidades e de microunidades em relação à unidade de tradução apenas corrobora esta questão e complementa o debate em torno da equivalência tradutora (cfr. infra. V.3.2. “Caracterização da unidade de tradução”). (REISS; VERMEER *apud* HURTADO ALBIR, 2001, p. 208, tradução nossa)<sup>43</sup>

A teórica dos estudos de tradução Rosa Rabadán também discorre sobre as noções de equivalência e de inequivalência a partir da relação entre texto fonte e texto alvo. O fato de que os jogos de linguagem de *Romeu e Julieta*, conforme se verá seguir, atualizem essas questões justifica a escolha dessa autora como base para os estudos desta dissertação.

Para Rabadán, há uma visão mais antiga dos estudos da tradução, que a descreve como um resultado, e uma visão mais moderna, que a descreve como um processo. Enquanto resultado, ela decorre da reformulação de um texto fonte de uma língua fonte em um texto meta ou alvo de uma língua meta ou alvo. Essa reformulação apenas é possível quando encontra material linguístico e equivalentes estruturais adequados. Rabadán (1991, p. 49, tradução nossa) ainda acrescenta que:

a conclusão extrema que deriva de tal concepção é que as línguas estão ordenadas em compartimentos equivalentes e que cada unidade linguística de língua de origem ou fonte está em relação isomórfica com outra unidade – de natureza também linguística – no sistema da língua meta ou alvo. Ou seja, pressupõe-se a existência de “equivalências” estabelecidas de antemão segundo os postulados linguísticos (e não translêmicos) de uma teoria de análise interlinguística no melhor dos casos. (RABADÁN, 1991, p. 49, tradução nossa)<sup>44</sup>

O segundo ponto de vista descreve a tradução como um processo que possui uma concepção mais interativa entre os diversos fatores que intervêm na tradução e enfoca a

<sup>43</sup> No original: “La translatoología permite describir la equivalencia como la relación entre textos completos. La relación de equivalencia entre elementos individuales de una pareja de textos no implica que existe equivalencia textual en un plano general. Y a la inversa: la equivalencia textual en su conjunto no implica que exista una equivalencia entre todos los segmentos o elementos textuales de una pareja de textos (1984/1996:117). La existencia de macrounidades y de microunidades en relación con la unidad de traducción no hace sino corroborar esta cuestión y complementa el debate en torno a la equivalencia traductora (cfr. Infra V.3.2. “Caracterización de la unidad de traducción”).”

<sup>44</sup> No original: “La conclusión extrema que deriva de tal concepción es que las lenguas están ordenadas en compartimentos equivalentes y que cada unidad linguística de la LO está en relación isomórfica con otra unidad – de naturaleza también linguística – en el sistema de la LM. Es decir, se presupone la existencia de ‘equivalencias’ establecidas de antemano según los postulados linguísticos (y no translêmicos) de una teoría de análisis interlinguístico, y esto en el mejor de los casos”.

equivalência, conforme Rabadán (1991, p. 50, tradução nossa)<sup>45</sup>, como “uma relação global entre o texto fonte e o texto meta, e de aceitabilidade (cf. REISS; VERMEER, 1984, p. 148 ss. *apud* HURTADO ALBIR, 2001) por parte dos receptores do polissistema meta”. A partir dessa visão mais dinâmica da tradução como um processo que não se limita apenas ao plano linguístico do texto fonte ou de origem e do texto meta ou alvo, mas que também considera outros fatores externos, tais como os condicionamentos culturais e temporais, o gênero textual e o destinatário, Rabadán propõe o seguinte conceito do que denomina equivalência translêmica:

Entre ambos os textos, texto fonte e texto meta, é necessário um certo tipo de relação que defina o texto meta como tradução de um texto fonte determinado. Esta relação global, única e irrepitível para cada binômio textual, e, obviamente, para cada atuação tradutora, apresenta um nível hierárquico superior ao das relações estritamente linguísticas e /ou textuais, já que está subordinada a normas de caráter histórico. Esta noção de caráter funcional e relacional é o que denominamos equivalência translêmica. (RABADÁN, 1991, p. 51, tradução nossa)<sup>46</sup>

No que se refere à questão da inequivalência, a autora lembra que Nida y Taber (*apud* RABADÁN, 1991, p. 4, tradução nossa) formulavam uma das verdades capitais da tradução ao afirmar que “tudo o que pode ser expresso em uma determinada língua pode ser traduzido à outra a menos que a forma seja um elemento essencial da mensagem”<sup>47</sup>, não deixando de referir-se à relevância da função textual (1991, p. 118, tradução nossa):

o signo pode ser usado de forma motivada dentro do texto e o significado adquire uma relevância que se converte em meio, razão e fim dentro do próprio texto. Quanto maior seja a relevância da função intratextual, maior será seu grau de dificuldade na transferência e, portanto, a atualização da equivalência potencial se verá reduzida aos próprios limiares da tradução. (RABADÁN, 1991, p. 118, tradução nossa)<sup>48</sup>

<sup>45</sup> No original: “En este enfoque se habla de *equivalencia* como relación global entre el TO y el TM de *aceptabilidad* (cf. REISS & VERMEER, 1984:148 y ss.) por parte de los receptores del polisistema meta”.

<sup>46</sup> No original: “Entre ambos textos, TO e TM, es necesario cierto tipo de relación que defina al TM como *traducción* de un TO determinado. Esta relación global, única e irrepitible para cada binomio textual, y, por supuesto, para cada actuación traductora, presenta un nivel jerárquico superior al de las relaciones estrictamente lingüísticas y/o textuales, ya que está subordinada a normas de carácter histórico. Esta noción de carácter funcional y relacional es lo que llamamos *equivalencia translémica*”.

<sup>47</sup> No original: “Anything that can be said in one language can be said in another unless the form is an essential element of the message”.

<sup>48</sup> No original: “Sin embargo, el signo puede ser utilizado de forma motivada dentro del texto (*foregrounding*) y entonces el significante adquire una relevancia que le convierte en medio, razón y fin del propio texto. Cuanto mayor sea la relevancia de la función intratextual, mayor será el grado de dificultad en la transferencia y por tanto la actualización de la equivalencia potencial se verá reducida hasta los umbrales mismos de la traducción”.

Acrescenta ainda que, na maioria dos casos, uma tradução semântica se apresenta como uma solução possível. Porém naqueles casos em que o significante se constitui também em significado, em conteúdo e em que sua materialidade formal se torna intransferível, ocorre uma impossibilidade de expressão da equivalência no texto alvo, que a autora denomina inequivalência linguística. E o que se busca nesses casos, portanto, é uma tradução da função comunicativa. Aqui, especificamente, inserem-se os jogos de linguagem de *Romeu e Julieta*, empregados de forma motivada no texto, uma vez que seu duplo sentido e sua conotação obscena, que constituem sua função comunicativa de comicidade, são determinados pelo contexto em que se encontram. Essa função comunicativa é o que, de fato, deve ser reproduzido na língua alvo. Em muitos casos, essa reprodução representa um desafio ao tradutor, que necessita buscar, na língua alvo, recursos diversos daqueles da língua fonte a fim de manter a função comunicativa dos jogos de linguagem que caracterizam o texto fonte.

A noção de equivalência/inequivalência também é retomada por Britto (2012) a partir da noção de diferenças culturais. Um exemplo citado por ele se refere à concepção de almoço entre as culturas de língua inglesa e a cultura brasileira. Embora o equivalente de *lunch* seja *almoço*, seu significado não é exatamente o mesmo, pois nas culturas de língua inglesa o almoço não é a refeição principal do dia, e sim o jantar (*dinner*), ao contrário do Brasil, onde o almoço é, de fato, a principal refeição.

## 2.2 POLISSEMIA E JOGOS DE LINGUAGEM

Um conceito abordado por Rabadán, que está relacionado aos conceitos de equivalência e inequivalência e que merece atenção no que se refere ao processo tradutório, é o da polissemia. Segundo a autora, a polissemia é uma das limitações linguísticas à expressão de equivalência translêmica que deriva das dificuldades impostas pelo uso motivado dos signos linguísticos no texto. Ela define a polissemia como uma condensação de significados em um único significante e cita Dagut (DAGUT, 1981 *apud* RABADÁN, 1991, p. 120) que atribui essa condensação de significados “à capacidade limitada dos humanos para armazenar informação”. Rabadán (1991, p. 119) observa que a “natureza polissêmica” das línguas pode ser “explorada de forma consciente”, constituindo o que denomina ambiguidade intencional, que representa “uma das barreiras mais difíceis de derrubar (se é que é possível fazê-lo) na transferência de um texto fonte ao polissistema meta [que constituem] os casos de inequivalência linguística (CATFORD *apud* RABADÁN, 1991, p. 120)”. Essa inequivalência linguística apresenta diferentes graus de dificuldade que afetam a equivalência potencial.

Aqueles casos em que a unidade léxica potencialmente polissêmica é utilizada de forma neutra com um significado determinado pelo contexto representam um nível de dificuldade menor do que os casos em que a unidade polissêmica é utilizada de forma intencional pelo autor, desempenhando um papel importante na organização do texto, como acontece com os jogos de linguagem de *Romeu e Julieta*.

Dentre os exemplos dessa ambiguidade resultante da exploração intencional da polissemia citados por Rabadán, encontra-se o jogo de linguagem do soneto 135 de Shakespeare, que utiliza a palavra *will* com quatro sentidos distintos: o do substantivo *vontade* ou *desejo sexual*, o do substantivo *órgão sexual masculino*, o do verbo auxiliar defectivo de futuro, e o diminutivo do nome William. A impossível reprodução simultânea dos jogos de linguagem, que não encontram um único equivalente no português para os quatro significados distintos de *will*, representa uma fonte de inequivalência. A partir da comparação do soneto original e sua respectiva tradução ao espanhol, Rabadán (1991, p. 122, tradução nossa) conclui que

Os três valores linguísticos que a palavra *Will* possui no original (“desejo”, “órgãos sexuais” e o nome do poeta) são o esqueleto sobre o qual está constituído o poema. Em espanhol é impossível pensar em uma unidade léxica que acumule os três sentidos e permita manter o jogo de equívocos, portanto há que se tomar partido e escolher a acepção em cada uma das aparições do termo. A versão de C. PÉREZ ROMERO (1987) evidencia a limitação: a palavra *Will* se mantém entre aspas (tradução zero) em três ocasiões no texto castelhano, presumivelmente naquelas em que a tradutora os interpretou como uma referência ao nome do autor. Nos demais casos se alternam “desejo” e “querer”, ao passo que a referência sexual desapareceu por completo. (RABADÁN, 1991, p. 122, tradução nossa)<sup>49</sup>

Um exemplo de ambiguidade intencional na obra que analisamos se encontra em uma fala de Mercúcio, no ato 1, cena 4. O jovem, em uma tentativa de reanimar Romeu, que sofre por um amor não correspondido antes de haver se apaixonado por Julieta, explora o duplo sentido das expressões *sink* e *burden*, que significam, respectivamente, “afundar ou penetrar sexualmente” e “peso” ou “fazer peso sobre a mulher durante a cópula” (EVANS, 1997, *apud* FUNCK, 2011, p. 60).

<sup>49</sup> No original: “Los três valores semânticos que la palabra *Will* tiene en el original (“deseo”, “órganos sexuales” el nombre del poeta) son el esqueleto sobre el que está construído el poema. Em español es imposible pensar en una unidad léxica que acumule los tres sentidos y permita mantener el juego de equívocos, por lo tanto hay eu tomar partido y elegir la acepción em cada una de las apariciones del término. La versión de C. PÉREZ ROMERO (1987) testimonia bien a las claras la limitación: la palabra *Will* se mantiene entrecomillada (traducción cero) em tres ocasiones em el texto castellano, presumiblemente en los que la traductora intepretó la referencia al nombre del autor. Em los demás casos se alternan “deseo” y “querer”, mientras que la referencia sexual há desaparecido por completo”.

Outra possibilidade de exploração da polissemia ou ambiguidade intencional referida pela autora, que também constitui uma das causas da inequivalência linguística diz respeito aos jogos de palavras. Rabadán observa que os jogos de palavras representam a ruptura da relação que comumente se dá entre significante e significado e que esse fato se sucede através da homonímia, da homofonia e da paronímia.

A homonímia ocorre quando um significante presta suporte a vários significados de forma motivada em um texto produzindo uma ambiguidade intencional. Um exemplo de homonímia em *Romeu e Julieta* se encontra no uso da expressão *to raise a spirit in his mistress' circle* (erguer um espírito dentro do círculo de sua amada), utilizada por Mercúcio no Ato 2, cena 1 (EVANS *apud* FUNCK, 2011, p. 83), em uma referência à consumação do ato sexual entre Romeu e sua amada. Na era elisabetana a expressão *to raise a spirit* significava literalmente erguer ou fazer aparecer um espírito (FUNCK, 2011, p. 83). No entanto, *spirit* também conotava pênis, assim como *circle* conotava vagina. Daí o jogo de linguagem que alude ao ato sexual, em que *to raise a spirit* conota ter uma ereção, complementado pela expressão *in his mistress' circle*, que conota a penetração.

A homofonia consiste na existência de um único significante com significados divergentes, mas de mesma pronúncia. Novamente em *Romeu e Julieta*, na cena 1 do ato, vê-se uma ilustração desse fenômeno. Nessa passagem, em que Mercúcio novamente faz uma referência ao amor, Shakespeare joga com a pronúncia idêntica de *tale* (conto, história) e *tail* (rabo), que resulta em um novo jogo de linguagem de conotação sexual de difícil reprodução na língua alvo, pois os substantivos em questão não são homófonos em português:

*Mercutio: Thou desirest me to stop in my tale against the hair.* (EVANS *apud* FUNCK, 2011, p. 113)

Mercúcio: Tu queres que eu pare **minha história** contra minha vontade?  
(FUNCK, 2011, p. 113)

A paronímia, por sua vez, consiste nos signos com significado distinto, mas com significantes relativamente próximos. Um exemplo em *Romeu & Julieta* está na cena 1 do ato 1, em que dois servidores dos Capuletos, numa referência à superioridade de seus senhores em relação a seus rivais, os Montéquios, esbanjam do uso de jogos de linguagem de conotação sexual. A paronímia se encontra precisamente no uso das expressões *heads of the maids* (cabeças das donzelas) e *maindenheads* (cabaços):

Gregory: *The quarrel is between our masters, and us their men.*

Sampson: *'Tis all one, I will show myself a tyrant: when I have fought with the men, I will be civil with the maids; I will cut off their heads.*

Gregory: *The heads of the maids?*

Sampson: *Ay, the heads of the maids, or their maidenheads, take it in what sense thou wilt.*

(EVANS *apud* FUNCK, 2011, p. 24)

Gregório: A briga é entre nossos patrões e entre nós, seus criados.

Sansão: Dá na mesma; vou ser tirano: depois de lutar com os homens, vou ser bonzinho com as donzelas: cortarei suas cabeças.

Gregório: As cabeças das donzelas?

Sansão: Sim, **suas cabeças ou seus cabaços**, entende como quiseres. (FUNCK, 2011, p. 24)

Finalmente, ainda no que se refere às possíveis formas de exploração intencional da polissemia relacionadas aos jogos de linguagem de *Romeu e Julieta*, Rabadán (1991) menciona a “oligossemia” e a metáfora.

A “oligossemia” compreende as diferenças não apenas linguísticas como também culturais existentes entre pares de línguas diversos. Elementos referentes a aspectos culturais específicos, tais como costumes muito particulares de determinada cultura, referências a fatos históricos, políticos ou mesmo a nomes próprios representam muitas vezes uma tarefa árdua para o tradutor e, de acordo com Rabadán, em alguns casos são fonte de inequivalência. Dentre os exemplos de oligossemia citados pela autora, encontram-se os *Sonetos* de Shakespeare traduzidos ao espanhol que ela define como “um pálido reflexo do autor original” (RABADÁN, 1991, p. 134)<sup>50</sup> e a obra *O Senhor dos Anéis* de J.R.R. Tolkien. A autora ainda observa que essa limitação não se deve à capacidade do tradutor e sim à “essência literária que subjaz a todas as obras literárias citadas: as conotações subjetivas, os jogos de palavras, as referências literárias intrassistêmicas... são intransferíveis” (RABADÁN, 1991, p. 134).<sup>51</sup>

No que se refere à obra *Romeu e Julieta*, as referências a elementos próprios da cultura da Inglaterra elisabetana ou mesmo a fatos históricos desse período constituem exemplos de

<sup>50</sup> No original: “El SHAKESPEARE de los Sonetos traducidos al español no es sino um pálido reflejo Del autor original, y para qué hablar de J.R.R.TOLKIEN y su obra *El señor de los anillos*”.

<sup>51</sup> No original: “Culpable el traductor? No, al menos em su totalidad, culpable la esencia literária que subyace a todas las obras citadas: lãs connotaciones subjetivas, los juegos de palabras, las referencias literárias intrasistêmicas...son intransferibles”.



oligossemia. A expressão *we'll not carry coals* (ato I, cena 1), que significa literalmente “não carregaremos carvão”, conota inferioridade. Ela é empregada por Sansão, em seu diálogo inicial com Gregório, no qual ambos falam acerca da superioridade de seus amos, os Capuletos, em relação aos inimigos Montéquios. A compreensão do real efeito do emprego dessa expressão, no entanto, requer do público um conhecimento extralinguístico, ou seja, o de que a expressão *to carry coals* era sinônimo de “rebaixar-se” em alusão a uma das profissões mais aviltadas da Idade Média, a dos carregadores de carvão. Nesse caso a solução tradutória se dá, em geral, através de uma nota de rodapé, à qual recorre Funck (2011), ou através da busca de expressões equivalentes na língua alvo no que se refere à conotação de inferioridade, tais como “não podemos levar desaforo pra casa” (VIEGAS-FARIAS, 1998, p. 13), “desaforo não se engole” (HELIODORA, 2004, p. 21), ou “não vamos aguentar desaforos” (FUNCK, 2011, p. 22).

Quanto à metáfora, a autora observa que, apesar dos estudos desenvolvidos acerca dessa figura de linguagem, ela representa, ainda hoje, um desafio à tradução literária e que “o estudo da equivalência potencial da metáfora ainda está por ser feito” (RABADÁN, 1991, p. 135, tradução nossa).<sup>52</sup> Ela justifica sua afirmação “pela falta de uma definição clara, que permita incorporar o fenômeno à casuística geral no marco abstrato de uma teoria de transferência” (RABADÁN, 1991, p. 135, tradução nossa)<sup>53</sup>, mas a define como “a aplicação, a um objeto ou fenômeno, do nome de outro, em virtude de uma relação de semelhança entre ambos” (RABADÁN, 1991, p. 135-136)<sup>54</sup>.

A partir da observação do comportamento das metáforas na tradução, Rabadán (1991, p. 135) propõe uma “classificação de graus de equivalência potencial da metáfora segundo os critérios de recepção propostos no modelo teórico”.<sup>55</sup> Com base na função comunicativa das metáforas a autora as subdivide em metáfora tradicional, metáfora lexicalizada e metáfora inovadora (*metáfora novedosa*).

As metáforas tradicionais são definidas como aquelas “institucionalizadas incorporadas pelo uso à tradição literária do polissistema e [que] têm por ele fortes conotações culturais” (RABADÁN, 1991, p. 140, tradução nossa).<sup>56</sup> Ou seja, o contato entre línguas e

<sup>52</sup> No original: “[...] aún hoy el estudio de la equivalencia potencial de la metáfora está por hacer”.

<sup>53</sup> No original: “La razón principal de esta situación desoladora es la falta de una definición clara, que permita incorporar el fenómeno a la casuística general en el marco abstracto de una teoría de transferencia”.

<sup>54</sup> No original: “La metáfora es la aplicación a un objeto o fenómeno del nombre de otro en virtud de una relación de semejanza entre ambos”.

<sup>55</sup> No original: “Nuestro propósito es establecer una clasificación de grados de equivalencia potencial de la metáfora según los criterios de recepción propuestos en el modelo teórico”.

<sup>56</sup> No original: “Se trata de metáforas institucionalizadas incorporadas por el uso a la tradición literaria del polissistema y tienen, por ello, fuertes connotaciones culturales”.

culturas diversas permite que determinadas metáforas sejam conhecidas por públicos diversos. A autora cita como exemplos a referência a personagens de *Hamlet*, facilmente reconhecidos pelo público leitor do sistema anglófono, na obra *Rosencratz and Guildenstern Are Dead* de Tom Stoppard. No que se refere a *Romeu e Julieta*, podemos pensar na metáfora em referência à penitência realizada no período da Quaresma (cena 4 do ato II) –, pois essa referência é compartilhada entre diferentes culturas do mundo cristão. Mercúcio provoca a Ama de Julieta, de idade avançada e, segundo ele, de aspecto pouco atraente, com uma metáfora obscena ao compará-la a uma “torta de quaresma que fica rançosa e mofada antes de ser comida” (FUNCK, 2011, p. 116)<sup>57</sup>, em decorrência do período de jejum a que estavam submetidos os cristãos no período que precedia a Páscoa, ou seja, a Quaresma.

As metáforas lexicalizadas são definidas como “aquelas que os falantes deixaram de perceber como tais e que passaram a formar parte do sistema linguístico e cultural e que, portanto, são utilizadas dentro dos limites de ‘normalidade’ que impõem as regras do polissistema” (RABADÁN, 1991, p. 142).<sup>58</sup> A autora acrescenta que o fato de que essas metáforas tenham se incorporado gradualmente ao estoque semântico de determinada língua estrangeira as transforma em “expressões fossilizadas nos dicionários” (RABADÁN, 1991, p. 142)<sup>59</sup>, como ilustra a expressão espanhola *fresca como uma lechuga*, da obra *La tia Julia* de Vargas Llosa, que é reproduzida ao inglês por seu equivalente padrão *cool as a cucumber*, em referência à calma extrema da personagem. No que concerne às falas selecionadas de Mercúcio na obra *Romeu e Julieta*, não identificamos exemplos de metáforas lexicalizadas. Acreditamos que a distância linguística, cultural e temporal que caracteriza tal texto, requer um estudo mais aprofundado que forneça recursos linguísticos, etimológicos ou mesmo históricos que possibilitem sua identificação.

Já as metáforas inovadoras “representam o grau máximo de violação das regras linguísticas e literárias do polissistema sincrônico” (RABADÁN, 1991, p. 136)<sup>60</sup>, uma vez que se baseiam em referências culturais da cultura da língua fonte desconhecidas pela cultura da língua alvo. Sua presença em um texto representa uma grande dificuldade para a reprodução da função comunicativa da metáfora na língua alvo, se esta carece das mesmas referências culturais, literárias, históricas, que permitam buscar uma identificação com a

<sup>57</sup> No original: “No hare, sir, unless a hare, sir, in a lenten pie, that is something stale and hoar ere it be spent”.

<sup>58</sup> No original: “Entendemos pó metáforas lexicalizadas aquellas que e hablante há dejado de percibir como tales y que han pasado a formar parte del sistema linguístico y cultural y que por tanto se utilizan dentro de los limites de ‘normalidad’ que imponen las reglas del polisistema”.

<sup>59</sup> No original: “‘expresiones fossilizadas’ em los diccionarios”.

<sup>60</sup> No original: “Denominaremos así a aquellas metáforas que presentan el grado máximo de violación e lãs reglas linguísticas y literárias del polisistema sincrônico”.

cultura do texto fonte. Acreditamos que as metáforas que fazem parte dos jogos de linguagem da obra analisada *Romeu e Julieta*, ou pelo menos sua maioria, podem ser classificadas como metáforas inovadoras, devido ao fato de que são parte integrante de um texto de aproximadamente quatrocentos anos, caracterizado não só pela distância linguística como também cultural e temporal. Seria o caso, por exemplo, da metáfora “carne peixificada” empregada por Mercúcio (ato II, cena 4) em referência à falta de libido, pois, na era elisabetana, atribuía-se a falta de libido ao consumo da carne de peixe (FUNCK, 2011, p. 110):

*Mercutio: O flesh, flesh, how art thou fishified!* (EVANS *apud* FUNCK, p. 10, 2011)

Mercúcio: Ó, carne, carne, como estás peixificada! (FUNCK, 2011, p. 110)

Além disso, a tradução de metáforas entre línguas heteromórficas como o inglês e o espanhol ou o português, por exemplo, dificultam a reprodução de sua função comunicativa, que é solucionada, em muitos casos, por meio de uma tradução semântica por não encontrar na língua alvo recursos linguísticos semelhantes aos da língua fonte que reproduzam com eficiência o mesmo efeito da metáfora original.

Um dos exemplos de difícil reprodução no inglês que a autora cita é a metáfora *giralunas* construída com base na estrutura da palavra *girasoles* no poema intitulado *La destrucción o el amor de V. Aleixandre*. Rabadán (1991, p. 138, tradução nossa) reflete acerca da solução que se deveria buscar na língua alvo: “Se o equivalente léxico de girassol é *sunflower*, o que deve fazer o tradutor, reconstruir ‘*moonflowers*’, ou talvez explicar a peculiaridade em uma nota de rodapé?”<sup>61</sup>. Em *Romeu e Julieta*, as expressões *pop’ring pear*, *medlars* e *open arse*, empregadas por Mercúcio (ato II, cena 1), são um exemplo dessa falta de correspondência (ou inequivalência) de referências linguísticas e culturais entre a cultura do texto fonte e a do texto alvo. A conotação obscena dessas expressões na era elisabetana, sendo facilmente reconhecidas pelo público daquela época como uma referência aos nomes vulgares dos órgãos sexuais masculino e feminino, respectivamente, não se mantêm na língua e cultura brasileiras. As soluções analisadas nesta dissertação ou recorreram a notas de rodapé que explicaram essa diferença linguística e cultural, como é o caso da tradução de Funck (2011), ou buscaram recursos diversos do original através do emprego de

---

<sup>61</sup> No original: “Giralunas (nuestro subrayado) es una metáfora que representa los rostros de los amantes a los que ilumina a luz de la luna. Está construída sobre la estructura de *girasoles*: si en inglés el equivalente léxico de *girassol* es *sunflower*, que hay que hacer l traductor, reconstruir ‘*moonflowers*’, o tal vez explicar la peculiaridad metafórica en una nota?”

adjetivos que tentassem reproduzir a conotação obscena das metáforas. Dessa forma, vê-se *medlars* traduzido como “pêssego” (VIEGAS-FARIAS, 1998), “ameixa” (HELIODORA, 2004) ou “nêspira” (FUNCK, 2011), o que, evidentemente, não reproduz a função comunicativa de insinuação obscena da metáfora do original. No entanto, essa conotação é recuperada pelo emprego de substantivos diversos ou adjetivos como “um par de nádegas que se entrega” e “pêra rija” (VIEGAS-FARIAS, 1998), ou “se ela fosse uma etc. aberta” ou “pêra pontuda” (FUNCK, 2011; HELIODORA, 2004).

Dessa forma, faz-se necessário um estudo minucioso dessas expressões polissêmicas, uma compreensão que vai além do simples conhecimento da língua, mas que também se estenda ao âmbito do conhecimento histórico e cultural, dos hábitos, dos valores e do uso da linguagem e seu efeito na era elisabetana. Um estudo que nos leve a compreender o poder que esses jogos de palavras exerciam sobre a platéia de Shakespeare e o fascínio que essa platéia encontrava ao desvendá-los.

### 3 METODOLOGIA

A metodologia consiste no levantamento e na análise das ocorrências de polissemia na obra *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, nas passagens de falas de Mercúcio, bem como da comparação de diferentes soluções encontradas pelos tradutores Viégas-Farias (1998), Heliadora (2044) e Funck (2011). A escolha dessas traduções se justifica pelas estratégias tradutórias diferenciadas, porém eficientes nos três casos, dadas aos jogos de linguagem.

Dessa forma, as etapas da metodologia para a realização desse trabalho foram as seguintes:

1) Escolha da tradução interlinear de Funck como fonte do texto original em inglês para a coleta dos jogos de linguagem. O texto fonte dessa tradução, por sua vez, foi o *First Folio*, de 1623, apresentado na edição crítica, *The New Cambridge Shakespeare*, da editora G. Blackmore Evans (2003), conforme observa Funck (2011, p. 10). A tradução interlinear de Funck tem cunho didático, uma vez que está voltada a estudantes e profissionais das áreas de literatura e tradução. Sua linguagem, mais próxima da original, é complementada por notas de rodapé, especialmente nos casos em que os jogos de linguagem e as metáforas são construídos a partir de referências a expressões arcaicas do inglês ou mesmo a fatos históricos e culturais considerados relevantes. No que se refere à forma a tradução está escrita em prosa, ao contrário do texto original que está escrito “predominantemente em poesia, em pentâmetros pela versificação inglesa, nem sempre rimados” (FUNCK, 2011, p. 17).

2) As traduções de Viégas-Faria e Heliadora em contrapartida, são mais domesticadas, mais próximas da linguagem coloquial e da cultura contemporâneas e, dessa forma, não recorrem a notas de rodapé. Fato que não as impede de manter os jogos de linguagem do texto fonte através de recursos variados na língua alvo. Por outro lado, embora se tratem de traduções com mesmo público e objetivo, observamos uma sutil diferença no que diz respeito ao nível de coloquialismo e à forma das traduções, No que concerne ao nível de coloquialismo, observamos que Viégas-Farias emprega, por vezes, uma linguagem mais coloquial que a de Heliadora. No que diz respeito à forma, observamos que, a tradução de Viégas-Faria, escrita em prosa, parece soar mais contemporânea e informal ao público em geral, que está mais habituado a ler em prosa do que em verso, do que a tradução de Heliadora, escrita em prosa e em verso. Percebemos, portanto, que essa sutileza é o que ora as aproxima, ora as distancia.

3) Identificação dos jogos de linguagem no original e de suas traduções em todas as falas do personagem Mercúcio, visto que esse é um personagem de destaque que impulsiona os acontecimentos da peça por meio de sua linguagem sarcástica impregnada de jogos de linguagem de conotação obscena. Os dados que consistem nas falas de Mercúcio foram destacados e organizados em tabelas separadamente de acordo com cada ato e cena da peça *Romeu e Julieta*. As tabelas contêm o texto original, seguidas das respectivas traduções.

4) Comparação do original e traduções para identificar as soluções dadas: equivalência, inequivalência. Abaixo de cada tabela fez-se uma comparação das traduções bem como uma análise das estratégias de tradução dos jogos de linguagem empregadas por cada tradutor e das soluções encontradas, com uma atenção especial aos casos de inequivalência. A análise está baseada em glossários especializados que permitiram uma melhor interpretação e percepção desses jogos de linguagem.

5) Análise com base nos dicionários especializados. O emprego de dicionários especializados foi essencial para a identificação e a análise dos jogos de linguagem e das soluções tradutórias encontradas. São eles: Eric Partridge (1968), Frankie Rubenstein (1989), Michael Macrone (1998) e Pauline Kiernan (2014), além da tradução interlinear de *Romeu e Julieta* de Elvio Funck (2011).

Foram de grande utilidade os prefácios e introduções dos respectivos glossários, bem como as notas de rodapé da tradução interlinear de Funck, que trouxeram importantes e esclarecedoras explicações de aspectos linguísticos, históricos e culturais da época, essenciais para uma compreensão e uma percepção mais profunda da linguagem shakespeariana e do emprego dos jogos de linguagem e de seus efeitos na produção da obra no contexto da era elisabetana. Essas obras também contribuiriam para a análise da tradução dos jogos de linguagem para o português, possibilitando uma visão mais atenta à questão de sua inserção em um determinado contexto social e linguístico, que deve ser observada tanto no momento da tradução a uma língua alvo como no da reprodução e análise de seu efeito cômico do texto original. Afinal, não deve ser ignorado o fato de que possíveis referências a fatos ou personalidades reais da cena político-histórica da Inglaterra elisabetana, facilmente identificadas pelo público daquela época, sejam desconhecidas pelo público de hoje.

Partridge, especializado na linguagem ou vocabulário de Shakespeare e autor de *Shakespeare's Bawdy*, cuja primeira edição data de 1947, destaca-se por sua obra pioneira por sua coragem e ousadia em falar com franqueza acerca da sexualidade e do uso de linguagem obscena em uma época em que, por uma questão de pudor, “todas as edições de Shakespeare ainda eram censuradas (*bowdlerized*), quando editores omitiam insinuações sexuais e quando

as atitudes em relação a essas insinuações eram muito menos liberais do que começaram a se tornar a partir da década de 1960” (WELLS *apud* PARTRIDGE, 1968, p. viii, tradução nossa).<sup>62</sup>

Kiernan, autora de *Filthy Shakespeare* cuja primeira edição data de 2006, parece ser a mais explícita no que concerne ao vocabulário obsceno e aos jogos de linguagem obscenos empregados por Shakespeare. Em uma interessante análise, observa que essas tentativas de “higienização” da obra shakespeariana através da omissão de passagens obscenas, como a de Bowdler, ocorridas entre os séculos XVII e início do XX, acarretaram um “desserviço” (KIERNAN, 2008, p. 27) à obra do bardo. Muito de seu brilhantismo e genial habilidade em jogar com o poder das palavras, com sua maleabilidade e com suas várias nuances ou camadas de significação possíveis adaptadas a determinado contexto foram negligenciados e escondidos do público.

Na introdução de *A Dictionary of Shakespeare’s Sexual Puns and their Significance*, Rubenstein chama a atenção para seu objetivo de contribuir para um maior entendimento e apreciação da linguagem shakespeariana em virtude de sua já conhecida e mencionada “higienização”. Dessa forma, o autor esclarece que se propõe não apenas a identificar e enumerar os jogos de linguagem shakespearianos como também a analisar seus propósitos e os efeitos que se revelam através das falas das personagens.

Macrone, no prefácio de *Naughty Shakespeare*, aborda a questão da popularidade da obra de Shakespeare em seu tempo em decorrência da abordagem de temas polêmicos por meio de sua característica linguagem de duplo sentido, tais como sexo, violência, crime, políticas, religião, racismo, semitismo, xenofobia. Também faz referência ao fato de que a linguagem obscena de Shakespeare tenha sofrido tentativas de “sofisticação” ao longo dos séculos que sucederam à sua morte. Isso nos teria “protegido de ofensas/ultrajes e evidenciado a noção ingênua de que o Bardo fosse uma espécie de profeta da virtude” (MACRONE, 1998, p. 7, tradução nossa?).<sup>63</sup>

Funck, na introdução de sua tradução de *Romeu e Julieta*, além de oferecer uma breve contextualização histórica da peça, seguida de um resumo do enredo, chama a atenção para sua abundante utilização de notas de rodapé, “fundamentais para uma leitura mais proveitosa de Shakespeare” (FUNCK, 2011, p. 11), uma vez que trazem informações relevantes

---

<sup>62</sup> No original: “Of course, Partridge was writing at a time when all editions of Shakespeare intended for use in schools were bowdlerized, when editors even of scholarly editions frequently shied away from sexual glosses, and when attitudes to expressions of sexuality were far less liberal than they were to become during the 1960’s”.

<sup>63</sup> No original: “Thus we have protected ourselves from offence, and enhanced the silly notion that the Bard was some sort of prophet of virtue”.

referentes a questões linguísticas e culturais da Inglaterra elisabetana, além de fatos históricos fundamentais para a contextualização da peça.

6) Comparação das três traduções entre si. A análise das distintas traduções dos jogos de linguagem e sua comparação permitiu que identificássemos as também distintas estratégias e/ou recursos empregados no processo tradutório, fossem eles o emprego de expressões equivalentes dos jogos de linguagem no próprio texto ou notas de rodapé que esclarecessem aspectos linguísticos, culturais e históricos que tornassem determinadas expressões jogos de linguagem.

7) Considerações sobre a tradução dos jogos de linguagem da obra de Shakespeare em particular e nos textos. A comparação e a análise dos jogos de linguagem e de suas respectivas traduções nos permitiram observar que traduzir Shakespeare requer um conhecimento que ultrapassa os limites do linguístico, uma vez o conhecimento acerca de costumes, de valores (dentre eles o tratamento da sexualidade) e de fatos históricos da era elisabetana são essenciais para a percepção dos duplos sentidos que caracterizam os jogos de linguagem de conotação obscena. Quanto aos textos traduzidos, observamos que os tradutores analisados, cujos objetivos e público alvo se assemelham e/ou se diferenciam em determinados aspectos, são unânimes em reconhecer a relevância de se reproduzir o tom sarcástico e cômico os jogos de linguagem obscenos do texto original.





## 4 ANÁLISE DOS JOGOS DE LINGUAGEM

O foco deste capítulo encontra-se na análise dos jogos de linguagem de conotação sexual, predominantes nas falas do personagem Mercúcio em *Romeu & Julieta*. Essa escolha se justifica pelo fato de que, especialmente a ele, nessa peça, esteja reservado esse tipo de fala tão característica da obra de Shakespeare. Assim como outros dramaturgos de seu tempo, o autor recorria a esse tipo de linguagem para entreter sua plateia, que se deleitava com seus jogos de linguagem, e para retratar a Londres caótica e violenta da era elisabetana, através da exploração de temas importantes de cunho moral, político e filosófico.

Esse gosto de sua plateia por jogos de linguagem de conotação obscena revela dois aspectos culturais e históricos da Inglaterra da era elisabetana já observados no capítulo 1.

O primeiro aspecto indica um período de maior tolerância no que diz respeito aos temas relacionados à sexualidade, discutidos de forma mais explícita, e ao consequente emprego de uma linguagem impregnada de expressões de cunho sexual ou obsceno. Segundo Macrone (1998, p. 17, tradução nossa), “Os contemporâneos de Shakespeare eram muito menos solitários, menos interiorizados e (me atrevo a dizer) menos reprimidos do que somos hoje”.<sup>64</sup> No entanto, isso não significa que qualquer comportamento ou linguagem indecente fossem tolerados, pois havia padrões sociais e de propriedade verbal, que eram distintos, todavia, dos padrões atuais em termos de noção de decência. Esta, por sua vez, estava diretamente associada à classe social. Portanto, “tratava-se de um código acerca do modo como certas classes de pessoas deveriam, ou não, falar ou agir. Outra questão bem distinta era o que se queria ouvir. A extravagância verbal, a violência, a acidez e a obscenidade eram características marcantes na literatura” (MACRONE, 1998, p. 18, tradução nossa).<sup>65</sup>

Além disso, a plateia shakespeariana socialmente diversificada, que frequentava com assiduidade o teatro para “ouvir” as peças, estava familiarizada com a linguagem obscena das ruas e, portanto, hábil em identificar esses trocadilhos sexuais.

O segundo aspecto está relacionado ao gosto comum daquela época pela decifração de códigos, de nuances diversas de significados, que se revelavam através dos jogos de linguagem.

---

<sup>64</sup> No original: Shakespeare’s contemporaries were much less solitary, less interior, and (dare I say) less repressed than we are today”.

<sup>65</sup> No original: “Elizabethan propriety há mostly to do with class: It was a code of what certain sorts of people should and shouldn’t do or say. What people were willing to hear is another matter entirely. Verbal extravagance, violence, bile and bawdy were hallmarks of literature high and low”.

Esse fato se justifica pela instabilidade político-religiosa da Inglaterra em um período em que a rainha Elisabete I, de fé protestante, era alvo de conspirações lideradas por católicos, que visavam seu assassinato e a conseqüente coroação de sua prima católica Maria Stuart. Dessa forma, “Shakespeare se deleitava ao explorar enormemente as diversas nuances de sentido das palavras a fim de que sua plateia as decodificasse” (KIERNAN, 2008, p. 28 e 29/45, tradução nossa)<sup>66</sup>.

Na obra *Romeu e Julieta*, a utilização de linguagem obscena e os padrões de decência são perceptíveis especialmente através das falas dos personagens Mercúcio e Ama de Julieta. A Mercúcio, de família rica e nobre, está reservada uma linguagem mais elaborada e os jogos de linguagem cômicos mais espirituosos, conforme se verá na análise a seguir. À Ama de Julieta, de classe social baixa, está reservada uma fala menos elaborada e trocadilhos igualmente cômicos, porém mais vulgares e grosseiros.

Vale ressaltar que os jogos de linguagem da obra de Shakespeare representam um desafio aos tradutores, que se deparam com expressões cuja conotação sexual evidente na era elisabetana se perdeu com o decorrer do tempo. Rubenstein também observa essa questão linguística (1989, p. x, tradução nossa):

Os estudiosos elisabetanos são unânimes em concordar que lidamos com uma desvantagem decorrente do fato de que as palavras fossem ‘empregadas de tal forma que sem um treinamento [ou conhecimento prévio] não estaríamos mais aptos a interpretá-las’. A plateia elisabetana era muito mais bem treinada ou preparada em termos de audição e memória do que somos hoje, mais ágil em captar os sentidos, segundo A. L. Rowse. Estava a par dos trocadilhos usuais mais recentes e estava ‘tão bem treinada na arte de ouvir que poderia identificar um trocadilho complicado entre *hour* [hora] e *whore* [prostituta], conforme Marchette Chute. (RUBENSTEIN, 1989, p. x, tradução nossa)<sup>67</sup>

Das expressões analisadas que compõem os jogos de linguagem da obra *Romeu e Julieta*, poucas mantêm sua conotação sexual tais como *prick* e *cock*, que designam de forma popular e vulgar o órgão sexual masculino, conforme os registros de dicionários da língua inglesa contemporânea<sup>68</sup>. Daí a necessidade de consultar dicionários ou glossários especializados para uma melhor interpretação e percepção dos jogos de linguagem, conforme se verá nos exemplos abaixo.

<sup>66</sup> No original: “Shakespeare loved cloaking meanings for his audiences to decode. The English of the time were obsessed with deciphering codes”.

<sup>67</sup> No original: “Elizabethan scholars agree that we labour at a disadvantage because words were ‘used in a way to which, without some training, we are no longer accustomed to respond. The Elizabethan audience was far more educated by ear and memory than we are, quicker in the uptake’, says A.L.Rowse. They were up to date on the ‘latest jokes with word’s and were ‘so well trained in the art of listening that they could hear a complicated joke on hour and whore’, says Marchette Chute”.

<sup>68</sup> Cj. *Oxford Advanced Learners Dictionary*.

A seguir serão analisadas as falas de Mercúcio destacadas em cada ato e cena de *Romeu e Julieta*.

ATO 1 Cena 4 – original- Evans ( <i>apud</i> Funck)	Elvio Funck	Beatriz V. Faria	Barbara Heliodora
<i>Mercutio: And to sink in it should you burden love, Too great oppression for a tender thing.</i> (p. 60)	<b>Mercúcio:</b> E para nele te <b>afundares</b> , deves <b>fazer peso sobre</b> o amor, opressão demasiada para algo tão delicado. (p. 60)	<b>Mercúcio:</b> E <b>afundar</b> nesse amor é <b>torná-lo ainda mais pesado</b> sobre teus ombros – opressão grande demais para coisa tão terna. (p. 34)	<b>Mercúcio: Quando vai fundo, o amor é sempre um peso</b> – E sempre oprime algo delicado. (p. 46)

Observa-se um jogo de linguagem de conotação sexual através dos duplos sentidos de *sink* e *burden*. Segundo Funck (2011, p. 60): “Evans explica dois duplos sentidos: *sink*: afundar e penetrar sexualmente; *burden*: peso e fazer peso sobre a mulher durante a cópula (p. 89)”. Em análise do vocabulário de Shakespeare, Partridge (2009, p. 92, tradução nossa), define a expressão *burden* como “pesar, fazer pressão sobre uma mulher durante o ato sexual” ou ainda como “o peso de um homem durante o ato sexual”<sup>69</sup>, e define *sink in* (PARTRIDGE, 2009, p. 238, tradução) como “tornar-se envolto por/estar dentro de, penetrar uma mulher durante o ato sexual”.<sup>70</sup> Kiernan (2006, p. 2-12, tradução nossa) também observa a conotação sexual dessas expressões: “Esta não é uma lista exaustiva, mas o suficiente para demonstrar a fertilidade do vocabulário de conotação sexual de Shakespeare”. *Burden* e *sink in* fazem parte de sua lista de trocadilhos que conotam relações sexuais. *Thing* pertence à lista de trocadilhos que conotam os órgãos sexuais feminino e masculino. Embora nesse trecho do original pareça ter conotação sexual, não parece ter nas traduções para o português.

A tradução de Funck mantém a conotação sexual do jogo de linguagem do inglês através das expressões “afundares” e “fazer peso sobre o amor”, que fazem uma referência clara tanto à penetração bem como ao peso suportado pela mulher durante o ato sexual. A tradução de Viégas-Faria – “afundar no amor é torná-lo ainda mais pesado sobre teus ombros” –, no entanto, remete a uma ideia diversa, à do peso de uma responsabilidade. Já a de Barbara Heliodora mantém o sentido de conotação sexual quando se refere ao amor como algo que

<sup>69</sup> No original: “burden. N. and v. To weight down, press upon a woman in sexual intercourse; the weight of a man’s body during intercourse. Several times in R&J.: e.g., at II iv 77. – Henry VIII, II iii 43 (see load)”.

<sup>70</sup> No original: “Sink in. To become ensheathed in, to penetrate a woman in sexual intercourse. ‘Romeo. Under love’s heavy burden do I sink – Mercutio. And to sink in it, should you burden love’, R. & J., I iv 22-23”.

“vai fundo”, também em uma referência à penetração, e “é sempre um peso”, alusão ao peso suportado pela mulher no ato sexual.

ATO 1 Cena 4 – original- Evans ( <i>apud</i> Funck)	Elvio Funck	Beatriz V. Faria	Barbara Heliodora
<p><i>Mercutio: If love be rough with you, be rough with love: Prick love for pricking, and you beat love down.</i></p> <p>(p. 60)</p>	<p><b>Mercúcio:</b> Se o amor é bruto contigo, procura ser bruto com o amor: <b>espeta o amor por te espetar</b> e vais <b>acalmá-lo.</b></p> <p>(p. 60)</p>	<p><b>Mercúcio:</b> Se o amor foi impiedoso contigo, sê impiedoso com ele. <b>Fere o amor só por ferir, e serás o vencedor da luta.</b></p> <p>(p. 34)</p>	<p><b>Mercúcio:</b> Se é rude com você, faça-lhe o mesmo; <b>Se o furou, fure alguém que ele se aquieta.</b></p> <p>(p. 46)</p>

Nessa fala de Mercúcio, os jogos de linguagem se encontram nas expressões *prick love for pricking* e *beat love down*. Segundo Evans (*apud* FUNCK, 2011, p. 60), “a palavra *prick* tem o sentido popular de “pênis”, “copular”, e esta passagem pode também significar o seguinte: ‘provoca o amor para a cópula e vais deixá-lo calmo’ (p. 90). Partridge (2009, p. 216) define *prick* e seus sinônimos *foin* e *stab*: “*prick*. (Cf. *foin* e *stab*). Relativo ao amor, ‘Espeta como um espinho. Espeta o amor por te espetar e vais acalmá-lo’ (leva o amor para a cama. – ou talvez, sacia o amor), R.&J., I iv 25-27 (p. 216)”; “*Foin*. v.; (relativo ao homem) copular; cópula” (p. 137).<sup>71</sup> Também é um termo da esgrima: “*Foin* (o francês arcaico *foisne*, *foine*, lança de pesca), na esgrima significa enfiar, furar’ (cf. *thrust*, *prick*, *stab* em semântica; “*stab*, v. copular com (uma mulher)” (p. 245).<sup>72</sup> Para Kierman (2006), as expressões *beat* (p. 8/12) e *prick (out)* (p. 11/12) também têm conotação sexual. Rubenstein (1989, p. 22) define *beat* (ou *beet*) como “Penetrar sexualmente. *Beet*: acender fogo, excitar, despertar desejo sexual. RJ, 1.iv, 28: ‘Espeta o amor por te espetar, e vais acalmá-lo’.<sup>73</sup>

No que concerne às traduções, observa-se que Funck manteve esse jogo de linguagem, pois a expressão “espeta o amor por te espetar e vais acalmá-lo” conota a penetração do ato sexual e o orgasmo. Em Viégas-Faria, que parece ser mais lírica, poética, a expressão “fere o

<sup>71</sup> No original: “*Foin*, v.;foining. (Of a man) to copulate; copulation. Também: *Foin* (ex Old Fr. *Foisne*, *foine* a fish spear), in fencing, is to thrust’ (cf. **thrust**, **prick**, **stab** for the semantics)”.

<sup>72</sup> No original: “*Stab*,v. To copulate with (a woman)”.

<sup>73</sup> No original: “*Cudgel* sexually. *Beet*: kindle a fire, arouse amorously. RJ, 1.Iv, 28: ‘Prick love for pricking, and you beat love down’.”

amor só por ferir, e serás o vencedor da luta” não torna evidente essa conotação sexual e faz referência a um sentimento. Em Heliadora, a conotação sexual do jogo de linguagem através da expressão “**fure alguém que ele [o amor] se aquieta**”, remete à penetração e ao orgasmo.

ATO 1  <b>Cena 4 – original- Evans (apud Funck)</b>	<b>Elvio Funck</b>	<b>Beatriz V. Faria</b>	<b>Barbara Heliadora</b>
<p><i>Mercutio: O then I see Queen Mab hath been with you: she is the fairies' midwife, and [...]. This is the hag, when maids lie on their backs. That presses them and learns them first to bear, Making them women of good carriage.</i></p> <p><i>This is she – p. 63-66</i></p>	<p><b>Mercúcio:</b> Então vejo que a Rainha Mab andou te visitando: ela é a parteira das fadas, e [...]. É ela a feiticeira que, quando as donzelas <b>deitam de costas, faz peso sobre elas</b>, ensinando-as como <b>conceber e fazendo boas parideiras</b>. É ela que -</p> <p>(p. 63-66)</p>	<p><b>Mercúcio:</b> Ah! Então recebeste a visita da Rainha Mab. Ela é a parteira das fadas; e [...]. Essa é a feiticeira que, quando as donzelas <b>encontram-se deitadas de costas, pesa sobre elas</b> e é a primeira a <b>ensinar-lhes a suportar um peso em cima</b>, fazendo delas <b>mulheres capazes de aguentar outras cargas</b>. Essa é ela...</p> <p>(p. 35-37)</p>	<p><b>Mercúcio:</b> Porque Mab, a rainha, o visitou. É a parteira das fadas e [...]. É essa a velha que, se uma donzela <b>adormece de costas, deita em cima e a ensina a arcar com um peso vivo</b>, pra aprender a <b>pesar com outras cargas</b>. É ela...</p> <p>(p. 48-49)</p>

Aqui reside outra insinuação de cunho obsceno. O jogo de linguagem se encontra na expressão *learns them first to bear, Making them women of good carriage*, que faz alusão ao peso suportado pelas mulheres durante o ato sexual. Conforme Funck (2011, p. 66), “Evans interpreta essa linha da seguinte maneira: ‘sob a influência de Queen Mab, as mulheres aprendem tanto a suportar o peso de um homem, durante as relações sexuais, como a dar à luz’ (p. 93)”. Partridge (1968) enumera e define as seguintes expressões de conotação sexual nessa passagem: *bear* – “suportar a incumbência de dar à luz ou suportar o peso de um homem” (p. 78)<sup>74</sup>; *carriage* – “a forma como as mulheres se sustentam” e sua capacidade de suportar o peso do homem durante o ato sexual” (p. 96)<sup>75</sup>; *lie on one’s back* – “uma referência

<sup>74</sup> No original: “**bear**, v. To bear children; to bear, support, a superincumbent man. [...] With the later sense, cf. **burden, carriage, load**”.

<sup>75</sup> No original: “**Carriage**. See the quotation at **lie on one’s back**, where carriage seems to bear two senses: the way in which women carry themselves, and their ability to bear men easily during sexual intercourse. Cf. **burden and load**”.

à postura feminina durante a relação sexual (p. 176)<sup>76</sup>; *press*– “pressionar ou fazer peso durante o ato sexual. O autor acrescenta que nessa passagem está implícita a descrição de um sonho erótico feminino” (p. 215)<sup>77</sup>. Kiernan (2006) também inclui em sua lista de expressões que conotam reações sexuais *Lie on one’s back* (p. 10/12) e *press* (p. 11/12), e Rubenstein (1989, p. 147) cita *lie* como sinônimo de copular.<sup>78</sup>

As três traduções mantiveram essa conotação sexual, pois remetem aos dois tipos de “peso” suportado pelas mulheres, tanto o do ato sexual em si como o da dor do parto ou de outras “dores” suportadas pelas mulheres casadas.

ATO 2  Cena 1 – original- Evans ( <i>apud</i> Funck)	Elvio Funck	Beatriz V. Faria	Barbara Heliodora
<p><i>Mercutio: Nay, I’ll conjure too. [...] He heareth not, he stirreth not, he moveth not, the ape is dead, and I must conjure him. I conjure thee by Rosaline’s bright eyes, by her fine foot, straight leg, and quivering thigh, and the demesnes that there adjacent lie, that in thy likeness thou appear to us.</i></p> <p>(p. 82-83)</p>	<p>Mercúcio: Nada disso, vou também <b>esconjurá-lo</b>. [...] Ele não ouve, não se mexe, não se move, <b>o macaco está morto, e eu devo esconjurá-lo. Eu te esconjuro, pelos olhos brilhantes de Rosalina, por sua alta testa e por seus lábios escarlates, por seus belos pés, sua esguia perna, sua palpitante coxa, e pelas regiões adjacentes, que apareças tal qual és.</b></p> <p>(p. 82-83)</p>	<p>Mercúcio: Mais que chamá-lo, vou <b>conjurá-lo</b> também. [...] Ele não escuta, ele não se mexe, ele não se move; <b>o idiota está morto, devo ressuscitá-lo. – Suplico-te, pelos olhos luminosos de Rosalina, por sua nobre fronte e seus lábios escarlates, por seus pezinhos mimosos, belas pernas, coxas apetitosas, e pelas regiões adjacentes que ali se encontram, suplico-te, tal como és aparece para nós.</b> (p. 47-48)</p>	<p>Mercúcio: Romeu! Insano! Apaixonado! Amante! [...] Ele não ouve, mexe e nem reage! <b>O macaco está morto; só com reza. Te invoco pelo olhar de Rosalina, sua testa e lábios carmesim, seu pé, sua perna comprida e coxa trêmula, bem como o reino ali por perto desta, pra tu, tal como és, nos apareças!</b></p> <p>(p. 62)</p>

<sup>76</sup>No original: “**lie on one’s back**. In reference to the female posture during sexual intercourse. (Concerning Mab, Queen of the fairies) ‘This is the hag, when maids lie on their backs, That presses them, and learns them first to bear, Making them women of good carriage’, R. & J., I iv 91-93. – See **defend one’s belly**. Cf. *lie*, v., and **fall backward**” (grifos no original).

<sup>77</sup>No original: “Partridge (2009, p. 215) – **press**, v.t. To press down in the sexual act: see quotation at **lie on one’s back**: the passage implies, almost describes, a female erotic dream” (grifos no original).

<sup>78</sup>No original: “Lie, liar Copulate (‘lie’ – C.P; like today’s ‘lay’, i.e. fuck)”.

No que se refere à expressão *conjure*, Funck (2011, p. 81) afirma que a maioria dos intérpretes de Shakespeare a entende como “utilizar-se de magia, de palavras cabalísticas, como as de um feiticeiro que procura fazer aparecer um espírito”. Acrescenta que, para Pauline Kierman, “as palavras iniciadas em inglês pela sílaba *con-* lembram *cunt*, palavra vulgar, que se refere à genitália feminina” (p. 124). No que tange ao trecho seguinte em que Mercúcio descreve os atributos físicos de Rosalina, Funck (2011, p. 83) sugere a tradução de Kierman do

sentido obsceno subjacente à fala de Mercúcio que vai desde I conjure thee até adjacente lie: I cunt-jure thee by Rosaline's bright cunt, by her hymen, and her Scarlet clitoris, by her admirable rump, straight leg and wanking thigh, and the cunt and the arse that there adjacente lie (p. 124).

Macrone (1998, p. 151) observa que a hipérbole romântica em *Romeu e Julieta* soaria ridícula se não fosse neutralizada ou contrabalanceada por atitudes mais realistas, ilustradas através da linguagem mundana e dos trocadilhos obscenos proferidos pelo antiromântico Mercúcio, como em *conjure* (menção à conjuração e também a *cunt*, (*con-jure/cunt*).<sup>79</sup> Kiernan (2006, p. 8 e 9-20, tradução nossa) ainda acrescenta definições para cada expressão de sua tradução para um inglês contemporâneo, vista anteriormente em citação de Funck (2011), dos trocadilhos sexuais dessa fala de Mercúcio:

**Conjure** (Esconjurar). ‘Con’ trocadilho com ‘cunt’ (em inglês sinônimo de vagina). **Eyes** (Olhos). Vagina. [Alusão visual aos círculos ou ‘O’s]. **Scarlet** (Escarlate). Cor que simboliza as prostitutas. [É também um trocadilho frequente em referência aos mantos escarlates dos cardeais licenciosos e hipócritas]. O cardeal Wolsey é denominado ‘pecado escarlate’ por Shakespeare em *Henrique VIII*. **Lip** (Lábios). Clitóris. **Fine foot** (pé bonito). Um belo par de nádegas. **Quivering** (trêmulo). Que se masturba. **Demmesnes** (domínio). Domínio, região próxima a coxa, ou seja, da vagina e das nádegas.<sup>80</sup>

A conotação sexual das expressões *conjure*, *eyes*, *foot*, *thigh* e *lie* também são observadas por Rubenstein (1989, p. 54). *Conjure* é interpretada como “(1) relação sexual. (2) Trocadilho que conota pênis em uma alusão ao formato do congro”.<sup>81</sup> *Eyes* encerra o sentido

<sup>79</sup> No original: “The romantic hyperbole in *Romeo and Juliet* would be just too ridiculous if it weren’t offset by more realistic attitudes. The antiromantic Mercutio supplies the latter, in the form of earthy jokes and carnal catalogues”.

<sup>80</sup> No original: “**Conjure**. ‘Con-’ puns on cunt. **Eyes**, Cunt. [The visual allusion is to circles or ‘O’ s’. **Scarlet**. A colour that symbolizes whores. [Also a frequent pun on the scarlet robes of licentious and hypocritical cardinals. Cardinal Wolsey is called ‘scarlet sin’ in Shakespeare’s *Henry VIII*]. **Lip**. Clitoris. **Fine foot**. A nice and shapely arse. **Quivering**. Wanking. **Demmesnes**. Domains near the thigh, i.e., the cunt and the arse” (grifos no original).

<sup>81</sup> No original: “Conger/conjure® (1) Sexual congress (C;P), L *congres*. (2) Jests on the penial suggestiveness of L *congrus*, conger or eel (penis – C;P)”.



denotativo de olhos, mas também conota “orifícios humanos: genitália; ânus [...]; pênis; mamilos.” (RUBENSTEIN, 1989, p. 93)<sup>82</sup>; *thigh* como “fonte de prazer erótico: vagina, nádegas.” (p. 273)<sup>83</sup>; e *lie* também como “copular” (p. 147)<sup>84</sup>, conforme já observado na análise no jogo de linguagem anterior.

Tanto a tradução de Funck como as de Viégas-Faria e de Heliadora sugerem uma conotação sexual através das expressões “... palpitante coxa e pelas regiões adjacentes”, “...coxas apetitosas, e pelas regiões adjacentes...” e “...coxa trêmula, bem como o reino por perto desta, ...”, com base na característica fala maliciosa e de duplo sentido de Mercúcio. No entanto, a conotação obscena do jogo de palavras de *conjure* do inglês (*con-jure* em referência a *cunt*) não se mantém no português, pois os verbos conjurar e esconjurar – cuja origem etimológica é latina *com* (junto), e *jurare*, (jurar, garantir) – se limitam ao sentido de expulsar, repelir, exorcizar os sentimentos e pensamentos de Romeu que o levam a idealizar e desejar Rosalina.

ATO 2  Cena 1 – original- Evans ( <i>apud</i> Funck)	Elvio Funck	Beatriz V. Faria	Barbara Heliadora
<p><i>Mercutio: This cannot anger him; 'twould anger him to raise a spirit in his mistress' circle, of some strange nature, letting it there stand till she had laid it and conjured it down: that were some spite. My invocation is fair and honest: in his mistress name I conjure only but to raise up him.</i> (p. 83-84)</p>	<p>Mercúcio: Não é isso que vai irritá-lo e sim <b>erguer um espírito dentro do círculo de sua amada, de natureza um tanto estranha, e deixá-lo ali ereto até que ela o faça deitar e o esconjure a se abaixar</b>: isso sim é que seria despeito. Minha esconjuração é justa e honesta: em nome de sua amada, <b>eu apenas o esconjuro a reaparecer.</b></p> <p>(p. 83-84)</p>	<p>Mercúcio: Isso não o aborrecerá. O que pode deixá-lo aborrecido é <b>invocar um espírito de natureza estranha para dentro do círculo de sua amada e deixá-lo ali ficar, até que ela o deitasse por terra, até ela esconjurá-lo</b>; isso sim, seria mesquinho. Minha invocação é bem intencionada, honesta, e, pelo nome de sua amada, <b>conjuro-o tão somente para chamá-lo à vida.</b> (p. 48)</p>	<p>Mercúcio: Não sei por quê. Poderia zangar-se se eu <b>invocasse algum potente espírito pra penetrar o círculo da amante, que fosse estranho e ali ficasse, ereto, até que ela chegasse a derrubá-lo</b>: Lá isso era maldade. A minha reza é clara e limpa! Em nome de quem ama só <b>peço que ele cresça e apareça.</b></p> <p>(p. 62)</p>

<sup>82</sup> No original: “**Eyes.** Human orifices: pudendum (P); anus (the ‘nether ye’ of Alisoun’s rectum – TWR); penis; nipples” (grifos no original).

<sup>83</sup> No original: “Thigh Source of erotic pleasure: vagina, rump”.

<sup>84</sup> No original: “Lie, liar Copulate”

No original, observam-se insinuações de cunho malicioso especialmente nas expressões “raise a spirit in his mistress’ circle” e “letting it there stand till she had laid it and conjured it down”.

Segundo Funck (2011, p. 83)

‘Esconjurar’ também significava usar de passes de magia para ressuscitar um morto. Em inglês, *raise a spirit* significava literalmente, ‘levantar um espírito’, ‘fazer aparecer um espírito’, mas como a palavra *spirit* também significava ‘pênis’, Mercúcio está se aproveitando desse duplo sentido para se referir à ereção”. Cf. Gibson e outros intérpretes: a palavra *circle* conota ‘vagina’, sentido que se coaduna com o linguajar atrevido de Mercúcio, neste contexto (GIBSON, p. 50). Este *circle*, como explica Mercúcio, é de ‘estranha’ natureza, ou seja, nada tem a ver com a geometria. Para o duplo sentido de *spirit*, cf. Rubenstein, p. 250. As palavras *circle* e *nothing*, bem como o O (maiúsculo), eram frequentemente usadas como eufemismos e se referiam à genitália feminina.

Funck (2011, p. 83) ainda observa que a fala de duplo sentido de Mercúcio significa que “seria altamente ofensivo se alguém procurasse seduzir Rosalina, pois seria um ato de traição para com Romeu”. Acrescenta que, através da fala de Mercúcio *I conjure only but to raise up him*, Rubenstein (p. 54) “explica o duplo sentido de *conjure*” como o de “congresso carnal” (p. 84). Em Rubenstein (1989, p. 213) também observa as conotações sexuais de *raise* entendido como uma “ereção”<sup>85</sup>; assim como de *spirit*, “pênis” (RUBENSTEIN, 1989, p. 250).<sup>86</sup>

Partridge (2009) define as expressões que compõem os trocadilhos de conotação sexual dessa passagem: “*conjure*- unido sentimentalmente, fisicamente entrelaçado”. O autor remete às expressões *conjure it down*, *circle* e *lay it* (p. 106)<sup>87</sup>; *circle* – genitália feminina” (p. 99)<sup>88</sup>; *lay it* (p. 170) – (por parte de uma mulher) satisfazer um desejo sexual que culmina com a ereção” (p. 170)<sup>89</sup>. Segundo Macrone (1998, p. 151), ao fazer um trocadilho com a expressão *conjure it down*, em referência ao duplo sentido nesse contexto de conjuração e clímax ou orgasmo, Mercúcio ironicamente invoca os atrativos sexuais de Rosalina, por quem

<sup>85</sup> No original: “Raise 1.Erect phallicly”.

<sup>86</sup> No original: “(1) Penis”.

<sup>87</sup> No original: “**Conjure. conjunct.** Joined amorously; physically entwined. See **bosom**, v. **conjure it down**. See **circle** and **lay it**” (grifos no original).

<sup>88</sup> No original: “**Circle** (Cf. ring, q.v.) Pudend. “‘Twould anger him To raise a spirit in his mistress’ circle Of some strange nature, letting it there stand Till she had laid and conjured it down’, R. & J., II i 23-27” (grifos no original).

<sup>89</sup> No original: “**lay it.** (Of a woman) to cause an erection to disappear. ‘To raise a spirit in his mistress’ circle..., letting it there stand Till she had laid it and conjured it down’ (by causing the male orgasm): R. & J., II i 24-26. The subtle-sexual Shakespeare probably innuendo’d the ‘conjure’ of magic and implied and auditory allusion to L. *cunnus*” (grifos no original).

Romeu se apaixonara antes de conhecer Julieta.<sup>90</sup> Macrone (1998, p. 201) define *stand* como “estar ereto”.<sup>91</sup> Para Kiernan (2006), *circle* (p. 3/12) conota vagina, e *lay it* (p. 10/12) conota manter relação sexual.

A tradução de Funck mantém a conotação sexual por meio das expressões “erguer um espírito dentro do círculo de sua amada”, “deixá-lo ali ereto até que ela o faça deitar e o esconjure a se abaixar” e “eu apenas o esconjuro a reaparecer”, que fazem referência não apenas à ereção, mas também à penetração e à ejaculação, ao clímax do ato sexual. Viégas-Faria mantém o jogo de linguagem de conotação obscena quando faz referência ao ato sexual (ereção, penetração, clímax/orgasmo): “invocar um espírito dentro do círculo [...] para dentro do círculo de sua amada e deixá-lo ali ficar, até que ela o deitasse por terra...”. Da mesma forma, Barbara Heliodora assegura a conotação sexual em sua tradução em referência à ereção, à penetração e ao clímax quando escreve: “... invocasse algum potente espírito pra penetrar o círculo da amante, que fosse estranho e ali ficasse ereto, até que ela chegasse a derrubá-lo: ...”. No que diz respeito às expressões de Viégas-Farias “conjuro-o tão somente para chamá-lo à vida” e de Heliodora “peço que ele cresça e apareça”, julgamos que têm a mesma conotação sexual evidente do original *I conjure only but to raise up him*, pois aludem à ereção.

ATO 2  Cena 1 – original- Evans ( <i>apud</i> Funck)	Elvio Funck	Beatriz V. Faria	Barbara Heliodora
<i>Mercutio: If love is blind, love cannot hit the mark. Now will he sit under a medlar tree, and wish his mistress were that kind of fruit as maids call medlars when they laugh alone. O Romeo, that se were, O that she were an open-arse, thou a pop’ring</i>	Mercúcio: Se o amor é cego, não vai conseguir <b>acertar o alvo</b> . Agora ele vai sentar debaixo de uma <b>nespereira</b> e ficar desejando que sua amada seja aquele <b>tipo de fruta</b> que as donzelas chamam de <b>nêspereira</b> quando <b>riem sozinhas</b> . Ó Romeu, quem dera ela fosse,	Mercúcio: Se o amor é cego, não pode <b>acertar o alvo</b> . Agora ele vai se sentar sob um <b>pessegueiro</b> e desejar que sua amada fosse aquele <b>tipo de fruto</b> que as donzelas chamam de <b>pêssego</b> quando <b>riem sozinhas</b> . Oh, Romeu, se ela fosse, oh, se ela fosse <b>um par de nádegas</b> que se	Mercúcio: Amor que é cego não <b>acerta o alvo</b> ; ele vai se encostar numa <b>ameixeira</b> , quer que a amada fosse <b>fruta</b> igual à que <b>faz rirem, em segredo, as moças</b> , e quase sempre elas chamam de <b>ameixa</b> . Ai, Romeu, aí! Se ao menos ela fosse <b>uma ameixa, e você pêra</b>

<sup>90</sup>No original: “The daring Mercutio doesn’t fear to joke with sorcery and spirits. Hoping to “conjure up” Romeo, he ironically incants the potent attractions of Rosaline, Romeo’s current heartthrob. His references to the ‘desmenes’ (domains) adjacent to her “quivering thigh” may remind you of *Venus and Adonis*”.

<sup>91</sup>No original: “**Stand, stand to** – to be erect” (grifos no original).

<p><i>pear!</i> Romeo, good night, I'll to my truckle-bed. This field-bed is too cold for me to sleep. Come, shall we go? (p. 84-85)</p>	<p>ó, quem dera ela fosse uma <b>etc. aberta</b> e tu uma <b>pera pontuda!</b> Romeu boa noite, vou para a cama. Esta cama ao ar livre é fria demais para eu dormir nela. Vamos embora? (p. 84-85)</p>	<p><b>entrega</b>, e tu, uma <b>pêra rija!</b> – Romeu, boa noite. Recolho-me à minha cama, que este leito a céu aberto é frio demais para o meu sono. Então, vamos indo? (p. 48-49)</p>	<p><b>pontuda!</b> Canteiro é muito frio pra ser cama. Vamos embora? (p. 62-63)</p>
--	--	--	---

No original, os jogos de linguagem de conotação sexual se encontram na expressão *hit the mark*, *medlar*, *pop'ring pear laugh* e *open arse*. *Hit the mark*<sup>92</sup> é um termo da artilharia traduzido como “acertar o alvo”. Na era elisabetana, também conotava “manter relações sexuais” (GIBSON *apud* FUNCK, 2011, p. 84). Portanto, Mercúcio sugere que Romeu “acertaria seu alvo”, ao relacionar-se sexualmente com a amada.

As frutas medlar (pêssego), e *pop'ring pear* (pêra), naquela época, eram popularmente utilizadas para se referir, respectivamente, aos órgãos sexuais feminino e masculino, devido a seu formato sugestivo. Daí a conotação obscena dessa metáfora das frutas. No entanto, no contexto atual essas frutas não têm a mesma conotação sexual da época de Shakespeare, especialmente para um público leitor de língua, cultura e época diversas. Portanto os recursos utilizados pelos tradutores a fim de manter a conotação obscena do original são, da mesma forma, diversos, adaptados a seu público contemporâneo. *Laugh* (rir ou riso), na época, era uma palavra de conotação sexual e, portanto, usada como um trocadilho que sugeria uma referência a relações sexuais. Nesse contexto, *when they laugh alone* faz alusão a conversas de cunho sexual entre as moças na intimidade. *Open arse* também tinha conotação obscena na época, além de ser uma gíria, um nome vulgar para as nádegas que, aliado ao uso do adjetivo *open* (abertas), enfatiza a obscenidade.

Partridge (2009) define:

*hit the mark* –“Verhit it (p. 155)<sup>93</sup>; hit it – atingir o alvo sexual, a genitália (p. 155)<sup>94</sup>; hit – copular com (uma mulher) (p. 154-155). Também metáfora do termo acertar o alvo, da artilharia<sup>95</sup>; *medlar*; *rotten medlar*; *medlar tree* – Em Shakespeare

<sup>93</sup> No original: “**hit the mark. See hit it**” (grifos no original).

<sup>94</sup> No original: “**hit it-** To attain the sexual target of the pudend. The *locus classicus* is the shooting-match in L.L.L., IV i, especially in vv. 118-130, where *hit it* is punned-on and mercilessly elaborated. – Cf. ‘If love is blind, love cannot hit the mark’ (effect inmission), R. & J., II ii 33. See also **hit**” (grifos no original).

<sup>95</sup> No original: “**hit**, v.t. To copulate with (a woman): cf. *strike*, *thump*, and the modern low-slang term ‘to bang’ (a woman), and *fuck* itself. Allusively in quotation at **hit lower**. By implication in that at **hit it**. Costard’s ‘hit the

‘medlar’ significa tanto genitália como um receptáculo ou sua área correspondente (p. 190)<sup>96</sup>; *medlar-tree*. Ver entrada precedente (p. 191)<sup>97</sup>; *arse* – denominação vulgar de traseiro (p. 73)<sup>98</sup>; *poperin pear* (p. 213) – fruta que denominava o órgão sexual masculino devido ao seu formato. É provável que Shakespeare aqui fizesse um trocadilho a partir da semelhança de pronúncia entre *poperin pear* e *pop her in* (explode dentro dela) em referência ao clímax sexual (p. 213).<sup>99</sup>

Acerca desse diálogo, Macrone (1998, p. 152) observa que Benvolio incita Mercúcio a prosseguir com suas obscenidades ao afirmar que o amor de Romeu é cego:

Benvolio, apenas provoca Mercúcio a seguir com seus ultrajes. Ainda seguindo no tema da conjuração, Mercúcio imagina um “espírito” que se “ergue” dentro do “círculo” de sua amada Rosalina. Por que isso levaria Romeu à loucura? Porque nada mais é do que um trocadilho obsceno pelo qual o “espírito” que se encontraria no “círculo” de Rosalina não seria o de Romeu e sim o de outro homem. Ainda assim Mercúcio espera que, ao invés de enervar Romeu, seu gracejo o reanime. (...) Após o trocadilho “acertar o alvo” (como acertar o alvo na mosca), Mercúcio explora uma nova vulgaridade. Seu ponto principal é o picante “open-arse” (par de nádegas que se entrega), denominação obscena supostamente dada pelas donzelas a uma fruta de forma sugestiva (um tipo de ameixa). Presume-se que “popperin pear” (pêra rija) se encaixe, devido a seu formato, no “open-arse”; e mais ainda que a expressão “popperin” soe de forma idêntica a “pop her in” (explode dentro dela).<sup>100</sup>

No que concerne aos jogos de linguagem dessa fala, Kiernan (2006, p. 2/9) acrescenta que

Talvez as linhas mais obscenas em Shakespeare sejam expressas por Mercúcio, amigo de Romeu, um de seus personagens mais desbocados. No entanto, a plateia tende a perdoá-lo, devido a vivacidade que sua presença traz ao palco. Além disso, seus gracejos obscenos não são apenas ultrajantes, mas também espirituosos. Um

---

cloud’ (L.L.L., IV i 134) alludes to a pudend-cover. – R. & J., I i 205-206. – See swell. – See blacknes. Hit, however, is as much a metaphor from archery as it is a piece of sadism, whereas *cope, fuck, strike, thump* are clearly sadistic”.

<sup>96</sup> No original: “**Medlar; rotten medlar; medlar tree**. In Shakespeare, ‘medlar’ means *either* pudendo or podex or the pudend-podex area (the lower posteriors and the crutch). ‘Now will he sit under a medlar-tree, And wish his mistress were that kind of fruit. AS maids call medlars when they laugh alone’ (and see continuation at poperin pear): R. & J., II i 34-36” (grifos no original).

<sup>97</sup> No original: “**medlar-tree**. See preceding entry” (grifos no original).

<sup>98</sup> No original: “**Arse** is a common-Teutonic word, cognate with Gr. Orrhos (C.O.D.); *ass*, pronounced *ahss*” (grifos no original).

<sup>99</sup> No original: “**poperin pear**. (Following the first quotation at **medlar**, q.v.) ‘O, Romeo, that she were, O that she were An open *et-caetera*, thou a popering pear!, R. & J., II i 37-38. *Poperin* (generally poperine) pear by its shape makes its clear that ‘penis+scrotum’ is meant; cf. the puno on **Pistol** (likewise allusive to ‘penis+scrotum). Shakespeare, often delighting in a treble innuendo, may be – indeed, probably he is – punning on *pop her in*, especially as the old folk-song *popgoes the weasel* refers to the emission-explosion of a *penis erectus*, a weasel being allied to a ferret, which *burrows*.

*Poerin*=*poppering*=*Poperinghe* (the township in West Flanders)” (grifos no original).

<sup>100</sup> No original: “Benvolio, ever the caution, only provokes Mercutio to further outrage. Continuing on the theme of conjuration, Mercutio imagines ‘raising’ a spirit in Rosaline’s ‘circle’. Why would this take Romeo mad? Because it leads into one long dirty joke, in which the spirit that stands straight until Rosaline’s ‘lays it’ and brings it down is someone else’s erection. Yet rather than anger him, Mercutio expects his banter will “raise up” Romeo. (...) After a quick pun on ‘hitting the mark [target]’ (as the spirit homes in on the bullseye), Mercutio explores a new vulgarity. His punchline is the zinger ‘open-arse’, allegedly the naughty name young maidens lend a suggestively-shaped fruit (a kind of medlar). We presume that the ‘popperin pear’ is shaped to fit the open-arse; and furthermore we note that ‘popperin’ just happens to sound like ‘pop her in’”.

trecho nesse extrato em que Mercúcio imagina o desejo de Romeu em manter relações sexuais com Rosalina, seu primeiro amor, foi censurado ainda na época de Shakespeare. Houve uma edição que substituiu ‘open-arse’ por ‘open Et Caetera’, e outra mais tardia que deixou um espaço em branco: ‘open, or –’.<sup>101</sup>

A seguir Kiernan (2006, p. 3-9) propõe a seguinte tradução das expressões que compõem esses jogos de linguagem:

*Hit* (atingir). Manter relação sexual. [um trocadilho a partir de um termo da artilharia]<sup>102</sup>; *Mark* (alvo). Vagina. [Os termos ‘*mark*’ (alvo) e ‘*target*’ (alvo) são trocadilhos usados com frequência em uma referência ao órgão sexual feminino]<sup>103</sup>; *Medlar* (nêspira). Fruta da nêspereira que apenas se torna comestível quando está muito madura. [‘open-arse’ era uma gíria utilizada para se referir ao ânus devido a seu formato sugestivo. Em *Timon de Atenas*, 4.3, *Timon* diz que odeia a nêspira porque se assemelha ao impertinente filósofo Apemantus, isto é, se parece ao um *open arse (traseiro aberto)*’]<sup>104</sup>; *Laugh* (rir/riso). Uma palavra que frequentemente sugeria obscenidades. Era um trocadilho que conotava relações sexuais, ereção e flatulência. Considerando-se a mente obscena de Mercúcio, ele provavelmente estaria imaginando que as donzelas estariam rindo de temas obscenos<sup>105</sup>; *Popp’rin’ pear* (pera de Poperinghe). Pênis ereto, que faz trocadilho com ‘*pop her in*’ (explode dentro dela). [Uma pera da cidade flamenca (ou belga nos dias de hoje) de Poperinghe que possuía o aspecto de um pênis ereto].<sup>106</sup>

Os trocadilhos *laugh(er)*, *open*, e *pear* são também identificados por Rubenstein. *Laugh(er)* é definido como “1. Traseiro [...].2. Fazer amor” (RUBENSTEIN, 1989, p. 144)<sup>107</sup>; *open* como “sexualmente disponível” (p. 179)<sup>108</sup>; *pear* como “(1) Testículos, Pear-tree[...]: pênis...” (p. 189).<sup>109</sup>

Nas traduções de Funck e Viégas-Faria, respectivamente, vemos a conotação sexual através das expressões “ficar desejando que sua amada seja aquele tipo de fruta que as donzelas chamam de nêspira quando riem sozinhas” e “...desejar que sua amada fosse aquele tipo de fruto que as donzelas chamam de pêssego quando riem sozinhas”, em referência ao riso provocado por conversas íntimas de cunho sexual; ou ainda, em “quem dera ela fosse

<sup>101</sup> No original: “Perhaps the dirtiest lines in Shakespeare are delivered by Romeo's friend Mercutio, one of the most foul-mouthed of his characters. But audiences tend to forgive him anything because when he comes on stage he lights it up. And because his sexual bantering is not only outrageous, it's also witty”.

<sup>102</sup> No original: “Hit. To fuck.[A pun from archery]”.

<sup>103</sup> No original: “Mark. Vagina. [The archery terms ‘mark’ and ‘target’ were frequente puns on female genitals]”.

<sup>104</sup> No original: “Medlar. Fruit of the medlar tree that is only edible when over-ripe. [‘Open-arse’ was a slang term for a medlar, the shape of the fruit being thought to resemble the anus. In *Timon of Athens*, 4.3, *Timon* says he hates the medlar because it looks like the churlish philosopher Apemantus, i.e. it look like his open arse]”.

<sup>105</sup> No original: “Laugh. A word that often suggests bawdry. It was a pun on making love, causing an erection, and farting. Given Mercutio’s coarse mind, he’s probably imagining the girls are laughing at obscene matters”.

<sup>106</sup> No original: “Popp’rin’ pear. Erect pênis, punning on ‘pop her in’. [A pear from the Flemish town of Poperinghe 9now in Belgium) that was shaped like an erect penis]”.

<sup>107</sup> No original: “Laugh(er) 1. Man’s rear and end. [...] 2.Make love”.

<sup>108</sup> No original: “Open. Sexually available (P)”.

<sup>109</sup> No original: “Pear/pair, appear/a pair [...]. (1) Testicles. Pear-tree (‘pyrie’ – TWR): penis...”

uma etc. aberta e tu uma pera pontuda” e “se ela fosse um par de nádegas que se entrega e tu, uma pêra rija!”, em referência ao ato sexual, à penetração. As mesmas referências ao ato sexual são observadas na tradução de Heliodora, em “querer que a amada fosse fruta igual à que faz rirem, em segredo, as moças, e quase sempre elas chamam de ameixa” e “Se ao menos ela fosse uma ameixa, e você pêra pontuda!”.

No entanto, acreditamos que, ao contrário do texto original, a conotação sexual das frutas referidas não se manteve nas três traduções analisadas, uma vez que no contexto de um leitor contemporâneo brasileiro essas frutas não são associadas ao prazer sexual. Portanto, o que evidencia a obscenidade são as expressões “riem sozinhas”, em uma alusão a conversas íntimas e de cunho sexual entre as moças, ou a expressão “pêra pontuda”, que, devido a seu formato, faz alusão ao órgão sexual masculino. Talvez a utilização de outras frutas adaptadas à cultura de chegada tornasse a conotação obscena mais evidente a um público (como banana, por exemplo, para se referir ao homem) contemporâneo e geral.

ATO 2  Cena 4 – original- Evans ( <i>apud</i> Funck)	Elvio Funck	Beatriz V. Faria	Barbara Heliodora
<i>Mercutio: Why, that same pale hard-hearted wench, that Rosaline, torments him so, that he will sure run mad.</i>  (p. 107)	<b>Mercúcio:</b> Ora, aquela rapariga pálida e de coração duro, a Rosalina, o atormenta tanto que vai deixá-lo louco.  (p. 107)	<b>Mercúcio:</b> Ah, aquela Rosalina de sempre, pálida, coração de pedra, atormenta-o de tal modo que ele terminará por enlouquecer.  (p. 63)	<b>Mercúcio:</b> Ora, é aquela dona de coração de pedra, a pálida Rosalina, que o atormenta tanto que ele acaba completamente louco.  (p. 77)

Em nota de rodapé, Funck (2011, p. 107) explica: “Como *wench* também significa ‘prostituta’, é possível que Mercúcio queira dizer ‘putinha’, de maneira meio carinhosa e meio ofensiva.” Portanto, *wench*, no texto original, faz alusão tanto à rapariga como à prostituta, o que resulta novamente em um trocadilho. Partridge (2009, p. 281) explica que naquela época *wench* conotava “jovem de origem humilde e frequentemente de baixa moral”.<sup>110</sup>

<sup>110</sup>No original: “**wench.** A girl or young woman, especially if of low birth and frequently with the conotation of low morals” (grifos no original).

Nas traduções para o português, no entanto, essa conotação de duplo sentido foi mantida apenas por Funck, ao utilizar o substantivo rapariga, que conota prostituta em determinadas regiões do Brasil, conforme os dicionários digitais Aurélio, Caldas Aulete e o Dicionário Informal. No que concerne às traduções de Viégas-Farias e Heliodora, que se utilizam respectivamente das expressões “aquela Rosalina de sempre, pálida, de coração de pedra” e “aquela dona de coração de pedra, a pálida Rosalina”, consideramos que não conotem sexualidade, mas sim que seu foco seja a indiferença da jovem em relação ao amor de Romeu.

<b>ATO 2</b> <b>Cena 4 – original- Evans (apud Funck)</b>	<b>Elvio Funck</b>	<b>Beatriz V. Faria</b>	<b>Barbara Heliodora</b>
<p><i>Benvolio: Here comes Romeo, here comes Romeo</i></p> <p><i>Mercutio: Without his roe, like a dried herring: O flesh, flesh, how art thou fishified!</i> (p. 110)</p>	<p><b>Benvólio:</b> Aí vem o Romeu, aí vem o Romeu!</p> <p>Mercúcio: Sem a sua ‘ro’, como <b>um arenque sem ova: ó, carne, carne, como estás peixificada!</b> (p. 110)</p>	<p><b>Benvólio:</b> Romeu vem vindo, Romeu vem vindo.</p> <p>Mercúcio: Sem o “meu”, fica um Ro-“dela”, e mais parece <b>um arenque defumado, manjuba inerte. –Ah, carne, carne, como estás em peixe morto transformada!</b>- ... (p. 64)</p>	<p><b>Benvólio:</b> Lá vem Romeu, lá vem Romeu!</p> <p>Mercúcio: <i>Ro</i> sem <i>meu</i> tem rosto de <b>arenque seco. Ah, carne, carne, estás peixificada.</b> ... (p. 79)</p>

No texto original, os trocadilhos de conotação sexual, que remetem à falta de libido, encontram-se nas expressões *roe*, *dried herring* e *fishified*. Funck (2011, p. 110) esclarece em nota de rodapé:

A palavra *roe* se presta a várias interpretações; para Hoppe, se tiramos o *Ro* de *Romeo*, sobra *meo* que, em inglês, pode significar um lamento: *me, o!O, me!* (lamento comum de amantes não correspondidos); Hoppe também explica que *a herring without a roe* (um arenque sem a ova) “não vale nada” (p. 44). Para Carrington, *roe* é a fêmea do veado, ou seja, Romeu estava sem sua Rosalina (p. 76). Evans explica que *roe* é a ova do peixe e Romeu está emasculado (p. 121).

No que se refere à expressão *O, flesh, flesh, how art thou fishified!*, Funck (2011, p. 110) prossegue: “Isto é, de sangue frio, sem impulso sexual. Dizia-se que a carne de peixe inibia a libido”. Partridge (2009, p. 135) observa que *fish* também conotava na época “uma



menina ou mulher vista sexualmente ou como objeto sexual; especialmente, uma prostituta, como em R. & J., I 29 (ver citação) – implícito em *fishmonger* (cafetão)”.<sup>111</sup>

As três traduções para o português mantiveram os jogos de linguagem obscenos. Funck (2011, p. 110) recorreu a notas de rodapé para explicar a conotação sexual que essas expressões tinham na era da Inglaterra elisabetana: “Isto é, de sangue frio, sem impulso sexual. Dizia-se que a carne de peixe inibia a libido”. Viégas-Faria empregou a expressão “manjuba inerte”, que pode ser uma referência a um “peixe morto” ou ainda à expressão “olhar de peixe morto”, ou seja, sem vida e sem libido. Além disso, “manjuba” é também a denominação vulgar do órgão sexual masculino em algumas regiões do Brasil conforme os dicionários consultados. Heliadora utilizou a expressão “arenque seco” e “carne peixificada” para fazer uma referência à falta de libido e manter a conotação sexual do trocadilho.

ATO 2 Cena 4 – original- Evans ( <i>apud</i> Funck)	Elvio Funck	Beatriz V. Faria	Barbara Heliadora
<p><i>Mercutio: The slip, sir, the slip, can you not conceive?</i></p> <p><i>Romeo: Pardon, good Mercúcio, my business was great, and in such a case as mine a man may strain courtesy.</i></p> <p><i>Mercutio: That’s as much as to say, such a case as yours constrains a man to bow in the hams.</i></p> <p><i>Romeo: Meaning to cur’sy.</i></p> <p><i>Mercutio: Thou hast most kindly</i></p>	<p><b>Mercúcio:</b> Te escapuliste, senhor, te escapuliste. Não entendes?</p> <p><b>Romeu:</b> Desculpe, senhor Mercúcio, <b>meu negócio</b> era importante e, <b>no meu caso</b>, a gente pode <b>torcer um pouco a cortesia</b>.</p> <p><b>Mercúcio:</b> Isso equivale a dizer eu, <b>em casos como o teu, a gente fica obrigado a dobrar os joelhos</b>.</p> <p><b>Romeu:</b> Isto é mostrar-se cortês.</p> <p><b>Mercúcio:</b> <b>Acertaste em cheio.</b></p>	<p><b>Mercúcio:</b> Fugiste, homem, fugiste de nós. Não te deste conta?</p> <p><b>Romeu:</b> Perdão, meu bom Mercúcio, <b>meu assunto</b> era de grande importância; e, <b>num caso como o meu</b>, qualquer homem deixaria de lado as cortesias.</p> <p><b>Mercúcio:</b> É o mesmo que dizer que, <b>num caso como o teu, qualquer homem seria levado a fazer medidas dentro das calças</b>.</p> <p><b>Romeu:</b> O que quer dizer que sua intenção era cortês.</p> <p><b>Mercúcio:</b> Pois assim o fizeste de modo</p>	<p><b>Mercúcio:</b> Deu pistas falsas sobre o seu caminho. Concorda?</p> <p><b>Romeu:</b> Perdão, meu bom Mercúcio; <b>meu assunto</b> era importante, e <b>em tais casos</b>, um homem <b>pode discorrer um pouquinho a cortesia</b>.</p> <p><b>Mercúcio:</b> É o mesmo que dizer que <b>em casos como o seu o sujeito se torce até destorcer as canelas</b>.</p> <p><b>Romeu:</b> Ao fazer cortesias.</p> <p><b>Mercúcio: Acertou em cheio.</b> (p. 79-80)</p>

<sup>111</sup>No original: “**Fish**, n. A girl or woman, viewed sexually; especially, a prostitute, as in R. & J., I i 29 (see quotation at tool), - implied in **fishmonger**, q.v” (grifos no original).

<i>hit it.</i> (p. 111-112)	(p. 111-112)	gentilíssimo, <b>indo direto ao ponto.</b> (p. 65)	
--------------------------------	--------------	---	--

Nessa passagem, mostramos também as falas de Romeu que complementam os trocadilhos de conotação obscena de Mercúcio, pois o incitam a utilizá-los. Em sua tradução, Funck (2011, p. 112) observa que

Evans e Rubenstein explicam os duplos sentidos de palavras do diálogo entre Romeu e Mercúcio: *case*: genitais femininos; *courtesy*: inclinar-se para a cópula; *kindly hit it*: ter sucesso na cópula; na frase de Romeu *My business was great*, a palavra *business* tem o duplo sentido de “relações sexuais”.

Em Rubenstein (1989, p. 40), vê-se “**Negócio. Coito**”<sup>112</sup>; “**Cortesia**. No século XVI, um dos significados era uma reverência ou o movimento de descer lentamente o corpo dobrando os joelhos. Trocadilho com inclinar-se para defecar ou copular”.<sup>113</sup>

Funck (2011, p. 112) discorre em nota de rodapé sobre a dificuldade encontrada na tradução desse trecho:

As interpretações comumente dadas, como na tradução acima, em todas as traduções que examinei (ver Bibliografia), fogem bastante do contexto ambíguo-sexual do diálogo. De fato, as traduções fazem pouco sentido, mas os tradutores devem ser desculpados, pois é impossível traduzir tantos duplos sentidos sem ferir o bom gosto e tornar o texto mais agressivo. Em inglês as palavras em si (como em português) são “inocentes”, mas o contexto pode lhes dar conotação maliciosa [...] É claro que todos esses duplos sentidos representam um problema não somente para o tradutor, mas para o próprio falante nativo do inglês, para quem uma language usada há quatrocentos anos tem muitas conotações desconhecidas.

Partridge (2009, p. 93) define as expressões com conotação sexual da seguinte forma:

*business* (negócio). Relação sexual; intimidade sexual. Ver citação em *broach*. Conforme o eufemismo moderno *relacionar-se com uma mulher* e a expressão shakespeariana *do naught with* (*fazer algo*), *Ex. ocupado* (p. 93)<sup>114</sup>; *case* (caso). Genitália. (...) Ou *case*, bainha de uma espada (ver espada e broquel) (p. 96)<sup>115</sup>; *Hit*

<sup>112</sup> No original: “business. Coitus (F&H; P)”.

<sup>113</sup> No original: “In the 16th c. one meaning was a bow, made by bending the knees and lowering the body. Pun on stooping for defecation or for copulation”.

<sup>114</sup> No original: “**business**. Sexual intercourse; sexual intimacy. See quotation at **broach**. C.f. the euphemistic modern *to have (something) to do with a woman* and the Shakespearean **do naught with**, *Ex busy*” (grifos no original).

<sup>115</sup> No original: “**Case**. Pudend.[...] *Case* because it sheathes a sword (see **swords and bucklers**)” (grifos no original).

*it*. Atingir o alvo sexual (órgão sexual do parceiro). O local clássico do tiro ao alvo na artilharia (p. 155)<sup>116</sup>; Hit, v.t. copular com (uma mulher) (p. 154-155).

As expressões *business* (p. 8) e *hit it* (p. 10-12) são classificadas por Kiernan (2006) como trocadilhos que conotam relações sexuais, e *Case* (p. 3-12) conota o órgão sexual feminino.

Entendemos que a conotação sexual dos jogos de linguagem dessas falas na tradução para o português foi mantida de forma muito sutil, uma vez que a obscenidade das expressões dos jogos de linguagem do texto original em inglês (*business, case, bow in the hams e cur'sy*), que se revela apenas através do contexto, não se mantém no português. No que se refere à expressão *hit it*, tanto a tradução de Funck como a de Viégas-Faria e de Heliadora – “acertaste em cheio”, “indo direto ao ponto” e “Acertou em cheio” – são sugestivas, pois aludem a “atingir o alvo”, ou seja, consumir o ato sexual.

ATO 2 Cena 4 – original- Evans ( <i>apud</i> Funck)	Elvio Funck	Beatriz V. Faria	Barbara Heliadora
<p><b>Romeo:</b> <i>A most courteous exposition.</i></p> <p><b>Mercutio:</b> <i>Nay, I am the very pink of courtesy.</i> (p. 112)</p>	<p><b>Romeu:</b> Uma explicação perfeitamente cortês.</p> <p><b>Mercúcio:</b> Na verdade, eu sou a fina flor da <b>cortesia.</b> (p. 112)</p>	<p>Mercúcio: Ah, o que temos aqui? Uma piada que é um tapa com luva de pelica! <b>Pelica essa que, da largura de um dedo, estica até medir uma vara de largura.</b> (p. 66)</p>	<p>Mercúcio: Isso é chiste de <b>pelica, que se estica para afinar e para alargar.</b> (p. 82)</p>

Nesse trecho, Funck (2011, p. 112) novamente justifica a omissão de algumas passagens de conotação obscena, “praticamente intraduzíveis”. [...] e acrescenta que prefere “não tentar uma tradução absolutamente forçada e que pouco nos diz” (FUNCK, 2011, p. 112). A conotação obscena fica por conta de *courtesy* que, conforme observado

<sup>116</sup> No original: “**hit it**- To attain the sexual target of the pudend. The *locus classicus* is the shooting-match in L.L.L., IV i, especially in vv. 118-130, where *hit it* is punned-on and mercilessly elaborated. – Cf. ‘Iff love is blind, love cannot hit the mark’ (effect inmission), R. & J., II ii 33. See also **hit**. Hit, however, is as much a metaphor from archery as it is a piece of sadism, whereas *cope, fuck, strike, thump* are clearly sadistic” (grifos no original).

anteriormente, remetia “no século XVI [a] uma reverência ou ao movimento de descer lentamente o corpo dobrando os joelhos, [constituindo] o trocadilho inclinar-se para defecar ou copular” (RUBENSTEIN, 1989, p. 59).<sup>117</sup>

A tradução de Funck para “fina flor de cortesia” não parece sugerir uma obscenidade. As traduções de Viégas-Faria e Heliadora, respectivamente “Pelica que, da largura de um dedo, estica até medir uma vara de largura” e “chiste de pelica, que se estica para afinar e para alargar” parecem, ao contrário, recuperar o trocadilho obsceno ou jogo de linguagem do original ao sugerir a ereção.

ATO 2 Cena 4 – original- Evans ( <i>apud</i> Funck)	Elvio Funck	Beatriz V. Faria	Barbara Heliadora
<p><i>Mercutio: Right. Why, is not this better now than groaning for love? Now art thou sociable, now art thou Romeo; Now art thou what thou art, by art as well as by nature, for this drivelling love is like a great natural that runs lolling up and down to hide his bauble in a hole.</i></p> <p>(p. 113)</p>	<p><b>Mercúcio:</b> Isso mesmo. Ora, ora! Não é melhor isso do que <b>gemer por amor?</b> Agora tu és de novo sociável, agora és de novo Romeu; agora tu és tu mesmo, tanto na arte como na natureza, pois este <b>amor babosento se parece com um truão que corre para cá a e para lá atrás de um buraco onde esconder seu bastão.</b></p> <p>(p. 113)</p>	<p><b>Mercúcio:</b> Agora, cá entre nós, não é melhor isso que <b>gemer de amor?</b> Agora estás sociável; agora estás Romeu; agora és tu aquilo que és, por natureza e por artimanha. Pois <b>esse amor que faz babaré como um grande imbecil, um bufão, correndo para cima e para baixo, sempre de língua de fora, sempre disposto a enterrar sua vara num buraco.</b></p> <p>(p. 67)</p>	<p><b>Mercúcio:</b> E isso não é melhor do que <b>gemer de amor?</b> Você agora está muito sociável, está muito bem, Romeu; bem aquele que conhecemos, tanto pela arte quanto pela natureza. <b>Porque quem baba de amor fica igual a um bobo dos que correm por aí, de língua de fora e enfiando o bastão onde podem.</b></p> <p>(p. 82)</p>

O texto original evidencia os trocadilhos de conotação sexual através das expressões *groaning for love* e *love is like a great natural that runs lolling up and down to hide his bauble in a hole*.

As expressões *groaning*, *bauble*, e *hole* são definidas por Partridge (2009) como: “*Groaning*. Gemido de uma mulher decorrente da dor sentida ao perder a virgindade. Ver

<sup>117</sup> No original: “In the 16th c. one meaning was a bow, made by bending the knees and lowering the body. Pun on stooping for defecation or for copulation”.

*edge*” (p. 149)<sup>118</sup>; *Bauble. Pênis*” (p. 76)<sup>119</sup>; *Hole*. Ainda é uma expressão vulgar para genitália” (p. 155).<sup>120</sup> Macrone (1998, p. 153) observa que o que dá sentido a essa passagem são as réplicas espirituosas de Mercúcio com seus trocadilhos obscenos, em uma tentativa de provocar Romeu, que arde de desejo por sua amada<sup>121</sup>. Portanto, uma vez mais, nota-se a importância da dinâmica que se estabelece nos diálogos entre esses personagens.

Também Kiernan (2008) refere-se à expressão *hole* (p. 3), que conota vagina, e a *groaning* (p. 10/12), que conota o ato sexual.

Rubenstein faz referência à conotação sexual de *groan*: “região da virilha. Gemido erótico; choro ou lamento pela virgindade perdida”.<sup>122</sup>

Funck, que manteve a conotação obscena dessas expressões, traduz respectivamente por “gemer por amor”, que alude ao gemido decorrente do ato sexual, e “amor babosento se parece com um truão que corre para cá a e para lá atrás de um buraco onde esconder seu bastão”, em uma clara referência à penetração durante o ato sexual. Em nota de rodapé, Funck (2011, p. 113) acrescenta que “O *bauble* era um bastão que os bobos carregavam à guisa de cetro. Nesse contexto, fica bem insinuado o duplo sentido de *bauble*, ‘bastão e pênis’, e de *hole*, ‘buraco e vagina’”. As traduções de Viégas-Faria e Heliodora têm essa mesma conotação sexual evidenciada pela expressão “gemer de amor”, também em alusão ao gemido do prazer sexual. Ambas as tradutoras traduzem a última fala também em uma referência clara à penetração, respectivamente como “amor que faz babar é como um grande imbecil [...], sempre disposto a enterrar sua vara num buraco”; e “... quem baba de amor fica igual a um bobo [...] enfiando o bastão onde pode”.

<b>ATO 2</b>	<b>Elvio Funck</b>	<b>Beatriz V. Faria</b>	<b>Barbara Heliodora</b>
<b>Cena 4 – original- Evans (<i>apud</i> Funck)</b>			

<sup>118</sup>No original: “**Groaning**. A woman’s cry or groan pain at losing her virginity. See the quotation at **edge**” (grifos no original).

<sup>119</sup>No original: “**bauble**. Penis. ‘This drivelling love is like a great natural, that runs lolling up and down to hide his bauble in a hole’ (see **hole**), R. & J., II iii 93-95 – See quotation at **service**” (grifos no original).

<sup>120</sup>No original: “**hole** is still a vulgarism for ‘pudend’. Two Gentleman, II iii 17-19, ‘This left shoe in it, is my mother ... it hath the worsor sole. This shoe, with the hole in it, is my mother, and this my father; a vengeance on ‘t’ – R. & J.: see **occupy**. [...]” (grifos no original).

<sup>121</sup>No original: “This reparte would hardly make sense, let alone qualify as witty, without it many dirty jokes. Mercutio’s been trying to cheer up his lovesick pal Romeo, who’s groaning with desire for Juliet. (Hamlet will later use “groaning” to mean “sexual moaning” – Hamlet, III.ii.267.) ‘Drivelling love’ (that is, drooling or dripping love) is like a ‘natural’ (idiot.) who runs about looking for a ‘hole’ to insert his ‘bable’ in. A bable is a court jester’s stick, fitted with a carved head at one end, and in this context a transparent phallic symbol. The term ‘hole’ requires no comment” (grifos no original).

<sup>122</sup>No original: “**Groan**. Groin. Erotic moan (C); cry on lost virginity(P)” (grifos no original).

<i>Mercutio: Thou desirest me to stop in my tale against the hair.</i> (p. 113)	Mercúcio: Tu queres que eu pare <b>minha história</b> contra minha vontade? (p. 113)	Mercúcio: Queres que eu conte minha história aqui, em <b>sua parte mais traseira</b> , mas isso vai contra os meus princípios. (p. 67)	Mercúcio: Você quer que eu pare com o <b>rabo ainda arrepiado</b> ? (p. 82)
--	---	---	--

O jogo de linguagem do original encerra mais um problema de tradução, pois *tale* (conto, história) e *tail* (rabo e popularmente pênis), têm a mesma pronúncia no inglês, mas não são homófonos no português. De difícil tradução é também a locução *against the hair* (a contrapelo) que ganha conotação sexual (“contra os pelos pubianos”) na fala de Mercúcio. Funck (2011, p. 113) observa que:

A linguagem maliciosa de Mercúcio vai estar baseada na pronúncia igual de *tale*, “conto”, “história”, e de *tail*, “rabo” e, popularmente, “pênis”. A expressão *against the hair* significa “a contrapelo”, como quem acaricia um cão ou gato contra os pelos; o duplo sentido que Mercúcio dá à expressão é “contra os pelos pubianos”, como explica Macrone (p. 154), “mas ainda não no buraco” e, portanto, como insinua Mercúcio, “não dá para parar ainda”. Interpretação de Durband: ‘Tu queres que eu encurte minha história (*tale*, ‘história’; *tail*, ‘pênis’) antes de chegar à melhor parte’ (p. 111). Em algumas passagens de Shakespeare, a palavra *argument* tem o duplo sentido malicioso de ‘genitais femininos’. É muito difícil, sem ferir o pudor, traduzir todo o duplo sentido da fala de Mercúcio e, sem dúvida, o duplo sentido, obsceno, é mais importante do que o sentido denotativo.

A tradução de Funck não deixa evidente o duplo sentido de *tale* e *against the hair* no texto, que é esclarecido através de notas de rodapé. Viégas-Faria e Barbara Heliadora parecem expressar esse jogo de forma sutil. A sutileza se faz necessária muitas vezes como uma forma de evitar jogos de linguagem que beirem a vulgaridade. Algumas expressões que não soam tão vulgares em inglês podem soar em português, como no exemplo.

<b>ATO 2</b> <b>Cena 4 – original- Evans (apud Funck)</b>	<b>Elvio Funck</b>	<b>Beatriz V. Faria</b>	<b>Barbara Heliadora</b>
<i>Benvolio: Thou wouldst else have made thy tale large.</i> <i>Mercutio: O thou art deceived; I</i>	Benvólio: <b>Se não parasses, tua história ficaria muito comprida.</b> <b>Mercúcio:</b> Estás muito engando. Eu a teria	Benvólio: <b>Se não a cortas por aqui, vais criando um rabo que não tem fim.</b> <b>Mercúcio:</b> Ah, mas aí é que te enganas. Eu teria	Benvólio: <b>É que o rabo estava ficando grande demais.</b> <b>Mercúcio:</b> Engano seu; <b>ia</b>

<p><i>would have made it short, for I was come to the <b>whole depth of my tale</b>, and meant indeed to <b>occupy the argument</b> no longer.</i></p> <p><b>Romeo: Here's a goodly gear!</b> A sail, a sail!</p> <p>(p. 113)</p>	<p>encurtado, pois teria chegado a <b>toda extensão de minha história</b> e, na verdade, não queria mais <b>ocupar este argumento</b>.</p> <p><b>Romeu: Que bela embarcação!</b> Vela à vista, vela à vista!</p> <p>(p. 113)</p>	<p><b>encurtado a história</b>, pois eu já tinha acabado, <b>em toda a extensão desse rabo</b>. Na verdade, eu <b>não pretendia prolongar ainda mais o argumento</b>.</p> <p><b>Romeu: Aí está, um argumento apreciável e de bom tamanho</b>.</p> <p>(p. 67)</p>	<p><b>encurtá-lo</b>. Tinha <b>chegado ao fundo</b> e não pretendia mais <b>ocupar o argumento</b>.</p> <p><b>Romeu: Mas vejam só que trapalhão</b>. Vela à vista!</p> <p>(p. 83)</p>
---	--	--	---

Nessas passagens o desenrolar do diálogo do texto original é essencial para contextualizar e, dessa forma, produzir o duplo sentido das expressões de conotação sexual. Uma expressão ou frase está encadeada a outra, e seu sentido se completa através da expressão ou frase seguinte. Palavras que normalmente seriam ingênuas ou não marcadas assumem uma conotação sexual nesse contexto específico. Benvólio segue o jogo de linguagem iniciado por Mercúcio em *my tale against the hair*, mencionado no item anterior. Ele joga com o a pronúncia idêntica de *tale* (história) e *tail* (rabo/pênis) em *made thy tale large*, em uma referência à ereção, bem como com a pronúncia idêntica de *whole* (inteiro) e *hole* (buraco, vagina) em *the whole depth of my tale*. Também joga com o duplo sentido da expressão *argument*, que conotava a genitália feminina, e *occupy the argument*, que conotava manter relações sexuais. Daí a importância de destacar as falas desses três personagens nesse diálogo.

Essa hipótese é confirmada por Macrone (1998, p. 154), que observa que Benvólio, ao tentar interromper as obscenidades de Mercúcio, incita-o ainda mais a prosseguir com elas. Dessa forma, Mercúcio brinca com o duplo sentido de expressões como “*tale against the hair*”, uma vez que *tale* (rabo, pênis) e *tail* (conto) são homônimos em inglês, bem como “*make thy tale large*”, em referência à ereção.<sup>123</sup>

Funck (2011, p. 113), em uma análise dessa passagem, complementa essa hipótese:

<sup>123</sup>No original: “Benvolio gets the joke and weakly calls for a stop. But this only eggs Mercutio on: He can’t stop now, with his ‘tale against the hair’, The lines surface meaning is that he isn’t inclined to stop (‘against the hair’ means ‘against my wishes’). But ‘hair’ clearly follows from ‘hole’ – that is, his *tale* is *against* the *hair* but not yet *in* the hole. ‘Tale’ is a homonym of *tail*, which is a slang for ‘penis’, as proved in Benvolio’s retort (‘Thou wouldst else have made thy tale large’, i.e., ‘Otherwise you’d have had na erection’). As for the rest of the excerpt, here’s a brief glossary: ‘whole depth of my tale’=‘with the entire length of my ‘tale’ in the ‘(w)hole’; ‘occupy’=‘have sex with’ (see page 195); ‘gear’=another slang term for ‘pennis’”.

Benvólio entra no jogo de duplos sentidos ‘se tu continuares, vais ter uma grande ereção’ (MACRONE, *ibid.*). No original: *Thou wouldst else have made thy tale large*. Em seguida Mercúcio joga com a pronúncia também idêntica de *whole* (todo) e *hole* (buraco), *tale*, (novamente *tail* x *tale*), e com os duplos sentidos de *occupy* (ocupar e copular) e *argument* (argumento e genitais femininas): “...for I was come to the whole depth of my tale, and meant indeed to occupy the argument no longer.

Partridge (2009) apresenta as seguintes definições das expressões que constituem os jogos de linguagem: “*Tail*. 2, Pênis (p. 255)<sup>124</sup>; *Tale*. (Cf. *tail*, 2.) 1, Pênis<sup>125</sup>; *Whole*. Ver *occupy* (p. 282)<sup>126</sup>; *occupy*. Copular com uma mulher, com alusão a dois sentidos, ‘tomar e reter posse de (como em uma luta) e “manter (uma pessoa) ocupada (p. 200 e 201)”’.<sup>127</sup>

A conotação obscena das expressões *occupy* e *hole* também são observadas por Kiernan (2008): *occupy* (p. 11/12) em referência ao ato sexual e *hole* (p. 3/12), à vagina. Macrone (1998, p. 195) observa que em Shakespeare “sempre se emprega *occupy* com sentido obsceno”.<sup>128</sup>

No que concerne às traduções para o português, observa-se que Funck optou por esclarecer o duplo sentido obsceno dos jogos de linguagem em nota de rodapé, conforme o próprio justifica:

Uma tradução literal do duplo sentido que Mercúcio dá a esta intervenção seria bem chocante, mas fácil de imaginar, bastando que nos demos conta de alguns duplos sentidos: *whole*, ‘inteiro, completo’ tem a mesma pronúncia de *hole*, ‘buraco’, neste caso ‘vagina’; *tale*, ‘história’, tem a mesma pronúncia que *tail*, ‘rabo, pênis’; *occupy*, ‘ocupar’ e ‘copular’. Heliadora parece insinuar o sentido obsceno: ‘Engano seu; ia encurtá-lo. Tinha chegado ao fundo e não pretendia mais ocupar o argumento’. (FUNCK, 2011, p. 114)

Viégas-Faria e Heliadora evidenciaram a conotação sexual do original no próprio texto, já que sua tradução não é de cunho didático, recorrendo a jogos de linguagem diversos no português (nem sempre exatamente no mesmo ponto ou expressão, o que indica uma

<sup>124</sup> No original: “2, Penis (Cf. tale, sense 1.) ‘Clown. Are these...wind-instruments? – Musician. Ay, marry, are they, sir. – Clown. O, thereby hangs a tail. – Musician. Whereby hangs a tale, sir? –, Clown. Marry sir, by’ – i.e., near – ‘many a wind-instrument that I know’: Othello, III i 6-11.

Ex the animal’s tail: the semantics being the dangling dependency of *penis non erectus*” (grifos no original).

<sup>125</sup> No original: “Tale. (Cf. tail, 2.) 1, Penis.R. & J., II iii 96-103, esp. 97-98, “Thou desirest me to stop in my tale against the hair’.An erotic pun” (grifos no original).

<sup>126</sup> No original: “**whole**. See the first quotation at **occupy** and the quotation at **Spain**, where obviously (‘as every schoolboy knows’) **hole** (cf. **wholly** and **holy**) is implied.” (grifos no original)

<sup>127</sup> No original: “**occupy**. To copulate with a (woman), with an allusion to the two senses, ‘take and retain possession of’ (as in warfare) and ‘to keep (a person) busy’. ‘*Mercutio*. Thou desirest me to stop in my tale against the hair. – *Benvolio*. Thou wouldst else have made the tale large. – *Mercutio*. O, thou art deceived; I would have made it short: for I was come to the whole depth of my tale; and meant, indeed to occupy the argument no longer’, R. & J., II iii 97-103; where ‘whole’ puns on **hole**. – 2 *Henry IV*, II iv 146-149, ‘A captain! God’s light, these villains will make the word as odious as the word “occupy”; which was an excellent good word before it was ill sorted.’” (grifos no original).

<sup>128</sup> No original: “This word is *only* used bawdily in Shakespeare”.



estratégia de compensação), uma vez que homônimos *tale* e *tail* ou *whole* e *hole* do texto em inglês não têm equivalentes em português. Observa-se, então, em Viégas-Farias os duplos sentidos de conotação obscena através de expressões como “*rabo*” ou “*chegando ao fundo*”: “Se não a cortas por aqui, vais criando *um rabo que não tem fim*”; “Eu teria encurtado a história, pois *eu já tinha acabado, em toda a extensão desse rabo*”. Na tradução de Heliadora, vê-se: “É que *o rabo estava ficando grande demais*”; e “Tinha *chegado ao fundo* e não pretendia mais *ocupar o argumento*”.

No que se refere à expressão “*Here’s a goodly gear*”, Funck observa em nota de rodapé que “Segundo Evans, *gear* também conotava ‘pênis’ (p. 124)”. A tradução para o português de Funck, no entanto, não manteve essa conotação obscena. Funck traduz por “Que bela embarcação!”. Viégas-Faria, ao traduzir “Aí está, um argumento apreciável e de bom tamanho”, parece ter sugerido uma obscenidade. Heliadora, através da expressão “Mas vejam só que trapalhão”, tampouco parece manter a obscenidade dos jogos de linguagem utilizados por Mercúcio para referir-se ao desejo sexual de Romeu por Rosalina que não fora correspondido e, portanto, tampouco consumado. Mercúcio parece desdenhar da capacidade de sedução e da virilidade de Romeu.

ATO 2  Cena 4 – original- Evans ( <i>apud</i> Funck)	Elvio Funck	Beatriz V. Faria	Barbara Heliadora
<p><i>Ama: God ye good morrow, gentlemen.</i></p> <p><i>Mercutio: God ye good den, fair gentlewoman.</i></p> <p><i>Nurse: Is it good den?</i></p> <p><i>Mercutio: ‘Tis no less, I tell ye, for the bawdy hand of the dial is now upon the prick of noon.</i></p> <p><i>Nurse: Out upon you! What a man are you?</i></p> <p>(p. 114-115)</p>	<p><b>Ama:</b> Que Deus lhes dê uma boa manhã, cavalheiros.</p> <p><b>Mercúcio:</b> Que Deus lhes dê <b>boa tarde</b>, bela senhora.</p> <p><b>Ama:</b> Já é tarde?</p> <p><b>Mercúcio:</b> Nada menos, pois, no mostrador, <b>o ponteiro safado está agora bem em cima do ponto do meio-dia.</b></p> <p><b>Ama:</b> Arreda-te daqui! Que diabo de</p>	<p><b>Ama:</b> Deus vos dê bom dia, cavalheiros.</p> <p><b>Mercúcio:</b> Deus lhes dê <b>boa tarde</b>, gentil senhora.</p> <p><b>Ama:</b> Já é <b>boa tarde</b>?</p> <p><b>Mercúcio:</b> Nada menos que tarde, lhe asseguro; <b>pois a mão obscena que é a sombra do ponteiro do relógio de sol encontra-se agora sobre o pau que traça o meio-dia.</b></p> <p><b>Ama:</b> Passa fora! Que tipo de homem és tu?</p>	<p><b>Ama:</b> Deus lhes dê bons-dias, cavalheiros!</p> <p><b>Mercúcio:</b> Que Deus lhes dê <b>boa noite</b>, bela dama.</p> <p><b>Ama:</b> É <b>boa-noite</b>?</p> <p><b>Mercúcio:</b> Nada menos do que isso, pois <b>o safado do ponteiro do sol está nesse momento cobrindo a marca do meio-dia.</b></p> <p><b>Ama:</b> Ora, pare com isso. Que tipo de homem é esse? (p.</p>

	homem és tu? (p. 114-115)	(p. 68)	83)
--	------------------------------	---------	-----

No original, existe um duplo sentido de conotação evidente através do uso da expressão *den* (toca, refúgio), que, segundo Funck (2011, p. 114), “também conotava ‘antro’ e ‘vagina’ (PARTRIDGE, 2009, p. 117)”, assim como da expressão *for the bawdy hand of the dial is now upon the prick of noon*, em que *prick* conota “ponto”, “marca”, mas também “pênis” e *hand*, “mão” ou “ponteiro do relógio”. Também *bawdy*, conforme Macrone (1998, p. 182) conota algo obsceno, lascivo.<sup>129</sup>

Funck (2011, p. 115) acrescenta em nota de rodapé que

O duplo sentido da frase de Mercúcio, que merece a indignação da Ama, é difícil de traduzir, mas basta lembrar que *prick*, além de “ponto”, “marca”, conota “pênis”. Em inglês, *hand*, “mão”, também significa “ponteiro do relógio”. Mercúcio reforça seu sentido malicioso com um gesto indecente e com seu tom de voz provocante. Evans afirma que *dial*, por seu formato em O, conotava “vagina” (p. 124). Cf. a tradução livre de Nuno: “... o ponteiro do relógio está durinho como um pau apontado para cima”. (p. 65)

Kiernan (2006) complementa a análise da conotação sexual dessas expressões ao definir *den* (p. 3/12) como o órgão sexual feminino, *prick* (p. 11/12) como o ato sexual e *noon* (p. 6/12), como o órgão sexual masculino. No que se refere à expressão *hand* Rubenstein (1989, p. 120) também identifica sua conotação obscena: “Genitais; símbolo fálico. Coito ou masturbação”.<sup>130</sup>

No que tange a *den* em *good den* (boa noite), proveniente de *good even*, forma contracta de *good evening* (boa noite), concluímos que a conotação sexual de *den* (antro, vagina) se perde no português e, conseqüentemente, nas traduções analisadas. Funck e Viégas-Faria traduzem *den* como “boa tarde” e Heliodora como “boa noite”.

A respeito da expressão *for the bawdy hand of the dial is now upon the prick of noon*, observamos que as três traduções mantiveram o jogo de linguagem do original sugerindo a obscenidade de Mercúcio, que faz referência ao ato sexual. Funck traduz como “o ponteiro safado está agora bem em cima do ponto do meio-dia”; Viégas-Faria traduz como “a mão obscena... encontra-se agora sobre o pau que traça meio-dia”; Heliodora como “o safado do ponteiro do sol está nesse momento cobrindo a marca do meio-dia”.

<sup>129</sup>No original: “‘bawdy’ means ‘lewd’ or ‘lascivious’.”

<sup>130</sup>No original: “Hand(le). Genitals; phallic symbol (K, p.59). Act of coition or masturbation (C.P)”.

É importante observar que a interpretação da Ama de Julieta em relação a essa fala de Mercúcio é essencial para que o jovem alcance seu objetivo de provocá-la através de uma nova obscenidade. A reação da Ama, mostrando-se ultrajada, complementa o efeito cômico almejado pelo autor da peça. Em sua dissertação de mestrado, Viégas-Faria (1999) analisa essas falas e se utiliza da Teoria das Implicaturas de Paul Grice, pela qual essa obscenidade só ficaria clara através da correta interpretação da Ama em relação à fala de Mercúcio; o que, de fato acontece quando a mesma lhe responde “Passa fora! Mas que tipo de homem és tu?”.

ATO 2  Cena 4 – original- Evans ( <i>apud</i> Funck)	Elvio Funck	Beatriz V. Faria	Barbara Heliodora
<p><b>Mercutio:</b> <i>A bawd, a bawd, a bawd! So ho!</i></p> <p><b>Romeo:</b> <i>What hast thou found?</i></p> <p><b>Mercutio:</b> <i>No hare, sir, unless a hare, sir, in a lenten pie, That is something stale and hoar ere it be spent. An old hare hoar, And an old hare hoar, is very good meat in Lent; But a hare that is hoar is too much for a score, when it hoars ere it be spent.</i></p> <p>p. 116-117</p>	<p><b>Mercúcio:</b> Uma cafetina, uma cafetina, uma cafetina! Achei!</p> <p><b>Romeu:</b> O que achaste?</p> <p><b>Mercúcio:</b> Nada de lebre, senhor, a não ser que seja numa <b>torta de quaresma</b>, que fica <b>rançosa e mofada antes de ser comida</b>. [Mercúcio canta] <b>Uma lebre velha e mofada e uma puta velha grisalha, é comida muito boa na quaresma;</b> mas uma <b>puta grisalha não serve para uma transada, quando branqueia antes de ser usada.</b></p> <p>p. 116-117</p>	<p><b>Mercúcio:</b> Alcoviteira! Cafetina! Pois então!</p> <p><b>Romeu:</b> A que conclusão chegaste?</p> <p><b>Mercúcio:</b> <b>Gato por lebre, senhor; a menos que seja uma lebre para a penitência da Quaresma, senhor, que vai nos chegar velha, seca e pelancuda antes mesmo de ser comida. (Canta.) Lebre pelancuda, e puta pelancuda, é carne pra penitência; carne velha é ruim de traçar, não vale a pena comprar.</b></p> <p>p. 69</p>	<p><b>Mercúcio:</b> É cafetina! É cafetina! Peguei!</p> <p><b>Romeu:</b> Pegou o quê?</p> <p><b>Mercúcio:</b> Não foi gato por lebre, nem comida de abstinência, que geralmente já está seca antes de acabar. (Ele dança e canta.) <b>Lebre gelada/ lebre safada/é boa pra jejum/ mas lebre surrada/não atrai a moçada/que gela de um em um.</b> p. 84</p>

Nesse trecho há diversos jogos de linguagem de conotação sexual. Conforme Funck (2011, p. 116), “A expressão *so ho!* era usada na caça, quando alguém descobria uma lebre ou uma raposa (CARRINGTON, 19--., p. 7). A palavra *hare* (lebre) também significava “prostituta” e tem a mesma pronúncia de *hair* (cabelo, pelo) numa referência a ‘pelos

pubianos’. Quando Mercúcio afirma “*No hare, sir, unless a hare, sir, in a lenten pie, That is something stale and hoar ere it be spent*”, ele faz uma referência à abstenção do consumo de carne durante a quaresma e que, portanto, se fosse preparada, acabaria estragando. Portanto, não se deveria “comer” nenhum um tipo de carne, nem mesmo a lebre, *hare*, expressão que também conotava prostituta. Da mesma forma, quando Mercúcio diz “*a good hoar, is very good meat in Lent*” ele faz uma referência à grande penitência que seria o ato de servir-se dessa “lebre/prostituta”, conforme Funck (2011, p. 116). Além disso, *hoar*, cujo sentido denotativo é o de branca ou grisalha e que, nesse contexto, é traduzida como mofada, seca e pelancuda, ou ainda, surrada, soa como *whore*, que significa prostituta.

Em nota de rodapé, vê-se a seguinte explicação na tradução de Funck (2011, p. 116):

Conforme Rubenstein (p. 231), *to score* também significava ‘fornicar’. A palavra *hoar* (grisalho, mofo, bolor) tem a mesma pronúncia que a palavra *whore*, ‘prostituta’. O sentido comum de *hoar* é ‘branco’, grisalho; o sentido ‘mofo, bolor’ vem do fato de que o bolor em alimentos é esbranquiçado. O canto de Mercúcio implica que nem a lebre rançosa ou bolorenta nem prostituta velha podem ser ‘aproveitadas’. A presença da Ama, já de certa idade e talvez mostrando os cabelos brancos, desencadeou o canto de Mercúcio, em tom humorístico e obsceno, que chocou a Ama. Perceba-se também que *hare* tem a mesma pronúncia de *hair*, ‘cabelos, pelos pubianos’. Estes versinhos de duplo sentido de Mercúcio têm as mais diversas interpretações por parte dos tradutores para o português. As traduções analisadas no português mantiveram a conotação sexual do original em alusão ao ato sexual e à prostituição, embora seja difícil manter a mesma quantidade de trocadilhos do original.

As definições apresentadas por Partridge (2009, p.76) a respeito dessas expressões são as seguintes:

*Bawd*. Cafetina; ocasionalmente, proxeneta ou cafetão. R. & J., II iii 133 (sentido clássico) (p. 76).<sup>131</sup>*Hare*. Prostituta. Provavelmente um trocadilho de *hair*; cf. a forma obsoleta *cat* (gata), ‘uma prostituta’. Ver *scut* (cauda ou genitália). Lebres e gatos são notoriamente conhecidos por sua intensa atividade sexual (p. 152).<sup>132</sup>*Hair* (cf. as entradas em *hare* e *hare-finder*) pode significar ‘pelos pubianos’ (p. 150).<sup>133</sup>*Hoar*. Ver *whore*. (p. 155).<sup>134</sup>*Whore*. Prostituta; ocasionalmente, mulher imoral,

<sup>131</sup> No original: “**bawd**. A procuress; occasionally, a pimp.R. & J., II iii 133 (former sense)” (grifos no original).

<sup>132</sup> No original: “**hare**. A prostitute; a light wench. ‘*Mercutio*. No hare, sir, unless it is a hare in a Lenten pie, that is something stale and hoar ere it be spent. [He...sings.] An old hare hoar, An old hare hoar, Is very good meat in Lent: But a hare that is hoar Is too much for a score, When it hoars ere it be spent’. R. & J., II iii 135-142. Probably punning **hair**; cf. the obsolete *cat*, ‘a prostitute’ and see **scut**. Hares and rabbits are notoriously repetitive in the act” (grifos no original).

<sup>133</sup> No original: “**hair** (cf. entries at **hare** and **hare-finder**) may be ‘pubic hair’ in the quotation at **hair** and in Two Gentlemen, III i 352-353, ‘She hath more hair than wit.’ – More hair than wit, - it may be: I’ll prove it; i.e., test it. – See **tale**, sense 1, where pubic hair is clearly meant. – In Henry V, III vii 61-62, a merkin (see Grose’s dictionary) is alluded to. Ex the n” (grifos no original).

<sup>134</sup> No original: “**hoar**. See **whore**” (grifos no original).

um insulto. Provavelmente do nórdico antigo *hora*, ‘adúltera’; do teutônico comum, *whore* é provavelmente cognato de *L. carus*, ‘caro, querido’.<sup>135</sup>

Funck resgata essa conotação sexual que remete ao ato de prostituir-se ao comparar “uma lebre velha e mofada” a “uma puta velha grisalha”, que “não serve para uma transada, quando branqueia antes de ser usada”. Viégas-Faria também resgata essa conotação sexual ao referir-se à “lebre pelancuda” e à “puta pelancuda”, afirmando que “Lebre pelancuda, e puta pelancuda, é carne pra penitência; carne velha é ruim de traçar, não vale a pena comprar”. Heliadora também manteve essa conotação ao referir-se à lebre safada: “Lebre gelada/ lebre safada/é boa pra jejum/ mas lebre surrada/não atrai a moçada/que gela de um em um”.

---

<sup>135</sup> No original: “**whore**, n. A prostitute; hence, occasionally, a very loose woman; hence, as an insult. ‘Thou that givest whores indulgences to sin’, 1 *Henry VI*, I iii 23. – *Titus Andronicus*, IV ii 71. – R. & J., II i 32; II iii (see **hare**), in punning allusion as ‘hoar’. – 2 *Henry IV*, several times. – See quotation at **case**. – T. & C., V ii 115, ‘My mind is now turned whore’ (*Cressida loquitur*). – And elsewhere. (In *Timon*, IV iii 141, ‘Be strong in whore’, it=whoring).

O.E. *hore*, probably from Old Norse *hora*, ‘adulteress’; of common-Teutonic stock, *whore* is probably cognate with *L. carus*, ‘dear’” (grifos no original).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A hipótese inicial deste trabalho era a de que o efeito cômico provocado pelos jogos de linguagem do texto original de *Romeu e Julieta* requeria recursos linguísticos diversos dos originais naqueles casos em que os mesmos não pudessem ser reproduzidos na língua de chegada, conservando todos os significados de cada significante motivado empregado por Shakespeare. Essa hipótese inicial foi elaborada a partir de duas perguntas iniciais.

A primeira pergunta questionava o fato de que os jogos de linguagem elencados na obra *Romeu e Julieta* pudessem ser transpostos ao português ou que representassem uma fonte de inequivalência.

A segunda pergunta questionava quais soluções de tradução haviam sido dadas pelos tradutores do português aos jogos de linguagem do texto original.

A análise e comparação das traduções de *Romeu e Julieta* de Funck (2011), Viégas-Faria (1998) e Heliadora (2004), baseada nos estudos da tradução no que diz respeito, mais especificamente, à tradução da polissemia, nos permitiu corroborar a hipótese inicial da pesquisa, pois se verificou que a maioria dos casos jogos de linguagem de Mercúcio representavam uma fonte de inequivalência e que os tradutores necessitaram apelar para recursos linguísticos diversos daqueles empregados no texto original, buscando estratégias de compensação para recriar jogos de linguagem que mantivessem tanto a função comunicativa de comicidade quanto a linguagem característica dos personagens.

Nesse ponto, especificamente, acreditamos ser necessário encontrar uma espécie de meio termo entre a domesticação e ou estrangeirização no que diz respeito à adaptação da linguagem característica de cada personagem, pois ela é que os define. Portanto, trata-se de uma questão delicada, que requer a observação de dois aspectos importantes dessa adaptação: o emprego motivado de expressões polissêmicas que constituem os jogos de linguagem de conotação obscena, cuja ambiguidade decorrente da polissemia se dá tanto pelo uso de palavras motivadas como de estruturas sintáticas motivadas; e a linguagem ou estilo característico de cada personagem, bem como suas idiossincrasias. Em outras palavras, para reproduzir os jogos de linguagem de Mercúcio, por exemplo, que emprega um vocabulário condizente com sua condição social e intelectual privilegiadas, caracterizado pela espirituosidade de seus jogos de linguagem obscenos, o tradutor precisa recriar um jogo de linguagem que reproduza seu estilo, permitindo que o Mercúcio divertido, sarcástico e espirituoso do texto original seja reconhecido na tradução e cuja linguagem se diferencie daquela da Ama, igualmente espirituosa, mas que reflete outra classe social.

Ainda no que concerne aos casos de inequivalência, entendemos que os mesmos são resultantes da exploração da natureza polissêmica da língua através de várias formas: homonímia, homofonia, paronímia, metáfora, ou mesmo *oligossemia* (RABADÁN, 1991). Portanto, observamos também que as soluções tradutórias não se limitaram apenas a buscar recursos no âmbito linguístico, mas também no âmbito cultural, especialmente nos casos de *oligossemia*, em que os jogos de linguagem foram elaborados a partir da exploração de referências a fatos histórico-culturais da era elisabetana e necessitaram ser domesticados ou adaptados a referências da cultura de chegada. Houve situações também em que o tradutor recorreu a notas de rodapé a fim de oferecer um esclarecimento acerca das referências linguísticas e histórico-culturais específicas da época. No que diz respeito à equivalência linguística, observou-se, ainda, que são poucos os casos em que um jogo de linguagem encontra, na língua de chegada, uma equivalência muito próxima do texto original. Um dos exemplos citados por Funck (2011) em sua tradução de *Romeu e Julieta* é a expressão *maidenhead*, cuja tradução em português, a palavra “cabaço”, embora represente uma equivalência muito próxima do original, tem uma carga de conotação obscena muito mais intensa do que no original.

Observamos outro aspecto, muito interessante, que também poderia ser objeto de estudo e que diz respeito ao emprego de termos de áreas específicas para compor os jogos de linguagem, como os termos de artilharia, culinária, jardinagem, mitologia, dentre outros. Foi o que ocorreu, dentre outros exemplos, com a expressão *sword* (espada), termo da artilharia empregado por Capuleto em *Give me my long sword, ho!* (Deem-me minha espada, vamos!) (ato I, cena1) ao perceber que seu inimigo Montéquio se aproximava.

Concluimos que dois fatores determinantes para as escolhas tradutórias residem na observação do público destinatário da obra e na sua finalidade, pois, se a tradução compreende um processo de transformação de um texto fonte a um texto alvo que transcende o âmbito linguístico e que necessita ser adaptada ao contexto da cultura de chegada, há que se observar os valores do público destinatário, que está inserido nessa cultura para o qual a tradução será produzida, bem como sua finalidade. E, nesse caso específico, a atualização dos jogos de linguagem e a reprodução de sua função comunicativa (da comicidade) são essenciais para que o texto traduzido cumpra sua finalidade de atingir um público destinatário que seja levado a depreender os jogos de linguagem característicos da obra original.

A conotação obscena dos jogos de linguagem também remete ao distanciamento linguístico e cultural entre o texto original e suas traduções. A reprodução de jogos de linguagem de um texto de aproximadamente quatrocentos anos requer, muitas vezes, o

emprego de expressões de conotação obscena da cultura de chegada que retomem aquelas empregadas no texto original, uma vez que, na maioria dos casos, não encontram um equivalente exato na língua e cultura de chegada. Esse fato também remete à necessidade de uma reflexão acerca do tratamento dado ao tema da sexualidade na era elisabetana e de sua influência e impacto na produção literária da época e, conseqüentemente, em sua tradução.

Isso enseja, portanto, uma reflexão acerca da característica exploração do tema sexualidade pelos dramaturgos elisabetanos, que atraíam o público para o teatro, o qual se sentia instigado a decodificar ou identificar os jogos de linguagem de conotação obscena. Tais jogos aludiam não apenas a importantes fatos de cunho político, cultural ou religioso em uma época marcada por conspirações, como também permitiam ao público fazer uma espécie de catarse, ao reconhecer na exploração de um tema tão reprimido como o da sexualidade, a possibilidade de liberar seus sentimentos e desejos reprimidos, enfim, sua própria sexualidade.

No que se refere às traduções analisadas de *Romeu e Julieta*, concluímos que o objetivo ou escopo da tradução, nesse caso o de manter a função comunicativa dos jogos de linguagem do texto original, bem como o público alvo (público leitor e não espectador do teatro) foram fatores determinantes para as estratégias e escolhas tradutórias diversas, porém igualmente eficientes, dos três tradutores em questão.

A tradução de Funck, que tem um cunho didático, uma vez que está voltada a um público constituído por estudantes de literatura e de tradução, professores, pesquisadores e tradutores, reproduziu os jogos de linguagem obscenos, ora por meio de notas de rodapé com informações relevantes acerca de questões linguísticas, etimológicas, históricas e culturais necessárias para a compreensão e análise desses jogos, ora por meio da recriação dos jogos de linguagem no próprio texto.

As traduções de Viégas-Faria e Heliadora, voltadas ao público geral, que busca primordialmente entretenimento, também reproduziram a função comunicativa dos jogos de linguagem do texto original através do emprego de recursos linguísticos do português brasileiro atual que possibilitaram sua identificação pelo público alvo. Portanto, no que diz respeito a esse público, observamos uma proximidade entre ambas as traduções. No entanto, no que tange à linguagem e à finalidade, percebemos um distanciamento, uma vez que a tradução dos jogos de linguagem de Barbara Heliadora, cujo texto em prosa e verso marcado pela sonoridade se destina à representação teatral, emprega uma linguagem mais sutil que a de Viégas-Faria, cujo texto em prosa se destina à leitura. Ressaltamos que essas diferenças não



comprometem o caráter cômico e sarcástico da linguagem do personagem Mercúcio, alvo de análise do presente trabalho.

Além disso, acreditamos que os três tradutores recorreram, com sucesso, a soluções alternativas ou diversas do texto original, como uma estratégia de compensação, naqueles casos de inequivalência, em que a língua de chegada carecia de recursos que possibilitassem uma reprodução muito próxima dos jogos de linguagem do texto original. Em outras palavras, as soluções alternativas encontradas pelos tradutores naqueles casos de inequivalência, que os levaram a explorar de forma motivada os duplos sentidos de significantes empregados por Shakespeare, recriando, assim, novos jogos de linguagem, não só não comprometeram a qualidade de suas traduções, uma vez que a característica linguagem do texto original foi preservada dentro dos limites possíveis da tradução, como também acrescentaram contemporaneidade ao texto shakesperiano.

Concluimos, dessa forma, que as duas estratégias de tradução apresentadas, a de Funck, mais próxima ao texto original tanto na forma como no conteúdo, caracterizada pelo uso frequente de notas de rodapé, e as de Viégas-Faria e Heliadora, mais adaptadas aos padrões linguístico-culturais do Brasil contemporâneo, são eficientes e capazes de reproduzir a função comunicativa do texto shakespeariano. Portanto, visualizamos dois caminhos distintos, mas igualmente eficientes, determinados pelo objetivo do tradutor e por seu público alvo. Entretanto, acreditamos que aqueles casos que ultrapassam o limite linguístico por fazerem referências a fatos históricos e culturais da Inglaterra elisabetana, provavelmente desconhecidos do público contemporâneo em geral, representam os casos de inequivalência de maior desafio para o tradutor. E é possível que a forma mais eficiente de solucioná-los seja, de fato, através do emprego das notas de rodapé, que permitem oferecer com mais clareza e precisão informações relevantes para uma maior compreensão do texto original.

Finalmente a exploração, no teatro, do tema da repressão da sexualidade, exercida pelas rígidas normas de conduta moral – que preconizavam o cumprimento da castidade pré-nupcial e cuja violação constituía os denominados crimes capitais, sujeitos a severas punições –, remete a outra questão que poderia ser objeto de uma análise futura: a da utilização do teatro elisabetano e de sua linguagem polissêmica como uma forma de propagação da boa imagem do Estado e da Igreja, que buscavam ampliar seu controle sobre a população. Tal fato se justificava pelo magnetismo e influência que o teatro exercia sobre o público, a despeito da difamação de sua imagem pelos puritanos, que o consideravam uma ameaça aos preceitos de retidão moral em uma Londres que era, então, não apenas o centro da indústria do teatro como também da indústria da prostituição.

Outra questão que merece reflexão e que também é um possível tema de pesquisa a ser desenvolvido é a da “higienização” da linguagem shakespeariana ocorrida entre os séculos XVII e XX, tal como abordado no capítulo 1. Essa questão é considerada por Kiernan (2006) como um desserviço ao talento de Shakespeare, visto que sua capacidade criativa se manifesta, entre outros, por meio dos jogos de linguagem.

## REFERÊNCIAS

- BATE, Jonathan. **Soul of the Age**. London: Penguin Books, 2008.
- BERMAN, Antoine. **A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo**. Trad. Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan e Andreia Guerini. 2ª ed. Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.
- BORNHEIM, Gerd. **O sentido e a máscara**. 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BRITTO HENRIQUES, Paulo. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- CARRINGTON, Norman T. M.A. **Notes on Shakespeare Romeo and Juliet**. James Brodie Ltd., s.d.
- Dicionário Caldas Aulete. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/>>. Acesso em: 05 set. 2015.
- Dicionário Aurélio. Disponível em: <<http://dicionariodoaurelio.com/>>. Acesso em: 05 set. 2015.
- Dicionário Informal. Disponível em: <<http://www.dicionarioinformal.com.br/>>. Acesso em: 05 set. 2015.
- EVANS, Ifor. **História da literatura inglesa**. Trad. A. Nogueira Santos. 4ª ed. Lisboa: Edições 70, 1976.
- FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade 1: a vontade de saber**. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. 2ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz & Terra, 2015.
- FUNCK, Elvio. Traduzir Shakespeare. **Diário Catarinense Florianópolis**, n. 8171, 23 ago. 2008.
- FUNCK, Elvio. **Uma breve história da Inglaterra**. Porto Alegre: Movimento, 2011.
- GALINDO, Caetano Waldrigues. Shakespeare e a língua a língua e Shakespeare. In: LEÃO, Liana de Camargo; SANTOS, Marlene Soares (Orgs.). **Shakespeare, sua época e sua obra**. Curitiba: Beatrice, 2008.
- HELIODORA, Bárbara. **Falando de Shakespeare**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- HURTADO ALBIR, Amparo. **Traducción y traductología: introducción a la traductología**. Madrid: Cátedra, 2001.
- KIERNAN, Pauline. **Filthy Shakespeare: Shakespeare's Most Outrageous Sexual Puns**. London: Quercus Edition Ltd., 2008.

LEÃO, Liana de Camargo; SANTOS, Marlene Soares. **Shakespeare, sua época e sua obra**. Curitiba: Beatrice, 2008.

MACRONE, Michael. **Naughty Shakespeare**. London: Ebury Press, 1998.

DAY, Martin S. **History of English Literature to 1660**. New York: Doubleday & Company, Inc. 1963.

PARTRIDGE, Eric. **Shakespeare's Bawdy**. 3ª ed. London: Routledge, 1968.

RABADÁN, Rosa Alvaréz. **Problemática de la equivalencia transléctica inglés-español**. León: Universidad de León; Secretariado de Publicaciones, 1991.

ROCHA, Roberto Ferreira da. O jogo político na era dos Tudors: absolutismo e reforma. In: LEÃO, Liana de Camargo; SANTOS, Marlene Soares (Orgs.). **Shakespeare, sua época e sua obra**. Curitiba: Beatrice, 2008.

RUBENSTEIN, Frankie. **A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and their Significance**. 2ª ed. London: Palgrave Macmillan, 1989.

SANTOS, Marlene Soares (Org.). **Shakespeare, sua época e sua obra**. Curitiba: Beatrice, 2008.

SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta**. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2004.

\_\_\_\_\_. **Romeu e Julieta**. Trad. Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre, L&PM, 1998, p. 23

\_\_\_\_\_. **Romeu e Julieta**. Trad. Elvio Funck. Porto Alegre: Movimento/Edunisc, 2011.

\_\_\_\_\_. **Henrique IV**. Disponível em: <<http://www.psb40.org.br/bib/b355.pdf> consultado em 04/10/2015>. Acesso em: 04 out. 2015.

SMITH, Cristiane Busato. A vida de William Shakespeare. In: LEÃO, Liana de Camargo; SANTOS, Marlene Soares (Orgs.). **Shakespeare, sua época e sua obra**. Curitiba: Beatrice, 2008.

TREVELYAN, G.M., O.M. **English Social History**. Toronto: Longman, Green and Co., 1942.

VIÉGAS-FARIAS, Beatriz. **Implicaturas em Romeu e Julieta (a teoria de Grice e suas implicações para o estudo da Tradução)**. 1999. 125p. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Faculdade de Letras, Curso de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, RS, julho de 1999.

WELLS, Stanley. **Shakespeare, Sex and Love**. New York: Oxford University Press, 2010.



## APÊNDICE

**Tabela dos jogos de linguagem das falas do personagem Mercúcio em *Romeu e Julieta***

ATO 1 Cena 4 – original- Evans ( <i>apud</i> Funck)	Elvio Funck	Beatriz Viégas- Faria	Barbara Heliodora
<i>Mercutio: And to sink in it should you burden love, Too great oppression for a tender thing.</i> (p. 60)	<b>Mercúcio:</b> E para nele te <b>afundares</b> , deves <b>fazer peso sobre</b> o amor, opressão demasiada para <b>algo</b> tão delicado. (p. 60)	<b>Mercúcio:</b> E <b>afundar</b> nesse amor é <b>torná-lo ainda mais pesado</b> sobre teus ombros – opressão grande demais para <b>coisa</b> tão terna. (p. 34)	<b>Mercúcio:</b> Quando <b>vai fundo</b> , o amor é sempre um peso – E sempre oprime <b>algo</b> delicado. (p. 46)
ATO 1 Cena 4			
<i>Mercutio: If love be rough with you, be rough with love: Prick love for pricking, and you beat love down.</i> (p. 60)	<b>Mercúcio:</b> Se o amor é bruto contigo, procura ser bruto com o amor: <b>espeta o amor por te espetar</b> e vais <b>acalmá-lo</b> . (p. 60)	<b>Mercúcio:</b> Se o amor foi impiedoso contigo, sê impiedoso com ele. <b>Fere o amor só por ferir</b> , e serás o <b>vencedor da luta</b> . (p. 34)	<b>Mercúcio:</b> Se é rude com você, faça-lhe o mesmo; <b>Se o furou, fure alguém que ele se aquieta</b> . (p. 46)
ATO 1 Cena 4			
<i>Mercutio: O then I see Queen Mab hath been with you: she is the fairies' midwife, and [...]. This is the hag, when maids lie on their backs. That presses them and learns them first to bear, Making them women of good carriage. This is she –</i> p. 63-66	<b>Mercúcio:</b> Então vejo que a Rainha Mab andou te visitando: ela é a parteira das fadas, e [...]. É ela a feiticeira que, quando as donzelas <b>deitam de costas</b> , faz <b>peso sobre elas</b> , ensinando-as como <b>conceber e fazendo boas parideiras</b> . É ela que - (p. 63-66)	<b>Mercúcio:</b> Ah! Então recebeste a visita da Rainha Mab. Ela é a parteira das fadas; e [...]. Essa é a feiticeira que, quando as donzelas <b>encontram-se deitadas de costas</b> , <b>pesa sobre elas</b> e é a primeira a <b>ensinar-lhes a suportar um peso em cima</b> , fazendo delas <b>mulheres capazes de aguentar outras cargas</b> . Essa é ela... (p. 35-37)	<b>Mercúcio:</b> Porque Mab, a rainha, o visitou. É a parteira das fadas e [...]. É essa a velha que, se uma donzela <b>adormece de costas</b> , <b>deita em cima</b> e <b>a ensina a arcar com um peso vivo</b> , pra aprender <b>a pesar com outras cargas</b> . É ela... (p. 48-49)

<p><b>ATO 2</b> <b>Cena 1</b></p>			
<p><i><b>Mercutio:</b> Nay, I'll conjure too.[...] He heareth not, he stirreth not, he moveth not, the ape is dead, and I must conjure him. I conjure thee by Rosaline's bright eyes, by her fine foot, straight leg, and quivering thigh, and the demesnes that there adjacent lie, that in thy likeness thou appear to us.</i> (p. 82-83)</p>	<p><b>Mercúcio:</b> Nada disso, vou também <b>esconjurá-lo.</b> [...] Ele não ouve, não se mexe, não se move, <b>o macaco está morto, e eu devoesconjurá-lo.</b> Eu te <b>esconjuro, pelos olhos brilhantes de Rosalina, por sua alta testa e por seus lábios escarlates, por seus belos pés, sua esguia perna, sua palpitante coxa, e pelas regiões adjacentes, que apareças tal qual és.</b> (p. 82-83)</p>	<p><b>Mercúcio:</b> Mais que chamá-lo, vou <b>conjurá-lo</b> também. [...] Ele não escuta, ele não se mexe, ele não se move;<b>o idiota está morto, devoessuscitá-lo.</b> – <b>Suplico-te, pelos olhos luminosos de Rosalina, por sua nobre frente e seus lábios escarlates, por seus pezinhos mimosos, belas pernas, coxas apetitosas, e pelas regiões adjacentes que ali se encontram, suplico-te, tal como és aparece para nós.</b> (p. 47-48)</p>	<p><b>Mercúcio:</b> Romeu! <b>Insano! Apaixonado! Amante!</b> [...] Ele não ouve, mexe e nem reage!<b>O macaco está morto; só com reza.Te invoco pelo olhar de Rosalina, sua testa e lábios carmesim, seu pé, sua perna comprida e coxa trêmula, bem como o reino ali por perto desta, pra tu, tal como és, nos apareças!</b> (p. 62)</p>
<p><b>ATO 2</b> <b>Cena 1</b></p>			
<p><i><b>Mercutio:</b> This cannot anger him; 'twould anger him to raise a spirit in his mistress' circle, of some strange nature, letting it there stand till she had laid it and conjured it down: that were some spite. My invocation is fair and honest: in his mistress name <b>I conjure only but to raise up him.</b></i> (p. 83-84)</p>	<p><b>Mercúcio:</b> Não é isso que vai irritá-lo e sim <b>erguer um espírito dentro do círculo de sua amada, de natureza um tanto estranha, e deixá-lo ali ereto até que ela o faça deitar e o esconjure a se abaixar:</b> isso sim é que seria despeito. Minha <b>esconjuração é justa e honesta: em nome de sua amada, eu apenas o esconjuro a reaparecer.</b> (p. 83-84)</p>	<p><b>Mercúcio:</b> Isso não o aborrecerá. O que pode deixá-lo aborrecido é <b>invocar um espírito de natureza estranha para dentro do círculo de sua amada e deixá-lo ali ficar, até que ela o deitasse por terra, até ela esconjurá-lo;</b> isso sim, seria mesquinho. Minha <b>invocação é bem intencionada, honesta, e, pelo nome de sua amada,conjuro-o tão somente para chamá-lo à vida.</b> (p. 48)</p>	<p><b>Mercúcio:</b> Não sei por quê. Poderia zangar-se se eu <b>invocasse algum potente espírito pra penetrar o círculo da amante, que fosse estranho e ali ficasse, ereto, até que ela chegasse aderrubá-lo:</b> Lá isso era maldade. A <b>minha reza é clara e limpa! Em nome de quem ama só peço que ele cresça e apareça.</b> (p. 62)</p>
<p><b>ATO 2</b></p>			

<p><b>Cena 1</b></p> <p><i><b>Mercutio:</b> If love is blind, love cannot hit the mark. Now will he sit under a <b>medlar tree</b>, and wish his mistress were <b>that kind of fruit</b> as maids call <b>medlars</b> when they <b>laugh alone</b>. O Romeo, that se were, O that she were an <b>open-arse</b>, thou a <b>pop’ring pear!</b> Romeo, good night, I’ll to my truckle-bed. This field-bed is too cold for me to sleep. Come, shall we go?</i> (p. 84-85)</p>	<p><b>Mercúcio:</b> Se o amor é cego, não vai conseguir <b>acertar o alvo</b>. Agora ele vai sentar debaixo de uma <b>nespereira</b> e ficar desejando que sua amada seja aquele <b>tipo de fruta</b> que as donzelas chamam de <b>nêspereira</b> quando <b>riem sozinhas</b>. Ó Romeo, quem dera ela fosse, ó, quem dera ela fosse uma <b>etc. aberta</b> e tu uma <b>pera pontuda!</b> Romeo boa noite, vou para a cama. Esta cama ao ar livre é fria demais para eu dormir nela. Vamos embora? (p. 84-85)</p>	<p><b>Mercúcio:</b> Se o amor é cego, não pode <b>acertar o alvo</b>. Agora ele vai se sentar sob um <b>pessegueiro</b> e desejar que sua amada fosse aquele <b>tipo de fruto</b> que as donzelas chamam de <b>pêssego</b> quando <b>riem sozinhas</b>. Oh, Romeo, se ela fosse, oh, se ela fosse <b>um par de nádegas que se entrega</b>, e tu, uma <b>pêra rija!</b> – Romeo, boa noite. Recolho-me à minha cama, que este leito a céu aberto é frio demais para o meu sono. Então, vamos indo? (p. 48-49)</p>	<p><b>Mercúcio:</b> Amor que é cego não <b>acerta o alvo</b>; ele vai se encostar numa <b>ameixeira</b>, quer que a amada fosse <b>fruta</b> igual à que <b>faz rirem, em segredo, as moças</b>, e quase sempre elas chamam de <b>ameixa</b>. Ai, Romeo, aí! Se ao menos ela fosse uma <b>ameixa, e você pêra pontuda!</b> Canteiro é muito frio pra ser cama. Vamos embora? (p. 62-63)</p>
<p><b>ATO 2</b> <b>Cena 4</b></p> <p><i><b>Mercutio:</b> Why, that same pale hard-hearted <b>wench</b>, that Rosaline, torments him so, that he will sure run mad.</i> (p. 107)</p>	<p><b>Mercúcio:</b> Ora, <b>aquelara pariga</b> pálida e de coração duro, a Rosalina, o atormenta tanto que vai deixá-lo louco. (p. 107)</p>	<p><b>Mercúcio:</b> Ah, <b>aquela Rosalina</b> de sempre, pálida, coração de pedra, atormenta-o de tal modo que ele terminará por enlouquecer. (p. 63)</p>	<p><b>Mercúcio:</b> Ora, é <b>aquela dona</b> de coração de pedra, a pálida Rosalina, que o atormenta tanto que ele acaba completamente louco. (p. 77)</p>
<p><b>ATO 2</b> <b>Cena 4</b></p> <p><i><b>Benvolio:</b> Here comes Romeo, here comes Romeo</i> <i><b>Mercutio:</b> Without his roe, like a <b>dried herring: O flesh, flesh, how art thou fishified!</b></i> (p. 110)</p>	<p><b>Benvólio:</b> Aí vem o Romeo, aí vem o Romeo!</p> <p><b>Mercúcio:</b> Sem a sua ‘ro’, como <b>um arenque sem ova: ó, carne, carne, como estás peixificada!</b> (p. 110)</p>	<p><b>Benvólio: Romeo vem vindo, Romeo vem vindo.</b></p> <p><b>Mercúcio:</b> Sem o “meu”, fica um Ro-“dela”, e mais parece <b>um arenque defumado, manjuba inerte. –Ah, carne,</b></p>	<p><b>Benvólio:</b> Lá vem Romeo, lá vem Romeo!</p> <p><b>Mercúcio:</b> Ro sem meu tem rosto de <b>arenque seco. Ah, carne, carne, estás peixificada. ...</b> (p. 79)</p>



		<b>carne, como estás em peixe morto transformada!</b> (p. 64)	
<b>ATO 2</b> <b>Cena 4</b>			
<i>Mercutio: The slip, sir, the slip, can you not conceive?</i> <i>Romeo: Pardon, good Mercúcio, my business was great, and in such a case as mine a man may strain courtesy.</i> <i>Mercutio: That's as much as to say, such a case as yours constrains a man to bow in the hams.</i> <i>Romeo: Meaning to cur'sy.</i> <i>Mercutio: Thou hast most kindly hit it.</i> (p. 111-112)	<b>Mercúcio:</b> Te escapuliste, senhor, te escapuliste. Não entendes? <b>Romeu:</b> Desculpe, senhor Mercúcio, <b>meu negócio</b> era importante e, <b>no meu caso</b> , a gente pode <b>torcer um pouco a cortesia.</b> <b>Mercúcio:</b> Isso equivale a dizer eu, em <b>casos</b> como o teu, a gente fica obrigado a <b>dobrar os joelhos.</b> <b>Romeu:</b> Isto é mostrar-se cortês. <b>Mercúcio:</b> <b>Acertaste em cheio.</b> (p. 111-112)	<b>Mercúcio:</b> Fugiste, homem, fugiste de nós. Não te deste conta? <b>Romeu:</b> Perdão, meu bom Mercúcio, <b>meu assunto</b> era de grande importância; e, <b>num caso como o meu</b> , qualquer homem deixaria de lado as cortesias. <b>Mercúcio:</b> É o mesmo que dizer que, num <b>caso</b> como o teu, qualquer homem seria levado a <b>fazer medidas dentro das calças.</b> <b>Romeu:</b> O que quer dizer que sua intenção era cortês. <b>Mercúcio:</b> Pois assim o fizeste de modo gentilíssimo, <b>indo direto ao ponto.</b> (p. 65)	<b>Mercúcio:</b> Deu pistas falsas sobre o seu caminho. Concorda? <b>Romeu:</b> Perdão, meu bom Mercúcio; <b>meu assunto</b> era importante, e <b>em tais casos</b> , um homem <b>pode discernir um pouquinho a cortesia.</b> <b>Mercúcio:</b> É o mesmo que dizer que <b>em casos</b> como o seu o sujeito <b>se torce até destorcer as canelas.</b> <b>Romeu:</b> Ao fazer cortesias. <b>Mercúcio: Acertou em cheio.</b> (p. 79-80)
<b>ATO 2</b> <b>Cena 4</b>			
<i>Romeo: A most courteous exposition.</i> <i>Mercutio: Nay, I am the very pink of courtesy.</i> (p. 112)	<b>Romeu:</b> Uma explicação perfeitamente cortês. <b>Mercúcio:</b> Na verdade, eu sou afina flor da <b>cortesia.</b> (p. 112)	<b>Mercúcio:</b> Ah, o que temos aqui? Uma piada que é um tapa com luva de pelica! <b>Pelica essa que, da largura de um dedo, estica até medir uma vara de largura.</b> (p. 66)	<b>Mercúcio:</b> Isso é chiste de <b>pelica, que se estica para afinar e para alargar.</b> (p. 82)
<b>ATO 2</b> <b>Cena 4</b>			
<i>Mercutio: Right. Why, is not this</i>	<b>Mercúcio:</b> Isso mesmo. Ora, ora!	<b>Mercúcio:</b> Agora, cá entre nós, não é	<b>Mercúcio:</b> E isso não é melhor do <b>que</b>

<p><i>better now than groaning for love? Now art thou sociable, now art thou Romeo; Now art thou what thou art, by art as well as by nature, for this driveling love is like a great natural that runs lolling up and down to hide his bauble in a hole.</i> (p. 113)</p>	<p>Não é melhor isso do que <b>gemer por amor?</b> Agora tu és de novo sociável, agora és de novo Romeu; agora tu és tu mesmo, tanto na arte como na natureza, pois este <b>amor babosento se parece com um truão que corre para cá e para lá atrás de um buraco onde esconder seu bastão.</b> (p. 113)</p>	<p>melhor isso que <b>gemer de amor?</b> Agora estás sociável; agora estás Romeu; agora és tu aquilo que és, por natureza e por artimanha. Pois esse <b>amor que faz babaré como um grande imbecil, um bufão, correndo para cima e para baixo, sempre de língua de fora, sempre disposto a enterrar sua vara num buraco.</b> (p. 67)</p>	<p><b>gemer de amor?</b> Você agora está muito sociável, está muito bem, Romeu; bem aquele que conhecemos, tanto pela arte quanto pela natureza. <b>Porque quem baba de amor fica igual a um bobo dos que correm por aí, de língua de fora e enfiando o bastão onde podem.</b> (p. 82)</p>
<p><b>ATO 2 Cena 4</b></p>			
<p><i>Mercutio: Thou desirest me to stop in my tale against the hair.</i> (p. 113)</p>	<p><b>Mercúcio:</b> Tu queres que eu pare <b>minha história</b> contra minha vontade? (p. 113)</p>	<p><b>Mercúcio:</b> Queres que eu conte minha história aqui, em sua <b>parte mais traseira</b>, mas isso vai contra os meus princípios. (p. 67)</p>	<p><b>Mercúcio:</b> Você quer que eu pare com <b>o rabo ainda arrepiado?</b> (p. 82)</p>
<p><b>ATO 2 Cena 4</b></p>			
<p><i>Benvólio: Thou wouldst else have made thy tale large. Mercutio: O thou art deceived; I would have made it short, for I was come to the whole depth of my tale, and meant indeed to occupy the argument no longer. Romeo: Here's a goodly gear! A sail, a sail!</i> (p. 113)</p>	<p><b>Benvólio:</b> Se não parasses, tua <b>história ficaria muito comprida.</b> <b>Mercúcio:</b> Estás muito engando. Eu a teria encurtado, pois teria chegado <b>a toda extensão de minha história e</b>, na verdade, não queria mais <b>ocupar este argumento.</b> <b>Romeu:</b> <b>Que bela embarcação!</b> Vela à vista, vela à vista! (p. 113)</p>	<p><b>Benvólio:</b> Se não a cortas por aqui, vais criando um rabo que não tem fim. <b>Mercúcio:</b> Ah, mas aí é que te enganas. Eu teria <b>encurtado a história</b>, pois eu já tinha acabado, <b>em toda a extensão desse rabo.</b> Na verdade, eu <b>não pretendia prolongar ainda mais o argumento.</b> <b>Romeu:</b> <b>Aí está, um argumento apreciável e de bom tamanho.</b> (p. 67)</p>	<p><b>Benvólio:</b> <b>É que o rabo estava ficando grande demais.</b> <b>Mercúcio:</b> Engano seu; ia encurtá-lo. Tinha <b>chegado ao fundo</b> e não pretendia mais <b>ocupar o argumento.</b> <b>Romeu:</b> <b>Mas vejam só que trapalhão.</b> Vela à vista! (p. 83)</p>

<p><b>ATO 2</b> <b>Cena 4</b></p>			
<p><i>Ama: God ye good morrow, gentlemen.</i> <i>Mercutio: God ye good den, fair gentlewoman.</i> <i>Nurse: Is it good den?</i> <i>Mercutio: 'Tis no less, I tell ye, for the bawdy hand of the dial is now upon the prick of noon.</i> <i>Nurse: Out upon you! What a man are you?</i> (p. 114-115)</p>	<p><b>Ama:</b> Que Deus lhes dê uma boa manhã, cavalheiros. <b>Mercúcio:</b> Que Deus lhes dê <b>boa tarde</b>, bela senhora. <b>Ama:</b> Já é <b>tarde?</b> <b>Mercúcio:</b> Nada menos, pois, no mostrador, <b>o ponteiro safado está agora bem em cima do ponto do meio-dia.</b> <b>Ama:</b> Arreda-te daqui! Que diabo de homem és tu? (p. 114-115)</p>	<p><b>Ama:</b> Deus vos dê bom dia, cavalheiros. <b>Mercúcio:</b> Deus lhes dê <b>boa tarde, gentil senhora.</b> <b>Ama:</b> Já é <b>boa tarde?</b> <b>Mercúcio:</b> Nada menos que tarde, lhe asseguro; <b>pois a mão obscena que é a sombra do ponteiro do relógio de sol encontra-se agora sobre o pau que traça o meio-dia.</b> <b>Ama:</b> Passa fora! Que tipo de homem és tu? (p. 68)</p>	<p><b>Ama:</b> Deus lhes dê bons-dias, cavalheiros! <b>Mercúcio:</b> Que Deus lhes dê <b>boa noite</b>, bela dama. <b>Ama:</b> É <b>boa-noite?</b> <b>Mercúcio:</b> Nada menos do que isso, pois <b>o safado do ponteiro do sol está nesse momento cobrindo a marca do meio-dia.</b> <b>Ama:</b> Ora, pare com isso. Que tipo de homem é esse? (p. 83)</p>
<p><b>ATO 2</b> <b>Cena 4</b></p>			
<p><i>Mercutio: A bawd, a bawd, a bawd! So ho!</i> <i>Romeo: What hast thou found?</i> <i>Mercutio: No hare, sir, unless ahare, sir, in a lenten pie, That is something stale and hoar ere it be spent. An old hare hoar, And an old hare hoar, is very good meat in Lent; But a hare that is hoar is too much for a score, when it hoars ere it be spent.</i> p. 116-117</p>	<p><b>Mercúcio:</b> Uma cafetina, uma cafetina, uma cafetina! Achei! <b>Romeu:</b> O que achaste? <b>Mercúcio:</b> Nada de <b>lebre</b>, senhor, a não ser que seja numa <b>torta de quaresma</b>, que fica <b>rançosa e mofada antes de ser comida.</b> [Mercúcio canta] <b>Uma lebre velha e mofada e uma puta velha grisalha, é comida muito boa na quaresma; mas uma puta grisalha não serve para uma transada, quando branqueia antes de ser usada.</b> p. 116-117</p>	<p><b>Mercúcio:</b> Alcoviteira! Cafetina! Pois então! <b>Romeu:</b> A que conclusão chegaste? <b>Mercúcio: Gato por lebre</b>, senhor; a menos que seja <b>umalebre para a penitência da Quaresma</b>, senhor, que <b>vai nos chegar velha, seca e pelancuda antes mesmo de ser comida.</b> (Canta.) <b>Lebre pelancuda, e puta pelancuda, é carne pra penitência; carne velha é ruim de traçar, não vale a pena comprar.</b> p. 69</p>	<p><b>Mercúcio:</b> É cafetina! É cafetina! Peguei! <b>Romeu:</b> Pegou o quê? <b>Mercúcio:</b> Não foi <b>gato por lebre, nem comida de abstinência, que geralmente já está seca antes de acabar.</b> (Ele dança e canta.) <b>Lebre gelada/ lebre safada/é boa pra jejum/ mas lebre surrada/não atrai a moçada/que gela de um em um.</b> p. 84</p>

