

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS MODERNAS**

FERNANDA BRAZIL KETTES

**“IGUAIS EM SEU VALOR”:
ANÁLISE DE TRÊS TRADUÇÕES DE *ROMEU E JULIETA***

**PORTO ALEGRE
2021/2**

FERNANDA BRAZIL KETTES

**IGUAIS EM SEU VALOR:
ANÁLISE DE TRÊS TRADUÇÕES DE *ROMEU E JULIETA***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Letras.

ORIENTADORA: PROFA. DRA. SANDRA SIRANGELO MAGGIO

**PORTO ALEGRE
2022**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

REITOR

Carlos Bulhões

VICE-REITORA

Patrícia Pranke

DIRETORA DO INSTITUTO DE LETRAS

Carmen Luci da Costa Silva

VICE-DIRETORA DO INSTITUTO DE LETRAS

Márcia Montenegro Velho

CHEFE DA BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANIDADES

Fabiana Hennies Brigidi

CIP - Catalogação na Publicação

Kettes, Fernanda Brazil
Iguais em seu valor: análise de três traduções de
Romeu e Julieta / Fernanda Brazil Kettes. -- 2022.
51 f.
Orientadora: Sandra Sirangelo Maggio.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Letras, Bacharelado em Letras: Tradutor Português e
Inglês, Porto Alegre, BR-RS, 2022.

1. Literatura Inglesa. 2. Estudos de Tradução. 3.
William Shakespeare. 4. Poesia. 5. Vinay & Darbelnet.
I. Maggio, Sandra Sirangelo, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

FERNANDA BRAZIL KETTES

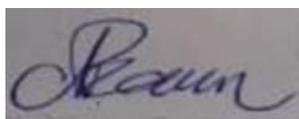
**IGUAIS EM SEU VALOR:
ANÁLISE DE TRÊS TRADUÇÕES DE *ROMEU E JULIETA***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, 13 de maio de 2022.

Resultado: Aprovada com conceito ...A...

BANCA EXAMINADORA:



Profa. Dra. Ana Karina Borges Braun
Doutora em Letras pelo PPG Letras UFRGS



Prof. Dr. José Francisco Hillal Tavares de Junqueira Botelho
Doutor em Letras pelo PPG Letras UFRGS



Profa. Dra. Sandra Sirangelo Maggio (presidente/orientadora)
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Sandra Sirangelo Maggio, dona de uma paciência infinita e de uma crença inabalável de que, no final, tudo daria certo.

Aos demais professores excelentes do Instituto de Letras, de quem tive o privilégio de ser aluna.

Aos meus pais, Marta e Vinícius, por tudo o que eu sou, por tudo o que eu conquistei na vida, por terem me dado todo o amor do mundo e por serem o meu alicerce e o meu Norte.

Ao meu namorado, Sebastian, por todos os dias em que ele sentou junto comigo para ler artigos, ler o que eu já havia escrito, ajudar a editar o meu texto e, principalmente, por ser a personificação dos raios de sol que aparecem depois de uma tempestade.

APOIO DE FINANCIAMENTO CAPES

Meus estudos durante o período de graduação, bem como o presente trabalho, contaram com o apoio financeiro parcial da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código 001./ *This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001.*

RESUMO

O presente trabalho consiste na análise comparativa de excertos das traduções de *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, feitas por Barbara Heliadora, José Francisco Botelho e Beatriz Viégas-Faria. A proposta inicial desta análise é identificar procedimentos aos quais os profissionais recorreram ao realizarem suas traduções, bem como os efeitos prosódicos de suas escolhas, à luz da Teoria da Equivalência Natural proposta por Vinay e Darbelnet (1977). O objetivo do trabalho é analisar o fazer tradutório e especialmente desmistificá-lo quanto à tradução de textos poéticos, uma vez que a tradução é ao mesmo tempo uma arte e uma ciência com procedimentos próprios. Para tanto, foram escolhidos quatro sonetos, escritos em pentâmetro iâmbico no original. Uma vez que a forma do pentâmetro iâmbico não é usual para sonetos em língua portuguesa, esses trechos representam uma potencial fonte de inequivalência. Pretende-se demonstrar que a equivalência é mantida sempre, em algum nível, e que profissionais experientes em tradução fazem escolhas priorizando diferentes aspectos em cada momento. Espera-se que tradutores iniciantes possam se beneficiar da presente investigação no sentido de entenderem que, ao traduzir, podem determinar certos objetivos, seguir procedimentos e até mesmo romper alguns parâmetros. Ademais, espera-se ressaltar a relevância da Teoria da Equivalência Natural de Vinay e Darbelnet, que é bastante didática, como Anthony Pym (2017) demonstra, podendo ser utilizada para auxiliar nos estudos de tradução.

Palavras-chave: Literatura Inglesa. Estudos de Tradução. William Shakespeare. Poesia. Vinay e Darbelnet.

ABSTRACT

The present work consists of a comparative analysis of excerpts from the translations of *Romeo and Juliet*, by William Shakespeare, made by Barbara Heliodora, José Francisco Botelho and Beatriz Viégas-Faria. The initial task of analysis is to identify the procedures carried out by these professionals, as well as the prosodic effects of their choices, according to the Theory of Natural Equivalence as proposed by Vinay and Darbelnet (1977). The main objective of this work is to unravel the act of translation and demystify it, especially in respect to the translation of poetry, since translation is simultaneously an art and a science with its own procedures. To do so, four sonnets were chosen, which are written in iambic pentameter. Considering that the iambic pentameter is not the predominant form for sonnets in the Portuguese language, these excerpts represent a potential source of inequivalence. The thesis proposed is that the equivalence is maintained at some level, and that experienced translators prioritize different aspects at different moments. We hope that less experienced translators can benefit from this research in the sense that, by understanding translation procedures, one can determine one's goals, and even break parameters, when translating. In addition, we stress the relevance of Vinay and Darbelnet's studies as a didactic tool, as demonstrated by Anthony Pym (2017), and that it can be used to assist in translation studies.

Keywords: English literature. Translation Studies. William Shakespeare. Poetry. Vinay and Darbelnet.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. CONTEXTO DA ANÁLISE.....	14
1.1 Tradutores Analisados.....	15
1.1.1 Longe do engessamento da métrica: Beatriz Viégas-Faria.....	15
1.1.2 A dama de ferro da tradução: Barbara Heliodora.....	17
1.1.3 “Obsessão e imprudência”: José Francisco Botelho.....	18
2. ANÁLISE.....	21
CONCLUSÃO.....	43
REFERÊNCIAS.....	48

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Prólogo.....	18
Tabela 2 - Prólogo.....	19
Tabela 3 - Prólogo.....	20
Tabela 4 - Prólogo.....	21
Tabela 5 - Prólogo.....	22
Tabela 6 - Prólogo.....	22
Tabela 7 - Prólogo.....	23
Tabela 8 - Ato I, Cena V.....	24
Tabela 9 - Ato I, Cena V.....	25
Tabela 10 - Ato I, Cena V.....	26
Tabela 11 - Ato I, Cena V.....	27
Tabela 12 - Ato I, Cena V.....	28
Tabela 13 - Ato I, Cena V.....	28
Tabela 14 - Ato I, Cena V.....	29
Tabela 15 - Ato II.....	30
Tabela 16 - Ato II.....	30
Tabela 17 - Ato II.....	31
Tabela 18 - Ato II.....	32
Tabela 19 - Ato II.....	33
Tabela 20 - Ato II.....	34
Tabela 21 - Ato II.....	34
Tabela 22 - Ato V, Cena III.....	35
Tabela 23 - Ato V, Cena III.....	36
Tabela 24 - Ato V, Cena III.....	36

INTRODUÇÃO

A peça *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, se mantém sempre relevante e procurada, permitindo diferentes leituras de acordo com a época e a cultura que a recebe. Essas diferentes leituras dão origem a novas adaptações cinematográficas, e a novas traduções. O fato de *Romeu e Julieta* ter sido adaptada para o cinema e outras mídias, e retraduzida tantas vezes, bem demonstra a relevância dessa obra. Duas adaptações cinematográficas, a de Franco Zeffirelli e a de Baz Luhrmann, servem para exemplificar esses olhares. Zeffirelli privilegia o Renascimento italiano, presente nas vestimentas, na música, na escolha das cores. Os atores seguem os protocolos da dramaturgia shakespeariana, especialmente no uso da enunciação dos versos. Luhrmann oferece uma adaptação experimental, na qual o conflito é transposto para a realidade de gangues adolescentes que usam diferentes dialetos estadunidenses. Em vez de espadas, os Montéquios e os Capuletos usam armas de fogo, por exemplo.

Em se tratando de tradução, encontramos também diferentes modulações no trato com o texto. Exploraremos aqui aspectos de três traduções feitas para o português do Brasil. Temos a tradução de José Francisco Botelho, com linguagem mais teatral e obediente à forma; a de Beatriz Viégas-Faria, coloquial, em prosa. E a de Barbara Heliadora, que alia linguagem mais coloquial e obediência à forma. São marcantes as diferenças e as aproximações que encontramos nos textos de Barbara Heliadora, José Francisco Botelho e Beatriz Viégas-Faria, que em diversos momentos utilizam estratégias diferentes para lidar com a necessidade de manutenção da forma e da “função cultural”. (PYM, 2017, p. 31) Assim, o objetivo da presente pesquisa é analisar essas estratégias de tradução empregadas pelos três tradutores experientes para lidar com a dificuldade de se manter a forma e a função do texto fonte no texto alvo.

A motivação deste trabalho vem do fato de que, no ambiente acadêmico dos estudos de tradução, criou-se uma mítica em torno da tradução de poesia, que passa a ser vista como algo difícil, assustador e não acessível aos esforços de um estudante comum. Daí surgiu a ideia de observar os procedimentos de quem sabe como fazer, e claramente faz com prazer, essa coisa que aos poucos começa a se transformar em um tabu.

Assim, o corpus da investigação recai sobre uma peça que é ao mesmo tempo um clássico respeitado e uma favorita do grande público, que tem mais de quatro séculos de história. E o foco do estudo observa procedimentos usados pelos três tradutores escolhidos quando traduzem textos em verso, em forma de soneto, contidos na peça. Foram selecionados quatro trechos: o Prólogo; o primeiro encontro entre Romeu e Julieta no Ato I - Cena V; o início do

Ato II; e a fala do Príncipe, que encerra o Ato V - Cena III. Esses trechos selecionados são sonetos decassílabos cuja acentuação rítmica recai na segunda sílaba de cada pé: o pentâmetro iâmbico no original em inglês.

A forma mais comum de soneto é o decassílabo com versos heroicos, cuja acentuação rítmica se encontra na 6ª e na 10ª sílaba; ou com versos sáficos, cuja acentuação rítmica se encontra na 4ª, 8ª e 10ª sílabas. Shakespeare não utiliza versos heroicos nem versos sáficos, preferindo sempre o pentâmetro iâmbico. O pentâmetro iâmbico intercala sílabas átonas e sílabas tônicas. Essa preferência de Shakespeare pelo pentâmetro iâmbico é muito apropriada à sonoridade da língua inglesa, mas dificulta a manutenção da equivalência para o tradutor para o português, representando assim um problema tradutório a ser enfrentado pelos tradutores.

A tradução é, de acordo com Vinay e Darbelnet uma disciplina exata:

Não é raro ler, mesmo de tradutores experientes, que a tradução é uma arte. Essa afirmação, por conter um pouco de verdade, tende a limitar arbitrariamente a natureza do nosso objeto. Na verdade, a tradução é uma disciplina exata, com suas técnicas e problemas particulares.” (VINAY & DARBELNET, 1977, p. 23)¹

Assim sendo, a tradução, independentemente do tipo de texto a ser traduzido, passa pelos mesmos procedimentos. Evidentemente, um texto técnico e um texto poético têm diferenças significativas quanto aos seus objetivos e o modo como os sentidos são construídos. Textos poéticos em geral são subjetivos, se valem de metáforas e tratam de sentimentos. Já os textos técnicos servem para passar adiante informações que precisam ser transmitidas com exatidão, sob pena de que o caos seja instaurado em um ambiente sensível. Por exemplo, o manual de utilização de uma máquina em uma fábrica precisa ser muito claro, não pode deixar espaço para interpretações variadas. Logo, o tradutor visa justamente eliminar ambiguidades e quaisquer obscuridades que prejudiquem o entendimento do usuário em se tratando de um manual. No caso de textos poéticos, a dificuldade reside justamente em manter as ambiguidades, as metáforas e as construções obscuras do original para a infinidade de significados possíveis chegarem aos leitores da tradução quase tão bem como se apresentam para os leitores do texto original.

O presente trabalho se apoia nos procedimentos descritos por Vinay e Darbelnet na obra *Stylistique Comparée du Français et de l'Anglais* (1977), utilizando-os no estudo dos trechos selecionados, uma vez que os procedimentos de transposição e de modulação aparecem em

¹ Minha tradução para o original: “On lit trop souvent, même sous la plume de traducteurs avertis, que la traduction est un art. Cette formule, pour contenir une part de vérité, tend néanmoins à limiter arbitrairement la nature de notre objet. En fait la traduction est une discipline exacte, possédant ses techniques et ses problèmes particuliers.”

todas as traduções, ainda que em momentos diferentes. O objetivo não é determinar se os tradutores estão conscientes dos procedimentos que aplicaram durante o fazer tradutório, mas descrever os contextos de aplicação desses procedimentos. Os pontos em que a análise se torna mais relevante se relacionam com a ocorrência dos efeitos prosódicos de amplificação, redução, explicitação e implicação, em todas as traduções analisadas.

1 CONTEXTO DA ANÁLISE

William Shakespeare, assim como outros grandes autores, em muitos momentos pode parecer uma entidade metafísica, que transcende a existência palpável e vive no mundo das ideias. O biógrafo A. D. Nuttall escreve na introdução de sua obra *Shakespeare the Thinker* (2007) que o dramaturgo era sistematicamente elusivo, o que dificulta saber o que pensava a respeito de qualquer questão relevante. Nuttall começa sua biografia questionando como Shakespeare realmente teria sido pessoalmente, como seria ser William Shakespeare. Já o biógrafo Peter Quennell, em *Shakespeare the Poet and his Background* (1963), anos antes de Nuttall, inicia com um questionamento similar, tanto que inicialmente o nome de sua obra era *Em Busca de Shakespeare*. No entanto, Quennell parece ter ficado satisfeito com as respostas que encontrou em sua jornada por desvendar Shakespeare. Também Quennell fora anteriormente levado a acreditar que havia algo de misterioso sobre o dramaturgo. Mas concluiu – após unir registros sobre a reputação de Shakespeare como escritor, inúmeras informações sobre suas qualidades humanas e as informações que se tem do período em que Shakespeare viveu – que suas peças trazem uma impressão reconhecível, que emerge rapidamente. (QUENNELL, 1963)

Os dois biógrafos partem do ponto comum de que há uma aura misteriosa envolvendo o dramaturgo, a qual representa certa dificuldade para seus estudiosos. Essa dificuldade de se obter informações sobre as opiniões de Shakespeare, somada à grandiosidade de suas obras, talvez contribua para que o autor se pareça menos com uma pessoa real do que com uma tradição. No entanto, o autor William Shakespeare foi um dia uma pessoa, um homem que andou pelas ruas de Stratford com suas opiniões e com sua criatividade, compondo peças que de tão incríveis continuam sendo adaptadas, traduzidas e recriadas periodicamente. Lembrar disso é reconfortante, porque diminui o efeito colateral negativo dessa aura mística, que inibe o leitor, o espectador, ou um possível tradutor e dificulta a sua aproximação da obra a ser lida, assistida, traduzida ou estudada.

Ao longo de quatro séculos as opiniões sobre várias temáticas tratadas em *Romeu e Julieta* variaram drasticamente, tratando sobre papéis de gênero, relações entre as classes sociais, relações familiares, a função do matrimônio, ou os conceitos de amor e paixão. No entanto, como a obra apresenta emoções humanas espontâneas em seu estado natural, o que varia é o olhar e a opinião sobre elas, ao passo que os sentimentos permanecem os mesmos.

Romeu e Julieta é possivelmente a peça de Shakespeare mais utilizada em escolas, para um público jovem, por tratar sobre paixão e amor à primeira vista e por conter tanto cenas românticas quanto aventuras de capa e espada. Ou seja, a peça contribui para uma maior aproximação entre jovens leitores e o grande autor canônico William Shakespeare. O presente trabalho não existiria se não fosse um primeiro contato que ocorreu a partir da adaptação de *Romeu e Julieta* para o cinema feita por Baz Luhrmann, pois um filme pode ser também considerado uma tradução intersemiótica. As traduções, intersemióticas ou não, de uma obra são aquilo que a mantém viva.

1.1 Tradutores Analisados

Dentre dezenas de tradutores intrépidos que se animaram a traduzir obras de Shakespeare para o português do Brasil, três foram selecionados para serem observados nesta pesquisa: Beatriz Viégas-Faria, que traduz em prosa para um público mais amplo; Barbara Heliodora, que ao traduzir imagina o efeito sonoro produzido pelas palavras quando enunciadas no palco de um teatro; e José Francisco Botelho, que se concentra na melhor maneira de transpor um verso de um idioma para outro, obtendo um efeito semelhante na língua de chegada ao obtido pelo leitor ou espectador da língua de partida.

1.1.1 Longe do engessamento da métrica: Beatriz Viégas-Faria

Beatriz Viégas-Faria atua como tradutora literária desde 1993. É professora associada do Centro de Letras e Comunicação da Universidade Federal de Pelotas, membro da *International Association of Translation and Intercultural Studies* e membro da *International Shakespeare Association*. Tem formação em Tradução (UFRGS) e Linguística Aplicada e Literatura Comparada (PUCRS) e traduziu 20 peças de Shakespeare para publicação e encenação.

Em 1997, Beatriz Viégas-Faria recebeu seu primeiro convite para traduzir Shakespeare, por parte da editora L&PM. À época, sua principal preocupação residia nas dificuldades do subtexto. Sua primeira decisão foi a de não traduzir *Romeu e Julieta* em verso; foi o que respondeu em entrevista à L&PM quando questionada sobre o início de sua carreira como tradutora de Shakespeare:

Uma vez que minha inquietação principal como tradutora residia nas dificuldades do subtexto (as entrelinhas, os não-ditos, os pressupostos, os subentendidos), foi especialmente nos estudos de semântica e pragmática que encontrei algumas respostas teóricas às questões antes irrespondidas da prática tradutória. Comuniquei à L&PM minha primeira decisão: não traduziria *Romeu e Julieta* em verso (tanto que a primeira tiragem daquela tradução saiu com a seguinte frase na folha de rosto: “Tradução em prosa”). Eu não queria ficar “engessada” na métrica, uma vez que desejava aprofundar na prática um estudo das armadilhas do significado; desejava espaço para lidar a meu modo, por exemplo, com trocadilhos (me “espalhando” na página). (VIÉGAS-FARIA, 2018)

Viégas-Faria explica ainda em sua entrevista para a L&PM que as falas superficialmente ingênuas em *Romeu e Julieta* comunicam obscenidades. Logo, manter as várias camadas de significado ao traduzir é um desafio. As obscenidades e trocadilhos são problemas de tradução, mas há, segundo Viégas-Faria, uma outra questão que causa dificuldade para os tradutores, que é o tempo que separa o original e a tradução. Essa dificuldade se apresenta por exemplo no fato de ter sido Shakespeare um inventor de palavras que hoje são consideradas clichês. Assim, segundo a tradutora, o tradutor precisará escolher entre utilizar expressões criadas pelo bardo ainda que hoje em dia elas sejam comuns, ou criar novas expressões para tentar causar o mesmo efeito que o original causou em sua plateia séculos atrás. Além disso, para Beatriz Viégas-Faria, um texto teatral precisa ser retraduzido em média de dez em dez anos para se manter atualizado e adequado para o público.

Outra preocupação que Viégas-Faria menciona na referida entrevista é com não homogeneizar as falas dos personagens, uma vez que cada personagem tem sua personalidade e história, a tradutora visa respeitar os diferentes jeitos de falar em cada fala tal como fez Shakespeare no original. Nas palavras da tradutora:

Cada personagem tem seu próprio jeito de falar, seu idioleto (do contrário, elas não seriam verossímeis). O tradutor não pode homogeneizar as falas, pois isso seria assassinar o texto. No caso de Henrique V, Shakespeare criou personagens que são soldados de diferentes grupos étnicos, e cada um deles tem um sotaque, ou seja, fala um determinado dialeto do inglês. Como obter esse efeito linguístico/fonológico em português brasileiro? (VIÉGAS-FARIA, 2018)

A tradutora se ocupa de lançar mão de todos os recursos possíveis para operar a manutenção do efeito humorístico, e para isso mantém-se longe das restrições dos versos. Suas traduções são, portanto, leves e bem-humoradas, respeitando o original quando ele deve ser respeitado e transgredindo quando necessário. Como costuma dizer, suas traduções são “traduções de bombacha”.

1.1.2 A dama de ferro da tradução: Barbara Heliadora

Conhecida como uma das mais temidas críticas teatrais do Brasil e autoridade em William Shakespeare, não é de se estranhar que seu maior foco fosse traduzir as peças de modo que elas pudessem ser adequadamente encenadas. Barbara Heliadora, nascida Heliadora Carneiro de Mendonça, foi professora, tradutora, ensaísta e crítica de teatro. Faleceu em 2015, deixando um vasto legado de traduções de Shakespeare, além de obras como *Falando de Shakespeare* e *A História do Teatro no Rio de Janeiro*.

Em seu ensaio “My Reasons for Translating Shakespeare”, Heliadora explica seu processo como tradutora e o que a levou a se tornar tradutora de Shakespeare. Não somente uma grande admiração pela obra do bardo, mas um forte senso de necessidade a levaram a iniciar sua carreira como tradutora. Após ver a peça ser encenada na língua original e ter lido o texto várias vezes, Heliadora conta que percebeu o impacto da musicalidade dos versos bem como a importância dessa musicalidade na transposição adequada dos versos para a performance. O ritmo dos versos é visto por Heliadora como uma ferramenta, não como um obstáculo a ser superado. A tradutora conta ainda no mesmo ensaio que, como professora, percebeu uma lacuna deixada por outros tradutores: nenhuma tradução parecia contemplar tanto os aspectos formais de Shakespeare quanto a importância de se traduzir pensando no palco. A tradutora explica que foram duas as maiores questões do seu trabalho como tradutora. Em primeiro lugar, ela se questionava sobre o quanto a musicalidade impactava a apreciação da obra de Shakespeare. Em segundo lugar, a tradutora pensava em Shakespeare como um homem do teatro, que se valia de imagens cotidianas e buscava o entendimento de um público vasto. São as palavras de Heliadora,

Quando comecei a traduzir Shakespeare, enfrentei o que mais tarde viriam a ser as maiores questões do meu trabalho: a) se quando eu apreciava ler e assistir (ouvir) qualquer das peças de Shakespeare, o modelo da obra, sua forma e variedade, sua expressão e sua musicalidade, eram parte da minha satisfação, eu não poderia acreditar na validade de traduções em prosa direta (como eu tantas vezes havia visto nas traduções brasileiras); b) sendo um verdadeiro poeta dramático, um verdadeiro dramaturgo, um verdadeiro homem do teatro, Shakespeare escreveu para ser compreendido por um vasto espectro de público que frequentava os amplos espaços do *The Theatre* e do *The Globe*. Tendo isso em mente, apesar da grandiosidade e da criatividade do vocabulário dele, toda e qualquer estrutura e vocabulário excessivamente elaborados e/ou recônditos devem ser evitados.” (HELIODORA, 1999, p. 221)²

² Tradução nossa para: "When I came to Shakespeare I had to face what would become the major issues for all my work: a) if when I enjoyed reading or seeing (and hearing) any one of Shakespeare's plays the shape of the work,

Em entrevista para a *Zero Hora* em 2014, ao ser questionada sobre a visão de Shakespeare pelo público brasileiro como um autor distante e difícil, Heliadora afirma que muitos professores esquecem que Shakespeare era um autor popular que escrevia para teatros sempre lotados, que mantinha uma comunicação fácil com o público. A tradutora afirma ainda que Shakespeare não é pomposo, mas sim fluente. Por essa visão de Shakespeare como um poeta popular, as traduções de Heliadora são escorreitas e de fácil compreensão. Ela mantém, no entanto, o decassílabo, que em entrevista para o SESC SP, afirmou ser o modo como gosta de traduzir.

Apesar da criatividade e brilhantismo de suas traduções, ao ser questionada, ainda em entrevista para o SESC SP, sobre tradução ser um processo de criação, Heliadora afirma que não considera a tradução um trabalho de criação:

“Mais 60: Você não acha que o tradutor tem um trabalho de criação?

Barbara Heliadora: Não, eu não acho. Eu faço o mais fiel possível. Eu não quero que me vejam, eu quero que vejam Shakespeare, então, eu tento ficar o mais próximo dele. Eu respeito a forma, rima, onde não tem rima, não coloco rima, o mesmo número de sílabas, o mesmo número de versos. Mas isso exige um trabalho incrível, você vai buscar rimas em português de algo que Shakespeare, lá em mil quinhentos e tanto rimou em inglês. Isso é criação! Mas é um trabalho em cima de alguma coisa. As pessoas perguntam “Por que você nunca escreveu uma peça?” Porque eu nunca tive vontade. Se eu não tive talento para isso, por que eu vou encher o teatro brasileiro de mais um texto horrível? Não tenho nenhum talento para isso, nunca tive vontade de escrever uma peça. Por quê? Só para dizer que escrevi? Eu nem sei imaginar sobre o quê. De maneira que eu faço tradução, porque gosto muito e já fiz toda espécie, inclusive de Agatha Christie.” (HELIODORA, 2014)

1.1.3 “Obsessão e imprudência”: José Francisco Botelho

Obsessão e imprudência na dose certa são, de acordo com José Francisco Botelho, a receita para transformar em diversão o que para muitos tradutores é um verdadeiro calvário: a tradução de passagens cômicas. É sobre sua preocupação com a comicidade que o tradutor, escritor, jornalista e doutor discorre em seu ensaio para o Estadão “Os Pêndulos do Escárnio:

its form and variety, its diction and its music, were part of my enjoyment, I could not therefore believe in the validity of any translation in straight prose, as I had several times encountered in Brazilian translations; b) being a true dramatic poet, a true playwright, a true man of the theatre, Shakespeare wrote to be understood by the wide spectrum of the audience attending very capacious venues, such as The Theatre and, later, The Globe. Keeping this in mind, in spite of the size and creativeness of his vocabulary, all overelaborate and/or recondite structures or vocabulary should be avoided:"

Breve Ensaio Sobre o Humor em Tradução”. (2016) Botelho traduz em primeiro lugar para os admiradores de poesia, mas se ocupa também de fazer uma tradução que seja abrangente o suficiente para agradar ao público em geral.

As passagens humorísticas representam um problema tradutório, uma vez que muitas vezes a fidelidade excessiva pode acabar destruindo o efeito cômico. Para Botelho, existe um tipo de humor que é fácil de transpor por ser baseado em lógica universal, mas o humor baseado na promiscuidade depende de semelhanças arbitrárias entre sons e sentidos. Em suas palavras,

Existe, é claro, um tipo de humor facilmente transponível entre duas línguas: é aquele baseado nos jogos de lógica, de eficácia supostamente universal. Jorge Luis Borges, apreciador de gracejos racionais, gostava de contar uma piada mais ou menos assim: “Dois homens vinham andando pela rua. Duas mulheres, Maria e Joana, os observavam na esquina. Joana perguntou: ‘Qual deles é o mais bonito?’ Maria respondeu: ‘O do meio.’ Nesse caso, o efeito cômico depende de questões numéricas ou, digamos, espaciais: um tipo de humor que parece emanar dos arquétipos platônicos. Totalmente distinto é o gracejo baseado na promiscuidade e na malemolência das palavras: sua eficácia se baseia na semelhança arbitrária entre certos sons, na flutuação dos sentidos que se roçam, no contraste e na surpresa que alguns vocábulos engendram simplesmente por estarem juntos. (BOTELHO, 2016)

Botelho define *Romeu e Julieta* como um poema sobre a brevidade da juventude, no qual a comédia inicial intensifica por contraste a tragédia final.

Romeu e Julieta é, entre outras coisas, um poema frenético (e, ao mesmo tempo, contemplativo) sobre a brevidade da juventude; a comédia das cenas iniciais serve para intensificar, pelo contraste, o choque e a súbita tristeza dos atos seguintes – quando os mais incansáveis piadistas acabam vítimas da morte extemporânea. Sacrificar o riso, na primeira metade da obra, seria arrefecer o vindouro efeito trágico. (BOTELHO, 2016)

Assim, Botelho estabelece uma ligação entre sua primeira preocupação, que são os trechos cômicos, e sua segunda preocupação, que é a questão do tempo, da velocidade, em *Romeu e Julieta*. Essa segunda preocupação do tradutor está expressa na introdução que ele fez para sua tradução de *Romeu e Julieta* para a Penguin/Companhia das Letras: *Romeu e Julieta* é uma obra na qual o tempo é elástico e a velocidade é essencial para o efeito trágico. Se a velocidade é essencial, é de suma importância sua manutenção na tradução. Para recriar os jogos de tempos, Botelho buscou ampliar a alternância entre prosa e verso da obra original introduzindo diferentes tipos de métricas. Os decassílabos, heroicos ou sáficos, conferem velocidade e são utilizados nas falas da Ama e de Mercúcio. A velocidade também é alterada quando um verso branco se transforma em dois ou quando dois versos rimados se transformam em quatro. Botelho busca manter a fluência, sem sacrificar a informação. Como contraponto à

velocidade, Botelho utiliza o dodecassílabo nos poemas de forma fixa, sempre que há adensamento narrativo ou reviravolta dramática.

Temos então, extraídos dos textos do próprio Botelho, por inferência, os três pilares de sua tradução: a preocupação poética, a manutenção da comicidade e a manutenção dos efeitos temporais. Manter a rima é uma das preferências do tradutor e, para tanto, recorre muitas vezes à chamada “rima toante”, conforme explica em seu artigo para a revista *Estado da Arte*:

É chegada a hora, porém, de confessar meus vícios passadistas. Perdão, Verlaine, perdão, *mon cher!* Eu gosto de rimar. Quando comecei a traduzir Shakespeare, decidi que recriaria, em português, todos os elementos da versificação: a linha silábica, o ritmo e, quando fosse o caso, a rima. Mas isso não significava ignorar os possíveis danos que a busca pela homofonia estrita pode causar ao fluxo do sentido. Minha solução foi incorporar um recurso antigo na língua, mas por muito tempo desprezado pela poesia culta: a rima toante. (BOTELHO, 2018)

Botelho recebeu o prêmio Jabuti duas vezes: uma, em 2014, por sua tradução de *Contos da Cantuária* e outra, em 2017, por sua tradução de *Romeu e Julieta*. Para traduzir *Contos da Cantuária*, o tradutor usou como um dos parâmetros para trabalhar a sonoridade do texto técnicas dos repentistas nordestinos brasileiros.

2 ANÁLISE

Este capítulo é dedicado à análise das soluções tradutórias empregadas pelos três tradutores escolhidos para lidar com as dificuldades de tradução eventualmente enfrentadas. Serão analisados quatro trechos: o Prólogo, a cena V do ato I, o início do ato II e a cena III do ato V. Todos esses trechos são sonetos, o que representa um desafio no ato da tradução, uma vez que há diferenças entre o soneto inglês (shakespeareano) e o soneto italiano com versos alexandrinos.

O soneto inglês utiliza o pentâmetro iâmbico, decassílabo, com esquema de rimas alternadas e dividido em três quartetos e um dístico (denominado “Shakespearean Couplet”). Bem diferente é o soneto italiano que é dividido em dois quartetos e dois tercetos, sendo a forma mais comum de divisão de um poema em língua portuguesa. Além disso, em língua portuguesa, os versos dodecassílabos são mais frequentemente usados, por se tratar de um idioma que possui vocábulos mais longos. Tendo em vista essas diferenças, a tradução de sonetos do inglês para o português representa uma dificuldade tradutória importante a ser investigada.

Os pontos a serem apontados vêm distribuídos em tabelas com quatro colunas. A primeira apresenta o texto original em inglês. As outras três trazem as soluções encontradas respectivamente por Viégas-Faria, Heliadora e Botelho. Os comentários são feitos utilizando critérios propostos por Vinay & Darbelnet, cujos termos técnicos usados como referencial serão grafados em negrito. Para facilitar o fluir da discussão, nos comentários os termos em inglês não serão grafados em itálico.

Tabela 01

PRÓLOGO - Original - Penguin Books	Beatriz V. Faria	Barbara Heliadora	José F. Botelho
<i>Enter Chorus</i> CHORUS Two households, both alike in dignity In fair Verona, where we lay our scene,	Duas casas, duas famílias com a mesma dignidade na aprazível Verona, onde se desenrola esta história,	(Entra o coro.) CORO Duas casas iguais em seu valor, Em Verona, que a nossa cena ostenta,	<i>Entra o Coro.</i> CORO Duas casas de fortuna, iguais em dignidade, Lá na bela Verona, o palco desta ação,

A primeira diferença observável é a maneira como os tradutores explicitaram ou não a completude do significado de “household”. A palavra “household” tem significado mais amplo do que a palavra “casa”, pois define um conjunto no qual se inclui a família, os empregados e a construção que abriga essas pessoas. Beatriz Viégas-Faria opta por explicitar esse significado mais amplo ao adicionar “duas famílias” junto de “duas casas”. Heliadora não explicita nem explica o significado total de “household”, traduzindo apenas como “duas casas”, parecendo contar com a interpretação adequada e conhecimento prévio do leitor. Botelho adiciona a palavra “fortuna”, um substantivo que neste caso funciona como adjunto adnominal, servindo como uma explicação do que seria o significado total de “household”, deixando claro que não é uma “casa” qualquer, mas sim uma casa de “fortuna”, de uma parcela mais abastada da sociedade que envolve não só a construção mas também seus empregados e agregados.

O adjetivo “fair” do original, é traduzido por Viégas-Faria como “aprazível”, já Heliadora opta por omitir totalmente o adjetivo. Botelho traduz “fair” como “bela”, optando por uma forma mais coloquial em comparação com “aprazível”, escolha de Viégas-Faria. Essa omissão do adjetivo “fair” por Heliadora e a manutenção do adjetivo por Botelho se dá exatamente porque Heliadora mantém o decassílabo, enquanto Botelho opta pelo dodecassílabo. Se Heliadora quisesse manter o adjetivo, precisaria modificar todo o resto do verso, uma vez que a adição de uma palavra aumentaria o número de sílabas poéticas.

A preposição “in”, no inglês chamada de “function word” é traduzida por Viégas-Faria como “na” e por Heliadora como “em”. Botelho opta por traduzir “in” como “lá na”, fazendo uma adição importante que remete a uma ideia de maior distanciamento entre o leitor e o local da história e de maior aproximação entre o narrador e o leitor.

O verbo “lay” foi traduzido por Viégas-Faria como “desenrola” e por Heliadora como “ostenta”; ambas mantiveram a classe gramatical em suas traduções. Botelho optou por omitir o verbo, colocando o substantivo “palco” em seu lugar, em um procedimento que Vinay e Darbelnet denominaram **transposição**, que é a transformação da categoria gramatical na tradução: “[A transposição], consiste em substituir uma parte da fala por outra, sem alterar o sentido da mensagem. Assim, tal procedimento pode muito bem ser aplicado tanto dentro de um mesmo idioma quanto no caso particular da tradução.” (VINAY & DARBELNET, 1977, p. 50)³ A transposição ocorre quando, por exemplo, um verbo se transforma em substantivo na

³ Minha tradução para o original: “[La transposition] consiste à remplacer une partie du discours par une autre, sans changer le sens du message. Ce procédé peut aussi bien s’appliquer à l’intérieur d’une langue qu’au cas particulier de la traduction.”

tradução. É uma alteração da classe gramatical de uma palavra, porém mantendo o mesmo sentido do texto original. Há um tipo de transposição a qual Vinay e Darbelnet chamaram de “obrigatória” e uma que os autores chamaram de “facultativa”. Quando as regras gramaticais da língua-alvo determinam que um substantivo deve ser traduzido para um verbo (ou vice-versa) a **transposição** será obrigatória, para que seja mantida a norma culta e a gramaticalidade na tradução. De acordo com Oustinoff, as **transposições** são as transformações mais comuns, também chamadas de "recategorizações" porque consistem em substituir uma categoria gramatical por outra." (OUSTINOFF, 2011, p. 80-81)

Tabela 02

PRÓLOGO - Original - Penguin Books	Beatriz V. Faria	Barbara Heliodora	José F. Botelho
From ancient grudge break to new mutiny, Where civil blood makes civil hands unclean.	que parte de antigas rixas e chega a um novo motim, quando sangue civil mancha mãos civis.	Brigam de novo, com velho rancor, Pondo guerra civil em mão sangrenta.	Por um rancor antigo, em nova hostilidade Irrompem, derramando, irmãs, o sangue irmão.

O terceiro verso da primeira estrofe, como demonstrado na tabela acima, “From ancient grudge break to new mutiny,” é traduzido por Viégas-Faria da seguinte forma: “que parte de antigas rixas e chega a um novo motim”. Uma vez que Viégas-Faria traduz em prosa, a métrica não é relevante para ela, permitindo que a tradutora faça uma tradução muito próxima do original a cada palavra. De acordo com Vinay e Darbelnet, esse é o procedimento chamado de **tradução literal**: ““A tradução literal, ou palavra por palavra, designa a passagem da língua-fonte para a língua-alvo sem que o tradutor tenha que se preocupar com nada além de restrições linguísticas, resultando em um texto correto e idiomático.” (VINAY & DALBERNET, 1977, p. 48) ⁴

⁴ Minha tradução para o original: “La traduction littérale ou mot à mot désigne le passage de LD à LA aboutissant à un texte à la fois correct et idiomatique sans que le traducteur ait eu à se soucier d'autre chose que des servitudes linguistiques.”

Em “Brigam de novo, com velho rancor”; observa-se na tradução de Heliadora que ela coloca “velho rancor” depois de “brigam de novo”. Botelho, neste verso, diferentemente de Heliadora, mantém a ordem do original e traduz “mutiny” para “hostilidade”; No entanto, Botelho omite o verbo “break” neste verso e o coloca no verso seguinte como “irrompem”. O trecho “Where civil blood makes civil hands unclean” sofre alterações importantes nas traduções de Heliadora e de Botelho. No original, o “sangue civil torna sujas as mãos civis”, na tradução de Heliadora, há a adição da palavra “guerra” e a mão adquire a palavra “sangrenta” como seu adjetivo em nítida alteração da classe gramatical de “blood”, que é originalmente um substantivo e novamente tem-se a operação de transposição. O sujeito no verso original era o “sangue civil”, na tradução de Heliadora, o sujeito passa a ser as “duas casas”, que são responsáveis por colocar a “guerra civil” em “mão sangrenta”. De modo similar, Botelho também altera o sujeito do verbo do quarto verso da primeira estrofe. Botelho havia omitido o verbo “break” no verso anterior e agora o traz novamente e o traduz por “irrompem”. Na tradução de Botelho, o sujeito de irromper, assim como na tradução de Heliadora, é as “duas casas”. Botelho ainda acrescenta a palavra “irmãs” como adjetivo de “duas casas”, uma vez que as duas casas são iguais em “dignidade”, e a palavra “irmão” como adjetivo de “sangue”. O efeito prosódico da adição das palavras “irmãs” e “irmão” é uma **amplificação** do sentido do original, bem como uma **explicitação**. (VINAY & DARBELNET, 1977.)

Tabela 03

PRÓLOGO - Original - Penguin Books	Beatriz V. Faria	Barbara Heliadora	José F. Botelho
From forth the fatal loins of these two foes A pair of star-crossed lovers take their life;	Pois, da prole dessas duas casas, inimigas fatais, um casal de amantes traídos pelo destino toma sua própria vida;	Dos fatais ventres desses dois inimigos Nasce, com má estrela, um par de amantes,	Das vísceras fatais, da inimizade dura, Ao mundo vem um par de amantes desditosos,

Viégas-Faria, ao acrescentar a conjunção coordenativa “pois”, **explicita** a relação de causa e consequência. Os outros tradutores mantiveram essa relação implícita. Neste trecho, vê-se ainda que Heliadora omitiu a parte “take their life”, tornando **implícito** que o “par de

amantes” tirou sua própria vida ao final. Botelho adotou solução similar ao transformar “o par de amantes” em sujeito e apenas dizer que esse par de amantes “veio ao mundo”. O adjetivo “star-crossed” é traduzido por Botelho como “desditosos” e mantém sua categoria gramatical. Heliodora e Botelho, ao acrescentar, respectivamente “nasce” e “ao mundo vem”, **explicitam** o que no original estava implícito, **ampliando** a palavra “from” do primeiro verso, juntamente com a palavra “loins”. A tradução de Heliodora para “star-crossed lovers” é “nasce com má estrela”; essa opção tradutória altera a classe gramatical do original, que era adjunto adnominal, para adjunto adverbial, uma vez que “com má estrela” explica o verbo “nascer” determinando o modo como ocorre esse nascimento.

Tabela 04

PRÓLOGO - Original - Penguin Books	Beatriz V. Faria	Barbara Heliodora	José F. Botelho
Whose misadventured piteous overthrows Doth with their death bury their parents' strife.	seus desaventurados gestos, dignos de nossa pena, resultam em que, com sua morte, enterra-se também a luta de seus pais.	Cuja desventura e trágicos perigos Os levam à noite enterrando a briga	Que, ao preço de sua vida, em vária desventura, Põem fim à longa guerra e aos lances rancorosos.

Uma tradução mais direta, palavra por palavra, da expressão “piteous overthrows” seria “derrotas comoventes”, mas nenhum dos tradutores optou por traduzir tão diretamente. Viégas-Faria traduz para “gestos, dignos de nossa pena”, escolhendo assim transformar o adjetivo “piteous” em um aposto que explica o substantivo “gestos”; o procedimento aqui observado é o da **transposição**. Botelho faz escolhas ousadas, trocando a ordem dos versos e misturando eles entre si; o tradutor neste caso puxa sua tradução de “with their death” (“ao preço de sua vida”) para o primeiro verso, misturando-a com “desventura” e passa sua tradução de “piteous overthrows” para o segundo verso como “lances rancorosos”.

Tabela 05

PRÓLOGO - Original - Penguin Books	Beatriz V. Faria	Barbara Heliodora	José F. Botelho
The fearful passage of their death-marked love And the continuance of their parents' rage,	A terrível história de seu amor, marcado pela morte, e a permanência do ódio de seus pais,	O fado hediondo desse amor condenado E o ódio permanente de seus pais	O fado desse amor, marcado pela morte, A fúria dos seus pais, e os ódios mais extremos,

Tanto Helidora quanto Botelho traduziram “passage” como “fado”. A palavra “fado”, que significa “destino”, é adequada principalmente porque o destino tem um papel central em Romeu e Julieta; desde o Prólogo, já sabemos o final da peça e que o destino dos personagens já está traçado. A palavra “fado” traz todo o peso do destino inevitável dos amantes azarados para o verso. Viégas-Faria traduz de modo mais direto “fearful passage” como “terrível história”, uma escolha excelente para uma tradução em prosa com o objetivo de aproximar leitores iniciantes dos clássicos.

Tabela 06

PRÓLOGO - Original - Penguin Books	Beatriz V. Faria	Barbara Heliodora	José F. Botelho
Which, but their children's end, naught could remove, Is now the two hours' traffic of our stage;	que tão somente teve um basta com o trágico fim de seus filhos, constituem o que se passa a narrar agora neste palco, por duas horas.	Só com a morte dos filhos terminado, Por duas horas em cena está presente.	E a paz que decretou a dolorosa Sorte, Nas horas deste palco agora encenaremos .

Na tradução de Heliodora, observa-se uma modulação uma vez que ocorre uma mudança no ponto de vista; a tradução literal do verso “Which, but their children's end, naught could remove” seria “Que nada além da morte dos filhos poderia remover”, mas Heliodora traduz como “Só com a morte dos filhos terminado”. Isto é: aquilo que no original não poderia

ser removido por nada além da morte de Romeu e Julieta sofre mudança de ponto de vista e passa a somente ser possível de acabar em função da morte dos jovens. Conforme explicado por Vinay e Darbelnet: “A modulação é uma variação obtida por meio de uma mudança do ponto de vista da mensagem”. (VINAY; DARBELNET, 1977, p. 51) ⁵Há a modulação que consiste em transformar, na tradução, uma afirmação negativa em um equivalente positivo. Os autores fornecem o seguinte exemplo:

“It is not difficult to show” → “Il est facile de démontrer”

Botelho novamente faz a escolha mais diferenciada entre os tradutores escolhidos. O verso original, se traduzido palavra por palavra, diretamente, seria: “Que, tão somente o fim de seus filhos poderia remover”. Botelho se distancia do significado de cada palavra no dicionário, fazendo uma interpretação por ângulo diverso, fiel em sentido, mas totalmente inovadora em seu ponto de vista. A paz é decretada pela “Sorte”, ou seja, pelo “destino”, e não necessariamente pela morte dos amantes. Na tradução de Botelho neste trecho está ainda mais evidente o papel do destino como imutável e inescapável.

Tabela 07

PRÓLOGO - Original - Penguin Books	Beatriz V. Faria	Barbara Heliodora	José F. Botelho
The which if you with patient ears attend, What here shall miss, our toil shall strive to mend. <i>Exit.</i>	Esta peça, se ouvida com paciência, tentará, com nosso esforço, prover-lhes todos os detalhes.	Se tiverem paciência para ouvir-nos, Nos esforçaremos para nada esquecermos. (Sai.)	Vossa atenção eu rogo à história que começa; O que o resumo cala, encontrareis na peça.

Nos últimos dois versos do Prólogo, no “Shakespearean Couplet” (ou, em português, “dístico”) Viégas-Faria acrescenta “esta peça” porque a tradução direta de “which” não faria sentido em português como faz no original em inglês, especialmente em um texto em prosa. No original em versos em inglês “which” se refere ao “two hours traffic of our stage”. A escolha

⁵ Minha tradução para o original: “La modulation est une variation dans le message, obtenue en changeant de point de vue.”

de explicitar o sujeito é mais uma necessidade do que uma opção estilística, dado que a distância do referencial poderia dificultar a leitura. As escolhas de Heliadora e de Botelho são semelhantes entre si. Ambos optando por se manterem fiéis ao sentido. No entanto, Heliadora visivelmente busca manter as palavras mais próximas das originais, como no caso da tradução de “patient ears” para “paciência para ouvir-nos”, e “our toil” como “nos esforcaremos”.

A tradução do Prólogo feita por Beatriz Viégas-Faria tem vinte e seis palavras, enquanto Heliadora e Botelho utilizam somente quatorze palavras em suas traduções do Prólogo. O texto em prosa que visa adequar-se a um público mais amplo e iniciante na literatura clássica precisa ser mais detalhado e acessível, deixando mais evidente o que no original estava implícito, o que explicaria o maior número de palavras empregado por Viégas-Faria. Ocorre então, na tradução de Viégas-Faria, o que Vinay e Darbelnet (1977) chamam de “amplificação”. A amplificação é um efeito prosódico resultante das soluções tradutórias às quais o tradutor precisa recorrer para a manutenção da equivalência natural; ocorre quando o tradutor utiliza mais palavras do que o texto original para expressar a mesma ideia. Esse aumento do número de palavras da tradução em relação ao texto original será chamado “amplificação” quando for resultado de uma escolha relacionada à sintaxe. Quando, por outro lado, o aumento do número de palavras for obrigatório, em virtude da impossibilidade de se usar uma única palavra para traduzir outra palavra, terá ocorrido então o que Vinay e Darbelnet chamam de “diluição”. Heliadora e Botelho estão mais presos à métrica e por isso precisaram escolher certas palavras em um certo número para poder manter a métrica e o ritmo. Os trechos a seguir poderão definir melhor se a prática de aumentar o número de palavras se mantém na tradução de Viégas-Faria e se Heliadora e Botelho seguem utilizando menos palavras em suas traduções em relação ao original.

Tabela 09

ATO I - CENA V - Original - Penguin Books	Beatriz V. Faria	Barbara Heliadora	José F. Botelho
<p>ROMEO If I profane with my unworthiest hand This holy shrine, the gentle sin is this. My lips, two blushing pilgrims, ready stand To smooth that rough touch with a tender kiss.</p>	<p>ROMEU – Se com minha mão indigna profano este rico santuário, é esta a gentil multa que me disponho a pagar: (<i>Dirigindo-se a Julieta.</i>) Meus lábios, dois envergonhados</p>	<p>ROMEU Se a minha mão profana esse sacrário, Pagarei docemente o meu pecado: Meus lábios, peregrinos temerários, O expiarão com um beijo delicado.</p>	<p>ROMEU (<i>para Julieta, depois de lhe tocar a mão</i>) Se profano este altar, assumo o meu pecado; Mas pequei gentilmente, ao estender a mão. Meus lábios, palmeirins de aspecto</p>

	peregrinos, encontram-se prontos para suavizar esse toque rude com um beijo terno.		encabulado, Hão de pagar, num beijo, a rude intromissão.
--	--	--	--

No segundo verso original, o segundo “this” se refere ao pecado cometido por Romeu ao “profanar o santuário” que é a mão de Julieta, ato do qual Romeu não se arrepende, ainda que no verso seguinte reconheça carecer da reparação de um beijo terno. O “gentle sin” no original, se refere ao ato de tocar a mão de Julieta; na tradução de Viegas-Faria, “gentle sin” vira “gentil multa” e passa a se referir ao ato de beijar a mão de Julieta para pagar pela profanação cometida. A presença do dois-pontos indica que Romeu ainda irá falar a multa a ser paga por ele em razão de seus atos.

É possível notar que o texto original carrega uma malícia de difícil manutenção ao traduzir. Romeu não se arrepende verdadeiramente do “pecado” que cometeu, apenas usa com malícia um jogo de palavras de conotação religiosa para flertar com o alvo de seu desejo. A manutenção da conotação maliciosa do original fica muito evidente na tradução de Botelho, na qual Romeu afirma que assume seu pecado (“*assumo meu pecado;...*”) e ainda se justifica afirmando que foi um pecado gentil (“*mas pequei gentilmente;...*”). Botelho deixa evidente o mesmo sentido do original: que Romeu não se arrepende do ato que cometeu, que o aceita e pagará por ele. Ocorre também na tradução de Botelho os efeitos prosódicos da **explicitação** e da **ampliação** (no trecho “*the gentle sin is this*” traduzido como “*Mas pequei gentilmente, ao estender a mão*”). Botelho opta por **omitir** os adjetivos relacionados à mão e ao santuário. Heliadora utiliza menos palavras do que o texto original. No primeiro verso, Heliadora **omite** o adjetivo “unworthiest”, relacionado à mão, e o adjetivo “holy”, relacionado ao santuário, assim como Botelho. Os efeitos prosódicos observáveis são a **redução** e a **implicação**.

Um motivo adicional para as diferentes escolhas feitas Viégas-Faria (multa) e Heliadora e Botelho (pecado) são as edições originais consultadas pelos tradutores. No tempo de Shakespeare, o mesmo tipo gráfico era usado para as letras “s” e “f”, de modo que *finne* poderia tanto significar “fine”, multa, quando “sin”, pecado. Como as duas situações se aplicam ao gesto de Romeu ao tocar a mão de Julieta, ou profanar a mão da santa, até hoje as editoras fazem a sua escolha a esse respeito.

Tabela 10

ATO I - CENA V - Original - Penguin Books	Beatriz V. Faria	Barbara Heliodora	José F. Botelho
<p>JULIET Good pilgrim, you do wrong your hand too much, Which mannerly devotion shows in this. For saints have hands that pilgrims' hands do touch. And palm to palm is holy palmers' kiss.</p>	<p>JULIETA – Bom peregrino, subestimas tua mão e a ela não fazes jus, que assim demonstrou respeitosa devoção. Pois os santos têm mãos que se deixam tocar pelas mãos dos peregrinos, e o beijo do romeiro dá- se palma com palma.</p>	<p>JULIETA Bom peregrino, a mão que acusas tanto Revela-me um respeito delicado; Juntas, a mão do fiel e a mão do santo Palma com palma se terão beijado.</p>	<p>JULIETA Ofendes tua mão, honrado peregrino; Mas ela foi correta e agiu com devoção. Um toque é suficiente ao santo e ao paladino: Beijam-se os palmeirins tocando mão a mão.</p>

O “e a ela não fazes jus” da tradução de Viegas-Faria é uma explicação inexistente no texto original, consistindo em uma **amplificação** e **explicitação**. Das três traduções, a de Viégas-Faria é a que menos altera o texto original, ainda que não seja uma tradução literal e que nela também haja interpretação, observa-se maior correspondência palavra-por-palavra do que se pode ver nas escolhas de Heliodora e de Botelho.

No original, a devoção é demonstrada pelo peregrino que desdenha da própria mão; na tradução de Heliodora, a mão se torna sujeito que revela à Julieta o respeito do peregrino. Botelho e Heliodora utilizam menos palavras para traduzir do que se encontra no texto original.

O último verso da estrofe no original estabelece um trocadilho sutil entre a palavra “palm”, que se refere à palma da mão, e “palmers”, que significa “romeiro” em virtude do som similar e de sua diferenciação por apenas três letras. Esse trocadilho é perdido em todas as traduções analisadas. A tradução de Heliodora desse mesmo verso possui ainda outra característica relevante: o verbo “is” do original é traduzido pela locução verbal “se terão”; isto é, no original a junção das palmas do peregrino e do santo é o beijo sagrado, enquanto na tradução de Heliodora as palmas juntas beijam uma a outra. Na tradução de Botelho, os peregrinos se beijam e tocam as mãos um do outro. Na tradução de Viegas-Faria, conforme o esperado, é possível encontrar maior fidelidade palavra por palavra, no entanto a tradutora também precisa fazer uma troca na ordem das informações do verso em uma operação de modulação; o trecho “palm to palm” passa do início do verso para o final, o adjetivo “holy” é omitido e o trecho “palmers’ kiss” é puxado para o começo da oração: “And **palm to palm** is holy palmers’ kiss”, “e o beijo do romeiro dá-se **palma com palma**”.

Tabela 11

ATO I - CENA V - Original - Penguin Books	Beatriz V. Faria	Barbara Heliodora	José F. Botelho
ROMEO Have not saints lips, and holy <i>palmer</i> s too?	ROMEU – Mas os santos têm lábios, e os <i>peregrinos</i> também.	ROMEU Os santos não têm lábios, mãos, sentidos?	ROMEU As santas não têm boca? — indaga o <i>palmeirim</i> .

Viégas-Faria transforma a indagação em afirmação, recorrendo ao procedimento de **modulação**, enquanto Heliodora e Botelho optam por manter a marca de pergunta. Botelho ainda **explicita** que a indagação é feita pelo “palmeirim”, que é Romeu. Heliodora omite a palavra “palmer” em sua tradução, possivelmente por uma questão de **métrica**, uma vez que manter a forma, o número de sílabas e a rima é uma das preocupações de Heliodora; em entrevista dada ao SESC-SP, a tradutora comenta acerca de sua preocupação em permanecer o mais próxima possível do original: “Eu respeito a forma, rima. Onde não tem rima, não coloco rima; o mesmo número de sílabas, o mesmo número de versos”. (HELIODORA, 2014)

Tabela 12

ATO I - CENA V - Original - Penguin Books	Beatriz V. Faria	Barbara Heliodora	José F. Botelho
JULIET Ay, pilgrim, lips that they must use in prayer.	JULIETA – Sim, peregrino, lábios que eles devem usar.	JULIETA Ai, têm lábios apenas para a reza.	JULIETA Têm lábios, peregrino, e os usam para orar.

Neste trecho, Heliodora é a única tradutora a manter a interjeição “Ay” ao traduzi-la como “Ai”; a função de ambas interjeições é similar em ambas as línguas, apesar de não estabelecerem relação perfeita de sinonímia, são utilizadas em contextos parecidos e exprimem contrariedade ou algum tipo de desconforto.

A **omissão** da tradução de “prayer” por Viégas-Faria chama a atenção. Essa decisão pode ser explicada por uma busca por revelar a malícia oculta na fala de Julieta, como se Julieta

estivesse deixando em aberto para quais fins seus lábios deveriam ser utilizados. Essa malícia, resultante de escolha de Viégas-Faria, está de acordo com a intenção original de Shakespeare, uma vez que é possível observar o tom malicioso implícito neste diálogo entre Julieta e Romeu; os amantes flertam, ainda que tentem parecer ingênuos superficialmente em relação às intenções do outro. Julieta, que algumas cenas antes jurava ir somente tão longe quanto sua mãe permitisse com Paris, nessa cena desperta para o flerte com Romeu usando o pudor apenas como jogo de sedução.

A conjunção “that”, frequentemente traduzida como “que”, é traduzida por Botelho como a conjunção “e”; essa decisão tradutória de Botelho, em conjunto com a omissão de “they must” faz com que o verso fique ainda mais assertivo. As santas, na tradução de Botelho, não só “devem” usar seus lábios em oração como de fato o fazem “e os **usam** para orar”.

Tabela 13

ATO I - CENA V - Original - Penguin Books	Beatriz V. Faria	Barbara Heliodora	José F. Botelho
<p>ROMEO O, then, dear saint, let lips do what hands do! They pray: grant thou, lest faith turn to despair.</p>	<p>ROMEU – Ah, então, minha santa criatura, permite que os lábios façam o que as mãos fazem; tens de concordar comigo em que elas se unem em prece, para que a fé não se transforme em desespero.</p>	<p>ROMEU Fiquem os lábios, com as mãos unidas; Rezem também, que a fé não os despreza.</p>	<p>ROMEU Que a boca imite as mãos, buscando o mesmo fim: Encostem-se, gentis, os lábios a rezar.</p>

A interjeição “O” do original é traduzida por Viégas-Faria como “Ah”, ambas utilizadas em contextos semelhantes e potencialmente equivalentes. A tradução desse verso por Viégas-Faria tem visivelmente mais palavras do que o verso original e do que as outras duas traduções. Heliodora e Botelho omitem a expressão “grant thou” em suas traduções. Botelho omite ainda as palavras “faith” e “despair”. A palavra “despreza” como tradução de “despair”, na tradução de Heliodora, parece estabelecer uma relação por proximidade sonora, já que a palavra “desprezo” não é uma tradução comum da palavra “despair” que significa “desespero”, mas sim uma interpretação muito original de Heliodora para o sentido total do verso.

O sujeito “they” é omitido tanto por Heliodora quanto por Botelho. Em suas traduções os verbos “rezem” e “encostem-se” estão flexionados na 3ª pessoa do plural do presente do subjuntivo. Na tradução de Heliodora a palavra “Rezem” corresponde à palavra “pray” do original. Não há relação entre a palavra “encostem-se” da tradução de Botelho com nenhuma palavra no texto original. Botelho faz adições importantes que podem ser consideradas **explicitação** de significados ocultos no original. Tal explicitação ocorre também quando Botelho adiciona em sua tradução “buscando o mesmo fim”, que também não encontra correspondência direta no original.

Tabela 14

ATO I - CENA V - Original - Penguin Books	Beatriz V. Faria	Barbara Heliodora	José F. Botelho
JULIET Saints do not move, though grant for prayers' sake.	JULIETA – Os santos não se movem, tens de concordar comigo, em consideração aos fiéis.	JULIETA Imóveis eles ouvem os que choram.	JULIETA Um santo não se move enquanto aceita o voto.

Novamente é nítido que o número de palavras na tradução de Viégas-Faria é maior do que no original e nas outras duas traduções. Viégas-Faria, por traduzir em prosa, tem o poder de explicitar muito mais, uma vez que não está presa à métrica ou à rima. As palavras escolhidas por Viégas-Faria são muito maiores e têm mais letras e mais sílabas. Heliodora e Botelho optam por manterem-se mais próximos do número de palavras do original e buscam palavras mais curtas.

A palavra “saints” é omitida por Heliodora, bem como a expressão “thou grant”. Tal **omissão** faz sentido, uma vez que a tradutora também omitiu a expressão “grant thou” no verso anterior. Botelho, da mesma forma, mantém a omissão de qualquer referência à expressão “grant thou”.

Tabela 15

ATO I - CENA V - Original - Penguin Books	Beatriz V. Faria	Barbara Heliodora	José F. Botelho

ROMEO Then move not while my prayer's effect I take.	ROMEU – Então não te movas enquanto minha prece eu executo.	ROMEU Santa, que eu colha o que os meus ais imploram.	ROMEU Parada, então, recebe a oferta de um devoto.
---	--	--	--

O verso original mostra um Romeu disposto a ser agente ativo na busca pelo seu objetivo; ele é assertivo em sua fala, quase ordenando que Julieta não se mova para que ele possa alcançar o seu objetivo. A tradução de Viégas-Faria tem o mesmo efeito do original; Romeu utiliza a forma imperativa negativa e “executa” sua prece. Na tradução de Heliadora, a expressão “que eu colha” demonstra um desejo, um pedido, beirando de fato uma oração; Romeu “torce” para poder colher os frutos daquilo pelo que “implora”. A construção imagética da tradução de Heliadora é bastante próxima do original por manter a intenção de um trocadilho com termos religiosos, sagrados. O Romeu de Botelho parece estar sugerindo que Julieta fique parada e receba o que ele tem para ofertar; enquanto nas outras traduções o que Romeu quer é algo que Julieta terá ou poderá lhe dar, na tradução de Botelho é Romeu que oferece algo a Julieta, como um fiel que acende uma vela para um santo em sinal de sua devoção, há neste caso uma **modulação**, em função da mudança de ponto de vista em relação ao original.

Tabela 16

ATO II - Original - Penguin Books	Beatriz V. Faria	Barbara Heliadora	José F. Botelho
CHORUS Now old desire doth in his death-bed lie, And young affection gapes to be his heir.	CORO – Agora o antigo desejo em seu leito de morte jaz, e a nova afeição já se oferece para ocupar o seu lugar.	CORO Mal a antiga paixão agonizava E o novo amor já quer o lugar dela;	CORO Eis que o desejo antigo, em leito agonizante, Fenece, e o novo amor desperta, deslumbrado;

Na tradução de Viégas-Faria vê-se que o verbo “gapes” foi substituído pela locução verbal “se oferece”. Heliadora opta pela palavra “quer” como tradução de “gapes”. A operação mais diferenciada pode ser observada nas escolhas de Botelho, que se afasta do original no que tange às palavras exatas, mas se aproxima ao buscar causar no leitor da língua portuguesa o que Shakespeare possivelmente causou em seus ouvintes originais.

A “nova afeição” à qual o texto original se refere é um sujeito passivo, que “se abre” para “ser herdeira” do desejo antigo que Romeu nutria por Rosalina. Na tradução de Viégas-Faria, a afeição se torna sujeito ativo, que “se oferece” para ocupar o lugar do desejo anterior. A tradução de Heliadora traz uma ideia similar, uma vez que o novo amor não só se abre, está disposto e se oferece, mas ativamente almeja o lugar do desejo antigo; é o sentido observável pela escolha da palavra “quer” para traduzir a palavra “gapes”. O verbo original tem um sentido de uma ação que requer outra ação para tornar-se válida, não basta “se abrir” para algo sem que haja uma ação desse algo no sentido de utilizar essa “abertura”.

Tabela 17

ATO II - Original - Penguin Books	Beatriz V. Faria	Barbara Heliadora	José F. Botelho
That fair for which love groaned for and would die, With tender Juliet matched, is now not fair.	Aquela beleza por quem padecia o jovem amoroso, por quem ele se dispunha a morrer, agora nem mesmo bela lhe parece quando comparada à suave Julieta	A bela por quem ontem se matava Junto a Julieta nem sequer é bela.	E a bela que inspirava o anseio suspirante Perante outra beleza entrega seu reinado.

Botelho, ao utilizar a palavra “reinado”, no último verso da estrofe remete à palavra “heir” do segundo verso, uma vez que ambas remetem à nobreza. Essa referência à nobreza é importante porque as duas famílias rivais não são uma família comum, são uma família que faz parte da nobreza, um “household” como vimos no primeiro trecho analisado. A manutenção dessa referência do original por Botelho, ainda que em outro verso, demonstra sua busca por ser fiel ao sentido completo da obra, mesmo que para isso precise trocar a ordem das informações.

Outro aspecto interessante da tradução de Botelho é que ele omite que Romeu estava disposto a morrer pela antiga amada. Ademais, enquanto no original o sujeito do verbo “groaned” era o amor, na tradução de Botelho o sujeito passa a ser “a bela” e o verbo passa a ser “inspirar” e não mais “suspirar”. Botelho transformou um verbo no passado em adjetivo de dois gêneros que é formado pelo verbo suspirar e pelo sufixo *-ante* que, neste caso, indica o estado do agente (representado pela palavra “anseio”). Ao transformar a classe gramatical do original em sua tradução, Botelho opera uma **transposição**.

Já Viégas-Faria traduziu a palavra “groaned” como “padecia”, do verbo “padecer” flexionado na terceira pessoa do singular do pretérito imperfeito do indicativo. Diferentemente de Botelho, a tradutora não omite que Romeu morreria pelo seu antigo amor e para traduzir o trecho “would die”, Viégas-Faria adicionou “por quem”, pois a gramática da língua portuguesa exige que se diga “o que” se está *disposto* a fazer e “por quem” ou “por que”. Aos ajustes feitos para satisfazer convenções gramaticais/discursivas diversas dá-se o nome de **transposição**.

Heliadora omite qualquer tradução da palavra “groaned”, priorizando o fato de que Romeu antes morreria por Rosalina, mas agora nem sequer acha a moça bela. A opção da tradutora parece ser por manter a dualidade entre os extremos; isto é, ser capaz de morrer por alguém em um dado momento e no momento seguinte nem pensar mais sobre aquela pessoa por quem outrora daria a vida. Esse trecho demonstra o quão volátil era o apreço que Romeu sentia por Rosalina.

Tabela 18

ATO II - Original - Penguin Books	Beatriz V. Faria	Barbara Heliadora	José F. Botelho
Now Romeo is beloved and loves again, Alike bewitchèd by the charm of looks.	Agora Romeu é amado e ama mais uma vez, enfeitados os dois pelo encanto da beleza de suas juventudes.	Agora amado, ama outra vez Romeu, Ambos presa do aspecto exterior;	O repentino amor é mútuo e aos dois instiga, No sortilégio doce e leve de um olhar:

Heliadora troca a ordem da frase do primeiro verso da estrofe. Para manter a rima com o terceiro verso (“[...]pranto seu”) a tradutora coloca o nome “Romeu” no final do verso. Na tradução de Botelho o nome de Romeu aparece apenas no primeiro verso da estrofe seguinte. Botelho faz alterações significativas ao escolher preservar o sentido geral sem se apegar a cada palavra em si. O sentido principal do primeiro verso é que Julieta e Romeu se amam igualmente e esse sentido encontra-se preservado na tradução de Botelho; a manutenção desse sentido pode ser observada no uso que o tradutor faz do substantivo “mútuo” e do numeral “dois”.

Das três traduções analisadas, a única que utiliza menos palavras do que o texto original, neste trecho específico, é a de Heliadora. Observamos, assim, o efeito prosódico da **redução**. A tradutora não separa as orações do primeiro verso com a conjunção “e”, mas sim com uma vírgula; ela omite ainda o verbo “ser” na primeira pessoa do indicativo, presente no original.

Similarmente, no segundo verso, Heliadora junta a preposição “de” com o artigo “o”, que melhor se adequa à convenção da língua portuguesa, operando uma **transposição**, uma vez que o substantivo “presa” requer um complemento nominal introduzido pela preposição “de” e não pela preposição “por”.

A tradução de Viégas-Faria do trecho acima tem mais palavras do que o texto original; a tradutora acrescenta a preposição “de”, o pronome possessivo “suas” e o substantivo “juventude”, que não encontram correspondência explícita no original; vê-se, portanto, o efeito prosódico da **amplificação**, porque a tradutora usa mais palavras, e da **explicitação**, porque a tradutora fornece explicitamente informações que estão implícitas no original.

Tabela 19

ATO II - Original - Penguin Books	Beatriz V. Faria	Barbara Heliadora	José F. Botelho
But to his foe supposed he must complain, And she <i>steal love's sweet bait from fearful hooks.</i>	Mas à sua suposta inimiga ele vai se queixar; e ela vai <i>morder a doce isca do amor de terríveis anzóis.</i>	Ele leva à inimiga o pranto seu E ela <i>tira do ódio doce amor.</i>	Ele há de cortejar quem foi sua inimiga; E um <i>perigoso jogo a dama há de jogar.</i>

Uma das metáforas conceituais universais no ocidente é a comparação entre o amor e a guerra ou o amor e o jogo. Botelho se vale dessa metáfora conceitual enraizada na cultura da língua portuguesa para transmitir a ideia de que ao se apaixonar por Romeu, Julieta se coloca em perigo iminente, em virtude da rivalidade que há entre as suas famílias.

Para esse mesmo trecho, Heliadora se vale de uma metáfora que não é tão usual; a tradutora equipara o “ódio” aos “anzóis” (*fearful hooks*) e “do ódio” ela pega o “amor” para si. A escolha de Heliadora que é mais interessante neste trecho encontra-se no primeiro verso, no qual a palavra “complain” do original é traduzida pela palavra “pranto”. A escolha foge do óbvio sem deixar de transmitir o sentido, isto é, sem deixar de deixar claro que há algo que Romeu precisa falar à Julieta, que é o seu amor.

Como é de se esperar de uma tradução em prosa, que tem mais liberdade e não está presa à métrica, Viégas-Faria tem a chance de se manter mais próxima da tradução original, traduzindo cada uma das palavras. A tradutora ainda **explicita** que os fatos narrados irão acontecer em breve e necessariamente ao utilizar o verbo “ir” flexionado na terceira pessoa do

singular do presente do indicativo, enquanto os verbos no original estão ligados ao verbo “must” que, embora implique obrigatoriedade, parece abrir brecha para a probabilidade diversa.

Tabela 20

ATO II - Original - Penguin Books	Beatriz V. Faria	Barbara Heliodora	José F. Botelho
Being held a foe, he may not have access To breathe such vows as lovers use to swear,	Tido como inimigo, a ele está interdito sussurrar as juras que os amantes costumam trocar;	Inimigo, a Romeu fica vedado Fazer as juras naturais do amor,	Romeu não pode dar seus votos de ternura, Pois o proíbe ainda a antiga inimizade;

A tradução de Botelho troca a ordem das informações do original. A primeira informação no original é a de que Romeu é considerado um inimigo da família de Julieta; tal informação aparece no segundo verso na tradução de Botelho, não no primeiro, como seria a escolha mais óbvia. Assim, o tradutor evita criar uma frase que poderia ficar confusa em língua portuguesa, uma vez que em português não é comum colocar o aposto na frente do sujeito. O sujeito do primeiro verso no original é “he” (Romeu), o verbo é “have access” e o complemento verbal vem no segundo verso “to breathe such vows”; a oração “being held a foe” é um aposto que explica o motivo pelo qual Romeu não poderá ofertar seus votos de amor para Julieta. Em língua portuguesa a forma direta da frase, isto é, sujeito, verbo e objeto, é mais coloquial; uma eventual explicação geralmente vem precedida de um “porque” ou “pois” após a frase completa. Botelho se valeu, portanto, da modulação, se adequando às convenções da língua portuguesa. Já Viégas-Faria e Heliodora optaram por manter a mesma ordem de informações do original, se aproximando do texto de partida.

As três traduções analisadas têm mais palavras do que o texto original, o que demonstra que não houve o efeito prosódico da explicitação, mas sim da implicação. Heliodora omite a locução verbal “being held” e traduz o aposto para um único adjetivo (“inimigo”). Além disso, a palavra “foe” do inglês, neste caso, é um substantivo, enquanto “inimigo” na tradução em português é um adjetivo; tal troca de classe gramatical é uma operação de **transposição**.

Tabela 21

ATO II - Original - Penguin Books	Beatriz V. Faria	Barbara Heliodora	José F. Botelho
And she as much in love, her means much less To meet her new belovèd any-where.	e ela, tão apaixonada quanto ele, também não encontra meios de encontrar seu novo amado, fosse onde fosse.	E a ela, apaixonada, não é dada Ir encontrá-lo, seja onde for.	Sentindo amor igual, mas em prisão mais dura, Não pode a moça andar sozinha, em liberdade.

A tradução desse trecho feita por Heliodora tem menos palavras do que as outras duas analisadas e menos palavras do que o texto original. A expressão “tão (...) quanto”, que seria uma tradução válida para a expressão “as much”, é omitida por Heliodora. A tradutora omite também o trecho “new belovèd”, embutindo seu sentido na palavra “encontrá-lo”. A tradutora recorreu então à **implicitação** possivelmente para poder manter a métrica e a rima, uma vez que sua preocupação com a forma é demonstrada ao longo de toda a sua tradução e também nas diversas entrevistas dadas por ela ao longo de sua carreira. Heliodora, no entanto, não sacrifica em nada o sentido do original, uma vez que todas as informações necessárias se encontram traduzidas.

Botelho, em sua tradução mais livre e poética, cria em língua portuguesa uma imagem ao traduzir o primeiro verso desse trecho; o tradutor equipara a impossibilidade de expressar e viver a paixão em virtude da inimizade das famílias com uma “prisão (...) dura”; a construção hiperbólica é muito adequada ao se traduzir Romeu e Julieta, uma vez que a peça inteira é a expressão do amor romântico em sua forma mais pura: Romeu e Julieta se vêem, se apaixonam, se casam e morrem em um curtíssimo espaço de tempo, em deleite violento que termina violentamente, para usar as palavras do frei Lourenço. Não poder confessar e viver o amor, para os dois jovens, era pior do que a morte à qual chegaram no fim da obra. Essa essência romântica foi captada por Botelho em particular por essa metáfora, mas também ao longo de sua tradução. Botelho não se furta em criar as próprias metáforas, como por certo teria feito Shakespeare se vivesse atualmente, mas respeita também o sentido do original, não colocando em sua tradução nada que não seria possível ver o próprio Shakespeare escrevendo.

Tabela 22

ATO II - Original - Penguin Books	Beatriz V. Faria	Barbara Heliodora	José F. Botelho
-----------------------------------	------------------	-------------------	-----------------

But passion lends them power, time means, to meet, Tempering extremities with extreme sweet. <i>Exit</i>	Mas a paixão lhes dá forças, e eles encontram o tempo para temperar extremo amargor com extrema doçura. (<i>Saem.</i>)	Mas a paixão, à força, os faz vencer, Temperando o perigo co' o prazer. (Sai.)	Mas a paixão é poder, e o tempo encontra os meios, Dissolvendo a aspereza em doces devaneios.
--	--	---	--

Neste caso, Botelho ficou bastante próximo do texto original em comparação aos trechos anteriormente analisados. O tradutor usa o mesmo adjetivo do original ao traduzir “sweet” como “doce” e é possível ver a correspondência de cada uma das palavras. Algo que chama a atenção, no entanto, é a falta da marcação “exit” em sua tradução em oposição à manutenção dessa marcação feita por Viégas-Faria e por Heliadora. Fica nítido neste trecho que a preocupação de Botelho é com o texto escrito, não com uma possível peça de teatro advinda de seu texto. Sua tradução é uma tradução para os amantes de poesia, não necessariamente um roteiro para o teatro, ainda que a sonoridade das palavras seja agradável e que seu texto pudesse ficar belíssimo ao ser encenado.

Heliadora foi uma crítica de teatro, como mencionado anteriormente, logo faz muito sentido que ao traduzir “exit” a tradutora tenha optado pela forma no imperativo “sai”. É como se a tradutora estivesse dirigindo os atores, ordenando que ao terminar de falar os versos os atores deixem o palco. O foco de Heliadora é o ator que estaria lendo o texto e decorando suas falas para apresentar para o grande público e que precisa saber o que fazer ao terminar a sua fala. Em Viégas-Faria, em seu uso de “saem” para traduzir “exit” nota-se a preocupação com o leitor, que precisa entender que depois que o coro fala os versos ele sairá de cena para dar espaço aos atores que interpretam os personagens. A tradução de Viégas-Faria neste trecho parece ser mais didática.

Tabela 23

ATO V - CENA III - Original - Penguin Books	Beatriz V. Faria	Barbara Heliadora	José F. Botelho
PRINCE <i>A glooming peace</i> this morning with it brings. The <u>sun for sorrow</u> will not show his head.	<i>Melancólica paz</i> nos traz esta manhã. O <u>sol, de luto</u> , não se mostrará.	PRÍNCIPE Uma <i>paz triste</i> esta manhã traz consigo; O <u>sol, de luto</u> , nem quer levantar.	PRÍNCIPE Uma <i>soturna paz</i> desperta e amanhece. O <u>triste sol</u> se oculta, ouvindo estes gemidos.

Neste trecho encontram-se muitas semelhanças entre as traduções. De modo geral, os tradutores transmitem a mesma mensagem usando as mesmas metáforas do original. O sentido de que a manhã começa com muita tristeza encontra-se nas três traduções; Botelho adiciona um toque pessoal ao usar a palavra “amanhece”, que naturalmente viria acompanhada da palavra “sol”, relacionada à “soturna paz”, de modo que a tristeza é tão grande que só a paz soturna foi capaz de amanhecer, mas o sol se esconde. Viégas-Faria e Heliadora optaram pela palavra “luto” para traduzir “sorrow”, enquanto Botelho escolheu a palavra “triste”. Ao escolher a palavra “triste” para traduzir “sorrow” parece que vemos perdida toda a energia hiperbólica dos trechos anteriores, como se essa energia tivesse morrido junto com os amantes.

Tabela 24

ATO V - CENA III - Original - Penguin Books	Beatriz V. Faria	Barbara Heliadora	José F. Botelho
Go hence, to have more talk of these sad things, Some shall be pardoned, and some punished.	Embora daqui, vão, e conversem mais sobre esses tristes fatos. Alguns serão perdoados, e outros, punidos,	Alguns terão perdão, outros castigo; De tudo isso há muito o que falar.	Vão embora em silêncio, e que a balbúrdia cesse: A alguns perdoarei, e alguns serão punidos;

Neste trecho, Heliadora troca a ordem dos versos e é possível notar que a escolha não foi aleatória, mas sim uma opção excelente para a manutenção da rima, da forma. Todas as traduções desse trecho têm mais palavras do que o original; a única **implicitação** significativa ocorre na tradução de Heliadora, que remove o trecho “sad things”.

Tabela 25

ATO V - CENA III - Original - Penguin Books	Beatriz V. Faria	Barbara Heliadora	José F. Botelho
For never was a story of more woe Than that of Juliet and her Romeo. <i>Exeunt</i>	pois jamais houve história mais dolorosa que esta de Julieta e seu Romeu. (<i>Saem.</i>)	Mais triste história nunca aconteceu Que esta, de Julieta e seu Romeu (<i>Saem.</i>)	Pois um conto mais triste o mundo não nos deu Que a história de Julieta e seu amor,

			Romeu.
--	--	--	--------

A tradução de Botelho tem uma **explicitação** relevante com a expressão “seu amor” antes de “Romeu”. Essa explicitação ocorre para promover a manutenção da métrica.

A cena III do ato V é bastante interessante por ser uma espécie de soneto interrompido e constitui uma possível alusão à vida de Romeu e Julieta que foi interrompida tão cedo e de modo tão trágico. Esse último meio soneto que encerra a história dos amantes desditosos parece trazer em si um peso, um cansaço, pelo transcorrer de tantos eventos em tão pouco tempo e por quanto frágil parece o amor e a juventude perante a aspereza da realidade que se impõe sobre os amantes.

CONCLUSÃO

Terminada esta observação do procedimento de três tradutores competentes e experientes no trato com a tradução de poesia, à luz das considerações propostas por Vinay e Darbelnet, chegamos a algumas conclusões. A primeira é que não vem ao caso em que medida as estratégias utilizadas pelos tradutores são resultado de uma atitude consciente ou inconsciente. Traçar considerações sobre essa questão abriria espaço para uma discussão interessantíssima, mas que foge ao escopo proposto para a presente pesquisa. Podemos nos perguntar até que ponto um tradutor de poesia precisa ter esse jogo entre racionalidade e intuição, ou em que medida esse jogo é um dom inato ou uma habilidade adquirida com a prática. Podíamos também nos perguntar como um poeta como Shakespeare sabe intuitivamente até quando deve manter o fluxo do pentâmetro iâmbico e quando chegou a hora de quebrá-lo, para manter presa a atenção do leitor ou do espectador. Mas além dessas questões não estarem incluídas no foco da pesquisa, há uma razão para elas não estarem: são um dos fatores que fazem com que os estudantes de tradução tenham receio de não estar à altura de trabalhar com poesia. E, sem tentar, ninguém vai descobrir como se sente a esse respeito, ou como adquirir experiência nesse tipo de ofício. Por isso, a escolha do nosso recorte privilegia o ponto em que Vinay e Darbelnet tratam sobre a tradução como uma disciplina exata.

O que descobrimos durante o percurso dessas análises demonstra em primeiro lugar que, de fato, o paradigma da Equivalência Natural é mais didático “(...) do que certas intenções de descartá-lo rapidamente poderiam sugerir.” (PYM, 2017, p. 29) Em segundo lugar, ressalta-se a conveniência de acreditar que o caráter artístico da tradução não impede que ela seja tratada a partir do seu caráter exato. No entanto, de um modo ou de outro, sempre podemos ter como foco a busca da Equivalência Natural. Os procedimentos para se alcançar a equivalência encontrados em Vinay & Darbelnet são um esforço descritivo, isto é, tratam do que é feito por tradutores no ato tradutório. Não são um conjunto de regras mecânicas:

Não se trata de dar uma coleção de receitas cuja aplicação automática levaria à mecanização da tradução. Como foi dito, não acreditamos em soluções únicas. Mas fomos persuadidos a acreditar que o confronto das duas estilísticas, a francesa e a inglesa, permite identificar linhas gerais e mesmo em certos casos linhas precisas. Este confronto e a criação de categorias de tradução a que somos conduzidos não são frutos da imaginação. O objetivo é tornar mais fácil para o tradutor identificar as dificuldades que ele encontra e permitir que ele as coloque em categorias ad hoc, ao lado daquelas

para as quais uma solução já foi proposta.” (VINAY & DARBELNET, 1977, p. 26-27)⁶

Anthony Pym afirma que não há como provar que conhecer teorias de tradução resulta em traduções melhores. No entanto, é certo que observar os procedimentos aos quais os tradutores recorrem contribui em larga escala para que seja desmistificado o caráter exclusivamente artístico da tradução, especialmente da tradução de poesia. A tradução é uma arte sob certo aspecto, mas a arte não é sua condição indispensável. (PYM, 2017)

De certo modo, é possível perceber que o que subjaz às crenças acerca da dificuldade em se traduzir poesia é o ideal estruturalista arraigado no senso comum, que trata de colocar as línguas como diferentes enquadramentos de mundo. A hipótese Sapir-Whorf é amplamente explorada em filmes de ficção científica. No filme *A Chegada* (2016), um oficial do exército dos Estados Unidos vai até o escritório de uma tradutora com uma gravação de sons emitidos por um ser desconhecido e pede que a tradutora lhe diga o que a criatura estava comunicando. A tradutora então afirma que não pode traduzir algo sem saber qual ser é responsável por emitir tal som. De modo algum essa hipótese está desconectada da realidade; é evidente que línguas diferentes demonstram diferentes visões de mundo, mas não se pode esquecer que a cognição humana é um fator comum e indispensável a todas as línguas. De acordo com Oustinoff,

[A] aparente diversidade das línguas não nos deve fazer esquecer as correspondências que as ligam em profundidade, o que nos permite entender melhor o que torna possível a passagem de uma língua para outra. Percebemos, então, que a tradução tem um alcance bem mais geral do que costumamos pensar, porque ela está presente no próprio seio de toda língua, por meio da *reformulação*. Toda e qualquer comunicação pressupõe o exercício de uma faculdade como essa, utilize-se uma só língua ou utilizem-se várias. (OUSTINOFF, 2011, p. 7-8)

Não importa o quanto os sentimentos descritos em Shakespeare sejam característicos de um dado local e tempo, tudo o que foi dito e escrito é resultado da interação entre o mundo real e a cognição. Como produto da cognição humana, todo texto que existe pode ser traduzido para diferentes línguas. Se não considerarmos que a equivalência é natural, corremos o risco de tornar a tradução teoricamente impossível (PYM, 2017, p. 34). Se fosse assim, as palavras nunca poderiam ser entendidas fora da língua em que nasceram:

⁶ Minha tradução para o original: “Il n’est pas question de donner une collection de recettes dont l’application automatique aboutirait à une mécanisation de la traduction. Comme il a été dit précédemment, nous ne croyons pas aux solutions uniques. Mais nous sommes persuadés qu’une confrontation des deux stylistiques, la française et l’anglaise, permet de dégager les lignes générales et même dans certains cas des lignes précises. Cette confrontation et la création de catégories de la traduction à laquelle nous sommes amenés, ne sont pas de purs jeux d’esprit. Il s’agit de faciliter au traducteur l’identification de difficultés auxquelles il se heurte et de lui permettre de les placer dans les catégories ad hoc, à côté de celles pour lesquelles une solution a déjà été proposée.”

Uma vez que línguas diferentes classificam o mundo de modos diferentes, nenhuma palavra poderia ser completamente traduzível fora de seu próprio sistema linguístico. (...) Na verdade, se levarmos a abordagem estruturalista ao limite, nunca poderemos ter certeza de que entenderemos qualquer coisa fora dos nossos próprios sistemas linguísticos e culturais.” (PYM, 2017, p. 34-35)

Além disso, a tradução ocorre não só entre línguas diferentes, como também dentro de uma única língua, sendo condição de existência e de sobrevivência dos idiomas: “Uma língua que não se consegue mais traduzir é uma língua morta, antes de a tradição vir a ressuscitá-la.” (OUSTINOFF, 2011, p. 13). Como a tradução ocorre dentro de uma mesma língua, existem então inúmeras maneiras de se dizer a mesma coisa. Uma pessoa pode dizer “aprender uma nova língua é difícil” ou “aprender uma nova língua não é fácil” ou ainda “aprender uma nova língua é complicado”. Todas essas frases seriam traduções perfeitamente válidas para a frase “It is difficult to learn a new language”. Logo, “[a]s traduções são versões, na plena acepção do termo, da obra de que elas derivam, com o original sendo apenas uma versão, claramente primordial, entre outras (...).” (OUSTINOFF, 2011, p. 69). A tradução é, então, dependente de quem a traduz:

A tradução-texto não surge *ex nihilo*. Ela pressupõe a presença de um tradutor, determinado por três fatores: sua “posição tradutória”, ou seja, a maneira com que ele concebe o que é a atividade de tradução; seu “projeto de tradução”, que estabelecerá a maneira como ele traduz; finalmente, o “horizonte do tradutor”. (OUSTINOFF, 2011, p. 69)

Heliadora, Botelho e Viégas-Faria têm posições tradutórias, projetos de tradução e horizontes de tradutor diferentes, mas todos conseguiram traduzir com maestria os trechos analisados de *Romeu e Julieta* de Shakespeare. Mesmo Viégas-Faria, que traduz em prosa, consegue passar para o leitor o sentimento e a emoção do original. Heliadora tem razão quando menciona em sua entrevista que traduzir Shakespeare é também traduzir a forma, mas a forma pode sim sofrer alterações sem que seja perdida a personalidade do texto original. (VIÉGAS-FARIA, 2018)

Quando se trata de tradução intersemiótica, por exemplo, muitas vezes a forma sofre mudanças drásticas para possibilitar que o sentido seja transmitido. Como na adaptação de *Romeu e Julieta* feita para o cinema por Baz Luhrmann, onde os personagens usam armas de fogo, se vestem com camisas estampadas, dirigem carros da moda e vivem em Verona Beach. Um apego muito grande aos detalhes não teria permitido uma adaptação ousada como a de Luhrmann que chegou a tantas gerações e se tornou ícone da cultura pop. E que, por outro lado, não faz nada que Shakespeare já não tenha feito com os anacronismos de suas peças, como

quando o pai de Hérnia, em *Sonho de uma Noite de Verão*, ameaça mandá-la para um convento se ela se comportar de forma desobediente – desconsiderando o fato de que a peça se passa na Grécia Antiga e que Cristo não nasceu ainda.

De acordo com Vinay e Darbelnet, que privilegiam o caráter exato da tradução, mesmo quando se trata de uma tradução de poesia, sua essência exata se apresenta quando analisamos os procedimentos aos quais os tradutores recorrem. Textos traduzidos, sejam técnicos ou literários, poéticos ou não, serão produto dos mesmos recursos tradutórios. Tal constatação demonstra a possibilidade de se utilizar análises como as realizadas no presente trabalho para treinar novos tradutores. É possível, com base na análise realizada, saber que a tradução literária não depende de um dom inato místico, mas resulta de um exercício prático habitual que precisa ser desenvolvido para chegar a um determinado grau de qualidade. A aplicação dos procedimentos de tradução descritos por Vinay e Darbelnet pode ser inconsciente para tradutores experientes e talentosos. No entanto, isso não invalida a possibilidade de esses procedimentos serem ensinados para novos tradutores em treinamento. Os estudos descritivos visam tão somente tornar conscientes e explícitas as práticas já existentes.

Com efeito, uma boa tradução é aquela que está de acordo com os objetivos do tradutor, com o sentido amplo do texto original e com o gosto, os interesses e as necessidades do público que receberá aquela obra traduzida. Um tradutor consciente da existência de procedimentos típicos da tradução é capaz de aplicar tais procedimentos de acordo com seus objetivos. O tradutor se liberta da crença de que a tradução literária paira em um patamar inacessível, acima dos demais tipos de tradução, ao observar que as mesmas práticas subjazem a qualquer tipo de tradução.

Os tradutores analisados no presente trabalho são muito experientes não só em traduzir obras de Shakespeare como em traduzir outras obras, e sabem como aplicar procedimentos adequados aos seus objetivos. Jogam com quesitos como fidelidade ou infidelidade na medida certa e fazem o que seja necessário para preservar a beleza e a mensagem do texto original. A tradução de Viégas-Faria é didática, conforme a intenção da tradutora. A tradução de Botelho é poética e satisfaz as expectativas dos leitores mais estritos de Shakespeare. Heliadora, com sua tradução, presenteia o ouvido da plateia do teatro, que era sua maior preocupação e seu maior interesse.

Termina assim este Trabalho de Conclusão de Curso, que consiste em uma investigação sobre o ato de tradução de poesia, e, ao mesmo tempo, em uma manifestação de crença sobre o fascínio do ato tradutório e dos desafios que ele contém. As intenções aqui contidas incluem uma homenagem a William Shakespeare e à sua obra mais popular, *Romeu e Julieta*; a três

grandes tradutores que servem de inspiração para os aprendizes da profissão; e a todos os professores do curso que estamos por concluir, que nos abriram as portas e nos convidaram a pensar sobre este ofício que liga pessoas de diferentes culturas e que conduz ao entendimento entre os povos.

REFERÊNCIAS

ABBOTT, Edwin. **A Shakespearian grammar: an attempt to illustrate some of the differences between Elizabethan and Modern English**. Londres: Macmillan, 2003.

A CHEGADA. Direção: Denis Villeneuve. Produção de Shawn Levy, Dan Levine, Aaron Ryder, David Linde. Estados Unidos: Paramount, 2016.

AS DEZ adaptações de Shakespeare que fizeram mais sucesso no cinema. **Revista Veja**. Disponível em: <<https://vejasp.abril.com.br/cultura-lazer/shakespeare-maiores-bilheterias-cinema/>>. Acesso em: 30 abr 2022.

BOTELHO, José Francisco. Como eu escrevo. Entrevista concedida a **Como eu escrevo**. Disponível em: <<https://comoeuescrevo.com/jose-francisco-botelho/>> Acesso em: 29 abr 2022.

BOTELHO, José Francisco. Os pêndulos do escárnio: Breve ensaio sobre o humor em tradução. **Estado da Arte, Estado de São Paulo**, 2016. Disponível em: <<https://estadodaarte.estadao.com.br/os-pendulos-do-escarnio-breve-ensaio-sobre-o-humor-em-traducao/>>. Acesso em: 29 de abril de 2022. 2016.

BOTELHO, J. F. Shakespeareanas, por J. Francisco Botelho: Rimar ou não rimar, eis a questão. Disponível em: <<https://estadodaarte.estadao.com.br/shakespearianas-por-j-francisco-botelho-rimar-ou-nao-rimar-eis-a-questao/>>. Acesso em: 1 mai 2022.

BRAUN, Ana Karina Borges. **O tratamento da polissemia em traduções da obra *Romeu e Julieta* de William Shakespeare**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 2016.

BRENNAN, Anthony. **Shakespeare's dramatic structures**. Nova Iorque: Routledge, 1986.

CARVALHAL, Tania Franco. A tradução literária. **Revista Organon**, Porto Alegre, v. 7, nº 20, p. 47-52, 1993.

CRANE, Mary Thomas. **Shakespeare's brain: reading with cognitive theory**. New Jersey: Princeton University Press, 2001.

HELIODORA, Bárbara. **A história do teatro no Rio de Janeiro**. Rio: Novas Direções, 2013.

HELIODORA, Barbara. Bárbara Heliadora fala dos 450 anos de Shakespeare. Entrevista concedida a Mateus Araújo. **Jornal Digital Uol**, abril de 2014. Disponível em: <<https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/artes-cenicas/noticia/2014/04/20/barbara-heliadora-fala-dos-450-anos-de-shakespeare-125499.php>>. Acesso em: 29 abr 2022.

HELIODORA, Barbara. Barbara Heliadora promove leituras do clássico **Hamlet** no Espaço Sesc. Entrevista concedida ao **G1**, dezembro de 2013 Disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/globoteatro/reportagens/noticia/2013/12/barbara-heliadora-promove-leituras-do-classico-hamlet-no-espaco-sesc.html>> Acesso em: 29 abr 2022.

HELIODORA, Barbara. Estudos sobre envelhecimento. **Entrevista: Barbara Heliodora.** Entrevista concedida à **Mais 60**, São Paulo, v. 25, n. 60, p. 88-99, jul. 2014. Disponível em: <https://portal.sescsp.org.br/online/artigo/8400_BARBARA+HELIODORA+91+ANOS+ESCRITORA+E+TRADUTORA> Acesso em: 29 abr 2022.

HELIODORA, Barbara. My reasons for translating Shakespeare. In: **Ilha do Desterro**, Florianópolis, vol. 36, p. 219-236. jan/jun 1999. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/8188>>. Acesso em: 29 abr 2022. 1999.

HELIODORA, Bárbara. **Falando de Shakespeare.** São Paulo: Perspectiva, 2001.

HELIODORA, Barbara. Uma vida dedicada ao teatro. Entrevista concedida a José Reinaldo Marques. Disponível em: <<http://www.abi.org.br/entrevista-barbara-heliodora/>>. Acesso em: 29 de abril de 2022.

LITERATURA RS. **José Francisco Botelho e a história do pensamento ocidental.** Disponível em: <<https://literaturars.com.br/2021/11/23/jose-francisco-botelho-e-a-historia-do-pensamento-ocidental/>>. Acesso em: 1 mai 2022.

MEDEIROS, Fernanda; LEÃO, Liana de Camargo. **O que você precisa saber sobre Shakespeare antes que o mundo acabe.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021.

MORRE a crítica teatral Barbara Heliodora, aos 91 anos, no Rio. **G1**, 2015. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2015/04/morre-barbara-heliodora-em-hospital-no-rio.html>>. Acesso em: 29 de abril de 2022.

NEVO, Ruth. **Shakespeare's other language.** Londres: Methuen & Co Ltd., 1987.

NUTTALL, Anthony David. **Shakespeare: the thinker.** Londres: Yale University Press, 2007.

OUSTINOFF, Michaël. **Tradução: história, teorias e métodos.** Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

PAIVA, Marcelo Whaterly; J. C., Bruno. **O pensamento vivo de Shakespeare.** São Paulo: Martin Claret Editores Ltda., 1990.

PRIKLADNICKI, Fábio. Bárbara Heliodora fala de Shakespeare, de dramaturgia nacional e de Qorpo-Santo. **Gaúcha ZH**, 2014. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2014/04/Barbara-Heliodora-fala-de-Shakespeare-de-dramaturgia-nacional-e-de-Qorpo-Santo-4485524.html>>. Acesso em: 29 de abril de 2022.

PYM, Anthony. **Explorando teorias da tradução.** Tradução de Rodrigo Borges de Faveri, Cláudia Borges de Faveri, Juliana Steil. São Paulo: Perspectiva, 2017.

QUENNELL, Peter. **Shakespeare: the poet and his background.** Londres: Weidenfeld and Nicholson, 1963.

SHAKESPEARE, William. **Romeo and Juliet.** Londres: Penguin Books, 2005.

SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta. & Hamlet.** Tradução de Anna Amélia de Queiroz, Barbara Heliadora. [Ed. especial]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta.** Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2019.

SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta.** Tradução de José Francisco Botelho. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.

SHAKESPEARE, William. **Sonho de uma noite de verão.** Tradução de Rafael Raffaelli. Florianópolis, Ed. da UFSC, 2016.

VIÉGAS-FARIA, Beatriz. Confira entrevista com Beatriz Viégas-Faria, tradutora de Shakespeare. Entrevista concedida a **L&PM Editores**. Setembro de 2018. Disponível em: <https://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805136&SecaoID=816261&SubsecaoID=0&Template=../artigosnoticias/user_exibir.asp&ID=719233> Acesso em: 29 de abril de 2022. 2018.

VINAY, Jean-Paul; DARBELNET, Jean. **Stylistique comparée du français et de l'anglais.** Paris: Les Éditions Didier, 1977.