

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

*Ana Karina Borges Braun*<sup>1</sup>

**Resumo:** Este trabalho se propõe a apresentar um estudo comparativo de traduções da obra *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, no que diz respeito à polissemia, entendida como uma condensação de significados em um só significante e fonte potencial de inequivalência na tradução. A análise se sustenta nos pressupostos teóricos da tradução compreendida como um processo interpretativo e comunicativo através do qual um texto fonte não é apenas traduzido a uma nova língua, a língua alvo, como também inserido em um novo contexto social, tendo em vista sua finalidade específica. O objetivo é estudar a tradução da polissemia nesta obra, através da comparação e da análise das soluções encontradas em três de suas traduções para o português: a de Beatriz Viégas-Farias, publicada em 1998, a de Bárbara Heliodora, publicada em 2004 e a de Elvio Funck, publicada em 2011. A metodologia consiste, primeiramente, no levantamento e na análise em inglês de algumas passagens com jogos de palavras que evidenciem a polissemia; em segundo lugar, na comparação das diferentes soluções oferecidas pelos tradutores a essa questão. A partir dessa comparação e da análise das ocorrências polissêmicas, espero evidenciar que a polissemia é uma característica constante na obra de Shakespeare, exemplificada pelas expressões de duplo sentido muitas vezes, com conotação sexual. A análise do tratamento dado à polissemia pelos tradutores permitirá, também, conhecer seus efeitos na produção de textos da língua alvo e refletir sobre a melhor maneira de reproduzi-los, de modo a propor estratégias de tradução para enfrentar esse tipo de problema de tradução.

**Palavras-chave:** tradução literária; inequivalência; polissemia.

**Abstract:** This work proposes a comparative study of different translations of *Romeo and Juliet* by William Shakespeare concerning the polysemy, defined as a condensation of more than one signified in the same signifier and potential source of equivalence in translation. The analysis is based on theoretical assumptions of translation that define it as an interpretative and communicative process in which the text of a source language is not only translated into a new language, the target language, but also inserted in a new social context considering its specific purpose. It aims at studying the translation of polysemy in this literary work through the comparison and analysis of three of its translations into Portuguese: Beatriz Viégas-Farias' translation, published in 1998, Bárbara Heliodora's translation, published in 2004, and Elvio Funck's translation, published in 2011. Firstly, the methodology consists of researching and analyzing some passages with double meaning expressions that display examples of polysemy in the source text. Secondly, it consists of comparing different solutions of translation concerning matters of potential non-equivalence. Through this analysis and comparison, I hope to evince that polysemy is a continuous characteristic of Shakespeare's work

---

<sup>1</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

exemplified by double meaning expressions with sexual connotation. The analysis of the translators' treatment of polysemy will also allow us to know its effects in the production of texts of the target language and to reflect on the best way of reproducing them.

**Keywords:** literary translation; non-equivalences; polysemy.

### Introdução

A obra *Romeu e Julieta* de William Shakespeare, objeto de estudo deste artigo caracteriza-se pelo emprego frequente de significativas expressões de duplo sentido em geral com conotação obscena, que asseguram comicidade à peça e que, aqui, serão denominadas jogos de linguagem.

Ao observar traduções distintas desses jogos de linguagem, percebe-se que representam um desafio ao tradutor em muitos casos, pois podem constituir uma fonte de inequivalência, uma vez que nem sempre há uma correspondência exata entre as expressões do texto-fonte e as do texto-alvo. Essas variações encontradas na forma de sua tradução podem ser determinadas por fatores como a época da tradução, seu objetivo e função almejados.

Na tentativa de entender melhor como se dá esse processo tradutório, verificar o procedimento dos tradutores e conhecer seus efeitos nos textos em língua portuguesa, este artigo analisa ocorrências de polissemia nessa obra, nas traduções de Beatriz Viégas-Farias (1998), Bárbara Heliodora (2004) e Elvio Funck (2011). A primeira é uma tradução interlinear, de cunho didático, voltada para um público específico, constituído por professores e alunos de literatura, tradutologia e áreas afins, bem como por tradutores. A segunda e a terceira traduções buscam aproximar mais o texto da cultura e língua de chegada, e estão voltadas a um público mais geral.

Essa diversidade de funções e de públicos não impede, no entanto, que essas traduções sejam fiéis ao texto original no sentido de que buscam reproduzir os jogos de linguagem e seu efeito cômico.

Dessa forma, contextualizaremos o autor, seu tempo e sua obra, detendo-nos em sua produção teatral. Em seguida, abordaremos a polissemia em sentido amplo e na obra *Romeu e Julieta* de Shakespeare para, finalmente compararmos as duas traduções mencionadas e analisá-las do ponto de vista dos conceitos de equivalência e inequivalência, noções-chave na teoria da tradução.

## 1 Shakespeare e seu tempo

O dramaturgo William Shakespeare nasceu na Inglaterra, em Stratford-upon-Avon, em 1564, durante o reinado de Elisabete I. Atualmente é considerado um gênio não apenas da literatura inglesa como também da literatura universal. Essa genialidade é justificada por sua capacidade de dar dramaticidade e dinamicidade às suas peças, por seu caráter universal, evidenciado pela sensibilidade em abordar temas universais e atemporais e criar personagens que representam com precisão a essência do ser humano, e por sua habilidade em jogar com as palavras. Iniciou sua carreira no teatro em uma época muito propícia ao desenvolvimento das artes, como se verá a seguir.

### 1.1 A era elisabetana

Elizabete I, da dinastia dos Tudor, tornou-se rainha da Inglaterra em 1558 e reinou até sua morte, em 1603. O período em que reinou, conhecido como Idade Moderna, foi propício para o sucesso de seu reinado, pois distinguiu-se por um grande progresso econômico, científico e cultural que, aliado à astúcia e ao bom senso da rainha, permitiu o surgimento da era de ouro do teatro na Inglaterra.

O Renascimento na Europa, ocorrido entre os séculos XIV e XVII, caracterizou-se pelo desenvolvimento das ciências e pelas inovações tecnológicas, como a teoria heliocêntrica de Nicolau Copérnico, que possibilitaram o florescimento das grandes explorações geográficas, pela expansão do comércio através do Atlântico pela colonização da América do Norte, e pelo consequente incremento do intercâmbio cultural. O contato com uma Itália renascentista que encontrava nas artes um crescente interesse pelos clássicos latinos e gregos, denominado Humanismo, levou à valorização desses clássicos também para a Inglaterra por meio do teatro.

Acredita-se que o maior mérito da rainha Elisabete I foi o fato de haver propiciado, através de sua tolerância religiosa em uma Inglaterra dividida entre o catolicismo e protestantismo, o surgimento da era de ouro do teatro na Inglaterra, especialmente após o período de reinado de sua irmã e antecessora Maria Tudor (1553-1558), em que predominara o catolicismo. À época, as representações teatrais dos clássicos gregos e latinos, considerados pagãos, obscenos e violentos, haviam estado proibidas, sendo permitidas apenas as representações dos Mistérios (*Mysteries*) e das Moralidades (*Moralities*), peças teatrais com cunho religioso e didático, originárias da Idade Média.

O Protestantismo ou Reforma Protestante, movimento reformista cristão surgido na Europa que questionava alguns preceitos da doutrina da Igreja Católica, originou-se na Inglaterra através do processo da Reforma Inglesa. Iniciada por Henrique VIII (1509-1547), pai de Elisabete I, por volta de 1534, essa Reforma consistiu no rompimento da Igreja Católica da Inglaterra com a Igreja Católica de Roma, após cerca de mil anos de proximidade. Essa ruptura se deveu a disputas políticas entre Roma e Inglaterra e à recusa do papa Clemente VII em conceder a Henrique VIII a anulação de seu casamento com a rainha Catarina de Aragão para casar-se com Ana Bolena. A convicção religiosa do rei o fazia crer que o fato de ter se casado com Catarina de Aragão, viúva de seu irmão Arthur morto em 1502, o impediria de ter herdeiros legítimos, pois, segundo o Levítico, “cometia um ato conspurcado o homem que levasse a esposa de seu irmão para a cama e eles ficariam sem filhos” (FUNCK, 2012, p.146). Dessa forma, surgiu a Igreja Anglicana, cujo chefe supremo era o rei.

### 1.2 O teatro elisabetano

A era do teatro elisabetano se iniciou no reinado de Elisabete I, estendeu-se no reinado de seu sucessor, Jaime I (1603-1625) e finalizou no reinado de Carlos I (1625-1649), com o fechamento dos teatros pela facção puritana do parlamento durante a Revolução Inglesa em 1642. Nessa época, as peças de teatro produzidas na Inglaterra sofriam forte influência dos clássicos gregos e latinos, pois se vivia um período de intensa transformação iniciado na Itália, o Humanismo, que defendia o antropocentrismo, ou seja, a concepção de que o homem é o centro do pensamento filosófico. Aristóteles, Virgílio, Cícero e Horácio foram redescobertos. O intercâmbio cultural entre os dois países permitiu que os escritores ingleses conhecessem e participassem desse movimento, que deu origem ao teatro elisabetano. Alguns

dos grandes escritores desse período na Inglaterra foram William Shakespeare e Christopher Marlowe.

Os autores do teatro elisabetano abordavam temas diversos em suas peças, que abrangiam não só personagens e fatos históricos da Antiguidade clássica, como também fatos da história da Inglaterra e de seus monarcas. Buscavam popularizar as peças por meio de temas que fossem atraentes para um público constituído por todas as classes da população.

Em uma época em que o público ia ao teatro para “ouvir uma peça” (KIERNAN, 2006, p.3)<sup>2</sup>, explorava-se, através dos efeitos cênicos e do poderoso efeito das palavras, o tragicômico, as emoções violentas, as paixões e o realismo dos personagens, com os quais a plateia se identificava. As obras de Shakespeare e seus personagens exemplificam bem essas características: Macbeth, general atormentado pela culpa; Romeu e Julieta, casal levado ao suicídio por um amor proibido em consequência da inimizade e intolerância de suas famílias; Rei Lear, monarca enlouquecido pela traição das filhas; Hamlet, príncipe consumido pela suspeita do assassinato de seu pai pelo próprio irmão.

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

Apesar de sua popularidade, os teatros não eram bem vistos pelas autoridades de Londres. O crescente movimento puritano na Inglaterra, que se opunha ao absolutismo do rei Carlos I e que culminou em 1642 com o início da Guerra Civil hostilizava o teatro assim como outras formas de manifestação cultural, consideradas imorais e desafiadoras à ordem pública. Outro fator que contribuía para sua má reputação era sua localização próxima de prostíbulos e tavernas, em uma zona denominada Southwark ou Blackfriars. Uma das medidas da facção puritana do parlamento, agora ainda mais fortalecida, foi o fechamento dos teatros no mesmo ano do início da Guerra Civil.

Assim como na Idade Média, época em que as representações dos *Mistérios* e das *Moralidades* eram feitas apenas por atores e não por atrizes, também apenas aos homens era permitida a interpretação no teatro elisabetano. Em geral, os personagens femininos eram representados por atores muito jovens, cujas vozes ainda agudas se assemelhavam mais ao timbre feminino. Nos primórdios do teatro elisabetano, os cenários eram muito simples e ao ar livre; os primeiros teatros eram construções de madeira ou pedra, sem teto, com um amplo espaço interno; os balcões e as galerias estavam dispostos ao redor do teatro e a decoração era muito modesta. A cenografia também era escassa e, portanto, não havia interrupções entre um ato e outro e a entrada ou saída dos atores em cena era marcada por expressões específicas tais como *Farewell, I'll go along*, etc. ou por rimas, uma vez que não havia cortinas. Os atores interpretavam no meio do público e interagiam com ele. Também é importante ressaltar a diversidade social da plateia do teatro elisabetano, organizado em distintos níveis. Dessa forma, havia ingressos mais baratos destinados às camadas mais pobres, que ficavam de pé em uma parte principal do auditório, e ingressos mais caros para as camadas sociais mais abastadas. Apenas mais tarde, por volta do início do século XVII, é que teatros como o *The Globe* de Londres, do qual William Shakespeare foi um dos proprietários, conforme se verá mais adiante, começaram a ser construídos.

## 2 O autor

---

<sup>2</sup>No original: to hear a play

O dramaturgo e poeta inglês William Shakespeare nasceu em 1564, em Stratford-upon-Avon, e morreu em 23 de abril de 1616 na mesma cidade. Era o filho mais velho do casal John Shakespeare e Mary Arden. Shakespeare teria ido à escola durante a infância e parte da adolescência e provavelmente teria começado a trabalhar como aprendiz nos negócios do pai após os catorze anos, antes de tornar-se ator e escritor. Casou-se aos 18 anos com Anne Hathway e teve três filhos, o que o teria impedido de continuar a estudar, pois o acesso à universidade não era permitido a homens casados. Alguns estudiosos afirmam que Shakespeare teria se separado da esposa quando tomou a decisão de deixar sua cidade natal para mudar-se para Londres, mas não há certeza disso. Outros relatam algumas lendas em torno da figura do dramaturgo; dentre elas, um possível envolvimento com caça ilegal que o teria levado a abandonar sua cidade. Há ainda outras duas hipóteses: a primeira atribui sua mudança para Londres como uma tentativa de buscar prosperidade financeira e ajudar sua família, que enfrentava problemas econômicos; a segunda é de que teria partido com o grupo teatral *The Queen Players*, que havia estado em Statford em 1585.

O fato é que, por volta desse ano, mudou-se para Londres e iniciou sua carreira em companhias de teatro, tais como a *Queen's Men* e a *Lord Strange's Men*. Antes de se tornar ator, escritor e, mais tarde, um dos proprietários do teatro *The Globe*, teria trabalhado em diversas funções, como ponto e porteiro.

### 3 A obra

A obra de Shakespeare é muito vasta e abrange peças teatrais e poesia. Entre suas primeiras obras, encontram-se as comédias *Sonho de uma noite de verão* e *Muito barulho por nada*. No início do século XVII, produziu tragédias, tais como *Hamlet*, *Rei Lear*, *Macbeth* e *Romeu e Julieta*. Seus enredos se baseavam em fatos e personagens históricos e, até mesmo, em peças já existentes, como os clássicos latinos e gregos, conforme o padrão na época do Humanismo. Um exemplo é a obra *Romeu e Julieta*, que se pretende analisar neste trabalho: é baseada em um poema de Arthur Brooke, intitulado *The tragical History of Romeus and Juliet* (1567) [A trágica história de Romeu e Julieta] e que, por sua vez, baseou-se na obra *Romeo e Giullietta*, do escritor italiano Matteo Bandello (1554), uma adaptação do mito grego de Príamo e Tisbe. Esse fato, entretanto, não diminui o reconhecimento de sua genial capacidade de dar dramaticidade, velocidade e força às suas versões. As ações de *Romeu e Julieta*, por exemplo, concentram-se em um espaço de tempo de apenas cinco dias, dando muito mais credibilidade às ações e aos mal-entendidos que culminam com a morte dos jovens amantes, ao contrário da obra original, em que a história se desenrola em um período aproximado de nove meses. Dentre as características linguísticas de sua obra, uma das principais é a habilidade em utilizar palavras de duplo sentido com conotação obscena, o que era muito apreciado pelas plateias do teatro elisabetano.

No que concerne à poesia, sabe-se que os poemas *Vênus e Adonis* (1593) e *O estupro de Lucrecia* (1594) foram suas primeiras obras impressas. Foram produzidas em um período em que os teatros estiveram fechados em decorrência de um surto de peste bubônica na Inglaterra e dedicadas a seu patrono o conde de Southampton. Acredita-se que Southampton teria recompensado o escritor com uma generosa quantia em dinheiro que lhe teria permitido tornar-se um dos sócios da companhia de atores *Lord Chamberlain's Men*.

Neste artigo, nos deteremos na obra teatral do autor.

### 3.1 Teatro

De acordo com Carrington (19-- , p.2) “As peças de teatro de Shakespeare, escritas, em sua maioria, para a representação nos teatros foram convenientemente classificadas no *First Folio* [primeira edição de suas peças publicada em 1623] em comédias, tragédias e peças históricas”.<sup>3</sup> No entanto, por apresentarem elementos ou características comuns, sua classificação é um tanto difícil e afirma-se, por vezes, que se caracterizam por uma mistura desses gêneros.

A colaboração entre os escritores na produção de suas peças teatrais era uma prática comum na era do teatro elisabetano, e Shakespeare não foi uma exceção. Suas primeiras peças, registradas por volta de 1590, *Ricardo III* e *Henrique VI* foram escritas com a participação dos dramaturgos Thomas Kyd e Christopher Marlowe, bem como influenciadas pela produção do escritor latino Sêneca. Também são suas as peças *Tito Andrônico*, *A comédia dos Erros*, *A megera domada*, *Os dois cavalheiros de Verona*, *Júlio César*, *Antônio e Cleópatra*, *Rei Lear* e *Macbeth*. Por estarem baseadas e focarem alguns aspectos da vida dos monarcas, foram classificadas como peças históricas pelos estudiosos de Shakespeare.

Um segundo grupo de peças teatrais foi classificado como comédias, nas quais se mesclavam elementos cômicos do cotidiano, romance e mitologia. Suas comédias mais conhecidas são *Sonho de uma noite de verão*, *A tempestade*, *O mercador de Veneza* e *Muito barulho por nada*. Outros elementos característicos das comédias de Shakespeare são: a ênfase dada mais às situações do que às personagens, o que provoca o riso da plateia mesmo quando uma personagem se vê em apuros; as dificuldades enfrentadas por jovens amantes, superadas, normalmente, com a ajuda e os sábios conselhos de um personagem mais velho experiente; as disputas entre personagens e, por vezes, entre famílias; os equívocos dos personagens; o elemento pastoril, a vida rural idealizada; o final feliz.

Um terceiro grupo de peças é classificado como tragédias. A maior parte das peças desse grupo é atribuída a uma fase mais tardia de sua vida, que compreende o período entre 1601 e 1608. O escritor baseou-se no preceito de tragédia de Aristóteles para criar suas peças. Segundo esse preceito, o protagonista ou herói deve ter um caráter admirável, porém não incorruptível; suas falhas o tornam mais humano e, por isso mesmo, mais próximo da plateia, que, por sua vez, o compreende e apoia. Outro aspecto que aproxima o protagonista do público diz respeito à ação que ele sofre do meio externo, seja do destino, de forças sobrenaturais ou de personagens manipuladores. Esse fato, no entanto, não o isenta de responsabilidade, pois o destino das personagens é também consequência de seus atos: quanto maior sua ambição e pior seu comportamento, maior sua queda e seu desfecho trágico. As tragédias mais conhecidas de Shakespeare são *Romeu e Julieta*, *Júlio César*, *Hamlet*, *Otelo* e *Macbeth*.

#### 3.1.1 Romeu e Julieta

*Romeu e Julieta*, imortalizada pelo cinema, é uma das peças teatrais de Shakespeare mais conhecidas. Tem como tema central a inimizade entre duas famílias proeminentes da cidade de Verona na Itália Renascentista, os Capuleto, família de Julieta e os Montéquio, família de Romeu. Essa inimizade, que tanto abala a ordem e o equilíbrio daquela comunidade, culmina na destruição do amor desses jovens. Em uma tentativa de ficarem

---

<sup>3</sup>No original: Most of Shakespeare's plays were written for performance in the public playhouses, and they were conveniently classified in the First Folio in three groups – comedies, histories and tragedies.

juntos, eles decidem fugir, mas, por forças do destino ou por um mal-entendido, acabam se suicidando.

O enredo da peça se desenvolve em um período de cinco dias. No domingo, em uma praça pública de Verona, dois servidores dos Capuleto iniciam uma arruaça com servidores dos Montéquio, em nome da superioridade de seus senhores. A briga é interrompida por oficiais e por Escalo, príncipe e autoridade máxima da cidade. À noite, ocorre o baile de máscaras na residência dos Capuleto. Romeu vai ao baile acompanhado por seu primo Benvólio e por seu amigo Mercúcio e conhece Julieta. Os jovens se apaixonam e se encontram após o baile, quando Romeu se aproxima da janela do quarto de Julieta. Trocam juras de amor e decidem se casar no dia seguinte.

Na segunda-feira, com a ajuda de frei Lourenço, amigo do casal, Romeu e Julieta se casam em segredo. Mercúcio é morto por Teobaldo, primo de Julieta, em um duelo, e Teobaldo é morto por Romeu, que é banido de Verona pelo príncipe Escalo. Antes de partir, Romeu visita Julieta em segredo. Os jovens passam a noite juntos.

Na terça-feira pela manhã, Romeu parte. Julieta é informada por seus pais de que deve casar-se naquela mesma semana com o conde Páris. Desesperada e impedida de revelar seu segredo à sua família recorre a Frei Lourenço, que lhe dá uma poção sonífera. A família de Julieta a julgaria morta quando, na verdade, estaria adormecida por um período de 42 horas, tempo suficiente para que Romeu retornasse a Verona.

Na quarta-feira, Julieta é encontrada “morta” por sua ama. Sua família, desolada, prepara seu funeral. Julieta é deixada no mausoléu da família.

Na quinta-feira, Romeu recebe a notícia de um mensageiro enviado por Frei Lourenço. O mensageiro, no entanto, perdera a carta do Frei com as devidas explicações a respeito de seu plano. Romeu compra um veneno de um boticário, regressa a Verona e se dirige ao mausoléu dos Capuleto, onde Páris se encontra de vigília. Os jovens duelam e Páris é morto. Romeu entra no mausoléu e se suicida ao lado de Julieta, que, ao despertar poucos minutos mais tarde e vê-lo morto, suicida-se com um punhal. A história finaliza com o encontro das duas famílias rivais que, após ouvirem um discurso do príncipe Escalo no qual ele reflete acerca do alto preço que todos haviam pago em decorrência de seu ódio e intolerância, se reconciliam.

A escritora, tradutora e crítica teatral Bárbara Heliodora (2001) chama a atenção para o fato de que o tema central da peça seja, de fato, a destruição do amor pelo ódio. Acrescenta que a rivalidade entre as famílias dos dois jovens amantes não apenas é a causa da destruição de seu amor como também da desestabilização de uma harmonia social desejada, pois os fatos que desencadeiam a morte dos jovens de ambas as famílias afetam toda uma sociedade. Dessa forma, sua morte é interpretada como uma punição a ambas as famílias que desafiam a harmonia do Estado, necessária para o equilíbrio da sociedade, segundo a concepção do autor, e também como uma referência e possível crítica aos conflitos políticos que caracterizaram a história da Inglaterra.

#### **4 Polissemia, equivalência e inequivalência, tradução e os jogos de linguagem**

Antes de proceder à análise e comparação do tratamento dado aos jogos de linguagem de conotação obscena, empregados de forma intencional em *Romeu e Julieta* nas traduções de Beatriz Farias-Viégas, Bárbara Heliodora e Elvio Funck serão retomados os conceitos de polissemia, equivalência, inequivalência e tradução, uma vez que esses jogos podem

representar, em alguns casos, uma fonte de inequivalência no processo de tradução do texto-fonte para o texto-alvo.

#### 4.1 Polissemia

A polissemia, segundo Rosa Rabadán (1991), é uma das limitações linguísticas à expressão de equivalência translêmica que deriva das dificuldades impostas pelo uso motivado dos signos linguísticos no texto. A autora define a polissemia como uma condensação de significados em um único significante e cita Dagut (apud RABADÁN, 1991, p.120), que atribui essa condensação de significados “à capacidade limitada dos humanos para armazenar informação”.<sup>4</sup> A exploração da polissemia pelo autor no texto de forma intencional constitui o que a autora denomina ambiguidade.

Dentre os exemplos de ambiguidade citados por Rabadán, encontra-se o jogo de linguagem do soneto 135 de William Shakespeare, em que utiliza a palavra *will* com quatro significados distintos: o substantivo *vontade*, o verbo auxiliar defectivo de futuro, o verbo “*obrigar pela força de vontade*”, e o diminutivo do nome William. A difícil reprodução dos jogos de linguagem, que não encontram um único equivalente no português para os quatro significados distintos de *will*, representa nesse sentido uma fonte de inequivalência, cujo conceito será apresentado mais adiante.

Também em *Romeu e Julieta*, há exemplos de inequivalência, como na fala do personagem Mercúcio, amigo do Romeu, no ato III, cena 1, quando duela com Teobaldo, sobrinho dos Capuleto, e é mortalmente ferido: “*Ask for me tomorrow, and you shall find me a grave man*” (SHAKESPEARE, 2011, p.139). O jogo de palavras, que se encontra na expressão *grave man* – no original, *grave* significa tanto sério ou sisudo como túmulo – perde-se na tradução para o português, pois não encontra uma equivalente: “Perguntem por mim amanhã e verão que fiquei um homem sério” (SHAKESPEARE, 2011, p.139).

Tais jogos de linguagem, caracterizados pela obscuridade ou ambiguidade, representam um desafio para o tradutor, pois o efeito cômico que o autor busca com seu emprego deve ser buscado na tradução do texto-alvo, através do uso de equivalentes linguísticos que evitem uma descaracterização do texto original e permitam mantê-lo. O tradutor, em geral, mantém-se fiel ao texto original através da reprodução de sua obscuridade, ou através de notas de rodapé.

#### 4.2 Equivalência e inequivalência

A equivalência diz respeito à busca de expressões na língua alvo que expressem o mesmo sentido das expressões da língua fonte. Autores mais recentes como Weininger (2006), defendem a ideia de que o tradutor deve buscar o sentido do texto como um todo, e não o de cada palavra individualmente, ao contrário das ideias anteriores que predominavam ainda nas primeiras décadas do século XX. Em termos da obra analisada, podemos pensar na busca da equivalência dos jogos de linguagem do texto de Shakespeare para os textos traduzidos para o português. Em alguns casos, esses jogos de linguagem podem representar uma fonte de inequivalência.

Quando Hurtado Albir discorre sobre as finalidades e características de tradução e, mais precisamente, sobre a atualização textual ou o sentido, aborda a questão da equivalência e da inequivalência. Falar de equivalência significa falar da busca de uma solução tradutória

---

<sup>4</sup>No original: Si este fenómeno se considera a nível sistémico, de langue, nos hallamos ante lo que conocemos con el nombre de polisemia o acumulación semántica. DAGUT (1981) opina que esa condensación de significados em un sólo significante obedece a la capacidad limitada de los humanos para almacenar información.

através da utilização de expressões da língua do texto-alvo que deem conta do sentido e da finalidade do texto fonte. Como exemplo, cita as distintas formas de cumprimento do espanhol, catalão ou inglês, respectivamente *Hola, ¿qué tal?, Com va? e Hello, how are you?*. Ou provérbios como “Está chovendo canivetes”, traduzidos ao espanhol como *Llueve a cántaros*, ao catalão como *Plou a bots i barrals* e ao inglês como *It's raining cats and dogs*.

Quando nos deparamos com uma situação em que não é possível encontrar uma solução tradutória que dê conta tanto do sentido como da finalidade do texto da língua-fonte, temos a situação inversa, denominada inequivalência. A autora cita um exemplo de inequivalência no anúncio publicitário da rede espanhola de trens RENFE. O jogo de linguagem da frase em espanhol “*Cualquier estación es buena para viajar en tren*”, garantido pelo duplo sentido da palavra *estación*, que pode significar estação do ano ou estação de trem, não encontra equivalentes em línguas como o inglês (*station e train*), o italiano (*stazione e treno*), alemão (*Bahnhof e Zug*), etc. Apenas uma estratégia que preconize o gênero textual (um anúncio publicitário) e sua finalidade (dar credibilidade à RENFE) encontraria uma solução satisfatória. No português, em contrapartida, não seria uma inequivalência, pois a palavra ‘estação’ também permite duas significações.

Hurtado Albir (2001) observa novamente que o contexto linguístico e textual bem como o contexto sócio-histórico são fatores determinantes para o que ela denomina equivalência tradutória, e define esse conceito a partir de Reiss e Vermeer (apud HURTADO ALBIR, 2001, p. 208, tradução nossa):

A translatoologia permite descrever a equivalência como a relação que existe entre elementos linguísticos de um par de textos e como a relação entre textos completos. A relação de equivalência entre elementos individuais de um par de textos não implica que exista equivalência em um plano geral. Ao contrário, a equivalência textual em seu conjunto não implica que exista uma equivalência entre todos os segmentos ou elementos textuais de um par de textos [...]. A existência de macrounidades e de microunidades em relação à unidade de tradução apenas corrobora esta questão e complementa o debate em torno da equivalência tradutora [...].<sup>5</sup>

Rosa Rabadán (1991) também pondera sobre a noção de equivalência e de inequivalência. A partir da relação entre texto-fonte e texto-meta, a autora discorre sobre uma visão mais antiga dos estudos da tradução, que descreve a equivalência como um resultado, e de uma visão mais moderna, que a descreve como um processo. Do primeiro ponto de vista, a tradução é tida como o resultado da reformulação de um texto-fonte de uma língua-fonte em um texto-meta de uma língua-meta. Essa reformulação apenas é possível quando encontra material linguístico e equivalentes estruturais adequados. Rabadán (1991, p.49, tradução nossa) ainda acrescenta que:

A conclusão extrema que deriva de tal concepção é que as línguas estão ordenadas em compartimentos equivalentes e que cada unidade linguística de língua de origem ou fonte está em relação isomórfica com outra unidade – de natureza também linguística – no sistema da língua meta ou alvo. Ou seja, pressupõe-se a existência

5La translatoología permite describir la equivalencia como la relación entre textos completos. La relación de equivalencia entre elementos individuales de una pareja de textos no implica que existe equivalencia textual en un plano general. Y a la inversa: la equivalencia textual en su conjunto no implica que exista una equivalencia entre todos los segmentos o elementos textuales de una pareja de textos (1984/1996:117). La existencia de macrounidades y de microunidades en relación con la unidad de traducción no hace sino corroborar esta cuestión y complementa el debate en torno a la equivalencia traductora (cfr. Infra V.3.2. “Caracterización de la unidad de traducción”).

de “equivalências” estabelecidas de antemão segundo os postulados linguísticos (e não translêmicos) de uma teoria de análise interlinguística no melhor dos casos.<sup>6</sup>

O segundo ponto de vista descreve a tradução como um processo que tem uma concepção mais interativa entre os diversos fatores que intervêm na tradução e enfoca a equivalência como “uma relação global entre o texto fonte e o texto meta, e de aceitabilidade (cf. REISS & VERMEER, 1984:148 y ss.) por parte dos receptores do polissistema meta” (RABADÁN, 1991, p.50, tradução nossa).<sup>7</sup>

E, finalmente, a partir dessa visão mais dinâmica da tradução como um processo que não se limita apenas ao plano linguístico do texto-fonte ou de origem e do texto-meta ou alvo, mas que também considera outros fatores externos, tais como os condicionamentos culturais e temporais, o gênero textual e o destinatário, a autora propõe o seguinte conceito do que denomina equivalência translêmica:

Entre ambos os textos, texto fonte e texto meta, é necessário um certo tipo de relação que defina o texto meta como tradução de um texto fonte determinado. Esta relação global, única e irrepitível para cada binômio textual, e, obviamente, para cada atuação tradutora, apresenta um nível hierárquico superior ao das relações estritamente lingüísticas e /ou textuais, já que está subordinada a normas de caráter histórico. Esta noção de caráter funcional e relacional é o que denominamos equivalência translêmica. (RABADÁN, 1991, p. 51)<sup>8</sup>

No que se refere à questão da inequivalência, a autora constata que Nida y Taber (apud RABADÁN, 1991, p.4, tradução nossa) formulavam uma das verdades capitais da tradução ao afirmar que “tudo o que pode ser expresso em uma determinada língua pode ser traduzido à outra a menos que a forma seja um elemento essencial da mensagem”.<sup>9</sup>

Acrescenta ainda que na maioria dos casos de uso motivado do signo uma tradução semântica se apresenta como uma solução possível. Porém, naqueles casos em que o significante se constitui também em significado, em conteúdo e em que sua materialidade formal se torna intransferível, ocorre uma impossibilidade de expressão da equivalência no

6La conclusión extrema que deriva de tal concepción es que las lenguas están ordenadas en compartimentos equivalentes y que cada unidad lingüística de la LO está en relación isomórfica con otra unidad – de naturaleza también lingüística – en el sistema de la LM. Es decir, se presupone la existencia de “equivalencias” establecidas de antemano según los postulados lingüísticos (y no translêmicos) de una teoría de análisis interlingüístico, y esto en el mejor de los casos.

7En ese enfoque se habla de equivalencia como relación global entre el TO y el TM, y de *aceptabilidad* (cf. REISS & VERMEER, 1984:148 y ss.) por parte de los receptores del polisistema meta.

8Entre ambos textos, TO y TM, es necesario cierto tiempo de relación que defina al TM como *traducción* de un TO determinado. Esta relación global, única e irrepitible para cada binomio textual, y, por supuesto, para cada actuación tradutora, presenta un nivel jerárquico superior al de las relaciones estrictamente lingüísticas y/o textuales, ya que está subordinada a normas de carácter histórico. Esta noción de carácter funcional y relacional es lo que llamamos *equivalencia translêmica*.

9Anything that can be said in one language can be said in another unless the form is an essential element of the message.

texto alvo, que a autora denomina inequivalência linguística. O que se busca nesses casos, portanto, é uma tradução da função comunicativa.

Outra observação que merece atenção, relacionada à constante utilização de jogos de linguagem na obra em questão, é a do autor Norman T. Carrington em seu livro *Notes on Shakespeare Romeo and Juliet*. Segundo o autor, Shakespeare se utiliza de ironia dramática em sua peça, a qual tem como base a ambiguidade de sentidos. A plateia e os personagens muitas vezes não têm conhecimento dos mesmos fatos, ou ainda, os veem de uma perspectiva distinta. Os jogos de linguagem podem ser utilizados pelos personagens de forma intencional ou casual. Uma observação que pode não ser de grande relevância para um ou mais personagens, por exemplo, pode ser muito significativa para a plateia. O autor cita como exemplo de ironia dramática o diálogo entre Julieta e sua mãe, no ato III, cena 5, quando aquela se refere ao assassinato de seu primo Teobaldo, parecendo concordar com as palavras da mãe, que condena o assassino Romeu e desconhece o fato de os dois jovens apaixonados haverem se casado em segredo:

ATO3 Cena 5- Original- Evans (in Funck)	Tradução de Beatriz Viégas-Farias (doravante BVF)	Tradução de Bárbara Heliodora (doravante BH)	Tradução de Elvio Funck (doravante EF):
<p><i>Juliet: Ay, madam, from the reach of these my hands: Would none but I might venge my cousins death!</i></p> <p><i>Lady Capulet: Then weep no more. I'll send to one in Mantua, where that same banished runagate doth live, shall give him such an unaccustomed dram that he shall soon keep Tybald company; and then hope thou wilt be satisfied.</i></p> <p><i>Juliet: Indeed, I never shall be satisfied With Romeo, till I behold him – dead- Is my poor heart so for a kinsman vex'd.</i> p.178-179</p>	<p>Julieta: Sim, minha mãe, e longe do alcance destas minhas mãos. Quero eu e ninguém mais poder vingar a morte de meu primo!</p> <p>L. Capuleto: Teremos a vingança devida, não te preocupes. Não chores mais. Mandarei alguém a Mântua – onde está morando esse mesmo renegado banido -, que lhe dará de beber preparado tão raro que ele logo, logo fará companhia a Teobaldo. Espero então que tu fiques satisfeita.</p> <p>Julieta: Na verdade, jamais estarei satisfeita com Romeu a menos que o tenha na minha frente.</p>	<p>Julieta: Vive longe do alcance destas mãos. Eu quero que só eu vingue o meu primo.</p> <p>Sra. Capuleto: Não tenha medo; ele será vingado. Não chore mais; eu mandarei a Mântua, onde mora o bandido renegado, alguém que a ele dê droga tão rara que em breve ele estará com Teobaldo; e espero, então, que fique satisfeita.</p> <p>Julieta: Na verdade, não fico satisfeita com Romeu, antes que o veja – morto – qual</p>	<p>Julieta: Sim, senhora, longe do alcance dessas minhas mãos. Que somente eu pudesse vingar a morte de meu primo!</p> <p>L. Capuleto: Ainda nos vingaremos por sua morte, não temas. Não chores mais. Vou mandar alguém para Mântua, onde vive aquele renegado em exílio, que vai lhe dar uma dose tão forte de veneno que ele bem ligeiro vai fazer companhia a Teobaldo, e aí espero que fiques satisfeita.</p> <p>Julieta: Na verdade, nunca ficarei satisfeita Com Romeu até que eu o veja – morto- Está meu pobre coração, tão sofrido por um parente.</p>

	Morto... assim está meu pobre coração, pela perda de um parente. p.111	o meu coração por um parente. p.128	p.178-179
--	---	--	-----------

#### 4.3 A tradução dos jogos de linguagem em *Romeu e Julieta*

A seguir apresentaremos algumas passagens que apresentam jogos de linguagem empregados por William Shakespeare em *Romeu e Julieta*, seguidas das traduções de Beatriz Viégas-Farias, Bárbara Heliodora e Elvio Funck. Em ambos os casos, percebe-se que os tradutores estão atentos aos jogos de linguagem de conotação sexual ou obscena, tão apreciados pela plateia contemporânea de Shakespeare. Além de darem o toque de humor à obra, demonstram a habilidade do autor para lidar ou jogar com as palavras.

O primeiro exemplo de linguagem de duplo sentido e de difícil tradução é o de um diálogo de Sansão e Gregório, servidores do senhor Capuleto, no qual afirmam a superioridade da família Capuleto em relação à família Montéquio. Sansão incita Gregório a lutar com os Montéquio. Ato I. Cena 1:

ATO 1Cena 1- Original Evans (in Funck)	Tradução de BVF:	Tradução de BH	Tradução de EF:
<i>Sampson: A dog of the house of Montague moves me to stand.</i> <i>Gregory: To move is to stir, and to be valiant is to stand: Therefore, if thou art moved, thou runn'st away.</i> p.23	Sansão: Da casa dos Montéquio, até um cachorro <b>me incomoda.</b> Gregório: Ficar incomodado implica mexer-se; e ser valente é <b>enfrentar o inimigo, firme, teso, de pé</b> ; portanto, se ficas incomodado, não ficas parado e foges. p.9	Sansão: Com qualquer cão Montéquio eu <b>salto logo.</b> Gregório: <b>Saltar é desviar; o valente é firme</b> ; portanto, se você desviar, está fugindo. p.21-22	Sansão: Um cão dos Montéquios já <b>faz com que eu me mexa.</b> Gregório: Quem se mexe anda e ser valente é <b>ficar firme</b> : Portanto, se te mexes, é pra sair correndo. p.23

A linguagem de duplo sentido encontra-se nas insinuações de caráter malicioso presentes no diálogo que iniciam com a utilização do verbo *to stand*, que significa ficar de pé, mas também pode significar “ter uma ereção”. Observamos que na primeira passagem *to stand* foi traduzido, em ambos os casos, no sentido de “sentir-se incomodado e pronto para reagir a uma possível provocação do inimigo”. Quanto à segunda passagem, tanto Beatriz Viégas-Farias, cuja expressão equivalente utilizada é “enfrentar o inimigo, firme, teso, de pé”, como Bárbara Heliodora, que traduz “o valente é firme” e Elvio Funck, que traduz *to stand* como “ficar firme” sugerem a conotação sexual do original através de soluções que preservam os jogos de linguagem, ainda que de forma mais sutil do que o original.

O segundo trecho selecionado, que também se encontra no ato I, cena 1, apresenta três exemplos de jogos de linguagem. Sansão, ao ser advertido por Gregório de que a rivalidade

existente entre seus patrões, os Capuleto, e os Montéquio se estende também a eles, seus criados, refere-se a seus inimigos com sarcasmo:

ATO 1 Cena 1- Original Evans (in Funck)	Tradução de BVF:	Tradução de BH	Tradução de EF:
<p><i>Gregory: The quarrel is between our masters, and us their men.</i> <i>Sampson: 'Tis all one, I will show myself a tyrant: when I have fought with the men, I will be civil with the maids; I will cut off their heads.</i></p> <p><i>Gregory: The heads of the maids?</i> <i>Sampson: Ay, the heads of the maids, or their maidenheads, take it in what sense thou wilt.</i> <i>Gregory: They must take it in sense that feel it.</i></p> <p><i>Sampson: Me they shall feel while I am able to stand, and 'tis known I am a pretty piece of flesh.</i> p.24</p>	<p>Gregório: Essa briga é entre nossos amos e nós, seus homens. Sansão: Dá tudo no mesmo, e eu vou me mostrar um tirano. Depois de haver lutado contra os homens, serei cruel com as donzelas, e lhes cortarei as cabeças.</p> <p>Gregório: Cortarás as cabeças das virgens? Sansão: Isso, <b>as cabeças das virgens. Ou os cabaços das virgens.</b> Podes interpretar isso no sentido que quiseres.</p> <p>Gregório: Elas é que vão <b>interpretar isso</b> de acordo com o que <b>vão sentir.</b></p> <p>Sansão: Pois a mim elas vão sentir, enquanto eu for capaz de <b>me aguentar teso</b>; é público e notório que sou <b>um belo exemplar de macho.</b> p.10</p>	<p>Gregório: A briga é entre nossos amos, e nós, que somos seus homens. Sansão: Tanto faz. Vou bancar o tirano: depois de brigar com os homens, vou ser civil com as donzelas, cortando suas cabeças.</p> <p>Gregório: <b>As cabeças das donzelas?</b> Sansão: <b>Cabeças ou cabaços</b>; dê o sentido que quiser.</p> <p>Gregório: Elas terão que <b>dar o sentido que quiserem.</b></p> <p>Sansão: A mim elas vão sentir enquanto eu <b>me agüentar ereto</b>; e todos me conhecem como <b>um bom pedaço de carne.</b> p.23</p>	<p>Gregório: A briga é entre nossos patrões e entre nós, seus criados. Sansão: Dá na mesma; vou ser tirano: depois de lutar com os homens, vou ser bonzinho com as donzelas: cortarei suas cabeças.</p> <p>Gregório: As cabeças das donzelas? Sansão: Sim, <b>suas cabeças ou seus cabaços</b>, entende como quiseres.</p> <p>Gregório: Elas é que devem <b>te entender conforme sentirem.</b></p> <p>Sansão: É a mim que elas vão sentir enquanto eu puder <b>ficar de pé</b>, pois é bem sabido que sou <b>um belo naco de carne.</b> p. 24</p>

Em *heads of the maids* or *maidenheads* (as cabeças das donzelas ou os cabaços) o autor joga com a semelhança entre essas expressões, com o fato de que *head* desempenhe tanto a função de substantivo (cabeça) como de sufixo, e que *maiden* signifique donzela ou virgem. Funck (2011, p.24) observa:

Aqui temos umas das poucas ocasiões em que um trocadilho pode ser satisfatoriamente traduzido, embora a palavra “cabaço” seja um tanto vulgar, mesmo

grosseira, em português, o que não acontece com a palavra *maidenhead* em inglês, aliás, já de uso arcaico ou literário.

*Take it in sense that feel it* pode ser interpretada como *recebam* [as donzelas as quais Gregório se refere] *minhas investidas sexuais (take it) no sentido (in sense) que forem entendidas* ou, ainda, *na forma como forem sentidas (that feel it)*. Além disso, a expressão *in sense* (em/no sentido), que em inglês é homófono de *incense* (pôr fogo ou excitar), representa outro jogo de linguagem. Nas soluções encontradas por Beatriz Viégas-Farias, Bárbara Heliodora e Elvio Funck e para o português as expressões “interpretar isso de acordo com o que vão sentir”, “dar o sentido que quiserem” e “entender conforme sentirem”, respectivamente, deram conta do duplo sentido, uma vez que conservaram a insinuação de conotação obscena no que se refere a “entender ou sentir uma investida sexual”.

O terceiro e quarto exemplos de jogos de linguagem, que foram mantidos nas traduções, são expressos através das expressões *to stand*, que pode significar ter uma ereção, e *piece of flesh*, que faz uma referência ao órgão sexual masculino. A expressão *to stand* conserva sua conotação obscena através das traduções e “me aguentar teso”, “me agüentar ereto” e “ficar de pé”. A expressão *piece of flesh* encontrou equivalentes nas traduções “um belo exemplar de macho”, “um bom pedaço de carne” e “um belo naco de carne”.

No Ato II, cena 2, a fala maliciosa de Mercúcio revela também expressões de duplo sentido e de conotação obscena. Mercúcio se dirige a Benvólio referindo-se ao amor de Romeu por Rosalina, prima de Julieta, uma vez que ambos desconheciam o fato de que Romeu tivesse se apaixonado por Julieta no baile dos Capuletos, do qual acabavam de sair:

ATO 2 Cena 1 – original- Evans (in Funck)	Tradução de E F	Tradução de BVF	Tradução de BH
Mercutio: If love is blind, love cannot <b>hit the mark</b> . Now will he sit under a <b>medlar tree</b> , and wish his mistress were <b>that kind of fruit</b> as maids call <b>medlars</b> when they <b>laugh alone</b> . O Romeo, that se were, O that she were <b>an open-arse</b> , thou a <b>pop’ring pear!</b> Romeo, good night, I’ll to my truckle-bed. This field-bed is too cold for me to	Mercúcio: Se o amor é cego, não vai conseguir <b>acertar o alvo</b> . Agora ele vai sentar debaixo de uma <b>nespereira</b> e ficar desejando que sua amada seja aquele <b>tipo de fruta</b> que as donzelas chamam de <b>nêspereira</b> quando <b>riem sozinhas</b> . Ó Romeu, quem dera ela fosse, ó, quem dera ela fosse uma <b>etc. aberta</b> e tu uma <b>pera pontuda!</b> Romeu boa noite, vou para a cama. Esta cama ao ar	Mercúcio: Se o amor é cego, não pode <b>acertar o alvo</b> . Agora ele vai se sentar sob um <b>pessegueiro</b> e desejar que sua amada fosse aquele <b>tipo de fruto</b> que as donzelas chamam de <b>pêssego</b> quando <b>riem sozinhas</b> . Oh, Romeu, se ela fosse, oh, se ela fosse <b>um par de nádegas que se entrega</b> , e tu, uma <b>pêra rija!</b> – Romeu, boa noite. Recolho-me à minha cama, que este leito a céu aberto é frio demais	Mercúcio: Amor que é cego não <b>acerta o alvo</b> ; ele vai se encostar numa <b>ameixeira</b> , querer que a amada fosse <b>fruta</b> igual à que <b>faz rirem, em segredo, as moças</b> , e quase sempre elas chamam de <b>ameixa</b> . Ai, Romeu, aí! Se ao menos ela fosse <b>uma ameixa, e você pêra pontuda!</b> Canteiro é muito frio pra ser cama. Vamos embora?  (p. 62-63)

sleep. Come, shall we go? (p.84-85)	livre é fria demais para eu dormir nela. Vamos embora? (p.84-85)	para o meu sono. Então, vamos indo? (p.48-49)	
--	---	--	--

O duplo sentido se encontra no uso das expressões *medlar* e *pop'ingpear* ou *Poperinghepear*. A primeira denominava uma fruta que, por analogia a seu aspecto peculiar, também era utilizada como o nome vulgar de genitais femininos. A segunda também denominava uma fruta característica da região de Flandres e, ao mesmo tempo, correspondia, devido a seu formato, ao nome vulgar dos genitais masculinos. Conforme Funck (2008), em artigo publicado no Diário Catarinense, no plural, *medlars* soa quase como *meddlearse*, ao passo que *tomeddle* tem o sentido de “mexer, bulir, tocar”. *Arse*, por sua vez, que em algumas edições de Romeu e Julieta é substituída por *etc.*, também se refere a genitais femininos. *Laugh* em *laugh alone*, “rir sozinhas”, conotava relações sexuais na Era Elisabetana. Nas duas últimas linhas da fala de Mercúcio, a repetição de *O* é, provavelmente, uma referência vulgar à vagina.

Outra observação sua diz respeito à expressão *Poperinghepear*. Em nota de rodapé Funck (2011, p.84) observa que “Rubenstein ainda lembra a sugestão que há entre pop'ring e pop-her-in (explode dentro dela)”.

Acredita-se que a conotação sexual foi mantida nas três traduções. Em como “ficar desejando que sua amada seja aquele tipo de fruta que as donzelas chamam de nêspira quando riem sozinhas”, “desejar que sua amada fosse aquele tipo de fruto que as donzelas chamam de pêsego quando riem sozinhas” e “querer que a amada fosse fruta igual à que faz rirem, em segredo, as moças, e quase sempre elas chamam de ameixa”, tanto Elvio Funck como Beatriz V. Faria e Bárbara Heliadora, respectivamente, fazem uma alusão ao riso entre moças provocado por conversas íntimas de conotação sexual. Da mesma forma suas traduções “quem dera ela fosse uma etc. aberta e tu uma pera pontuda”, “se ela fosse um par de nádegas que se entrega e tu, uma pêra rija!” e “Se ao menos ela fosse uma ameixa, e você pêra pontuda!” são uma referência ao ato sexual, à penetração.

No entanto, é relevante observar o contexto histórico e linguístico no que se refere às frutas mencionadas no texto original, pois a conotação sexual das mesmas era característica do inglês da Inglaterra Elisabetana. Portanto, ao observar que essas mesmas frutas não têm a mesma conotação sexual no português brasileiro contemporâneo, faz-se necessária uma adaptação a fim de se manter os jogos de linguagem obscenos antes referidos. Dessa forma, a obscenidade é evidenciada através de recursos diversos do original como a alusão a conversas íntimas e de cunho sexual entre as moças em “riem sozinhas”; ou a referência ao órgão sexual masculino, sugerida e enfatizada através de adjetivos nas expressões “pontuda” e “rija”.

O quarto e último exemplo se encontra no Ato II, cena 4, quando a Ama de Julieta, à procura de Romeu ao qual deveria dar um recado da jovem, se depara com Mercúcio que a indigna com suas insinuações de cunho obsceno:

ATO 2 Cena 4- original – Evans (in Funck)	Tradução BVF	Tradução BH	Tradução EF
<i>Nurse: God ye good-morrow, gentlemen</i>	Ama: Deus vos dê bom dia, cavalheiros. Mercúcio: Deus lhe dê	Ama: Deus lhes dê bons-dias, cavalheiros.	Ama: Que Deus lhes dê uma boa manhã,

<p><i>Mercutio: God ye good-den, fair gentlewoman</i> <i>Nurse: Is it good-den?</i></p> <p><i>Mercutio: 'Tis no less, I tell you; for the bawdy hand of the dial is now upon the prick of noon.</i></p> <p><i>Nurse: Out upon you! What a man are you?</i> p.114-115</p>	<p><b>boa tarde</b>, gentil senhora. Ama: Já é boa tarde?</p> <p>Mercúcio: Nada menos que tarde, lhe asseguro; <b>pois a mão obscena que é a sombra do ponteiro do relógio de sol encontra-se agora sobre o pau que traça o meio-dia.</b></p> <p>Ama: Passa fora! Mas que tipo de homem és tu? p. 68</p>	<p>Mercúcio: Que Deus lhe dê uma <b>boa noite</b>, bela dama. Ama: É boa-noite? Mercúcio: Nada menos do que isso, pois <b>o safado do ponteiro do sol está neste momento cobrindo a marca do meio-dia.</b></p> <p>Ama: Ora, pare com isso. Que tipo de homem é esse? p. 83</p>	<p>cavalheiros.</p> <p>Mercúcio: Que Deus lhes dê uma <b>boa tarde</b>, bela senhora. Ama: Já é de tarde?</p> <p>Mercúcio: Nada menos, pois, no mostrador, <b>o ponteiro safado está agora bem em cima do ponto do meio-dia.</b></p> <p>Ama: Arreda-te daqui! Que diabo de homem és tu? p. 114-115</p>
--	--	--	--

O primeiro exemplo de expressão obscena e de duplo sentido se encontra na expressão *good den*, uma vez que *den* “também conotava ‘antro’ e ‘vagina’” (PARTRIDGE apud FUNCK, 2011, p.114). As palavras *hand* e *prick* podem ser traduzidas, respectivamente como ponteiro e as marcas que indicam as horas no mostrador do relógio de sol. Por outro lado, podem também significar “mão” e “pênis”. E a palavra *bawdy*, que significa obsceno, insinua o sentido ambíguo que o falante Mercúcio pretende dar ao seu discurso. Esse indício é completado pelo cálculo inferencial da Ama que ao detectar a conotação obscena desse jogo de linguagem de Mercúcio contribui para que o efeito cômico se concretize.

Observamos que a expressão *den* (em *good den*), que conotava antro ou vagina na Era Elisabetana, não teve sua conotação obscena mantida nas traduções de Beatriz V. Faria, Bárbara Heliodora e Elvio Funck, que optaram por traduzir seu sentido denotativo apenas de “boa tarde” ou “boa noite”. Funck, no entanto, observa, em nota de rodapé, essa conotação obscena que resulta no duplo sentido de *den*.

As traduções de *bawdy hand* e *prick* mantiveram a conotação obscena nos três casos. Em Beatriz V. Faria vê-se “**a mão obscena** que é a sombra do ponteiro do relógio de sol encontra-se agora **sobre o pau** que traça o meio-dia”. Em Bárbara Heliodora “**o safado do ponteiro do sol** está neste momento **cobrindo a marca** do meio-dia”. Em Funck “**o ponteiro safado está agora bem em cima do ponto** do meio-dia”. Além disso, Funck, novamente recorre a notas de rodapé a fim de esclarecer o duplo sentido dessas expressões decorrente de sua conotação na Era Elisabetana.

## 5 Conclusão

Concluímos com base nos conceitos de tradução e de equivalência/inequivalência, apresentados pelas teóricas Rabadán e Hurtado Albir e na observação e comparação das

traduções de *Romeu e Julieta* por Beatriz Viegas-Farias, Bárbara Heliadora e Elvio Funck que a operação que busca a equivalência entre textos de línguas distintas que constitui a tradução deve levar em conta a função comunicativa do texto original, que deve ser mantida no texto meta, bem como a inserção de ambos os textos em contextos socioculturais distintos.

No caso específico desta peça teatral, observamos a necessidade de se manter a função comunicativa dos jogos de linguagem de conotação obscena, que é produzir comicidade. Observamos também que, em ambas as traduções analisadas, os tradutores estiveram atentos a essas questões, embora tenham recorrido a recursos distintos.

A tradução de Elvio Funck, voltada a um público específico da área da tradução, conservou uma linguagem mais próxima à linguagem do texto-fonte recorrendo, sempre que necessário, às notas de rodapé, que explicam não apenas questões referentes aos jogos de linguagem como também questões histórico-culturais que são um pré-requisito para a compreensão de algumas expressões que dizem respeito aos costumes e aos fatos históricos relevantes da Era Elisabetana na Inglaterra.

As traduções de Beatriz Viégas-Farias e Bárbara Heliadora, voltadas ao público em geral, caracterizaram-se pelo emprego de uma linguagem mais moderna e, uma vez mais, pela preocupação em evidenciar as várias “camadas” de significação da linguagem shakespeariana que constituem a obscenidade e a comicidade por trás dos jogos de linguagem.

## Referências

- CARRINGTON, Norman T. M.A. **Notes on Shakespeare Romeo and Juliet**. James BrodieLtd., s.d.  
Evans, ed., **Romeo and Juliet**, Cambridge: CUP, 2006.  
FUNCK, Elvio. **Uma breve história da Inglaterra**. Porto Alegre: Movimento, 2012.  
SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta**. Trad. Elvio Funck. 1 ed. Porto Alegre: Movimento/Edunisc, 2011.  
HELIODORA, Bárbara. **Falando de Shakespeare**. 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.  
Shakespeare, William. **Romeu e Julieta**. Trad. Beatriz Viégas-Farias. Porto Alegre: L&PM Editores, 1998.  
HURTADO ALBIR, Amparo. **Traducción y traductología: introducción a la traductología**. Madrid: Cátedra, 2001.  
RABADÁN, Rosa Álvarez. **Problemática de la equivalencia transléctica inglés-español**. Universidad de León: Secretariado de Publicaciones, 1991.