

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL - UFRGS
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
NÍVEL DOUTORADO

ANA KARINA BORGES BRAUN

IMPLICAÇÕES SOCIOCULTURAIS EM TRADUÇÕES BRASILEIRAS
DE *ROMEU E JULIETA* DE WILLIAM SHAKESPEARE

Porto Alegre

2021

ANA KARINA BORGES BRAUN

**IMPLICAÇÕES SOCIOCULTURAIS EM TRADUÇÕES BRASILEIRAS
DE *ROMEU E JULIETA* DE WILLIAM SHAKESPEARE**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Linha de Pesquisa: Lexicografia, Terminologia e Tradução: Relações Textuais

Orientadora: Profa. Dra. Patrícia Chittoni Ramos Reuillard

Coorientador: Prof. Dr. Enio Passiani

Porto Alegre

2021

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

REITOR

Carlos André Bulhões

VICE REITORA

Patrícia Pranke

DIRETORA DO INSTITUTO DE LETRAS

Carmen Luci Costa e Silva

VICE-REITORA DO INSTITUTO DE LETRAS

Márcia Montenegro Velho

COORDENADOR DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Antônio Marcos Vieira Sanseverino

VICE-COORDENADORA DO PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

Simone Sarmento

CHEFE DA BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANIDADES

Fabiana Hennies Brigidi

CIP - Catalogação na Publicação

Braun, Ana Karina Borges
Implicações socioculturais em traduções brasileiras
de Romeu e Julieta de William Shakespeare / Ana Karina
Borges Braun. -- 2021.
291 f.
Orientadora: Patrícia Chittoni Ramos Reuillard.

Coorientador: Enio Passiani.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2021.

1. Estudos da tradução. 2. Jogos de linguagem. 3.
Inequivalência. 4. Sexualidade. 5. Romeu e Julieta. I.
Reuillard, Patrícia Chittoni Ramos, orient. II. ,
Enio Passiani, coorient. III. Título.

Ana Karina Borges Braun

**IMPLICAÇÕES SOCIOCULTURAIS EM TRADUÇÕES BRASILEIRAS
DE *ROMEU E JULIETA* DE WILLIAM SHAKESPEARE**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Porto Alegre, 17 de dezembro 2021.

Resultado: Aprovada com conceito A.

BANCA EXAMINADORA:

Dra. Patrícia Chittoni Ramos Reuillard

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Dr. Enio Passiani

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Dra. Márcia Peixoto Martins

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Dr. John Milton

Universidade de São Paulo

Dra. Sandra Maggio

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

AGRADECIMENTOS

Esta tese é a continuação de um trabalho de pesquisa cuja ideia inicial surgiu a partir de meus estudos de tradução ainda no curso de especialização realizado na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) entre os anos de 2012 e 2013. As leituras e discussões a respeito da tradução propiciadas pelo curso de especialização, em especial aquelas relacionadas à tradução literária, foram de fundamental importância para a delimitação de meu tema de pesquisa. Da mesma forma, foram de extrema relevância os estudos e discussões proporcionados ao longo do ano de 2014 quando cursei as disciplinas de mestrado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Desse modo, gostaria de agradecer a todos os professores que, de alguma forma, contribuíram para despertar meu interesse pelos estudos da tradução e da literatura. Assim, obrigada Patrícia Chittoni Ramos Reuillard pela tua forma entusiástica e apaixonada de conduzir as aulas, por tuas correções, sugestões, conversas ao longo do período de produção desta tese da qual foste minha orientadora – mesmo sem aquele café que sempre tomávamos, quando a pandemia ainda não nos tinha imposto o isolamento e os encontros virtuais como única forma possível e segura de contato.

Gostaria também de oferecer um agradecimento especial ao meu coorientador Dr. Enio Passiani, professor do departamento de Sociologia da UFRGS, que respondeu prontamente a meu e-mail, em 2016, e aceitou conversar sobre a possibilidade de desenvolver o viés sociológico de minha pesquisa através dos estudos da Sociologia da tradução. Obrigada, Enio, pelas indicações tão interessantes de leitura, pelo convite para participar do Grupo de Estudos em Cultura, Comunicação e Arte (GECCA) e pelos encontros de coorientação com café que ainda tivemos tempo de fazer também antes da pandemia.

Não poderia deixar de mencionar dois professores da Literatura inglesa que despertaram e aguçaram, de alguma forma, meu interesse pela literatura inglesa e, conseqüentemente, pela obra de Shakespeare, meu objeto de estudo. Então, muito obrigada Elvio Funck, que desde a época em que foi meu professor e orientador na graduação em Letras na Unisinos, me incentivou a seguir estudando Shakespeare. Muito obrigada, Sandra Maggio, por tuas aulas de Literatura inglesa tão brilhantes e entusiásticas, que cursei ainda no mestrado, por tua forma amistosa de me encorajar a aprofundar meu tema de pesquisa.

Também gostaria de agradecer o apoio da professora Cleci Bevilacqua. As leituras e discussões realizadas ao longo do período em que cursei sua disciplina no mestrado foram

essenciais para uma reflexão mais profunda e uma elaboração mais precisa do projeto de mestrado e, depois, do projeto de doutorado.

Um agradecimento também à professora Márcia Peixoto Martins e ao professor John Milton, palestrantes da VII Jornada de Estudos Shakespearianos realizada na Universidade Federal de Santa Maria em 2018, da qual participei como comunicadora. Muito obrigada pelas indicações de leitura e comentários que tanto contribuíram para minha pesquisa. Agradeço novamente à professora Márcia Peixoto Martins e também à professora Denise Sales, que participaram da banca de minha qualificação de doutorado, contribuindo com observações muito relevantes para uma visão mais detalhada de pontos da minha tese que ainda deveriam ser desenvolvidos.

Quero deixar também um agradecimento especial a meus colegas de doutorado. Cristian Macedo, muito obrigada pelas leituras e conversas sobre minha tese que me ajudaram a enxergar alguns pontos com mais clareza e também pelos nossos encontros virtuais, que incluíram a Marilene Kall. Então, obrigada também, Marilene. As trocas sobre o processo de formulação das nossas teses foram muito importantes. Ler e ser lida é fundamental para o processo de produção e amadurecimento da escrita. Juan Acosta, também gostaria de agradecer pelas conversas tão interessantes e necessárias que tivemos sobre literatura e tradução.

A meus pais, que sempre priorizaram minha educação e me incentivaram a ler e a amar a literatura e outros temas relacionados aos estudos das línguas de uma forma geral, e a meu irmão e cunhada, que sempre souberam entender e valorizar meu tema de pesquisa, também dedico com carinho esta tese.

À minha revisora, Gisele da Silva, expressei minha gratidão pela dedicação e pelo olhar minucioso com que leu e revisou minha tese, apontando aqueles pontos a serem melhorados. Trabalhamos em equipe e o trabalho da revisora é fundamental.

À Marli Blankenheim, agradeço pelas conversas e sugestões de leitura que têm sido fundamentais não apenas para meu crescimento pessoal, como também profissional.

E, finalmente, gostaria de agradecer a amigos e amigas, ex-professores, colegas e ex-colegas que de alguma forma também contribuíram para a produção de minha tese de doutorado sobre este tema que nos aproxima e nos une como entusiastas que somos do estudo das línguas, da tradução e da literatura, nesse caso, especialmente, no que se refere ao dramaturgo William Shakespeare.

*Prospero: We are such stuff
As dreams are made on, and our little life
Is rounded with a sleep... (SHAKESPEARE, The Tempest, IV, I, p. 134).*

*Romeo: If I profane with my unworhiest hand
This holy shrine, the gentle fine is this:
My lips, two blushing pilgrims, ready stand
To smooth that rough touch with a tender kiss.
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. (SHAKESPEARE, Romeo and Juliet, I, V,
p. 75).*

RESUMO

Partindo da hipótese de que a censura nos períodos de exceção é mais rígida quanto ao tratamento da tradução da linguagem de conotação sexual, empreendemos um estudo comparativo de traduções brasileiras da obra *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare – publicadas no período que abrange desde o Governo Vargas (1934-1945) até a Ditadura Militar (1964-1985) –, no que se refere a dois aspectos. O primeiro diz respeito à polissemia – entendida como condensação de significados em um só significante e que constitui uma fonte potencial de inequivalência na tradução –, representada nesta obra pelas expressões de duplo sentido com conotação sexual, que denominamos jogos de linguagem. O segundo aspecto diz respeito às relações de interdependência entre poder, sexualidade, literatura e tradução. Postulamos que o tratamento da tradução da linguagem com conotação sexual shakespeariana – reprodução, suavização ou omissão dos jogos de linguagem – está condicionado às normas sociais e aos valores morais de cada contexto sociocultural e período histórico em que se afinam. Dessa forma, nós nos detemos não apenas nos estudos da Sociologia da Tradução, como também no estudo dos conceitos de obscenidade, sexualidade e pornografia a partir de sua inserção em um contexto sociocultural específico. Esse estudo se sustenta nos pressupostos teóricos de Hunt (1999), Goulemot (2000), Giddens (1992), Macrone (1998), Wells (2010) e Del Priore (2011), no que se refere ao tema da sexualidade; em Toury (1995), Schäffer (1998), Lambert (2011a; 2011b; 2015) e Even-Zohar (1990), no que se refere à Tradução; Casanova (2002), Passiani (2002), Wyler (2003), Martins (2008) e Ramicelli (2008), no que diz respeito à Sociologia da Tradução. A metodologia consiste, em primeiro lugar, no levantamento e análise dos jogos de linguagem com conotação sexual nas falas dos personagens Mercúcio e Ama no texto original que evidenciem a polissemia. A fonte do texto original é a tradução interlinear de Elvio Funck (2011), oriunda do *First Folio* (1623), apresentado em edição crítica de *The New Cambridge Shakespeare* (2003). Em segundo lugar, consiste na comparação das soluções oferecidas pelos quatro tradutores: Onestaldo de Pennafort (1940), Oliveira Ribeiro Neto (1948), Carlos Alberto Nunes (1956) e Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1969). A análise nos permitiu corroborar a relação entre o tratamento da linguagem shakespearina com conotação sexual, as normas sociais e os valores morais dos contextos socioculturais e períodos históricos estudados e sua conseqüente influência na tradução. Após a análise das traduções à luz do referencial teórico, concluímos que a hipótese inicial não se confirma.

Palavras-chave: estudos da tradução; jogos de linguagem; inequivalência; sexualidade; Romeu e Julieta; Shakespeare.

ABSTRACT

Starting from the hypothesis that censorship in periods of exception is more rigid regarding the treatment of the translation of sexually suggestive language, we undertook a comparative study of Brazilian translations of *Romeo and Juliet* by William Shakespeare – published in the period spanning the Vargas’ Government (1934-1945) and the Military Dictatorship (1964-1985) – regarding two aspects. The first concerns polysemy – understood as a condensation of meanings into a single signifier and a potential source of inequivalence in translation –, represented in this work by expressions of double meaning with a sexual connotation, named *jogos de linguagem* (language games). The second aspect concerns the relationships of interdependence between power, sexuality, literature, and translation. We postulate that the treatment of the translation of language with Shakespearean sexual connotations – reproduction, softening, or omission of language games – is conditioned by the social norms and moral values of each socio-cultural context and historical period in which they are affirmed. Thus, we will focus not only on the studies of the sociology of translation, but also on the study of the concepts of obscenity, sexuality, and pornography from their insertion in a specific socio-cultural context. The analysis will be based on the theoretical assumptions of Hunt (1999), Goulemot (2000), Giddens (1992), Macrone (1998), Wells (2010), and Del Priore (2011), – regarding the theme of sexuality –; Toury (1995) and Schäffer (1998), Lambert (2011a; 2011b; 2015) e Even-Zohar (1990) – regarding translation –; Casanova (2002), Passiani (2002), Wyler (2003), Martins (2008) and Milton and Bandia (2008) – regarding the sociology of translation. Firstly, the methodology consists of the survey and analysis of the language games with sexual connotations in the speeches of the characters Mercutio and Nurse in the original text, which highlights the polysemy. The source of the original text is the interlinear translation by Elvio Funck (2011) from the *First Folio* (1623) presented in the critical edition, *The New Cambridge Shakespeare* (2003). Secondly, the methodology consists of comparing the solutions offered by four translators: Onestaldo de Pennafort (1940), Oliveira Ribeiro Neto (1948), Cunha Medeiros, and Oscar Mendes (1956), and Carlos Alberto Nunes (1969). The analysis has allowed us to corroborate the relationship between the treatment of Shakespearean language with a sexual connotation, social norms, and the moral values of the socio-cultural contexts and historical periods studied and their consequent influence on translation. After analyzing the translations in light of the theoretical framework, we conclude that the initial hypothesis is not confirmed.

Key-words: translation studies; language games; inequivalence; sexuality; Romeo and Juliet; Shakespeare.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Escolha seu Shakespeare - publicações brasileiras de <i>Romeu e Julieta</i> por décadas	115
Quadro 2 - Jogos de linguagem (com conotação sexual) dos personagens Mercúcio e Romeu em <i>Romeu e Julieta</i>	132
Quadro 3 - Jogos de linguagem (com conotação sexual) do personagem Mercúcio em <i>Romeu e Julieta</i>	134
Quadro 4 - Jogos de linguagem (com conotação sexual) do personagem Mercúcio em <i>Romeu e Julieta</i>	136
Quadro 5 - Jogos de linguagem (com conotação sexual) do personagem Mercúcio em <i>Romeu e Julieta</i>	138
Quadro 6 - Jogos de linguagem (com conotação sexual) do personagem Mercúcio em <i>Romeu e Julieta</i>	142
Quadro 7 - Jogos de linguagem (com conotação sexual) do personagem Mercúcio em <i>Romeu e Julieta</i>	145
Quadro 8 - Jogos de linguagem (com conotação sexual) do personagem Mercúcio em <i>Romeu e Julieta</i>	150
Quadro 9 - Jogos de linguagem (com conotação sexual) do personagem Mercúcio em <i>Romeu e Julieta</i>	151
Quadro 10 - Jogos de linguagem (com conotação sexual) dos personagens Mercúcio e Romeu em <i>Romeu e Julieta</i>	154
Quadro 11 - Jogos de linguagem (com conotação sexual) do personagem Mercúcio em <i>Romeu e Julieta</i>	157
Quadro 12 - Jogos de linguagem (com conotação sexual) do personagem Mercúcio em <i>Romeu e Julieta</i>	160
Quadro 13 - Jogos de linguagem (com conotação sexual) dos personagens Mercúcio e Ama em <i>Romeu e Julieta</i>	164
Quadro 14 - Jogos de linguagem (com conotação sexual) do personagem Mercúcio em <i>Romeu e Julieta</i>	167
Quadro 15 - Jogos de linguagem (com conotação sexual) da personagem Ama em <i>Romeu e Julieta</i>	172
Quadro 16 - Jogos de linguagem (com conotação sexual) das personagens Ama e Lady Capuleto	174

Quadro 17 - Jogos de linguagem (com conotação sexual) das personagens Ama e Lady Capuleto	178
Quadro 18 - Jogos de linguagem (com conotação sexual) da personagem Ama	186
Quadro 19 - Jogos de linguagem (com conotação sexual) da personagem Ama	188
Quadro 20 - Jogos de linguagem (com conotação sexual) da personagem Ama	194
Quadro 21 - Jogos de linguagem (com conotação sexual) da personagem Ama	197
Quadro 22 - Jogos de linguagem (sem conotação sexual) dos personagens Mercúcio e Romeu em <i>Romeu e Julieta</i>	199
Quadro 23 - Jogos de linguagem (sem conotação sexual) dos personagens Mercúcio e Romeu em <i>Romeu e Julieta</i>	207
Quadro 24 - Jogos de linguagem (sem conotação sexual) dos personagens Mercúcio e Benvólio em <i>Romeu e Julieta</i>	217
Quadro 25 - Jogos de linguagem (sem conotação sexual) dos personagens Mercúcio, Benvólio, Teobaldo e Romeu em <i>Romeu e Julieta</i>	227
Quadro 26 - Jogos de linguagem (sem conotação sexual) da personagem Ama.....	245
Quadro 27 - Jogos de linguagem (sem conotação sexual) da personagem Ama em <i>Romeu e Julieta</i>	248
Quadro 28 - Jogos de linguagem (sem conotação sexual) dos personagens Ama e Benvólio em <i>Romeu e Julieta</i>	251
Quadro 29 - Jogos de linguagem (sem conotação sexual) da personagem Ama em <i>Romeu e Julieta</i>	261
Quadro 30 - Jogos de linguagem (sem conotação sexual) da personagem Ama em <i>Romeu e Julieta</i>	264
Quadro 31 - Metáforas	268
Quadro 32 - Onomatopeias.....	271
Quadro 33 - Interjeições/locuções interjeitivas	271
Quadro 34 - Metáforas	272
Quadro 35 - Metonímias	277
Quadro 36 - Sinédoques	277
Quadro 37 - Onomatopeias.....	277
Quadro 38 - Prosopopeias	277
Quadro 39 - Interjeições/locuções interjeitivas	277
Quadro 40 - Malapropismos.....	278
Quadro 41 - Corruptelas.....	278

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	15
2	SHAKESPEARE E SUA OBRA.....	21
2.1	AUTOR E ÉPOCA.....	21
2.2	OBRA	23
2.2.1	Obra geral.....	24
2.2.2	<i>Romeu e Julieta</i>.....	26
3	SEXUALIDADE, CENSURA E PODER	31
3.1	PERSPECTIVA SOCIOCULTURAL E HISTÓRICA.....	32
3.2	SEXUALIDADE E PODER.....	33
3.2.1	Formas de racionalidade no discurso sobre o sexo	34
3.2.2	Transformações no poder	39
3.3	ÉPOCAS E CENSURA.....	41
3.3.1	Censura do Estado, educação, produção cultural e tradução	41
3.3.1.1	Era Elisabetana.....	45
3.3.1.2	Governo Vargas	50
3.3.1.3	Governo Juscelino Kubitschek e Ditadura Militar	58
3.4	PROCESSO DE MODERNIZAÇÃO NA PASSAGEM DO SÉCULO XIX PARA O SÉCULO XX	60
3.4.1	Retrato das relações amorosas na cultura popular	62
4	REPRESENTAÇÕES DO AMOR E DA SEXUALIDADE NA LITERATURA	67
4.1	REPRESENTAÇÃO DO AMOR NA LITERATURA.....	67
4.2	REPRESENTAÇÃO DA SEXUALIDADE NA LITERATURA	70
4.2.1	Representação da sexualidade no Brasil.....	77
4.3	SHAKESPEARE NO BRASIL: DA LÍNGUA (LITERATURA) FRANCESA À TRADUÇÃO	80
4.3.1	Impacto da “literarização” das línguas Francesa e Inglesa na Formação da Literatura Brasileira	81
4.3.2	Panorama da história da tradução no Brasil	87
4.3.3	Tradução de periódicos britânicos e franceses e Literatura Brasileira.....	96
4.3.4	Formação da literatura brasileira e introdução da obra de Shakespeare no Brasil.....	102

4.3.5	Recepção da obra de Shakespeare no Brasil	106
4.3.5.1	Tradução e intertextualidade na recepção de peças shakespearianas no Brasil.....	116
4.4	NORMAS SOCIAIS, NORMAS DE TRADUÇÃO E O TRATAMENTO DA TRADUÇÃO DOS JOGOS DE LINGUAGEM SHAKESPEARIANOS EM <i>ROMEU E JULIETA</i>	125
5	METODOLOGIA E ANÁLISE.....	128
5.1	PASSOS METODOLÓGICOS.....	129
5.2	ANÁLISE DOS JOGOS DE LINGUAGEM DE CONOTAÇÃO SEXUAL	131
5.2.1	Quadros dos jogos de linguagem com conotação sexual das falas dos personagens Mercúcio, Romeu, Benvólio e Ama em <i>Romeu e Julieta</i>.....	132
5.2.2	Quadros de jogos de linguagem (sem conotação sexual) dos personagens Mercúcio, Romeu, Ama, Lady Capuleto e Benvólio em <i>Romeu e Julieta</i>.....	199
5.2.3	Jogos de linguagem sem conotação sexual dos personagens Ama, Lady Capuleto e Romeu em <i>Romeu e Julieta</i>.....	245
5.3	CLASSIFICAÇÃO DOS JOGOS DE LINGUAGEM.....	267
5.3.1	Quadros de classificação dos jogos de linguagem com conotação sexual	268
5.3.2	Quadros de classificação dos jogos de linguagem sem conotação sexual	272
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	280
	REFERÊNCIAS	285

1 INTRODUÇÃO

O dramaturgo William Shakespeare viveu em um período de grande desenvolvimento econômico e cultural na Inglaterra, que proporcionou o florescimento das artes. No que se refere à literatura, o gênero teatral foi o de maior popularidade – atraindo públicos das mais diversas camadas sociais, que buscavam entretenimento –, e do qual o dramaturgo foi um dos mais brilhantes representantes. Esse período é conhecido como a era do teatro elisabetano, que iniciou no reinado de Elisabete I (1559-1603) e se estendeu até o reinado de Jaime I (1603-1625). O brilhantismo ou talento literário de Shakespeare, associado a uma época propícia para o desenvolvimento das artes, asseguraram-lhe uma carreira de dramaturgo bem-sucedida, tendo também se destacado como poeta.

O tema desta pesquisa consiste no aprofundamento do estudo iniciado no mestrado a respeito da linguagem de duplo sentido de conotação sexual que o dramaturgo explorou, de forma habilidosa, em suas peças e poemas. Neste caso, especificamente, será analisada a linguagem da peça *Romeu e Julieta*, escrita por volta de 1593.

Considerando que a proposta da tese dá continuidade à análise desenvolvida durante o mestrado, faz-se necessário retomar algumas considerações acerca dos resultados de minha dissertação, intitulada *O tratamento da tradução da polissemia em traduções da obra Romeu e Julieta de William Shakespeare* (2016).

O objetivo inicial foi estudar o tratamento dado à tradução das expressões polissêmicas com conotação sexual empregadas por Shakespeare em sua obra, denominadas jogos de linguagem¹. Marques (2001, p. 65) cita Ullmann (1964) ao definir a polissemia, como “os matizes diversos de um mesmo sentido básico de um nome”. Rabadán (1991, p. 20) cita Dagut (1981) ao referir-se à polissemia como “uma condensação de significados em um só significante”. A autora atribui o uso da polissemia “à capacidade limitada dos humanos para armazenar informação” (RABADÁN, 1991, p. 119), e observa que essa característica da obra shakespeariana representa uma fonte de inequivalência na tradução (RABADÁN, 2001), uma vez que sua reprodução na língua alvo nem sempre encontra soluções tradutórias que deem conta do duplo sentido e da conotação sexual dos jogos de linguagem do texto original. Por uma questão de delimitação e extensão da pesquisa, na dissertação, detive-me na identificação dos jogos de linguagem das falas do personagem Mercúcio, profusa em trocadilhos de conotação sexual. Em seguida, analisei seu tratamento em três traduções para o

¹ As expressões “jogos de linguagem” e “trocadilhos” serão empregadas como sinônimos no texto, pois ambas fazem referência a expressões de duplo sentido de conotação sexual da obra *Romeu e Julieta*.

português, comparando-as não apenas com a obra original, como também entre si: as de Beatriz Viégas-Faria (1998), de Bárbara Heliodora (2001) e de Elvio Funck (2011).

Concluí que os três mantiveram, na maioria dos casos, a função comunicativa da obra original da comicidade resultante da exploração dos jogos de linguagem de conotação sexual. Observei também que a reprodução desses jogos de linguagem no texto alvo, ou seja, nas traduções para o português, certamente representou uma dificuldade ou um desafio para os tradutores em virtude das inequivalências da tradução no que diz respeito a tais jogos de linguagem. Essas inequivalências são consequência de dois fatos. O primeiro é que a conotação sexual que a maioria das expressões analisadas tinha na Era Elisabetana não se manteve ao longo do tempo – o que representa um desafio tanto para a tradução, que os problematiza adaptando-os à cultura e língua de chegada, como para sua identificação pelo público contemporâneo. O segundo diz respeito ao fato de que a conotação sexual depende de seu uso motivado, ou seja, depende do contexto em que esteja inserida. Portanto, tais fatos evidenciam uma existência condicionada dos jogos de linguagem a questões não apenas linguísticas, como também históricas e socioculturais, uma vez que os duplos sentidos com ou sem conotação sexual estão suscetíveis a interpretações variadas de leitores e/ou espectadores de contextos diversos. Em outras palavras, pensamos que a existência dos jogos de linguagem não está condicionada apenas ao seu emprego por parte do autor, mas também à interpretação dos leitores e/ou espectadores, baseada em variações linguísticas, históricas e socioculturais. Dessa forma, não podemos afirmar que todas as expressões por nós aqui identificadas e analisadas como jogos de linguagem em *Romeu e Julieta* tenham sido empregados por Shakespeare de forma invariavelmente intencional.

O objetivo da proposta atual é dar prosseguimento à pesquisa anterior a partir de uma observação mais acurada das traduções da obra *Romeu e Julieta*, publicadas no Brasil no período que vai do Governo Vargas (1934-1945) até a Ditadura Militar (1964-1985). O fato de ambos os períodos corresponderem a Estados de Exceção justifica essa escolha, pois pretendo verificar ou não a relação ou influência desses contextos socioculturais no tratamento dado à tradução dos jogos de linguagem shakespearianos. Em outras palavras, buscarei salientar a função comunicativa e social da literatura e, conseqüentemente, da tradução a partir da influência do contexto sociocultural na produção de uma obra literária – a peça *Romeu e Julieta* escrita na Era Elisabetana –, bem como em sua tradução em um novo contexto sociocultural – o Brasil nesses dois períodos.

Para examinar essa influência, a tese se debruçará sobre três aspectos: o das perspectivas socioantropológica e histórica, o da perspectiva linguística e o da perspectiva tradutológica.

Assim, o primeiro aspecto se refere aos valores socioculturais que determinam o emprego dos jogos de linguagem na obra original, bem como sua reprodução ou omissão na tradução de acordo com sua época. Essa questão suscita um estudo dos conceitos de obscenidade e de sexualidade a partir de seu emprego no contexto sociocultural original da obra – Inglaterra elisabetana do século XVI – e naquele de quatro traduções publicadas no Brasil entre o Governo Vargas (1934-1945) e a Ditadura Militar (1964-1985). Além disso, cabe também estudar o impacto desses conceitos na linguagem literária a partir de um estudo da função e do propósito do emprego da linguagem sexual na literatura produzida nesses períodos, conforme veremos no capítulo 4.

O segundo aspecto trata da exploração da linguagem sexual na literatura shakespeariana com base na ideia da posição central que o indivíduo passa a ocupar no contexto das transformações sociais baseadas na ascensão gradativa da razão, as quais denominaremos processo de modernização. Os períodos históricos selecionados para este estudo, que são palco desse processo de modernização, são a Era Elisabetana, a era moderna na Europa do século XVII ao XIX e a contemporaneidade brasileira no século XX. Esclarecemos que, em termos de Brasil, essa noção de modernidade envolve aspectos da cultura e da política desenvolvimentistas especialmente no Governo Vargas e no Governo Juscelino Kubitschek.

A Era Elisabetana, em que se produz a obra shakespeariana, está contextualizada no Renascimento inglês que, influenciado pelos ideais do Renascimento italiano, vivencia o processo de transição do teocentrismo da Idade Média para o antropocentrismo da Idade Moderna. A posição central que o indivíduo passa a ocupar na sociedade possibilita que questões como a do corpo, da emoção, do desejo e da sexualidade passem a ser observadas e exploradas por áreas do conhecimento e das artes, dentre elas, a literatura em pleno desenvolvimento do Humanismo. No que diz respeito ao conceito de modernidade, Giddens (1992, p. 51) parece corroborar a relação entre o emprego da linguagem de conotação sexual na literatura e a posição central do indivíduo em decorrência do domínio da razão quando afirma que “A modernidade é inseparável da ascendência da razão, no sentido de que se supõe que a compreensão racional dos processos físicos e sociais substitui a regra arbitrária do misticismo e do dogma”.

O terceiro aspecto concerne à inserção da obra do dramaturgo inglês, por meio de sua tradução, no contexto sociocultural e econômico-político brasileiro. A partir de um estudo das relações de interdependência que se estabelecem entre esses diferentes âmbitos, pretendemos indicar os motivos da inserção e conseqüente popularidade da obra shakespeariana no Brasil.

Dessa forma, nossa hipótese de pesquisa baseia-se na crença de que o tratamento da tradução dos jogos de linguagem shakespearianos com conotação sexual da obra *Romeu e Julieta* esteja interligado com as relações de controle e sujeição, estabelecidas por meio de padrões “adequados” à conduta moral e sexual em uma sociedade em determinado momento. Da mesma forma, acreditamos que tais relações de controle e sujeição estejam presentes na tradução, entendida como um processo não apenas linguístico como também sociocultural, cujas normas estão relacionadas, portanto, às normas sociais e aos valores morais.

A tese será desenvolvida em seis capítulos. O capítulo 1 corresponde ao capítulo da introdução, onde descrevemos a organização e o desenvolvimento da tese.

O capítulo 2 abrange a obra *Romeu e Julieta*, o autor William Shakespeare e sua época, a partir do referencial de Carrington [19--], Day (1963), Smith (2008) e Funck (2011).

O capítulo 3 aborda o tema da sexualidade do ponto de vista socioantropológico, com foco no estudo da relação entre poder, sexualidade, literatura e tradução. Destacamos os estudos de Foucault (2015), Del Priori (2011), Andrade (2013) e Toury (1995) como base teórica deste capítulo.

O capítulo 4, focado em uma retomada histórica, aborda dois temas. O primeiro tema diz respeito ao tratamento dado à sexualidade no contexto histórico e sociocultural da obra original *Romeu e Julieta*, bem como no contexto de suas traduções brasileiras e sua relação com fatos sociais, expressa na literatura a partir do emprego de linguagem de conotação sexual.

Para essa análise, tomaremos como base os estudos de Stanley Wells (2010) e Michael Macrone (1998) concentrados na Inglaterra do período elisabetano do final do século XVI e do início do século XVII, quando Shakespeare escreveu sua obra; Mary Del Priori (2005), Mary Del Priore e Márcia Amantino (2011), Fernando A. Novais e Liliam Moritz Schwarcz (1998) e Alessandra El Far (2007), cujos estudos têm como foco o contexto sociocultural brasileiro desde o período da colonização (século XVI) até a atualidade (século XXI). Acrescentamos que, a título de ilustração, no que concerne especificamente ao estudo da sexualidade, bem como ao estudo da definição ou diferenciação dos conceitos do obsceno e sexual, imprescindíveis para a análise do tratamento da tradução dos jogos de linguagem shakespearianos, nós nos serviremos dos estudos de Jean-Marie Goulemot (2000), com foco

nos séculos XVII e XVIII na França; e Lynn Hunt (1999), cuja análise compreende os períodos entre os séculos XVI e XIX na Europa.

O segundo tema se refere à inserção da obra de Shakespeare no contexto sociocultural brasileiro por meio da tradução de suas peças a partir de versões/imitações francesas em meados do século XIX. Tal inserção será estudada sob a ótica da Sociologia da Tradução e dos Estudos de Tradução. A ótica da Sociologia da Tradução diz respeito ao estudo das relações ou vínculos que se estabelecem entre a literatura produzida em determinada sociedade e as condições socioculturais e econômico-políticas às quais sua formação e desenvolvimento estão condicionados – uma vez que a produção literária reflete os valores de tais sociedades e se insere em um mercado editorial, cujo desenvolvimento está igualmente subordinado a tais condições –, bem como a relação dessa literatura emergente com literaturas já consolidadas de culturas dominantes. A ótica dos estudos da Tradução se refere à relação de interdependência entre as condições ou contextos socioculturais e as normas pelas quais a tradução de cada período histórico se pauta.

No caso específico da inserção da obra shakespeariana na formação do cânone brasileiro, a partir da tradução, analisaremos as causas da influência das culturas francesa e britânica nesse processo, que se deu por intermédio da cultura portuguesa. Para tanto, tomaremos como base as obras de Gomes (1961), Miceli (2001), Casanova (2002), Passiani (2002), Wyler (2003), Barbara Heliadora (2008), Márcia Martins (2008), e Ramicelli (2008).

O capítulo 5 diz respeito aos dois aspectos. O primeiro aspecto está focado na descrição da metodologia empregada para a identificação dos jogos de linguagem na obra original e nas traduções brasileiras utilizadas. O segundo aspecto é relativo à organização e análise dos jogos de linguagem. Assim, organizamos os jogos de linguagem em quadros de acordo com os respectivos atos e cenas da peça em que aparecem, tanto na obra original como nas traduções brasileiras, e os analisamos, correlacionando-os aos períodos estudados: Era Elisabetana e o período entre o Governo Vargas e a Ditadura Militar. Para tal análise, tomaremos como base teórica Partridge (2009), Rubenstein (1989), Macrone (1998), Williams (1996), Carrington [19--], Rasmussem, Sénéchal e Bate (2007), Evans (2003) e Funck (2011). Portanto, gostaríamos de destacar a relevância dos glossários especializados na linguagem shakespeariana, acima mencionados, para esta pesquisa, pois os mesmos foram fundamentais para a identificação e análise dos jogos de linguagem com e sem conotação sexual. Dessa forma, veremos que os jogos de linguagem selecionados estão organizados em quadros numerados e sua análise está fundamentada nas definições dos respectivos glossários especializados. Esperamos que as explicações detalhadas, acompanhadas de citações dos

especialistas, se justifiquem por seu caráter didático, e pelo propósito de levar os leitores e leitoras a uma melhor compreensão do texto e a uma percepção mais apurada dos duplos sentidos dos jogos de linguagem. Da mesma forma, a decisão de incluir tais citações e/ou definições no corpo do texto, em vez de incluí-las em anexos, como pensamos inicialmente, teve o objetivo de tornar a leitura mais fluente.

O *corpus* da análise para a coleta dos jogos de linguagem é composto pela tradução interlinear de *Romeu e Julieta* de Funck (2011) – oriunda do *First Folio*, de 1623, apresentado na edição crítica, *The New Cambridge Shakespeare*, da editora G. Blackmore Evans (2003) – e pelas traduções de Onestaldo de Pennafort (1940), Oliveira Ribeiro Neto (1948), Carlos Alberto Nunes (1956) e Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1969). Salientamos o fato de termos empregado, para a análise dos jogos de linguagem, edições posteriores às primeiras edições das traduções brasileiras – uma vez que foram estas as versões impressas disponíveis encontradas no momento da coleta de material para o *corpus* –, o que não compromete o conteúdo da análise. São elas as edições de: Onestaldo de Pennafort (4. ed, 1968), Oliveira Ribeiro Neto (5. ed., 1997), Carlos Alberto Nunes (3. ed., 1998) e Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1969). Ainda no que concerne ao *corpus* de pesquisa, justificamos a escolha pela análise de um *Shakespeare on page*, em detrimento de um *Shakespeare on stage*, embora a obra shakespeariana tenha sido escrita originalmente para o teatro, pela necessidade de delimitação do tema de estudo, voltado, nesse caso, ao aspecto linguístico e tradutológico dos jogos de linguagem.

Por fim, o capítulo 6, que corresponde ao das considerações finais, apresenta nossas conclusões a respeito da tradução depreendida como um processo linguístico e também sociocultural, com base no estudo das traduções brasileiras da obra *Romeu e Julieta* de Wiliam Shakespeare, selecionadas para compor o *corpus* desta pesquisa.

Esperamos também que este estudo permita aos leitores (as) uma maior compreensão da obra shakespeariana no sentido de elucidar seu caráter popular, pois, embora sua redescoberta no decorrer do tempo – desde a publicação do *First Folio* em 1623, até sua recepção pelos Românticos brasileiros no século XIX, influenciados pelos Românticos alemães e ingleses que os precederam –, lhe tenha atribuído um status de obra erudita associada a uma elitização cultural, é necessário lembrar que Shakespeare escreveu peças teatrais voltadas a um público constituído de diversas camadas sociais, em um período de grande prestígio e popularidade do teatro elisabetano.

2 SHAKESPEARE E SUA OBRA

O emprego de jogos de linguagem de conotação sexual na obra shakespeariana, bem como o tratamento diversificado dado à tradução desses jogos de linguagem em publicações brasileiras em seus respectivos contextos históricos e socioculturais levanta dois aspectos. O primeiro diz respeito à função comunicativa e social da literatura e de sua tradução tanto no contexto sociocultural de sua produção como no de sua recepção. Relembramos que, nesse caso específico, o contexto de produção da obra shakespeariana *Romeu e Julieta* corresponde à Era Elisabetana – a Inglaterra nas últimas décadas do século XVI – e que o contexto de recepção da obra traduzida equivale ao Brasil do Governo Vargas (1934-1945) e da Ditadura Militar (1964-1985). O segundo aspecto se refere aos conceitos de obscenidade e de sexualidade nesses contextos socioculturais, que parecem ter sido determinantes tanto para o emprego dos jogos de linguagem na obra original, como para a tradução desses jogos de linguagem de conotação sexual – omissão, suavização ou reprodução na língua alvo. Em termos tradutórios, entenda-se o português como língua alvo e o inglês como língua fonte.

2.1 AUTOR E ÉPOCA

O dramaturgo e poeta inglês William Shakespeare viveu no período que corresponde aos reinados de Elizabete I (1558-1603) e Jaime I (1603-1625), conhecido como a era de ouro do teatro na Inglaterra ou era do teatro elisabetano. Esse período de grande desenvolvimento do teatro inglês se deve ao impulso que Elizabete I deu às representações teatrais públicas na Inglaterra ao elaborar, pessoalmente, em 1558, um documento que permitia sua volta após terem sido proibidas durante o reinado de Eduardo VI (1547-1553). Aliado a isso, o contexto sociocultural da Inglaterra elisabetana – caracterizado por grande desenvolvimento econômico, científico, artístico e político – foi favorável à era de ouro do teatro inglês, que se estendeu aos reinados seguintes de Jaime I, até 1625, e de Carlos I até 1642, com o fechamento dos teatros pela facção puritana do parlamento durante a Revolução Inglesa em 1642¹.

Shakespeare nasceu em 1564 em Stratford-upon-Avon e ali faleceu em 23 de abril de 1616. Era o filho mais velho do casal John Shakespeare e Mary Arden, ambos filhos de fazendeiros da região de Stratford. Seu pai, além de desempenhar a atividade de comerciante,

¹ Para maiores informações sobre a Era Elisabetana na Inglaterra, consultar Braun (2016).

ocupou cargos públicos importantes como os de conselheiro do burgo, juiz de paz, *alderman* (equivalente a um vereador) e prefeito.

No que concerne à sua formação – que certamente foi decisiva para o desenvolvidor de seu talento de escritor e de sua habilidade linguística –, ele frequentou a *Petty School* (escola de primeiras letras) e, aos sete anos de idade, ingressou na *Grammar School* (equivalente ao ensino fundamental e médio da atualidade), na qual permaneceu até a adolescência. A *Grammar School* de Stratford, conhecida como *King's New School*, era uma escola de alto padrão educacional, frequentada unicamente por meninos. Faziam parte do currículo escolar disciplinas como o latim – então língua franca da Europa – e o grego, acompanhadas do estudo de textos clássicos, como os de Plauto, Sêneca e Terêncio. Também estavam incluídas no currículo as disciplinas de retórica e lógica. Voltada ao desenvolvimento da habilidade de expressar-se bem tanto na escrita como na fala, em retórica trabalhava-se a produção de textos (cartas, discursos ou ensaios) com ênfase no emprego de figuras de linguagem como metáfora, alegorias e hipérbole, que eram apresentados oralmente. Outro tipo de produção textual exercitada consistia na imitação criativa (*imitatio*) – reprodução das obras originais latinas – e nas controvérsias ou (*controversiae*) – produção de textos defendendo dois pontos de vistas opostos sobre um tema. Com certeza, essas aulas contribuíram especialmente para o desenvolvimento de sua habilidade linguística que, aliada a seu talento para a escrita, o prepararam para sua atividade de dramaturgo.

Intenso também era o ritmo de aulas, que começavam às seis da manhã e terminavam às seis da tarde, aproximadamente, de segunda a sábado durante todo o ano – não havia férias de verão ou mesmo de inverno. Os domingos eram reservados à missa, cujo comparecimento obrigatório era supervisionado pelos mestres.

Quanto à vida pessoal do dramaturgo, é sabido que obteve uma licença para se casar com Anne Whateley, mas essa licença foi cancelada em decorrência da declaração da jovem Anne Hathway de que esperava um filho de Shakespeare. Dessa forma, Shakespeare se casou, aos dezoito anos, com Hathway, com quem teve a filha Susanna e os gêmeos Hamnet e Judith.

A circunstância de seu casamento é interpretada como a razão que o teria impedido de frequentar uma universidade, uma vez que, na época, as universidades não admitiam alunos casados. Também se levanta a hipótese de que um casamento infeliz teria motivado Shakespeare a partir de Stratford para viver em Londres por volta de 1585. No entanto, existem outras hipóteses sobre tal mudança: um possível envolvimento com caça ilegal; sua adesão a um grupo de atores que visitou Stratford em 1585, os *Queen Players*

(CARRINGTON, [19--], p. 5); ou, ainda, a necessidade de buscar trabalho e dar apoio financeiro à sua família, especialmente a seu pai, que passava por dificuldades. Essa hipótese é corroborada por Smith (2008, p. 22-23) quando afirma que:

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

O sucesso profissional do dramaturgo se deu não apenas por seu talento artístico inegável, mas também por sua mudança para Londres em uma época favorável ao desenvolvimento do teatro, a era de ouro elisabetana, quando a capital inglesa se encontrava em plena efervescência cultural. Portanto, essa circunstância propiciou o início de sua carreira em companhias de teatro, tais como a Queen’s Men e a Lord Strange’s Men, tendo inicialmente exercido as funções de ponto ou porteiro para, mais tarde, tornar-se ator, escritor e proprietário de teatro. Foi sócio proprietário tanto do The Globe como do Blackfriars, construídos respectivamente em 1599 e 1609. Shakespeare também foi membro da companhia de teatro Lord Chamberlain’s Company, que, em 1603, durante o reinado de Jaime I, passou a se chamar King’s Men, na qual atuou como ator e escritor até o fim de sua carreira em 1611. Nesse ano, aposentou-se e retornou à sua cidade natal, onde viveu até sua morte, cuja causa é desconhecida, em 21 de abril de 1616. Em 23 de abril, o bardo foi enterrado na Igreja de Holy Trinity, em Stratford, onde também foi enterrada sua mulher, que faleceu sete anos mais tarde.

2.2 OBRA

O fato de William Shakespeare ter vivido e produzido sua obra em pleno período do Humanismo na Inglaterra possibilitou-lhe o contato com os clássicos da cultura greco-latina, que determinaram a composição de sua obra conforme os moldes da época. Os temas explorados em suas peças, em geral, reproduzem elementos da cultura e da literatura clássica da Antiguidade. Da mesma forma, alguns de seus personagens são baseados em personagens da literatura e da mitologia clássica, tais como Romeu e Julieta, conforme veremos a seguir.

As peças shakespearianas, que se adaptavam ao contexto histórico e sociocultural da plateia elisabetana, mesclavam gêneros variados, mas somente passaram a ser classificadas

em gêneros distintos (tragédia, comédia, peças históricas e poemas) por ocasião de sua primeira publicação em único volume, intitulado *First Folio*, organizado por John Hemings e Henry Condell, em 1623, sete anos após a morte do dramaturgo.

2.2.1 Obra geral

A extensa obra de Shakespeare abrange peças teatrais e poesia. Dois de seus poemas, escritos durante o período em que os teatros estiveram fechados em decorrência de um surto de peste bubônica, são conhecidos como suas primeiras obras impressas e foram dedicados ao seu patrono na época, o conde de Southampton. *Vênus e Adonis* [*Venus and Adonis*] (1593) e *O estupro de Lucrecia* [*The Rape of Lucrece*] (1594) exploravam temas eróticos e traziam à tona o conflito entre a moral e o desejo sexual, inspirando-se no poema latino *Metamorfoses*, de Ovídio (8 d.C.), que abordava questões de mitologia e história do mundo.

Alguns anos mais tarde, em 1609, foi a vez da publicação da obra *Os sonetos*, composta por 154 sonetos “escritos de maneira esparsa, entre 1592 e 1602” (FUNCK, 2011, p. 9). Também de cunho erótico, especula-se que possam ter sido produzidos como uma autobiografia que refletia sobre a vida, o amor, a paixão, o desejo sexual e a morte, ou produzidos como uma dedicatória à suposta paixão secreta do poeta por uma mulher casada, “the dark lady”, ou mesmo por um jovem, “the fair youth”.

As peças teatrais – publicadas pela primeira vez em 1623 na coleção *First Folio* – foram classificadas como peças históricas, comédias e tragédias embora tivessem elementos e características comuns.

Dentre as peças históricas, estão *Ricardo III* [*The Tragedy of King Richard III*] e *Henrique VI* [*Henry VI*], registradas no início de sua carreira, por volta de 1590, e escritas em colaboração com os dramaturgos Thomas Kyd e Christopher Marlowe. Essas peças, cujo tema central tratava de uma imprescindível estabilidade da ordem política, enalteciam os monarcas de seu tempo. As possíveis críticas a personagens ou fatos históricos que poderiam desestabilizar essa desejável ordem política ficavam habilidosamente reservadas a monarcas ou a fatos do passado.

Um segundo grupo de peças teatrais foi classificado como comédias. As mais conhecidas são *Sonho de uma noite de verão* [*A Midsummer Night's Dream*], *A tempestade* [*The Tempest*], *O mercador de Veneza* [*The Merchant of Venice*], *A comédia dos erros* [*The Comedy of Errors*], *A megera domada* [*The Taming of the Shrew*], *Os dois cavaleiros de Verona* [*The Two Gentlemen of Verona*] e *Muito barulho por nada* [*Much Ado about*

Nothing]. Assim como nas peças históricas, também nas comédias Shakespeare misturava elementos cômicos do cotidiano e da mitologia para fazer uma crítica não apenas aos costumes como também à desestruturação da ordem política do Estado. Outros elementos característicos das comédias shakespearianas são as disputas entre personagens ou entre famílias, os equívocos dos personagens, as dificuldades enfrentadas e superadas por jovens amantes, a idealização da vida rural e o final feliz.

O terceiro grupo de peças teatrais, classificado como tragédias², pertence ao período final de sua carreira, entre 1601 e 1608. As mais conhecidas são *Romeu e Julieta* [*Romeo and Juliet*], *Júlio César* [*Julius Cesar*], *Hamlet*, *Otelo* [*Othelo, the Moor of Venice*], *Macbeth*, *Tito Andrônico* [*Titus Andronicus*], *Antônio e Cleópatra* [*Antony and Cleopatra*], *Rei Lear* [*King Lear*]. O princípio de tragédia adotado pelo dramaturgo baseava-se naquele de Aristóteles, que observava o conceito de catarse: o caráter humano do herói das peças, corruptível apesar de admirável, o aproximava do público por uma espécie de identificação. Dessa forma, este fazia sua catarse ao se compadecer do herói e purgar suas paixões, seus sentimentos. Além desse, Aristóteles acrescentava dois outros requisitos a serem cumpridos na tragédia clássica: o emprego da linguagem elevada e digna e o final triste, caracterizado pela destruição ou pela loucura de um ou vários personagens sacrificados por seu orgulho ao tentarem se rebelar contra as forças do destino.

A peça *Romeu e Julieta*, objeto de análise desta tese, recebeu, mais recentemente, duas classificações de gênero. Segundo a tradutora e crítica de teatro Heliodora (2001), *Romeu e Julieta* pertence ao gênero da tragédia lírica, pois foi escrita em um período em que Shakespeare explorou largamente o uso da linguagem poética em suas peças. Day (1963, p. 197)³, classifica a obra como comédia romântica, uma vez que o êxtase dos jovens amantes é “o clássico êxtase do amor jovem, o glorioso amor despercebido à primeira vista”⁴, que acaba sendo impedido pela rivalidade de suas famílias. Day (1963) também observa que “Talvez a tragédia derradeira do drama resida na desolação resultante da consciência de que a glória da

² Bornheim (2007) observa que o sentido da palavra tragédia vem sofrendo uma profunda mudança de sentido na atualidade e que seu uso, a partir das referências a todo e qualquer evento de intensidade negativa, tem sido banalizado de forma progressiva e seu conteúdo, portanto, esvaziado. Acrescenta que a tragédia, inerente à própria realidade humana, e entendida aqui como um gênero de uma obra de arte, está baseada em dois pressupostos básicos: o homem e o sentido da ordem dentro do qual se insere o herói trágico. Ainda observa que a polaridade desses pressupostos é o que viabiliza a ação trágica e que o herói e o sentido da ordem se resolvem em termos de conflito e reconciliação. Em *Romeu e Julieta* a disputa de poder entre os Montéquio e os Capuleto caracteriza a ação dramática, uma vez que desestabiliza a desejável ordem do Estado, e culmina com as mortes dos jovens membros dos clãs inimigos, levando-os a uma reconciliação.

³ Todas as traduções das citações de Day (1963) são de nossa autoria.

⁴ “Both Romeo and Juliet properly belong in the world of romantic comedies, for theirs is the classic ecstasy of young love, glorious unheeding love at first sight.”

juventude tenha sido destruída”⁵ e conclui que “No entanto, o total efeito do drama é a compaixão ao invés da admiração que as maiores tragédias irão inspirar”.⁶

2.2.2 *Romeu e Julieta*

A peça *Romeu e Julieta* inspirou-se no poema *A trágica história de Romeu e Julieta* [*The Tragicall Historye of Romeus and Juliet*], de Arthur Brooke, publicado em 1567. Este, por sua vez, buscou inspiração na obra *Romeo e Giulietta*, de 1554, de Matteo Bandello, baseada no mito grego de Píramo e Tisbe.⁷

O fato de o dramaturgo William Shakespeare ter recriado um mito tão antigo para elaborar sua peça nos moldes da então usual prática da *imitatio*, tomando como empréstimo tanto o enredo como os personagens, não denota falta de criatividade ou mesmo de autenticidade. Pelo contrário, ao fazer esse empréstimo com as adaptações necessárias ao gênero teatral, tal como a compressão do tempo – originalmente a história se passa em um período de nove meses, ao passo que na peça a ação se desenrola em cinco dias –, o dramaturgo revela seu talento e habilidade linguística, dando dramaticidade, agilidade ou velocidade ao enredo, bem como credibilidade aos mal-entendidos que culminam com a morte dos protagonistas Romeu e Julieta.

O amor, tema recorrente na obra shakespeariana, ganha destaque na peça e sua imagística é pautada na dualidade do conceito de *amour-passion* (ROUGEMONT, 1988), conforme bem observa Mahood (2003): amor versus guerra, amor versus idolatria e amor versus paixão/doença. Estas dualidades do *amour-passion* estão representadas, na peça, ora pelo amor proibido dos jovens Romeu e Julieta por suas famílias rivais, ora pelas referências ao amor-idolatria ou amor-paixão/doença, ou mesmo, amor-religião nas falas de duplo sentido dos personagens. Mahood (2003, p. 64), também assegura que a dualidade do *amour passion* tem a função de se contrapor ao amor de Romeu e Julieta que, ao “vivenciarem uma auto-descoberta”, um amadurecimento, ao longo da peça, aproximam-se de um certo equilíbrio.

Todavia, o tema central da peça se encontra no jogo de disputa de poder entre as proeminentes famílias rivais de Verona – inseridas em determinado quadro sociopolítico –, que se sobrepõe ao amor. Para Barbara Heliadora (2001), essa disputa de poder é uma representação da guerra civil, mais especificamente, uma referência à Guerra das Rosas entre

⁵ “Perhaps the ultimate tragedy of the drama is that of brokenhearted age when it realizes it has destroyed the glory of youth [...]”

⁶ “[...] but the total effect of the drama is phatos rather than the awe the greater tragedies will inspire.”

⁷ O mito de Píramo e Tisbe é um conto da mitologia romana que narra a história de amor proibido entre dois jovens cujas famílias eram rivais. Proibidos de se casar, os jovens decidem fugir, mas por um mal-entendido acabam mortos.

os York e os Lancaster, famílias descendentes de Eduardo III (1327-1377), que lutaram pelo trono da Inglaterra por aproximadamente trinta anos (de 1455 a 1485). Além disso, uma análise mais atenta permite concluir que a trágica morte desses jovens membros das famílias Montéquio e Capuleto representa uma imolação em sacrifício da restauração da paz entre tais famílias, bem como uma crítica à disputa pelo poder que desestabiliza uma desejável ordem natural do Estado.

Essa noção de ordem harmônica do Estado decorre, por sua vez, de uma visão de ordem hierárquica do universo que se estendia à do Estado. Tal conceito, que predominara durante a Idade Média e que ainda se mantinha na dinastia Tudor do século XVI, baseava-se na seguinte ordem hierárquica e de encadeamento dos seres: acima de tudo estava Deus, criador e mantenedor do universo, seguido pelos anjos, pelos homens e pelos animais. Tal visão hierárquica aplicava-se tanto à Igreja como ao Estado, cujos poderes se haviam fundido desde a ruptura de Henrique VIII com a Igreja Católica e a consequente fundação da Igreja Anglicana (1534), encabeçada pelo próprio monarca.

Além disso, essa mesma noção de ordem harmônica do Estado revela as convicções do autor em relações baseadas em respeito e responsabilidade mútuos. Essas relações, por sua vez, deveriam ser a base das convicções do bom governante, que teria a obrigação de sobrepor os interesses dos governados aos seus interesses pessoais. Parece-nos, assim, que temos, em *Romeu e Julieta*, não apenas uma crítica à guerra, como também uma apologia ao bom governante, representado pelo Príncipe Escalo, autoridade máxima de Verona, que, comprometido com a busca e a manutenção da desejável harmonia do Estado, opõe-se constantemente à rivalidade entre os Montéquio e Capuleto. Tal fato está evidente na fala na cena 1 do ato 1 da peça, quando critica os senhores Montéquio e Capuleto por sua postura beligerante

Súditos rebeldes, inimigos da paz,
 que profanais vossas espadas manchando-as com o sangue de irmãos,
 não me ouvis? Que significa isso, homens e feras que sois!
 Que apagais o fogo de vossa pernicioso fúria
 Com a fonte vermelha que brotas de vossas veias:
 sob pena de tortura, largai de vossas mãos ensanguentadas
 essas espadas tão maltemperadas
 e ouvi a sentença de vosso irritado príncipe.
 Três arruaças, causadas por palavras frívolas,
 ditas por ti, velho Capuleto, e por ti, velho Montéquio,
 por três vezes perturbaram a tranquilidade de nossas ruas,
 e fizeram com que os venerandos cidadãos de Verona
 pusessem de lado os dignos e apropriados ornamentos
 para empunhar, em mãos também velhas, velhas lanças,
 já enferrujadas pela paz, para dar um fim a vosso rancoroso ódio.
 Se vierdes a perturbar novamente nossas ruas,

É com a vida que pagareis o preço da paz.
 Por essa vez, todos os outros podem ir embora:
 O senhor Capuleto, porém, irá comigo,
 E o senhor Montéquio irá esta tarde,
 Para ficar ciente de nossas ulteriores decisões,
 Até a velha Vila Franca, onde proferiremos nossas sentenças.
 Uma vez mais, sob pena de morte, retirem-se todos (SHAKESPEARE, 2011, p. 28-30, trad. FUNCK).⁸

Além da compressão do tempo na peça, outro mérito do dramaturgo ao recriar esse mito da Antiguidade clássica reside na evolução dos personagens. Segundo Carrington ([19--], p. 10):

Seria um erro pensar que o empréstimo do enredo de outras histórias diminuiria a genialidade de Shakespeare. O enredo é a parte menos importante da peça. O maior poder artístico de Shakespeare está em sua caracterização e através dela uma história que, em mãos menos talentosas, se tornaria bruta e improvável, se torna real e crível. A grande qualidade artística não consiste na invenção, mas sim na percepção – a concepção que o artista tem da vida como um todo. Uma história com um enredo “realista” não tem vida se seus personagens também não a tiverem, mas um enredo bruto ganha vida quando nos é mostrado por pessoas “vivas”^{9,10}.

No que se refere ao enredo, observamos que os fatos principais acontecem em cinco dias e podem ser descritos da seguinte forma: a primeira cena ocorre domingo pela manhã, quando uma briga entre os servidores das famílias rivais em um local público é interrompida pelos oficiais do Príncipe Escalo. À noite, ocorre o baile de máscaras na residência dos Capuleto, onde Romeu, acompanhado de seu primo Benvólio e de seu amigo Mercúcio, conhece Julieta. Os jovens se apaixonam, se encontram secretamente após o baile na sacada do quarto de Julieta e decidem se casar no dia seguinte.

Na segunda-feira, Frei Lourenço, amigo de Romeu, realiza em segredo a cerimônia de casamento dos jovens. Nesse mesmo dia ocorre um duelo entre Teobaldo, primo de Julieta, e

⁸ “Rebellious subjects, enemies to peace, profaners of this neighbour-stainèd steel – Wiil they nor hear? What ho, you men, you beasts! That quench the fire of your pernicious rage with purple fountain issuing from your veins: on pain of torture, from those bloody hands throw your mistempered weapons to the ground, and hear the sentence of your moved prince. Three civil brawls, bred of an airy word, by thee, old Capulet, and Montague, have thrice disturbed the quiet of our streets, and made Verona’s ancient citizens cast by their grave beseeming ornaments to wield old partisans, in hands as old, cankered with peace, to part your cankered hate. If ever you disturb our streets again, your lives shall pay the forfeit of the peace. For this time all the rest depart away: you, Capulet, shall go along with me, and, Montague, come you this afternoon, to know our farther pleasure in this case. To old Free-town, our common judgement-place. Once more, on pain of death, all men depart.”

⁹ “It would be a mistake to think that the borrowing of the outline of the story in any way detracts from Shakespeare’s genius. The plot is the least important part of a play. Shakespeare’s great artistic power is in characterization, and through it a story which in inferior hands would be crude and improbable becomes real and lifelike. Invention is not the great artistic quality, but insight – the conception the artist has of life as a whole. A story with ‘realistic’ plot has no life if the characters are wooden, but a crude plot becomes alive when living people inform it.”

¹⁰ Todas as traduções das citações de Carrington [19--] são de nossa autoria.

Mercúcio. Romeu tenta interromper o duelo, mas Mercúcio é mortalmente ferido e Romeu, por sua vez, duela com Teobaldo e o mata. O príncipe Escalo bane Romeu de Verona. Entretanto, antes de partir para seu exílio em Mântua, Romeu visita Julieta em segredo e os jovens consumam sua união. Ainda nessa mesma noite, o senhor Capuleto consente com o casamento da filha com o conde Páris, parente do príncipe Escalo. O casamento deveria ocorrer na quinta-feira daquela semana.

Na terça-feira pela manhã, Romeu parte para Mântua e os pais de Julieta a informam de seu casamento com Páris. A jovem recorre ao Frei Lourenço em busca de ajuda; este, também boticário, lhe fornece uma poção que, uma vez ingerida, resultaria na diminuição da pulsação de Julieta, levando-a a um sono profundo que poderia ser confundido com a morte. Assim, a jovem ganharia tempo para que o frei pudesse buscar um meio de trazer Romeu de volta a Verona.

No dia seguinte, quarta-feira, Julieta é encontrada “morta” em seu quarto pela Ama, que se apressa em dar a triste notícia aos pais e ao noivo da jovem. Julieta é levada ao mausoléu da família, onde Páris passa a noite de vigília.

Na quinta-feira, Romeu recebe a notícia da morte de Julieta por intermédio de seu servidor Baltasar. Em decorrência da impossibilidade do mensageiro designado por Frei Lourenço de levar uma carta a Romeu, na qual o Frei explicava seu plano – o mensageiro tinha sido impedido de deixar Verona devido à quarentena imposta por uma epidemia – houve um mal-entendido que culminou na morte dos amantes: Romeu, desconhecendo a falsa morte de Julieta, decide regressar a Verona sem antes deixar de procurar um boticário que lhe vendesse um veneno. Ao chegar ao mausoléu dos Capuleto, Romeu se defronta com Páris. Os jovens lutam e Páris acaba morto. Romeu entra no mausoléu e, ao ver Julieta, toma o veneno. Em seguida, a jovem desperta e, quando vê seu amado morto, se suicida com o punhal do próprio Romeu. A peça finaliza com o discurso do príncipe Escalo reunindo Frei Lourenço, os Capuleto e os Montéquio, que são conscientizados de sua responsabilidade pela morte dos jovens membros de ambas as famílias e levados a uma necessária reconciliação, conforme fica claro nas palavras do príncipe:

Esta manhã traz consigo uma paz melancólica
e o sol, enlutado, não mostrará seu rosto.
Retirem-se e reflitam sobre esses tristes acontecimentos;
alguns serão perdoados e outros punidos:
pois história de maior tristeza nunca aconteceu

do que esta de Julieta e Romeu (SHAKESPEARE, 2011, p. 252-253, trad. FUNCK).¹¹

No que diz respeito aos personagens, destacam-se como principais, na versão shakespeariana, Romeu e seus pais, Benvólio, Julieta e seus pais, Teobaldo, o conde Páris, Frei Lourenço e o Príncipe Escalo. Shakespeare dá destaque, em sua versão, a Mercúcio e à ama de Julieta, que não apenas contrastam com os jovens amantes, como também dão vida ao lado cômico da peça naqueles momentos em que empregam suas espirituosas falas de sentido ambíguo e de conotação sexual. A seguir nos deteremos brevemente em Mercúcio e na Ama, personagens que ganham destaque na versão shakespeariana por meio de suas falas impregnadas de jogos de linguagem de conotação sexual.¹²

Mercúcio tem a função dramática de contrastar com o introspectivo Romeu do início da peça por seu humor espirituoso e inteligente, revelado por seus trocadilhos sarcásticos e maliciosos. Igualmente impetuoso, emprega sua linguagem sarcástica não apenas para provocar o riso, como também para chocar e defender a honra de seus amigos.

O humor menos refinado da ama de Julieta, condizente com sua classe social, mas nem por isso menos espirituoso ou sarcástico, também lhe garante destaque na versão shakespeariana. Ao mesmo tempo que tem amor e dedicação total à Julieta, está sujeita às ordens de seus patrões. Sua proximidade com Julieta e a confiança que a jovem nela deposita a tornam influente, de certa forma, no desenrolar dos acontecimentos que envolvem os jovens amantes.

O *corpus* de análise da linguagem shakespeariana com conotação sexual será composto, conforme apresentaremos no capítulo 5, das falas dos personagens Mercúcio e Ama. A análise das falas, ricas em trocadilhos, contrastará o humor espirituoso e inteligente de Mercúcio com o não menos espirituoso, porém menos refinado, da Ama.

¹¹ “A glooming peace this morning with it brings, the sun for sorrow will not show his head. Go hence to have more talk of these sad things; some shall be pardoned, and some punishèd: For never was a story of more woe than this of Juliet and her Romeo.”

¹² Para uma descrição mais detalhada dos personagens da peça, consultar Braun (2016).

3 SEXUALIDADE, CENSURA E PODER

Parece-nos que o tratamento da tradução dos jogos de linguagem shakespearianos com conotação sexual da obra *Romeu e Julieta* está correlacionado às relações de controle e sujeição que se estabelecem por meio de padrões “adequados” à conduta moral e sexual em uma dada sociedade. Acreditamos também na existência de uma relação dialética, pois ao mesmo tempo que essas relações de controle e sujeição contribuem para a reprodução dos fatores socioculturais a partir dos quais se estabelecem os conceitos de obscenidade, de pornografia e de sexualidade, elas também participam da formação dessas relações de controle e sujeição.

O exame desses conceitos se dará a partir da análise da função social do emprego da linguagem de conotação sexual na literatura dos períodos e sociedades em questão. No que concerne à presente pesquisa, pensamos em termos de identificação dos jogos de linguagem de conotação sexual e de comparação de sua tradução nas quatro traduções brasileiras de *Romeu e Julieta* condicionadas ao contexto sociocultural e histórico dos períodos a que pertencem, ou seja, o Governo Vargas e a Ditadura Militar. Relembramos que são as traduções de Pennafort (1940), Oliveira Ribeiro Neto (1948), Nunes (1956) e Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1969).

Portanto, entendemos que a tradução, tanto do ponto de vista de sua produção como de sua recepção, está condicionada às normas sociais de cunho moral, político, ideológico ou religioso do contexto em que é desenvolvida, o que lhe confere um caráter não apenas linguístico como também cultural. Tal aspecto cultural da tradução remete a outros dois pontos relevantes, que retomaremos neste capítulo. O primeiro se refere às normas de tradução (TOURY, 1995, p. 55), definidas como

a tradução de valores gerais ou de ideias compartilhados por uma certa comunidade – quanto ao que é certo e errado, adequado e inadequado – guiadas por formas instrutivas de desempenho apropriadas e aplicáveis a situações específicas, pormenorizando tanto aquilo que é prescrito e proibido, como aquilo que é tolerado e permitido em uma certa dimensão comportamental. [...] As normas são adquiridas pelo indivíduo durante sua socialização e sempre implicam sanções – reais ou potenciais, assim como negativas ou positivas.^{1,2}

¹ “[...] norms are the translation of general values or ideas shared by a certain community — as to what is right and wrong, adequate and inadequate — into specific performance-instructions appropriate for and applicable to particular situations, specifying what is prescribed and forbidden as well as what is tolerated and permitted in a certain behavioural dimension [...]. Norms are acquired by the individual during his/her socialization and always imply sanctions – actual or potential, negative as well as positive.”

² Todas as traduções de citações de Toury (1995) são de nossa autoria.

O segundo ponto se refere à censura, uma vez que toda obra literária, assim como sua tradução, está exposta a critérios culturais, morais, políticos e religiosos, evidenciando as relações de controle e sujeição acima mencionadas. Observamos que tal fato se evidencia em diferentes épocas e sociedades.

3.1 PERSPECTIVA SOCIOCULTURAL E HISTÓRICA

Para uma melhor compreensão dos fatores socioculturais determinantes da dualidade ou contraposição entre o sexual e o obsceno, bem como do tratamento da linguagem de conotação sexual na literatura e na tradução, apresentaremos, a seguir, uma perspectiva sociocultural e histórica acerca desse tema.

Em primeiro lugar analisaremos, com base no estudo de Foucault (2015), o tratamento dado à sexualidade na Europa, especialmente entre os séculos XVII e XIX, e seu uso como instrumento ou mecanismo de controle e sujeição da população. Acreditamos que compreender o tratamento dado à sexualidade na sociedade ocidental dos períodos históricos aqui estudados seja um requisito necessário para também compreendermos o emprego na linguagem de conotação sexual na literatura como forma de contestação ou crítica social, como forma de produção de comicidade ou ainda como forma de entretenimento associado ao gênero literário pornográfico/erótico surgido no final do século XVI na Europa.

Em seguida, nós nos deteremos na análise de Del Priore (2013) a respeito do tratamento da sexualidade no Brasil e seu reflexo no emprego da linguagem de conotação sexual na literatura entre os séculos XVII e XX. A fim de fortalecer tais argumentos, apontaremos o conceito das “homologias estruturais” desenvolvido por Bourdieu, conforme mencionam Catani, Nogueira, Hey e Medeiros (2017), compreendidas como os pontos que são comuns a períodos históricos ou a espaços sociais distintos. Tais homologias serão estudadas com maior profundidade no capítulo 4, quando trataremos da questão da inserção da obra shakespeariana no contexto brasileiro nas primeiras décadas do século XX por meio de sua tradução.

Portanto, a ideia de estabelecer uma relação entre esses elementos na obra shakespeariana com base no conceito das homologias estruturais remete ao tratamento dado à linguagem de duplo sentido de conotação sexual nos contextos socioculturais e períodos históricos diversos nos quais se inseriram. Essa diversidade suscitou leituras, interpretações ou apreciações distintas no que diz respeito ao julgamento moral sobre seu teor sexual e que

atribui à linguagem shakespeariana, precisamente, uma conotação obscena em determinadas épocas e sociedades.

3.2 SEXUALIDADE E PODER

Em sua obra *História da sexualidade – a vontade de saber*, Foucault (2015) faz uma leitura da evolução ou da transformação dos mecanismos silenciosos de poder exercidos pelo Estado e pela Igreja aos quais a humanidade esteve e está submetida por meio do controle e normatização da maneira de vivenciar a própria sexualidade, entendida como um modo fundamental de ligação entre poder e saber. Ou seja, o poder se exerce pelo saber, que equivale ao discurso sobre o sexo e às normas de conduta sexual desejável.

No que concerne ao conceito de poder – e aqui podemos pensar também em termos de poder jurídico – e de sua correlação com o sexo, faz-se necessário refletir sobre seu caráter sutil, pois a eficácia dos mecanismos de poder que viabilizam e potencializam seus efeitos de obediência, como consequência dos “modos de dominação, submissão, ou ainda, sujeição” (FOUCAULT, 2015, p. 94), reside nessa espécie de disfarce e

é somente mascarando uma parte importante de si mesmo que o poder é tolerável. Seu sucesso está na proporção daquilo que consegue ocultar dentre seus mecanismos. [...] O poder, como puro limite traçado à liberdade, pelo menos em nossa sociedade, é a forma geral de sua aceitabilidade.

Historicamente, o poder entendido como o limite traçado à liberdade tem sua origem nas grandes instituições desenvolvidas na Idade Média, a saber, a monarquia, o Estado e também a Igreja e seus aparelhos. Um desses aparelhos foi (e é) o Direito:

[que] não foi, simplesmente, uma arma habilmente manipulada pelos monarcas; constituiu, para o sistema monárquico, o modo de manifestação e a forma de aceitabilidade. Desde a Idade Média, nas sociedades ocidentais, o exercício do poder sempre se formula no direito (FOUCAULT, 2015, p. 95-96).

Portanto, a monarquia se utilizou do “Direito” para garantir seus privilégios e seus abusos de poder. Ainda hoje, a representação desse poder está marcada tanto pela desigualdade como pelos privilégios, com base na convicção das classes dominantes de que seus privilégios são a consequência de uma “inevitável” e “natural” forma de organização social calcada na desigualdade.

Outro ponto relevante dos mecanismos de poder observado por Foucault (2015) diz respeito à obstinação da sociedade pelo sexo. As razões que justificariam tal obstinação – aqui

pensamos em termos de sociedade europeia a partir das rupturas na história da sexualidade com foco nos mecanismos de controle no século XVI e no século XX – não podem ser ignoradas, pois estão na origem de toda essa organização social embasada nos mecanismos de poder engendrados pelo Estado e pela Igreja. Existe uma correlação entre o poder e o desejo, uma vez que as próprias relações pessoais podem ser interpretadas e vivenciadas como uma experiência baseada nessa disputa ou correlação de forças movidas por uma busca da “verdade” sobre o sexo que justifique seus discursos e mecanismos de submissão. Isso leva a pensar em termos de uma anterioridade da repressão do desejo sexual em relação à lei:

[...] não se trata de imaginar que o desejo é reprimido, pela boa razão de que é a lei que é constitutiva do desejo e da falha que o instaura. A correlação de poder já estaria lá onde está o desejo: ilusão, portanto, denunciá-lo numa repressão exercida a posteriori; vão, também, partir à cata de um desejo exterior ao poder” (FOUCAULT, 2015, p. 89).

3.2.1 Formas de racionalidade no discurso sobre o sexo

Outra questão levantada por Foucault é o fato de que as instituições de poder tenham passado a se utilizar do discurso sobre o sexo sob o ponto de vista da racionalidade quando “por volta do século XVIII nasce uma incidência política, econômica, técnica, a falar do sexo” (FOUCAULT, 2015, p. 26). Surgem então vários discursos: da polícia do sexo, da medicina do sexo e da economia e da política do sexo. O discurso da polícia do sexo é justificado pelo fato de que a sexualidade seja regulada por meio de discursos úteis e públicos ao invés de proibições. O discurso da medicina do sexo, que o classifica de acordo com padrões de comportamento sexual socialmente estabelecidos, se explica pela necessidade de superar os escrúpulos, o moralismo, a hipocrisia. O discurso da economia e da política do sexo se justifica pela relação deste com o surgimento da população como problema econômico e político, uma vez que os governos perceberam não somente a necessidade de lidar com a questão do equilíbrio do crescimento demográfico que representava a mão de obra responsável pelo crescimento econômico, mas também de lidar com as taxas de “natalidade, morbidade, esperança de vida, fecundidade, estado de saúde, incidência de doenças, forma de alimentação e de habitat” (FOUCAULT, 2015, p. 28). Finalmente, o discurso do sexo em termos da relação entre o Estado e o indivíduo tem a ver com o fato de que aquele tenha se tornado entre esses (o Estado e o indivíduo) “objeto de disputa, e disputa pública; toda uma teia de discursos, de saberes, de análise e de injunções o investiram” (FOUCAULT, 2015, p. 30).

Ainda no que se refere a esse discurso do sexo, observa-se sua relação com o emprego da linguagem de conotação sexual na literatura europeia, empregada inicialmente como uma forma de crítica social – como se verificou nos períodos do Renascimento e do Iluminismo europeus –, até sua concomitante transformação gradativa que resultou no surgimento e na proliferação da literatura pornográfica como um gênero independente a partir do século XVII.

Uma das hipóteses apresentadas por Foucault (2015) diz respeito às relações entre o poder, o saber e a sexualidade. Essa hipótese da repressão sexual tem a ver com uma forma paradoxal de falar acerca do sexo a fim de “calá-lo” ou “silenciá-lo”. Isso se dá porque, ao inscrever regras ou dispositivos, tais como o do “sacramento da confissão”, as instituições de poder – entenda-se aqui a Igreja e o Estado – deram origem à conveniente crença em uma sexualidade utilitarista, moldada por regras de conduta sexual bem definidas que apregoavam a castidade e idealizavam o sexo matrimonial com fins de assegurar uma descendência legítima como única forma aceitável e justificável para a prática sexual. Portanto, as sociedades burguesas e o puritanismo moderno, ao “calarem o sexo” por meio da fala, buscavam sua negação, despindo-o com astúcia, conseqüentemente, de sua força intrínseca.

A repressão sexual também se justifica por sua relação com a exploração da força de trabalho que passou a existir a partir da época da ascensão da burguesia (século XVII), no contexto sociopolítico e econômico do surgimento do Capitalismo:³

Esse discurso de representação moderna do sexo se sustenta. Sem dúvida porque é fácil de ser dominado. Uma grave caução histórica e política o protege; pondo a origem da Idade da Repressão no século XVII, após centenas de anos de arejamento e de expressão livre, faz-se com que coincida com o desenvolvimento do capitalismo: ela faria parte da ordem burguesa. A crônica menor do sexo e de suas vexações se transpõe, imediatamente, na cerimoniosa história dos modos de produção: sua futilidade se dissipa. Um princípio de explicação se esboça por si mesmo: se o sexo é reprimido com tanto rigor, é por ser incompatível com uma colocação no trabalho, geral e intensa; na época em que se explora sistematicamente a força de trabalho, poder-se-ia tolerar que ela fosse dissipar-se nos prazeres, salvo naqueles, reduzidos ao mínimo, que lhe permitem reproduzir-se? (FOUCAULT, 2015, p. 10).

Outra ideia interessante acerca do discurso sobre o sexo é a de uma “transgressão deliberada” ou a de um “benefício do locutor”, pois o autor entende que falar sobre o sexo nos coloca “fora do alcance do poder” e significa, portanto, desafiar esse poder. Ou seja, é

³ Essa relação entre a burguesia e o Capitalismo é também explicada por Moretti (2014, p. 12): “A origem da classe burguesa e de suas peculiaridades, escreveu Weber em *A ética protestante e o ‘espírito’ do capitalismo*, é um processo estreitamente relacionado àquele da origem da organização capitalista do trabalho, *embora não se trate da mesma coisa*”. Estreitamente associado, embora não se trate da mesma coisa. Esta é a ideia por trás deste livro: observar o burguês e sua cultura – pois na maior parte da história o burguês foi terminantemente um ‘ele’ – como componente de uma estrutura de poder com a qual, porém, não coincide por completo”.

possível utilizar-se do próprio discurso sobre o sexo engendrado pelas instituições de poder para desafiar-las desde que percebamos a forma como esse discurso foi distorcido ao longo dos séculos de maneira a transformá-lo em um mecanismo de reprodução apenas aceitável como uma parte (ou prática) integrante da organização familiar. Neste contexto sociocultural, ressaltamos que a organização familiar é compreendida como forma única e incontestável de [se] viver em sociedade e garantir a continuidade da espécie, sendo concebida e consagrada pelas leis e organizações jurídicas e religiosas. Logo, fazer uso do discurso do sexo não mais como um dispositivo de controle que assegure a legitimidade indiscutível da organização familiar monogâmica conforme os ditames sociais, mas como uma possibilidade de reconhecer e discutir abertamente sua utilidade expressa por meio de suas características históricas é a forma mais completa e clara de contestação à “castração” a que estivemos (e ainda estamos) submetidos: “Se o sexo é reprimido, isto é, fadado à proibição, à inexistência e ao mutismo, o simples fato de falar dele e de sua repressão possui como que um ar de transgressão deliberada” (FOUCAULT, 2015, p. 11). Esclarecemos que, por características históricas do sexo, definimos essa capacidade de dar origem à vida e de ser fonte de prazer e, portanto, de liberdade como aquela que ultrapassa qualquer barreira social (jurídica ou religiosa). Por outro lado, o sexo pode ser visto como fonte de prisão e opressão em termos da “atração sexual”, pois, segundo Fromm (1966, p. 81) “a ilusão de uma união” que a mesma gera através do sexo, na verdade não preenche o sentimento de ruptura, vazio ou solidão do indivíduo que, portanto, segue aprisionado em sua própria busca de preenchimento.

Outros dois aspectos que concernem à colocação do sexo em discurso e que denotam, uma vez mais, a reviravolta do processo de colocação desse discurso, estão relacionados às implicações políticas e econômicas do tratamento repressivo do sexo. Quanto às primeiras, Foucault (2015, p. 10) afirma que: “E a causa do sexo – de sua liberdade, do seu conhecimento e do direito de falar dele – encontra-se com toda a legitimidade, ligada às honras de uma causa política: também o sexo se inscreve no futuro”. Sobre as causas econômicas o autor questiona:

Toda essa atenção loquaz com que nos alvoroçamos em torno da sexualidade há dois ou três séculos não estaria ordenada em função de uma preocupação elementar: assegurar o povoamento, reproduzir a força de trabalho, reproduzir a forma das relações sociais; em suma, proporcionar uma sexualidade economicamente útil e politicamente conservadora? (FOUCAULT, 2015, p. 40).

Além disso, [mais recentemente,] a partir do século XIX, áreas como a medicina, a psiquiatria, a prostituição e a pornografia passaram a representar fontes de lucros econômicos.

A pornografia, especialmente, remete à questão do emprego da linguagem sexual na literatura com distintos propósitos em contextos socioculturais e históricos específicos.

Ainda no que se refere às correlações entre sexo e economia, os tipos de relações são definidos em termos de dispositivos: o primeiro trata do dispositivo de aliança, que corresponde ao casamento, caracterizado por um vínculo entre parceiros com *status* definido e que dá suporte a processos econômicos e políticos até o século XVIII a partir da transmissão ou circulação das riquezas. O segundo é o dispositivo da sexualidade, que, constituído a partir do século XVIII,

funcionava de acordo com técnicas móveis, polimorfos e conjunturais de poder, [era relacionado a] sensações do corpo, qualidade de prazeres, natureza das impressões [e estava ligado à economia] através de articulações numerosas e sutis, sendo o corpo a principal – corpo que produz e consome (FOUCAULT, 2015, p. 116).

A partir do século XVIII, houve uma mudança em torno da sexualidade em termos desses dispositivos. Ela deixou de estar ordenada em função da reprodução para se ordenar em função da valorização do corpo “como objeto de saber e como elemento nas relações de poder” (FOUCAULT, 2015, p. 117). A família funciona como uma espécie de “permutador da sexualidade com a aliança”, uma vez que “transporta a lei e a dimensão do jurídico para o dispositivo de sexualidade; e a economia do prazer e a intensidade das sensações para o regime da aliança” (FOUCAULT, 2015, p. 118). Outro papel importante da família nesses termos está relacionado às suas funções, a partir do século XVIII, como o centro do dispositivo de sexualidade por meio da atuação de pais e cônjuges como “principais agentes de um dispositivo da sexualidade que no exterior se apoia nos médicos e pedagogos, mais tarde nos psiquiatras, e que, no interior, vem duplicar e logo ‘psicologizar’ ou ‘psiquiatrizar’ as relações de aliança” (FOUCAULT, 2015, p. 120).

Importante também é a questão acerca do dispositivo da sexualidade e do dispositivo da aliança que está relacionada ao seu propósito. O dispositivo da sexualidade foi elaborado pela e para a aristocracia (classes dominantes) a fim de assegurar sua descendência sadia (o “sangue” no valor das alianças), seus casamentos baseados em imperativos econômicos, promessas de herança, ameaças da hereditariedade. O dispositivo da aliança, igualmente elaborado pela classe dominante, destinou-se às classes populares e se definiu pela preocupação com o controle de natalidade, com a organização da família “canônica” como

instrumento de controle político e de regulação econômica, indispensável para a sujeição do proletariado urbano: grande campanha para a ‘moralização das classes

pobres'; e pelo 'controle judiciário e médico das perversões, em nome de uma proteção geral da sociedade e da raça'. (FOUCAULT, 2015, p. 133).

Outro aspecto que merece destaque se refere à produção da “verdade” do sexo, que, segundo Foucault (2015, p. 64), se deu, historicamente, a partir dos dois grandes procedimentos: a “*ars erotica*” das sociedades orientais, conceito que considerava o prazer em relação a si mesmo e que, portanto, recaía na prática sexual; e a “*scientia sexualis*” das sociedades ocidentais que, ao contrário da “*ars erotica*”, não “sentia” o sexo em si pela prática, mas o normatizava, criava procedimentos que se ordenavam, como a confissão (controle), que foi empregada com uma técnica que buscava a produção de uma “verdade”.

A confissão pode se dar como uma forma espontânea de se reconhecer as próprias ações – no âmbito religioso – ou como uma forma de garantir o *status* de identidade ou valor – no âmbito jurídico. Historicamente, as formas distintas de se exercer a confissão, seja pelo sacramento “espontâneo” instituído pela Igreja no Concílio de Trento (1546-1563), seja pela extorsão da confissão acompanhada pela tortura da Idade Média, corroboram a correlação entre a prática desse sacramento e o exercício de poder que se dá através de uma produção da “verdade”. A verdade, nesse contexto, é compreendida como parente da liberdade e, portanto, não pode ser produzida pela confissão, pois esta sufoca a liberdade.

Ainda no que diz respeito à confissão, Foucault observa que seu caráter de produção de discurso – “verdadeiro” em relação ao sexo – está vinculado aos métodos da escuta clínica. E é por meio desses métodos ou dispositivos que a sexualidade é discutida sob o prisma de uma “verdade do sexo e de seus prazeres” (FOUCAULT, 2015, p. 76-77).

Duas supostas rupturas na história da sexualidade centrada nos mecanismos de repressão também são relevantes para auxiliar nossa compreensão dessa questão. A primeira ocorreu no século XVII e foi caracterizada pelo nascimento das grandes proibições – justamente quando a obra de Shakespeare passou a ser “higienizada” –, pela valorização exclusiva da sexualidade adulta e matrimonial, pelos imperativos de decência, pela esquivia obrigatória do corpo, pela contenção e pelos pudores imperativos da linguagem. A segunda ruptura ocorreu no século XX e foi marcada pelo afrouxamento dos mecanismos de repressão, pela relativa tolerância às relações pré-nupciais ou extramatrimoniais, pela atenuação da desqualificação dos perversos e de sua condenação pela lei e, finalmente, pela diminuição parcial dos tabus sobre a sexualidade da criança.

Os mecanismos de controle apenas se transformam, mas nunca deixam de existir: a nova tecnologia do sexo no século XVIII escapava à instituição eclesiástica e se centrava no

sexo como negócio de Estado a partir da pedagogia (sexualidade da criança), da medida (fisiologia sexual da mulher) e da economia (demografia e controle populacional).

Na passagem do século XVIII – caracterizado pelos processos de direção e de exame de consciência – para o XIX – caracterizado pelo aparecimento das tecnologias médicas do sexo –, o sexo passou a ser analisado do ponto de vista da hereditariedade e como capital patológico da espécie a partir dos estudos da medicina, cujo projeto médico e político englobava duas inovações: a medicina das perversões e a eugenia, com base na teoria da degenerescência.

Por outro lado, a psicanálise do fim do século XIX procurou libertar a sexualidade de racismos e eugenismos, bem como de suas correlações com a hereditariedade.

Observamos que o controle através de uma regulação da sexualidade, peculiar de cada lugar ou sociedade, deu-se primeiramente nas classes política e economicamente dominantes. Portanto, a família burguesa e a aristocrática foram o primeiro lugar de psiquiatrização do sexo, de problematização de sexualidade das crianças e de medicalização da sexualidade feminina.

3.2.2 Transformações no poder

Segundo Foucault (2015), há três momentos em que se percebem transformações nas formas de se exercer o controle da sexualidade, que ele denomina “dispositivos de controle”.

Em um primeiro momento, o foco se encontra na Idade Média, quando o tratamento da sexualidade estava embasado no cumprimento de regras que assegurassem uma conduta moral e religiosa desejáveis e que preconizavam a castidade. A predominância do dogmatismo cristão, representado pelo domínio da Igreja Católica, proporcionou o emprego de mecanismos de controle cujo foco se centrava na sexualidade. Em outras palavras, a pastoral cristã se utilizou de um discurso sobre o sexo que lhe dava uma conotação negativa, justificando assim a necessidade de depurá-lo – por meio do sexo exclusivo entre cônjuges para assegurar sua descendência – como uma forma de produzir um efeito de domínio e de reconversão espiritual.

A respeito das raízes dessa repressão da sexualidade, Le Goff e Truong (2011, p. 47-48) salientam que são raízes pagãs, portanto anteriores ao cristianismo e que, dessa forma, paganismo e cristianismo não podem ser vistos como “antípodas da teoria e da prática sexuais”:

A fim de compreender os pilares dessa “grande renúncia”, convém voltar ao início. Essa evolução fundamental da história do Ocidente, que é a recusa da sexualidade e a “renúncia à carne”, se produziu, de início, sob o Império Romano, no interior daquilo que se chamou paganismo e que Michel Foucault decifrou de modo pioneiro na História da sexualidade.

O processo de discursivização do sexo por meio da instituição da confissão como sacramento pela Igreja Católica a partir do Concílio de Trento; a discrição recomendada sobre o sexo; a censura do vocabulário sobre o sexo – os manuais de confissão da Idade Média e, mais tarde, as correntes no século XVIII; o exame de si mesmo; a penitência como parte do jogo da confissão e da direção espiritual, são exemplos dessa força coercitiva que garantia o cumprimento das regras relativas à conduta sexual.

O segundo e terceiro momentos dizem respeito, respectivamente, ao período que corresponde à Idade Moderna (passando pelo Renascimento do século XVI até o Iluminismo do século XVIII) e à Idade Contemporânea (final do século XVIII até a atualidade).

A partir do período correspondente ao Renascimento, houve, segundo o autor, um relativo “afrouxamento” dessas regras de conduta sexual; o dogmatismo religioso da Idade Média foi paulatinamente substituído pelos ideais da racionalidade, da ciência e da natureza resgatados da Antiguidade Clássica. Tem-se o início da colocação do sexo em discurso, com base em uma vontade de saber motivada por um cientificismo da sexualidade.

Esse cientificismo se expande no período da ascensão da burguesia a partir do século XVII, caracterizado nas ciências e nas artes pelo Iluminismo e, no âmbito econômico, pelo Capitalismo, e vai até o período que inclui os séculos XIX e início do XX. Logo, os dispositivos de controle da sexualidade tomados por esse caráter científico encontraram nos estudos da biologia, da medicina, da psiquiatria e da pedagogia não apenas formas de classificar as condutas sexuais em padrões de “normalidade” e “anormalidade”, como também de prescrever as formas de tratamento “necessário” naqueles casos. O padrão de “normalidade” era entendido como o correspondente à prática do sexo pelo casal monogâmico, cuja união reconhecida pela Igreja se destinava à procriação. Em oposição a esse padrão de “normalidade”, estava o de “anormalidade”, ou seja, aquele que correspondia às sexualidades ditas periféricas, tais como homossexualidade, sodomia, sexualidade da criança e onanismo.

Tal discurso científico – da medicina, psiquiatria, biologia ou pedagogia – passa a ser empregado também como uma nova forma de produção da “verdade” através da “confissão” de sua discursividade – a “Ciência confissão” –, até então produzido pela confissão religiosa.

Dessa forma, percebemos não só a presença constante dos mecanismos de poder exercidos pelos dispositivos ao longo da história, mas também as transformações desses dispositivos em concordância com as ideias e conceitos vigentes em cada sociedade.

3.3 ÉPOCAS E CENSURA

Conforme observamos na introdução deste capítulo, a vivência da sexualidade e sua representação na literatura sempre esteve submetida às normas sociais e essa submissão se manteve através do exercício de poder pelo Estado e pela Igreja. Tal exercício de poder se deu por meio de mecanismos de controle: fosse através da instituição de valores morais, que preconizavam a castidade, por meio de um doutrinamento e controle da Igreja, que recorreu a táticas tais como a confissão; fosse através da instituição e aplicação de leis pelo Estado asseguradas pelo exercício do Direito; fosse por intermédio da ciência, que encontrou nas teorias da medicina e, mais recentemente, da psicologia, da psiquiatria e da pedagogia, um suporte teórico que associava à enfermidade todo e qualquer tipo de sexualidade que extrapolasse os limites do casamento heterossexual com fins reprodutivos.

Da mesma forma, a representação da sexualidade na literatura e sua tradução estiveram submetidas às normas socioculturais nos contextos em que foram produzidas, tendo sido seu emprego controlado por meio da censura moral, religiosa ou política, conforme observaremos a respeito da Era Elisabetana. Em termos de tradução dessa obra, acreditamos que a higienização de sua linguagem com conotação sexual nos períodos das traduções brasileiras analisadas nesta tese – entre o Governo Vargas e a Ditadura Militar – exemplifique, sobretudo, uma espécie de censura moral.

3.3.1 Censura do Estado, educação, produção cultural e tradução

A definição da censura como o “Exame oficial de obras informativas, literárias, teatrais, cinematográficas, de artes plásticas ou de cultura de massa com o fim de lhes fazer restrições, proibi-las ou liberá-las, segundo critérios morais, políticos, religiosos” (AULETE DIGITAL, 2020) remete à relação que se estabelece entre o Estado, a produção cultural e, no caso da literatura, também sua tradução.

Tal relação é corroborada por Andrade (2013, p. 249), quando esclarece que “qualquer censura nada mais é do que uma forma de impedir a expressão de ideias contrárias às normas vigentes dos sistemas estabelecidos”. Portanto, a censura também pode ser pensada como uma

forma de controle do Estado sobre possíveis ideias subversivas que representem uma ameaça a seu poder, o qual encontra instrumentos para exercê-lo em censores motivados por conveniência, conservadorismo, ignorância, despreparo ou medo.

Partindo-se dessa ideia, destacamos a homologia estrutural do fundamento da censura da obra shakespeariana nos três períodos históricos analisados na tese: Era Elisabetana, Governo Vargas e Ditadura Militar. Este ponto comum é o do uso do teatro/literatura como veículo de propagação de ideias do Estado, aliado à censura como instrumento de controle a possíveis críticas de ordem sociopolítica, religiosa ou moral. O conceito das homologias estruturais é definido por Bourdieu, segundo Catani, Nogueira, Hey e Medeiros (2017) como “a relação entre espaços de posições e espaços de tomada de posição”, em que compreendemos os espaços como as interdependências entre os campos ou áreas distintas da sociedade que estão subordinadas ao campo do poder. Dessa forma, nesta pesquisa, tratamos da interdependência dos campos ou da área artístico-literária e da tradução, subordinados ao campo de poder representado pela censura do Estado, que delimita os “espaços de posições”, bem como os “espaços de tomada de posição” a partir de normas sociais e valores morais.

Assim, relembremos que a censura das peças teatrais na Era Elisabetana recaía, em primeiro lugar, sobre possíveis críticas político-sociais ao Estado – fundamentalmente sobre a conspiração e a heresia –; em segundo, sobre o uso de uma linguagem que pudesse incitar ao descumprimento das regras morais de conduta que preconizavam a castidade. Em ambos os casos, tais críticas poderiam estar implícitas nos temas representados e nos trocadilhos com conotação sexual característicos da dramaturgia elisabetana.

Quanto ao contexto brasileiro, constatamos que o alvo da censura também esteve voltado a críticas de cunho sociopolítico, moral e religioso no contexto sociocultural brasileiro desde os primórdios do Brasil colonial até o século XX.

Em uma breve retrospectiva histórica, no período colonial, a censura no Brasil foi exercida pelo Tribunal do Santo Ofício para, no reinado de D. João VI, até passar para as mãos da Tipografia Régia. No reinado de D. Pedro, a censura prévia foi abolida, mas as penalidades para quem “cometesse qualquer excesso no uso da liberdade de expressão” (ANDRADE, 2013, p. 248) foram mantidas. No período regencial de D. Pedro II, cria-se o Conservatório Dramático Brasileiro, “censor moderador principalmente no que diz respeito às questões políticas e críticas ao governo” (ANDRADE, 2013, p. 249). Entretanto, o foco da censura extrapola o âmbito político, passando a se concentrar de forma mais intensa nos âmbitos religioso e moral.

Com a Proclamação da República em 1889, inicia-se uma nova fase da censura nacional, quando os republicanos estiveram mais voltados às questões que garantissem sua permanência no poder do que propriamente voltados ao fomento da arte e da cultura. Dessa forma, a adoção de um modelo de arte europeu afastado de questões sociais e políticas atendia convenientemente aos interesses dos titulares do poder.

Até a Semana de Arte Moderna, em 1922, marco da renovação da cultura e arte brasileiras a partir da influência de vanguardas europeias, não se observaram grandes alterações em termos de censura. Foi a partir do governo Getúlio Vargas que ocorreram mudanças significativas no princípio da censura no Brasil.

O Governo Vargas foi marcado não apenas por uma série de medidas voltadas à propagação da boa imagem do Estado contra as forças de oposição e à divulgação de seus ideais, mas também pela censura. Portanto, se por um lado observou-se o fomento ao desenvolvimento da educação e da cultura como forma de instruir a população, por outro lado se notou o enrijecimento da censura em relação às produções culturais. Assim, surgiram órgãos como o Departamento Nacional de Propaganda e Difusão Cultural – que centralizavam e controlavam a propaganda do Estado e eram responsáveis pela censura de peças teatrais, obras literárias e outras produções artísticas –, e programas de rádio como “A voz do Brasil”, responsáveis pela difusão da política de governo.

O período subsequente ao Governo Vargas não se caracterizou por muitas mudanças na censura. A grande mudança veio a ocorrer apenas a partir de 1964 com a tomada do poder pelos militares, que deu início à Ditadura Militar no Brasil. A rigidez da censura teve seu ápice com a promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), em 13 dezembro de 1968, que estipulava a censura prévia tanto das produções artísticas – da música, cinema, teatro e televisão –, como da imprensa e de outros meios de comunicação, pois “Segundo o ponto de vista dos militares, o poder das ideias, difundidas por esses meios, poderia incitar a população a rebelar-se contra as forças armadas” (ANDRADE, 2013, p. 252). No caso das peças teatrais, o trâmite da censura se subdividia em duas partes: os textos deveriam ser liberados em primeiro lugar por censores em Brasília, para depois serem avaliados por censores locais que acompanhavam a encenação das peças juntamente com o texto.

Alguns exemplos da censura voltada a produções literárias ou representações teatrais elencados por Andrade (2013) evidenciam que os critérios pelos quais a censura se norteava nesse período são comuns aos critérios dos períodos históricos anteriores citados: critério moral, religioso e político.

A censura moral estava voltada ao uso de ‘palavrões’, ou termos chulos, que deveriam ser suprimidos ou substituídos por palavras que não causassem o mesmo impacto no público, mesmo naqueles casos em que tal tipo de linguagem fizesse parte do cotidiano da personagem. Gestos maliciosos dos atores também deveriam ser suprimidos, sob a alegação de “serem fortes demais para a moral da família brasileira” (ANDRADE, 2013, p. 257). A censura moral também esteve voltada a obras que remetessem à “pornografia”, à “perversão”, ou à “subversão”, como no caso das obras de Nelson Rodrigues e Plínio Marcos. A obra de Shakespeare tampouco escapou da censura, conforme retrata Andrade (2013, p. 265) a respeito da tradução e representação da peça *Muito barulho por nada* (*Much Ado about Nothing*) nos anos finais da ditadura, na década de 1980:

A tradução era de José Rubens Siqueira e, mesmo em se tratando de uma obra de valor literário internacionalmente reconhecido, não foi possível dar início aos ensaios sem antes submeter a peça ao filtro de Brasília. Não havia palavrões e nenhuma alusão à situação política do país que, por sinal, já andava em fase de abertura, durante o derradeiro ano de governo do último dos generais do regime militar: João Baptista Figueiredo.

A censura política é ilustrada por dois exemplos de censura das peças *A morte de um caixeiro viajante* (1977), escrita por Arthur Miller e dirigida por Flávio Rangel, e *Os saltimbancos* (1977), com texto e música de Chico Buarque de Holanda e baseada no conto *Os músicos de Bremen* dos irmãos Grimm. Na peça de Miller (ANDRADE, 2013, p. 259), a censura recaiu na supressão da bandeira americana, hasteada no fim do espetáculo, “sob a alegação de que isso poderia ofender as autoridades do país vizinho”. Quanto ao espetáculo infantil *Os saltimbancos*, a censura recaiu sobre o tema da peça por pregar “a união dos animais contra o inimigo comum, uma metáfora de uma revolução que já poderia estar em andamento” (ANDRADE, 2013, p. 259).

A censura religiosa contava com o apoio de organizações de extrema-direita como a Tradição, Família e Propriedade (TFP), que não apenas pressionavam o governo no sentido de cobrar ações mais severas como também interferiam no trabalho dos censores.

Por outro lado, a ditadura disponibilizava recursos para a indústria cultural que a apoiasse:

O governo militar sentia uma enorme necessidade de mostrar-se simpático perante a opinião pública, enfrentando as frequentes ondas de protesto. Uma das possibilidades utilizada para contornar a situação era investir na indústria cultural, desde que favorável ao regime, naturalmente. Havia um considerável manancial de recursos disponibilizados para todos que estivessem dispostos a falar bem da ditadura e tentar ocultar dos olhos do público a sua verdadeira face. Para quem fosse

dotado de espírito criativo, sempre era possível inventar uma forma de burlar a orça da censura [...]. (ANDRADE, 2013, p. 265).

Os trabalhos artísticos foram alvo da rigidez da censura até o final da Ditadura Militar e apenas com a promulgação da constituição de 1988 pela Assembleia Constituinte, “com o seu simbólico quinto artigo garantindo a liberdade de pensamento e da imprensa” (RAUEN, 2014, p. 11)”, a censura foi abolida no país.

Após esse breve histórico, fica claro que a subdivisão da censura nos âmbitos político, moral e religioso esteve presente tanto no contexto sociocultural de produção da obra shakespeariana (Era Elisabetana) como no contexto sociocultural de sua tradução (Governo Vargas e Ditadura Militar). Em termos de trocadilhos de conotação sexual shakespearianos, acreditamos que o uso habilidoso da linguagem suscite múltiplas interpretações e remeta, portanto, a numerosas associações a fatos e temas de cada contexto sociocultural específico passíveis de gerar críticas no âmbito político, religioso e moral. Logo, julgamos que a linguagem shakespeariana esteve, em tais contextos, sob a mira da censura política e também da censura religiosa e da moral.

3.3.1.1 Era Elisabetana

Seguindo Macrone (1998), Wells (2010), Partridge (2009) e Kiernan (2008), no que concerne ao contexto elisabetano, abordaremos suas condições políticas e a consequente censura a que as peças teatrais estiveram submetidas, bem como os critérios que determinavam o que seria alvo de censura: desde possíveis referências à crítica ao Estado até a rigidez dos padrões morais que preconizavam a castidade, ambos denotados pelo emprego da linguagem de duplo sentido com conotação sexual.

A Era Elisabetana se caracterizou por um grande desenvolvimento em âmbitos variados. Em termos de desenvolvimento científico e econômico, as inovações tecnológicas, como a teoria de Nicolau Copérnico, possibilitaram o surgimento das grandes explorações geográficas e, conseqüentemente, a expansão do comércio através do Atlântico e a colonização da América do Norte. Em termos culturais, esse período correspondeu ao Renascimento inglês, marcado pelo florescimento da dramaturgia inglesa. Influenciado pelos ideais do Renascimento italiano, que teve início no século XIV, o Renascimento inglês se caracterizou pelo Humanismo nas artes, que, ao resgatar os clássicos latinos e gregos, buscava a valorização e a evolução do indivíduo a partir do enaltecimento do conhecimento racional e científico.

No entanto, em termos de organização, a sociedade elisabetana ainda se caracterizava por uma enorme desigualdade social, em uma época em que a maioria da população vivenciava uma realidade marcada pela violência das ruas, pelos altos índices de prostituição e, conseqüentemente, de doenças venéreas e de filhos ilegítimos, em contraste com os privilégios sociais, econômicos e culturais reservados à nobreza. Paradoxalmente, os padrões de conduta moral, que preconizavam, sobretudo, a castidade, estavam submetidos a um rígido controle imposto e vigiado pelo Estado e pela Igreja. Dessa forma, todo e qualquer ato que desrespeitasse a castidade era considerado crime de incontinência, punido com a pena capital. Esses crimes capitais eram classificados ou subdivididos como incontinência, homossexualidade, bestialidade, estupro e abuso sexual infantil.

A incontinência correspondia à ausência de autocontrole em termos de prazeres sexuais e era definida como o sexo pré-matrimonial entre duas pessoas prometidas em casamento. No entanto, também era utilizada para se referir à fornicação, definida como o sexo entre duas pessoas solteiras, e ao adultério, que correspondia às relações extraconjugais. Em uma escala hierárquica, a incontinência era entendida como um crime menos grave do que a fornicação, a qual, por sua vez, era menos grave do que o adultério. Apesar das duras penas para esses crimes, que iam desde a pena de morte, passando pela punição pública em igrejas até a excomunhão, sua alta incidência era evidenciada pelos registros de nascimento e batismo de filhos ilegítimos. Os crimes de homossexualidade, bestialidade e estupro parecem ter sido alvo de penas mais brandas, uma vez que “os registros da Corte Eclesiástica de Stratford não evidenciam ocorrências de acusação”⁴ (WELLS, 2010, p. 25).

Entretanto, o conceito atual de homossexualidade era desconhecido pelos elisabetanos, porque “frequentemente historiadores da sexualidade afirmam que a homossexualidade passou a ser entendida como um fenômeno psicológico apenas no final do século XIX, quando de fato a palavra foi, pela primeira vez, empregada”⁵ (WELLS, 2010, p. 33). Além disso, inexistia uma classificação de homossexuais e heterossexuais, “pois a sexualidade de um indivíduo não era o ponto de partida para se definir sua identidade pessoal. Os

⁴ “The records of the Stratford Bawdy Court offer no instances of prosecutions for rape, homosexuality, or bestiality, which would have been ‘referred to high judicial authority, for they were capital crimes, punishable by death’. Todas as traduções das citações de Wells (2010) são de nossa autoria.

⁵ “Historians of sexuality often tell us that homosexuality regarded as a psychological phenomenon did not exist until the later part of the nineteenth century, when indeed the word first came into being”.

elisabetanos não ignoravam o desejo entre pessoas do mesmo sexo e a literatura e as artes davam mostras do desejo homossexual”⁶ (KIERNAN, 2008, p. 15; 45).⁷

O público do teatro elisabetano, composto por todas as classes sociais e familiarizado com a desigualdade social, a violência das ruas, o uso da linguagem obscena, reconhecia esses elementos no teatro que, com o intuito de atraí-lo, explorava amplamente temas relacionados ao assassinato, à corrupção, ao suicídio, ao estupro, dentre outros, por meio de uma linguagem rica em duplos sentidos e de conotação sexual.

Dessa forma, acreditamos que essa rigidez imposta à população no que dizia respeito especialmente às normas de conduta moral tenha sido um dos fatores que garantiram a popularidade do teatro, uma vez que esse público teria nele encontrado uma forma de entretenimento, visto que as peças teatrais, ao reproduzirem a realidade que presenciavam, lhes ofereciam elementos com os quais se identificavam, produzindo uma espécie de catarse.

Além disso, ao explorar esses temas, os dramaturgos não apenas garantiam a popularidade do teatro como também exerciam grande influência sobre seu público. Pensamos que esse fato justificaria a impopularidade do teatro entre as autoridades civis e religiosas, que o consideravam “extremamente degradante e até mesmo perigoso”⁸ (MACRONE, 1998, p. 12). Se, por um lado, a censura estava mais preocupada com as possíveis críticas sociais que pudessem ser feitas nas peças, por outro, as autoridades civis e religiosas londrinas justificavam sua oposição ao teatro por representar um influência negativa ao instigar a população a desrespeitar as regras de conduta moral que preconizavam a castidade por meio dos temas e da linguagem licenciosos. Conforme Macrone (1998, p. 12-13):

Ao lado dos líderes civis na luta contra o teatro estavam os puritanos e outros conservadores moralistas. O problema em relação ao teatro ultrapassava o comportamento público e se estendia ao problema mais sério da influência moral. As peças teatrais haviam sido empregadas de forma instrutiva por séculos; a seu caráter cômico estava aliado seu caráter didático. Ao descrever a virtude e a punição do vício as peças forneciam não apenas preceitos morais, mas também padrões melhores de comportamento.⁹

⁶ “That’s because the sexuality of the individual was not the starting point for defining personal identity. The Elizabethans acknowledged that same-sex desire existed, and the literature and the visual arts of the period offered many examples of homoerotic and lesbian desire”.

⁷ Todas as traduções das citações de Kiernan (2008) são de nossa autoria.

⁸ “[...] civil leaders and religious authorities considered the theatre extremely disreputable and even dangerous.” Todas as traduções das citações de Macrone (1998) são de nossa autoria.

⁹ “Joining city leaders in the crusade against playhouses were puritans and other conservative moralists. Their problem with the theatres went beyond public behaviour to the larger problem of the moral influence. Plays had been defined for centuries for a millenium as a form of instruction; they please, but they also teach. By

Wells (2010, p. 14) observa que “Londres era o centro da indústria do teatro e, de fato, da indústria do sexo. Consequentemente, o público associava a profissão de ator a uma sexualidade pecaminosa e aberrante”¹⁰. O teatro também estava “associado à corte [onde era representado] cujo comportamento promíscuo era conhecido na época” (WELLS, 2010, p. 15).

Entretanto, se, por um lado, o teatro elisabetano era combatido por essas autoridades, por outro, apresentava-se como uma forma lucrativa de entretenimento, da qual os dramaturgos estavam, naturalmente, conscientes ao escreverem suas peças impregnadas de cenas de violência e de linguagem sexual. Além disso, o teatro era utilizado como instrumento de propagação das ideias do Estado graças à sua popularidade e capacidade de abordar temas de ordem não apenas social, religiosa ou filosófica, mas também política, o que justificaria uma certa tolerância da censura em relação aos temas sexuais igualmente abordados. Dessa forma,

[...] a coroa, isto é, o monarca e seus súditos, viam o teatro como um instrumento útil. O inerente poder persuasivo do teatro – sua habilidade de fazer a ficção parecer realidade – servia aos interesses governamentais como nenhuma outra forma de arte. Numerosas peças elisabetanas celebravam valores religiosos e patrióticos; o que parece ter sido considerado pela Coroa um preço baixo a ser pago a custo de um pouco de entretenimento (MACRONE, 1998, p. 14)¹¹.

Se, em um primeiro momento, essas observações parecem evidenciar uma espécie de relação de troca entre o drama elisabetano e o Estado, em seguida observamos o poder deste sobre aquele, pois a produção das peças teatrais e a manutenção dos teatros não dependiam apenas do público que os lotava, mas também de sua ligação a uma espécie de patrono da nobreza que os financiava e protegesse. Ou seja, ao serem considerados “pelos olhos da lei apenas um pouco melhores do que o prefeito denominaria ‘vagabundos e homens sem senhor’”¹² (MACRONE, 1998, p. 15), os dramaturgos dependiam de um patrono que lhes garantisse uma certa respeitabilidade e segurança. Portanto, “a Coroa os mantinha, de uma

depicting virtue and vice punished plays provide not only moral precepts but also patterns for better behaviour.”

¹⁰ “[...] London [...] was certainly the centre of the theatre industry and indeed of the sex industry. Then as now, the theatrical profession was particularly associated in the public mind and aberrant sexuality.”

¹¹ “[...] the Crown, that is, the monarch and her courtiers, found the public theatres useful. The dramas inherent persuasive power – its ability to make fiction look real – could serve the government interests as much as anyone’s. Numerous Elizabethan plays, celebrated pious and patriotic values; the Crown may have regarded the favour as cheaply purchased, if the price was only a little titillation.”

¹² “In the eyes of the law, they were little better than what the mayor called ‘vagrant persons and masterless men’.”

certa forma, sob controle” (MACRONE, 1998, p. 15).¹³ No entanto, para certificar-se de que todas as peças fossem devidamente aprovadas, ou censuradas quando necessário, exigia-se um exame prévio pelo censor, ou *Master of Revels*, que garantia o entretenimento da corte e supervisionava os espetáculos públicos. Os temas aprovados para o consumo do público variavam de acordo com a situação política e com o *Master of Revels* em exercício; “mas, ‘conspiração e heresia’ eram os focos principais de censura” (MACRONE, 1998, p. 16)¹⁴, pois davam margem a possíveis críticas de teor político ou religioso.

O controle da censura em relação aos temas que remetessem à sexualidade ou ao uso da linguagem de conotação sexual parece ter sido muito menos rígido e “[...] o *Master of Revels* parece ter eliminado certas cenas politicamente sensíveis do bardo. No entanto, aparentemente não tinha reclamações acerca da linguagem provocativa de Shakespeare” (MACRONE, 1998, p. 16)¹⁵.

Portanto, observamos que o emprego da linguagem de conotação sexual característica do teatro elisabetano e, conseqüentemente, da obra de William Shakespeare, esteve pautado pelo contexto sociocultural e histórico de que fazia parte. Isso se evidencia pelo impacto que exercia sobre seu público, sendo alvo de críticas dos Puritanos e das autoridades civis e religiosas, de apreciação pelo público em geral, ou, ainda, alvo da censura do Estado, que ao controlar seu conteúdo também se utilizava de sua popularidade para propagar seus ideais.

A título de exemplificação, além da concepção do uso de linguagem sexual no teatro ou literatura elisabetana em decorrência de sua função social, também traremos algumas breves reflexões acerca dessa concepção entre os séculos XVI e XIX, que sucederam à época em que Shakespeare produziu sua obra. Esse recorte temporal se justifica não apenas pelo fato de elucidar as distintas apreciações do emprego ou tratamento da linguagem sexual na literatura de cada período histórico distinto, como também por elucidar um período marcado por uma quantidade significativa de tentativas de “higienização” da linguagem shakespeariana, visto que “Durante os séculos XVIII e XIX, especialmente, foram frequentes as tentativas, tanto no texto escrito das peças como em suas representações, de se suprimir ou negar a sexualidade da linguagem de Shakespeare” (WELLS, 2010, p. 1)¹⁶.

¹³ “[...] the Crown more or less kept the players in line.”

¹⁴ “What was not acceptable for public consumption tended to vary with the political climate and the particular Master of Revels; but ‘sedition and heresy’ would be a rough definition.”

¹⁵ “[...] the Master of Revels expunged a number of the Bard’s politically sensitive scenes. But he apparently had no complaints about Shakespeare’s ‘dirty’ language.”

¹⁶ “During the eighteenth and nineteenth centuries, especially, attempts were frequently made, both on the page and on the stage, to suppress or deny the sexuality in Shakespeare’s language.”

No que diz respeito à obra de Shakespeare, embora seja difícil saber com precisão o que o teria levado a fazer certas escolhas no que concerne a seus jogos de linguagem de conotação sexual, é certo que o dramaturgo estava consciente da censura e de seu público diversificado social e culturalmente e, conseqüentemente, “teria escrito, em suas peças, tolices para agradar os tolos, obscenidades para os obscenos e brutalidades para os brutos” (WELLS, 2010, p. 1).¹⁷

Podemos, ainda, pensar no [estudo do] tratamento da linguagem sexual e no tema da sexualidade explorados por Shakespeare a partir de várias perspectivas: histórica, considerando sua inserção no contexto da Era Elisabetana; filosófica, analisando e entendendo a natureza humana; cômica, para atrair e entreter a plateia em uma época em que a maioria estava submetida a rígidos padrões morais e religiosos; social e política, reivindicando uma crítica social.

Dessa forma, poderíamos pensar em termos de um desafio à tradução na medida em que essas nuances da linguagem de conotação sexual shakespeariana pudessem ou não ser reproduzidas nos contextos diversos que sucederam à Era Elisabetana na Europa.

Concluimos com este comentário de Wells que parece elucidar possíveis razões que teriam levado Shakespeare a explorar com frequência o tema da sexualidade em suas obras:

A obra de Shakespeare está caracterizada por uma tensão entre o espiritual e o terreno, por uma consciência da dificuldade de se compreender quando e como o teor sexual, que pode ter sido empregado de forma abusiva na busca de gratificação sensual e de exercício de poder sobre os demais indivíduos, tenha talvez se transformado, contudo, na chave que, segundo Donne, liberta “um grande Príncipe” da prisão. Shakespeare parece perguntar com frequência se o desejo deixa de ser luxúria para se transformar em amor, ou qual é a relação que se estabelece entre a luxúria e o amor. Ele explora o tema constantemente em suas peças e poemas, [...] (WELLS, 2010, p. 7).¹⁸

3.3.1.2 Governo Vargas

A fim de compreendermos a recepção/reinserção da obra de Shakespeare no Brasil, nas primeiras décadas do século XX, após a interrupção das representações de peças shakespearianas por companhias teatrais europeias em consequência da conflagração da

¹⁷ “Shakespeare should not be put into the hands of the young without the warning that the foolish things in his plays were written to please the foolish, the filthy for the filthy, and he brutal for the brutal.”

¹⁸ “Shakespeare’s writings are full of a sense of the tension between the spiritual and the earthly, and awareness of the difficulty of understanding when and how the sexual faculty, which may be terribly abused in the search for sensual gratification and the wielding of power over other individuals, may nevertheless become the key that, in Donne’s terms, releases ‘a great Prince’ from prison. When, Shakespeare often seems to be asking, does desire stop being lustful and start being love? What is the relationship between lust and love? He explores the theme repeatedly in both plays and poems, [...]”

Primeira Guerra mundial, abordaremos, nesta subseção, aspectos referentes à contextualização histórica do período, especialmente voltados à produção da literatura nacional e da literatura traduzida, dando destaque à tradução da literatura shakespeariana. Em termos socioculturais ou de produção artística, ou mais especificamente, da produção literária brasileira nas primeiras décadas 1920 e 1930, percebemos, por um lado, a influência do Modernismo – como veremos a seguir –, da busca de uma “brasilidade”, ou seja, de uma autonomia no campo das artes decorrente de um rompimento necessário com os padrões ou modelos artísticos europeus; por outro lado, percebemos uma abertura do mercado editorial para as produções literárias estrangeiras e sua consequente tradução.

No que tange ao âmbito sociocultural em que se inseriu a tradução da obra shakespeariana no Brasil, relembramos que ainda no século XIX surgia a ideia embrionária de se buscar uma língua e identidade nacionais caracterizadas por elementos da realidade brasileira, ainda que vivêssemos sob forte influência da cultura europeia. No que concerne à literatura, escritores como

José de Alencar (1829-1877) e Martins Pena (1815-1848) são representantes de momentos em que a construção do Estado nacional e da nacionalidade passava por uma identificação com os ideais de civilidade e civilização europeias e, simultaneamente, pela valorização da ingenuidade e da pureza do sertanejo ou do índio idealizado (AROSA, 2007, p. 3).

Tal conceito de busca da identidade nacional, decorrente dos ideais de independência da Coroa portuguesa do século XIX, ganhava força e se manifestava, já nas primeiras décadas do século XX, através do movimento modernista, que buscava romper com antigos conceitos e padrões artísticos, ou ainda, “devorá-los” – nos termos da antropofagia oswaldiana – a fim de criar uma nova forma de representação das artes na literatura, pintura, escultura, música, etc.

No entanto, se, por um lado, no âmbito cultural, prevalecia a busca por uma autonomia ou identidade brasileira, por outro, especialmente a partir da década de 1930, no Governo Vargas (1930-1945)¹⁹, tinha início o processo de abertura para o mercado literário internacional, através da incorporação de obras da literatura universal ao cânone nacional. Assim, observamos não apenas o crescimento do mercado editorial brasileiro, como também o crescimento do mercado da tradução.

¹⁹ A década de 1930 foi marcada por um período de agitação política que culminou com a deposição do então presidente da República Washington Luís, após a Revolução de 1930, seguida da posse do governo provisório por Getúlio Vargas. Assim, teve início o Governo Vargas, que compreendeu um período de 15 anos consecutivos de presidência, incluindo o Governo Provisório (1930-1934), o Governo Constitucional (1934-1937) e o Estado Novo (1937-1945).

Essa busca se deveu a fatores econômico-políticos caracterizados pela política protecionista do governo brasileiro nos anos 1930, que se centrava no desenvolvimento da indústria brasileira e no incentivo à substituição das importações, dificultadas pela fixação de barreiras tarifárias. Tal política protecionista é tida também como uma consequência do impacto da grande crise econômico-financeira mundial resultante das duas grandes Guerras Mundiais e da influência econômica da expansão imperialista pós-industrial europeia e norte-americana, seguida pelo impacto da grande crise econômica decorrente da quebra da bolsa de valores de Nova York, em 1929. Arosa (2007, p. 6) argumenta que os líderes populistas da América Latina, dentre eles o então presidente Getúlio Vargas, recorreram a “um nacionalismo econômico que, dialeticamente, se colocaria como uma perspectiva de crescimento industrial ‘autônomo’, com uma economia controlada pelo Estado, e de atendimento às classes trabalhadoras”.

Dentre as medidas dessa política nacionalista, que se justificava pelo duplo propósito de propagar o ideal estadonovista e de produzir mão-de-obra qualificada, estava a alfabetização. Essa medida se caracterizou, no campo das artes – mais especificamente da literatura que buscava uma valorização da cultura nacional e da educação – pela criação de institutos como o Instituto Nacional do Livro e o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, com a colaboração de Mário de Andrade –, além da multiplicação de escolas e bibliotecas públicas. Assim, a formação de novos leitores fomentou a produção de livros e a consequente expansão do mercado editorial. No entanto, ao mesmo tempo em que se incentivava a valorização da cultura e identidade nacionais, buscava-se também um resgate de nossa cultura através de relatos de obras estrangeiras. Segundo Wyler (2003, p. 109) “a ação do INL abrangeria apenas traduções escolhidas e subsidiadas de ‘obras raras e preciosas’ que interessassem à cultura nacional”. Aliada ao impacto ocasionado pela crise econômica decorrente da Segunda Guerra Mundial, que deve ter contribuído para a queda das importações de livros, a substituição das importações como medida de incentivo à industrialização nacional contribuiu para o crescimento do mercado editorial de traduções de obras estrangeiras no Brasil.

Nesse sentido, a política protecionista do Governo Vargas, focada no desenvolvimento do sistema de ensino e do campo da produção e difusão cultural, também pode ser vista como uma marca de domínio do governo em uma tentativa de

guardar distância em relação aos antigos grupos dirigentes [compostos pelas oligarquias agrárias do antigo regime] e, de outro, imprimir suas marcas em todos os domínios de atividade ligados ao trabalho de dominação, em especial nos diversos

níveis do sistema de ensino e no campo da produção e difusão cultural. (MICELI, 2001, p. 78)

Outro fator relevante, segundo Milton e Eusébio (2004) no que diz respeito à política de incentivo ao crescimento do mercado editorial nacional, à tradução de obras estrangeiras e à exportação de livros brasileiros para Portugal foi a

desvalorização da moeda, com a adoção do *mil-réis* (1930-31), [que] fez com que, pela primeira vez, os livros importados custassem mais caros [sic] do que os livros publicados no Brasil. [...] Além disso, a situação precária dos direitos autorais no período possibilitava aos editores infringir abertamente a legislação sobre o assunto, ensejando a realização de várias traduções de uma mesma obra, cada uma delas voltada para um mercado específico.

Essa situação precária dos direitos autorais aliada à publicação de obras literárias de sucesso e, portanto, bem aceitas pelo público leitor brasileiro, habituado a consumir obras de literatura estrangeira, representava um bom investimento para as editoras. Observemos que o investimento das editoras era ainda maior naqueles casos em que a publicação de obras de domínio público as isentava do pagamento de direitos autorais. Outro fator que contribuiu para a tradução e publicação de obras estrangeiras no Brasil foi a decisão tomada por algumas editoras de publicar coleções de grandes clássicos da literatura universal para um público leitor crescente em consequência da política de desenvolvimento educacional e econômico – focado na industrialização e na urbanização – do Governo Vargas. Tal política não apenas ampliava o nível de escolaridade da população, gerando, portanto, novos leitores e consumidores de livros em potencial, como também aumentava sua renda e capacidade de consumo. Nesse ponto, encontramos um indício do que teria sido o início das publicações das obras de William Shakespeare no Brasil, pois ele se incluía entre os grandes autores da literatura universal publicados em tais coleções. Conforme Milton e Eusébio (2004),

Cada coleção reunia uma grande variedade de autores. Por exemplo, as coleções brasileiras “Biblioteca dos Séculos” ou “Coleção de Ouro”, publicadas pelas Editoras Globo, e “Fogos Cruzados”, da José Olympio, no Rio de Janeiro, incluíam autores como Montaigne, Laclos, Stendhal, Flaubert, Maupassant, Verlaine, Balzac, Platão, Shakespeare, Fielding, Emily Brontë, Dickens, Nietzsche, Tolstói e Poe.

Ainda no que tange ao desenvolvimento do mercado editorial brasileiro e à tradução de obras literárias dos anos 1930 e 1940, Miceli (2001, p. 144) chama a atenção para o interesse comercial dos editores, que define como “empresários no ramo de bens culturais” e para a perpetuação de uma dependência cultural:

Contudo, esses escritores nacionais com êxito comercial assegurado não eram a única fonte importante de lucro para os editores ao longo das décadas de 1930 e 1940. [...] Em meio às novas condições resultantes da crise de 1929 e, mais adiante, em virtude da impossibilidade de continuar importando livros portugueses e franceses com o início da Segunda Guerra Mundial afrouxam-se os laços da sujeição cultural. A nova correlação de forças no plano internacional ensejou nas condições de dependência dos países periféricos mudanças de peso, que não se limitaram à troca de sede hegemônica, os Estados Unidos em lugar da Europa. A importação de bens culturais subsistiu, mas com feições distintas do que ocorria na República Velha. Doravante, em vez de venderem as edições originais de obras estrangeiras, os editores adquirem direitos de tradução das obras, vale dizer, a produção destinada ao mercado interno acaba suplantando a produção estrangeira diretamente importada na língua original (MICELI, 2001, p. 147).

Entretanto, esse incentivo à tradução no Brasil, em termos editoriais ou comerciais, não significou que as obras traduzidas estivessem livres de controle ou censura, nem que a indústria livreira estivesse isenta de deficiências no âmbito econômico e político que pudessem acarretar os altos preços das traduções.

Além do controle do Instituto Nacional do Livro, as traduções também estiveram submetidas ao controle do “Serviço de Divulgação da Chefatura de Polícia, criado no mesmo dia em que foi decretado o Estado Novo – 10 de novembro de 1937 –, o qual deveria coordenar ‘todos os elementos informativos de ordem intelectual sobre os assuntos de interesse para a Polícia Preventiva, na defesa do Regime e do governo’” (WYLER, 2003, p. 109).

Ainda em relação à tradução, Wyler (2003, p. 109) salienta o registro sobre as dificuldades financeiras e políticas do mercado livreiro em um relatório desse instituto:

Salientava que a taxação elevava o preço de venda dos livros importados e que a alternativa seria traduzi-los, mas poucas empresas estavam aparelhadas para editar grandes livros técnicos, e sequer haveria mercado interno para consumir a tiragem mínima de 10 mil exemplares necessária à cobertura de custos.

Essa observação não se limitava apenas à publicação de livros técnicos, mas também à ficção de obras estrangeiras. O interesse econômico das editoras as levava a alertar o governo da época, voltado à política educacional de estímulo à alfabetização e ao consequente crescimento de um público leitor, para a questão dos subsídios ao papel e à indústria gráfica.

Como consequência da eclosão da Segunda Guerra Mundial em setembro de 1939, as importações do continente europeu foram restringidas. A guerra também acarretou uma censura mais rígida por parte do governo brasileiro em relação a formas de manifestação artística e dos meios de comunicação – teatro, cinema, literatura em geral e política, radiodifusão, imprensa – através da criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). No que diz respeito à tradução, o DIP também era responsável por “coibir a entrada no

Brasil de publicações estrangeiras nocivas aos interesses brasileiros, e interditar, dentro do território nacional, a edição de quaisquer publicações que ofendessem ou prejudicassem o crédito do país e suas instituições ou a moral” (WYLER, 2003, p. 111). A seleção de obras e gêneros literários identificados como parte desse projeto do Estado Novo também fazia parte desse controle. Assim, dentre as obras de provável publicação estavam as obras brasileiras históricas, as de literatura infantil – adequadas ao projeto nacionalista de valorização da literatura brasileira – e as traduções que

ofereciam ao leitor uma visão de mundos e tempos distantes, ou até do mundo conflagrado pela guerra, bem diferente do mundo ordeiro que o Estado Novo lhes proporcionava. E, para os literatos mais interessados na forma do que no conteúdo, as traduções não somente os familiarizavam com os últimos ‘ismos’ do pensamento europeu e norte-americano, como também forneciam muitos insumos para a redação de notícias, resenhas e críticas para as edições dominicais dos jornais sob censura”. (WYLER, 2003, p. 111-112).

Em relação ao profissional que efetuava essas traduções, três aspectos podem ser observados. O primeiro diz respeito ao apoio dado aos profissionais da tradução contratados pelas editoras, como parte do plano da política educacional/cultural estadonovista, por meio da regulamentação ou formalização da profissão, ainda que de forma muito gradativa. Dentre os escritores-tradutores contratados pela editora José Olympio, por exemplo, estavam Rachel de Queirós, Raimundo Magalhães Jr., José Lins do Rego, Guilherme de Almeida e Sérgio Milliet. Estes mesmos escritores-tradutores traduziram para a Livraria Martins, na década de 1940, uma coleção “de relatos de viajantes estrangeiros sobre o Brasil, organizada pelo bibliófilo Rubens de Moraes Borba” (WYLER, 2003, p. 114).

O segundo aspecto está relacionado à qualidade das traduções. Algumas editoras contratavam escritores-tradutores, ou seja, escritores já consagrados para executar a tradução de obras em geral de língua francesa ou inglesa, que eram as línguas conhecidas pela maioria dos tradutores. Tal fato esteve provavelmente associado à hegemonia ou influência cultural da França, que estivera, por pelo menos três séculos, associada à hegemonia econômica inglesa e agora norte-americana, que começava a se estender para o âmbito cultural. Wyler (2003, p. 113) observa que esse acontecimento comprometeu a qualidade das traduções das obras “de autores de línguas de menor difusão, como o russo, [que] acabavam sofrendo as consequências das traduções que as mediavam que já continham os cortes e acréscimos próprios daquelas culturas”. A autora prossegue citando o exemplo de uma obra do escritor britânico Rudyard Kipling traduzida a partir de sua versão francesa, “cujo tradutor Agripino

Grieco confundiu *bûcher* com *boucher* e acabou mobilizando uma aldeia indígena inteira até o carneiro para um churrasco incomum” (WYLER, 2003, p. 113).

Entretanto, não apenas a qualidade da tradução de línguas de menor difusão esteve comprometida. No caso de algumas editoras gananciosas – preocupadas com os lucros, impunham um ritmo acelerado de trabalho aos tradutores, nem sempre conhecedores ou especialistas da área traduzida –, houve um comprometimento na qualidade das traduções. Críticas de escritores de prestígio em relação a esse fato foram registradas:

No próprio *Diário de Notícias* Mário de Andrade se indignava que as editoras continuassem a inundar o mercado livreiro nacional de ‘úteis obras técnicas e discutível literatura’ cuja seleção era orientada por critérios puramente comerciais: notoriedades, escândalos, filmes, modismos. E, pior, tinham passado a entregar tais livros a grandes nomes de nossa literatura – ‘o que é um verdadeiro engodo’ –, pois os escritores tinham na tradução um interesse meramente financeiro”. (WYLER, 2003, p. 121)

A autora também menciona a qualidade do trabalho desenvolvido pela Editora Globo de Porto Alegre. Liderado pelo escritor, editor e tradutor Érico Veríssimo e pelo sócio da editora, Henrique Bertaso estabeleceu um padrão de qualidade para suas traduções que aliava “o conhecimento do ofício de traduzir ao de editar” (WYLER, 2003, p. 124), além de prover garantias a seus tradutores que eram “amparados pela legislação trabalhista e condignamente remunerados” (WYLER, 2003, p. 129). A Editora Globo²⁰, fundada em 1883, passou a investir “na competitividade do livro brasileiro em face da retração do mercado mundial” (WYLER, 2003, p. 125) no início da década de 1930 e no início da década de 1940. Inserida em um contexto histórico que oferecia condições propícias ao mercado editorial, bem como possuidora de uma metodologia de trabalho eficiente, a Editora Globo contribuiu para o início do que se chamou a “Idade de Ouro da tradução” (WYLER, 2003, p. 129). Durante esse período, que durou de 1942 a 1947,

foram publicados os novos títulos da Coleção Nobel (1933-1958), a coleção Biblioteca dos Séculos (1942-1952) – considerado por José Paulo Paes a melhor coleção de autores já publicada no Brasil – bem como as memoráveis obras de Proust e Balzac, em que trabalharam não apenas os tradutores da casa mas colaboradores de renome na literatura e crítica brasileiras como Carlos Drummond de Andrade, Mário Quintana, Lúcia Miguel Pereira, Manoel Bandeira, James Amado, Marques Rebelo e Sérgio Milliet entre outros (WYLER, 2003, p. 129).

O terceiro aspecto se refere ao emprego da tradução como instrumento de crítica política. Wyler (2003, p. 115) acrescenta que, embora a demanda da tradução de obras

²⁰ Para mais informações sobre a editora Globo e a tradução, ver a dissertação de Karam (2016): *A tradução de literatura hispano-americana no Brasil: um capítulo da história da literatura brasileira*.

técnicas e de ficção exigisse um número cada vez maior de tradutores no mercado, que muitas vezes exerciam sua função mais pelo ganho financeiro do que por uma conscientização em relação à importância de uma difusão do conhecimento de culturas estrangeiras, houve tradutores que estiveram atentos aos usos ou funções alternativas da tradução. Dessa forma, vemos em Monteiro Lobato, por exemplo, uma crítica social e política em seu *Peter Pan*, adaptação da obra *Peter Pan and Wendy* (BERRY, 1911), na qual um narrador em terceira pessoa se utiliza de referências à obra original, evidenciadas por meio de falas das personagens do *Sítio do Picapau Amarelo*, para tecer tais críticas: “Há no Brasil uma peste chamada governo que vai botando impostos e selos em tudo...” ou “na Inglaterra os brinquedos não custam os olhos da cara como aqui...” (WYLER, 2003, p. 115). Por ocasião da criação da personagem Emília, também do Sítio, Monteiro Lobato “foi acusado, entre outras coisas, de criar uma personagem comunista e anticatólica porque divorciada – a boneca Emília – e os exemplares de sua obra foram confiscados em todo o território nacional” (WYLER, 2003, p. 116), o que configura, um exemplo de censura política. A escritora Cecília Meireles também foi alvo de críticas e inclusive foi chamada a prestar esclarecimentos em uma delegacia por ter traduzido a obra *Tom Sawyer* do escritor norte-americano Mark Twain, cuja edição brasileira, considerada perigosa e subversiva, foi destruída.

No que concerne à tradução da obra de William Shakespeare no Brasil, chama-nos a atenção o fato de que a Livraria Martins, que teria focado (WYLER, 2003, p. 115) na tradução de autores falecidos para economizar os direitos autorais, tenha investido com frequência na publicação de três peças de Shakespeare na década de 1940: *A tragédia de Romeu e Julieta* (Oliveira Ribeiro Neto, ed. Martins, 1948, 1951, 1954 e 1960 - prosa e verso); *Hamlet* (Oliveira Ribeiro Neto, Ed. Martins, 1948, 1951, 1954 e 1960 - prosa e verso); *Macbeth* (Oliveira Ribeiro Neto, Ed. Martins, 1948, 1951, 1954 e 1960 - prosa e verso).

Destaque-se que, de acordo com o levantamento de traduções por décadas elaborado por Márcia Martins (2020), foram publicadas cinquenta traduções de peças shakespearianas ao longo do Governo Vargas (quatro traduções na década de 1930, seis traduções na década de 1940 e quarenta traduções na década de 1950).²¹

Dentre as traduções de *Romeu e Julieta* que serão analisadas e comparadas com o texto original e entre si nesta pesquisa, estão as de Onestaldo de Pennafort (1. ed. 1940), Oliveira Ribeiro Neto (1. ed. 1948) e Carlos Alberto Nunes (1. ed. 1956), publicadas respectivamente pelas editoras do Ministério de Educação e Saúde, Melhoramentos e Martins.

²¹ Maiores informações em: http://www.dbd.puc-rio.br/shakespeare/pdfs/traducoes_publicadas_por_decada12.pdf.

Acreditamos que esse número significativo de traduções corrobore a política de incentivo à educação e à cultura que caracterizou o Governo Vargas descrito nessa seção.

3.3.1.3 Governo Juscelino Kubitschek e Ditadura Militar

As mudanças nas diretrizes econômicas no período que sucedeu ao Governo Vargas – tais como “a implantação do sistema de licenças de importação, mais tarde o de taxas de câmbio múltiplas, [bem como] os constantes aumentos dos custos gráficos” (WYLER, 2003, p. 133) – não foram favoráveis ao mercado editorial, o que resultou no fechamento de metade das 280 editoras existentes até 1948. Em vista desse quadro, muitas editoras brasileiras se associaram ou foram compradas por editoras estrangeiras, que investiram na publicação de enciclopédias e outras obras literárias de referência bem como em sua tradução.

Dentre elas, estava a Editora Guanabara, especializada desde os anos 1930 em obras de medicina. Essa editora diversificou sua área de atuação ao abrir, em 1950, sua subsidiária, a Editora Delta, voltada à venda de coleções a prestação; lançou coleções como o *Mundo da criança* em 15 volumes, traduzida e adaptada a partir do original *Childcraft Encyclopedia*, em parceria com a editora norte-americana *Field Enterprises* em 1954; publicou juntamente com a *Librairie Larousse* da França a *Grande Enciclopédia Delta-Larousse* em 15 volumes, coordenada por Antônio Houaiss em 1960, além da enciclopédia *Delta Júnior* em 1963 e da *Enciclopédia Delta Universal* em 1980, em conjunto com editoras norte-americanas. Destacaram-se também a *Encyclopedia Britannica*, distribuidora norte-americana de edições inglesas no Brasil, que, motivada pelas “excelentes perspectivas comerciais do mercado de enciclopédias, lançou em 1964 a coleção *Barsa* brasileira” (WYLER, 2003, p. 136), bem como a *Enciclopédia Mirador Internacional*, lançada em 20 volumes e editada por Antônio Houaiss dez anos mais tarde. Naturalmente, essa alta produtividade do mercado editorial resultou em uma demanda crescente de profissionais da tradução. A realização da *Enciclopédia Mirador internacional*, por exemplo, beneficiou-se do trabalho de 741 profissionais, embora curiosamente apenas oito tenham sido mencionados. Foram eles Ivo Barroso, Maria Teresa Almeida Machado da Silva, Anatol Rosenfeld, Paulo Rónai, Evelina Grunberg, Janet Lilian Estill, Helena Godoy Brito e Ralph Peter Henderson. De uma forma geral, dentre os tradutores contratados para o projeto de tradução das enciclopédias, estavam profissionais liberais e burocráticos e professores bilíngues de diversas especialidades.

Destacamos ainda como outros fatores responsáveis pela demanda crescente da tradução no país a necessidade de se buscar mais tradutores técnicos e o crescimento do

mercado universitário de livros. A busca por um número maior de tradutores técnicos se deu em decorrência do programa de metas do governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961) para o desenvolvimento político e econômico do Brasil, as quais envolviam “a construção de rodovias de interação nacional, centrais de energia, e indústrias de bem de consumo” (WYLER, 2003, p. 137). O alcance de tais metas requereria a importação de tecnologia estrangeira e, conseqüentemente, a contratação de um grande número de tradutores que tornariam acessíveis aos profissionais que deveriam se especializar em tais áreas os “livros de referência, manuais e catálogos de peças indispensáveis à consecução dessas metas” (WYLER, 2003, p. 137).

O crescimento do mercado universitário de livros se deu em conseqüência do número também crescente de graduandos, que passou de 44 mil em 1950 para 1 milhão e 500 mil em 1975. Esse fato, aliado ao baixo custo que representaria a impressão e tradução de livros no país, atraiu o interesse de editoras estrangeiras, que passaram a investir novamente no mercado editorial brasileiro, cujos custos de impressão seriam mais baixos. Conseqüentemente, há registros de um aumento do número de traduções publicadas no Brasil entre 1956 e 1980. De acordo com documentos da Unesco, do Serviço de Estatística da Educação e Cultura, do Sindicato Nacional de Editores de Livros e do Departamento Econômico do Banco Central “foram [traduzidos] 6.615 títulos de 1956 a 1968 e 34.102 de 1970 a 1980” (WYLER, 2003, p. 138).

Parece também significativo que os Estados Unidos tenham investido de forma maciça no mercado editorial brasileiro no período correspondente ao da Ditadura Militar, revelando uma relação de dependência econômico-cultural entre esses dois países, marcada pela hegemonia norte-americana. Esse investimento se deu através de seu Book Program, que não apenas selecionava os assuntos e autores a serem publicados e seus tradutores, como também custeava os direitos autorais, o trabalho dos tradutores e a produção dos livros.

Além do crescimento da demanda da contratação de tradutores propiciado por fatores sociopolíticos e econômicos no período do Governo Vargas, também destacamos a conquista dos direitos trabalhistas dos profissionais da área de tradução assegurados por leis. No entanto, a regulamentação ou o reconhecimento da profissão apenas foi efetivada anos mais tarde, quando, na década de 1960, surgiram os primeiros cursos de bacharelado em tradução no Rio de Janeiro e em São Paulo. “Respaldados pela Lei de Diretrizes e Bases da Educação de 1968, o primeiro a requerer reconhecimento foi o da Faculdade Ibero-Americana, embora o da PUC do Rio de Janeiro tenha sido o primeiro a entrar em funcionamento” (WYLER, 2003, p. 140). Nessa mesma época, a PUC do Rio de Janeiro teve a ideia de buscar o

aperfeiçoamento dos alunos através do contato com profissionais da tradução e “Procurou então a Abrates recém-fundada por um grupo de intelectuais liderados pelo idealista Paulo Rónai” (WYLER, 2003, p. 140), tradutor e editor de várias coleções e autor do primeiro livro brasileiro sobre tradução, intitulado *Escola de tradutores*, além de muito artigos sobre a área da tradução. Como resultado desse trabalho conjunto, realizou-se em 1975 o Primeiro Encontro Nacional de Tradutores nos dias 23, 24 e 25 de abril na cidade do Rio de Janeiro, na PUC-RJ. Um dos objetivos desse evento foi debater questões referentes à profissão de tradutor tais como seu reconhecimento, remuneração e relação com o editor, além de oferecer uma série de palestras que incluíam na programação conferências e mesas-redondas sobre tradução literária e técnica, editores, etc. Dessa forma, vemos um impulso inicial para a regulamentação da profissão de tradutor, mas apenas em 1976 a Associação Brasileira de Tradutores e Intérpretes (ABRATES) conseguiu encaminhar um pedido oficial de regulamentação da profissão ao então Ministro do trabalho Arnaldo da Costa Pietro, do governo de Ernesto Geisel. A regulamentação ocorreu apenas após a aprovação da Unesco, em Nairóbi, da “Recomendação para proteção jurídica aos tradutores e às traduções e sobre os meios práticos de melhorar condição dos tradutores” (WYLER, 2003, p. 148). Todavia, esta tentativa de regulamentação foi frustrada, pois “Quando a Abrates recebeu permissão para ver o processo, constatou que na tramitação haviam desaparecido documentos que fundamentavam o seu pedido de regulamentação” (WYLER, 2003, p. 149).

O número de traduções da obra de William Shakespeare publicadas nesse período corresponde a um total de 52, quase o mesmo do Governo Vargas, com 50 publicações. Não obstante, a distribuição é menos homogênea: foram publicadas 42 traduções na década de 1960, apenas 2 traduções na década de 1970 e 8 traduções na década de 1980. Desse total, apenas uma tradução de *Romeu e Julieta*, a ser analisada e comparada com as demais traduções do Governo Vargas e com o texto original, foi publicada. É a tradução de F. C. Cunha e Oscar Mendes (1. ed, 1969), publicada pela editora José Aguilar.

3.4 PROCESSO DE MODERNIZAÇÃO NA PASSAGEM DO SÉCULO XIX PARA O SÉCULO XX

A fim de evidenciar o impacto do aspecto sócio-econômico-cultural na forma de se vivenciar as relações interpessoais e, conseqüentemente, a sexualidade, faremos um retrocesso temporal ao início do século XX.

A passagem do século XIX para o século XX se caracterizou por um processo intenso de modernização, evidenciado pela expansão do capitalismo e pela revolução científico-tecnológica. Tal processo se estendeu, inevitavelmente, ao âmbito das relações interpessoais e familiares a partir da liberação gradativa da influência da religião como consequência do acesso maior à informação, embora ainda limitado. Sendo assim, aos poucos o amor passa a ser a base do casamento e a liberação feminina possibilita à mulher vislumbrar um novo papel na sociedade, que ia além de sua condição de esposa e mãe:

Na transição do século XIX para o XX, o país foi inoculado pelo dinamismo que atingia a economia internacional. Tais mudanças, [...] afetaram a ordem e a hierarquias sociais, as noções de tempo e de espaço, seus modos de perceber os objetos e, mesmo – o que nos interessa aqui -, a maneira de organizar as afeições ou de sentir os outros seres humanos. Nunca, em período anterior, tantas pessoas foram envolvidas em um tal processo de transformação de hábitos cotidianos, convicções e percepções, influenciadas, querendo-se ou não, pela expansão do capitalismo: a energia, o petróleo, os altos fornos, o desenvolvimento da indústria química e metalúrgica, e também da bacteriologia e da bioquímica, os impactos de novas medidas de higiene e profilaxia, isso e muito mais influenciou definitivamente o cotidiano, bem como o controle de doenças, de natalidade e prolongamento da vida. [...] O impacto dessa revolução científico-tecnológica se fez sentir nos hábitos do dia a dia e, por conseguinte, nas formas de relacionamento (DEL PRIORE, 2013, p. 231-232).

O processo de modernização permitiu a implementação de novos valores no âmbito da vida familiar e das relações interpessoais, possibilitando uma transformação na estrutura da família tradicional brasileira, marcada em outros dois âmbitos.

O primeiro âmbito foi o da urbanização e industrialização, que consistiu nas migrações do campo para a cidade. Tais migrações possibilitaram uma diluição das redes tradicionais de sociabilidade e uma lenta e tímida democratização das relações afetivas, pois o próprio cotidiano do ambiente urbano expunha mais homens e mulheres a espaços públicos, possibilitando e estreitando seu contato.²² Um exemplo desse processo de modernização das grandes cidades está no *flirt* nos bondes ou no *footing* nos espaços abertos, que possibilitaram às moças saírem para as ruas para passear, interagir e escolher seus futuros namorados. Um novo processo de modernização foi observado no período pós-Segunda Guerra Mundial, quando a ascensão da classe média deu lugar a uma nova onda de acesso à informação, lazer e consumo e a uma conseqüente diminuição do controle dos pais em relação aos flertes, que precediam os namoros, os quais não estavam livres, naturalmente, de regras mínimas. O segundo âmbito foi o surgimento da liberdade de culto que levou à liberação, ainda que

²² Um exemplo desse processo de modernização das grandes cidades está no *flirt* nos bondes ou no *footing* nos espaços abertos, que possibilitaram às moças saírem para as ruas para passear, interagir e escolher seus futuros namorados.

gradativa, da influência dos dogmas da Igreja Católica e possibilitou, igualmente, uma grande mudança nas relações sociais. Lentamente, a “verdade” dos evangelhos e os preceitos de “pureza sexual” começaram a ser questionados, a permitir a concepção do casamento romântico – que possibilita aos cônjuges, ainda que estivessem sob a supervisão familiar, a possibilidade de fazer suas escolhas pessoais em uma época em que um certo afrouxamento das regras sociais de comportamento ou das relações sociais possibilitava um convívio maior entre homens e mulheres em eventos sociais – tais como as ocasiões esportivas –, o casamento civil e o divórcio nas primeiras décadas do século XX – ainda que o mesmo fosse considerado imoral e contraindicado.

A gradativa modernização das capitais nas primeiras décadas do século XX, caracterizada pelas reformas urbanísticas, propiciou, também, novos espaços de entretenimento compartilhados por pessoas de diferentes classes sociais – de operários a profissionais da classe média, por exemplo – e gêneros.

No entanto, o processo de modernização não impediu que as regras morais relativas à vivência da sexualidade ainda fossem empregadas como um instrumento de controle permanente pela Igreja Católica e pelo Estado por meio da Lei e do Direito. Tampouco a transformação da concepção do casamento como instituição social para a manutenção da espécie e perpetuação do patrimônio foi substituída pela do casamento romântico de forma imediata. Esse fato pode ser verificado pela presença do papel estratégico do casamento na busca de ascensão social e de prestígio e pela transformação do matrimônio em necessidade. A prática do casamento entre “iguais” também elucidada essa questão no que diz respeito às primeiras gerações de imigrantes que, com o objetivo de “preservar tradições, manter rituais comunitários e assegurar patrimônio linguístico e religioso” (DEL PRIORE, 2013, p. 250), restringiam o casamento restrito entre os membros de seu grupo.

3.4.1 Retrato das relações amorosas na cultura popular

O fim do século XIX no Brasil foi marcado por uma política saneadora de perseguição aos negros que estigmatizou a imagem do mulato sambista, malandro e da mulata cabrocha, sensual, na cultura popular. O samba surgiu na formação da sociedade urbano-industrial, nas primeiras décadas do século XX, e a relação entre homens e mulheres foi retratada e analisada nas letras de música, nos sambas que expressavam angústia, fraqueza, dor e desejo. A mulher, por sua vez, ganha espaço, sendo retratada ora como a mulher do lar, motor do movimento masculino, ora como a “piranha” (DEL PRIORE, 2013, p. 269), ora como a onírica ou mulher

idealizada, fato que demonstra a permanência dos ideais machistas. Como exemplos da associação da mulher a esse gênero musical, Del Priore (2013, p. 268-269) destaca sambas famosos como o de “Orestes Barbosa e Antônio Nássara, *Caixa econômica*, gravado em 1933”, ou “*Emília*, gravado em 1941, de Wilson Barbosa e Haroldo Lobo”, ou ainda “*Ai que saudade da Amélia*, do mesmo ano, de Mario Lago e Ataulfo Alves”. O amor foi também retratado nas telas a partir do universo das personagens do cinema hollywoodiano que representava as leis de atração do imaginário amoroso. No Brasil, essa representação se deu – e ainda se dá – por meio das telenovelas que abordavam o ideal do amor romântico e, gradativamente, trouxeram e abordaram temas da sexualidade, desde o beijo – o primeiro beijo foi mostrado em uma telenovela em 1951 – até à intimidade do casal no quarto. É significativo observar a participação da TV nessa transformação do tratamento da sexualidade em um sentido mais, digamos, “libertário”, a partir do momento em que começa a mostrar o sexo pré-matrimonial – desvinculado da procriação do casamento, embora ainda fosse perceptivelmente questionada e criticada por intermédio do desfecho trágico – inclusive com a morte – daquelas personagens que viviam relações “pecaminosas”, como, por exemplo, o casal Potira e Jerônimo da telenovela *Irmãos Coragem*, exibida na TV Globo nos anos de 1970 e 1971, conforme Del Priori (2013).

No que diz respeito à representação do amor e da sexualidade na literatura, ainda era evidente a presença de conceitos conservadores e machistas até meados da década de 1980. Exemplos disso são livros e revistas femininas²³, que continham conselhos para as mulheres casadas de como se portar, como se vestir e como manter o recato ou uma certa distância em relação a pessoas desconhecidas; ou o incentivo às leituras da *Biblioteca das Moças*, que traziam heroínas de caráter “nobre” em concordância com os padrões da moral cristã e estimulavam a busca do príncipe encantado pelo casamento, ao passo que a literatura erótica era reservada para os homens. Seguramente, a própria classificação e divisão de gêneros literários bem diferenciados, em termos do tratamento da sexualidade destinados às mulheres ou aos homens, denota o conservadorismo de uma sociedade patriarcal que, já a partir do século XVIII, observava o nascimento do amor romântico necessariamente “compreendido em relação a vários conjuntos de influências que afetaram as mulheres [...] [tais como] “a criação do lar” [...], a conseqüente “modificação nas relações entre pais e filhos” e a “invenção da maternidade” (GIDDENS, 1992, p. 52-53).

²³ Como as obras da coleção *Biblioteca das Moças*, da Editora Nacional e as revistas femininas *Querida*, *Ele Ela*, *Claudia* e *Capricho*.

Além disso, essa modernização pode ser pensada não apenas em termos de uma revolução de costumes, decorrente da ampliação dos meios de acesso à informação e consequente libertação dos dogmas religiosos da Igreja Católica que interferiram na estrutura familiar, mencionada por Giddens (1992), por exemplo, como também em termos de uma revolução científico-tecnológica que caracterizou a ascensão do modelo de sociedade capitalista – a partir do final do século XIX. Dessa forma, muito se deve às pioneiras feministas das últimas décadas do século XIX e das primeiras do século XX, que transgrediam os padrões de comportamento preestabelecidos, cujo objetivo era “domesticar” a sexualidade feminina, atribuindo à mulher “ideal” o papel de esposa submissa e desqualificando as insatisfações femininas. A afinidade sexual ainda era o fator menos importante no ideal de felicidade conjugal.

À revolução de costumes, resultante do processo de modernização, está atrelada a revolução sexual que teve seu ápice entre as décadas de 1960 e 1970, quando a rebeldia da juventude – caracterizada pelo estilo de vida *hippie* que se opunha ao conservadorismo ao enaltecer conceitos como o da liberdade sexual, da paz, do amor e da libertação da mente pelo uso de drogas – funcionou como resposta ao conservadorismo da sociedade. As descobertas científico-médicas seguiram acompanhando o processo de mudança. Dentre elas, a pílula anticoncepcional foi responsável por uma grande revolução sexual em termos de liberdade feminina. Conforme Del Priore (2013, p. 312): “O domínio da reprodução consolida a liberação sexual; a ciência se impõe sobre a ideia do pecado sexual.” Portanto, a importância dessa revolução sexual se deve à liberdade conquistada, que se caracterizou por uma espécie de democratização do amor, baseada na crença no amor conjugal e na flexibilização da moral sexual.

Finalmente, parece-nos muito relevante a observação da autora sobre a relação entre a liberação sexual ou a desenvoltura erótica iniciada em países como Estados Unidos, Inglaterra e Holanda, onde, ao contrário do Brasil predominantemente católico, havia uma maioria protestante. Aliado às transformações econômicas, políticas e científicas das últimas décadas, que resultaram na modernização e na urbanização do país e na reorganização das atividades cotidianas, esse distanciamento gradativo da moral católica parece ter impulsionado a liberação sexual e moldado, conseqüentemente, novos modelos ou formas de relacionamento.

O conhecimento das transformações econômicas e políticas relacionadas às transformações culturais, especialmente àquelas que dizem respeito ao comportamento sexual, aos padrões morais e religiosos que regiam a sexualidade, é muito significativo, pois elas são parte integrante do processo de modernização que orienta esta pesquisa. Significativo,

também, é o fato de que os países protestantes tenham se mostrado pioneiros e mais abertos às mudanças referentes à liberação gradativa da forma de se vivenciar a sexualidade. Mais uma vez a Igreja católica, especialmente, exerceu seu papel de grande aliada do Estado, apoiando os mecanismos silenciosos de poder exercidos através da prática da religião e, especialmente a partir do século XIX, através da ciência e do direito.

A questão da liberação sexual levanta outros questionamentos, tais como a separação entre a sexualidade – que foi “desembaraçada da Igreja pela medicina, desculpabilizada e exaltada pela psicanálise” (DEL PRIORE, 2013, p. 312) –, o casamento e o amor nas últimas décadas do século XX. Portanto, observamos e experimentamos uma transição do “amor idílico”, baseado na concepção do casamento como base inquestionável de uma estrutura social desejável e vivenciado pela geração de nossos avós, para uma sexualidade “obrigatória”, em uma época em que somos testemunhas de uma certa imposição ou “ditadura” do orgasmo, impulsionada pela busca da liberdade sexual em uma sociedade de consumo que, provavelmente, a tenha supervalorizado. Igualmente, houve uma mudança no que se refere à percepção do amor romântico, que, assim como essa liberdade, passou a ser um objeto de desejo e também tem sido supervalorizado. Resta saber se somos ou se seremos capazes de lidar com as “contrapartidas dessa liberdade amorosa” (DEL PRIORE, 2013, p. 320), que, por um lado, nos traz liberdade e, por outro, solidão.

No que concerne a esta pesquisa, parece-nos relevante observar que a literatura e sua tradução expressem os valores e conceitos da sociedade que moldam as relações humanas. Assim, essas transformações por que passamos se refletiram na forma de retratar o amor e a sexualidade na literatura. A tradução, entendida como um processo cultural, por sua vez, também reflete estes valores. Dessa forma, entendemos que um estudo da contextualização histórica e sociocultural seja a chave para entender as transformações e mudanças por que passou o tratamento da linguagem de conotação sexual na literatura e em sua tradução. Relembremos que, neste estudo, nós nos referimos especificamente à linguagem de conotação sexual empregada por William Shakespeare em sua obra *Romeu e Julieta*.

Interessante pensar, novamente, na relação que se estabeleceu entre a ciência e a sexualidade: ao “medicalizá-la”, a ciência dela se apropriou e a tomou como seu objeto de discurso. Portanto, podemos pensar em termos de uma transformação de formas de controle da sexualidade; se antes o controle era exercido pela Igreja, que, aliada ao Estado, associava ao pecado toda e qualquer forma de vivenciá-la que extrapolasse os limites do casamento, no século XIX passou a ser exercido também pela medicina, que então a associava a enfermidades.

Outra observação relevante para esta análise do tratamento da sexualidade e de sua representação na literatura diz respeito aos tratados médicos do século XIX, que podiam ser associados à literatura pornográfica, de um certo modo, pois examinavam a sexualidade alheia de forma minuciosa. Além disso, fosse nos consultórios médicos ou nos confessionários, sempre houve um profissional disposto a ouvir seus interlocutores falarem de sua própria sexualidade. Essa espécie de repressão sempre recaiu com mais força nas mulheres. O desejo sexual, ainda que proibido e associado ao pecado e à degeneração, indecência ou enfermidade, sempre esteve em discussão. Portanto, podemos atribuir ao tratamento da sexualidade um aspecto dual caracterizado por um caráter discursivo e ao mesmo tempo repressivo, que constitui um jogo de escutar/falar, seja pelo intuito de proibir, julgar, controlar, intimidar ou punir.

A partir das observações deste segundo capítulo, acreditamos que a literatura, bem como sua tradução, tenham sido empregadas como instrumentos ou formas de abordar o tratamento da sexualidade, de suas implicações e consequências no âmbito social em discussão. Além disso, o fato de que o emprego desse tipo de linguagem tenha suscitado interesse ou crítica, por parte de moralistas conservadores, e que tenha sido empregado com a função de crítica social aos costumes, ou entretenimento, com o surgimento da literatura como gênero pornográfico, revela a forma como a sexualidade foi vivenciada, controlada, discutida, condenada, medicalizada, ao longo do tempo, pelas instituições de poder (Igreja e Estado) na sociedade ocidental, caso deste estudo.

Considerando esse histórico, acreditamos que o emprego da linguagem de conotação sexual na literatura tenha sempre tido sua função determinada por questões relacionadas tanto ao âmbito sociocultural como ao econômico-político. Dessa forma, o estudo dos conceitos de linguagem, literatura e nação inseridos em tais âmbitos serve como base para a busca de uma maior compreensão da função do emprego da linguagem com conotação sexual da obra shakespeariana, bem como de seu tratamento na tradução nos períodos delimitados na presente pesquisa: o Governo Vargas e a Ditadura Militar.

O capítulo seguinte tem o intuito de corroborar a inter-relação entre os âmbitos sociocultural e econômico-político e a função do emprego da linguagem de conotação sexual na literatura. Para tanto discutiremos sobre os conceitos de linguagem, literatura e nação.

4 REPRESENTAÇÕES DO AMOR E DA SEXUALIDADE NA LITERATURA

O emprego da linguagem de conotação sexual na literatura evidencia sua função social, determinada pelos valores e ideias vigentes em um certo contexto sociocultural. A função social da literatura é suscetível à variação de tais contextos socioculturais e históricos, que determinam perspectivas de interpretação distintas da linguagem com conotação sexual, bem como diferenciações conceituais relacionadas ao tema da sexualidade, tais como o conceito de obscenidade, sexualidade e pornografia.

A fim de compreendermos a influência do contexto sociocultural de determinados períodos históricos na representação da sexualidade na literatura, abordaremos não apenas o emprego da linguagem com conotação sexual na dramaturgia da Era Elisabetana, como também na literatura pornográfica da Europa em períodos subsequentes, analisando as semelhanças ou homologias estruturais em Bourdieu, conforme comentam Catani, Nogueira Hey e Medeiros (2017), entre tais contextos e, possivelmente, entre as traduções.

4.1 REPRESENTAÇÃO DO AMOR NA LITERATURA

A concepção cristã do casamento, ao preocupar-se em eliminar o amor-paixão das relações conjugais e impor à mulher sua obediência ao marido, contribuiu para que as pessoas buscassem refúgio na literatura, que, portanto, funcionou como uma válvula de escape da repressão sexual e também como um veículo por meio do qual o afeto era vivenciado de forma idealizada. Assim, temos, por exemplo, a representação do amor-paixão já nos textos profanos do Cântico dos Cânticos da Bíblia e nos poemas de amor cortês dos trovadores da Idade Média na Europa a partir do século XI.

São os trovadores, que cantavam o amor cortês e cujos poemas eram caracterizados pela exaltação idealizada do amor carnal e espiritual e pelos ideais de cavalaria e da erótica trovadoresca, os responsáveis por introduzir “novas relações entre homens e mulheres” na literatura:

O amor puro é aí cantado em versos. Versos que celebram a continência sexual conservando, contudo, uma coloração carnal que agrada à aristocracia. Nessa época, a aventura do amor cortês erigiu como tema a exaltação carnal e espiritual nas relações amorosas entre homens e mulheres. Exaltação mais idealizada do que prática, mais descrita do que vivenciada. (DEL PRIORE, 2013, p. 69-70)

Importante observar que os poemas dos trovadores medievais, que cantavam o amor cortês exaltando seu lado carnal e espiritual de uma forma mais idealizada do que prática,

idealizavam a esposa de algum senhor. Nesse ponto se percebe uma grande mudança, ainda que gradativa e mais idealizada na literatura do que propriamente posta em prática no cotidiano. Essa mudança se deve a dois aspectos. O primeiro se refere ao fato de que pela primeira vez um homem dirigia uma canção de amor à esposa de outro sem ser punido com a morte. O segundo se deve à inversão de papéis entre o homem e a mulher, uma vez que esta deixa de ser um objeto à disposição de seu senhor e mestre para tornar-se a recompensa daquele que mereça seu amor.

Entretanto, esse aspecto inovador não estava livre de uma ética moralizadora e regrada:

O sentimento amoroso, essência de todas as virtudes, reproduzia as condições sociais então existentes. Ele traduzia um “serviço” de tipo feudal, mas, também uma série de provas que consistiam em um método de purificação do desejo. Para manifestar o valor de seu amor e merecer a eleita, o cavaleiro deitado no mesmo leito de sua dama, separado dela por uma espada ou uma ovelha, símbolo de pureza, observava a estrita castidade. Todos os esforços de conquista terminavam, quando muito, em um casto beijo. Na intimidade amorosa, assim como na sociedade, o perfeito amante não era mais do que o fiel servidor de sua dama (DEL PRIORE, 2013, p. 70).

Dessa forma, personagens como *Tristão e Isolda*, criados por Eilhart von Oberg no século XII, vivenciam o sentimento arrebatador do amor-paixão, que equivale ao sofrimento em virtude da impossibilidade de vivê-lo. Conforme Rougemot (1988), o amor dos personagens é recíproco, porém infeliz e sinônimo de sofrimento, e seu desejo é realizado apenas na morte. O autor também afirma que essa busca do amor impossível da poesia trovadoresca foi deixada como herança para o Ocidente cristão, conforme se observa mais tardiamente, no século XVI, por exemplo, na história de amor impossível dos personagens Romeu e Julieta.

Evidentemente, essa ética da poesia trovadoresca teve influência do meio sociocultural em que foi concebida. Em pleno século de expansão da poesia trovadoresca, mais precisamente em 1215, o papa Inocêncio III elaborou a legislação do matrimônio quando reuniu o Concílio de Latrão, determinando o respeito à monogamia e o celibato aos clérigos. Isso recaiu sobre as regras dos ritos matrimoniais e reforçou a questão das alianças familiares, que constituíam o casamento com base na transmissão do patrimônio e do poder. Uma vez mais, portanto, o amor paixão ficava reservado apenas à literatura, não pautando as escolhas dos futuros cônjuges, que tampouco estavam aptos a fazer escolhas pessoais com base em seus sentimentos. Portanto, percebemos novamente a negação do amor erotizado, no casamento, para dar lugar ao amor ágape ou *caritas* conforme os padrões da moral cristã.

Embora a sexualidade tenha estado, aparentemente, reprimida ou escondida pelos mecanismos de controle da Igreja e do Estado que determinavam uma prática sexual restrita ao amor casto conforme os padrões da moralidade cristã, ela parece sempre ter sido o tema de reflexão e de discussão. Portanto, fosse discutido sob o ponto de vista da religião, da ciência (medicina, biologia, psiquiatria) ou do direito, o sexo e a forma de se vivenciar a sexualidade nos períodos históricos analisados sempre foram empregados como instrumento de controle e de repressão ou por estarem atrelados à ideia do pecado, ou à ideia da patologia ou à ideia do crime.

Essa impossibilidade de se vivenciar o amor paixão na vida conjugal, em decorrência das regras da moral cristã calcadas na ideia do pecado, da culpa e da punição, gerou a necessidade de uma “catarse literária” e resultou no surgimento de dois tipos de amor na literatura: o amor dentro do casamento e o amor fora do casamento. Assim temos, por exemplo, no teatro elisabetano, a representação “de um amor ao mesmo tempo carnal e espiritual, [que] se liga diretamente ao tema da paixão e da morte” (DEL PRIORE, 2013, p. 80), como em *Romeu e Julieta*.

Relembramos que, na época do Renascimento Italiano (século XV), a representação do amor paixão e a exploração da linguagem de conotação sexual na literatura ainda careciam de elementos que a tornassem um gênero literário independente – que surgiriam mais adiante na França dos séculos XVI e XVII –, uma vez que seu emprego estava voltado a uma crítica política e social, atrelada à crítica dos costumes.

Essa literatura pode ser entendida como uma consequência da repressão sexual, uma “obsessão erótica ligada, muitas vezes, ao culto clandestino da pornografia” (DEL PRIORE, 2013, p. 80). É preciso entender que, apesar da “licença amorosa” nas artes, o misticismo e os desregramentos do Renascimento se chocavam com o pecado e as regras da moral cristã, que punia com severidade aqueles que desafiassem os códigos morais do pudor e da decência. Daí o surgimento da literatura pornográfica como uma forma de catarse, assim como havia sido o teatro elisabetano, ou como uma forma de celebrar o amor carnal como consequência da repressão sexual:

Os progressos da repressão sexual tiveram algumas consequências interessantes. Uma delas foi a de levar a sociedade ocidental, em princípio condenada a respeitar a decência e o pudor, a uma obsessão erótica ligada, muitas vezes, ao culto clandestino da pornografia (DEL PRIORE, 2013, p. 80).

No Iluminismo (século XVIII), a sexualidade foi representada por duas correntes literárias na Europa. A primeira corrente corresponde à da paixão pré-romântica, inspirada na

mitologia medieval e cortesã, que punia a sexualidade, corroborada pela ideia de um amor, conforme observou Rousseau, vivenciado “para uma sociedade aristocrática em busca dos prazeres, suas preocupações de valorizar a inocência, correspondente, sobretudo, à vontade de esconder, se não de esquecer, o ato carnal”. (DEL PRIORE, 2013, p. 84). A segunda corrente era a dos “textos poéticos e literários” que exprimiam “desejos de uma elite obcecada pela busca de volúpia sensual e do uso das técnicas eróticas mais perfeitas” (DEL PRIORE, 2013, p. 84).

A existência desses pensamentos pode ser interpretada como o resultado do paradoxo entre as ideias libertárias de uma nova corrente artística na época do Iluminismo e o persistente controle estrito da sexualidade, conforme os padrões da moral cristã, que Foucault denominou como o domínio de si e do outro:

O triunfo progressivo do casamento e do controle da sexualidade impediu a época das Luzes de aparecer como o período de revolução de costumes. Esta vai atingir apenas uma estreita minoria popular, sobretudo no meio urbano, com exceção da liberdade tradicional de certos membros da classe dirigente. O ocidente cristão seguirá hostil à ideia de felicidade e da emancipação das pessoas. Fora da realidade preciosa, mas rara, do amor conjugal, todos os outros germes de felicidade sexual, presentes na antiga sociedade, tendiam a ser desvalorizadas (DEL PRIORE, 2013, p. 84-85).

Outro aspecto da representação do amor/sexo ou erotismo na literatura no Romantismo (dos escritores franceses) do século XVIII se encontra no ideal do amor impossível, “o amor-paixão como catástrofe”, como “caos do mundo moral”, o amor idealizado, o amor letal expresso nos contos de fadas e no romance que, de certa forma, compensa a experiência do amor como uma forma de desejo distante na vida real, ou ainda, no cotidiano dos leitores.

Cabe ainda sinalizar as diferenças de visão da Europa e do Brasil Colônia sobre essa representação do amor. Ao passo que, na Europa, a história dos sentimentos esteve articulada à emergência do amor romântico e à da família burguesa, na Colônia parece ter estado mais relacionada a sociabilidades tradicionais, ou seja, a valorização do “amor puro”, vivenciado no casamento, em contraposição ao amor paixão, sentimento extraconjugal, associado ao sofrimento ou a “dolorosas dificuldades” (DEL PRIORE, 2013, p. 80).

4.2 REPRESENTAÇÃO DA SEXUALIDADE NA LITERATURA

Esta seção, que aborda o surgimento do gênero literário pornográfico, tem o intuito de demonstrar a diferença entre a linguagem de conotação sexual na dramaturgia elisabetana, na

qual se insere a obra de Shakespeare, e no gênero literário pornográfico surgido na França, a fim de distinguir os conceitos de pornografia e sexualidade.

No ensaio intitulado *Esses livros que se lêem com uma só mão*, Goulemot (2000) traz à tona uma questão fundamental relacionada ao tratamento da linguagem sexual empregada na literatura pornográfica na França, especialmente entre os séculos XVII e XVIII, que esteve associada às questões de ordem moral e também política, bem como a seu consequente impacto sobre o público leitor. O autor observa que a produção literária pornográfica dos séculos XVII e XVIII na França, que explorava o tema da sexualidade ao empregar linguagem de conotação sexual e “textos e imagens, que visavam exclusivamente a produzir uma excitação sexual” (GOULEMOT, 2000, p. 23), não apenas desafiava os padrões morais e religiosos da parcela social mais conservadora que prescreviam a castidade, como também os padrões de ordem social e política ao sugerir possíveis reflexões e críticas em relação à organização e hierarquização daquela sociedade. Para as autoridades civis ou religiosas conservadoras, a produção e o consumo ou leitura das obras pornográficas representavam uma incitação ao descumprimento das normas de conduta moral desejável e deveriam ser combatidos. Esse fato exorta a questão do julgamento moral ao qual as obras literárias estiveram submetidas. Aquilo que era considerado próprio ou impróprio para leitura ou representação teatral dependia desse julgamento moral assim como a linguagem empregada nessa literatura, que seria definida como obscena, erótica, licenciosa, lasciva ou lúbrica.

A título de “certas facilidades de escrita” (GOULEMOT, 2000, p. 29), o autor alerta, já no início de seu ensaio, que empregará os termos pornográfico, licencioso e erótico como sinônimos, apesar de distingui-los com base na informação de dicionários, conforme veremos a seguir.

O autor introduz inicialmente o conceito do termo pornográfico, que deu nome a essa literatura:

Pornógrafo vem do grego *pornê*, que significa ‘prostituta’, que em seu primeiro sentido o pornógrafo é o autor de um tratado de prostituição antes de ser um autor de escritos obscenos e que a pornografia tem por objetivo a prostituição em seu aspecto social antes de ser a ‘representação’ (por meio de escritos, desenhos, pinturas e fotos) de coisas obscenas destinadas a serem comunicadas ao público (Dicionário Robert) (GOULEMOT, 2000, p. 22).

Acrescenta que “O termo pornográfico não é empregado durante a época clássica” (GOULEMOT, 2000, p. 22) e que esse termo foi utilizado por Rétif de la Bretonne com base nos ideais do Iluminismo no tratado *Le Pornographe (O pornógrafo)*, o que também dá mostras da implicação social e política da literatura pornográfica do século XVIII:

Em 1769, Réstif de la Bretonne publica *Le pornographe* (O pornógrafo), mas trata-se de um tratado que visa a regulamentar a prostituição para torná-la uma prática social racionalizada pelas Luzes. O discurso reformista, como a história nos ensinou, não sem crueldade, é alheio aos ditos licenciosos. Fundamentalmente sério, douto mesmo, sempre moralizador, ele evita o equívoco e tudo o que poria em perigo a imagem responsável, como se diz, que este quer passar de si mesmo. (GOULEMOT, 2000, p. 22).

Já a definição do termo erótico que ele oferece vem da *Enciclopédia de Diderot e de D'Alembert*:

[...] ‘Tudo o que se relaciona com o amor dos sexos; emprega-se particularmente para caracterizar o delírio provocado pelo desregramento, o excesso de apetite corporal relacionado a isso, que faz com que se considere o objeto desta paixão como o soberano bem, e se deseje ardentemente se unir a ele; é uma espécie de afecção melancólica, uma verdadeira doença’. Mas, não nos enganemos quanto a isso, o amor erótico, segundo os dicionários (a palavra erotismo não é até então empregada), não pode ser confundido como o furor uterino ou a satíriase, ‘porque dá lugar ao pudor e aos sentimentos’. Lendo os textos do século XVIII, tem-se a impressão de que, fora do contexto médico, compreende-se por erótico tudo o que diz respeito às coisas do amor, o que dá à palavra uma extensão maior e uma extrema imprecisão (GOULEMOT, 2000, p. 23).

No que se refere aos termos licencioso, obsceno, lascivo e lúbrico, empregados para definir ou qualificar os textos e imagens pornográficas, Goulemot (2000) chama a atenção para as diferenças de perspectiva e definição desses conceitos e para a questão do julgamento moral aos quais estão atrelados.

Os termos licencioso e obsceno fazem alusão a tudo o que seja contrário ao pudor, seja em termos de discurso, de literatura ou de representação visual, com base em um julgamento moral. Licencioso é definido como aquilo que evoca uma tomada excessiva de liberdade ou licença em termos de comportamento e que ultrapassa, portanto, os limites da moralidade. Obsceno é definido como tudo que é contrário ao pudor, à moralidade segundo o ponto de vista daquele que observa ou julga. O termo lúbrico é definido como aquilo que “se opõe a pudico e corresponde, como a causa ao efeito, a obsceno. Só muda o ponto de vista. Ou observa-se o objeto que provoca: este é então, ora obsceno, ora lúbrico” (GOULEMOT, 2000, p. 24). Finalmente, o termo lascivo está mais atrelado aos efeitos produzidos por posturas ou palavras licenciosas ou obscenas na medida em que é entendido como aquilo “que se consagra ou que leva à luxúria, à incontinência” (GOULEMOT, 2000, p. 23-24).

Esse julgamento moral também estava relacionado à censura do Estado, preocupado, primordialmente, com a questão das possíveis reflexões do público consumidor dessa literatura em relação às críticas sociais ou políticas nela sugeridas. Os critérios que motivavam a censura da literatura pornográfica parecem ter estado baseados, portanto, na

possível ameaça que essa literatura poderia representar ao incitar seu leitor a uma reflexão ou ao livre pensamento em âmbitos diversos. Essa possível liberação do leitor do cumprimento restrito dos padrões de conduta moral proporcionada pelo contato com a literatura pornográfica poderia tê-lo levado a outros tipos de reflexão e autoconhecimento que ultrapassariam o âmbito privado de sua própria sexualidade para atingir um âmbito público das questões de cunho social, religioso e político. Assim, Goulemot (2000) observa, a partir de Malesherbes, quatro tipos de classificações da literatura pornográfica que teriam sido alvo de censura e salienta que a questão linguística está diretamente ligada à classificação dos textos que atentavam contra “os bons costumes” como licenciosos ou obscenos, segundo a “política de repressão do poder” exercida pelas leis e pela censura:

[...] sátiras pessoais, livros contra o governo, livros contra os bons costumes e, enfim, livros anti-religiosos (*sic*) ou ateus. [...] É a terceira rubrica que nos interessa aqui. Malesherbes distingue o livro licencioso do livro obsceno. “O que se denomina comumente obras contrárias aos bons costumes são obscenas ou somente licenciosas. A obscenidade deve ser proibida: todas as leis concorrem para isso, todo o mundo pensa da mesma maneira, e as regras a serem prescritas aos censores podem ser facilmente cumpridas.” A diferença entre o licencioso e o obsceno é, segundo Malesherbes, apenas de grau: é ela que comanda a política de repressão do poder. (GOULEMOT, 2000, p. 26).

A Igreja também censurava ou perseguia as obras pornográficas vistas, muitas vezes, como uma forma de “corrupção das almas” e de “danação eterna”, como também uma “ameaça social e política” e uma “sedução dos sentidos” através da escrita. (GOULEMOT, 2000, p. 28).

Com relação à análise da contextualização sociocultural e histórica determinante para a função específica do emprego da linguagem de conotação sexual na literatura de cada época, observamos que no século XIV esse tipo de obra literária, embora ainda fosse alvo da crítica e da condenação das autoridades religiosas e policiais, não era publicamente reconhecido como obras pornográficas. Foi só a partir do século XVII que passou a ter o *status* de gênero literário, dando início à pornografia moderna, parte de uma prática privada consumida por uma nova cultura de elites.

Acreditamos que a relação direta desses conceitos com o contexto sociocultural em que estão inseridos está refletida no uso diferenciado do emprego da linguagem de conotação sexual na produção e no consumo de obras literárias. Assim, surge uma literatura erótica ou pornográfica nos séculos XVI e XVII na França, em contraste com a produção literária de outras culturas e em outras épocas, tais como a da Era Elisabetana na Inglaterra.

Nas traduções de *Romeu e Julieta*, que estudamos aqui, entendemos que a percepção da linguagem de conotação sexual empregada nessa obra esteja igualmente ligada à questão do julgamento moral, baseado nos valores da sociedade em épocas distintas, influenciando diretamente o tratamento dessa na tradução e determinando a exaltação ou depreciação do conjunto da obra shakespeariana nos séculos que seguiram à Era Elisabetana. Assim sendo, veremos um Shakespeare depurado ou “higienizado” e também deturpado por meio da omissão de seus característicos jogos com linguagem de conotação sexual, especialmente do século XVI ao século XIX e até mesmo no início do século XX, em nome dos padrões morais da época. Um Shakespeare, portanto, distanciado de sua essência, de sua capacidade de explorar o caráter polissêmico das palavras, seja por meio de seu duplo sentido inerente, seja por meio do uso motivado dessas palavras ou expressões naqueles casos em que seu duplo sentido de conotação sexual é determinado pelo contexto em que estão inseridas.

A título de ilustração, citamos a tradução intralinguística do médico inglês Thomas Bowdler, que, de acordo com o puritanismo da Era Vitoriana, teve o cuidado de omitir os jogos de linguagem shakespearianos de conotação sexual ao reescrever as peças do dramaturgo e de esclarecer, no prefácio de seu *Family Shakespeare*, que não teria “adicionado nada ao texto original, mas apenas omitido aquelas palavras e expressões impróprias para serem lidas em família” (BOWDLER, 2009, tradução nossa)¹. Lembramos que se, por um lado, a Era Vitoriana se caracterizou por um desenvolvimento científico e intelectual, quando foram publicadas em Londres obras como *A origem das espécies de Darwin* (1859) e *O capital* de Marx (1867), por outro, apresentou problemas no âmbito social e político. Burgess (1958, p. 235, tradução nossa) descreve com precisão esse período:

A era vitoriana [...] foi uma era caracterizada pelo progresso – da construção de ferrovias, de barcos a vapor, de reformas de todas as espécies, mas também uma era de dúvida. Havia demasiada pobreza, injustiça, desencanto e muito pouca convicção na fé ou na moral – portanto, tornou-se uma era de cruzados, reformadores e teóricos. Foi também, com todos seus ideais, uma era curiosamente puritana: as pessoas se chocavam com muita facilidade e tópicos como o sexo eram tabu. [...] Foi uma era de moralidade convencional, de famílias grandes, em que o pai representava um chefe de família endeusado e a mãe, uma criatura tão submissa quanto a Eva de Milton. A moralidade rígida e a santidade da vida familiar, que se deviam em boa parte ao exemplo da própria rainha Vitória e à sua influência indireta sobre a literatura e a vida em sociedade, eram consideráveis.²

¹ “The Family Shakespeare: in which nothing is added to the original text, but those words and expressions are omitted which cannot with propriety be read in a family.”

² “The Victorian age [...] was an age of progress – of railway-buildings, steamships, reforms of all kinds – but it was also an age of doubt. There was too much poverty, too much injustice, too much ugliness, and too little certainty about faith or morals – thus it became also an age of crusaders and reformers and theorists. It was

A observação de Goulemot (2000, p. 21-22) a seguir parece coadunar com a questão da linguagem de duplo sentido com conotação sexual empregada por Shakespeare:

[...] toda palavra pode erotizar-se a tal ponto que nada permanece inocente ou neutro. Uma vontade sistemática consegue desestabilizar sem dificuldade o aparente rigor do vocabulário e a fria neutralidade de alguns de seus léxicos. Talvez mesmo o sentido profundo do desbragamento seja essa aptidão para subentender, jogar com as ambiguidades, inventar, sem rima nem razão, polissemias amorosas. [...] Trata-se menos do emprego de palavras com duplo sentido do que atribuir a toda palavra, ou a quase todas, um outro sentido, erótico dessa vez, segundo um procedimento de contaminação, uma vez tomada a decisão de ser salaz.

Também Hunt (1999) se debruça sobre a literatura pornográfica europeia e o emprego de linguagem sexual. A autora descreve as transformações pelas quais a literatura pornográfica europeia passou no período do século XVI ao século XIX em termos de função social, afirma que ela deixou de ser uma literatura secundária com foco em uma crítica social à Igreja ou ao Estado para tornar uma categoria independente de literatura, “um objetivo em si mesma”, especialmente “nos séculos entre o Renascimento e a Revolução Francesa, por causa, e parte, da difusão da própria cultura impressa” (HUNT, 1999, p. 10; 13). Hunt descreve uma Itália Renascentista, cujas obras literárias preconizavam o abandono do dogmatismo religioso em prol da valorização da racionalidade, da ciência e da natureza na busca do desenvolvimento do indivíduo e estavam associadas à subversão política e religiosa por meio de suas críticas sociais; uma França iluminista, cujos ideais filosóficos, culturais, sociais e políticos – que incentivavam a busca de autonomia e liberdade por intermédio do conhecimento – culminaram com a Revolução Francesa e se refletiram em uma produção literária em que a pornografia se mesclava à política tanto nos livros como nos panfletos pornográficos políticos; uma Inglaterra do período da Restauração, caracterizado pela volta da monarquia ao país após o período republicano ou *Commonwealth*³ (1649-1660), quando a corte e o clero eram igualmente alvo de crítica, o que evidencia, novamente, as implicações políticas da literatura pornográfica.

A autora ainda ressalta a necessidade de se pensar no surgimento e no desenvolvimento da literatura pornográfica para se chegar a uma concepção moderna da pornografia sob uma perspectiva histórica:

also, with all its ideals, a curiously puritanical age: it was easily shocked, and subjects like sex were taboo. [...] It was an age of conventional morality, of large families with the father as a godlike head, and the mother as a submissive creature like Milton’s Eve. The strict morality, the holiness of family-life, owed a good deal to the example of Queen Victoria herself, and her influence over literature, as well as social life, was considerable.”

³ Durante o período Commonwealth ou republicano, o ex-líder Puritano da Casa dos Comuns, Oliver Cromwell, liderou a Inglaterra entre 1649 e 1658 após a Guerra Civil decorrente da oposição entre o rei Carlos I e o parlamento, que culminou em sua deposição e assassinato para a instauração da República.

[...] a perspectiva histórica é crucial para a compreensão da pornografia na cultura contemporânea. A pornografia não foi espontânea, foi definida num longo processo de conflitos entre escritores, pintores e gravadores, por um lado, e espíões, policiais, padres e funcionários públicos, por outro. Seu significado político e cultural não pode ser separado de seu aparecimento como categoria de pensamento, representação e regulamentação. [...] A pornografia moderna inicial revela algumas das mais importantes características da cultura moderna. Vinculada ao livre-pensamento e à heresia, à ciência, à filosofia natural e aos ataques à autoridade política absolutista, ressalta especialmente as diferenças de gênero que se desenvolviam na cultura da modernidade. Embora essas primeiras manifestações não bastem para que se julgue o valor da pornografia moderna, a compreensão de sua história é essencial para o debate (HUNT, 1999, p. 11).

Sobre os termos *pornografia*, *pornógrafo* e *pornográfico*, a autora observa que foram registrados pela primeira vez no *Oxford English Dictionary*, em 1857, e que, já em 1769, a palavra *pornographe* havia sido empregada na França por Réstif de la Brettone no tratado sobre a regulamentação da prostituição, conforme observamos anteriormente. Contudo, ela acrescenta que o primeiro uso moderno do termo pornografia ocorreu em 1806, quando Etienne-Gabriel Peinot publicou seu *Dictionnaire Critique, Littéraire et Bibliographique des Principaux Livres Condamnés au Feu, Supprimés ou Censurés*, importante não apenas por definir o termo, mas também por delimitar as razões ou justificativas da censura dessa literatura que estavam associadas, naturalmente, à crítica de cunho moral, religioso ou político a que se propunha:

Peignot não estava interessado apenas na catalogação dos livros censurados, mas nas razões dessa condenação. No prefácio, estabeleceu três tipos de justificativa: religiosa, política e moral. Na categoria moral, incluiu os livros que perturbavam a ordem social e transgrediam a boa moral. Além disso, subdividiu essa categoria em: obras que, mesmo não sendo obscenas, eram recheadas de “opiniões bizarras e perigosas”, como *Émile*, de Rousseau, e os livros de Helvétius; obras imorais escritas em prosa “denominadas *sotadique* ou pornográficas”; e obras do mesmo tipo escritas em verso. Portanto, associou a pornografia à imoralidade e à necessidade de proteger-se a sociedade (HUNT, 1999, p. 14).

Essa perspectiva histórica dos estudos da literatura pornográfica compartilhada pelos autores citados – Macrone (1998) e Wells (2010), focados na Inglaterra do século XVI (Era Elisabetana), Goulemot (2000), focado na França dos séculos XVI e XVIII, Hunt (1999), que abrange a literatura pornográfica da Europa entre os séculos XVI e século XIX – permite vislumbrá-la como um gênero literário cujo surgimento e desenvolvimento esteve condicionado a fatores sociais, culturais, morais e religiosos.

Por conseguinte, pode-se concluir que sociedades diversas em períodos históricos diversos pareçam ter compartilhado as mesmas motivações ou razões para explorar o tema da sexualidade em sua produção artística literária, por meio do emprego da linguagem de

conotação sexual como forma de crítica tanto social – em termos de costumes e valores morais – quanto política e religiosa – em relação às instituições do Estado e da Igreja, idealizadoras e executoras dos mecanismos de controle e sujeição com o propósito de assegurar uma “ordem” social ambicionada. O emprego recorrente da linguagem sexual, no entanto, esteve sujeito a julgamentos distintos em conformidade com os padrões morais vigentes em cada sociedade, determinando a perseguição ou proibição de obras literárias pornográficas pela censura por representar uma ameaça à moral, à Igreja ou ao Estado pela incitação ao livre pensamento e do descumprimento de padrões de comportamento “desejáveis”.

4.2.1 Representação da sexualidade no Brasil

Estando o emprego da linguagem de conotação sexual em *Romeu e Julieta* e o tratamento dado a sua tradução relacionados a questões de âmbito moral, religioso, político e econômico que dependem do processo de transformação que resultou na sociedade moderna, pensamos no desenvolvimento desta pesquisa em termos de um processo de modernização como fio condutor por onde passam todas essas questões e através do qual se interligam.

Em termos de Brasil, uma análise da representação da sexualidade na literatura brasileira remete às questões anteriormente discutidas a respeito da forma de se vivenciá-la em diferentes épocas de acordo com determinados valores morais, religiosos e culturais subordinados às instituições de controle (Igreja, Estado), que baseavam suas regras em preceitos religiosos e científicos, cujo cumprimento era assegurado pelo Direito. Entendemos que tanto a literatura como sua tradução sejam uma forma de representação dos valores de cada sociedade. Portanto, podemos pensar em um processo de modernização da sociedade, em termos das transformações do tratamento da sexualidade, que é expressado no âmbito da literatura e da tradução.

A instituição do sacramento do matrimônio pela Igreja Católica, sua influência no tratamento da sexualidade e seu impacto na formação da sociedade brasileira vão se refletir na produção literária desde suas origens no Brasil Colônia. Assim, nossa discussão passará pela produção literária do Brasil ao longo dos séculos (DEL PRIORE, 2013), desde sua “descoberta”, com foco no tratamento do conteúdo de conotação sexual que esteve (e está) baseado nos valores socioculturais da sociedade em questão que, por sua vez, são provenientes dos valores socioculturais de sociedades europeias. Em outras palavras, uma análise da evolução da produção literária no Brasil e das traduções com vistas ao tratamento

da linguagem de conotação sexual está intrinsecamente relacionada aos valores morais e religiosos que a determinam. Daí a necessidade de buscar embasamento teórico nos estudos de Del Priore (2013).

Pensar na história do tratamento da sexualidade em termos de Brasil remete a um estudo de sua formação a partir da chegada dos portugueses no século XVI e dos primeiros contatos com os indígenas que habitavam essa terra. Percebemos o embrião da sociedade brasileira como resultado de uma “miscigenação” da cultura europeia e da cultura indígena, em que a primeira se sobrepôs à segunda ao longo do processo de colonização e catequização ao impor os valores morais e religiosos cristãos predominantes na Europa. A respeito da colonização:

[...] a colonização consistiu em uma verdadeira cruzada espiritual que tinha por objetivo regulamentar o cotidiano das pessoas pela orientação ética, pela catequese e pela educação espiritual, além de exercer severa vigilância doutrinal e de costumes pela confissão, pelo sermão dominical e pelas devassas da Santa Inquisição [...] Sua ação fazia-se especialmente ativa no campo da organização familiar e do controle da sexualidade [...] (DEL PRIORE, 2013, p. 22).

A conduta moral cristã desejável estava calcada em valores como a temperança, a paciência, a humildade, a liberalidade, a caridade, a diligência e a castidade. A virtude da castidade interessa-nos particularmente para o desenvolvimento desta pesquisa, pois foi a partir da ênfase dada à obrigatoriedade e à necessidade de se preconizá-la que a Igreja católica incutiu na população a ideia do sacramento do casamento como única possibilidade de se vivenciar uma sexualidade livre da “ameaça” e do “perigo” do pecado representados pela paixão ou pelo desejo carnal. Relembremos que o sexo no matrimônio tinha uma função delimitada de perpetuação da espécie e transmissão de patrimônio. A Igreja definiu essa antiga moral cristã ao apropriar-se da doutrina do Estoicismo, cuja premissa se baseava em uma ética de extirpação das paixões que concebia o sexo como instrumento exclusivo para a procriação.

Dessa forma, o tratamento dado à sexualidade e à formação da família em torno do sacramento do matrimônio coexistiram como um mecanismo de controle das instituições de poder: a Igreja, com base nessa moral cristã, aliou-se à ciência, que encontrava nas teorias médicas da época embasamento para classificar as “enfermidades” decorrentes do amor-paixão; o Estado, por sua vez, garantiu o cumprimento pela instituição de leis e penas legitimadas pelo Direito. Esse movimento cíclico faz com que as formas de controle da sexualidade variem conforme o período histórico e o contexto sociocultural, ora classificando o sexo baseado no amor-paixão como pecado, ora como doença, ora como crime. Fato que

remete aos crimes de incontinência da Era Elisabetana, quando toda espécie de comportamento sexual que desrespeitasse a castidade ou que extrapolasse os limites do matrimônio era repudiada e punida por leis severas que incluíam até mesmo a pena capital.

É possível, ainda, interpretar esse controle exercido pela Igreja como uma espécie de “jogo de paixões e culpas”. Neste jogo, o “amor puro” representava uma ordem desejável, cuja prática era recompensada com a vida eterna, e a paixão representava a desordem e o perigo, punidos com o inferno e a morte.

As teorias médicas que classificavam o amor e a paixão como doença grave voltaram com força no século XIX, quando o controle da Igreja passou a ser, aos poucos, compartilhado com as ideias da ciência que buscavam, uma vez mais, novas classificações para aquelas condutas sexuais que extrapolassem os limites e funções do sexo matrimonial. Assim, áreas como a medicina, a psiquiatria, a biologia e a pedagogia passaram a identificar e classificar os “desvios” de comportamento sexual como patologias.

Logo, observamos que o casamento constituiu uma espécie de doutrinação da Igreja católica, não apenas na Europa como também no Brasil Colônia, na medida em que se estabeleceu como um sacramento de união indissolúvel regida pelos princípios de racionalidade, e não do amor, na escolha dos cônjuges – até meados do século XX eram comuns casamentos “arranjados” resultantes de acordos familiares – da obediência, da paciência e da fidelidade. Além disso, também representou o sinônimo de um contrato civil (instituído como sacramento pela Igreja Católica apenas do século XII) “para a transmissão do patrimônio” (DEL PRIORE, 2013, p. 27), o que reforçava o caráter prático das relações matrimoniais que, de uma forma geral, funcionavam como um simples elo entre a sexualidade conjugal e os mecanismos puros e simples de reprodução. Esse controle da Igreja, no entanto, não impediu a recorrente prática do concubinato no Brasil colônia e os “desobedientes” eram punidos “com admoestações, censuras, excomunhões e até prisões” (DEL PRIORE, 2013, p. 26). Outrossim, os casamentos motivados por sentimentos representavam uma ameaça no sentido de ter sua função de transmissão de patrimônio e garantia de aliança entre as famílias dominantes subvertidas.

Outra questão relevante diz respeito à apropriação da mentalidade patriarcal pela Igreja e à relação de poder implícita no escravismo expandida ao âmbito matrimonial, em que o desejo sexual constituía-se em um direito exclusivo do homem, “condenando a esposa a ser uma escrava doméstica exemplarmente obediente e submissa. Sua existência justificava-se por cuidar da casa, cozinhar, lavar a roupa e servir ao chefe da família com seu sexo” (DEL PRIORE, 2013, p. 22).

No Brasil colonial, essa relação de poder exercida pela Igreja e pelo Estado encontrou no sacramento da confissão, instituída pela Igreja católica na Europa ainda no século XI, um instrumento de controle, uma vez que cabia ao padre desvendar toda intenção, fosse de mulheres ou de homens, que pudesse estar relacionada ao “pecado da carne.”

Finalmente, a Igreja protege uma sexualidade útil:

Controlando corpos e almas, a Igreja tentara, desde os primeiros escritos de Paulo, coadunar o aparentemente incompatível domínio da sexualidade terrena com a salvação eterna. Três elementos – continência, casamento e fornicção – deviam arranjar-se em sistema binário, cujos elementos eram o bem e o mal. Virgindade e continência seriam preferíveis à sexualidade conjugal, que, por sua vez, seria melhor que a incontinência. A sexualidade conjugal, segundo o mesmo apóstolo Paulo, abria uma terceira via adaptada às realidades sociais: aquela do ‘menos mal’, entre o melhor e o pior. Com essa solução, a Igreja criava um tipo de sexualidade útil, lícita e protegida evitando condenar ao pecado mortal a maioria dos casais que quisesse fazer amor (DEL PRIORE, 2013, p. 31).

4.3 SHAKESPEARE NO BRASIL: DA LÍNGUA (LITERATURA) FRANCESA À TRADUÇÃO

Esta seção apresenta questões relativas à introdução da obra de William Shakespeare na formação do cânone literário brasileiro por meio da tradução, uma vez que as primeiras peças do dramaturgo elisabetano foram representadas em terras brasileiras em meados do século XIX, trazidas por companhias teatrais europeias e traduzidas por intelectuais brasileiros.

Como as traduções eram feitas para o português a partir de traduções/imitações do francês, em geral, para uma melhor compreensão da chegada da obra shakespeariana ao Brasil por intermédio da influência cultural francesa, abordaremos, de forma sucinta, questões históricas referentes ao panorama cultural, econômico-político desses dois países europeus em momentos específicos. Partiremos do movimento literário/poético da Plêiade francesa, quando se iniciou, no século XVI, o projeto de converter a língua francesa ao *status* de língua culta e literária, reservado até então ao latim. Em seguida, faremos uma análise da evolução do *status* da língua inglesa à língua culta e literária por consequência da Revolução Industrial da Inglaterra (séculos XVIII e XIX), quando o crescimento da importância da leitura na sociedade industrializada britânica do século XIX, em que se desenvolvia a imprensa de periódicos, esteve associado à gradual consolidação da burguesia que se deu a partir do período da Revolução Inglesa no século XVII. Nesse, contexto, a leitura passou a ter o *status* de refinamento cultural e social almejado pela classe burguesa em ascensão, quando se

consolidava uma nova estrutura social e a redescoberta de clássicos da literatura inglesa, como William Shakespeare, se mostrou eficaz para a concretização desse projeto.

Apresentaremos igualmente a contribuição da tradução de periódicos britânicos para o português no século XIX, uma vez mais por intermédio de traduções francesas, para a formação da literatura brasileira.

4.3.1 Impacto da “literarização” das línguas Francesa e Inglesa na Formação da Literatura Brasileira

O projeto de “literarização” da língua francesa, “a língua do Rei”, que consistiu na busca de uma autoafirmação do francês como língua culta de *status* literário teve início no reinado de Luís XIV no século XVI como uma reivindicação inicialmente política, que passou, mais tarde, para o campo da literatura.

Parece ter sempre havido um antagonismo entre as nações na busca de alcançar uma hegemonia política e cultural através do uso da língua que exerce o papel de ferramenta ou instrumento de dominação. A ideia de formação de uma nação pode ser concebida como um projeto de criação de uma realidade ficcional que visa criar uma comunidade que compartilhe uma língua, hábitos culturais, valores religiosos e morais, regras no âmbito do direito, etc., sob uma mesma liderança. Essa comunidade, por sua vez, poderá elaborar o projeto de alcançar uma hegemonia permeada por elementos do domínio não apenas político, mas também cultural, religioso e linguístico.

No que diz respeito à esfera intelectual, ou mais especificamente, neste caso, à linguística, vemos claramente como se mesclam à esfera política no momento em que nos deparamos com a disputa histórica entre o latim e o francês: por séculos, o latim exercera a função de língua oficial do Estado, da Igreja e, por conseguinte, fora empregado no âmbito da escrita, fosse ela do campo jurídico, eclesiástico ou literário. Portanto, o francês precisaria derrotar o predomínio do latim para atingir o *status* de língua intelectual, por meio de um plano de ação cuidadosamente elaborado.

Segundo Casanova (2002, p. 69), o domínio político e linguístico do latim até meados do século XVI, quando passa a ser contestado, se deu por duas vias: a via cultural ou a do *studium*, a “que se refere ao saber, ao estudo e às coisas intelectuais”, conforme se comprova por seu predomínio no campo literário antes mencionado, e a via político-religiosa ou do *sacerdotium*, a das “coisas da fé”, ou seja, a língua da qual a Igreja Católica de Roma detinha o monopólio.

A contestação do domínio do latim é muito simbólica pois está articulada não apenas com a reivindicação de línguas como o francês ao *status* de língua culta ou literária – debate que se estendia a outras línguas vulgares europeias –, mas também com a emancipação do domínio da Igreja Católica através de uma autonomia intelectual pelo uso da língua. Tal contestação surge no século XVI, no período do Humanismo, que teve início na Itália, como “uma das primeiras formas de emancipação dos letrados de ascendência da dominação da Igreja”, quando os humanistas recorrem a práticas de traduções com comentários de um “*corpus* de textos latinos originais” (CASANOVA, 2002, p. 69), buscando apropriar-se do uso da língua latina, laicizando-a.

Assim, em pleno Humanismo francês, vemos o surgimento e o desenvolvimento de uma hegemonia cultural como reação ao predomínio do latim, marcado: pelo surgimento da Plêiade francesa – primeiro movimento literário organizado da poesia francesa, concretizado no século XVII no reinado de Luís XIV, que buscava, através da redescoberta, tradução ou adaptação dos clássicos gregos e latinos para o francês, alcançar superioridade em relação ao latim –; pela publicação do manifesto de Du Bellay intitulado *A defesa da ilustração da língua francesa* (1549), que contestava o monopólio do latim e reivindicava o uso intelectual das línguas vulgares, requerendo, portanto, o *status* de língua literária do francês; pelo apoio do Estado à elaboração de gramáticas e tratados de retórica que estabeleceriam o uso correto ou padrão da língua francesa, enaltecendo sua riqueza.

Essa busca de legitimidade da língua francesa não se restringia apenas ao campo literário, mas também se estendia ao plano político, uma vez que o uso reivindicado de uma língua de determinada nação representa uma reação ao domínio político e cultural de outra. No caso específico do francês, vemos esse uso pelos poetas da Plêiade como uma forma de emancipação da influência ou domínio da Igreja de Roma, cujas escolhas englobavam tanto o plano estético como o político.

Casanova (2002, p. 75) observa que o manifesto de Du Bellay teria funcionado como um desvio de capital na medida em que, a fim de escapar do duplo domínio do latim *studium* versus o latim *sacerdotium*, o autor

[...] rejeita violentamente a tradução que, em suas categorias, não passa de uma imitação ‘servil’, reproduzindo infinitamente os textos gregos e latinos, sem que qualquer apropriação, isto é, qualquer enriquecimento ‘seja possível’ [...] Para ‘enriquecer sua língua’, Du Bellay propõe ‘tomar emprestado de uma Língua estrangeira as sentenças & palavras, & adequá-las à sua [...].

Tal predomínio da cultura francesa, que perdurou até o século XX, foi seguido pela contestação dos britânicos o final do século XVIII e início do XIX. Esclarecemos que para uma compreensão maior do que seria mais tardiamente essa contestação da cultura britânica – que buscou elementos na reivindicação dos poetas românticos alemães marcada pela teoria herderiana, conforme veremos a seguir – se faz necessário observar sua origem longínqua no século XVI, quando no norte da Europa se difundiam as ideologias da Reforma religiosa.

Isso remete, uma vez mais, à relação entre o desenvolvimento ou progresso das línguas vulgares e o âmbito político-religioso, pois o progresso das línguas vulgares ao *status* de línguas intelectuais no norte da Europa – cuja maior representação de ruptura com as imposições da Igreja católica talvez tenha sido a tradução da Bíblia ao alemão por Lutero em 1534 – esteve “associado ao desenvolvimento das estruturas do Estado” (CASANOVA, 2002, p. 71), onde os cultos reformados como o anglicanismo, o calvinismo, o metodismo e o luteranismo, que buscavam autonomia ou emancipação do domínio da Igreja Católica, foram adotados. Relembramos que, ao fator religioso da Reforma, esteve associado o Humanismo como peça integrante do desenvolvimento das línguas vulgares. Entretanto, gradativamente o Humanismo foi se afastando do fator religioso da Reforma e ocorreu uma separação entre os filólogos e os reformadores da Igreja. Enquanto nos países católicos o monopólio do *sacerdotium* (fé) e do *studium* (conhecimento) era exercido pela Igreja, nos países reformados do norte da Europa cabia às Igrejas reformadas a contestação do *sacerdotium* e, ao Humanismo, a contestação do *studium*.

É interessante observar que a separação de poderes na França que, apesar de sua contestação intelectual sobre o predomínio do latim, se mantinha religiosa e politicamente subordinada à Igreja Católica de Roma, levou à contestação do monopólio do *studium*. Observe-se igualmente que o predomínio e o prestígio literário do latim se conservaram por um período mais longo na Inglaterra, apesar da Reforma anglicana⁴. Dessa forma, parece-nos que a própria cisão com a Igreja Católica tivesse destituído o latim de seu predomínio religioso e político no contexto da Inglaterra e, portanto, o mesmo já não representasse uma ameaça à contestação de seu predomínio intelectual, como ocorria então na França católica.

Esses fatos remetem à ideia de uma espécie de movimento cíclico que se mantém pela prática da tradução. Percebemos que, ao longo do desenvolvimento da civilização ocidental, a prática da anexação de culturas e línguas foi utilizada como um instrumento de criação ou recriação de novas culturas. Utilizando a metáfora da devoração de Du Bellay, para recriar é

⁴ A Reforma anglicana foi promovida por Henrique VIII quando proclamou o cisma com a Igreja Católica, fundando a Igreja Anglicana e tornando-se, assim, ao mesmo tempo chefe de Estado e da Igreja, em 1534.

preciso “devorar”, observamos que os romanos, na Antiguidade, se apropriaram da cultura clássica grega e “devorando-a” construíram o que viria a ser a base de sua hegemonia político-cultural. Da mesma forma, os franceses, ao se apropriarem da cultura clássica greco-romana, por meio da tradução, construíram as bases para sua hegemonia cultural que perdurou até o século XIX, quando “a ascensão econômico-política da Inglaterra, acompanhada de uma codificação da língua e da reivindicação de um capital literário específico [por] letrados, gramáticos e lexicógrafos [que] acabam de fixar a forma moderna do inglês”, a tornou “a grande contestadora da ordem francesa” (CASANOVA, 2002, p. 98).

Assim, não apenas a ascensão econômico-política da Inglaterra propiciou as condições necessárias para a reivindicação de sua hegemonia cultural no século XIX, como também permitiu o trabalho conjunto de intelectuais. No que diz respeito à literatura, destacamos o impacto da revolução filológico-lexicográfica ocorrida na Europa no século XIX – antecedida pelo movimento de gramatização dos séculos XVI e XVII das línguas de nações europeias emergentes como forma de contestação ao domínio do latim – como parte das transformações econômico-políticas resultantes na reformulação da distribuição geográfica e política de territórios que viriam a constituir nações independentes, cuja autonomia linguística e literária teria um papel fundamental para a formação de uma cultura nacional que concretizaria esse projeto.

No plano de tal revolução filológico-lexicográfica destacamos a teoria do filósofo e poeta romântico alemão Herder, desenvolvida no final do século XVIII e baseada em dois pilares: a busca desejável de uma aliança entre a autonomia linguística e a autonomia política, uma “equivalência entre língua e nação” (CASANOVA, 2002, p. 104) que constituiria um pré-requisito para a produção de uma literatura nacional e independente; a necessidade de uma relação de oposição entre os escritores excêntricos e os escritores de literaturas de nações centrais, para que os primeiros pudessem reivindicar seu espaço no mundo literário, bem como a legitimidade de sua produção literária. Além disso, ao publicar *Uma filosofia da História* em 1774, em contraposição à teoria de Voltaire que exaltava a crença na superioridade das ideias iluministas da época clássica, até então vigentes, Herder acentuava a necessidade de se valorizar de forma igualitária a particularidade da produção artística ou literária de cada época e de cada nação com base em seu contexto cultural específico, bem como na autenticidade de suas tradições populares, derrubando, assim, a ideia de superioridade de uma cultura ou nação em relação às demais. Tal conceito herderiano foi base para o surgimento do conceito “romântico” empregado pelos poetas alemães do século XVIII como sinônimo do moderno que se opunha ao “clássico”, no sentido de antigo. Dessa forma, a

reivindicação dos poetas românticos alemães por essa modernidade simbolizava uma forma de combate ao classicismo da então hegemônica cultura francesa, que encontrava meios para tal reivindicação através da redescoberta da obra de autores como William Shakespeare.

Os britânicos também se utilizaram da redescoberta de Shakespeare pelos românticos alemães para reivindicá-lo como sua grande riqueza literária nacional:

O esboço geral da estrutura do universo literário internacional em via de ser constituído permite compreender melhor por que os alemães sempre se apoiaram na Inglaterra e em seu capital mais importante e incontestável: Shakespeare. A configuração das relações de força significa que os dois polos de oposição ao poderio francês poderiam apoiar-se um no outro. Os ingleses serviram-se simetricamente da reavaliação de Shakespeare pelos românticos alemães para reivindicá-lo, em compensação, como sua grande riqueza literária nacional” (CASANOVA, 2002, p. 102).

No que concerne à literatura brasileira, cabe uma reflexão acerca da relação entre o plano cultural e o econômico-político na segunda década do século XIX, quando o Brasil deixou de ser colônia portuguesa em 1822.

A relação que se estabelece entre os sistemas literários e as estruturas políticas gera “dependências literárias internacionais [que] são, em certa medida, correlacionadas com as estruturas de dominação política internacional” (CASANOVA, 2002, p. 107). O fato de a formação do Brasil ter se dado pelo processo de colonização de exploração desde sua “descoberta” nos leva a compreender essa relação de interdependência econômico-política e cultural entre colonizador e colonizado e o consequente impacto dessas literaturas europeias na formação da literatura brasileira.

Esclarecemos que a influência das culturas francesa e britânica na cultura brasileira, que remetem a períodos históricos longínquos, se deu de forma indireta por meio da influência ou domínio do colonizador português. Segundo Wyler (2003, p. 59), o vínculo entre Portugal e França remonta à reconquista de Portugal no século XI, quando Afonso Henriques, filho do conde Henrique e neto do Duque de Borgonha, herdou, como recompensa por sua participação na reconquista “[...] dois condados portugalenses, [...] obteve do Papa o reconhecimento de sua independência política de Espanha e sagrou-se o primeiro rei de Portugal”. Mais tarde, no final do século XVI, Portugal somou, à dependência cultural da França, a dependência econômica da Inglaterra, que se reproduziu nas colônias portuguesas, dentre elas o Brasil.⁵

⁵ A histórica relação entre Portugal e Inglaterra remonta ao século XIV, que se deu por uma aliança política entre essas duas nações em 1386, o Tratado de Windsor, que determinava uma cooperação política entre as mesmas. Mais tardiamente, já no século XVII, o novo Tratado de Paz de Aliança de 1661 que concedia a liberdade de

Além disso, sendo as línguas autóctones caracterizadas por uma grande tradição oral e desprovidas de uma autêntica existência literária, a influência de tais culturas europeias na formação da literatura brasileira foi inevitável. Conforme Casanova (2002, p. 106), tal influência se trata de uma questão de “escolha nacional e literária [...] [de] adotar a língua da colonização ou construir um patrimônio linguístico e literário próprio – [que] dependerá evidentemente da riqueza, da literariedade dessas línguas, mas também do nível de desenvolvimento econômico”.

Acreditamos, dessa forma, que o impacto de literaturas europeias (portuguesa, francesa e britânica) na formação da literatura brasileira tenha se dado por meio da anexação e da tradução de obras estrangeiras, como é o caso da introdução da obra de William Shakespeare no Brasil por meio das traduções das peças originais em inglês pelo francês Ducis, conforme os padrões de “imitação” do classicismo do século XVIII. Casanova (2002, p. 170) define esta anexação de culturas ou literaturas europeias pela nação brasileira como uma “intradução”, processo pelo qual a tradução de obras dessas culturas e línguas fontes mais bem providas literariamente funcionou como uma forma de importação ou agrupamento de recursos literários para a língua alvo, ou seja, para o português brasileiro.

Logo, o surgimento de uma “pequena” literatura em um espaço literário emergente, como era o caso da ex-colônia brasileira, passa primeiramente por uma relação de dependência política e uma “auto” identificação ou reconhecimento da mesma como literatura nacional, para apenas mais tarde alcançar a mesma autonomia das “grandes” literaturas de espaços literários dominantes, autônomos. Essa interdependência entre literatura e política ou literatura e nação, que parece ser antagônica, ora se caracteriza por movimentos de aproximação através da anexação de culturas; ora por um distanciamento na busca de uma autonomia cultural. Em outras palavras, temos, por um lado, a necessidade do processo de anexação de um capital literário estrangeiro em culturas de tradução literária mais antiga como base para a formação do capital literário brasileiro, que se dará a partir da capacidade criativa de adaptação dos elementos dessas culturas. Por outro lado, a necessidade de uma independência literária difícil de ser alcançada pela situação pós-colonial do Brasil no início do século XIX, pela qual se impõem formas complexas de dependência política e econômica que conseqüentemente requerem estratégias igualmente complexas como formas de liberação.

comércio dos ingleses em territórios portugueses deu origem à predominância econômica da Inglaterra sobre Portugal e suas colônias.

A esse respeito, parece-nos relevante a constatação de Passiani (2002, p. 246) quando remete às posturas assimétricas dos intelectuais brasileiros inseridos nesse contexto de nação recém-independente:

De um lado, aqueles que pregavam o progresso, a abolição, a república e a democracia como a panaceia do país e, para tanto, acreditavam que a saída era atualizar a sociedade brasileira com o modo de vida típico europeu (daí a importação de modelos artísticos e culturais, principalmente franceses)². De outro lado, havia aqueles intelectuais que, influenciados pelo cientificismo - também importado da Europa -, adotavam uma postura diferenciada e preconizavam o mergulho na realidade brasileira para melhor conhecê-la, o estudo aprofundado de nossa história, nossos processos, características e problemas.

Essa relação de dependência literária, que se verifica no surgimento de uma literatura recente como a brasileira do século XIX, em um espaço emergente em relação às estruturas políticas, é verificada por Casanova (2002, p. 107) quando afirma que:

Por isso, os escritores excentrados em relação ao mundo pós-colonial têm de lutar não apenas, como os escritores dos espaços mais dotados, contra a influência política nacional, como também contra a ascendência internacional que pode ser ela própria exercida ao mesmo tempo política e literariamente. As forças políticas internacionais que operam hoje sobre os espaços literários desprovidos adquirem formas eufemizadas: trata-se principalmente da imposição linguística (muito poderosa) e da dominação econômica (por exemplo, uma ascendência sobre a organização editorial). Por isso, a dominação cultural, linguística, literária e, é claro, política, pode perpetuar-se mesmo uma vez a independência nacional proclamada. As relações de força literárias passam assim, em grande medida, pelas relações de força política.

Dessa forma, entendemos que o ponto de referência em termos de formação da nação literária no Brasil esteve baseado na anexação e na tradução do patrimônio literário dessas nações europeias hegemônicas cultural, econômica e politicamente. Isso indica a necessidade de um estudo acerca da história da tradução no Brasil, conforme veremos a seguir.

4.3.2 Panorama da história da tradução no Brasil

A tradução, desde seus primórdios na Antiguidade, tem sido empregada de forma “anexionista” (BERMAN, 2013, p. 41-42), no sentido de proporcionar um intercâmbio cultural e linguístico seguido de uma anexação ou adaptação de uma cultura e língua estrangeira por outra. Um exemplo descrito pelo autor é o da anexação da cultura helênica pelos romanos com o intuito de se estabelecer como povo dominante para, mais tarde, já

como como povo cristianizado, exercer esse domínio através da evangelização da religião cristã.⁶

Da mesma forma, a história da tradução no Brasil se iniciou a partir da necessidade de comunicação entre os primeiros colonizadores portugueses e os povos indígenas nativos dessa terra. Motivada por interesses econômicos e políticos, naturalmente, a Coroa portuguesa incentivou a catequização dos indígenas pelos missionários jesuítas que começaram a chegar no Brasil ainda no século XVI. Os primeiros intérpretes ou “línguas”, como também eram denominados os intérpretes, foram portugueses degredados, como Afonso Ribeiro, ou naufragos como Diogo Álvares Correia (O Caramuru) e João Ramalho, aqui deixados com a missão de aprender as línguas dos povos indígenas e possibilitar a comunicação com os colonizadores em troca, respectivamente, da comutação de sua pena ou de títulos e privilégios.⁷

Ao lado do multilinguismo indígena e do português do colonizador, estavam também as línguas africanas dos escravos, bem como o espanhol, porque os jesuítas eram provenientes não apenas de Portugal como também da Espanha.

O papel dos jesuítas na colonização do Brasil, remonta à função da tradução em processos de evangelização, uma vez que o principal objetivo da vinda desses religiosos era a evangelização dos povos indígenas. Portanto, sua presença no Brasil foi relevante também em termos linguísticos e tradutórios, pois, para evangelizar, era preciso traduzir. Ou seja, o evangelizador precisaria conhecer a(s) língua(s) do evangelizado para que este pudesse conhecer ou aprender a língua daquele. Nesse processo, vemos a evidente ligação entre a língua como instrumento de poder político e religioso que possibilita ou facilita a evangelização e, por conseguinte, a conversão do povo dominado à cultura e religião do povo dominante. Assim, os jesuítas se dedicaram com afinco a aprender a língua franca dos povos indígenas, o nheengatu. “Um século após o achamento, o nheengatu ensinado e divulgado pelos jesuítas por todo o Brasil firmou-se como língua oficial da colônia” (WYLER, 2003 p. 40)⁸. Entretanto, essa espécie de autonomia linguística – marca distintiva entre os nascidos na

⁶ Para mais informação, consultar Braun (2016).

⁷ Importante ter em mente que diversos povos indígenas habitavam o Brasil no início do século XVI com línguas e costumes próprios. Essas línguas estavam distribuídas em “102 grupos e três ramos linguísticos: o tupi, o macro-gê e o aruaque”. Em decorrência de uma série de migrações iniciadas no final do século XV – cujas razões são indeterminadas – se desenvolveu uma língua franca ou geral de base tupi que persistiu até o século XVIII, “quando um decreto de dom João, rei de Portugal, proibiu seu uso” (WYLER, 2003, p. 31).

⁸ Para o desenvolvimento desta seção nos baseamos em Wyler (2003). Entretanto, para um aprofundamento do estudo da tradução no Brasil, sugerimos: BOTTMAN, Denise; KARAM, Sérgio. A Coleção Amarela da Livraria do Globo (1931-1956). *TradTerm*, v. 30, p. 159-188, 2017. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/tradterm/issue/view/10158>; SILVA-REIS, Dennys; MILTON, John. História da tradução no Brasil: percursos seculares. *Translatio*, n. 12, 2-42, 2016. Disponível

terra, os mazombos, e os portugueses ou reinóis – não foi vista com bons olhos pela Coroa, cujos esforços para combatê-la culminaram na expulsão dos jesuítas de terras brasileiras em 1759.

A relação entre o trabalho de evangelização dos jesuítas e a tradução do período colonial no Brasil não se limitou ao âmbito da interpretação, pois se estendeu também ao âmbito da tradução escrita. Embora a língua da literatura e dos documentos oficiais até o século XVI ainda fosse o latim, os jesuítas iniciaram o trabalho de sistematização e padronização da língua indígena, tanto através da criação de gramáticas como a *Arte da gramática na língua mais usada na costa do Brasil* do padre José de Anchieta, cujo manuscrito foi impresso em Coimbra em 1595, como através de traduções como a *A suma da doutrina cristã na língua tupi* – primeira tradução escrita feita no Brasil pelo padre João de Azpilcueta Navarro, anterior a 1557.

A tripla censura – “a do Santo Ofício, a do Ordinário Eclesiástico na respectiva diocese e a do Paço” (WYLER, 2003, p. 62) – a que estiveram submetidos todos os textos do império português no século XVI destinados à evangelização, a outros estudos ou ao lazer, não impediu que algumas traduções fossem utilizadas no âmbito da contestação política. Sendo assim, há relatos da tradução – feita por dois padres carmelitas membros de uma sociedade secreta denominada *Cavalheiros da Luz* – e da circulação clandestina de obras literárias consideradas sediciosas como a *Nova Heloísa* de Rousseau, a *Revolução do tempo passado* de Volney e os discursos de Boissy d’Anglais.

Outro aspecto do trabalho de evangelização dos jesuítas foi o da criação de escolas, a partir de 1549, destinadas a um público seletivo, quando o governo geral aqui se instalou. Com isso, o “El-rei lançou, assim, as bases de dois fenômenos que influenciaram de maneira determinante no desenvolvimento do Brasil e da tradução: o analfabetismo de massa e a elitização e estrangeiramento do ensino” (WYLER, 2003, p. 54).

Dessa forma, vemos o analfabetismo em massa como o resultado de um sistema de ensino de segregação que, por pressão da metrópole portuguesa, limitava o acesso à escola aos membros masculinos da classe dominante. Indígenas, escravos africanos ou de origem africana, homens brancos pobres e mulheres (de todas as raças e classes sociais) estavam

em <https://seer.ufrgs.br/translatio/article/view/69413>; 10; SILVA-REIS, Dennys. Por uma história da tradução técnico-científica no Brasil do século XVI ao XIX. In: ALVES, Daniel A. de S.; BRANCO, Sinara de O. (Orgs.) *Discussões contemporâneas sobre os Estudos da Tradução: reflexões e desenvolvimentos a partir do IV Encontro Nacional Cultura e Tradução*. Campinas, SP: Pontes, 2019, p. 15-34.

excluídos desse grupo; mesmo após a proclamação da independência em 1822, apenas 0.5% da população era alfabetizada.

O estrangeiramento do ensino das elites reforça a influência da cultura europeia e dos padrões de ensino europeus na formação da sociedade brasileira. Essa influência decorrente não apenas da colonização portuguesa como também da evangelização e do ensino jesuíta foi fortalecida “com as proibições de fundar universidades e de imprimir livros e papéis avulsos em solo brasileiro” (WYLER, 2003, p. 57). Tal contexto sociocultural será determinante para a formação de uma prática da tradução escrita do período do Brasil Império (1822-1889) e, posteriormente, do Brasil República (1889 em diante), no qual se inserem os dois períodos de Estado de exceção analisados nesta tese.

Esta breve análise da história da tradução nos permite perceber a influência do contexto sociocultural nas práticas e finalidades da tradução em períodos históricos e sociedades diversas. No que se refere à tradução escrita da época do Brasil Império, a transferência da corte portuguesa para o Rio de Janeiro em 1808 foi marcante e decisiva para seu desenvolvimento. Esse período, influenciado pela ideologia iluminista, possibilitou uma mudança – ainda que inicial e lenta – na visão sobre a tradução, que passou a ser considerada não mais apenas como instrumento de evangelização ou de contestação política, mas também como instrumento de disseminação do conhecimento. Em outras palavras, podemos pensar na tradução associada a um movimento de priorização do ensino. Naturalmente, esse movimento sofreu influência de outro, iniciado por brasileiros que viviam em Portugal ainda no final do século XVIII e idealizado pelo frei brasileiro José Mariano da Conceição Veloso, que não apenas priorizou o ensino das ciências na Universidade de Coimbra, fomentando as “expedições científicas do Império Português, [como também] a concessão de bolsas de estudo em grandes centros europeus, a divulgação das ideias dos enciclopedistas e a fundação da Academia Real de Ciências em Lisboa (WYLER, 2003, p. 73).

O plano do frade José Mariano era “reunir e editar memórias (descrições) de novas técnicas e culturas desenvolvidas em países estrangeiros que pudessem ser úteis ao progresso do Brasil” (WYLER, 2003, p. 74). Tal tarefa exigiu o trabalho de tradutores brasileiros e portugueses – membros de uma elite intelectual, social e econômica – que, liderados pelo frei Veloso, trabalharam na tradução, para o português, de obras do francês, inglês, espanhol, alemão, latim e temas como técnicas e cultura de plantio, medicina, botânica, política, religião, etc. Entretanto, um decreto real extinguiu a tipografia em 1801 incorporando-a à Impressão Régia de Lisboa. Esse projeto, embora tenha tido curta duração e sido o único desse tipo, representou o que parece ser o embrião dos primeiros passos da sistematização da

profissão de tradutor, embora Wyler (2003, p. 76) observe que “as biografias [de tradutores daquela época] deixam muito claro que nenhum deles pretendia abraçar a tradução como profissão. Pretendiam, se tanto, usá-la como meio de vida passageiro e um modo de tornar visíveis suas outras classificações.”⁹

Um fato decisivo para o desenvolvimento da tradução no país foi “a criação da Imprensa Régia pela Carta Régia de 13 de maio de 1808 [que] encerrou a proibição de imprimir que vigorava há três séculos” (WYLER, 2003, p. 77), possibilitando a impressão, divulgação e circulação de livros escritos ou traduzidos para o português. Contudo, o mercado livreiro estava submetido a um controle severo que incluía a censura da polícia, que selecionava quais títulos seriam publicados, e o confisco de livros pela alfândega. Além disso, o alto preço do papel importado, estipulado por lei, impactava, naturalmente, tanto a impressão de livros como sua tradução. O “efeito perverso” (WYLER, 2003, p. 77) do preço do papel fez com que a indústria editorial de língua portuguesa fosse estimulada fora do país, tanto em Londres quanto em Paris.¹⁰

Outro fator relevante para o fomento do mercado livreiro, para o desenvolvimento da tradução e, conseqüentemente, para o reconhecimento da profissão de tradutor no Brasil foi o relaxamento da censura a partir de agosto de 1821, que possibilitou a publicação de livros no país e a entrada de livros estrangeiros pela alfândega. Assim, não apenas se multiplicou o número de tipografias e livrarias brasileiras, que requeriam cada vez mais o trabalho de tradutores para as mais diversas áreas de conhecimento, como também se instalaram aqui livreiros franceses provenientes do próspero mercado da indústria tipográfica de uma nação que detinha o domínio cultural no século XIX e que agora tinha livre acesso à exportação de livros para o Brasil. Dentre alguns livreiros franceses que se instalaram no Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX estavam Pierre Plancher (1824); Garnier Frères (1844) e B.L Garnier (1844).

⁹ Entretanto, a regulamentação da profissão de tradutor apenas veio a ocorrer de fato no século XX com a criação de uma associação de tradutores liderada por Paulo Ronái na década de 1970.

¹⁰ O reconhecimento da figura do tradutor profissional teve, portanto, um período de curta duração. A primeira menção desta profissão se encontra apenas em um decreto promulgado em 26 de julho de 1808, pois o decreto de criação da Imprensa Régia de 13 de maio não continha “disposições relativas à contratação de tradutores e regime permanente de trabalho” (WYLER, 2003, p. 81). Há também indícios da função de tradutor em regime permanente no “decreto nº 9381 de 21 de fevereiro de 1885, que dá novo regulamento à Imprensa Nacional e ao *Diário Oficial*. Em seu Art. 23 o decreto dispõe que o *Diário Oficial* terá um diretor, um redator ajudante, um tradutor, um auxiliar e um chefe de revisão” (WYLER, 2003, p. 82-83). Entretanto, a menção à figura do tradutor é suprimida em um novo decreto em 1893, dando fim ao reconhecimento oficial dessa carreira profissional na Imprensa Nacional, o que não significa que a profissão não fosse exercida por um número significativo de tradutores “a julgar pelo número de traduções publicadas e inéditas mencionadas pelos bibliógrafos literários” (WYLER, 2003, p. 83).

Vale ressaltar também a relação entre os gêneros literários populares no Brasil do século XIX e o desenvolvimento da tradução. O primeiro gênero literário a que nos referimos é o romances-folhetins, que surgiu na Inglaterra por volta de 1719, passou a ser produzido também na França a partir de traduções de versões inglesas – que a seguir veremos mais detalhadamente – e, mais tardiamente, por intermédio da influência cultural francesa, chegou ao Brasil. Esse gênero literário consistia na publicação semanal de romances em notas de rodapé de jornais acessíveis à população. Segundo Wyler (2003, p. 92),

O Jornal do Comércio chegou a publicar folhetins franceses quase ao mesmo tempo em que eram divulgados em Paris. Para isso contava com a ‘assombrosa capacidade de trabalho’ do jornalista José Justiniano da Rocha, tradutor de *O conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas, e *Os miseráveis*, de Victor Hugo, bem como do romance *Piquilla Alliaga*, ou *Os mouros no reinado de Filipe III*, de Eugène Scribe.

Além do *Jornal do Comércio*, outros jornais cariocas, tais como o *Correio Mercantil*, *O Despertador*, o *Diário do Rio de Janeiro* e o *Correio da Tarde*, publicaram 74 romances-folhetins entre 1839 e 1854. Apesar de sua popularidade, o romances-folhetins foi um gênero literário depreciado por críticos e historiadores de literatura; suas traduções em geral continham apenas as iniciais, e às vezes nem mesmo as iniciais, dos tradutores.

A relação entre o teatro e a tradução, por sua vez, remonta ao século XVI, quando os jesuítas introduziram em terras brasileiras a tradição do teatro medieval europeu dos mistérios ou milagres e das moralidades, peças didáticas de cunho moral e religioso que também tinham influenciado o teatro elisabetano na Inglaterra. Devido ao multilinguismo da colônia, essas peças, que aqui se denominaram autos, eram escritas em português e traduzidas para o nheengatu (tupi) de forma a atingir e catequisar um público abrangente. O primeiro auto de que se tem conhecimento é o *Auto da pregação universal* do padre José de Anchieta, escrito em português e em nheengatu. Houve também uma influência do teatro espanhol até o final do século XVII, e autores como Calderón de La Barca, Juan Perez Montalván e Agustin Moreto foram traduzidos. Há registros de que Manuel Botelho de Oliveira, o primeiro dramaturgo brasileiro, tenha escrito peças em espanhol segundo os moldes de escritores da metrópole portuguesa, influenciados pelo domínio cultural e político espanhol em uma época em que as coroas portuguesa e espanhola estiveram unidas formando a União Ibérica, de 1580 e 1640.

Essa fase inicial do teatro catequético no Brasil sofreu um declínio ou interrupção entre os séculos XVII e XVIII por questões de instabilidade política – invasões francesas e holandesas, guerras aos indígenas e aos negros de quilombos, como o de Palmares, rebeliões

internas – ou mesmo de estratégia de silêncio por parte dos cronistas para “evitar observações do Papado sobre a imoderação do uso do teatro no Brasil” (WYLER, 2003, p. 95). No final do século XVII, vemos o ressurgimento do teatro brasileiro e de sua tradução, conforme comprova um Alvará Real de 17 de julho de 1771 que recomendava “o estabelecimento de teatros públicos bem regulados” (WYLER, 2003, p. 96). Dessa forma, passaram a construir casas de teatro por todo o país e peças estrangeiras eram encenadas em sua língua original ou traduzidas.

Naturalmente, a transferência da corte portuguesa para o Rio de Janeiro em 1808 também impulsionou o desenvolvimento do teatro nacional e, conseqüentemente, da tradução de peças trazidas e encenadas por companhias estrangeiras, conforme veremos a seguir. O príncipe regente D. João lançou um decreto em 28 de maio de 1810 em que dizia ser

absolutamente necessário nesta capital que se erija um teatro decente, e proporcionado à população e ao maior grau de elevação e grandeza em que hoje se acha pela minha residência nela, e pela concorrência de estrangeiros e de outras pessoas que vêm das extensas províncias de todos os meus estados (WYLER, 2003, p. 97).

Dessa forma, em 1813 foi inaugurado o primeiro teatro do Brasil, o Real Theatro de São João, seguido da construção de outras vinte e três casas de teatro espalhadas por todo o país. Com a proliferação dessas casas – apenas o Rio de Janeiro chegou a ter mais treze casas de teatro –, houve a necessidade crescente de ampliação do número de peças a serem representadas, emprestando-se peças de dramaturgos europeus além das nacionais. Portanto, essa demanda de um número crescente de peças teatrais e a ausência de propriedade literária – só consolidada pelo Código Civil Brasileiro em 1916 – facilitaram a propagação de traduções, imitações, adaptações das obras originais.

Dentre as peças importadas da Europa, em meio a uma atmosfera de sentimento antilusitano decorrente da recente proclamação da Independência do Brasil, estavam dramas franceses, espanhóis e alemães de autores famosos na época como Molière, Dumas, Racine, Espronceda, Goethe e Schiller. Contribuíram com a tradução de tais peças para o português escritores, jornalistas e políticos, como Machado de Assis, Arthur de Azevedo, Quintino Bocaiúva e Antônio Rego.

Nesse cenário, destacamos a figura de João Caetano, ator e empresário que teve seu talento e trabalho reconhecido em nível nacional ao interpretar predominantemente adaptações de peças shakespearianas traduzidas para o francês pelo dramaturgo Jean François Ducis. Chama a atenção o fato de que essas adaptações francesas da obra shakespeariana

tenham sido “representadas em muitos países durante décadas, inclusive por João Caetano, como originais do dramaturgo inglês” (WYLER, 2003, p. 99).

Esse fato revela a concepção da tradução como uma imitação, característica do Classicismo dos séculos XVIII e XIX, quando escritores/tradutores como Ducis encontravam modelos a serem seguidos na adaptação de obras estrangeiras aos padrões literários franceses culturalmente predominantes.

No que concerne à obra de Shakespeare, podemos pensar novamente em uma obra “depurada” ou higienizada, caracterizada pela omissão ou suavização de sua linguagem com conotação sexual, o que também remete aos padrões ou valores religiosos e morais rígidos da Inglaterra vitoriana, mencionados no segundo capítulo. Acreditamos que o intercâmbio entre essas nações europeias bem como a hegemonia cultural francesa, por um lado, e a econômico-política inglesa por outro, tenham sido fatores essenciais para determinar também a concepção ou o entendimento do ato de traduzir e adaptar obras das mais diversas áreas em seus mais variados gêneros. Acrescentamos nossa crença de que o Brasil Império, por razões evidentes, tenha sofrido essa influência como resultado de sua formação como nação.

Finalizamos essa retomada do cenário brasileiro da tradução desde sua fase inicial no Brasil colônia até sua fase mais recente no Brasil Império com uma observação acerca da paródia e de sua relação com a formação da literatura brasileira e suas traduções, bem como sua função de crítica política. A paródia é aqui empregada no sentido de uma adaptação das peças originais traduzidas para o português e que vieram a contribuir para a formação da dramaturgia brasileira. Por um lado, conforme Wyler (2003, p. 100), Machado de Assis lamentava

que as cenas teatrais do país tivessem vivido sempre de traduções, desestimulando o poeta dramático e estimulando em seu lugar o “nascimento de uma entidade: o tradutor dramático, espécie de criado de servir que passa, de uma sala a outra, pratos de uma cozinha estranha”.

Por outro lado, Galante de Sousa afirmava que “a tradução, a paródia, a adaptação ou a inspiração em autores estrangeiros sinalizaram a nacionalização do teatro brasileiro” (WYLER, 2003, p. 100). Sobre a manifestação de crítica política no teatro, o autor observa que “A paródia também serviu para revelar um Outro nacional, diferente do estrangeiro, e para veicular a crítica aos costumes da colônia e aos atos dos seus governantes, estimulando autores e público a usar o teatro como espaço de manifestações políticas” (WYLER, 2003, p. 100).

Além da proliferação de casas de teatro na primeira metade do século XIX, destacamos um segundo fator responsável pelo crescimento do número de traduções de peças teatrais estrangeiras nesse período: a interrupção das visitas periódicas de companhias teatrais estrangeiras, como consequência da Primeira Guerra Mundial, que também levou à necessidade de se buscar na tradução de peças estrangeiras a composição de um repertório “nacional” mais amplo.

A prática de adaptação de peças estrangeiras traduzidas seguiu sendo comum e alvo de crítica por parte de alguns, como podemos comprovar através da observação crítica do dramaturgo e pesquisador teatral Mário Nunes, que “comentava que ainda em 1918 qualquer um apanhava uma peça francesa ou espanhola, retalhava à vontade, traduzia como entendia, isto é, mal, colocava, no lugar do nome do autor, o seu, e a oferecia por irrisórios proventos ao empresário teatral” (WYLER, 2003, p. 102). Apesar da visão crítica negativa do efeito dessa prática de adaptação de peças teatrais estrangeiras, sabemos que ela não impediu o surgimento de uma nova concepção de teatro, baseada na “defesa do texto como fundamento da arte teatral” (WYLER, 2003, p. 103). Além disso, tal prática possibilitou o reconhecimento do trabalho de dramaturgos brasileiros que contribuíram para a fundação de novos grupos teatrais a partir do final da década de 1930, tais como os Comediantes e o Teatro Brasileiro de Comédia. Concluimos, portanto, que as inovações na concepção da arte dramática aliadas à antiga prática de adaptação de peças estrangeiras estão na base da formação do teatro da tradução nacionais e que ainda se mesclam na atualidade.

Dentre os escritores cujas peças traduzidas passaram a ser valorizadas e encenadas novamente no século XX esteve o dramaturgo Shakespeare. Portanto, pensamos em termos de divulgação da tradução da obra shakespeariana no Brasil por dois caminhos: o primeiro através de sua ascensão no teatro, pois, para representar suas peças aqui, era necessário traduzi-las; o segundo, através de sua publicação pelas editoras brasileiras a partir da década de 1930, no Governo Vargas, como parte do plano de fomento ao sistema de educação e ao mercado editorial.

Embora a tradução de peças teatrais e de romances de folhetim tenha se expandido ao longo do século XIX, o mesmo não ocorreu em relação à publicação e, conseqüentemente, tradução de livros. Conforme observamos anteriormente, uma série de fatores impossibilitou o desenvolvimento da produção nacional de livros. Dentre eles destacamos as tentativas frustradas de fabricar papel no país, seguidas pelas altas taxas de importação do mesmo, que custavam 60% a mais do que a importação de livros, a “invenção da impressora rotativa [que] inviabilizou a prática de usar o tempo ocioso das máquinas dos jornais para imprimir livros a

um custo mais baixo” (WYLER, 2003, p. 107); e a concorrência dos livros, jornais e revistas importados a preços mais baixos e de melhor qualidade. A situação era agravada pela importação dos livros vindos de Portugal, sobre os quais não era cobrada taxa alguma.

A grande virada em relação ao mercado livreiro nacional ocorreu apenas no início do século XX com a deflagração da Primeira Guerra Mundial e a consequente queda das importações por via marítima, que impulsionaram a busca por obras literárias de autores brasileiros e a produção nacional de papel. Essa produção nacional se manteve mesmo depois do final da guerra, quando voltaram as importações e aos poucos surgiram papelarias, editoras e livrarias.

4.3.3 Tradução de periódicos britânicos e franceses e Literatura Brasileira

O estudo de Ramicelli (2008) a respeito da relação entre o mercado editorial – tanto em termos da produção de textos para periódicos britânicos no século XIX, como de sua tradução e apropriação pelo mercado editorial francês, mais tarde traduzidos para o português – e o contexto sociocultural e econômico das sociedades britânica e francesa do século XIX, parece-nos relevante para uma melhor compreensão acerca da origem da influência cultural inglesa sobre a brasileira por intermédio da cultura francesa.

Esse estudo aborda a importância de tais culturas para a formação de uma identidade cultural brasileira que vislumbrava uma produção literária “autêntica”, como possibilidade de liberação da influência portuguesa, especialmente no período subsequente à proclamação da independência em 1822. Relembremos que a busca de uma identidade brasileira era reflexo de questões e interesses políticos em uma época em que o Brasil começava a dar seus primeiros passos como nação “independente”. Além disso, esse movimento de busca de identidade brasileira remete aos movimentos de nacionalização na Europa na virada do século XV para o XVI, quando a busca de uma língua e produção nacionais fazia parte de um plano de formação das nações europeias, como ocorreu com a Plêiade francesa do século XVI, que reclamava o uso intelectual ou literário do francês em oposição ao domínio do latim, então língua oficial das instâncias de poder no âmbito político, eclesiástico e literário na Europa.

Portanto, podemos afirmar que a tradução exerceu um papel essencial como base teórica que forneceria elementos para a formação e produção da literatura brasileira. Essa base teórica se encontrava não apenas na tradução de peças teatrais provenientes do francês – conforme as peças shakespearianas traduzidas do original em inglês para o francês e, em

seguida, para o português –, como também na tradução de periódicos franceses, que, por sua vez, provinham de periódicos britânicos no século XIX.

Compreende-se melhor a relevância da tradução nesse processo de formação da literatura brasileira a partir de uma análise das condições ou circunstâncias históricas, socioculturais (e mesmo político-econômicas) do período em questão. Essa análise esclarece aspectos relativos tanto à influência cultural da França quanto à influência cultural e econômica da Inglaterra sobre o Brasil, em uma época em que a produção literária e, conseqüentemente, sua tradução, bem como o consumo da literatura pelos leitores passavam a ser sinônimo de inclusão e afirmação social, de refinamento cultural de uma classe burguesa em gradual ascensão e consolidação desde a Revolução Inglesa no século XVII.¹¹ Daí o interesse pela leitura de periódicos não apenas como forma de entretenimento, como também de poder. Portanto, a informação e a conseqüente busca de uma educação formal passaram a ser sinônimos de poder econômico e social na sociedade britânica do século XIX, em plena Revolução Industrial, caracterizada pela industrialização, pelas descobertas científicas e pela urbanização. O desenvolvimento contínuo da indústria da impressão e da imprensa de periódicos comprovava esse processo de industrialização que atendia a um número crescente de leitores.

Os autores observam que

Esta situação foi particularmente notável na Grã-Bretanha, que se tornou a nação mais poderosa do Ocidente devido à sua liderança do capitalismo industrial e do comércio internacional. [...] Nesse sentido, a imprensa britânica de periódicos do século XIX foi capaz de refletir seu estilo de vida de sociedade urbana industrializada ao incorporar a fragmentação do conhecimento e da padronização da produção cultural, como uma conseqüência do desenvolvimento da produção em massa e do consumo do texto literário (RAMICELLI, 2008, p. 45).^{12, 13}

No Rio de Janeiro, na primeira metade do século XIX, surgiu, no âmbito das Letras, a versão brasileira da *Revue Britannique* francesa, composta de textos de periódicos britânicos traduzidos do inglês para o francês e, por sua vez, traduzidos para o português. Essas traduções representavam a forma de criar uma base para o progresso cultural do Brasil. Os

¹¹ A Revolução Inglesa do século XVII representou a queda do absolutismo, quando o poder monárquico passou a ser limitado pelo parlamento, e a instauração do Regime parlamentarista. Esta revolução criou as condições necessárias para a Revolução Industrial do século XVIII e para o desenvolvimento do capitalismo.

¹² “This situation was particularly noticeable in Great Britain, which became the most powerful nation in the Western world due to its leadership in industrial capitalism and worldwide trade. Its representative political system was often held up as a model for other countries to follow. In this sense, the nineteenth-century British periodical press managed to reflect the way of life of this ever-growing urban industrialized society by incorporating the fragmentation of knowledge and the standardization of cultural production as a consequence of the development of mass production and mass consumption of the written word.”

¹³ Todas as traduções das citações de Ramicelli (2008) são de nossa autoria.

autores lembram que o país ainda se encontrava sob o efeito das recentes e severas restrições a que havia estado submetido como colônia portuguesa no que diz respeito à produção intelectual. Portanto, “a revista francesa *Revue Britannique* representou um papel importante como um agente da tradução de ideias e formas culturais britânicas para os brasileiros” (RAMICELLI, 2008, p. 43),¹⁴ em uma época que o Rio de Janeiro era não apenas a capital política do país como também sua capital cultural.

No que se refere à influência do contexto sociocultural na produção literária de determinado período histórico e sociedade, vale observar como diferentes revistas britânicas do século XIX – cujos textos eram a base do conteúdo de revistas francesas como a *Revue Britannique* – eram produzidas e destinadas a diferentes classes sociais. Segundo Ramicelli (2008), a produção cultural, crítica, política, econômica e científica do século XIX estava representada por meio dessas revistas.¹⁵

Assim, há uma relação entre a produção e a publicação de obras literárias e o contexto sociocultural e econômico. A publicação dessas obras, seu formato e seu conteúdo eram determinados pelos interesses das editoras e dos autores em concordância com as condições do mercado editorial.

Desse modo, a literatura é empregada como forma de disseminação e controle de ideias no âmbito sociocultural, político e econômico ao estar inserida em um mercado editorial que tem uma produção literária diferenciada e voltada a públicos igualmente distintos social, cultural e economicamente. Pode-se traçar um paralelo com o teatro elisabetano, empregado como instrumento de propagação de ideais do Estado, de controle e disseminação de conceitos e valores, conforme observamos previamente. Essa implicação socioeconômica se relaciona também com a subdivisão de gêneros mencionada por Del Priore (2011), quando descreve o mercado editorial brasileiro de meados do século XX voltado a uma produção literária diversificada para o público masculino e para o feminino.

A maior parte do conteúdo do periódico *Revue Britannique*, fundado na França em 1825, e analisado pelos autores em seu artigo pelo viés da tradução, consistia em traduções de textos de estilo variado de revistas britânicas. De acordo com os padrões de tradução da época – o que remete às “imitações” popularizadas por Ducis –, as traduções não seguiam completamente o texto original, consistindo em versões dos textos adaptadas à visão crítica

¹⁴ “In this circulation of texts, the French magazine *Revue Britannique* played an important role as agent of translation of British ideas and cultural forms for Brazilians.”

¹⁵ Miton e Bandia (2008) citam a Scottish *Edinburgh Review*, a *Black-wood's Magazine* ou a *New Monthly Magazine*, de Londres, como exemplos de revistas destinadas à classe média. Ao entretenimento das classes baixas estavam destinadas as revistas *The Mirror of Literature, Amusement, and Instruction* ou a *Servant's Magazine*, estando esta última voltada ao público feminino.

dos tradutores das produções britânicas, que tinha sua origem na histórica relação de entrelaçamento econômico-político e de ressentimento entre a França e Inglaterra. Por outro lado, esse ressentimento histórico não impediu que a hegemonia da Inglaterra da Revolução Industrial fizesse surgir, no século XIX, o fenômeno da anglomania, que consistia na influência de aspectos do estilo de vida britânico em outras nações da Europa. No que concerne à França, é importante recordar que as condições desfavoráveis que a mesma enfrentava não apenas no âmbito social, como também no político e no econômico desde o século XVIII, em consequência da desigualdade social que culminou na Revolução Francesa e na queda do Absolutismo¹⁶, levaram-na a buscar na tradução de obras literárias britânicas a base ou os parâmetros para seu processo de desenvolvimento sociocultural. Léon Galibert, segundo editor da *Revue Britannique*, de acordo com Ramicelli (2008, p. 46), deixa explícita a visão de uma época na qual não havia uma preocupação por parte dos tradutores em seguir as ideias ou o texto do autor original:

Não se tratava apenas de escolher, mas de eliminar [textos]; não só comunicar ao público os melhores artigos, mas resumi-los e elucidá-los às vezes; não apenas de trazê-los para nossa língua, mas de se apropriar deles para nossa civilização; não apenas de ouvir os gritos de uma das facções que dividem a Inglaterra, um dos interesses que nela se agitam, mas de comparar as várias opiniões sem confundí-las e fazer com que jorre a verdade de seu choque. Essa tarefa delicada, que requer conhecimento de ambas as nacionalidades, foi cumprida, com um talento coroado pela estima pública pelos homens a quem o sr. Saulnier o distribuía.¹⁷

No que concerne ao conteúdo da *Revue Britannique*, a mesma continha textos de crítica e de reflexão social, política, econômica e cultural e narrativas ficcionais e não ficcionais como as narrativas de viagens de exploradores ingleses.

Um fato curioso é que, com exceção da revista *O cronista*, que indicava a fonte direta dos textos, não se mencionava que textos de várias revistas brasileiras do século XIX – especialmente da década de 1830 e 1840 – fossem provenientes da *Revue Britannique*, dando

¹⁶ A Revolução Francesa é explicada como o resultado de uma crise econômica e política ocorrida no século XVIII em um país marcado pela extrema desigualdade social. As crises de abastecimento em consequência de condições climáticas desfavoráveis para a agricultura (secas em algumas épocas, enchentes em outras), o empobrecimento da população agravado pelos altos impostos, bem como a crise da atividade da indústria têxtil, prejudicada por regulamentações mercantilistas desfavoráveis impostas pelo governo, como por exemplo a livre entrada de tecidos produzidos na Inglaterra por ocasião de um acordo assinado entre os dois países em 1786, foram fatores determinantes para o surgimento da crise (SOUZA, 2020).

¹⁷ “Il s’agissait non seulement de choisir, mais d’éliminer [des textes]; non seulement de communiquer au public les meilleurs articles, mais de les résumer et de les élucider quelquefois; non seulement de les transporter dans notre langue, mais de les approprier à notre civilisation; non seulement de prêter l’oreille aux cris de l’une des factions qui divisent l’Angleterre, de l’un des intérêts qui s’agitent dans son sein, mais de comparer les diverses opinions sans les confondre, et de faire jaillir la vérité de leur choc. Cette tâche délicate, et qui exige une connaissance exacte des deux nationalités, a été remplie, avec un talent que l’estime publique a couronné, par les hommes auxquels M. Saulnier l’avait distribuée.”

a impressão de que provinham diretamente da versão original britânica. Havia casos de revistas brasileiras que inclusive indicavam as revistas britânicas como fonte direta desses textos, embora não o fossem.

Após o final da proibição da impressão de livros no Brasil em 1821, a impressão de revistas no Rio de Janeiro começou a crescer, apesar das condições precárias tanto em termos de material de impressão como em termos culturais. Especialmente entre os anos de 1830 e 1840, vários textos ficcionais e não ficcionais da *Revue Britannique* foram publicados em revistas brasileiras, tais como a *Revista Nacional e Estrangeira*. O crescimento do mercado editorial brasileiro esteve relacionado, provavelmente, ao projeto de fundação de uma nação brasileira unificada que havia se tornado independente de Portugal. A busca de uma literatura genuinamente brasileira fazia parte desse projeto do país de se firmar como nação independente. Esse fato revela, uma vez mais, a relação entre a produção literária de um determinado período histórico e contexto sociocultural e político. Conforme Ramicelli (2008, p. 51), naquele contexto

A literatura deveria transmitir uma certa imagem do país para seu próprio povo a fim ajudar o Brasil a se manter como uma nação independente e unificada. De fato, aquela época se caracterizava como um período de desafio para as classes governantes que enfrentavam conflitos internos violentos cujos interesses políticos e intelectuais iam contra a elite local e os líderes populares de certas províncias.¹⁸

Nesse cenário, a popularidade do governo de D. Pedro I decrescia entre políticos e generais do exército brasileiro que não se contentavam com a centralização do poder político pelo imperador e por um círculo reduzido de burocratas e comerciantes na maior parte portugueses. Essa insatisfação culminou na abdicação do trono por D. Pedro I em abril de 1831. Assim teve início um turbulento período conhecido como Regência, que durou até 1840, quando Dom Pedro II se tornou o imperador do Brasil aos 15 anos de idade. Esse período caracterizou-se por frequentes mudanças de regentes, pelas lutas entre as classes dominantes na corte e pelas revoltas em várias províncias que não estavam integradas nem política, nem economicamente. Com uma economia que permanecia voltada à exportação, a atenção ao desenvolvimento do mercado interno era negligenciada. Além disso, a insatisfação nas províncias era fomentada por Portugal na tentativa de recolonizar o Brasil. Por outro lado, o governo central reconhecia a integridade do território brasileiro como requisito para sua

¹⁸ “Literature should convey a certain image of the country to its own people in order to help keep Brazil an independent and unified nation. In fact, the time was one of the most trying for the Brazilian ruling courtly classes as they experienced strong internal conflicts and had political and intellectual interests that went against those of the local elite and popular leaders of certain provinces.”

independência política, não apenas em termos de integridade territorial, mas também cultural. Daí a intenção de se fomentar uma produção literária autenticamente brasileira que inevitavelmente encontrou, nesse período, sua base na tradução dos textos de origem britânica por intermédio das traduções francesas. A seguinte observação do historiador Jean Marcel Carvalho França (1999, p. 82) remete às profundas implicações ideológicas implícitas nesse processo de busca de identidade, aparentemente burocrático-administrativo, e sua relação com a tradução:

[este propósito] tinha dois significados pelo menos: por um lado, propiciar ao país uma estrutura cultural própria, ou seja, propiciar-lhe uma história, uma literatura, uma geografia; em resumo, propiciar-lhe um conjunto de valores que fossem capazes de produzir nos brasileiros um sentimento de nação. Por outro lado, e de forma complementar, isso significava instruir as pessoas, esclarecê-las, de forma suficientemente ordenada e diligente a fim de que pudessem cooperar decisivamente para o progresso da nação.

Portanto, podemos pensar em termos de um projeto de integração que visava distinguir a recém emancipada nação brasileira de Portugal após um período colonial de severas limitações ao desenvolvimento intelectual. Essa integração se daria através da anexação de culturas consolidadas como a francesa e a britânica. A propaganda de revistas brasileiras, tais como o *Gabinete de Leitura* e o *Museo Universal* sobre o prazer da leitura, também fez parte desse projeto de fomento a uma produção literária brasileira.

Ao levar em conta a posição central que a literatura, naquela época, ocupava em termos de formação de uma cultura nacional e autêntica, os homens letrados do Brasil se utilizaram da anexação dessas literaturas e culturas estrangeiras por meio da tradução, exemplificada pelas publicações da *Revue Britannique*, que, por conseguinte, teve o papel de agente cultural.

Finalmente, destacamos um último ponto em termos de literatura relativo à relação estabelecida entre as primeiras obras de ficção brasileira e a mediação francesa no processo de tradução das obras britânicas. A mudança da estrutura formal dos textos nas traduções francesas caracterizadas pela introdução e intensificação de um narrador “intérprete” – ou seja, um narrador que interpretava os fatos e personagens evidenciando seu ponto de vista de forma a influenciar o ponto de vista do próprio leitor – resultou no emprego do mesmo tipo de narrador nas primeiras produções literárias brasileiras. Entretanto, ao contrário das traduções francesas que levavam o leitor a interpretar o contexto de uma cultura estrangeira, ou seja, da cultura britânica, na ficção brasileira o leitor era levado a interpretar o contexto de sua própria cultura.

4.3.4 Formação da literatura brasileira e introdução da obra de Shakespeare no Brasil

A introdução da obra de William Shakespeare no Brasil ocorreu por intermédio da influência da cultura francesa, a que estava suscetível o país em uma época de processo de formação política de nacionalidade. A redescoberta da obra do bardo na França, por sua vez, remonta a um contexto histórico marcado pelas transformações decorrentes da Revolução Francesa (1789), que ocasionaram a ascensão da burguesia, uma nova camada social que estaria menos voltada aos valores literários clássicos e à sutileza e mais voltada à emoção e que viria a constituir o público leitor/espectador dos escritores românticos, impactados pela redescoberta da obra shakespeariana. É o que afirma Barbara Heliodora (2008, p. 323):

Com a Revolução Francesa, cresceram os palcos e os teatros, a fim de abrigar uma nova camada social; os temas clássicos foram substituídos pelos de história mais recente, e aos poucos até mesmo os teatros da corte tiveram de dar lugar a retratos mais amplos da sociedade. Considerando que o único barroco francês de grande produção, Alexandre Hardy (c. 1575-c. 1632), nunca teve o apoio das classes dominantes, não havia, de pronto, autores suficientes para alimentar a fome teatral do novo público, e isso levou à descoberta de Shakespeare; um Shakespeare amputado, depurado, comportado, mas mesmo assim com algo de seu talento e de sua força”.

As visitas de companhias teatrais italianas, espanholas, portuguesas que excursionaram pelo país nas primeiras décadas do século XIX trouxeram adaptações de versões/traduições francesas do texto shakespeariano do original em inglês. Portanto, nosso primeiro contato com a obra do dramaturgo se deu através do teatro de forma indireta a partir dessas adaptações/traduições para o português de suas peças, feitas a partir de traduções francesas como as de Ducis de Vigny.

Segundo Eugênio Gomes (1961, p. 13)

As mais longínquas representações de que se tem conhecimento, relacionadas com aquele teatro ou seus temas, ocorreram em 1835 com os dramas *Os túmulos de Verona ou Julieta e Romeu* (encontram-se referências simultâneas a ambos), *Coriolano em Roma* e, mais tarde, o *Otelo* de Ducis.

Entretanto, há registros de que a primeira representação da peça shakespeariana *Hamlet* tenha sido vertida do original em inglês, e não de uma versão francesa, por Oliveira e Silva. Essa versão teria sido traduzida por Oliveira e Silva e representada por Pires de Almeida em 1835. Apenas em 1840, a versão francesa da peça adaptada/traduzida por Ducis foi adotada e representada por João Caetano. Sobre a influência do contexto sociocultural que teria motivado um julgamento moral da linguagem com conotação sexual característica da

obra shakespeariana, vale ler a observação do ator quanto à recepção da peça pelo “grosso público” (GOMES, 1961, p. 13) brasileiro: “O público, o mesmo público que tanto se horrorizava das cenas sombrias da tragédia de Shakespeare, converteu agora em estrepitosas ovações as más impressões de outrora”. Além disso, as adaptações eram feitas de acordo com os padrões culturais de uma época em que a obra do dramaturgo inglês era vista como imprópria tanto por não se enquadrar nos rígidos padrões formais do neoclassicismo aristotélico quanto por explorar sua característica linguagem de conotação sexual e recorrer a cenas de violência. Lembremos que as regras do neoclassicismo preconizavam um retorno aos clássicos gregos e romanos da Antiguidade, cujas peças teatrais observavam regras básicas como a pureza de forma, o desenvolvimento da peça em cinco atos, a verossimilhança e o realismo, o decoro e o propósito (PORTAL SÃO FRANCISCO, 2020). Além disso, essa visão crítica da obra shakespeariana era compartilhada pelos próprios ingleses membros de uma sociedade regida pelos estritos padrões morais da Era Vitoriana. Dessa forma, podemos pensar nas traduções/adaptações de Ducis como “um produto muito específico das mudanças que estavam ocorrendo no teatro francês, e de alguns outros seus conterrâneos” (HELIODORA, 2008, p. 321-322), voltada a “um novo público burguês [que] exigia um novo teatro, e reconhecia em Shakespeare o mérito de levar para a cena um panorama mais amplo de personagens e situações”.

Ainda no que se refere aos fatores que teriam impulsionado a redescoberta da obra de Shakespeare na Europa, destacamos o lançamento do livro intitulado *William Shakespeare* de Vitor Hugo, em 1864, que, em consonância com os ideais do Romantismo, “empunhava o bastão de comando sobre a literatura universal e [...] conclamava o mundo a um novo e fervoroso culto. ‘*Shakespeare, c’est le drame!*’ proclamava o demiurgo” (GOMES, 1961, p. 39). Não apenas o teatro e a literatura franceses foram alvo dessa renovação radical, como também outras nações europeias influenciadas pelos ideais do Romantismo. Por consequência da influência cultural francesa já conhecida, essa renovação se estendeu ao teatro e à literatura produzidos no Brasil e rastros da interferência da dramaturgia shakespeariana puderam ser identificados em obras de autores consagrados como Castro Alves, Álvares de Azevedo, Olavo Bilac e Machado de Assis.

No entanto, Gomes (1961, p. 14) chama a atenção para o fato de que as adaptações de Ducis fossem bem aceitas pelo “grosso público”, e não por “alguns representantes da cultura moderna do Brasil – Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Machado de Assis e Joaquim Nabuco – [que] deixaram testemunhos eventuais de franca repulsa às imitações medíocres de *Ducis*”.

Dessa forma, a passagem dessas companhias teatrais europeias pelo país foi determinante para o desenvolvimento do teatro no Brasil nesse período de consolidação em termos de nação independente. E sob a influência das adaptações teatrais de dramaturgos franceses como Ducis e Vigny, o ator João Caetano contribuiu para a disseminação da obra shakespeariana no país e se consolidou como “o mais completo ator nacional” (GOMES, 1961, p. 14), especialmente reconhecido por suas atuações de *Hamlet* e *Otelo*. No entanto, João Caetano tentara representar “Hamlet, pela primeira vez em 1835, usando um texto vertido do inglês” (MARTINS, 2008, p. 302). A conhecida rejeição do público espectador em relação a essa tentativa inicial de representar uma tradução mais próxima ao texto original que lhe parecera “sombria” levou o ator a optar, de acordo com o gosto da época, pelas traduções das “imitações” de Ducis que lhe garantiram “um grande sucesso comercial” (MARTINS, 2008, p. 303). Dentre os tradutores que contribuíram para a companhia teatral de João Caetano, Martins destaca “J. A. Oliveira Silveira, J. C. Craveiro e Francisco José Pinheiro Guimarães” (MARTINS, 2008, p. 302).

Ainda no que se refere à influência da cultura francesa sobre a brasileira e à boa receptividade do público em geral pelas adaptações francesas das peças shakespearianas, destacamos a baixa receptividade do público à famosa companhia italiana de Ernesto Rossi, que estreou com a peça *Otelo* no Teatro Lírico fluminense em maio de 1871, seguida das peças *Romeu e Julieta*, *Hamlet* e *Macbeth*. Essa companhia teria inovado trazendo adaptações/traduições das peças shakespearianas do texto original em inglês para o italiano, o que novamente justificaria tal rejeição pelo público, acostumado aos moldes das adaptações francesas.

Nas representações de Rossi, cujas versões de Shakespeare eram adaptadas para um “teatro moderno”, chama-nos a atenção a curiosa adaptação da peça *Romeu e Julieta* em que “Rossi fazia Julieta voltar a si do túmulo e descobrir o inanimado amante quando ele ainda estava a expirar” (MARTINS, 2008, p. 18-19).

No mesmo ano, outro ator italiano de renome, Tomás Salvini, também contribuiu para introduzir a obra shakespeariana no país ao representar as peças *Hamlet* e *Otelo* entre os meses de setembro e outubro. Seu desempenho foi mais elogiado pelo público, composto por uma classe mais intelectualizada do que o de Rossi.¹⁹

¹⁹ Além dessas duas companhias italianas que destacamos, outras passaram pelo Brasil, especialmente nas cidades de São Paulo e Porto Alegre, nas últimas décadas do século XIX em decorrência das correntes migratórias incentivadas pelo governo brasileiro por ocasião da transição do trabalho escravo para o assalariado e da formação de um mercado consumidor interno, consequência de uma pressão do sistema capitalista.

As companhias francesas que estiveram no Brasil destacaram-se pela atuação de atrizes em papéis masculinos, como Sara Bernhardt representando *Hamlet*, em 1905, e *Coquelin Ainé* representando o personagem Petruchio em *A megera domada* em 1907. Em 1910, outra atriz, desta vez portuguesa, representou o personagem *Hamlet*.

Nas primeiras décadas do século XX, a popularização do cinema tornou-se um meio de difusão da obra shakespeariana. Dessa forma, Gomes (1961, p. 23) observa que as representações dos alemães Paul Weneger, em 1929, e Alexander Moissi, em 1931, respectivamente dos personagens *Otelo* e *Hamlet* no Teatro Municipal do Rio de Janeiro:

[...] que se dirigiam principalmente à colônia germânica, não eram tão esdrúxulas para nós como poderia parecer, visto que, quanto a *Hamlet*, foram justamente os filmes escandinavo e alemão projetados alguns anos antes que contribuíram para despertar mais vivo interesse pela tragédia shakespeariana entre as novas gerações.

Vimos, portanto, que o século XIX e as duas primeiras décadas do século XX estiveram marcados pela presença constante de companhias teatrais europeias, além do trabalho pioneiro de atores brasileiros como João Caetano. Entretanto, em consequência da conflagração da Primeira Guerra Mundial, essa intensa atividade de companhias teatrais europeias no Brasil foi interrompida e retomada apenas na década de 1930. A primeira representação de uma peça shakespeariana por uma companhia teatral brasileira, o Teatro do Estudante do Brasil, ocorreu em 1938. Dentre seus fundadores, estava o entusiasta Paschoal Carlos Magno, “[...] poeta e diplomata, que retornou depois de servir por dois anos na Inglaterra, completamente tomado pela paixão shakespeariana” (HELIODORA, 2008, p. 328). Assim, em 28 de outubro daquele ano estreou a peça *Romeu e Julieta* no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. A peça, traduzida por Domingos Ramos e dirigida por Itália Fausta, foi representada novamente em 1941 nesse mesmo teatro e voltou à cena duas vezes mais em 1945.

No decorrer dos anos seguintes, outras peças shakespearianas foram representadas por atores do Teatro do Estudante do Brasil em São Paulo, Rio de Janeiro e Pernambuco, tais como *As alegres comadres de Windsor*, *Sonho de uma noite de verão*, *Comédia dos erros* e *Macbeth*, mas o ponto culminante das representações foi o Festival Shakespeare idealizado e organizado por Paschoal Carlos Magno em 1949 no Rio de Janeiro:

O Festival Shakespeare consistiu em um novo movimento teatral em que, mobilizados pelo entusiasmo realizador de Paschoal Carlos Magno, numa temporada iniciada em 1949, os estudantes representaram, no Teatro Fênix as peças: *Hamlet*,

ainda pela tradução de Tristão da Cunha; *Romeu e Julieta*, na tradução de Onestaldo de Pennafort; *Sonho de uma noite de verão*, pela versão livre de Visconde de Castilho e *Macbeth*, traduzido por Oliveira Ribeiro Neto (GOMES, 1961, p. 26).

O número de traduções da obra shakespeariana para a língua portuguesa permaneceu reduzido entre o século XIX e o início do século XX. Gomes (1961, p. 28) registra algumas traduções livres no século XIX em Portugal – como a do *Otelo* e *O mercador de Veneza* pelo rei D. Luís de Bragança – e apenas uma tradução publicada de José Antônio de Freitas, embora reconheça “referências em nossas histórias de teatro e outras, que não passavam certamente de adaptações ligeiras para a cena e de cujo paradeiro não se conhece nada: *Macbeth*, por Pinheiro Guimarães; *Hamlet* por Oliveira Silva; *Otelo*, calcada na versão de *Vigny*, por J. C. Craveiro”. Em termos de traduções brasileiras, Martins (2008, p. 303) sinaliza que

Ainda no século XIX surgiram muitas traduções de fragmentos e trechos esparsos por poetas e escritores. Olavo Bilac (1865-1918), por exemplo, traduziu trechos de *Hamlet*, *Lear*, *Otelo*, *Romeu e Julieta* e o solilóquio “To be, or not to be”, assim como também fizeram Francisco Otaviano (1825-1889) e Machado de Assis (1839-1908).

Em termos de traduções publicadas por editoras brasileiras, Gomes destaca como a primeira tradução que abriu caminho para as demais a *Tragédia de Hamleto, Príncipe da Dinamarca*, por Tristão da Cunha, editada pela Schmidt em 1933. A seguir vieram as traduções de *A megera domada* e *O mercador de Veneza* de Berenice Xavier pela editora Atenas publicadas respectivamente em 1936 e em 1937; *Rei Lear* de Jota Costa Neves publicada pela Clássicos Johnson em 1948; *Romeu e Julieta*, *Hamlet* e *Macbeth* por Oliveira Ribeiro Neto publicadas pela editora Martins em 1948. O fato de que estas traduções brasileiras passassem a ser publicadas a partir da década de 1930 se explica historicamente pela política estatal de incentivo à alfabetização e ao desenvolvimento do mercado livreiro que caracterizaram o Governo Vargas.

4.3.5 Recepção da obra de Shakespeare no Brasil

Considerando-se que a recepção da obra de Shakespeare no Brasil, aqui compreendida como sua difusão e seu impacto nas artes ou, mais especificamente, na literatura brasileira, está apoiada na tradução de sua obra, fundamentaremos a discussão desta subseção nos estudos de Eugênio Gomes (1961), Lambert (2015) e Even-Zohar (1990), que dizem respeito à relação dialógica ou de intercâmbio que se estabelece entre os sistemas literários.

No caso específico da recepção da obra shakespeariana no Brasil, o estudo desse intercâmbio literário se desdobrará na introdução desta obra no sistema literário brasileiro, contextualizada no período do Romantismo, que reproduzia o sentimento “anticlassicista” dos românticos alemães e britânicos em busca de sua autonomia cultural-literária; assim como, no seu impacto/contribuição na formação da literatura brasileira por meio da relação intertextual que se estabelece entre as literaturas traduzidas de sistemas literários centrais – neste caso os sistemas britânico e francês – e sistemas literários periféricos – neste caso, o brasileiro. Para isso, contaremos com os estudos de Martins (2020), Heliadora (2008), Selligman-Silva (2005), O’Shea (2021) e Carneiro e Santos (2020).

A redescoberta da obra de William Shakespeare na França remonta a um contexto histórico marcado pelas transformações decorrentes da Revolução Francesa (1789), que ocasionaram a ascensão da burguesia, uma nova camada social que estaria menos voltada aos valores literários clássicos e à sutileza e mais voltada à emoção e que viria a constituir o público leitor/espectador dos escritores românticos, impactados pela redescoberta da obra shakespeariana. Esta ideia é corroborada por Heliadora (2008, p. 323) quando afirma que

Com a Revolução Francesa, cresceram os palcos e os teatros, a fim de abrigar uma nova camada social; os temas clássicos foram substituídos pelos de história mais recente, e aos poucos até mesmo os teatros da corte tiveram de dar lugar a retratos mais amplos da sociedade. Considerando que o único barroco francês de grande produção, Alexandre Hardy (c. 1575-c. 1632), nunca teve o apoio das classes dominantes, não havia, de pronto, autores suficientes para alimentar a fome teatral do novo público, e isso levou à descoberta de Shakespeare; um Shakespeare amputado, depurado, comportado, mas mesmo assim com algo de seu talento e de sua força.

A introdução da obra de William Shakespeare no Brasil, por sua vez, ocorreu por intermédio da influência da cultura francesa, a que estava suscetível o país em uma época de processo de formação política de nacionalidade.

Relembremos que nosso primeiro contato com a obra shakespeariana se deu através do teatro, de forma indireta, a partir das adaptações/traduições para o português das peças do dramaturgo feitas a partir de traduções francesas como as de Ducis e de Vigny, representadas por companhias teatrais europeias nas primeiras décadas do século XIX.

Segundo Eugênio Gomes (1961, p. 13)²⁰

As mais longínquas representações de que se tem conhecimento, relacionadas com aquele teatro ou seus temas, ocorreram em 1835 com os dramas *Os tímulos de*

²⁰ A fim de preservar a escrita dos tradutores foram mantidos os grifos dos autores em todas as citações (tanto nas nossas traduções como nas transcrições dos originais das suas obras) que constam na tese.

Verona ou Julieta e Romeu (encontram-se referências simultâneas a ambos), *Coriolano em Roma* e, mais tarde, o *Otelo* de Ducis.

Entretanto, relembramos que a primeira representação de *Hamlet* tenha sido vertida do original em inglês, e não de uma versão francesa, por Oliveira e Silva. Esta versão teria sido traduzida por Oliveira e Silva e representada por Pires de Almeida em 1835. Apenas em 1840 a versão francesa da peça adaptada/traduzida por Ducis foi adotada e representada por João Caetano.

Neste sentido também destacamos a discussão, mencionada tanto por Martins (2020) como por Gomes e Aguiar (1961), sobre a origem do texto fonte dessas primeiras traduções brasileiras. Segundo as autoras, teriam predominado, inicialmente, os textos fontes intermediários ou imitações, que, aos poucos, passaram a ser intercalados com traduções feitas a partir do texto fonte original em inglês. A esse respeito Gomes e Aguiar (1961, p. 27) trazem informações sobre as primeiras representações de *Hamlet*, que corroboram a versão de Heliadora (2008), citada anteriormente:

Hamlet — Segundo Pires de Almeida foi o Hamlet representado pela primeira vez no Rio em 1835 em versão direta, realizada talvez por Oliveira & Silva. No entretanto, sentindo João Caetano que o público não estava bem amadurecido para receber Shakespeare, teria resolvido apresentar uma versão mais ao gosto da época, dando então, a adaptação de Ducis, em tradução também de Oliveira e Silva, em 1840. Tal afirmativa de Pires de Almeida não foi por nós confirmada, pois os jornais da época, como o *Jornal do Comércio* e o *Diário do Rio de Janeiro*, nada noticiam. As primeiras referências a João Caetano em *Hamlet*, foram por nós encontradas nos jornais do Rio, de 1843 (19 de janeiro e 11 de fevereiro). Ainda segundo Pires de Almeida, João Caetano apresentando a adaptação de Ducis em 1840, preparou o público para aceitar as duas versões (Shakespeare, Ducis) que foram desde então encenadas alternadamente. Contra esta versão existe a afirmativa de Domingos Ramos, saída em nota na sua tradução do *Hamlet*, publicado em 1911, em que afirma: ‘A primeira vez que se apresentou o Hamlet em português foi a 18 de janeiro de 1887, no Teatro de D. Maria, em benefício do ator Brazão, que fazia Hamlet. A tradução escolhida foi a de José Antônio de Freitas’.

Quanto à difusão da obra shakespeariana em outras culturas por meio da tradução, até o século XVI, essa prática se limitara a traduções de trechos esparsos. A partir do século XVIII, quando surgiram as primeiras traduções de obras completas a partir de textos fontes intermediários, em geral do francês, dentre os quais se destacaram as adaptações de Ducis (1733-1816), predominou a técnica tradutória da imitação ou *imitatio*, pela qual “se mantém apenas a ideia geral, tendo o tradutor liberdade de fazer intervenções profundas no texto” (MARTINS, 2001, p. 1).

Relembramos que, dentre aos fatores que teriam impulsionado a redescoberta da obra de Shakespeare na Europa, esteve o lançamento do livro *William Shakespeare* de Vitor Hugo, em 1864, em consonância com os ideais do Romantismo. Não apenas o teatro e a literatura franceses foram alvo dessa renovação radical, como também outras nações europeias influenciadas pelos ideais do Romantismo, que preconizavam a busca uma poética mais livre, em reação à hegemonia iluminista e racionalista do período, que se refletia nas artes através dos rígidos padrões formais do Neoclassicismo francês. Portanto, ao relembrarmos que os padrões do Neoclassicismo prescreviam a teoria aristotélica das unidades de tempo, lugar e ação, bem como as regras de decoro, decência e compostura, desrespeitadas/subvertidas por Shakespeare, concebemos a redescoberta de sua obra como um marco fundador do Romantismo, na virada do século XVIII para o XIX, caracterizado pela formação dos Estados-nações europeus, em pleno processo de industrialização, e pela busca de uma identidade linguística, cultural, religiosa e étnica. Conforme Carneiro e Santos (2020, p. 118):

Sobretudo nos territórios germânicos da segunda metade do século XVIII e sintetizando uma virada poetológica e ideológica ímpar, Shakespeare aparece a toda uma geração de jovens poetas e intelectuais como um modelo de um novo fazer estético que se forja por uma reação “contra as influências corrosivas do racionalismo e as tendências reformadoras do Iluminismo” (HAUSER, 1995, p. 596). Mais além, negar a hegemonia neoclássica nas artes representaria afastar-se de uma hegemonia francesa marcadamente aristocrática, que, sobretudo a partir da chegada ao poder como Cônsul de Napoleão Bonaparte (1768-1821) e seu projeto de uma panEuropa em 1799, deixa de ser apenas cultural e assume contornos políticos que envolvem questões de soberania nacional.

Por influência cultural francesa, a que nosso recentemente formado Estado-nação estava submetido, essa renovação, no âmbito da literatura, manifestou-se no Romantismo brasileiro, que também encontrou na subversão shakespeariana dos padrões aristotélicos um suporte para sua “poética livre da rigidez formal francófona” (CARNEIRO; SANTOS, 2020, p. 118). Carneiro e Santos (2020, p. 119) destacam a obra *Macário*, de Álvares de Azevedo, como uma espécie de manifesto anticlassicista, que caracteriza os ideais do Romantismo brasileiro, ao fazer referências à obra satírica *The critic, or a tragedy rehearsed*, do romântico inglês Richard Brinsley Sheridan (1751-1816), cujo personagem principal é Mr. Puff, um dramaturgo que recorre a citações de Shakespeare em sua peça para expressar a noção pré-romântica de que um retorno a este autor deve ser permanente:

Cruzando o Atlântico, no Brasil do Romantismo, Álvares de Azevedo (1831-1852) intitula como “Puff” o seu prólogo a *Macário*, publicado somente em 1855, um “drama fascinante, feito mais para a leitura do que para a representação”, como o adjetiva Antonio Candido (CANDIDO, 2002, p. XI). Acreditando, conforme

anuncia nas primeiras linhas de seu “Puff” (seu prefácio), ter criado para si “algumas ideias teóricas sobre o drama” (AZEVEDO, 2002, p. 3), o jovem poeta brasileiro faz de *Macário* um ataque ao Neoclassicismo francês, ao paradigma trágico que nomes como Corneille (1606-1684) e Racine (1639-1699) representavam. A tragédia regular praticada e prescrita pelos neoclassicistas franceses tornou-se o antimodelo para românticos alemães, ingleses e brasileiros, que buscavam por uma poética livre da rigidez formal francófona. É ecoando a personagem satírica de Sheridan (Puff) e certamente concordando com Goethe que Azevedo afirma em seu “Puff” que “quando não se tem alma adejante para emparelhar com o gênio vagabundo do autor de *Hamlet*, haja ao menos modéstia bastante para não querer emendá-lo” iii (AZEVEDO, 2002, p. 4).

Assim, o resultado dessa interação entre culturas, essa espécie de diálogo ou cruzamento entre textos de sistemas literários distintos por meio da tradução, ou ainda, nos termos de Barthes (2013), essa “intertextualidade” pode ser vista nas obras de outros autores brasileiros consagrados, além de Álvares de Azevedo, tais como Castro Alves, Olavo Bilac e Machado de Assis.

Voltando ao tema do papel das adaptações francesas de Ducis na recepção da obra shakespeariana no Brasil, Gomes (1961, p. 14) chama a atenção para sua aceitação pelo “grosso público”, por um lado, e, por outro, para sua rejeição por “alguns representantes da cultura moderna do Brasil – Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Machado de Assis e Joaquim Nabuco – [que] deixaram testemunhos eventuais de franca repulsa às imitações medíocres de Ducis”.

Dessa forma, a passagem dessas companhias teatrais europeias pelo país foi determinante para o desenvolvimento do teatro no Brasil nesse período de consolidação em termos de nação independente. Sob a influência das adaptações teatrais de dramaturgos franceses como Ducis e Vigny, o ator João Caetano contribuiu para a disseminação da obra shakespeariana no país e se consolidou como “o mais completo ator nacional” (GOMES, 1961, p. 14) especialmente reconhecido por suas atuações em *Hamlet* e *Otelo*. No entanto, João Caetano tentara representar “Hamlet, pela primeira vez em 1835, usando um texto vertido do inglês” (MARTINS, 2008, p. 302). A conhecida e anteriormente mencionada rejeição do público espectador a essa tentativa inicial de representar uma tradução mais próxima ao texto original, que lhe parecera “sombria” (MARTINS, 2008, p. 303), levou o ator a optar, de acordo com o gosto neoclássico ainda predominante na época, pelas traduções das “imitações” de Ducis, que lhe garantiram “um grande sucesso comercial”. Dentre os tradutores que contribuíram para a companhia teatral de João Caetano, Martins destaca “J. A. Oliveira Silveira, J. C. Craveiro e Francisco José Pinheiro Guimarães” (MARTINS, 2008, p. 302).

As companhias francesas que estiveram no Brasil destacaram-se pela atuação de atrizes em papéis masculinos como Sarah Bernhardt representando *Hamlet* em 1905; e Coquelin Ainé representando o personagem Petruchio de *A megera domada* em 1907. Em 1910, outra atriz, desta vez portuguesa, representou o personagem *Hamlet*.

Nas primeiras décadas do século XX, a popularização do cinema tornou-se um meio de difusão da obra shakespeariana. Gomes (1961, p. 23) observa que as representações dos alemães Paul Weneger, em 1929, e Alexander Moissi, em 1931, respectivamente dos personagens *Otelo* e *Hamlet* no Teatro Municipal do Rio de Janeiro:

[...] que se dirigiam principalmente à colônia germânica, não eram tão esdrúxulas para nós como poderia parecer, visto que, quanto a *Hamlet*, foram justamente os filmes escandinavo e alemão projetados alguns anos antes que contribuíram para despertar mais vivo interesse pela tragédia shakespeariana entre as novas gerações.

Em relação à quantidade de traduções de peças shakespearianas para a língua portuguesa, observamos que a mesma permaneceu reduzida entre os séculos XIX e o início do século XX. O fluxo de companhias teatrais estrangeiras no país, que se iniciou nos anos 1830 e coincidiu com as três décadas que se caracterizaram pelo apogeu de João Caetano como ator-empresário teatral, entre 1835 e 1863, foi intensificado a partir dos anos 1860. Assim, verificamos que a passagem crescente de companhias italianas, espanholas e portuguesas pelo país não diminuiu a prática da traduções de trechos esparsos e fragmentos de peças shakespearianas por poetas e escritores brasileiros como Machado de Assis (1839-1908), Francisco Otaviano (1825-1889) e Olavo Bilac (1865-1918). Conforme Martins (2001, p. 8) “A famosa tradução do solilóquio de *Hamlet* feita por Machado foi publicada pela primeira vez em 1873 e está incluída na edição de *Poesias completas* do autor”. Outras traduções destacadas são as de Francisco Octaviano, que traduziu trechos de *Hamlet* – publicado pela primeira vez em 1871 com outras três publicações consecutivas –, fragmentos de *Otelo* (Ato I, cena 3) e de “*Romeu e Julieta*, o primeiro encontro entre os protagonistas (Ato I, cena 5) e a primeira cena do balcão, no jardim do palácio dos Capuletos (Ato II, cena 2)” (MARTINS, 2001, p. 8-9); de Olavo Bilac, que traduziu trechos de *Hamlet*, *Otelo*, *Romeu e Julieta* e *Rei Lear*, publicados na coletânea *Conferências Literárias* em 1912.

Outra publicação de destaque é *Traduções e originaes: poesias*, com fragmentos de quatro peças transpostos para o português por Oliveira Silva” (MARTINS, 2001, p. 9). As peças incluídas nessa publicação foram *Hamlet*, *Henrique IV* (partes 1 e 2), *Júlio César* e *Ricardo III*. *Hamlet* foi traduzida tanto pelo jornalista, teatrólogo e médico José Ricardo Pires de Almeida (1843-1913), como pelo médico, parlamentar e poeta Francisco Bonifácio de

Abreu, barão da Vila da Barra (1819-1887) e pelo romancista, crítico literário, poeta, professor, tradutor, jurista e ensaísta Aderbal de Carvalho (1872-1915). *Henrique IV* (partes 1 e 2), *Júlio César* e *Ricardo III* foram traduzidas pelo advogado, crítico literário e escritor Tristão de Alencar Araripe Júnior (1848-1911).

Gomes (1961, p. 28) também registra algumas traduções livres no século XIX, em Portugal – como a de *Otelo* e *O mercador de Veneza* pelo rei D. Luís de Bragança –, e apenas uma tradução publicada de José Antônio de Freitas, embora reconheça “referências em nossas histórias de teatro e outras, que não passavam certamente de adaptações ligeiras para a cena e de cujo paradeiro não se conhece nada: *Macbeth*, por Pinheiro Guimarães; *Hamlet* por Oliveira Silva; *Otelo*, calcada na versão de *Vigny*, por J. C. Craveiro”. Em termos de traduções brasileiras, Martins (2008, p. 303) sinaliza que

Ainda no século XIX surgiram muitas traduções de fragmentos e trechos esparsos por poetas e escritores. Olavo Bilac (1865-1918), por exemplo, traduziu trechos de *Hamlet*, *Lear*, *Otelo*, *Romeu e Julieta* e o solilóquio “*To be, or not to be*”, assim como também fizeram Francisco Otaviano (1825-1889) e Machado de Assis (1839-1908).

Entretanto, conforme observam Martins (2020) e Gomes e Aguiar (1961), a primeira tradução integral de um texto shakespeariano a partir de um texto-fonte em língua inglesa foi publicada no Brasil apenas em 1933. Trata-se da *Tragédia de Hamleto, Príncipe da Dinamarca*, traduzida em prosa por Tristão da Cunha e editada pela Schmidt. A respeito desse marco da tradução no Brasil, Martins (2020) apresenta um ponto de discordância em relação à Celuta Gomes, que menciona, em seu artigo intitulado *Shakespeare em traduções brasileiras* – publicado em Mello e Monat (1964) –, a tradução integral de *Otelo*, por José Antônio de Freitas, publicada em Lisboa em 1882, como a primeira tradução brasileira de uma obra shakespeariana. A tese de Martins (2020), com a qual concordamos, se sustenta no fato de que o critério da nacionalidade do tradutor não deva se sobrepor ao critério cultural e linguístico, uma vez que José Antônio de Freitas, ao residir e publicar suas traduções em Lisboa, Portugal, estivesse inserido nos padrões culturais e linguísticos portugueses, e não nos brasileiros.

Em termos de traduções publicadas por editoras brasileiras, Gomes destaca que a *Tragédia de Hamleto, Príncipe da Dinamarca*, de Tristão da Cunha, foi a primeira a abrir caminho para as publicações de peças shakespearianas no Brasil. Foi seguida pelas traduções de *A megera domada* e *O mercador de Veneza*, de Berenice Xavier, pela editora Atenas, publicadas respectivamente em 1936 e em 1937; *Rei Lear*, de Jota Costa Neves, publicada

pela Clássicos Johnson, em 1948; *Romeu e Julieta*, *Hamlet* e *Macbeth*, de Oliveira Ribeiro Neto, publicadas pela editora Martins em 1948. A publicação dessas traduções a partir da década de 1930 se explica historicamente pela política estatal de incentivo à alfabetização e ao desenvolvimento do mercado livreiro que caracterizaram o Governo Vargas.

Em relação ao papel da crítica na recepção da obra shakespeariana no Brasil, gostaríamos de destacar o levantamento de dados apresentado por Gomes e Aguiar (1961) em sua obra *Shakespeare no Brasil: uma biografia*. Através do levantamento histórico de uma série de textos organizados sob a forma de 763 referências bibliográficas, que incluem livros, folhetos, artigos, crônicas e anúncios, publicados em jornais e periódicos brasileiros, desde meados da década de 1830 até a de 1950, além de anais de congressos, as autoras apresentam um panorama da inserção da obra shakespeariana no contexto brasileiro, bem como de sua recepção pela crítica neste período ou intervalo de tempo.

Além de estarem atentas à repercussão ou críticas das encenações da obra shakespeariana, por meio de publicações de textos de gêneros diversos na imprensa brasileira, Gomes e Aguiar (1961, p. 27) também elucidam a merecida atenção à tradução desta obra no Brasil como fonte de influência na formação ou produção da literatura brasileira.

Alguns das referências à crítica das encenações de peças shakespearianas no Brasil do século XIX, apresentadas por Gomes e Aguiar (1961), à semelhança dos dados apresentados por Eugênio Gomes (1961), incluem referências àquelas de Ernesto Rossi das peças *Otelo*, *Romeu e Julieta* e *Hamlet* em textos publicados pelos críticos Neves Gonzaga Filho e Lafaiete Silva, respectivamente no *Guarany* (1871) e *Figuras de teatro* (1871).

Em termos de representações teatrais da peça *Romeu e Julieta* no Brasil no século XX, Gomes e Aguiar (p. 1961) citam alguns exemplos como a do Teatro do Estudante no Brasil de 1938, com tradução de Domingos Ramos e direção geral de Alfredo Mesquita no Rio de Janeiro; a do Teatro Universitário de 1945, com tradução de Onestaldo de Pennafort e direção geral de Jerusa Camões no Rio de Janeiro; e a do Teatro do Estudante do Brasil de 1952, com tradução de Onestaldo de Pennafort e direção de Silva Ferreira nas cidades de Belém, São Luís, Teresina, Natal, João Pessoa, Recife e Fortaleza.

Igualmente, elementos da obra de Shakespeare na literatura brasileira são encontrados (GOMES; AGUIAR, 1961) na forma de referências a inúmeros personagens shakespearianos bem como a suas falas na poesia de Olavo Bilac, Luís Murat e Aristeu Seixas; nas crônicas, contos, romances, epígrafes e críticas literárias de Machado de Assis; ou nos ensaios, glosas e aforismos de Alberto Ferreira Ramos, para citar alguns exemplos.

As autoras registram as seguintes referências à obra *Romeu e Julieta*: uma “epígrafe em francês da peça ‘Romeu e Julieta’, refletindo a atmosfera do jardim de Capuleto: ‘*Veux-tu donc partir? Le jout est encore éloigné*’” (GOMES; AGUIAR, 1961, p. 315), em *Poesias flutuantes* de Castro Alves (1938); “a frase de Romeu e Julieta: ‘Julieta é o sol... ergue-te lindo sol’” (GOMES; AGUIAR, 1961, p. 319), no conto *O conego ou metaphysica do estylo*, de Machado de Assis (1937); na “Crônica datada de 17 de setembro de 1893, em que [Machado de Assis] confronta os encontros fortuitos de Romeu e Julieta com os suscitados por dois anúncios nos jornais da época” (GOMES; AGUIAR, 1961, p. 1391); em “Relíquias de casa velha. [...] Conto com a expressão de Romeu e Julieta: “Que valem nomes? A rosa, como quer que se lhe chame, terá sempre o mesmo cheiro”, de Machado de Assis (1937) (GOMES; AGUIAR, 1961, p. 321); no poema *A canção de Romeu* do livro de poesias de Olavo Bilac (1952); em “Poesia como uma epígrafe de ‘Romeu e Julieta’, ato II, cena II. – Publicada em “Lira dos vinte anos” (GOMES; AGUIAR, 1961, p. 327), de Álvares de Azevedo; em “Poesia com uma referência a Julieta: ‘Como a branca Julieta ao balcão da varanda’” (GOMES; AGUIAR, 1961, p. 1518), de Luís Murat (1890).

O’Shea (2021, p. 8), corrobora o fato de que a recepção da obra de Shakespeare no Brasil, embora tenha estado inicialmente voltada ao teatro, tenha se estendido, ao longo do séculos XIX e XX, à literatura por meio da “apropriação de Shakespeare, [como podemos ver em]

Gonçalves Dias (1823-1864), com a peça *Leonor de Mendonça* (1846, que apresenta nítidas semelhanças e contrastes com *Otelo* e que, aliás, foi encenada por Paulo Autran em 1954); Álvares de Azevedo (1831- 1852), com sua tradução do quinto ato de *Otelo* e com os poemas “O Poema do Frade” (ref. Ser ou não ser) e “A Harmonia” (ref. Ofélia); Alberto de Oliveira (1857-1937), com o poema “Canção de Ariel”; Cruz e Sousa (1862-1898), com seu poema “Pressago”, invocando “fantasmas” e “bruxos”; Coelho Neto (1864-1934), com a coleção de contos *Álbum de Caliban*; Olavo Bilac (1865-1918), com seu poema “Romeu e Julieta” e, aos 22 anos de idade, com seu soneto em francês sobre a atuação do ator italiano Giovanni Emanuel (1847-1902) no papel de Otelo, em São Paulo, em 1887; e Rui Barbosa (1849-1923), com suas “Cartas de Inglaterra”[...].

No cenário da tradução da obra de Shakespeare no Brasil no setor editorial, houve um grande crescimento, sobretudo a partir dos anos 1980, do número de publicações. Deram continuidade ao trabalho pioneiro de Berenice Barreto Xavier (1899-1986), Onestaldo de Pennafort (1902-1987), Péricles Eugenio da Silva Ramos (1919-1992) e Carlos Alberto Nunes (1897-1990), Heliadora (1923-2015), Millôr Fernandes (1923-2012), Ivo Barroso (1929), Sérgio Flaksman (1949), Aíla de Oliveira Gomes (1916-2007), Beatriz Viégas-Faria (1956), Elvio Funck (1936), José Francisco Botelho (1980), Lawrence Flores Pereira (1965) e

José Roberto O'Shea (1953). Destacamos também as traduções comentadas de *Love's Labour's Lost*, por Aimara Resende, e *A Midsummer Night's Dream*, por Erick Ramalho, editadas em 2006, pelo hoje extinto Centro de Estudos Shakespearianos (CESh).

A obra *Romeu e Julieta*, objeto de estudo desta tese, conta atualmente com dez traduções, a partir da década de 1940, conforme o banco de dados *Escolha seu Shakespeare*, criado Márcia A. P. Martins (2020):

Quadro 1 - Escolha seu Shakespeare - publicações brasileiras de *Romeu e Julieta* por décadas

Título	Nome do tradutor	Editora	Local e ano de publicação	Características
<i>A tragédia de Romeu e Julieta</i>	Oliveira Ribeiro Neto	Villa Rica (edição original: Livraria Martins Editora)	Belo Horizonte, 1997 (edição original: São Paulo, 1948)	Em prosa e verso
<i>Romeu e Julieta</i>	Carlos Alberto Nunes	Ediouro (edição original da Melhoramentos)	Rio de Janeiro (data não especificada). A edição original, da Melhoramentos, foi publicada em São Paulo, provavelmente entre 1950-1958.	Em prosa e verso
<i>Romeu e Julieta</i>	F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros (texto) e Oscar Mendes (revisão, elaboração das notas e tradução das canções)	José Aguilar	Rio de Janeiro, 1969	Em prosa
<i>Romeu e Julieta</i>	Barbara Heliodora	Nova Aguilar (versão original da Nova Fronteira)	Rio de Janeiro, 2006	Em prosa e verso
<i>Romeu e Julieta</i>	Beatriz Viégas-Faria	L&PM	Porto Alegre, 1998	Em prosa
<i>Romeu e Julieta</i>	Onestaldo de Pennafort	Ministério da Educação e Saúde	Rio de Janeiro, 1940	Em prosa e verso
<i>Romeu e Julieta</i>	Mário Fondeli	Pólo Editorial do Paraná	Curitiba, 1997	Em prosa
<i>Romeu e Julieta</i>	Jean Melville	Martin Claret	São Paulo, 2002	Em prosa
<i>Romeu e Julieta</i>	Elvio Funck	Editora da Universidade de Santa Cruz do Sul (EDUNISC) e Editora Movimento	Porto Alegre, 2012; 2ª Edição revista, 2013	Em prosa e interlinear
<i>Romeu e Julieta (A mui excelente e lamentável tragédia de Romeu e Julieta)</i>	José Francisco Botelho	Penguim – Companhia das Letras	São Paulo, 2016	Em prosa e verso

Fonte: Martins (2020).

No que se refere à recepção da obra de Shakespeare em termos de produções teatrais no século XX, relembremos as primeiras encenações brasileiras no período pós-guerra das

produções de *Hamlet* (1948), *Macbeth*, *Romeu e Julieta* e *Sonho de uma noite de verão* (todas em 1949), realizadas por Paschoal Carlos Magno (1906-1980) e seu Teatro do Estudante do Brasil (TEB). Dando um salto em direção a períodos mais recentes, destacamos as produções brasileiras apresentadas em festivais de teatro como o Festival de Curitiba (desde 1992) e o Porto Alegre em Cena (desde 1993), mas também no trabalho de companhias como Clowns de Shakespeare (desde 1993, em Natal).

Finalmente, citamos alguns exemplos de adaptações da obra shakespeariana para o cinema e para a televisão brasileiros, como parte de sua recepção no país: o filme do diretor Bruno Barreto (1955), *O casamento de Romeu e Julieta*, lançado em 2005; as adaptações para a TV Globo, como a minissérie *Romeu e Julieta* (1980) e o “Caso Especial” *Otelo de Oliveira* (1983), ambos dirigidos por Paulo Afonso Grisolli; as telenovelas *Fera Ferida* (1993-1994), escrita por Aguinaldo Silva, Ricardo Linhares e Ana Maria Mortezsohn e dirigida por Carlos Magalhães e Carlos Araújo; e *O cravo e a rosa* (2000-2001), escrita por e dirigida por Amora Mautner.

4.3.5.1 Tradução e intertextualidade na recepção de peças shakespearianas no Brasil

Entendemos a recepção da obra de Shakespeare no Brasil como parte de um processo de “intertextualidade” ou intercâmbio entre os sistemas literários diversos que contribuíram para a formação de nossa literatura. Nesse sentido, destacamos, nesta subseção, os estudos de Eugênio Gomes, considerado “um dos fundadores dos estudos comparatistas no Brasil” (MARTINS, 2001, p. 2) e grande colaborador da pesquisa sobre a obra shakespeariana no Brasil, os estudos descritivos de Lambert (2015), relativos ao conceito de importação e exportação de textos na formação de literaturas nacionais, bem como os de Even-Zohar (1990), idealizador da teoria dos Polissistemas.

Seja por meio de sua pesquisa a respeito da presença da obra shakespeariana no Brasil, seja por meio de sua crítica, Eugênio Gomes demonstrou, a nosso ver, a relação intertextual que se estabeleceu entre a obra do dramaturgo inglês, proveniente de um sistema literário “central”, e a literatura brasileira, inserida em um sistema literário “periférico”. O autor contribuiu para um maior conhecimento do impacto da obra shakespeariana no Brasil não apenas através de seus escritos, mas também através do incentivo à pesquisa, especialmente no período em que dirigiu a Biblioteca Nacional, entre 1951 e 1956. Conforme observa Alves (1997), o então diretor fez viagens à Europa a serviço da Biblioteca Nacional, o que o levou a ter um contato mais direto com a cultura europeia. Possivelmente, esse contato teria aguçado

seu interesse prévio pela literatura inglesa, uma vez que adquiriu, nesse intervalo de tempo, um grande número de obras inglesas como as do dramaturgo William Shakespeare. Além disso, Eugenio Gomes, ainda como diretor, encomendou e apoiou a pesquisa de Celuta Gomes, chefe da seção de Referência da Biblioteca Nacional, e Thereza da Silva Aguiar, sua colaboradora, que resultou na publicação da obra *Shakespeare no Brasil: uma bibliografia* (1961).

A contribuição de Eugenio Gomes para a difusão e a recepção da obra de Shakespeare no Brasil se deu por meio de seu trabalho como escritor, tradutor e pesquisador. Na década de 1920, passou a atuar como crítico literário de autores brasileiros, atividade que tomou maiores proporções a partir do início da década de 1940, quando se mudou da Bahia para o Rio de Janeiro e passou a “escrever, basicamente, resenhas e análises de obras de escritores ingleses” (ALVES, 1997, p. 91). Entretanto, a partir de finais da década de 1940, retomou “a leitura de autores brasileiros, principalmente, a obra de Machado de Assis e de Castro Alves” (ALVES, 1997, p. 91), além de começar a produzir resenhas críticas sobre a exegese das obras de Shakespeare, entremeadas com comentários próprios e análises das peças (MARTINS, 2001, p. 2). É nesta época, também, que a carreira intelectual de Eugenio Gomes, simultânea à de funcionário público, ganha impulso e ele passa a colaborar como crítico literário na imprensa, em colunas especializadas de revistas e jornais tais como o *Correio da Manhã*, *Letras & Artes* e *A Manhã*.

Acreditamos que suas leituras de literatura inglesa, aliadas às de literatura brasileira, lhe tenham propiciado as bases para sua crítica literária comparatista, cujas resenhas críticas centradas na análise das obras de Shakespeare, bem como nas traduções das peças de Shakespeare para o português, possibilitaram uma análise e aproximação de tais literaturas. Dentre as atividades críticas comparatistas de Eugênio Gomes, destacamos, a título de exemplificação, seus livros *D. H. Lawrence e outros* (1937), *Influências inglesas em Machado de Assis* (1939) e *Espelho contra espelho* (1949).

No que diz respeito a *D. H. Lawrence e outros* (1937), obra crítica a respeito de autores ingleses, parece-nos muito esclarecedor o seguinte comentário de Gomes a respeito do teor comparatista de sua pesquisa, como observa Alves (1997, p. 98):

Nessa época, sucedeu-me encontrar a literatura inglesa e foi com a sensação e o entusiasmo de famoso navegador ante os esplendores da Flórida que me atirei à ousada aventura de singrar os seus mares. E assim principiou uma absorção intelectual que havia de me valer o qualitativo de anglófilo. Quando publiquei em 1937 um livro exclusivamente sobre autores ingleses, é claro que corri o risco de parecer um mero propagandista. Quero deixar esclarecido que sempre fugi a essa subalternidade e somente uma alta preocupação me tem dominado o espírito neste

particular: a de contribuir para não deixar esmorecer entre nós o superior interesse que os nossos antepassados consagraram à grande literatura do país de Milton. A insistência com que tenho procurado realizar esse propósito, se não supre as minhas naturais limitações, serve, de qualquer modo, para denunciar de maneira permanente a existência de um tesouro da cultura humana.

Dos estudos descritivistas (LAMBERT, 2015), salientamos a ênfase dada à tradução na formação de literaturas nacionais. Através da imagem/metáfora da importação e exportação de textos entre sistemas literários distintos como parte de um processo na formação de literaturas nacionais por meio da tradução, o autor destaca os seguintes aspectos: a coexistência das perspectivas sincrônica e diacrônica (nos estudos) da tradução; o viés (da diversidade) histórico-cultural da tradução evidenciado pelo vínculo entre língua e poder; o processo de importação e exportação de textos característico da tradução; o viés econômico da tradução/importação/exportação de textos; o confronto entre tradição e importação determinante para a formação de literaturas nacionais (por meio da tradução).

Em referência à necessidade de se aplicar uma perspectiva concomitantemente sincrônica e diacrônica aos estudos da tradução Lambert (2015, p. 45) afirma que:

Toda área cultural parece funcionar como uma combinação sincrônica e diacrônica de, no mínimo, três unidades-chaves: (1) Produção: em termos sincrônicos, tudo o que um sistema cultural produz (documentos, atividades, contatos internos e externos); essa produção ocorre em uma perspectiva diacrônica; (2) Tradição: todas as atividades e posições no eixo diacrônico; dependem (obviamente) das opções que dominam e das seleções (normas); Importação: a seleção organizada de produções de culturas próximas – durante a qual a tradução acontece. O perfil cultural de uma determinada situação depende da configuração dinâmica dos três componentes-chave; (1), (2) ou (3) pode dominar, mas nunca eliminando outro componente. Isso significa que a posição dominante de um dos componentes pode explicar o porquê da redução dos demais.

Essa ótica das perspectivas sincrônica e diacrônica leva em conta a diversidade histórica e cultural da tradução. Assim, no que se refere à recepção de Shakespeare no Brasil, acreditamos que a perspectiva sincrônica se aplique ao contexto do país no século XIX como uma recente ex-colônia portuguesa, que encontrou na literatura europeia as bases para a formação de sua literatura nacional, de acordo com a visão romântica deste período histórico, que preconizava “a reflexão sobre a possibilidade e os modos sob os quais as trocas simbólicas entre as diversas culturas e línguas deveriam se dar” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 208). Relembremos que tais ideais remetem “à fundação da moderna teoria da tradução”, que encontrou no pensamento iluminista, marcado “pelos desdobramentos da *querelle des anciens et des modernes* e na qual se originou a moderna consciência histórica”, o “ponto de virada” da concepção da tradução como um movimento de “volta à pátria” (SELIGMANN-SILVA,

2005, p. 208), como um meio de “construção de uma literatura nacional com base nas características ‘puras’ de cada nação”. Além disso, a fundação da moderna teoria da tradução coincide com “a formação dos Estados modernos e burgueses europeus e [com o] desenvolvimento das culturas e literaturas ditas ‘nacionais’” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 208).

A perspectiva diacrônica deste estudo pode ser visualizada através de uma espécie de linha do tempo que abrange os séculos XIX, XX e XXI. Portanto, pensamos que, em um primeiro momento, contextualizado no século XIX, a recepção da obra de Shakespeare no Brasil teve a função de fornecer elementos para a formação das bases da literatura brasileira por meio das traduções/adaptações francesas de peças shakespearianas aqui encenadas por companhias teatrais europeias (sobretudo italianas, francesas e espanholas). Em um segundo momento, contextualizado nos séculos XX e XXI, pensamos que essas bases literárias contribuíram para a consolidação de uma literatura nacional que, através de uma produção/recriação artística, baseada na originalidade de seu processo criativo, buscava atingir sua autonomia sobretudo nas primeiras décadas do século XX. Assim, vimos também, ao longo dos séculos XX e XXI, uma variedade de produções artísticas não apenas em termos de traduções/adaptações das peças shakespearianas para encenações e publicações, como também de adaptações para o cinema, o ballet, a ópera, a música e a televisão.

O segundo conceito desenvolvido por Lambert (2011b, p. 53-54) pode ser aplicado ao estudo da recepção da obra shakespeariana no Brasil e se refere à existência de um vínculo potencial entre língua e poder, que, no âmbito da tradução, se revela através do controle das estruturas políticas em relação à escolha dos textos a serem traduzidos, das normas – baseadas em princípios de valores morais, religiosos, políticos – determinantes das escolhas tradutórias em termos linguísticos. Além disso, os autores subdividem esse controle das estruturas políticas em dois âmbitos que denomina “tradução como tarefa política” e “tradução como estratégia colonial”:

[...] conexão básica entre poder colonial e fenômenos tradutórios” [...] as tradicionais perguntas “Como traduzir?”, “Esta tradução é boa?” foram substituídas por outras, como “Que vínculos há entre os escritos originais de um tradutor e suas traduções? E entre suas traduções e os escritos de outros autores, ou as expectativas deles? É o princípio fundamental das *normas* que tornou os estudiosos conscientes dos traços convencionais da tradução como um tipo específico de comunicação que apresenta certos elementos literários, políticos, religiosos ou outros, frequentemente sob formas bastante híbridas e erráticas. Nem a tradução, nem a comunicação são possíveis sem princípios convencionais que terminam por envolver também princípios de valores.

Considerando-se o contexto político, econômico e cultural do Brasil dos anos 1830, acima descrito, parece-nos apropriada a dedução de que a recepção de Shakespeare no Brasil tenha sido parte de uma estratégia política, uma vez que a tradução de sua obra contribuiu, de certa forma, para um movimento literário nacionalista, que se delineava e que buscava, em modelos literários europeus, tais como a literatura inglesa, as bases para a formação de sua literatura. Parece-nos inevitável estabelecer a inter-relação entre sistemas literários distintos, ainda que permeada por um conceito de hierarquização no qual as literaturas “menores” de sistemas periféricos como o brasileiro estariam subordinadas às “grandes” literaturas de sistemas centrais. Um exemplo desse conceito de hierarquização entre sistemas literários, já mencionado, foi o predomínio da literatura francesa, sobretudo entre os séculos XVII e XIX, e da inglesa, especialmente a partir do século XIX. Entretanto, acreditamos que, no caso da recepção da obra shakespeariana no Brasil, essa hierarquização ou essa relação entre o sistema literário inglês – por intermédio das traduções/adaptações de peças shakespearianas do então sistema central francês – e o sistema literário periférico brasileiro tenha sido essencial para a formação de nossa literatura. Ou seja, os elementos das literaturas centrais teriam fornecido as bases para que os autores brasileiros românticos, em uma tentativa de se libertarem dos padrões de imitação neoclássicos franceses, criassem ou recriassem uma literatura nacional em busca de autenticidade, repetindo o mesmo processo dos românticos alemães que também tinham encontrado na redescoberta, na releitura e na tradução de obras como as de “Shakespeare, Camões, Calderón, Cervantes e Platão, entre outros” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 187), as bases para a formação sua literatura nacional no século XVIII e de sua teorização dos estudos da tradução.

Essas observações são corroboradas por Eugenio Gomes quando afirma que os estudos comparatistas têm a finalidade de “[...] mostrarem como o pensamento do escritor se eleva por cima de suas fontes, como se emancipa delas e as valoriza e supera” (ALVES, 1997, p. 100) e que é a originalidade de autores como Machado de Assis, claramente influenciados pela obra de Shakespeare, que permite que a influência de literaturas “centrais” seja empregada como base para a essência de sua produção/criação literária.

O terceiro ponto ao qual relacionamos a recepção de Shakespeare no Brasil diz respeito à visão da tradução como um processo de importação e exportação de textos para a formação de literaturas nacionais; ou seja, diz respeito às relações entre os textos fonte e meta e às formas como os textos fonte importados são assimilados pela cultura meta ou de chegada, pois:

As implicações políticas dos dilemas relacionados às culturas fonte/meta/intermediárias são, de fato, inúmeras. Se a sociedade receptora trata as traduções de acordo com suas próprias normas, em vez de ter como paradigma as do chamado texto estrangeiro, isso significa que o fenômeno cultural da importação – que é necessariamente da natureza da tradução (Lambert, 1991) – é contrabalançado, até certo ponto, por essa sociedade alvo, que assim demonstra que mantém uma certa autonomia. (LAMBERT, 2011b, p. 55-56).

Nesses termos, entendemos que a recepção da obra de Shakespeare no contexto brasileiro por meio das adaptações francesas de suas peças evidencie essa natureza “compensadora” da tradução, observada por Lambert, na medida em que as traduções brasileiras estiveram sujeitas a um processo de transição focado na busca de uma autonomia artístico-literária. Tal transição ocorreu através de um movimento que parte de uma submissão às normas culturais do neoclassicismo francês, segundo o qual “o verdadeiro Shakespeare francês, o que podia ser apresentado a rigor, era o Shakespeare em versos de Ducis e outros” (LAMBERT, 2015, p. 52), em direção a uma (busca de) autonomia que permitisse aos tradutores/escritores brasileiros apropriarem-se dos elementos das adaptações francesas e, mais tarde, dos elementos do texto fonte shakespeariano original (em inglês), para compor as bases da literatura nacional, levando em conta os elementos de sua própria cultura.

Assim, definimos a recepção de Shakespeare no Brasil como um fenômeno cultural de importação/tradução caracterizado por uma espécie de desdobramento, na medida em que as normas culturais francesas tenham dado lugar, gradativamente, às traduções brasileiras que, ao se aproximarem do texto fonte original em inglês, romperam com as regras do neoclassicismo e se alinharam às regras do Romantismo, dando os primeiros passos em direção à sua autonomia literária. Tal autonomia esteve relacionada não apenas a uma mudança dos padrões ou normas das traduções de peças shakespearianas, como também dos padrões da produção literária de autores brasileiros de destaque como os já citados Machado de Assis, Castro Alves, Olavo Bilac, Eugênio Gomes, entre outros, que encontraram, na obra de Shakespeare, elementos ou parte da essência para a composição de suas obras. Portanto:

Não há como justificar o isolamento dos estudos da tradução e/ou dos estudos literários em relação ao estudo das culturas e sociedades, principalmente por haver fortes indícios de que a tradução e a literatura (e a literatura traduzida) estão em constante interação com os enquadramentos culturais (LAMBERT, 2011b, p. 63).

No que se refere às traduções brasileiras analisadas nesta tese, publicadas entre as décadas de 1940 e 1960, verificamos uma mudança de perspectiva do processo tradutório, visando uma proximidade com o texto fonte em inglês. Em outras palavras, observamos um movimento de aproximação entre o texto fonte e o texto meta, à medida que prevalece uma

tendência à observação e reprodução das características linguísticas e culturais do texto fonte, sem que as equivalências do texto e da cultura meta deixem de ser consideradas. Assim, as traduções analisadas se encontram em uma posição intermediária, em que os tradutores buscam encontrar soluções tanto para as equivalências linguísticas e culturais, como também para as inequivalências, que requerem, muitas vezes, soluções alternativas, como observamos no caso da tradução dos trocadilhos ou jogos de linguagem de *Romeu e Julieta*.

A respeito dos conceitos de texto fonte e texto meta, acima relacionados, destacamos a observação de Lambert (2011b) sobre a necessidade de se buscar uma ampliação do conceito da tradução, que precisa ser visto como uma atividade não binária, ou seja, como uma atividade que não se limita a duas línguas ou culturas isoladas. O próprio meio pelo qual se deu a recepção da obra shakespeariana no Brasil é uma evidência desta abrangência da tradução, que extrapola um limite binário ao envolver as línguas e culturas de inglesa, francesa, portuguesa e brasileira.

A ampliação do conceito da tradução, remete também ao conceito das normas, pois:

As normas, modelos, tradições e sistemas nos fizeram conscientes do enquadramento político e dos outros tipos de enquadramento que subjazem a todo tipo de intercâmbio cultural. Não se espera que elas tenham qualquer valor ontológico como normas do estudioso. Trata-se, sim, de instrumentos para a observação de interações, distinções e legitimações interdisciplinares e interculturais. E o primeiro tipo de norma a ser levada em consideração, mesmo no caso da arte e da literatura, diz respeito aos padrões socioculturais mais rigorosos. *Muitos estudiosos da literatura costumam esquecer que o primeiro tipo de norma que provavelmente deverá moldar qualquer tipo de comunicação e, conseqüentemente, também a tradução, é uma norma que foi estabelecida por forças políticas.* (LAMBERT, 2011b, p. 56-57).

O quarto conceito abordado por Lambert (2011b, p. 63-64), diz respeito ao viés econômico da tradução, que também remete à imagem/metáfora da tradução como um processo de importação e exportação de textos além do âmbito cultural:

Pode ser muito instrutivo aceitar (Lambert, 1980) que a tradução é, acima de tudo, um fenômeno de *importação* (e de *exportação*), isto é, um fenômeno econômico. [...] Visto que a tradução foi redefinida com a ajuda de normas, nem a linguística nem os estudos literários oferecem enquadramentos suficientemente amplos para o fenômeno tradutório. Conseqüentemente, os estudiosos deveriam *excluir* um número menor de padrões e *abrir mais possibilidades de interpretação* ao considerar o fenômeno tradutório em termos de importação e exportação (cultural).

Além disso, Lambert (2011b) associa, ao âmbito econômico da tradução/importação/exportação de textos, as relações de poder, de descolonização/colonização, estabelecidas entre

nações, na medida em que lhe parece utópica a ideia de um sistema literário isolado em um mundo caracterizado por vínculos sociais, políticos, econômicos, culturais e linguísticos.

Desta forma, a menção ao cenário econômico-político-cultural da recepção da obra de Shakespeare no Brasil, em constante intercâmbio com a cultura europeia, remonta à questão da busca de autonomia, da relação de interdependência existente entre sistemas linguístico-culturais circundantes, que encontram, na tradução, os meios para sua comunicação, bem como os elementos capazes de fomentar a criação artística. Entendemos que a importação desses elementos não compromete, necessariamente, a autonomia da produção cultural/literária de sistemas circundantes “menores” ou “periféricos” (como poderíamos pensar a respeito do Brasil do século XIX, recente ex-colônia portuguesa), na medida em que os elementos de culturas importadas sejam incorporados à própria cultura sem desvalorizá-la.

Segundo Lambert (2011b, p. 65),

Os economistas usam a distinção entre exportação e importação como a chave da estabilidade dos sistemas econômicos. Quem lida com “sistemas” (ou tradições) insiste na importância da “autonomia” (relativa): os sistemas devem, supostamente, ser autosuficientes, mas nunca se encontram em situação de ausência de contato com os sistemas circundantes; por outro lado, contatos muito próximos e sistemáticos podem levar à absorção de um dado sistema por um que lhe seja vizinho. Nessas circunstâncias, movimentos de importação e exportação não são nada mais do que o nome dado às relações e seus movimentos (direção) entre sistemas. É com base nesses movimentos relacionais que tentarei reformular a questão da tradução como um problema de poder e também, pelo menos em parte, como um problema de colonização e descolonização.

O quinto conceito abordado por Lambert (2015) abrange a questão do confronto entre a tradição e a importação, visto que as normas culturais, linguísticas, morais e políticas de uma sociedade exercem influência nas normas de tradução de um sistema literário. Segundo o Lambert (2015, p. 47), o equilíbrio de um sistema literário “depende das relações entre o centro (o subsistema dominante) e os (sub)sistemas no seu entorno. Seu funcionamento e sua evolução são orientados pelas interferências entre a produção, a tradição e a importação”. Assim, a ausência de uma “coerência que caracteriza as normas e modelos reconhecidos como centro do sistema” (LAMBERT, 2015, p. 48) resultaria em um desequilíbrio, ou, ainda, um confronto entre as normas dos sistemas envolvidos no processo de importação. Tal imagem de confronto se aplicaria àqueles casos em que a literatura do sistema literário fonte é absorvida e adaptada pelas normas do sistema (literário) receptor/alvo, quando “a importação acaba se confundindo com a tradição. Foi o caso dos clássicos em muitas culturas, sobretudo na França dos séculos XVII e XIX [...]” (LAMBERT, 2015, p. 49).

Pensamos que o confronto ‘importação *versus* tradição’ foi um elemento essencial na formação da literatura brasileira, visto que as traduções/adaptações francesas neoclassicistas, caracterizadas pelas predomínio da tradição sobre a importação, impactaram a literatura brasileira na medida em que serviram de texto fonte para as primeiras traduções da obra de Shakespeare no Brasil, bem como de matriz para outras traduções, conforme Berman (2013). Entretanto, esse confronto, em termos de Brasil, se deu em direção contrária, na medida em que o país se encontrava em uma relação de dependência não apenas cultural, mas também político-econômica em relação ao continente europeu. Portanto, o predomínio da importação sobre a tradição, no contexto brasileiro do século XIX, equivale ao predomínio da influência da literatura e das normas de tradução europeias na formação de uma literatura nacional, potencializada pela busca de uma tradição nacional, conforme os ideais românticos daquele período.

O redirecionamento dessa importação (de textos/literária) foi observado a partir do final do século XIX, quando a influência da cultura francesa foi, gradativamente, sendo substituída pela influência da cultura inglesa. Neste ponto, ressaltamos dois aspectos importantes deste período. O primeiro diz respeito à questão cultural, pois está relacionado à busca por uma tradição nacional que preconize o predomínio da tradição sobre a importação, em um época em que:

As literaturas românticas se esforçam para substituir a tradição clássica, que se tornou tradicional, por uma tradição nacional, percebida como inovadora, que se casa sem muita dificuldade com as tradições populares estrangeiras e as produções estrangeiras modernas. Simultaneamente, uma produção ‘tradicional’ se mantém: ela se distingue da inovação essencialmente pelas relações que ela mantém com a tradição clássica (popular) e com a importação tradicional (inovadora). (LAMBERT, 2015, p. 49)

O segundo aspecto tange ao âmbito econômico-político daquele período histórico que foi palco da Revolução Industrial. Nele, o domínio econômico-político da Inglaterra se refletiu, conseqüentemente, em outros âmbitos tais como o literário, para, mais tarde, ser substituído, ao longo do século XX, pela influência da cultura norte-americana. O crescimento da influência norte-americana foi notado especialmente no período pós Segunda Guerra Mundial, que coincide com o governo brasileiro de Getúlio Vargas (1930-1945), marcado por medidas de fomento ao mercado editorial, que incluíam não apenas a publicação de obras nacionais, como também a publicação de traduções de clássicos da literatura, tais como a obra de Shakespeare.

O ponto em comum entre os estudos de Lambert (2015) e a teoria dos polissistemas de Even-Zohar (1990) reside na visão das literaturas de diferentes nacionalidades como parte de um único sistema ou de uma estrutura polissistêmica, organizada, de forma hierárquica, entre sistemas literários centrais e sistemas literários periféricos. Tais sistemas, por meio da tradução, estabelecem entre si uma relação de intercâmbio, em que literaturas centrais e periféricas se interconectam, interferindo umas nas outras, em uma espécie de via de mão dupla, como é o caso da recepção da obra shakespeariana no Brasil.

4.4 NORMAS SOCIAIS, NORMAS DE TRADUÇÃO E O TRATAMENTO DA TRADUÇÃO DOS JOGOS DE LINGUAGEM SHAKESPEARIANOS EM *ROMEU E JULIETA*

Os critérios da censura pautados em normas sociais e valores morais, anteriormente mencionados, remetem a uma análise não apenas da relação entre a produção da obra de William Shakespeare e a censura na Inglaterra do século XVI, como também entre a tradução de sua obra e a censura no Brasil do século XX. Assim, observamos a existência de uma censura de cunho político, religioso e moral também no que se refere às traduções brasileiras publicadas entre as décadas de 1940 e 1960, que, ao se basear em normas de adequação da linguagem das produções culturais para a aprovação de textos a serem divulgados, leva a pensar na tradução como um ato sociocultural. Em outras palavras, entendemos que a influência de tais normas sociais e valores morais na tradução extrapole seu âmbito linguístico, conferindo à mesma um caráter cultural. Tal relação é sustentada por Toury (1995, p. 53) quando reivindica o reconhecimento da significação cultural da tradução:

É imprescindível atribuir um significado cultural às atividades de tradução. Consequentemente, "traduzir" equivale, antes de mais nada, a ser capaz de desempenhar um papel social, ou seja, uma função atribuída por uma comunidade - à atividade, aos seus profissionais e/ou aos seus produtos - de uma forma considerada apropriada nos seus próprios termos de referência. A aquisição de um conjunto de normas para determinar a adequação desse tipo de comportamento, e para manobrar entre todos os fatores que o possam condicionar, é, portanto, um pré-requisito para se tornar um tradutor dentro de um ambiente cultural.²¹

²¹ "Translation activities should rather be regarded as having cultural significance. Consequently, 'translatorship' amounts first and foremost to being able to play a social role, i.e., to fulfil a function allotted by a community - to the activity, its practitioners and/or their products - in a way which is deemed appropriate in its own terms of reference. The acquisition of a set of norms for determining the suitability of that kind of behavior, and for manoeuvring between all the factors which may constrain it, is therefore a prerequisite for becoming a translator within a cultural environment."

Conforme Toury (1995), a tradução está pautada por restrições socioculturais que se subdividem em regras de caráter geral – tais como normas gramaticais –, idiosincrasias, de caráter subjetivo, e normas, de caráter intersubjetivo. Relembramos a definição das normas de tradução como

a tradução de valores gerais ou de ideias compartilhados por uma certa comunidade – quanto ao que é certo e errado, adequado e inadequado – guiadas por formas instrutivas de desempenho apropriadas e aplicáveis a situações específicas, pormenorizando tanto aquilo que é prescrito e proibido, como aquilo que é tolerado e permitido em um certa dimensão comportamental. [...] As normas são adquiridas pelo indivíduo durante sua socialização e sempre implicam sanções – reais ou potenciais, assim como negativas ou positivas (TOURY, 1995, p. 55).²²

Portanto, entendemos que tal definição reforce a ideia de que as decisões tradutórias são, inevitavelmente, influenciadas por normas sociais de cunho moral, político, ideológico ou religioso.

Da mesma forma, isso evidencia a relação da censura política, moral ou religiosa não apenas com as normas sociais como também com as normas de tradução, pois ambas estão subordinadas, implícita ou explicitamente, ao controle da censura. Nesse sentido, parece-nos também relevante a observação de Schäffner (1998, p. 1), com base nas normas de tradução de Toury (1995), a respeito de normas sociais:

As normas desempenham um papel em todos estes aspectos, pois estão relacionadas a pressupostos e expectativas sobre correção e/ou adequação. Bartsch (1987: xii) define as normas como “a realidade social das noções de correção”. Ou seja, cada comunidade tem seu próprio entendimento do que seja considerado um comportamento correto ou apropriado, incluindo o comportamento comunicativo. Em uma sociedade, este conhecimento existe sob a forma de normas. As normas são desenvolvidas no processo de socialização. São convencionais, são partilhadas por membros de uma comunidade, ou seja, funcionam intersubjetivamente como modelos de comportamento, e regulam também as expectativas relativas tanto ao próprio comportamento como aos produtos deste comportamento.^{23, 24}

²² “[...] norms are the translation of general values or ideas shared by a certain community — as to what is right and wrong, adequate and inadequate — into specific performance-instructions appropriate for and applicable to particular situations, specifying what is prescribed and forbidden as well as what is tolerated and permitted in a certain behavioral dimension [...]. Norms are acquired by the individual during his/her socialization and always imply sanctions – actual or potential, negative as well as positive.”

²³ “Norms play a role in all these respects since they are related to assumptions and expectations about correctness and/or appropriateness. Bartsch (1987: xii) defines norms as ‘the social reality of correctness notions’. That is, in each community there is a knowledge of what counts as correct or appropriate behavior, including communicative behavior. In a society, this knowledge exists in the form of norms. Norms are developed in the process of socialization. They are conventional, they are shared by members of a community, i.e. they function intersubjectively as models for behavior, and they also regulate expectations concerning both the behavior itself and the products of this behavior.”

²⁴ Todos as traduções de citações de Schäffner (1998) são de nossa autoria.

No âmbito da linguagem, tais normas estabelecem, igualmente, modelos ou padrões de uso “correto” e “apropriado”. No que concerne à literatura e sua tradução pensamos nessas normas como uma espécie de guia pelo qual autores e tradutores se orientam, levando em consideração o gênero textual, o público e o propósito de seu trabalho, para desenvolver uma espécie de

comportamento translacional entendido como *O Conceito de Normas em Estudos de Tradução* contextualizado como comportamento social, bem como as normas translacionais entendidas como restrições comportamentais internalizadas que incorporam os valores partilhados por uma comunidade. Todas as decisões no processo de tradução são, portanto, regidas principalmente por tais normas, e não (dominante ou exclusivamente) pelos dois sistemas linguísticos envolvidos (SCHÄFFNER, 1998, p. 6)²⁵.

Dessa forma, entendemos que as normas de tradução de Toury (1995), atreladas às normas sociais de padrões de comportamento e adequação, estejam sujeitas a mudanças de acordo com cada contexto sociocultural e período histórico específicos, sendo determinantes não apenas para a produção de obras literárias e traduções, como também para sua recepção.

Portanto, a perspectiva sociocultural e histórica da tradução, apresentada por Toury (1995), corrobora a hipótese de que as decisões tradutórias que determinaram o tratamento da linguagem de conotação sexual nas traduções brasileiras de *Romeu e Julieta* tenham sido influenciadas por normas sociais e valores morais correntes tanto em períodos ditatoriais quanto em períodos democráticos, tais como os situados entre o Governo Vargas e a Ditadura Militar. Consequentemente, o estudo das tradução dos jogos de linguagem de *Romeu e Julieta*, apresentada no capítulo 5, analisará o tratamento da tradução dos trocadilhos ou jogos de linguagem shakespearianos nas traduções brasileiras publicadas entre as décadas de 1940 e 1960.

²⁵ “Translational behavior is *The Concept of Norms in Translation Studies 5* contextualized as social behavior, and translational norms are understood as internalized behavioral constraints which embody the values shared by a community. All decisions in the translation process are thus primarily governed by such norms, and not (dominantly or exclusively) by the two language systems involved”.

5 METODOLOGIA E ANÁLISE

O escopo do capítulo 5 se concentra em três aspectos. O primeiro é levantamento e análise das ocorrências de polissemia evidenciadas pela utilização de expressões de duplo sentido com e sem conotação sexual, ou jogos de linguagem, das falas dos personagens Mercúcio e Ama do texto original da peça *Romeu e Julieta*. O segundo é levantamento e análise dos jogos de linguagem nas traduções brasileiras dos períodos históricos delimitados para a pesquisa, entre o Governo Vargas (1930-1945) e a Ditadura Militar (1964-1985). O terceiro é o da apresentação da metodologia de pesquisa.

Relembramos que o presente estudo dá prosseguimento àquele iniciado durante minha pesquisa de mestrado, que teve como objetivo fazer o levantamento e análise das ocorrências de polissemia evidenciada pela utilização de jogos de linguagem com conotação sexual, também nas falas do personagem Mercúcio.

A metodologia consiste no levantamento, na análise e na comparação do tratamento da tradução dos jogos de linguagem da obra *Romeu e Julieta* em traduções brasileiras que foram publicadas entre as décadas de 1940 e 1960 – correspondentes, portanto, respectivamente ao Governo Vargas, ao governo Juscelino Kubitschke e à Ditadura Militar – considerando a influência do contexto sociocultural em que estão inseridas.

Neste ponto, destacamos a relevância de dois aspectos para esta pesquisa. O primeiro diz respeito ao emprego da linguagem de conotação sexual na literatura com vistas ao contexto sociocultural em que é produzida. Acreditamos que as normas sociais e os valores morais de cada contexto sociocultural sejam determinantes para o tratamento da tradução dos jogos de linguagem shakespearianos, uma vez que tanto sua reprodução, como sua suavização ou mesmo omissão podem ser observadas em diferentes períodos históricos em função da censura a que tenham estado submetidos – nesse sentido, retomamos a relevância do estudo de Toury (1995) sobre o viés cultural e histórico da tradução. Assim, vemos a linguagem shakespeariana com conotação sexual apreciada na Era Elisabetana – ainda que não estivesse livre da censura – ser desaprovada e, portanto, higienizada entre o séculos XVII e as primeiras décadas do século XX. O segundo aspecto se refere à relação do tratamento da linguagem de conotação sexual na literatura com o conceito de processo de modernização.

Retomamos o conceito de processo de modernização aqui definido como o resultado de um conjunto de transformações sociais (de valores morais) decorrentes da revolução científico-tecnológica concomitante à Revolução industrial iniciada no século XVIII, que possibilitaram uma maior valorização do conhecimento em detrimento da religião, que

dominara os padrões de comportamento até então. A liberdade de culto representou uma dessas transformações que levaram ao questionamento dos dogmas religiosos da Igreja Católica e, conseqüentemente, dos rígidos padrões morais que, ao preconizar a pureza sexual, regiam a forma de se vivenciar a sexualidade e de expressá-la. Assim, esse processo de modernização, marcado também pela luta ou reivindicação da liberação feminina iniciada em finais do século XIX e que culminou com a revolução sexual nos anos 1960, está relacionado, no âmbito linguístico/literário, ao tratamento da linguagem sexual na literatura.

No que concerne a este estudo, destacamos a linguagem de conotação sexual da obra de Shakespeare, bem como seu tratamento na tradução de publicações brasileiras como representação dos valores da sociedade, uma vez que a introdução de obras estrangeiras no mercado editorial também pode ser entendida como uma consequência ou como parte desse processo de modernização.

As traduções selecionadas correspondem àquelas publicadas em dois períodos de exceção no Brasil contextualizados nesse processo de modernização. Deste modo, o *corpus* de análise dos jogos de linguagem de conotação sexual das falas do personagem Mercúcio é constituído pelas traduções de Onestaldo de Pennafort (1940), Oliveira Ribeiro Neto (1948), Carlos Alberto Nunes (1956) e Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1969).

5.1 PASSOS METODOLÓGICOS

As etapas metodológicas para a realização deste trabalho foram as seguintes:

- a) Seleção da fonte do texto original em inglês para a coleta dos jogos de linguagem que compõem o *corpus* de análise proveniente da tradução interlinear de Funck (2011). Essa tradução, por sua vez, é oriunda do *First Folio*, de 1623, apresentado na edição crítica, *The New Cambridge Shakespeare*, da editora G. Blackmore Evans (2003), conforme Funck (2011, p. 10). O tradutor explica em seu prefácio que recorre a uma linguagem mais próxima do texto original e que, conseqüentemente, recorre também a notas de rodapé para esclarecer principalmente aqueles casos em que os jogos de linguagem são formados a partir de duplos sentidos e metáforas baseados em referências linguísticas arcaicas ou fatos históricos e culturais que são hoje desconhecidos do público em geral. Ao contrário do texto original escrito “predominantemente em poesia, em pentâmetros pela versificação inglesa, nem sempre rimados” (FUNCK, 2011, p. 17), a tradução interlinear está escrita em prosa.

- b) Seleção das traduções de *Romeu e Julieta* correspondentes aos períodos históricos delimitados para este estudo. No Governo Vargas foi publicada a tradução de Pennafort (1940); seguida pela tradução de Ribeiro Neto (1948), publicada no governo de Eurico Gaspar Dutra; pela tradução de Nunes (1956), publicada no governo de Juscelino Kubitschek; e pela tradução de Cunha Medeiros e Mendes (1969), publicada no período da Ditadura Militar. Relembramos, entretanto, que empregamos edições posteriores às primeiras edições das respectivas traduções, com exceção da tradução de C. Medeiros e O. Mendes (1969). Assim, fizeram parte do *corpus* de análise dos jogos de linguagem a 4ª edição de Pennafort (1968), a 5ª edição de Oliveira Ribeiro Neto (1997) e a 3ª edição de Nunes (1998). Pareceu-nos oportuno analisar e comparar as quatro traduções de *Romeu e Julieta* publicadas entre o Governo Vargas e a Ditadura Militar por duas razões.

A primeira razão se deve ao fato de que as duas traduções da peça publicadas nos períodos de exceção estudados constituiriam um *corpus* de tamanho limitado. Dessa forma, ampliamos esse *corpus* ao incluir as traduções publicadas nos períodos históricos que sucederam o Governo Vargas e precederam a Ditadura Militar. Assim, chegamos à segunda razão da inclusão de tais traduções no *corpus*, que é a de estender a análise do tratamento da tradução dos jogos de linguagem com conotação sexual da peça com base nas normas sociais e nos valores morais vigentes em tais períodos históricos e contextos socioculturais. Em outras palavras, a análise de tais traduções nos permitirá verificar se a extrema rigidez no âmbito político, característica dos períodos de exceção, especialmente se comparados a períodos democráticos, se estende ao âmbito moral, influenciando/impactando o tratamento da tradução da linguagem de conotação sexual na literatura.

- c) Identificação dos jogos de linguagem no original e de suas traduções em todas as falas em que os personagens Mercúcio e Ama interagem com Romeu, Benvólio, Teobaldo, Julieta e Senhora Capuleto. Mercúcio e Ama ganham destaque na peça pelo tom jocoso e sexual de sua linguagem. Além do fator linguístico, Mercúcio contribuiu para impulsionar os acontecimentos ao desafiar Teobaldo, primo de Julieta, para um duelo, que desencadeia sua própria morte e, mais tarde, um novo duelo em que Teobaldo é morto por Romeu. A Ama também se destaca por sua relação de afeto ou proximidade com Julieta, uma vez que, como serva dos Capuleto, cuidou da menina desde seu nascimento. Proximidade esta que a impulsiona a atuar em uma tentativa de unir Julieta e Romeu. As falas de Mercúcio e Ama que compõem o *corpus* de análise dos jogos de linguagem foram ordenadas

em quadros de acordo com cada ato e cena de *Romeu e Julieta* tanto do texto original, como das respectivas traduções.

- d) Comparação do texto original com as traduções e das traduções entre si para identificar as equivalências ou inequivalências das soluções encontradas. Abaixo de cada quadro foi feita uma análise das estratégias de tradução dos jogos de linguagem empregadas por cada tradutor e das soluções encontradas, com a devida atenção aos casos de inequivalência. As referências que foram base para a identificação, análise ou interpretação dos jogos de linguagem no texto original e nas traduções estudadas se compuseram de glossários especializados de Partridge (2009), Rubenstein (1989), Macrone (1998) e Kiernan (2006), Williams (1994), Rasmussem, Sénéchal e Bate (2007) além da tradução interlinear de *Romeu e Julieta* de Elvio Funck (2011).
- e) Comparação das traduções entre si. Através da análise e comparação das traduções dos jogos de linguagem, identificamos as estratégias ou os recursos empregados na busca de soluções que os reproduzissem naqueles casos de equivalências, ou mesmo que buscassem soluções alternativas nos casos de inequivalência, na tentativa de manter o duplo sentido ou a conotação sexual dos mesmos.

5.2 ANÁLISE DOS JOGOS DE LINGUAGEM DE CONOTAÇÃO SEXUAL

A seguir apresentamos o estudo dos jogos de linguagem do texto original, bem como o estudo do tratamento da tradução desses jogos de linguagem nas publicações de Pennafort (1968), Oliveira Ribeiro Neto (1997), Nunes (1998) e Cunha Medeiros e Mendes (1969). O *corpus* desse estudo é constituído a) pelas falas de Mercúcio, quando interage com os personagens Romeu, Benvólio e Ama, Lady Capuleto e Mercúcio; b) pelas falas da Ama quando interage com Mercúcio, Benvólio, Romeu, Julieta, Senhor e Senhora Capuleto, Pedro e o Primeiro Músico. Essas interações ou diálogos são essenciais para a produção do efeito comunicativo da comicidade resultante do emprego dos jogos de linguagem com e sem conotação sexual na peça, especialmente por se tratar de um texto dramático. Embora o foco desta pesquisa esteja voltado para a linguagem shakespeariana com conotação sexual, apresentaremos um contraponto entre os jogos de linguagem com conotação sexual e aqueles sem conotação sexual, para fins de análise e classificação dos mesmos. Desta forma, pretendemos avaliar se os tipos de jogos de linguagem empregados, dentre eles metáforas, metonímias, homonímias, homofonias, onomatopeias, solecismos ou malapropismos e

terminologias, se aplicam a ambos os tipos de jogos de linguagem, ou se determinadas classificações estão relacionadas direta e distintivamente à linguagem com e sem conotação sexual.

5.2.1 Quadros dos jogos de linguagem com conotação sexual das falas dos personagens Mercúcio, Romeu, Benvólio e Ama em *Romeu e Julieta*

Os diálogos que se passam na cena 4 do ato 1, aos quais os quadros 2, 3 e 4 se referem, antecedem ao baile dos Capuleto, onde Romeu e Julieta se conhecem. Nesta cena, Mercúcio, amigo de Romeu, e Benvólio, seu primo, o acompanham ao baile de máscaras dos Capuleto, rivais de sua família, os Montéquio. Mercúcio tenta animar o amigo Romeu com seus trocadilhos espirituosos, pois este sofre pelo amor não correspondido da jovem Rosalina, prima de Julieta. O diálogo ocorre durante uma procissão de tochas que, segundo Funck (2011, p. 58), “era comum [...] antes do início do baile de máscaras”.

Quadro 2 - Jogos de linguagem (com conotação sexual) dos personagens Mercúcio e Romeu em *Romeu e Julieta*¹

ATO 1, cena 4 - original - Evans (<i>apud</i> Funck)			
Mercutio: And to sink in it should you burden love, Too great oppression for a tender thing .			
Romeo: Too rude, too boist'rous, and pricks like thorn . (p. 60)			
Onestaldo de Pennafort (1. ed. 1940, 1947 e 1956, 1968)	Oliveira Ribeiro Neto (1. ed. 1948, 1951, 1954, 1960 e 1997)	Carlos Alberto Nunes (1. ed. 1956, 1958, 2008)	Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1. ed. 1969, 1978, 1989 e 1995)
Mercúcio: Se caíres, na queda o esmagarás. Para o tenro menino , és pesado demais! Tenro, o amor? É brutal, rude, violento. E pica mais que espinho . (p. 48-49)	Mercúcio: Mas, sucumbido, sufocais o amor. Demasiado é o peso para tão delicada coisa . (p. 27)	Mercúcio: Mas para estar sob ele , é necessário que carregueis o amor, peso excessivo para coisa tão terna . (p. 25)	Mercúcio: Mas se caíres em cima, dominarás o amor com teu peso! Opressão demasiada para tão terno ser . (p. 20)

Fonte: Braun (2016).

Os jogos de linguagem de conotação sexual do texto original se revelam nos duplos sentidos de *sink*, *burden* e *thing*: *sink* é definido como “afundar e penetrar sexualmente” (EVANS, 2003, p. 89)² ou “tornar-se envolto por/estar dentro de, penetrar uma mulher durante o ato sexual” (PARTRIDGE, 2009, p. 238)³; *burden* é definido como “peso e fazer

¹ Acrescentamos breves descrições das cenas onde se encontram as falas analisadas nos quadros. Entretanto, como, na maioria das vezes, mais de um quadro corresponde à mesma cena, nem sempre estas descrições as antecederão, evitando, assim, repetições desnecessárias.

² “**sink** give way (a under a weight), with play on ‘sink’=penetrate sexually.”

³ “**Sink in**. To become ensheathed in, to penetrate a woman in sexual intercourse. ‘Romeo. Under love’s heavy burden do I sink – Mercutio. And to sink in it, should you burden love’, R. & J., I iv 22-23.”

peso sobre a mulher durante a cópula” (EVANS, 2003, p. 89)⁴, ou “pesar, fazer pressão sobre uma mulher durante o ato sexual”, ou ainda como “o peso de um homem durante o ato sexual” (PARTRIDGE, 2009, p. 92)⁵; *thing* é definida como sinônimo de “pudenda” (PARTRIDGE, 2009, p. 259)⁶; ou como “órgão sexual, tanto o masculino como o feminino” (MACRONE, 1998, p. 203)⁷. Williams (2006, p. 306) apresenta a seguinte definição para *thing*:

relação sexual, ou mesmo, o órgão sexual feminino. [...] Rm R&J I. iv. 22, a queixa de que ‘e afundo sob o pesado jugo do amor’ se acrescenta ao pormenor que relembra que, durante a relação sexual, é a mulher que suporta o peso do homem: ‘E para nele te afundares, deves fazer peso sobre o amor, opressão demasiada para algo tão delicado’ (ambos ‘nele’ [it]e ‘coisa’ [thing], ostensivamente o amor, aludem à vagina; cf. **sink in** [afundar em]).⁸

Kiernan (2006) define *burden* e *sink* como trocadilhos que conotam relações sexuais e *thing* como os próprios órgãos sexuais feminino e masculino, enquanto Rasmussem, Sénéchal e Bate (2007, p. 4418) trazem a seguinte interpretação em relação aos duplos sentidos de *sink* e *burden*: “**And... love** empregado no sentido de “se penetrares sexualmente tua amante teu corpo pesará sobre ela/e se não mantiveres tua ereção durante o ato sexual vais desapontá-la”.⁹

Na fala de Romeu em resposta a Mercúcio, vemos a expressão *prick like a thorn*. Romeu incita Mercúcio a seguir com seus trocadilhos com conotação sexual/com sua linguagem maliciosa, pois *prick* tinha, na época, o sentido popular de ‘pênis’ e de ‘cópula/copular’, conforme veremos mais detalhadamente na análise da fala seguinte de Mercúcio no Quadro 3 a seguir.

Nas traduções brasileiras, percebemos que a conotação sexual das expressões *burden* e *sink* é reproduzida, porém suavizada, mantendo ou acentuando o característico teor hermético dos jogos de linguagem do texto original. Assim, Pennafort (1940, p. 48-49) traduz “*sink in it should you burden love*” como “na queda o esmagarás”, em referência a “esmagar” o amor; Oliveira Ribeiro Neto (1948, p. 27) como “sucumbido, sufocais o amor”; Nunes (1956, p. 25), “para estar sob ele, é necessário que carregueis o amor”; e Cunha Medeiros (1969, p. 30-31),

⁴ “**burden** weight (of woes), with play on ‘burden’=weight down a woman in sexual intercourse.”

⁵ “**burden**. N. and v. To weight down, press upon a woman in sexual intercourse; the weight of a man’s body during intercourse. Several times in R&J.: e.g., at II iv 77. – Henry VIII, II iii 43 (see load).”

⁶ “**thing** Pudend.”

⁷ “**thing** Sex organ, either male or female.”

⁸ “**thing** intimating sex, or indeed the woman’s sex. [...] In R&J I. iv. 22, the complaint that ‘Under love’s heavy burden do I sink’ is met with a quibbling reminder that in sex it is women who bear the **burden**: ‘And, to sink in it should you burden love –Too great oppression for a tender ting’ (both ‘it’ and ‘thing’, ostensibly love, allude to the vagina; cf. **sink in**).”

⁹ “**And... love** plays on the senses of “and if you penetrated your lover sexually you would weigh her down with your body/and if you lost your erection during sex you would disappoint your lover.”

“Mas se caíres em cima, dominarás o amor com teu peso!”. Quanto à expressão *thing* em “*Too great oppression for a tender thing*”, observamos uma reprodução da conotação sexual dos jogos de linguagem também mais hermética do que os jogos do texto original, ou até uma suavização que sugere essa conotação sexual através de seu uso motivado nas frases, ou seja, a conotação sexual é determinada pelo contexto da frase em que os jogos estão inseridos. Além disso, a conotação sexual é deslocada de “*thing*” (órgão sexual) do texto original para a sugestão de um “peso que se faz sobre o amor”. Portanto, vemos “Para o tenro menino, és pesado demais!” (PENNAFORT, 1940); “Demasiado é o peso para tão delicada coisa.” (OLIVEIRA RIBEIRO NETO, 1948); “...peso excessivo para coisa tão terna” (NUNES, 1956); e “Opressão demasiada para tão terno ser.” (MENDES, 1969).

Quanto a “*Too rude, too boist'rous, and pricks like thorn*”, chama-nos a atenção o fato de que Pennafort tenha atribuído a fala, que cabe a Romeu no texto original, a Mercúcio, reproduzindo a conotação sexual em “Tenro, o amor? É brutal, rude, violento. E **pica mais que espinho**”, em que a expressão “pica” remete a um duplo sentido: o do verbo “picar” (furar) e o do nome vulgar do órgão sexual masculino.

Nas traduções de Oliveira Ribeiro Neto (1948), Nunes (1956) e Cunha e Medeiros e Mendes (1969), vemos *prick like a thorn* traduzido, respectivamente, como: “Demasiado peso para tão delicada coisa”; “amor, peso excessivo para coisa tão terna”; “Opressão demasiada para tão terno ser”. Assim, parece-nos que as três traduções remetem à ideia do amor como um peso, o que nos parece muito sugestivo, uma vez que pode “o peso do amor” pode ser duplamente interpretado como o peso de um sofrimento ou como o peso que uma mulher suporta durante uma relação sexual. Portanto, o peso de Romeu que seria suportado por Rosalina. Relembramos que Mercúcio ainda desconhece o fato de que Romeu está apaixonado, agora, por Julieta, e não mais por Rosalina.

Quadro 3 - Jogos de linguagem (com conotação sexual) do personagem Mercúcio em *Romeu e Julieta*

ATO 1, cena 4 - original - Evans (<i>apud</i> Funck)			
Mercúcio: If love be rough with you, be rough with love: Prick love for pricking, and you beat love down. (p. 60)			
Onestaldo de Pennafort (1. ed. 1940, 1947, 1956 e 1968)	Oliveira Ribeiro Neto (1. ed. 1948, 1951, 1954, 1960 e 1997)	Carlos Alberto Nunes (1. ed. 1956, 1958, 2008)	Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1. ed. 1969, 1978, 1989 e 1995)
Mercúcio: Se é brutal contigo, sê brutal com êle também. Que assim tu ficarás por cima dele. (p. 49)	Mercúcio: Se o amor é brutal convosco, sede brutal com o amor. Feri o amor que fere, e o vencereis. (p. 27)	Mercúcio: Se o amor convosco é duro, sede duro também com ele, revidando todas as pancadas que der. Ponde-o no chão. (p. 25)	Mercúcio: Se o amor é áspero contigo, sê áspero com o ele; se te traspasar, traspassa-o e acaba por dominá-lo. (p. 31)

Fonte: Braun (2016).

Nessa passagem, os jogos de linguagem estão presentes nas expressões *prick love for pricking* e *beat love down*. *Prick* tanto denomina popularmente o órgão sexual masculino como também tem o sentido de “copular”.

Segundo Evans (2003, p. 90): “**Prick... down** (1) Fere o amor em vez se deixar ferir e irás derrotá-lo; (2) estimula ou aferroa o amor para a cópula e irás esvaziá-lo (OED Prick 2 e 10)”.¹⁰

Outra definição é dada por Partridge (2009, p. 216): “prick. (cf. *foin* e *stab*). Relativo ao amor, ‘Espeta como um espinho. Espeta o amor por te espetar e vais acalmá-lo’ (leva o amor para a cama. – ou talvez, sacia o amor), R.&J., I iv 25-27 (PARTRIDGE, 2009, p. 216)”; “**foin**. v.; (relativo ao homem) copular; cópula” (PARTRIDGE, 2009, p. 137).¹¹ Partridge (2009, p. 245) também remete ao duplo sentido de *foin*, sinônimo de *trick*, como um termo de esgrima: “*Foin* (o francês arcaico *foisne*, *foine*, lança de pesca), na esgrima significa enfiar, furar’ (cf. *thrust*, *prick*, *stab* em semântica; “*stab*, v. copular com (uma mulher)”.¹²

Kiernan (2006) e Rubenstein (1989, p. 22), respectivamente, observam a conotação sexual de *prick* (*out*) e *beat*. Rubenstein (1989, p. 22) define *beat* (ou *beet*) como “Penetrar sexualmente. *Beet*: acender fogo, excitar, despertar desejo sexual. RJ, 1.iv, 28: ‘Espeta o amor por te espetar, e vais acalmá-lo’”.¹³ Segundo Kiernan (2006, p. 5; 10): “*beat* trocadilho de relação sexual¹⁴/ *prick* (*out*) trocadilho de relação sexual”.¹⁵

Além da conotação sexual de ‘*prick*’ e ‘*beat love down*’, Rasmussem, Sénéchal e Bate (2007, p. 4418) também destacam a conotação sexual de ‘*rough*’ ou ‘*rude*’ e ‘*boist’rous*’:

Rude agressivo/turbulento/vulgar/acentuado e grosseiro¹⁶/ **boist’rous** doloroso/turbulento/ rígido (como contações sexuais)¹⁷/ **pricks** joga com o sentido de penetrar, referente à penetração do pênis [no ato sexual]¹⁸ **Prick** ferida, apunhalar/penetrar sexualmente/estimular sexualmente (isto é, masturbar)¹⁹/**for**

¹⁰ “**Prick... down** (1) Grieve love in return for wounding you and you will defeat it; (2) simulate ou goad love for the purpose of copulation and you will deflate it (OED Prick 2 and 10).”

¹¹ “*Foin*, v.; foining. (Of a man) to copulate; copulation. Também: *Foin* (ex Old Fr. *Foisne*, foine a fish spear), in fencing, is to thrust’ (cf. **thrust**, **prick**, **stab** for the semantics).”

¹² “*Stab*,v. To copulate with (a woman).”

¹³ “*Cudgel* sexually. *Beet*: kindle a fire, arouse amorously. RJ, 1.Iv, 28: ‘Prick love for pricking, and you beat love down’.”

¹⁴ “**beat** pun on sex.”

¹⁵ “**prick out** pun on sex.”

¹⁶ “**rude** harsh/turbulent/vulgar/large and coarse.”

¹⁷ “**boist’rous** painful to the feelings/turbulent/stiff (with sexual connotations).”

¹⁸ “**pricks** plays sense of “penetrates, thrusts like a penis.”

¹⁹ “**Prick** wound, stab/penetrate sexually/stimulate sexually (i.e., masturbate).”

[por/para] a fim de^{20/} **beat love down** ser bem sucedido no amor/livrar-se da tua ereção, ou seja, atingir o orgasmo.²¹

Segundo Williams (2006, p. 245-246): “**prick** pênis. [...] Quando Romeu (R&J I. iv. 26) se queixa de que o amor ‘espeta como um espinho’, Mercúcio advoga respondendo: ‘espeta o amor por te espetar e vais acalmá-lo’ (ereção reprimida; cf. **brain**)”.²² Em relação a *beat love down* vemos: “beat love down amor reprimido (ironicamente através do orgasmo e consequente perda da ereção). Cf. o uso vulgar beat=copular (DSL [Dictionary of Sexual Language] - Dicionário de linguagem sexual). Ver **prick**”.²³

Nas traduções, vemos novamente uma tendência à suavização dos jogos do linguagem de conotação sexual, com exceção daquela de Pennafort (1940, p. 49), que traz uma referência ao ato sexual em “ficarás por cima dele”, retomando, dessa forma, a conotação de ‘*beat down*’ (penetrar sexualmente) do texto original. As traduções de Oliveira Ribeiro Neto (1948, p. 27) e Nunes (1956, p. 25) remetem mais ao sentido de dominar ou vencer o amor, o que leva ao amor paixão, ao ato sexual, porém de maneira mais sutil, como vemos respectivamente em “Feri o amor que fere, e o vencereis.”; “Ponde-o no chão”; e “traspassa-o e acaba por dominá-lo”. Cunha Medeiros e Mendes (1969, p. 31) parecem reproduzir de maneira mais evidente a conotação sexual de ‘*beat down*’, através de “traspassa-o e acaba por dominá-lo”, onde o verbo traspassar remete à penetração do ato sexual.

Quadro 4 - Jogos de linguagem (com conotação sexual) do personagem Mercúcio em *Romeu e Julieta*

ATO 1, cena 4 - original - Evans (<i>apud</i> Funck)			
Mercutio: O then I see Queen Mab hath been with you: she is the fairies’ midwife, and [...]. Sometimes she gallops o’er a courtier’s nose, [...]. This is the hag, when maids lie on their backs . That presses them and learns them first to bear , Making them women of good carriage . This is she – (p. 63-66)			
Onestaldo de Pennafort (1. ed. 1940, 1947, 1956 e 1968)	Oliveira Ribeiro Neto (1. ed. 1948, 1951, 1954, 1960 e 1997)	Carlos Alberto Nunes (1. ed. 1956, 1958, 2008)	Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1. ed. 1969, 1978, 1989 e 1995)
Mercúcio: Pelo que vejo, foste visitado pela rainha Mab. Ela é a parteira entre as fadas. [...] Outras vezes ela galopa sôbre o nariz de um cortesão, [...]. Ela é a bruxa que aperta as	Mercúcio: Vejo que a Rainha Mab vos visitou. Entre as fadas ela é a parteira e [...]. Às vezes ela galopa sobre o nariz de um cortesão , [...]. Quando as virgens estão deitadas de costas , ela é que as impele	Mercúcio: Oh! Visitou-vos a Rainha Mab? Benvólio: Quem é a Rainha Mab? Mercúcio: É a parteira das fadas [...]. Na nuca de um soldado ela galopa , [...]. Essa é a	Mercúcio: Oh! Já vejo, pois, que esteve com a Rainha Mab. É a parteira das ilusões [...] Algumas vezes, cavalga sobre o nariz de um cortesão, e, então, [...]. Esta é a bruxa que,

²⁰ “for in return for.”

²¹ “beat love down get better of love/get rid of your erection.”

²² “prick penis. [...] When Romeo (R&J I. iv. 26) complains that love ‘pricks like thorn’, Mercutio advocates responding in kind: ‘Prick love for pricking, and you beat love down’ (quell erection; c. **brain**).”

²³ “beat love down quell love (ironically through orgasm and consequent loss of erection). Cf. the commonplace beat=copulate with (DSL). See **prick**.”

raparigas que se deitam de papo para o ar, e lhes ensina na primeira vez como se hão de portar, para aguentar a carga. É ela também... (p. 52)	e ensina como se devem portar, desenvolvendo nelas o instinto de mulher. Ela é que... (p. 28)	bruxa que, estando as raparigas de costas, faz pressão no peito delas, ensinando-as, assim, como mulheres, a aguentar todo o peso dos maridos. É ela ainda... (p. 27-28)	quando as donzelas dormem de costas, as oprime e lhes ensina a aguentar, pela primeira vez, o peso masculino, delas fazendo mulheres de boa carga. É ainda ela... (p. 33)
--	---	--	---

Fonte: Braun (2016).

O trocadilho se encontra na expressão *learns them first to bear, Making them women of good carriage*, que remete ao peso suportado pelas mulheres durante o ato sexual ou ao peso/ fardo suportado no momento de darem à luz, como observa Funck (2011).

Assim, vemos em Evans (2003, p. 93): “**learns** ensina^{24/} **bear** (1) o peso de um homem. (2) filhos^{25/} **carriage** (1) conduta; (2) peso (faz trocadilho com as definições (1) e (2) da nota anterior”²⁶

Partridge (2009) apresenta as seguintes conotações sexuais para as expressões que compõem esses jogos de linguagem:

bear – “suportar a incumbência de dar à luz ou suportar o peso de um homem” (p. 78)²⁷; *carriage* – “a forma como as mulheres se sustentam” e sua capacidade de suportar o peso do homem durante o ato sexual” (p. 96)²⁸; *lie on one’s back* – “uma referência à postura feminina durante a relação sexual (p. 176)²⁹; *press*– “pressionar ou fazer peso durante o ato sexual. O autor acrescenta que nessa passagem está implícita a descrição de um sonho erótico feminino” (p. 215)³⁰.

Segundo Kiernan (2006) *Lie on one’s back* (p. 10; 12) e *press* (p. 11; 12) conotam relação sexuais. Rubenstein (1989, p. 147), por sua vez, define *lie* como sinônimo de copular.³¹

Em Rasmussem, Sénéchal e Bate (2007, p. 4420), vemos as seguintes observações a respeito dos duplos sentidos de *learns teaches bear* e *carriage*, além da conotação sexual na

²⁴ “**learns** teaches.”

²⁵ “**bear** (1) the weight of a man; (2) children.”

²⁶ “**carriage** (1) deportment; (2) burden (with further play on both (1) and (2) in preceding note.”

²⁷ “**bear**, v. To bear children; to bear, support, a superincumbent man. [...] With the later sense, cf. **burden, carriage, load**.”

²⁸ “**Carriage**. See the quotation at **lie on one’s back**, where carriage seems to bear two senses: the way in which women carry themselves, and their ability to bear men easily during sexual intercourse. Cf. **burden** and **load**.”

²⁹ “**lie on one’s back**. In reference to the female posture during sexual intercourse. (Concerning Mab, Queen of the fairies) ‘This is the hag, when maids lie on their backs, That presses them, and learns them first to bear, Making them women of good carriage’, R. & J., I iv 91-93. – See **defend one’s belly**. Cf. *lie*, v., and **fall backward**.”

³⁰ “Partridge (2009, p. 215) – **press**, v.t. To press down in the sexual act: see quotation at **lie on one’s back**: the passage implies, almost describes, a female erotic dream.”

³¹ “**Lie, liar** Copulate (‘lie’ – C; P; like today’s ‘lay’, i.i. fuck).”

referência a *hag* (feiticeira): “**learns** teaches **bear** aprender a suportar o peso de um homem/ carregar os filhos/ **carriage** postura/ capacidade de carregar uma carga (isto é, um homem ou um bebê)”.³²

As definições de Williams (2006, p. 38) são as seguintes:

bear 2 (v.) suportar o peso de um homem durante a relação sexual. R&J I. iv. 93 remete ao folclore: ‘quando as donzelas deitam de costas’, Mab (OED [Dicionário Oxford de inglês] prostituta) ‘faz peso sobre elas, ensinando-as a conceber e fazendo delas boas parideiras (trocadilho, mulheres eficientes em suportar o peso dos homens na cama; cf. carriage, press)³³/ **carriage** conduta moral e sustentação física: especificamente o sustentar uma criança [durante a gestação] e o sustentar o peso de uma mulher durante o coito. Ver **bear** 2³⁴/ **lie** alusivo à cópula (cf. lay)³⁵/ **lay** dispor uma mulher em posição para o coito, manter relação sexual (cf. lie)³⁶.

A conotação sexual da referência ao peso suportado pelas mulheres durante a relação sexual do texto original está implícita nas quatro traduções. Nunes (1956, p. 27-28), introduziu uma fala de Benvólio que não aparece no texto original, mas que não interfere no sentido do texto. Nesse caso, a pergunta introduzida “Quem é a Rainha Mab?” parece funcionar como uma incitação de Benvólio à resposta jocosa de Mercúcio.

Quadro 5 - Jogos de linguagem (com conotação sexual) do personagem Mercúcio em *Romeu e Julieta*

<p>A cena 1 do ato 2 se passa logo após o baile dos Capuleto. Após ter conversado com Julieta, Romeu se retira do baile acompanhado de Mercúcio e Benvólio. No entanto, decide voltar para o pomar dos Capuleto, de onde vê Julieta na sacada de seu quarto. Nesse momento, ocorre a famosa cena em que os protagonistas se declaram apaixonados e decidem se casar no dia seguinte. Mercúcio segue com suas provocações jocosas, referindo-se ao desejo de Romeu por Rosalina, pois ainda desconhece o fato de que Romeu estivesse, agora, apaixonado por Julieta.</p>			
<p>ATO 2, cena 1 - original - Evans (apud Funck) Mercutio: Nay, I'll conjure too. [...] He heareth not, he stirreth not, he moveth not, the ape is dead, and I must conjure him. I conjure thee by Rosaline's bright eyes, by her high forehead and her scarlet lip, by her fine foot, straight leg, and quivering thigh, and the demesnes that there adjacent lie, that in thy likeness thou appear to us. (p. 82-83)</p>			
<p>Onestaldo de Pennafort (1. ed. 1940, 1947, 1956 e 1968)</p>	<p>Oliveira Ribeiro Neto (1. ed. 1948, 1951, 1954, 1960 e 1997)</p>	<p>Carlos Alberto Nunes (1. ed. 1956, 1958, 2008)</p>	<p>Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1. ed. 1969, 1978, 1989 e</p>

³² “**hag** evil spirit in female form (here the incubus that **presses** on sleepers and causes nightmares or erotic dreams) **learns** teaches **bear** bear the weight of a man/bear children **carriage** department/ability to carry a burden (i.e., a man or a baby).”

³³ “**bear 2**. (vb). Support a man in sexual intercourse. R&J I. iv.93 provides folklore: ‘when maids lie on their backs’. Mab (OED whore, slattern) ‘presses them and learns them first to bear, Making them women of good carriage’ (punningly, efficient bearers of men in bed; cf. carriage, press).”

³⁴ “**carriage** moral conduct and physical bearing: specifically bearing of children and the sexual burden of a man in coitus. See **bear 2**.”

³⁵ “**Lie, liar** Copulate (‘lie’ – C.P; like today’s ‘lay’, i.e. fuck).”

³⁶ “**lay** to dispose a woman in a coital posture, coit with (cf. lie).”

			1995)
Mercúcio: Farei mais que isso: vou esconjurá-lo! [...] Vês? Não me ouve, nem dá sinal de vida. Só se o diabo morreu. Vou já esconjurá-lo. Por tua Rosalina e seus brilhantes olhos, sua fronte elevada e seus lábios vermelhos, seus pequeninos pés e suas pernas finas, suas trêmulas coxas e adjacências, aparece-nos sob a tua forma humana! (p. 70)	Mercúcio: [...] Chega de momices, preciso conjurá-lo. Eu te conjuuro pelo olhar brilhante de Rosalina, pela branca testa e lábios de escarlate, pelo pequeno pé da tua amada, pela sua perna escultural, pelas suas coxas frementes e domínios das adjacências, – aparece-nos já em tua própria forma! (p. 36)	Mercúcio: Vou conjurá-lo sim, Romeu! [...] Não ouve, não se mexe, está parado. O macaco está morto. Vou fazer-lhe um conjuuro mais forte. Eu te conjuuro pelos olhos sem par de Rosalina, por sua fronte, os lábios escarlates, os delicados pés, as belas pernas, as tremulantes coxas e os domínios adjacentes. Conjuuro-te, repito, que, tal como és, em nossa frente surjas. (p. 35-36)	Mercúcio: Eu o conjurarei também. [...] Não ouve, não se agita, não se move. O símio está morto e devo conjurá-lo! ...Eu te conjuuro pelos brilhantes olhos de Rosalina, por sua altiva fronte e seus lábios escarlates, por seu fino pé, esbelta perna e coxa palpitante e paragens ali adjacentes para que nos apareças em tua própria figura! (p. 42)

Fonte: Braun (2016).

As expressões *conjure* (trocadilho com ‘cun’, vagina), *eyes* (vagina), *Scarlet lip* (clitóris), *fine foot* (nádegas), *quivering* (masturbação) e *demesnes* (vagina/nádegas), *lie* (copular) que constituem os jogos de linguagem nesta passagem, fazem alusão aos órgãos sexuais femininos ou ao ato sexual.

Portanto, segundo Funck (2011, p. 81), a maioria dos intérpretes de Shakespeare define *conjure* como “utilizar-se de magia, de palavras cabalísticas, como as de um feiticeiro que procura fazer aparecer um espírito”. Entretanto, observa que, de acordo com Kiernan (2006), “as palavras iniciadas em inglês pela sílaba *con-* lembram *cunt*, palavra vulgar, que se refere à genitália feminina”.

A interpretação de Kiernan (2006, p. 8-9; 20) dessa fala de Mercúcio para o inglês contemporâneo traz as seguintes definições:

Conjure (Esconjurar). ‘Con’ trocadilho com ‘cunt’ (em inglês sinônimo de vagina).³⁷ *Eyes* (Olhos). Vagina. [Alusão visual aos círculos ou ‘O’s’].³⁸ *Scarlet* (Escarlate). Cor que simboliza as prostitutas. [É também um trocadilho frequente em referência aos mantos escarlates dos cardeais licenciosos e hipócritas]. Shakespeare dá, ao cardeal Wolsey, a alcunha de ‘pecado escarlate’ em *Henrique VIII*.³⁹ *Lip* (Lábios). Clitóris.⁴⁰ *Fine foot* (pé bonito). Um belo par de nádegas⁴¹ *Quivering*

³⁷ “**Conjure.** ‘Con-’ puns on cunt.”

³⁸ “**Eyes, Cunt.** [The visual allusion is to circles or ‘O’s’].”

³⁹ “**Scarlet.** A colour that symbolizes whores. [Also a frequent pun on the scarlet robes of licentious and hypocritical cardinals. Cardinal Wolsey is called ‘scarlet sin’ in Shakespeare’s *Henry VIII*]. **Demesnes.** Domains near the thigh, i.e., the cunt and the arse.”

⁴⁰ “**Lip.** Clitoris.”

⁴¹ “**Fine foot.** A nice and shapely arse.”

(trêmulo). Que se masturba⁴². *Demesnes* (domínio). Domínio, região próxima à coxa, ou seja, região da vagina e das nádegas.⁴³

Evans (2003, p. 103) define “**conjure** [como] fazê-lo levantar, por meio de palavras mágicas, (ver linha seguinte) como um espírito (uma vez que ele já não está mais visível)”.⁴⁴

Rubenstein (1989, p. 54) também observa a conotação sexual das expressões *conjure*, *eyes*, *foot*, *thigh* e *lie*. *Conjure* é interpretada como “(1) relação sexual. (2) Trocadilho que conota pênis em uma alusão ao formato do congro”.⁴⁵ *Eyes* encerra o sentido denotativo de olhos, mas também conota “orifícios humanos: genitália; ânus [...]; pênis; mamilos” (RUBENSTEIN, 1989, p. 93)⁴⁶; *thigh* como “fonte de prazer erótico: vagina, nádegas” (RUBENSTEIN, 1989, p. 273)⁴⁷; e *lie* também como “copular” (RUBENSTEIN, 1989, p. 147)⁴⁸, conforme já observado na análise no jogo de linguagem anterior.

Macrone (1998, p. 151) afirma que “a hipérbole romântica em *Romeu e Julieta* soaria ridícula se não fosse compensada por atitudes mais realistas. O antiromântico Mercúcio supre tal hipérbole por piadas mundanas e trocadilhos obscenos”⁴⁹, quando joga com o duplo sentido, por exemplo, de expressões como *conjure* (menção à conjuração e também a *cunt*, (*con-jure/cunt*).

Partridge (2009) apresenta as seguintes definições com conotação sexual referentes a esta fala:

conjure it down. Ver **circle** e **lay it.** (p. 106)⁵⁰/ **circle.** (Cf. ring, q.v.) Pudenda. [...] Círculo mágico e – fisiologicamente impreciso – círculo sexual. (p. 99)⁵¹/ **lay it.** (referente à mulher) provocar o desaparecimento de uma ereção. [...] (causando o orgasmo masculino): R&J., II i 24-26. O Shakespeare sutil e sexual, provavelmente, insinou o ‘esconjurar’ da magia e deixou implícita uma alusão auditiva ao Lat. Cunnus [vulva] (p. 170).⁵²/ **eye** [olho]. (Pela semântica, cf. O; eye devido ao formato, à presença de pelos, à tendência de ambos os órgãos a ficarem úmidos) (p.

⁴² “**Quivering.** Wanking.”

⁴³ “**Demesnes.** Domains near the thigh, i.e., the cunt and the arse.”

⁴⁴ “**conjure** raise him, with my magic words (see next line) like a spirit (since he is no longer visible).”

⁴⁵ “**Conger/conjure®** (1) Sexual congress (C; P), L *congres*. (2) Jests on the penial suggestiveness of L *congrus*, conger or eel (penis – C; P).”

⁴⁶ “**Eyes.** Human orifices: pudendum (P); anus (the ‘nether ye’ of Alisoun’s rectum – TWR); penis; nipples.”

⁴⁷ “**Thigh** Source of erotic pleasure: vagina, rump.”

⁴⁸ “**Lie, liar** Copulate.”

⁴⁹ “The romantic hyperbole in *Romeo and Juliet* would be just too ridiculous if it weren’t offset by more realistic attitudes. The antiromantic Mercutio supplies the latter, in the form of earthy jokes and carnals catalogues.”

⁵⁰ “**conjure it down.** See **circle** and **lay it.**”

⁵¹ “**circle.** (Cf. ring, q.v.) Pudend. “‘Twould anger him To raise a spirit in his mistress’ circle Of some strange nature, letting it there stand Till she had laid it and conjured it down’, R&J. II I 23-27. [...] Magic Circle – physiologically inaccurate – sexual circle.”

⁵² “**lay it.** (Of a woman) to cause an erection to disappear. ‘To raise a spirit in his mistress’ circle..., leeting it there stand Till she had laid it and conjured it down’ (by causing the male orgasm): R&J., II I 24-26. The subtle-sexual Shakespeare probably innuendo’d the ‘conjure’ of magic and implied and auditory allusion to L. *cunnus*.”

130)⁵³/ **foot**. s. Cópula [...] (p. 138)⁵⁴/ **thigh, quivering**. ‘eu te esconjuro por [...], sua palpitante coxa...’, R&J., II i 17-20 onde tanto uma saúde instável como um trêmulo ardor inato parecem estar implícitos. *Quivering*= tremer ou mexer-se com um movimento trêmulo; quiver parece ser imitativo. –*Thigh*, comumente de origem teutônica, literalmente= parte do corpo intumescida –carnuda– (especialmente em mulheres) (p. 259)⁵⁵/ **demesnes**. [...] parece abranger o significado de colo, vulva, pudenda e trazeiro. *Demesne*: francês arcaico. *demeine*: Lat. (terra), *dominica*, a terra pertencente a um *dominus* ou proprietário (p. 117)⁵⁶/ **lie**, v.; **lying**, verb. s. Deitar-se, reclinar-se (especialmente na cama): referência ao ato sexual (p. 176).⁵⁷

Rasmussem, Sénéchal e Bate (2007, p. 4425) chamam a atenção para: “**conjure** chamar ou invocar através de feitiço como se invocaria um espírito/ **demesnes** território, propriedades (isto é, a área da vagina)”.⁵⁸

Também em Williams (2006) vemos as seguintes definições dos trocadilhos analisados:

Conjure up, down alusivo à ereção e abatimento. Ver **circle, spirit 1** (p. 80)⁵⁹/ **circle** alusivo à vulva (p. 70)⁶⁰/ **spirit** pênis. Em R&J II. i. 24, referência ao círculo, complemento necessário para esconjurar o demônio, associado à figura da bruxaria: Romeu irá “erguer um espírito dentro do círculo de sua amada, de natureza um tanto estranha, e deixá-lo ali ereto até que ela o faça deitar e o esconjure a se abaixar” (Cf. **lay 2; stand**) (p. 284)⁶¹/ **lay 2** abater uma ereção. Ver **spirit 1**, onde o trocadilho remete ao exorcismo (p. 183)⁶²/ **stand** ter uma ereção (p. 289)⁶³/ **eye** vagina (p. 118)⁶⁴/ **foot** alusivo à cópula (oriundo de **foutre**) 2. Vulva (p. 130)⁶⁵/ **demesne** área da vagina a ser possuída pelo amante. Ver **thigh** (p. 96)⁶⁶/ **thigh** Mercúcio (R&J II. i. 19) explora a conotação erótica quando louva a ‘palpitante coxa de Rosalina e as regiões ali adjacentes (p. 306)⁶⁷/ **lie** alusivo à cópula (cf. **lay**) (p. 187).⁶⁸

⁵³ “**eye**. (For the semantics, cf. O; eye because of the shape, the garniture of hair, and the tendency of both organs to become suffused with moisture.)”

⁵⁴ “**foot**. N. A copulation [...]”

⁵⁵ “**thigh, quivering**. ‘I conjure thee by [...], and quivering thigh,...’, R&J., II I 17-20, where both rippling health and tremulous innate ardour seem to be implied. *Quivering*=shaking with a tremulous motion; *quiver* would seem to be imitative. –*Thigh*, of common-Teutonic origin, literary=the swollen –the thick–part of the body (especially in women).”

⁵⁶ “**demesnes**. Cf. **park** and see the quotation at **thigh**, where *demesne*, would seem to comprise the lap and *mons Veneris*, the pudenda and the buttocks. *Demesne*: Old Fr. *Demeine*: L. (*terra*) *dominica*, the land belonging to a *dominus*, or Lord.”

⁵⁷ “**lie**, v. **lying**, vbl. n. To lie down, to recline (especially in bed): in reference to sexual intercourse.”

⁵⁸ “**conjure** summon him with an incantation as one would a spirit/ **demesnes** lands (i.e., the vaginal area).”

⁵⁹ “**conjure up, dpwn** allusive of erection and detumescence. See **circle, spirit 1**.”

⁶⁰ “**circle** allusive of vulva.”

⁶¹ “**spirit** penis. In R&J II. I,24, reference to the circle, necessary adjunct to conjuring the devil, associates the figure with sorcery: Romeo might ‘raise a spirit in his mistress’ circle Of some strange nature, letting it there stand Till she had laid it and conjured it down’ (cf. **lay 2; stand**).”

⁶² “**lay** to dispose a woman in a coital posture, coit with (cf. **lie**).”

⁶³ “**stand** to become erect (of the penis).”

⁶⁴ “**eye** vagina.”

⁶⁵ “**foot** allusive of copulation (ex **foutre**).”

⁶⁶ “**demesne** vaginal territory to be possessed by the lover. See **thigh**.”

⁶⁷ “**thigh** Mercutio (R&J II. i. 19) makes the erotic point when he commends Rosaline’s quivering thigh, and the *demesnes* that there adjacent lie’.”

⁶⁸ “**lie** allusive to copulation (cf. **lay**).”

O jogo de linguagem “*conjure*” não é reproduzido nas traduções brasileiras, pois o equivalente “esconjurar” do português não tem o mesmo duplo sentido ou conotação sexual. A mesma inequivalência ocorre com *eyes* (olhos), *foot* (pés) e *lie* (deitar-se ou manter relação sexual). Entretanto, a conotação sexual é mantida através do emprego de “trêmulas coxas e adjacências” ou “coxas frementes e domínios das adjacências”; “tremulantes coxas e domínios adjacentes”, ou ainda, “coxas palpitantes e paragens ali adjacentes”, como uma equivalência, respectivamente, de *tight* e *demesnes*.

Embora este trecho esteja focado na análise de trocadilhos de conotação sexual, ressaltamos a metáfora ‘*the ape is dead*’, observada em nota de rodapé na tradução de Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1969, p. 127):

The ape is dead, and I must conjure him”. A Rainha Isabel, estabilizadora da Igreja inglesa, vivia em luta com o papado e o rei da Espanha, este último, principal paladino da igreja católica romana. Assim, os símios amestrados recebiam treinamento para se fingir de morto, quando se falava do Papa ou do rei da Espanha, mas ficavam logo de pé, quando era pronunciado o nome da rainha inglesa.

Funck (2011, p. 82), também em nota explicativa, esclarece o significado de tal metáfora, bem como suas implicações de cunho político-religioso:

Melville esclarece que, durante o reinado de Elisabeth I, os macacos domesticados e de estimação dos nobres eram adestrados para cair deitados, como mortos, quando se pronunciava o nome do papa e para “ressuscitarem” assim que ouvissem o nome da rainha (p. 52). Após breve período de restauração do catolicismo por Maria I (Bloody Mary), a Rainha Elisabeth I ratificou as práticas anglicanas que seu pai, Henrique VIII, tinha instaurado. O Anglicanismo não se submete à autoridade papal.

Quadro 6 - Jogos de linguagem (com conotação sexual) do personagem Mercúcio em *Romeu e Julieta*

ATO 2, cena 1 - original - Evans (<i>apud</i> Funck)			
Mercutio: This cannot anger him; 'twould anger him to raise a spirit in his mistress' circle, of some strange nature, letting it there stand till she had laid it and conjured it down: that were some spite. My invocation is fair and honest: in his mistress name I conjure only but to raise up him. (p. 83-84)			
Onestaldo de Pennafort (1. ed. 1940, 1947, 1956 e 1968)	Oliveira Ribeiro Neto (1. ed. 1948, 1951, 1954, 1960 e 1997)	Carlos Alberto Nunes (1. ed. 1956, 1958, 2008)	Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1. ed. 1969, 1978, 1989 e 1995)
Mercúcio: Por causa disso, não. Mas se eu introduzisse no círculo de sua namorada um espírito estranho e o deixasse ficar aí, até que ela própria o exorcizasse, obrigando-o a voltar cabisbaixo ao seu antro, isso, sim, poderia aborrecê-lo. Mas	Mercúcio: Não se pode zangar. Zangar-se-ia, se invocássemos um espírito de natureza estranha ao círculo de sua amada, e se lá o deixássemos até que ela o vencesse conjurando-o a sumir-se. Teria então razão de queixa; a minha invocação, é bela e	Mercúcio: Não, isso não o magoa. O que o magoara fora invocar no círculo da amada um espírito estranho e aí deixá-lo até que ela o tivesse exorcismado. Isso, sim, poderia aborrecê-lo; mas minha invocação é bela e honesta; o nome digo de	Mercúcio: Isto não pode irritá-lo. O que o irritaria, seria evocar um espírito de estranha natureza no círculo de sua amada, deixando-o ali erguido até que ela o abatesse e esconjurasse. Isso lhe causaria algum despeito; mas minha invocação é razoável e honesta, e só o

minha invocação é bem intencionada. E se é em nome de sua amada que o esconjuro, é só para fazê-lo aparecer. (p. 70-71)	honesto, pois para vê-lo aparecer eu o conjuuro em nome de quem ama. (p. 36)	sua própria amada, só para que ele possa reanimar-se. (p. 36)	conjuuro em nome de sua amada, para fazê-lo aparecer. (p. 42)
--	---	--	---

Fonte: Braun (2016).

Os jogos de linguagem se encontram em “raise a spirit in his mistress’ circle” e em “letting it there stand till she had laid it and conjured it down” em que: raise conota ereção; spirit, pênis; circle, vagina; stand, ereção; laid it and conjured it down, acalmar uma ereção.

O duplo sentido e conotação sexual de “spirit” e “circle” são explicados por Funck (2011, p. 83):

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

Além disso, Funck (2011, p. 83) observa outro dois pontos: o primeiro é que a fala de duplo sentido de Mercúcio significa que “seria altamente ofensivo se alguém procurasse seduzir Rosalina, pois seria um ato de traição para com Romeu”; o segundo é que, através da fala de Mercúcio *I conjure only but to raise up him*, Rubenstein (1989, p. 54; 84) “explica o duplo sentido de *conjure*” como o de “congresso carnal”. Rubenstein (1989, p. 213; 250) também observa as conotações sexuais de *raise* entendido como uma “ereção”⁶⁹; assim como de *spirit*, “pênis”.⁷⁰

A interpretação de Evans (2003, p. 104) é a seguinte:

raise... circle trocadilho obsceno ‘raise’ = (1) convocar (comparar ‘conjurar’ em 6); (2) erguer (novamente em 29); ‘espírito’ = (1) fantasma, (2) sêmen (Kermode); ‘círculo’ = (1) círculo **mágico**, (2) vagina; [cuja conotação é] complementada por ‘stand’ [levantar/ter uma ereção] (25) e ‘laid it... down’ [acalmar uma ereção] (26; comparar 1.4.28)⁷¹

⁶⁹ “Raise 1. Erect phallicly.”

⁷⁰ “(1) Penis.”

⁷¹ “**raise... circle** Bawdy quibbling ‘raise’ = (1) summon up (compare ‘conjure’ in 6); (2) erect (again in 29); ‘spirit’ = (1) ghost, (2) semen (Kermode); ‘circle’ = (1) **magic** circle, (2) vagina; carried on in ‘stand’ (25) and ‘laid it... down’ (26; compare 1.4.28).”

Em Partridge (2009), vemos as seguintes definições para as expressões que compõem os jogos de linguagem dessa fala de Mercúcio: “*conjure* – unido sentimentalmente, fisicamente entrelaçado”. O autor remete às expressões *conjure it down*, *circle* e *lay it* (p. 106)⁷²; *circle* – genitália feminina” (p. 99)⁷³; *lay it* (p. 170) – (por parte de uma mulher) satisfazer um desejo sexual que culmina com a ereção” (p. 170)⁷⁴. Kiernan (2006), afirma que *circle* (p. 3; 12) conota vagina, e *lay it* (p. 10; 12) conota manter relações sexuais. Macrone (1998, p. 151) observa o tom irônico de Mercúcio ao invocar os atrativos sexuais de Rosalina através de seu trocadilho *conjure it down*, quando o mesmo joga com o duplo sentido de conjuração e clímax ou orgasmo⁷⁵, além de definir *stand* como “estar ereto”.⁷⁶

De acordo com Williams (2006):

Conjure up, down alusivo à ereção e abatimento. Ver **circle**, **spirit 1** (p. 80)⁷⁷/ **circle** alusivo à vulva (p. 70)/ **spirit** pênis. Em R&J II. i. 24, referência ao círculo, complemento necessário para esconjurar o demônio, associado à figura da bruxaria: Romeu irá “erguer um espírito dentro do círculo de sua amada, de natureza um tanto estranha, e deixá-lo ali ereto até que ela o faça deitar e o esconjure a se abaixar” (Cf. **lay 2; stand**) (p. 284)⁷⁸/ **lay 2** acalmar uma ereção. Ver **spirit 1**, onde o trocadilho remete ao exorcismo (p. 183)⁷⁹/ **stand** ter uma ereção (p. 289).⁸⁰

Rasmussem, Sénéchal e Bate (2007, p. 4425) trazem as seguintes observações:

conjure chamar ou invocar através de feitiço como se invocaria um espírito⁸¹/ **raise a spirit** invocar um espírito sobrenatural/ provocar uma ereção⁸²/ **circle** círculo mágico/ vagina⁸³/ **strange** sobrenatural/pertencente a outra pessoa que não Romeu⁸⁴/

⁷² “**Conjure. conjunct.** Joined amorously; physically entwined. See **bosom**, v. **conjure it down**. See **circle** and **lay it**.”

⁷³ “**Circle** (Cf. ring, q.v.) Pudend. “’Twould anger him To raise a spirit in his mistress’ circle Of some strange nature, letting it there stand Till she had laid and conjured it down’, R. & J., II i 23-27.”

⁷⁴ “**lay it.** (Of a woman) to cause an erection to disappear. ‘To raise a spirit in his mistress’ circle..., letting it there stand Till she had laid it and conjured it down’ (by causing the male orgasm): R. & J., II i 24-26. The subtle-sexual Shakespeare probably innuendo’d the ‘conjure’ of magic and implied and auditory allusion to L. *cunnus*.”

⁷⁵ “The daring Mercutio doesn’t fear to joke with sorcery and spirits. Hoping to ‘conjure up’ Romeo, he ironically incants the potent attractions of Rosaline, Romeo’s current heartthrob. His references to the ‘desmenes’ (domains) adjacente to her ‘quivering thigh’ may remind you of *Venus and Adonis*.”

⁷⁶ “**Stand, stand to** – to be erect.”

⁷⁷ “**conjure up, down** allusive of erection and detumescence. See **circle, spirit 1/circle** allusive of vulva (p. 70).”

⁷⁸ “**spirit penis.** In R&J II. I,24, reference to the circle, necessary adjunct to conjuring the devil, associates the figure with sorcery: Romeo might ‘raise a spirit in his mistress’ circle Of some strange nature, letting it there stand Till she had laid it and conjured it down’ (cf. lay 2; stand)/ **lay** to dispose a woman in a coital posture, coit with (cf. lie).”

⁷⁹ “**lay 2.** abate an erection. See spirit 1, where the quibble is on exorcism.”

⁸⁰ “**stand** to become erect (of the penis).”

⁸¹ “**conjure** summon him with an incantation as one would a spirit.”

⁸² “**raise a spirit** summon a supernatural spirit/get an erect penis.”

⁸³ “**circle** magic circle/vagina.”

⁸⁴ “**strange** supernatural/belonging to someone other than Romeo.”

stand continua a jogar com a ideia de se ter uma ereção⁸⁵/ **laid... down** subjugou o espírito/proveu sexo e, assim, apaziguou a ereção.⁸⁶

As traduções estudadas trazem soluções que reproduzem os jogos de linguagem do texto original, recorrendo ao acréscimo de expressões que sugiram a conotação sexual. Dessa forma, vemos *circle* (círculo/vagina) e *spirit* (pênis) traduzidos, respectivamente, como “círculo de sua amada” e “espírito estranho ou espírito de natureza estranha”. Quanto a *lay* (deitar/satisfazer um desejo sexual) e *conjure* (conjuração/orgasmo), são traduzidos respectivamente como “exorcizar, vencer ou deixar erguido” e “conjurar, esconjurar ou abater”. Essas palavras, quando isoladas, não têm o mesmo duplo sentido e conotação sexual do inglês. Portanto, o que lhes dá essa conotação é o acréscimo de expressões como “introduzir ou invocar no círculo da amada um espírito estranho, em alusão à penetração, e “deixá-lo ali até que voltasse cabisbaixo ou fosse vencido/exorcizado, exorcismado, conjurado”, em referência ao clímax ou orgasmo.

Quadro 7 - Jogos de linguagem (com conotação sexual) do personagem Mercúcio em *Romeu e Julieta*

ATO 2, cena 1 - original - Evans (<i>apud</i> Funck)			
<p>Mercutio: If love is blind, love cannot hit the mark. Now will he sit under a medlar tree, and wish his mistress were that kind of fruit as maids call medlars when they laugh alone. O Romeo, that se were, O that she were an open-arse, thou a pop’ring pear! Romeo, good night, I’ll to my truckle-bed. This field-bed is too cold for me to sleep. Come, shall we go? (p. 84-85)</p>			
Onestaldo de Pennafort (1. ed. 1940, 1947, 1956 e 1968)	Oliveira Ribeiro Neto (1. ed. 1948, 1951, 1954, 1960 e 1997)	Carlos Alberto Nunes (1. ed. 1956, 1958, 2008)	Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1. ed. 1969, 1978, 1989 e 1995)
<p>Mercúcio: Se fosse cego, nunca acertaria o alvo. Ele está escondido em alguma romeira, unindo em pensamento a fruta e a sua amada, como as mocinhas, quando estão sózinhas. Ó Romeu, se ela fosse uma romã rachada e tu, e tu uma pontuda pêra! Mas, boa noite, Romeu, que eu vou para o eu berço! Esta cama de vento é ruim para dormir. Queres ir? (p. 71)</p>	<p>Mercúcio: O amor que é cego não atinge o fim. Romeu está sentado sob uma macieira, desejando que a amante fosse um desses frutos chamados maçãs, que causam riso às moças. Oh, Romeu, se ela fosse uma arruela e tu uma cravelha! Romeu, boa-noite, eu vou deitar-me. Esta cama ao ar livre é fria para dormir. Vinde, quereis vir? (p. 37)</p>	<p>Mercúcio: Se o amor é cego, nunca acerta o alvo. Agora vai sentar-se sob a fronde de um nespereiro, a desejar que a amada fosse a fruta que as jovens chamam de nêspereira, quando sozinhas. Ó Romeu! Se ela fosse um “et cetera”, realmente, bem aberto, e tu, pêra açucarada! Romeu, boa noite! Vou para o meu leito de rodas; esta cama de campanha para mim é muito úmida. – Não vamos? (p. 36)</p>	<p>Mercúcio: Se o amor é cego, não pode acertar o alvo! Agora, deve estar sentado debaixo de uma nespereira e desejando que sua dama seja essa espécie de fruta que as criadas chamam de nêspereira, quando estão rindo entre elas. Oh! Romeu, se ela fosse” Oh! Se ela fosse uma aberta... et coetera e tu, uma pera pontuda! Romeu, boa noite! Vou para minha cama de rodas. Esta casa de campo é fria demais para que possa nela dormir! Vem, vamos embora? (p. 43)</p>

Fonte: Braun (2016).

⁸⁵ “**stand** continues to play on the idea of having an erection.”

⁸⁶ “**laid... down** subdued the spirit/provided sex and caused the erection to subside.”

As expressões *hit the mark*, *medlar*, *pop'ring pear*, *laugh* e *open arse* compõem os jogos de linguagem dessa passagem. Conforme Funck (2011, p. 84) *hit the mark* é um termo da artilharia que tanto pode ser traduzido como “acertar o alvo” quanto “manter relações sexuais”. Portanto, ao sugerir que Romeu “acertasse o alvo”, Mercúcio, ao mesmo tempo, sugere que seu amigo se relacione sexualmente com Rosalina.

O trocadilho dessa metáfora das frutas que emprega *medlar* (pêssego), e *pop'ring pear* se justifica pelo fato de que ambas eram utilizadas na Era Elisabetana também com o nome popular dos órgãos sexuais feminino e masculino, respectivamente, devido a sua forma sugestiva, embora no contexto atual essas frutas não tenham mais essa conotação sexual. A conotação sexual de “*when they laugh alone*” reside no fato de que *laugh* (rir ou riso) tinha o duplo sentido tanto de rir, como o de manter relações sexuais. Assim, nesse contexto, *when they laugh alone* faz alusão a conversas de cunho sexual entre as moças na intimidade. Por sua vez, a conotação sexual de *open arse* se explica pelo fato de que *arse*, que era um nome vulgar para as nádegas, aliado ao uso do adjetivo *open* (abertas), enfatiza o teor sexual da expressão.

Conforme Evans (2003, p. 105):

hit the mark. Ver 1.1. 197 n.⁸⁷/ **mark-man** marksman [artilheiro] (variante), trocadilho obscen com ‘fair mark...soonest hit’ [belo alvo...em breve atingido] (198). Ver, em Partridge, ‘hit’ and ‘mark’; [...]⁸⁸/ **meddlars** pequenas maçãs de casaca marrom, com um receptáculo grande em forma de taça’ (OED); vulgarismo para a genitália feminina.⁸⁹/**O...O** Provável trocadilho obsceno com ‘O’ = vagina. [...]/ **open-arse** Gíria para ‘medlar’ [...]⁹⁰/ **pop'ring Pear** Pera cujo nome provém de Poperinghein da região de Flandres Ocidental, aqui empregada, devido a seu formato, como um vulgarismo para pênis (trocadilho com ‘pop’er in’ [explode dentro dela]).⁹¹

Em Partridge (2009) vemos as seguintes definições:

hit the mark – “Ver *hit it* (p. 155)⁹²/ *hit it* – atingir o alvo sexual, a genitália (p. 155)⁹³/ *hit* – copular com (uma mulher) (p. 154-155). Também metáfora do termo

⁸⁷ “**hit the mark.** See 1.1. 197 n.”

⁸⁸ “**mark-man** marksman (variant form), with bawdy quibble on ‘fair mark...soonest hit’ (198). See Partridge, under ‘hit’ and ‘mark’; [...].”

⁸⁹ “**meddlars** small brown-skinned apples [s], with large cup-shaped eye’ (OED); vulgarism for female genitalia.

⁹⁰ “**O... O** Probably with bawdy reference to ‘O’ = vagina. [...]/ **open-arse** Slang term for ‘medlar’ [...].”

⁹¹ “**pop'ring Pear** Pear named from Poperinghein West Flanders, here used, because of its shape, as a vulgarism for penis (with further play on ‘pop’er in’).”

⁹² “**hit the mark.** See *hit it*.”

⁹³ “**hit it** - To attain the sexual target of the pudend. The *locus classicus* is the shooting-match in L.L.L., IV i, especially in vv. 118-130, where *hit it* is punned-on and mercilessly elaborated. – Cf. ‘If love is blind, love cannot hit the mark’ (effect inmission), R. & J., II ii 33. See also **hit**.”

acertar o alvo, da artilharia ⁹⁴/ *medlar*; *rotten medlar*; *medlar tree* – Em Shakespeare ‘medlar’ significa tanto genitália como um receptáculo ou sua área correspondente (p. 190)⁹⁵/ *medlar-tree*. Ver entrada precedente (p. 191)⁹⁶/ *arse* – denominação vulgar de traseiro (p. 73)⁹⁷/ *poperin pear* (p. 213) – fruta que denominava o órgão sexual masculino devido ao seu formato. É provável que Shakespeare aqui fizesse um trocadilho a partir da semelhança de pronúncia entre *poperin pear* e *pop her in* (explode dento dela) em referência ao clímax sexual (p. 213).⁹⁸

Relevantes também são as considerações de Macrone (1998, p. 152) acerca da interação entre Benvólio e Mercúcio nesse diálogo, quando aquele incita Mercúcio a prosseguir com sua linguagem provocativa ao afirmar que “seu amor [o amor de Romeu] é cego e melhor lhe convém a escuridão”:⁹⁹

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

⁹⁴ “**hit**, v.t. To copulate with (a woman): cf. *strike*, *thump*, and the modern low-slang term ‘to bang’ (a woman), and *fuck* itself. Allusively in quotation at **hit lower**. By implication in that at **hit it**. Costard’s ‘hit the cloud’ (L.L.L., IV i 134) alludes to a pudend-cover. – R. & J., I i 205-206. – See swell. – See blacknes. Hit, however, is as much a metaphor from archery as it is a piece of sadism, whereas *cope*, *fuck*, *strike*, *thump* are clearly sadistic.”

⁹⁵ “**Medlar; rotten medlar; medlar tree**. In Shakespeare, ‘medlar’ means *either* pudenda or podex or the pudend-podex area (the lower posteriors and the crutch). “Now will he sit under a medlar-tree, And wish his mistress were that kind of fruit. AS maids call medlars when they laugh alone’ (and see continuation at *poperin pear*): R. & J., II i 34-36.”

⁹⁶ “**medlar-tree**. See preceding entry.”

⁹⁷ “**Arse** is a common-Teutonic word, cognate with Gr. *Orrhos* (C.O.D.); *ass*, pronounced *ahss*.”

⁹⁸ “**poperin pear**. (Following the first quotation at **medlar**, q.v.) ‘O, Romeo, that she were, O that she were An open *et-caetera*, thou a popering pear!, R. & J., II i 37-38. *Poperin* (generally *poperine*) pear by its shape makes its clear that ‘penis+scrotum’ is meant; cf. the puno on **Pistol** (likewise allusive to ‘penis+scrotum). Shakespeare, often delighting in a treble innuendo, may be – indeed, probably he is – punning on *pop her in*, especially as the old folk-song *popgoes the weasel!* refers to the emission-explosion of a *penis erectus*, a weasel being allied to a ferret, which *burrows*. *Poerin=poppering=Poperinghe* (the township in West Flanders).”

⁹⁹ “If love is blind, love cannot hit the mark.”

¹⁰⁰ “Benvolio, ever the caution, only provokes Mercutio to further outrage. Continuing on the theme of conjuration, Mercutio imagines ‘raising’ a spirit in Rosaline’s ‘circle’. Why would this take Romeo mad? Because it leads into one long dirty joke, in which the spirit that stands straight until Rosaline’s ‘lays it’ and brings it down is someone else’s erection. Yet rather than anger him, Mercutio expects his banter will “raise up” Romeo. [...] After a quick pun on ‘hitting the mark [target]’ (as the spirit homes in on the bullseye), Mercutio explores a new vulgarly. His punchline is the zinger ‘open-arse’, allegedy the naughty name young maidens lend a suggestively-shaped fruit (a kind of medlar). We presume that the ‘popperin pear’ is shaped to fit the open-arse; and furthermore we note that ‘popperin’ just happens to sound like ‘pop her in’.”

Kiernan (2006, p. 3-9) propõe a seguinte interpretação para traduzir a conotação sexual desse jogo de linguagem:

Hit (atingir). Manter relação sexual. [um trocadilho a partir de um termo da artilharia]¹⁰¹; *Mark* (alvo). Vagina. [Os termos ‘*mark*’ (alvo) e ‘*target*’ (alvo) são trocadilhos usados com frequência em uma referência ao órgão sexual feminino]¹⁰²; *Medlar* (nêspereira). Fruta da nespereira que apenas se torna comestível quando está muito madura. [‘*open-arse*’ era uma gíria utilizada para se referir ao ânus devido a seu formato sugestivo[...]]¹⁰³; *Laugh* (rir/riso). Uma palavra que frequentemente sugeria obscenidades. Era um trocadilho que conotava relações sexuais, ereção e flatulência. Considerando-se a mente obscena de Mercúcio, ele provavelmente estaria imaginando que as donzelas estariam rindo de temas obscenos¹⁰⁴; *Popp’rin’ pear* (pera de Poperinghe). Pênis ereto, que faz trocadilho com ‘*pop her in*’ (explode dentro dela). [Uma pera de Poperinghe, cidade situada (atualmente) na província belga de Flandres Ocidental, que possuía o aspecto de um pênis ereto].

Além disso, Kiernan (2006, p. 2; 9) esclarece que esse trecho, considerado talvez o mais obsceno da peça, foi alvo de censura ainda na época de Shakespeare, dando origem à substituição de ‘*open-arse*’ por ‘*open Et Caetera*’, como se verifica também em traduções brasileiras, como a de Cunha Medeiros e Mendes (1969):

Talvez as linhas mais obscenas em Shakespeare sejam expressas por Mercúcio, amigo de Romeu, um de seus personagens mais desbocados. No entanto, a plateia tende a perdôá-lo, devido a vivacidade que sua presença traz ao palco. Além disso, seus gracejos obscenos não são apenas ultrajantes, mas também espirituosos. Um trecho nesse extrato em que Mercúcio imagina o desejo de Romeu em manter relações sexuais com Rosalina, seu primeiro amor, foi censurado ainda na época de Shakespeare. Houve uma edição que substituiu ‘*open-arse*’ por ‘*open Et Caetera*’, e outra mais tardia que deixou um espaço em branco: ‘*open, or –*’¹⁰⁵

Rubenstein (1989, p. 144) identifica os trocadilhos *laugh(er)*, *open*, e *pear*: *Laugh(er)* é definido como “1. Traseiro [...]. 2. Fazer amor”¹⁰⁶; *open* como “sexualmente disponível” (p. 179)¹⁰⁷; *pear* como “(1) Testículos, Pear-tree [...]: pênis...” (p. 189).¹⁰⁸

Williams (2006) sugere as seguintes interpretações:

¹⁰¹ “Hit. To fuck. [A pun from archery].”

¹⁰² “Mark. Vagina. [The archery terms ‘mark’ and ‘target’ were frequente puns on female genitals].”

¹⁰³ “Medlar. Fruit of the medlar tree that is only edible when over-ripe. [‘Open-arse’ was a slang term for a medlar, the shape of the fruit being thought to resemble the anus. In *Timon of Athens*, 4.3, Timon says he hates the medlar because it looks like the churlish philosopher Apemantus, i.e. it look like his open arse].”

¹⁰⁴ “Laugh. A word that often suggests bawdry. It was a pun on making love, causing an erection, and farting. Given Mercutio’s coarse mind, he’s probably imagining the girls are laughing at obscene matters.”

¹⁰⁵ “Perhaps the dirtiest lines in Shakespeare are delivered by Romeo’s friend Mercutio, one of the most foul-mouthed of his characters. But audiences tend to forgive him anything because when he comes on stage he lights it up. And because his sexual bantering is not only outrageous, it’s also witty.”

¹⁰⁶ “Laugh(er) 1. Man’s rear and end. [...] 2. Make love.”

¹⁰⁷ “Open. Sexually available (P).”

¹⁰⁸ “**Pear/pair**, appear/a pair [...]. (1) Testicles. Pear-tree (‘pyrie’ – TWR): penis...”

Hit copular. Termo da arqueria em R&J I.i.204, ‘Um alvo bem claro, ... é mais fácil de atingir’, envolve a ‘flecha de Cupido’; cf. II.iii.52; ‘Atingiste o alvo’ (isto é, desfrutaste tanto da piada como a dama’). (p. 158)¹⁰⁹/ **mark** vulva. [...] **medlar** mulher sexualmente disponível; referência à vagina (contraparte da referência a Romeu como uma pera). A fruta da nêspereira tem um depressão profunda na parte de cima, rodeada pelos remanescentes do lóbulos do cálice, o que lhe dava o nome popular de *open arse* (nádega aberta). [...] A nêspereira não é comida até que esteja muito madura, com a polpa muito macia’ (Oxford English Dictionary), daí ser proverbial a crença de que a fruta não esteja boa até que esteja podre (p. 204-205)¹¹⁰/ **pear** pênis (tradicionalmente a fruta de Vênus e, simbolicamente, permutável pela maçã do Eden, mas também uma forma de metáfora para os genitais masculinos). Ver **medlar** para *popp’ring pear*’ (R&J II.i.38), trocadilho de ‘*pop her in*’ [explode dentro dela] (‘her’ é dialeto de ‘him’) e de Poperinghe, cidade Flamenga reconhecida por suas peras (p. 230)¹¹¹/ **pop** copular (p. 242)¹¹²/ **open** sexualmente disponível, com tom anatômico. (p. 222)¹¹³/ **arse** trazeiro. O “‘R’ é para – não, eu sei que começa com outra letra’ da Ama é, claramente, um eufemismo de *arse* [trazeiro] [...] (p. 30).¹¹⁴

Conforme Rasmussem, Sénéchal e Bate (2007, p. 4425):

hit the mark atingir alvo/penetrar a vagina¹¹⁵/ **medlar** fruta com um profundo buraco na parte de cima, portanto, um nome vulgar para a vagina (também faz trocadilho com ‘meddler’ – ou seja, “fornicador”)¹¹⁶/ **O** outro trocadilho para vagina¹¹⁷/ **open arse** nêspereira, com clara conotação sexual¹¹⁸/ **pop’rin pear** pera originária de Flandres e termo popular para o pênis; trocadilho em “pop her in” [explode dentro dela].¹¹⁹

Quanto às traduções, acreditamos que esse trecho seja especialmente mais difícil de ser reproduzido com o mesmo efeito cômico do original, devido ao emprego abundante de expressões de duplos sentidos de conotação sexual, que nem sempre encontram equivalentes no português. Dessa forma, os tradutores são levados a buscar estratégias que compensem

¹⁰⁹ “**hit** coit with. An archery quibble in R&J I.i. 204, ‘A right fair mark...is soonest hit’, involves ‘Cupids arrow’; cf. II.iii, 52: ‘Thou hast most kindly hit it’ (i.e. enjoyed both joke and lady).”

¹¹⁰ “**medlar** sexually available woman, woman as vagina (counterpart to Romeo as **pear**). The fruit of the medlar tree has a deep depression at the top, surrounded by the remains of the calyx lobes, earning it the popular name *open arse*. In R&J II. i. 34, Mercutio mocks the love-sick Romeo: ‘Now will he sit under a medlar tree And wish his mistress were that kind of fruit As maids call medlars when they laugh alone. O Romeo, that she were, O that she were, O that she were An open arse, and thou a popp’rin’ pear’ (se et cetera, O). The medlar is ‘eaten when decayed to a soft pulpy state’ (OED), hence proverbial for being never good till rotten.”

¹¹¹ “**pear** penis (traditionally the fruit of Venus, and symbolically interchangeable with the apple of Eden, but also a shape metaphor for the male genitals). See medlar for ‘popp’rin’ pear’ (R&J II. i. 38), punning on ‘pop her in’ (‘her’ is dialect for ‘him’) and the Flemish town Poperinghe, noted for its pears.”

¹¹² “**pop** copular.”

¹¹³ “**open** sexually available, with anatomical overtone.”

¹¹⁴ “**arse** fundament. The nurses’s ‘R’ is for the – no, I know it begins with some other letter’ is clearly an evasion of arse [...]”

¹¹⁵ “**hit the mark** strike the target/penetrate the vagina.”

¹¹⁶ “**medlar** fruit with a deep hollow at the top, hence a slang term for the vagina (also puns on ‘meddler’— i.e., ‘fornicator’).”

¹¹⁷ “**O** another vaginal pun.”

¹¹⁸ “**open arse** medlar fruit, with obvious sexual sense.”

¹¹⁹ “**pop’rin pear** pear from Poperinghe in Flanders and a slang term for the penis; puns on ‘pop her in’ (where ‘her’ signifies ‘it’).”

essas inequivalências, recorrendo, por exemplo, a soluções como “acertar alvo” na tradução de “*hit the mark*”, ou “causam riso às moças” para “*laugh alone*”. Parece-nos que essas soluções sugerem um duplo sentido inseridas nesse contexto, mas dificilmente podem manter o mesmo sentido jocoso do original, popular na época, quando *hit* e *laugh* eram conhecidos por sua conotação sexual. Naqueles casos dos jogos de linguagem compostos por frutas, que perdem o sentido salaz do texto original, os tradutores encontraram soluções tradutórias através do uso de adjetivos para compor as metáforas como em “romã rachada”, por exemplo, ou “pontuda pêra”, que enfatizam o formato sugestivo quando comparado à anatomia humana – as frutas romã, nêspira ou pêssego e pera não têm a conotação sexual do inglês *medlar* ou *pop’ring pear* –, ou mesmo a alternativas mais sugestivas como “se ela fosse **uma arruela e tu uma cravelha!**”. Esta última solução faz alusão a peças de instrumentos musicais de corda que também se encaixam por seu formato, ideia que remete ao ato sexual. Chama-nos a atenção que duas das traduções analisadas recorram ao uso do “et cetera” conforme a versão original censurada (KIERNAN, 2006). A tradução de Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1969, p. 127) recorre a notas de rodapé para explicar, respectivamente, os duplos sentidos de ‘*medlar*’ e ‘*Popering pear*’:

Medlars tem quase a mesma pronúncia do que meddler-arse, ou seja, para sugerir o orifício retal, daí a causa do riso das criadas/ *Popering pear* era uma pêra oriunda de Poperinghe (na Flandres) que tinha uma forma pontuda. Serve para continuar o sentido obscuro dos comentários de Mercúcio.

Quadro 8 - Jogos de linguagem (com conotação sexual) do personagem Mercúcio em *Romeu e Julieta*

<p>Na cena 2 do ato 4, Mercúcio e Benvólio, agora em uma praça, seguem suas provocações de cunho malicioso. Romeu entra em cena e, em seguida, a Ama, que traz uma mensagem de Julieta para que os jovens se encontrem naquela tarde. Romeu lhe diz que o casamento secreto ocorrerá naquela mesma tarde. A Ama parte, não sem antes responder às provocações repletas de jogos de linguagem sexuais que Mercúcio lhe dirige.</p>			
<p>ATO 2, Cena 4 - original - Evans (<i>apud</i> Funck) Mercutio: Where the dev'l should this Romeo be? Came he not home tonight? Benvolio: Not to his father's, I spoke with his man. Mercutio: Why, that same pale hard-hearted wench, that Rosaline, torments him so, that he will sure run mad. (p. 107)</p>			
<p>Onestaldo de Pennafort (1. ed. 1940, 1947, 1956 e 1968)</p>	<p>Oliveira Ribeiro Neto (1. ed. 1948, 1951, 1954, 1960 e 1997)</p>	<p>Carlos Alberto Nunes (1. ed. 1956, 1958, 2008)</p>	<p>Medeiros e Oscar Mendes (1. ed. 1969, 1978, 1989 e 1995)</p>
<p>Mercúcio: Onde diabo se meteu êsse Romeu? Será que êle passou fora de casa a noite? Benvólio: Fora da casa dele pelo menos. O criado me disse.</p>	<p>Mercúcio: Onde diabo foi Romeu meter-se? Não voltou para casa esta noite? Benvólio: Para a casa do pai, não. Perguntei a um criado.</p>	<p>Mercúcio: Onde diabo meteu-se esse Romeu? Passou a noite e casa, porventura? Benvólio: Não a do pai, pois conversei com este. Mercúcio: Oh! é essa</p>	<p>Mercúcio: Onde diabo estará esse Romeu? Não foi para casa esta noite? Benvólio: Para a casa do pai, não. Falei com um criado. Mercúcio: Ah! Essa</p>

Mercúcio: Aquela lambisgóia de coração de ferro , a tal da Rosalina, tanto o atormenta, que êle acaba doido! (p. 91)	Mercúcio: É sempre aquela menina de coração duro , Rosalina, que o atormenta até torná-lo louco. (p. 47)	mesma Rosalina pálida de coração de pedra que o atormenta, a ponto de deixa-lo quase louco. (p. 47)	pálida jovem de coração empedernido , essa Rosalina, atormenta-o de um modo que acabará por enlouquecê-lo. (p. 53)
--	--	--	---

Fonte: Braun (2016).

Nesta fala o jogo de linguagem se encontra em *wench*, jovem ou prostitua. Assim, “é possível que Mercúcio queira dizer ‘putinha’, de maneira meio carinhosa e meio ofensiva.” (FUNCK, 2011, p. 107). Partridge (2009, p. 281) esclarece que, na Era Elisabetana, *wench* conotava “jovem de origem humilde e frequentemente de baixa moral”.¹²⁰ Segundo Williams (2006, p. 335) “*wench* [é sinônimo de] prostituta”.¹²¹

As traduções brasileiras de *wench* não reproduzem o duplo de sentido do original, mantendo apenas o tom de crítica em relação à Rosalina de “coração de pedra” [*hard-heated*]: “lambisgóia de coração de ferro” (PENNAFORT, 1940, p. 91); “menina de coração duro” (OLIVEIRA RIBEIRO NETO, 1948, p. 48); “Rosalina pálida de coração de pedra” (NUNES, 1956, p. 47); e “Essa pálida jovem de coração empedernido” (CUNHA MEDEIROS; MENDES, 1969, p. 53).

Quadro 9 - Jogos de linguagem (com conotação sexual) do personagem Mercúcio em *Romeu e Julieta*

ATO 2, cena 4 - original- Evans (apud Funck)			
Mercúcio: Alas, poor Romeo, he is already dead. Stabbed with a white wench 's black eye, run through the ear with a love song, the very pin of his heart cleft with the blind bow-boy's butt-shaft; and is he a man to encounter Tybalt? [...]			
Benvolio: Here comes Romeo, here comes Romeo.			
Mercutio: Without his roe, like a dried herring: O flesh, flesh, how art thou fishified! (p. 107-110)			
Onestaldo de Pennafort (1. ed. 1940, 1947, 1956 e 1968)	Oliveira Ribeiro Neto (1. ed. 1948, 1951, 1954, 1960 e 1997)	Carlos Alberto Nunes (1. ed. 1956, 1958, 2008)	Medeiros e Oscar Mendes (1. ed. 1969, 1978, 1989 e 1995)
Mercúcio: Pobre Romeu! Morto já está êle, assassinado pelos olhos negros de uma pálida donzela! Com as orelhas atravessadas por uma canção de amor, o coração trespassado até ao âmago pelos dardos rombudos do pequenino atirador ceguinho, – Romeu é lâ homem de enfrentar Teobaldo? [...]	Mercúcio: Ah, pobre Romeu, que já está morto, apunhalado pelo negro olhar duma branca donzela , baleado no ouvido com um canto de mar ferido bem no fundo do coração pela seta do pequeno arqueiro cego. É lá homem para enfrentar Teobaldo? [...] Benvólio: Romeu vem vindo, aí vem Romeu.	Mercúcio: Ah! Pobre Romeu! Já está morto, apunhalado pelos olhos negros de uma donzela branca , atravessados tem os ouvidos por uma canção de amor; partida a mais secreta cavilha de coração, pela seta bem barbela do archeiro cego. Será o homem apropriado para enfrentar Teobaldo? [...] (<i>Entra Romeu</i>)	Mercúcio: Ah, pobre Romeu! Já está morto! Apunhalado pelos olhos negros de uma branca donzela . Traspassado pelos ouvidos por uma canção de amor. Dividido o centro do seu coração por uma certa flechada do cego pequeno arqueiro. É o homem para enfrentar Teobaldo? [...] Benvolio: Está chegando

¹²⁰ “**wench**. A girl or young woman, especially if of low birth and frequently with the conotation of low morals.”

¹²¹ “**wench** whore.”

<p>Benvólio: Aí vem o Romeu, aí vem o Romeu! Mercúcio: Só osso e pele! Amarelo e seco como um bacalhau! Ó carne, ó carne, como viraste peixada! (p. 92-93)</p>	<p>Mercúcio: Magro como um arenque, seco. Oh, carne, carne, que viraste peixe! (p. 48)</p>	<p>Benvólio: Mas sem suas milharas, seco como um bacalhau. Mercúcio: Ó carne! Carne! Como estás peixificada! (p. 47-48)</p>	<p>Romeu! Está chegando Romeu! Mercúcio: Sem ova, como um arenque seco! Oh! Carne, carne, como está peixificada! (p. 54-55)</p>
---	---	--	---

Fonte: Braun (2016).

Aqui, as falas jocosas de Mercúcio e Benvólio estão expressas nos trocadilhos ou jogos de linguagem de conotação sexual estão em *wench*, *roe*, *dried herring* e *fishified*.

No que se refere a *wench*, remetemos às referências citadas na análise do mesmo trocadilho presente no trecho anterior do Quadro 8. Já a conotação sexual de *roe*, *dried herring* e *fishified* se deve ao fato de que essas expressões sejam uma referência à falta de libido. Conforme Funck (2011, p. 110)

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

Além disso a expressão *O, flesh, flesh, how art thou fishified!* é uma referência à falta de desejo sexual, “Isto é, [a alguém] de sangue frio, sem impulso sexual. Dizia-se que a carne de peixe inibia a libido” (FUNCK, 2011, p. 110). Segundo Partridge (2009, p. 135) *fish* também conotava, na Era Elisabetana, “uma menina ou mulher vista sexualmente ou como objeto sexual; especialmente, uma prostituta, como em *R. & J., I 29* (ver citação) – implícito em *fishmonger* (cafetão)”.¹²²

Em Evans (2003, p. 121) vemos as seguintes interpretações:

Without his roe [Sem a sua ova] (1) sem a sua virilidade, enfraquecido e emasculado pelo amor (‘ova’ = ovas de peixe; comparar ‘arenque abatido’ = um peixe que desovou, e 1 H4 2.4.1 30); (2) sem a sua amada (trocadilho com ‘roe’ = um pequeno veado). Seymore sugere: Romeu ‘sem a sua ova’ = Eu oh! Ou Oh, eu! (o suspiro de um amante). Mercutio se refere a Romeu como um libertino esgotado recém saído de um bordel; o Frei já tinha sugerido algo semelhante em 2.3.42.44.^{123/}

¹²² “**Fish**, n. A girl or woman, viewed sexually; especially, a prostitute, as in *R. & J., I i 29* (see quotation at tool), - implied in **fishmonger**, q.v.”

¹²³ “**Without his roe** (1) minus his manhood, thin and emasculated by love (‘roe’ = fish eggs; compare ‘shotten herring’ = a fish that has spawned, and 1 H4 2.4.1 30); (2) without his dear (playing on ‘roe’ = a small deer). Seymoe suggests that Romeu ‘without his roe’ = Me oh! Or Oh me! (a lover’s sigh). Mercutio talks to Romeu as if he were a depleted rake fresh from the bawdy house; the Friar had already suggested something similar in 2.3.42.44.”

fishified de sangue frio (sem libido) - um peixe morto (“seco”); comparar 1.1.27-8.¹²⁴

Conforme Carrington ([19--], p. 76): “**roe**, trocadilho com nome Romeu e, talvez, com ‘roe’, a fêmea do veado, ou seja, sem sua amada^{125/ fishified}, tal como um peixe”.¹²⁶

De acordo com Williams (2006, p. 262):

roe sêmem (especificamente a ova do peixe, transferida ao âmbito humano). Em R&J II. Iv. 38, Mercúcio presume que Romeu esteja exausto sexualmente, ‘Sem a sua ‘ro’, como um arenque sem ova’ (a ova do arenque era, provavelmente, removida durante o processo de tratamento) (p. 262)^{127/ fish 3}. Alusivo ao pênis. Ao se gabar de ‘ser um belo naco de carne’ [standing flesh], Sansão incita a resposta de Gregório “Ainda bem que não és nenhum peixe, pois serias uma abótrea seca”. A abótrea é um tipo de pescada seca e salgada, considerada de qualidade inferior e que remete à impotência [sexual]. Da mesma forma, Mercúcio fez referência ao fato de que Romeu estivesse sexualmente debilitado (ver roe): ‘Ó carne, ó carne, como estás peixificada’! (p. 126)¹²⁸

Em Rasmussen, Sénéchal e Bate (2007, p. 4434):

roe fêmea do veado/sêmen – isto é, ele [Romeu] está sexualmente exausto (joga com a primeira sílaba do nome Romeu [Ro-me-o], utilizando apenas o “me, o”, em referência ao lamento de um amante) **dried herring** pênis impotente (o sêmem [**roe**] foi removido do arenque durante o processamento de cura) **flesh** joga com o sentido de “pênis/ereção” **fishified** peixificado/transformado em peixe, isto é, de sangue frio/desidratado (impotente)/obcecado pela vagina de sua amada.¹²⁹

No que concerne às traduções, parece-nos que a conotação sexual dos trocadilhos foi reproduzida através de expressões como: “pálida donzela”, “branca donzela ou donzela branca” em referência a “*wench*”; “seco como um bacalhau”, “sem ova, como um arenque seco” ou ainda “carne peixificada”, que, ao reproduzirem “*dried herring*” e “*O flesh, flesh, how art thou fishified!*”, fazem alusão a um “peixe morto”, ou seja, sem vida, nem libido.

¹²⁴ “**fishified** turned cold-blooded (without sexual drive) – a dead (‘dried’) fish; compare 1.1.27-8.”

¹²⁵ “**roe**, Punning on his name, and perhaps also na “roe”, a female deer, i.e. without his lady-love.”

¹²⁶ “**fishified**, made like a fish.”

¹²⁷ “**roe** sêmem (properly fish-sperm, but transfered to the human domain). In R&J II. Iv. 38, Mercutio assumes that Romeo suffers from sexual exhaustion, arriving ‘Without his roe, like a dried herring (the herring’s roe may be removed during curing’.”

¹²⁸ “**fish 3**. Allusive of pennis. Samson’s standing **flesh** boast (R&J I. i. 28) prompts Gregory’s ‘Tis well thou art not fish. If thou hadst, thou hadst been poor-John.’ The latter is dried, salted hake, an inferior food which hardly suggests potency. That is is also rigid is evidently not the point since Mercutio takes Romeo to be sexually debilitated (see **roe**): ‘O flesh, flesh, how art thou fishified.’”

¹²⁹ “**roe** female deer/semen—i.e., he is sexually exhausted (plays on the first syllable of Romeo’s name, leaving “me, o,” the lament of a lover) **dried herring** withered penis (**roe** was removed from the herring during the curing process) **flesh** plays on sense of “penis/erection” **fishified** made fishlike, i.e., coldblooded/dried out (impotent)/obsessed with your mistress’ vagina.”

Quadro 10 - Jogos de linguagem (com conotação sexual) dos personagens Mercúcio e Romeu em *Romeu e Julieta*

ATO 2, cena 4 - original - Evans (<i>apud</i> Funck)			
<p>Mercutio: The slip, sir, the slip, can you not conceive? Romeo: Pardon, good Mercúcio, my business was great, and in such a case as mine a man may strain courtesy. Mercutio: That's as much as to say, such a case as yours constrains a man to bow in the hams. Romeo: Meaning to cur'sy. Mercutio: Thou hast most kindly hit it. Romeo: A most courteous exposition. Mercutio: Nay, I am the very pink of courtesy. Romeo: Pink of flower. (p. 111- 112)</p>			
Onestaldo de Pennafort (1. ed. 1940, 1947, 1956 e 1968)	Oliveira Ribeiro Neto (1. ed. 1948, 1951, 1954, 1960 e 1997)	Carlos Alberto Nunes (1. ed. 1956, 1958, 2008)	Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1. ed. 1969, 1978, 1989 e 1995)
<p>Mercúcio: Sem te despedires, não te lembras, oh! Senhores! Romeu: Perdão, meu caro Mercúcio. Eu tinha que fazer uma cousa muito urgente, e, em tais circunstâncias, a gente esquece as cerimônias. Mercúcio: Quer dizer que em um caso assim obriga até um cidadão a ficar de cócoras para... Romeu: Cocorejar as suas desculpas. Isso mesmo. Mercúcio: Compreendeste perfeitamente. Romeu: Pelo menos, é uma explicação cortês. Mercúcio: E eu então, que sou o primor da cortesia. Romeu: És a flor das flores. (p. 94)</p>	<p>Mercúcio: Que escapada, meu velho, que escapada! Então não te recordas? Romeu: Perdão, caro Mercúcio, eu tinha pressa, e em caso desses um homem dispensa cortesias. Mercúcio: Isso é dizer que um homem no teu caso é obrigado a viver fazendo curvaturas. Romeu: Ou melhor, cortesias. Mercúcio: Adivinhaste a minha ideia. Romeu: Questão de cortesia. Mercúcio: Eu sou um cravo na delicadeza. Romeu: Um cravo em flor. (p. 48-49)</p>	<p>Mercúcio: A de viladiogo, senhor! A de viladiogo! Não me compreendeis? Romeu: Perdão, meu bom Mercúcio; mas tinha um negócio muito importante em mãos; e num caso desses parece-me lícito forçar um pouco a cortesia. Mercúcio: O que equivale a dizer que num caso como o vosso somos forçados a dobrar a perna. Romeu: Sim, por cortesia. Mercúcio: Acertaste com muita galantaria. Romeu: É uma exposição muito cortês. Mercúcio: É que sou o legítimo alfinete da cortesia. Romeu: És um alfinete de flor. (p. 49)</p>	<p>Romeu: Bom dia para ambos! Que logro vos preguei? Mercúcio: É que correste como a moeda falsa, rapaz. Não compreendes? Romeu: Perdoa-me, bom Mercúcio! Tinha um assunto importante e, em casos semelhantes, bem pode um homem violar a cortesia. Mercúcio: Ou seja, que num caso como o teu um homem é obrigado a dobrar os jarretes (<i>Parte da perna situada atrás da articulação do joelho.</i>) Romeu: Para fazer uma reverência cortês, perfeitamente. Mercúcio: Compreendeste a coisa com toda a galanteria. Romeu: Uma explicação perfeitamente cortês. Mercúcio: Pois, então, sou verdadeiro modelo da cortesia. Romeu: Tu és a flor da cortesia. (p. 55-56)</p>

Fonte: Braun (2016).

Consideramos a interação entre Romeu e Mercúcio muito relevante nessa passagem, uma vez que Romeu não apenas o estimula a explorar seus jogos de linguagem de conotação sexual, como também os utiliza. Os jogos de linguagem nesse trecho são evidenciados pelo uso de *case*, *courtesy*, *hit* e *business*, “*case*: genitais femininos; *courtesy*: inclinar-se para a

cópula; *kindly hit it*: ter sucesso na cópula; [...] e *business*: [...] relações sexuais” (FUNCK, 2011, p. 112).

Segundo Evans (2003, p. 122):

A perspicácia aqui remete a vários trocadilhos: ‘case’ = (1) contingência, (2) pudenda masculina ou feminina; ‘courtesy’ (variação de ‘cur’sy’) = (1) boas maneiras, (2) bow; ‘bow in the hams’ = curvar-se/fazer reverência, (2) mostrar os efeitos debilitantes da indulgência sexual ou doença venérea; ‘kindly hit it’ = (1) graciosamente atingir o ponto/alvo, (2) naturalmente consumir o ato sexual (comparar 2.1.33).¹³⁰

Vemos outras definições também em Rubenstein (1989, p. 40): “**Negócio**. Coito”¹³¹; “**Cortesia**. No século XVI, um dos significados era uma reverência ou o movimento de descer lentamente o corpo dobrando os joelhos. Trocadilho com inclinar-se para defecar ou copular”.¹³²

Destacamos ainda as definições de Partridge (2009, p. 93):

business (negócio). Relação sexual; intimidade sexual. Ver citação em *broach*. Conforme o eufemismo moderno *relacionar-se com uma mulher* e a expressão shakespeariana *do naught with* (*fazer algo*), *Ex. ocupado* (p. 93)¹³³; *case* (caso). Genitália. [...] Ou *case*, bainha de uma espada (ver espada e broquel) (p. 96)¹³⁴; *Hit it*. Atingir o alvo sexual (órgão sexual do parceiro). O local clássico do tiro ao alvo na artilharia (p. 155)¹³⁵; *Hit*, v.t. copular com (uma mulher) (p. 154-155).

Para Kiernan (2006) *business* (p. 8) e *hit it* (p. 10-12) conotam relações sexuais, e *Case* (p. 3-12) conota o órgão sexual feminino.

Segundo Williams (2006):

‘case órgão sexual (trocadilho em diversos sentidos). [...] A Ama de Julieta (R&J III.iii.84) declara, de maneira ambígua, que [a **situação** de] Romeu ‘é igual à de minha senhora, bem a mesma situação’. [Romeo is even in my mistress’ **case**, Just in her **case**’]. (situação; ver **ham**). (p. 66)¹³⁶/ **ham** parte de trás do joelho. Utilizada

¹³⁰ “The wit here turns on several bawdy puns: ‘case’ = (1) contingency, (2) male or female pudenda; ‘courtesy’ (with variant form ‘cur’sy’) = (1) good manners, (2) bow; ‘bow; ‘bow in the hams’ = make a bow, (2) show the debilitating effects of sexual indulgence or venereal disease; ‘kindly hit it’ = (1) graciously taken the point, (2) naturally effected sexual connection (compare 2.1.33).”

¹³¹ “**business**. Coitus (F&H; P).”

¹³² “In the 16th c. one meaning was a bow, made by bending the knees and lowering the body. Pun on stooping for defecation or for copulation.”

¹³³ “**business**. Sexual intercourse; sexual intimacy. See quotation at **broach**. C.f. the euphemistic modern *to have (something) to do with a woman* and the Shakespearean **do naught with**, *Ex busy*.”

¹³⁴ “**Case**. Pudend. [...] *Case* because it sheathes a sword (see **swords and bucklers**).”

¹³⁵ “**hit it**- To attain the sexual target of the pudend. The *locus classicus* is the shooting-match in L.L.L., IV i, especially in vv. 118-130, where *hit it* is punned-on and mercilessly elaborated. – Cf. ‘Iff love is blind, love cannot hit the mark’ (effect inmission), R. & J., II ii 33. See also **hit**. Hit, however, is as much a metaphor from archery as it is a piece of sadism, whereas *cope*, *fuck*, *strike*, *thump* are clearly sadistic.”

¹³⁶ “**case** sexual organ (quibbling on several senses). [...] Juliet’s nurse (R&J III.iii.84) declares equivocally that Romeo ‘is even in my mistress’ case, Just in her case’ (situation; see **ham**).”

em frases para indicar debilidade sexual (cf. Dictionary of Sexual Language **crinkle-ham** []). Em R&J II.iii.50. Dizem a Romeu que ‘em casos como o teu [such a case], a gente fica obrigado a dobrar os joelhos [to bow in the hams’ (cf. **case**). (p. 150)¹³⁷/ **hit** copular **Hit** copular. Termo da arqueria em R&J I.i.204, ‘Um alvo bem claro,... é mais fácil de atingir’, envolve a ‘flecha de Cupido’; cf. II.iii.52; ‘Atingiste o alvo’ (isto é, desfrutaste tanto da piada como a dama’). (p. 158)¹³⁸.

Em Rasmussem, Sénéchal e Bate (2007, p. 4430) temos:

case situação (Mercúcio dá o sentido de “vagina”)¹³⁹/ **bow... hams** curvar-se (fazendo uma cortesia, uma forma de cortesia)/ debruçar-se após um período de esforço decorrente da atividade sexual ou curvar-se mediante uma dor provocada por doença venérea¹⁴⁰/ **hams** coxas e nádegas¹⁴¹/ **curtsy** reverência¹⁴²/ **kindly hit it** gentilmente acertou [o alvo]/ manteve relação sexual.¹⁴³

Os duplos sentidos de *case*, *courtesy*, *hit* e *business* não encontram equivalência em português, uma vez que não mantêm a conotação sexual do original. Conforme Funck (2011, p. 112)

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

Dessa forma, observamos que as soluções dadas nas traduções analisadas não reproduziram nem o duplo sentido nem a conotação sexual dos jogos do texto original: *case* é traduzido como caso, *courtesy* como cortesia, ficar de cócoras, fazer curvaturas ou dobrar os jarretes ou a perna, *hit* como acertaste, compreendeste ou adivinhaste e *business* como negócio.

¹³⁷ “**ham** back of the knee. Used in phrases indicating sexual debility (cf. DSL crinkle-ham). In R&J II.iii.50, Romeo is told that ‘such a case as yours constrains a man to bow in the hams’ (cf. case).”

¹³⁸ “**hit** coit with. An archery quibble in R&J I.i. 204, ‘A right fair mark... is soonest hit’, involves ‘Cupids arrow’; cf. II.iii, 52: ‘Thou hast most kindly hit it’ (i.e. enjoyed both joke and lady).”

¹³⁹ “**case** situation (Mercutio then shifts the sense to “vagina”).”

¹⁴⁰ “**bow... hams** bow from the waist (playing on courtesy, a form of curtsy)/hunch over after a heavy bout of sexual activity or with the pain of venereal disease.”

¹⁴¹ “**hams** thighs and buttocks.”

¹⁴² “**curtsy** bow.”

¹⁴³ “**kindly hit it** readily got it/naturally had sex.”

Quadro 11 - Jogos de linguagem (com conotação sexual) do personagem Mercúcio em *Romeu e Julieta*

ATO 2, cena 4 - original - Evans (<i>apud</i> Funck)			
Mercutio: Right. Why, is not this better now than groaning for love? Now art thou sociable, now art thou Romeo; Now art thou what thou art, by art as well as by nature, for this driveling love is like a great natural that runs lolling up and down to hide his bauble in a hole. (p. 113)			
Onestaldo de Pennafort (1. ed. 1940, 1947, 1956 e 1968)	Oliveira Ribeiro Neto (1. ed. 1948, 1951, 1954, 1960 e 1997)	Carlos Alberto Nunes (1. ed. 1956, 1958, 2008)	Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1. ed. 1969, 1978, 1989 e 1995)
Mercúcio: Fora de brincadeiras, então não é melhor assim, do que andares a gemer de amor? Agora estás sociável, voltaste a ser o verdadeiro Romeu, integrado na sua própria natureza. Porque quando andavas por aí apaixonado, parecias um dêsses bobos de rei, a se arrastar com a língua de fora, abobalhado, para cima e para baixo, à procura de um buraco onde meter o seu cetro de dois guizos! (p. 96)	Mercúcio: Vê, isto é melhor do que gemer de amor. Agora, estás sociável, como o antigo Romeu. Agora és que o que és, no natural, pois esse amor baboso é como um grande tonto que corre sem destino dum lado para outro procurando um buraco onde esconda as tolices. (p. 49)	Mercúcio: E não será melhor ser isso do que andar a suspirar de amor? Mas agora, sim, revelas-te sociável. Agora, sim: és homem; agora és o que és, por arte e natureza. Porque este teu amor disparatado é tal qual um grande idiota que corre a cambalear por aí tudo, para, no fim, esconder sua bugiaria em qualquer buraco. (p. 49)	Mercúcio: Concordo; não é melhor isto que gemer de amor? Estás agora sociável, agora és Romeu. Agora, és o que és, por arte bem como por natureza. Porque esse amor chorão é como um grande idiota que corre, pondo a língua para fora, e vai esconder o brinquedo num buraco. (p. 56-57)

Fonte: Braun (2016).

Os jogos de linguagem *groaning for love* e *love is like a great natural that runs lolling up and down to hide his bauble in a hole* evidenciam a conotação sexual desse trecho da peça. *Groaning*, faz alusão ao gemido erótico; *hide*, à penetração, ao ato sexual; *bauble*, ao pênis; *hole*, à vagina.

Assim, em Evans (2003, p. 124), vemos as seguintes interpretações: “**natural** idiota, tolo¹⁴⁴/**lolling** mostrando a língua (com provável referência a ‘bauble’ (75)¹⁴⁵/ **bauble** (1) cetro do bobo da corte decorado com cabeça do bobo e, por vezes, com uma bexiga para atingir os impertinentes; (2) pênis¹⁴⁶/**hole** [buraco] faz trocadilho com vagina”¹⁴⁷.

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

¹⁴⁴ “**natural** idiot, fool.”

¹⁴⁵ “**lolling** sticking out his tongue (with probable reference to ‘bauble’ (75).”

¹⁴⁶ “**bauble** (1) fool’s short stick decorated with a fool’s head and sometimes with a bladder for striking offenders; (2) penis.”

¹⁴⁷ “**hole** With quibble on vagina.”

edge” (p. 149)¹⁴⁸; *Bauble. Pênis*” (p. 76)¹⁴⁹; *Hole. Ainda é uma expressão vulgar para genitália*” (p. 155).¹⁵⁰

Novamente observamos a importância da interação entre os personagens no que diz respeito ao efeito cômico provocado pelo emprego da linguagem de duplo sentido. Neste trecho, observamos que Romeu incita Mercúcio a utilizar seus jogos de linguagem sexuais, assim como, por vezes, Mercúcio é incitado por Benvólio – conforme já observamos em alguns dos trechos analisados –, ou pela Ama, – interação que será vista em um dos trechos seguintes.

Essa observação é reiterada por Macrone (1998, p. 153) quando afirma que o que dá sentido a essa passagem são as réplicas espirituosas de Mercúcio com seus trocadilhos sexuais para provocar Romeu, intensificando seu desejo por Rosalina¹⁵¹.

Rubenstein (1989, p. 118) evidencia a conotação sexual de *groan*, que define como: “região da virilha. Gemido erótico; choro ou lamento pela virgindade perdida”.¹⁵²

Segundo Kiernan (2008) a expressão *hole* (p. 3) conota vagina, e *groaning* (p. 10; 12), o ato sexual.

Conforme Carrington ([19--], p. 77): “**natural**, tolo, idiota (por derivação – tolo por natureza)¹⁵³/ **bauble**, O símbolo do bobo da corte, um bastão com a cabeça do bobo, como mascote, no topo”¹⁵⁴; o que sugere, por metáfora, um duplo sentido de conotação sexual.

Williams (2006) apresenta as seguintes definições:

groan 3. Expressão do êxtase sexual¹⁵⁵/ **bauble** pênis. L. o ‘cajado’ do bobo da corte (cf. **folly**). Mercúcio (R&J II.iii.83) compara o amor a ‘um truão que corre para lá e para cá atrás de um buraco onde esconder seu bastão’(q.v.); ‘great’ classifica ambos

¹⁴⁸ “**Groaning.** A woman’s cry or groan pain at losing her virginity. See the quotation at **edge**.”

¹⁴⁹ “**bauble.** Penis. ‘This drivelling love is like a great natural, that runs lolling up and down to hide his bauble in a hole’ (see **hole**), R. & J., II iii 93-95 – See quotation at **service**.”

¹⁵⁰ “**hole** is still a vulgarism for ‘pudend’. Two Gentleman, II iii 17-19, ‘This left shoe in it, is my mother... it hath the worser sole. This shoe, with the hole in it, is my mother, and this my father; a vengeance on ‘t’ – R. & J.: see **occupy**. [...]”

¹⁵¹ “This reparte would hardly make sense, let alone qualify as witty, without it many dirty jokes. Mercutio’s been trying to cheer up his lovesick pal Romeo, who’s groaning with desire for Juliet. (Hamlet will later use “groaning” to mean “sexual moaning” – Hamlet, III.ii.267.) ‘Drivelling love’ (that is, drooling or dripping love) is like a ‘natural’ (idiot.) who runs about looking for a ‘hole’ to insert his ‘buble’ in. A buble is a court jester’s stick, fitted with a carved head at one end, and in this context a transparent phallic symbol. The term ‘hole’ requires no comment.”

¹⁵² “**Groan.** Groin. Erotic moan (C); cry on lost virginity (P).”

¹⁵³ “**natural**, fool, idiot (by derivation – fool by nature).”

¹⁵⁴ “**bauble**, The professional fool’s token of office, a stick with a fool’s head as a mascot on top.”

¹⁵⁵ “**groan 3.** Expression of sexual ecstasy.”

‘natural’ e ‘bauble’[...] (p. 36-37)¹⁵⁶/ **folly** lascívia (p.130)¹⁵⁷/ **hole** vagina (p. 159).¹⁵⁸

Conforme Rasmussem, Sénéchal e Bate (2007, p. 4431):

drivelling tedioso/babão¹⁵⁹ **natural** idiota, tolo¹⁶⁰/ **lolling** com a língua (ou o bastão/[pênis]) à mostra¹⁶¹/ **bauble** bastão com uma cabeça talhada em uma das pontas tradicionalmente carregada por um bobo/pênis (dizia-se que os bobos eram, supostamente, bem dotados)¹⁶²/ **hole** remete ao sentido de “vagina”.¹⁶³

No que diz respeito à tradução de *groaning for love*, observamos que as soluções encontradas pelos tradutores Pennafort (1940), Oliveira Ribeiro Neto (1948) e Cunha Medeiros e Mendes (1969) coincidem em “gemer de amor”, opção que reproduz o duplo sentido de conotação sexual em referência ao gemido do ato sexual. Entretanto, a solução encontrada por Nunes (1956) – “andar a suspirar de amor” – não o reproduz, pois sugere um suspiro ao invés de um gemido, que não parece expressar o prazer do ato sexual.

As soluções para a tradução de *love is like a great natural that runs lolling up and down to hide his bauble in a hole* reproduzem a conotação sexual dos jogos de linguagem especialmente pelo emprego de expressões que fazem alusão à penetração do ato sexual, em que “buraco” conota o órgão sexual feminino e “cetro”, “tolices”, “bugiaria” e “brinquedo”, o masculino.

Entretanto, a solução encontrada por Pennafort, “à procura de um buraco onde meter o seu cetro de dois guizos!” parece-nos a mais explícita pois “cetro”, além de seu formato sugestivo, faz referência ao bastão carregado pelos bobos da corte no passado, conforme a observação de Funck (2011, p. 113): “O *bauble* era um bastão que os bobos carregavam à guisa de cetro. Nesse contexto, fica bem insinuado o duplo sentido de *bauble*, ‘bastão e pênis’, e de *hole*, ‘buraco e vagina’”. Quanto às demais soluções, parece-nos que as expressões “tolices”, “bugiaria” e “brinquedo”, empregadas como equivalentes de *bauble*, têm essa conotação sexual determinada apenas pelo contexto da frase, uma vez que não encontramos definições de conotação sexual para as mesmas.

¹⁵⁶ “**bauble** penis. Lit. the fool’s ‘slapstick’ (cf. **folly**). Mercutio (R&J iI.iii.83) likens love to ‘a great natural that runs lolling up and down to hide his bauble in a hole’ (q.v.); ‘great’ qualifies both ‘natural’ and ‘bauble’ [...]”

¹⁵⁷ “**folly** lewdness.”

¹⁵⁸ “**hole** vagina.”

¹⁵⁹ “**drivelling** tedious/dribbling.”

¹⁶⁰ “**natural** idiot, fool.”

¹⁶¹ “**lolling** with tongue (or **bauble**) hanging out.”

¹⁶² “**bauble** baton with a carved head on one end traditionally carried by a fool/penis (fools were supposed to be particularly well-endowed).”

¹⁶³ “**hole** plays on the sense of ‘vagina’”.

Quadro 12 - Jogos de linguagem (com conotação sexual) do personagem Mercúcio em *Romeu e Julieta*

<p>ATO 2, cena 4 - original - Evans (apud Funck) Mercúcio: Thou desirest me to stop in my tale against the hair. Benvólio: Thou wouldst else have made thy tale large. Mercúcio: O thou art deceived; I would have made it short, for I was come to the whole depth of my tale, and meant indeed to occupy the argument no longer. Romeo: Here's a goodly gear! A sail, a sail! Mercúcio: Two, two: a shirt and a smock. (p. 113)</p>			
<p>Onestaldo de Pennafort (1. ed. 1940, 1947, 1956 e 1968)</p>	<p>Oliveira Ribeiro Neto (1. ed. 1948, 1951, 1954, 1960 e 1997)</p>	<p>Carlos Alberto Nunes (1. ed. 1956, 1958, 2008)</p>	<p>Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1. ed. 1969, 1978, 1989 e 1995)</p>
<p>Benvólio: Tive medo de que fosse comprida demais. Mercúcio: Pois estás enganado. Eu já havia chegado ao âmago da coisa e não pensava em ir além. Romeu: Isso é que é um bom falar! Mercúcio: Uma vela, uma vela! Benvólio: Duas, duas! Uma camisa e uma camisola. (p. 96-97)</p>	<p>Benvólio: Podias ir muito longe. Mercúcio: Estás enganado, eu deveria ser breve, e chegar ao fim do conto sem te cansar do argumento. Romeu: Aí vem um belo vestido! Mercúcio: Vela à vista, vela à vista! Benvólio: Duas, de dois panos: uma camisa de mulher outra de homem. (p. 50)</p>	<p>Benvólio: Sim, que do contrário ficarias de rabo muito comprido. Mercúcio: Oh! Estás enganado; ficaria curto, pois eu já havia atingido o fundo da história, não tencionando prosseguir no argumento. Romeu: Eis aqui um assunto retesado. (Entram a ama e Pedro) Mercúcio: Uma vela! Uma vela! Benvólio: Duas! duas! Uma camisa em um casaco. (p. 50)</p>	<p>Benvólio: Sim, senão o rabo de tua história ficaria muito comprido. Mercúcio: Oh! Estás enganado, eu a teria encurtado, pois acabara de chegar à profundidade de minha história, e não tinha intenção de tratar do assunto por mais tempo. Romeu: Muito bem engrenado! (Entram a Ama e Pedro. Mercúcio: Uma vela, uma vela! Benvólio: Duas, duas; saia e calça! (p. 57)</p>

Fonte: Braun (2016).

Neste trecho, comprovamos novamente a eficácia da interação entre personagens para a produção dos duplos sentidos de conotação sexual que caracterizam os jogos de linguagem, que se encontram nas expressões *tale against the hair*; *made thy tale large*; *the whole depth of my tale*; *occupy the argument*.

Os homófonos *tale* (conto, história) e *tail* (rabo e popularmente pênis) que constituem os jogos de linguagem dessa passagem, representam uma dificuldade para a tradução em termos de forma e de efeito obtido a partir da exploração da homofonia no inglês, já que não têm a mesma pronúncia no português. A locução *against the hair* (a contrapelo) ganha conotação sexual na fala de Mercúcio em referência a “contra os pelos pubianos” (FUNCK, 2011, p. 113). Quanto a *occupy the argument*, vemos, respectivamente, os duplos sentidos maliciosos de *occupy* como manter relações sexuais e *argument* como “genitais femininos” (FUNCK, 2011, p. 113).

Conforme Evans (2003, p. 124):

A espirituosidade nestas linhas, desencadeada por ‘bauble in a hole’ [bastão em um buraco] (75), gera uma série de trocadilhos; ‘stop in’ (77) = (1) cessar, (2) enfiar coisas; ‘tale’ (77) = (1) história, (2) pennis; ‘against the hair’ [a contrapelo] (77) = (1) against the grain [contra o grão] (o meu desejo), (2) com referência aos pelos pubianos (trocadilho posterior com a fala de Benvolio1 ‘Stop there’ [Pare/permaneça ali] (76), isto é. ‘th’hair’ [no pelo]); ‘large’ [grande] (78) = (1) longo, (2) tumescente (comparar jogo em ‘longo’ em 81 e ‘curto’ (79) = detumescente); ‘come... tale’ (80) = (1) chegou ao fim da minha história, (2) atingiu o orgasmo (com trocadilho em ‘whole’ [inteiro] (80) = hole [buraco]); ‘occupy’ (80) = (1) ‘continue in’ [continuar em], (2) ter relações sexuais com (comparar 2H4 2.4.148-50); ‘gear’ = (1) lixo, disparate, (2) os órgãos sexuais.¹⁶⁴

Macrone (1998, p. 203) observa que “‘*Tail*’ poderia significar praticamente qualquer parte sexual do corpo – provavelmente vagina neste caso. Mercúcio a emprega também em referência ao equivalente masculino...”.¹⁶⁵

Em Partridge (2009, p. 255) vemos: “‘tail’. 1, Pudenda. [...]. Este sentido vem do francês arcaico. *Taille*, ‘um entalhe ou um corte’ (cf. ferida, q.v.): Fr. *Tailler*, ‘corte’. [...] 2, Penis (Cf. conto, sentido 1.)”.¹⁶⁶

Segundo Williams (2006, p. 300-301):

tail 2. Pênis. [...] Em R&J II.iii.89, a fala de Mercúcio é interrompida (ver **hair 2**), uma vez que “sua história ficaria comprida demais’ (ver **argument**). Entretanto no *Quarto 1 sig.* E2 o trocadilho *large* é omitido, talvez para tornar a piada, a ser representada, mais suave: ‘Tu queres que eu pare a minha história [tale] contra a minha vontade – Se não parasses, tua história [tale] ficaria muito comprida’.¹⁶⁷ **hair 2** referência aos pelos pubianos femininos. Adaptação do provérbio (Tilley H18) ‘against the grain’ [andar contra a corrente] (R&J II.iii.87) por Mercúcio quando sua fala obscena é interrompida: ‘Tu queres que eu pare a minha história contra minha vontade’ (cf. **tail 2**) (p. 150)¹⁶⁸

Conforme Rasmussem, Sénéchal e Bate (2007, p. 4431):

¹⁶⁴ “The wit in these lines, sparked by ‘bauble in a hole’ (75), turns on a series of bawdy puns; ‘stop in’ (77) = (1) cease, (2) stuff in; ‘tale’ (77) = (1) story, (2) pennis; ‘against the hair’ (77) = (1) against the grain (my desire), (2) with reference to pubic hair (punning further on Benvolio1s ‘Stop there’ (76), i.e. ‘th’hair’); ‘large’ (78) = (1) long, (2) tumescent (compare play on ‘longer’ in 81 and ‘short’ (79) = detumescent); ‘come... tale’ (80) = (1) reached the end of my story, (2) achieved orgasm (with pun on ‘whole’ (80) = hole); ‘occupy’ (80) = (1) continue in, (2) have intercourse with (compare 2H4 2.4.148-50); ‘gear’ = (1) rubbish, nonsense, (2) the organs of generation.”

¹⁶⁵ “**Tail**’ could mean practically any sexy body part – probably vagina in this case. Mercutio uses it for the male counterpart...”

¹⁶⁶ “**tail.** 1, Pudend. [...]. This sense comes from Old Fr. *Taille*, ‘a notch, a nick, or a cut’ (cf. wound, q.v.): Fr. *Tailler*, ‘cut’. Appositely comparable are the slang nock and the printers’ terms, one nick (a male baby) and two nicks (a female baby) [...]. 2, Penis (Cf. tale, sense 1.)”

¹⁶⁷ “**tail 2.** penis. [...] In R&J II.iii.89, Mercutio’s chatter is interrupted (see **hair 2**), since he would ‘else have made thy tale large’ (see **argument**). But Q1 sig. E2 loses the large pun, perhaps smoothing out the joke for performance: ‘thou wouldst have mad thy tale too long’.”

¹⁶⁸ “**hair 2.** Alluding to women’s pubic hair. A proverb (Tilley H18), meaning ‘against the grain’, is adapted by Mercutio (R&J II.iii.87) when his bawdy chatter has been interrupted: ‘Thou desirest me to stop in my tale against the hair’ (cf. **tail 2**).”

there ou seja, agora, neste ponto da tua zombaria (mas Mercúcio joga com o sentido de ‘in the hole’ [no buraco]¹⁶⁹/ **stop in** parar de encontrar trocadilhos entre ‘tale’ [história] e “tail” [rabo], ou seja, pênis¹⁷⁰/ **against the hair** contra a minha vontade/contra os pelos púbicos¹⁷¹.

Em resposta ao trocadilho empregado por Mercúcio anteriormente – “*Thou desirest me to stop in my tale against the hair*” –, Benvólio segue o diálogo ao afirmar “*Thou wouldst else have made thy tale large*”. Portanto, ele joga com a pronúncia idêntica de *tale* (história) e *tail* (rabo/pênis) em *made thy tale large*, para fazer uma alusão à ereção, bem como com a homofonia de *whole* (inteiro) e *hole* (buraco, vagina) em *the whole depth of my tale*. Também brinca com o duplo sentido de *argument*, que conotava a genitália feminina, e *occupy the argument*, que conotava o ato sexual.

Macrone (1998, p. 154) confirma essa interpretação ao observar que Benvólio, aparentemente em uma tentativa de interromper as obscenidades de Mercúcio, na verdade provoca-o a prosseguir. Dessa forma, Mercúcio reage ao jogar com o duplo sentido da expressões homônimas *tale* (rabo, pênis) e *tail* (conto) em “*tale against the hair*”, bem como “*make thy tale large*”, em referência à ereção.¹⁷²

Funck (2011, p. 113), em uma análise dessa passagem, complementa tal hipótese, ao afirmar que “Benvólio entra no jogo de duplos sentidos ‘se tu continuares, vais ter uma grande ereção’ [...], enquanto Mercúcio joga com a pronúncia também idêntica de *whole* (todo) e *hole* (buraco), *tale* e com os duplos sentidos de *occupy* (ocupar e copular) e *argument* (argumento e genitais femininas).

Partridge (2009) também apresenta definições que comprovam o caráter sexual das expressões que constituem os jogos de linguagem: “*Tail*. 2, Pênis (p. 255)¹⁷³; *Tale*. (Cf. *tail*, 2.) 1, Pênis¹⁷⁴; *Whole*. Ver *occupy* (p. 282)¹⁷⁵; *occupy*. Copular com uma mulher, com alusão a

¹⁶⁹ “**there** i.e., now, at this point in your jesting (but Mercutio plays on the sense of “in the hole”).”

¹⁷⁰ “**stop in** cease telling/stuff in **tale** puns on ‘tail’, i.e., penis.”

¹⁷¹ “**against the hair** against my wish/up against the pubic hair.”

¹⁷² “Benvolio gets the joke and weakly calls for a stop. But this only eggs Mercutio on: He can’t stop now, with his ‘tale against the hair’, The lines surface meaning is that he isn’t inclined to stop (‘against the hair’ means ‘against my wishes’). But ‘hair’ clearly follows from ‘hole’ – that is, his *tale* is *against* the *hair* but not yet *in* the hole. ‘Tale’ is a homonym of *tail*, which is a slang for ‘penis’, as proved in Benvolio’s retort (‘Thou wouldst else have made thy tale large’, i.e., ‘Otherwise you’d have had na erection’). As for the rest of the excerpt, here’s a brief glossary: ‘whole depth of my tale’=‘with the entire length of my ‘tale’ in the (w)hole’; ‘occupy’=‘have sex with’ (see page 195); ‘gear’=another slang term for ‘pennis’.”

¹⁷³ “2, **Penis** (Cf. *tale*, sense 1.) ‘Clown. Are these...wind-instruments? – Musician. Ay, marry, are they, sir. – Clown. O, thereby hangs a tail. – Musician. Whereby hangs a tale, sir? –, Clown. Marry sir, by’ – i.e., near – ‘many a wind-instrument that I know’: Othello, III i 6-11. Ex the animal’s tail: the semantics being the dangling dependency of *penis non erectus*.”

¹⁷⁴ “*Tale*. (Cf. *tail*, 2.) 1, Penis.R. & J., II iii 96-103, esp. 97-98, ‘Thou desirest me to stop in my tale against the hair’. An erotic pun.”

¹⁷⁵ “**whole**. See the first quotation at **occupy** and the quotation at **Spain**, where obviously (‘as every schoolboy knows’) **hole** (cf. **wholly** and **holy**) is implied.”

dois sentidos, ‘tomar e reter posse de (como em uma luta) e “manter (uma pessoa) ocupada (p. 200-201)”’.¹⁷⁶

Kiernan (2008) observa igualmente a conotação sexual das expressões *occupy* e *hole*: *occupy* (p. 11-12) é uma referência ao ato sexual e *hole* (p. 3; 12), à vagina. Macrone (1998, p. 195) ressalta que em Shakespeare “sempre se emprega *occupy* com sentido obsceno”.¹⁷⁷

As observações de Williams (2006) quanto a *large*, *whole*, *argument* e *occupy*, vão ao encontro das interpretações anteriores:

Large licencioso (p. 182)¹⁷⁸/ **whole** totalidade, trocadilho com referência à vagina (**hole** [buraco/vagina]) (p. 336)¹⁷⁹/ **hole** vagina (p. 159)¹⁸⁰ **argument** vagina? Além disso, o emprego ou interpretação do sentido ‘pênis’ está associado à ideia de exercer uma pressão sobre o ‘argumento’ e o sentido equivalente à ‘vagina’ está associado à ideia de *penetração* do ‘argumento’. [...] o surgimento promissor desta palavra em meio à linguagem obscena de R&J II.iii.91 deve ser considerado fortuito. Com seu trocadilho em alusão à ‘aquietação’ de uma ereção, Mercúcio ‘teria encurtado [sua história] (**tale** x **tail**) ‘pois teria chegado a toda extensão da mesma e, na verdade, não queria mais ocupar este argumento’ (cf. **depth** [alusivo à penetração], **short** [alusivo ao comprimento fálico]). O peso da linguagem obscena se apoia em **occupy** [manter relação sexual], embora ‘ocupar o argumento’ = envolver-se **sexualmente**.

Da mesma forma, estão em concordância com as demais interpretações as de Rasmussem, Sénéchal e Bate (2007, p. 4431):

large longo/vulgar/ereto¹⁸¹/ **short** joga com o sentido de flácido/que perdeu a ereção¹⁸²/ **was... depth** que atingiu a conclusão/que atingiu o orgasmo (trocadilhos dos homófonos **whole** [inteiro] e **hole** [buraco])¹⁸³/ **occupy** continuar/ter relação sexual/ argument tópico (é quase certo que joga com o sentido de ‘vagina’)¹⁸⁴.

Nas traduções para o português, observamos que o jogo de linguagem *tale versus tail* se perdeu: em Pennafort (1940) e Oliveira Ribeiro Neto, (1948) “*tale*” se mantém apenas com

¹⁷⁶ “**occupy**. To copulate with a (woman), with an allusion to the two senses, ‘take and retain possession of’ (as in warfare) and ‘to keep (a person) busy’. *Mercutio*. Thou desirest me to stop in my tale against the hair. – *Benvolio*. Thou wouldst else have made the tale large. – *Mercutio*. O, thou art deceived; I would have made it short: for I was come to the whole depth of my tale; and meant, indeed to occupy the argument no longer’, R. & J., II iii 97-103; where ‘whole’ puns on **hole**. – 2 *Henry IV*, II iv 146-149, ‘A captain! God’s light, these villains will make the word as odious as the word “occupy”; which was an excelent good word before it was ill sorted’.”

¹⁷⁷ “This word is *only* used bawdily in Shakespeare”. Ao ver essa meia página de notas com o texto original das referências, me ocorreu que poderias, talvez, passar esse tipo de notas para o final do capítulo e deixar como nota de rodapé apenas o que for realmente explicativo. Isso tornaria a leitura do texto mais arejada e menos cansativa visualmente também.”

¹⁷⁸ No original; **large** licentious.”

¹⁷⁹ “**whole** entirely, with vaginal pun (**hole**).”

¹⁸⁰ “**hole** vagina.”

¹⁸¹ “**large** long/vulgar/erect.”

¹⁸² “**short** plays on the sense of ‘flaccid, no longer erect’.”

¹⁸³ “**was... depth** had reached the conclusion/had achieved orgasm (**whole** puns on **hole**).”

¹⁸⁴ “**occupy** continue/have sex with **argument** topic (almost certainly plays on a sense of ‘vagina’).”

o sentido denotativo de “história”, ao passo que em Nunes (1956) e Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1969), respectivamente, as expressões “ficarias de rabo muito comprido” e “rabo de tua história ficaria muito comprido” trazem um sentido conotativo de teor sexual em referência ao nome vulgar para nádegas. Quanto à tradução de “*the whole depth of my tale and I meant to occupy the argument no longer*”, os duplos sentidos dos homônimos *whole* (inteiro) e *hole* (buraco), assim como o de “*occupy*” (ocupar ou manter relações sexuais) e de *argument* (discutir ou manter relações sexuais) não foram reproduzidos. Observamos que Pennafort novamente fez uma modificação em sua tradução no que se refere às falas dos personagens, introduzindo “Uma vela, uma vela!” como uma fala de Mercúcio, ao passo que, no texto original, é de Romeu. Da mesma forma o tradutor inseriu “Duas, duas!” como uma fala de Benvólio, que, no texto original, é dita por Mercúcio.

Quadro 13 - Jogos de linguagem (com conotação sexual) dos personagens Mercúcio e Ama em *Romeu e Julieta*

ATO 2, cena 4 - original - Evans (<i>apud</i> Funck)			
Ama: God ye good morrow, gentlemen.			
Mercúcio: God ye good den , fair gentlewoman.			
Nurse: Is it good den ?			
Mercúcio: ‘Tis no less, I tell ye, for the bawdy hand of the dial is now upon the prick of noon.			
Nurse: Out upon you! What a man are you? (p. 114-115)			
Onestaldo de Pennafort (1. ed. 1940, 1947, 1956 e 1968)	Oliveira Ribeiro Neto (1. ed. 1948, 1951, 1954, 1960 e 1997)	Carlos Alberto Nunes (1. ed. 1956, 1958, 2008)	Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1. ed. 1969, 1978, 1989 e 1995)
Ama: Bom dia, meus senhores!	Ama: Deus vos dê bom dia, cavalheiros.	Ama: Deus vos dê bom dia, cavalheiros.	Ama: Deus vos dê bom dia, cavalheiros.
Mercúcio: Boa tarde , minha nobre senhora.	Mercúcio: E a vós boa-tarde , linda dama.	Mercúcio: E para vós, boa tarde, bela dama.	Mercúcio: Deus vos dê boa tarde, bela dama.
Ama: Como, já é de tarde ?	Ama: Então já é tarde!	Ama: Já é boa-tarde?	Ama: Já é boa tarde?
Mercúcio: Nem mais, nem menos pois o dedo inconveniente do quadrante está ereto no meio-dia.	Mercúcio: Nem mais nem menos, pois os ponteiros do relógio estão agora sobre o meio-dia.	Mercúcio: Não será menos, é o que vos digo, porque a mão obscena do mostrador segura neste momento o ponteiro do meio-dia.	Mercúcio: Não é menos, posso garantir-vos, porque o dedo obsceno do quadrante solar está agora tocando o pau do meio-dia.
Ama: Afastai-se! Que espécie de homem é o senhor? (p. 98)	Ama: Afastai-vos! Quem sois vós? (p. 51)	Ama: Ficai longe da minha vista! Que espécie de homem sois? (p. 50)	Ama: Que é isto? Ah! Que homem sois vós! (p. 57)

Fonte: Braun (2016).

No texto original, o jogo de linguagem está em “*good den*” (boa noite) – proveniente de *good even*, forma contracta de *good evening* (boa noite) –, onde *den* denotava toca ou refúgio, mas “também conotava ‘antro’ e ‘vagina’, daí a indignação da Ama, que demonstra compreender este duplo sentido. Conforme Partridge (2009, p. 117): “**den**. Vaga alusão a

puudenta (cf. **hole**) em R & J. citação de **prick**".¹⁸⁵ Da mesma forma, temos um jogo de linguagem na expressão *for the bawdy hand of the dial is now upon the prick of noon*, em que *prick* conota "ponto", "marca", mas também "pênis" e *hand*, "mão" ou "ponteiro do relógio". Para Macrone (1998, p. 182) *bawdy* conota algo obsceno, lascivo.¹⁸⁶

Funck (2011, p. 115) também observa os duplos sentidos dessas falas:

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

Em Evans (2003, p. 124-125) vemos:

good den good even [boa tarde] (cumprimento para qualquer horário após o meio dia). Mercúcio, portanto, corrige o 'good morrow' [bom dia] da Ama = good morning [bom dia]./ **bawdy... noon 'hand of the dial'** [grifo nosso] (1) os ponteiros do relógio; (2) a mão de uma mulher ('dial' = vagina; comparar a 'O'[vagina], 2.1.37, 3.3-90); '**prick of noon**' [grifo nosso] = (1) o ponteiro do relógio está bem sobre o ponto do meio-dia (comparar a 'noontied prick', 3H6 1.4-34); (2) *pennis erectus* (com trocadilho em 'strike' [golpear]). Partridge considera esta passagem 'uma das três ou quatro mais brilhantes dentre todos os gracejos sexuais de Shakespeare'.¹⁸⁷

Kiernan (2006) registra igualmente a conotação sexual dessas expressões ao definir *den* (p. 3; 12) como vagina, *prick* (p. 11-12) como o ato sexual e *noon* (p. 6; 12), como pênis. Rubenstein (1989, p. 120) identifica a conotação sexual de *hand* definindo-a como: "Genitais; símbolo fálico. Coito ou masturbação".¹⁸⁸

Segundo Williams (2006):

good sexualmente competente (p. 143)¹⁸⁹/ **bawdy** lascivo, obsceno, incasto. (p. 37)¹⁹⁰/ **hand** alusão ao pênis. Mercúcio (R&J II.iii. 104) informa a Ama sobre a hora: 'the bawdy hand of the dial is now upon the prick of noon' [o ponteiro safado está agora bem em cima do ponto do meio-dia]. Uma vez que os relógios tinham apenas um ponteiro, a identificação com um pênis ereto parece simples; o 'prick' [ponto] ou marca no mostrador do relógio refoça a ideia [da metáfora]. Ver **pin**. (p.

¹⁸⁵ "den. Vaguely allusive to pudend (cf. **hole**) in the R & J. quotation at **prick**."

¹⁸⁶ "'bawdy' means 'lewd' or 'lascivious'."

¹⁸⁷ "**good den** good even (used loosely for any time after noon). Mercutio thus corrects the Nurse's 'good morrow' = good morning/bawdy... noon 'hand of the dial' (1) the hand(s) on the clock face; (2) a woman's hand ('dial' = vagina; compare 'O', 2.1.37, 3.3-90); 'prick of noon' = (1) the point on the dial marking twelve o'clock (compare 'noontied prick', 3H6 1.4-34); (2) *pennis erectus* (with further play on 'strike'). Partridge considers this passage 'one of the three or four most scintillating of all Shakespeare's sexual witticisms'."

¹⁸⁸ "**Hand** (le). Genitals; phallic symbol (K, p.59). Act of coition or masturbation (C.P)."

¹⁸⁹ "good sexually proficient."

¹⁹⁰ "**bawdy** lewd, obscene, unchaste."

150)¹⁹¹/ **pin** ‘pino de madeira’ que atravessa o centro do alvo na arquearia (Steevens 1793, V. 253). Alusão à genitália feminina em *Trabalhos de amor perdidos* IV.i.134, talvez com uma sugestão à carcela [de uma saia], que era fechada por um pino. Ao ser provocado por Costard, que afirma que Boyet está sexualmente fora de forma, este responde ao amigo ‘Estou fora de mão [*hand*]. Então me ensinai a arte’; o que leva à nova provocação de Costard: ‘Cuidado! que o ponteiro [*pin*], assim, racha e se parte’¹⁹² (cf. **hand 1, out, shoot**). Colman (influenciado pela referência à *hand* [mão], feita por Boyet) a interpreta no sentido de ‘masturbação’; mas é Costard quem, abertamente, ‘partirá’ o alvo sexual, ou seja, a genitália feminina, estando toda a conversão desta interpretação focada no sentido de conjunção genital. (p. 236)¹⁹³/ **out** que está fora, impedido de penetrar sexualmente (p. 223)¹⁹⁴/ **shoot** emitir sêmen (p. 276)¹⁹⁵/ **prick** pênis (p. 245)¹⁹⁶

Em Rasmussem, Sénéchal e Bate (2007, p. 4432) vemos: “**hand** ponteiro de relógio (faz trocadilho com o sentido de “mão”)¹⁹⁷/ **prick** marca no mostrador do relógio eu indica as horas/pênis”.¹⁹⁸

No que diz respeito às soluções tradutórias, concluímos que a conotação sexual de *den* (antro/vagina) não encontra equivalência em português. Portanto, vemos, nas traduções analisadas, apenas a tradução de sentido denotativo como “boa tarde”. Quanto aos jogos de linguagem na expressão “*for the bawdy hand of the dial is now upon the prick of noon*”, a conotação sexual, que se dá pela referência à ereção e ao ato sexual, é retomada das seguintes formas: “o **dedo** inconveniente do quadrante está **ereto**”, em que destacamos como equivalentes as expressões “dedo” e “ereto” (Pennafort, 1940); “os ponteiros do relógio estão agora **sobre** o meio-dia”, onde o advérbio “sobre” sugere o “estar sobre” no ato sexual (MENDES, 1948); “a **mão obscena** do mostrador **segura** neste momento o **ponteiro** do meio-dia”, onde a referência à ereção e ao ato sexual fica evidente em “a mão obscena” que “segura o ponteiro” (NUNES, 1956); “o **dedo obsceno** do quadrante solar está agora **tocando** o **pau** do meio-dia”, onde a expressão “o dedo obsceno está tocando o pau” evidencia a

¹⁹¹ “**hand** allusive of penis. Mercutio (R&J II. Iii. 104) tells the nurse the time: ‘the bawdy hand of the dial is now upon the prick of noon’. Since timepieces had only a single hand, identification with an erect penis is simple; the prick or mark on the clock dial supplies reinforcement. See **pin**.”

¹⁹² Maiores informações em: SHAKESPEARE, William. **Trabalhos de amor perdidos**. Tradução de Ridendo Castigat Mores. São Paulo: Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobebook/trabalhos.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2021.

¹⁹³ “**pin** ‘the wooden nail’ pinned through the centre of the archery target (Steevens 1793, V. 253). It alludes to a woman’s sexual centre in LLL IV.i.134, perhaps with the suggestion of a pinned placket. Teased that he is sexually off form, Boyet tells Costard that ‘if my hand be out, then belike your hand is in’, leading the latter to boast: ‘Then will she get the upshot by cleaving the pin’ (cf. hand 1, out, shoot). Colman (influenced by Boyet’s ‘hand’ reference) takes this to mean ‘masturbation of male by female’; but it is plainly Costarde who will cleave (cf. cleft) the woman’s sexual centre, the whole exchange having been focused on genital conjunction.”

¹⁹⁴ “**out** denied vaginal entry.”

¹⁹⁵ “**shoot** emit semen.”

¹⁹⁶ “**prick** penis.”

¹⁹⁷ “**hand** of the clock (plays on the sense of “human hand”).”

¹⁹⁸ “**prick** mark on the clock face indicating the hour/penis.”

conotação sexual (CUNHA MEDEIROS; MENDES, 1969). Além disso, Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1969, p. 128), acrescentam em nota de rodapé um comentário a respeito da conotação sexual de *'prick'*: “Trocadilho obsceno com a palavra *prick*, significando o membro viril”.

Nesse trecho, observamos novamente a relevância da interação entre os personagens, pois os jogos de linguagem de Mercúcio apenas se concretizam através da compreensão ou interpretação dos mesmos pela Ama de Julieta, que, por sua vez, o provoca logo no início do diálogo, ao jogar com o duplo sentido de “*Good den*”. Portanto, a reação da ama ao mostrar-se ultrajada com os trocadilhos sexuais de Mercúcio, mais perceptível quando interpretada no teatro e no cinema, também contribui para o efeito cômico do emprego dos jogos de linguagem. Destacamos o estudo de Viégas-Faria (1998) das falas desses dois personagens, baseado na Teoria das Implicaturas de Paul Grice, segundo a qual as obscenidades de Mercúcio só ficariam claras ou se concretizariam através da correta interpretação da Ama. Também salientamos a observação de Wells (2015) acerca dos diferentes tipos de vocabulário empregados por Shakespeare para acentuar as diferenças sociais entre nobres e servos na peça, como é o caso, respectivamente, de Mercúcio e da Ama. Portanto, “À medida que amadurece, seus versos e sua prosa se tornam mais maleáveis, os padrões menos aparentes, mais propensos para acomodar o ritmo da fala comum, mais coloquial em termos de dicção, como nas falas da Ama em *Romeu e Julieta* [...]” (WELLS, 2010, p. 8-9).¹⁹⁹

Quadro 14 - Jogos de linguagem (com conotação sexual) do personagem Mercúcio em *Romeu e Julieta*

ATO 2, cena 4 - original - Evans (<i>apud</i> Funck)			
Mercutio: A bawd, a bawd, a bawd! So ho!			
Romeo: What hast thou found?			
Mercutio: No hare, sir, unless a hare, sir, in a lenten pie, That is something stale and hoar ere it be spent. An old hare hoar, And an old hare hoar, is very good meat in Lent; But a hare that is hoar is too much for a score, when it hoars ere it be spent. (p. 116-117)			
Onestaldo de Pennafort (1. ed. 1940, 1947, 1956 e 1968)	Oliveira Ribeiro Neto (1. ed. 1948, 1951, 1954, 1960 e 1997)	Carlos Alberto Nunes (1. ed. 1956, 1958, 2008)	Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1. ed. 1969, 1978, 1989 e 1995)
Mercúcio: Uma alcoviteira! Uma alcoviteira! Uma alcoviteira! Hallali!	Mercúcio: É uma alcoviteira, é uma alcoviteira. Olá se é!	Mercúcio: Uma alcoviteira, uma alcoviteira, oh! Oh!	Mercúcio: Alcoviteira, alcoviteira, alcoviteira! Olá!
Romeu: Está levando a caça?	Romeu: Que achas?	Romeu: Que está farejando nisso?	Romeu: Que encontraste?
Mercúcio: Não foi bem uma rapôsa, meu senhor,	Mercúcio: Coelho não é, meu caro; a menos que seja lebre de algum pastelão de Páscoa,	Mercúcio: Não será uma lebre, senhor; a menos que seja lebre de pastel	Mercúcio: Nenhuma lebre, rapaz, a não ser uma dessas que são servidas em empadas na

¹⁹⁹ “As his experience grows, his verse and prose become more supple, the patterning less apparent, more ready to accommodate the rhythms of ordinary speech, more colloquial in diction, as in the speeches of the Nurse in *Romeo and Juliet*, the characterful prose of Falstaff and Hamlet’s soliloquies.”

<p>a menos, meu senhor, que seja uma dessas lebres de pastel bolorento que se comem na quaresma e que antes de ser já são... passadas.</p> <p><i>Cantarola:</i></p> <p>Uma velha lebre passada, de propósito embolorada, na quaresma não sabe mal. Mas é demais pra um batalhão, mas é demais pra um batalhão, se o seu bolor é natural. Romeu, não vais para casa? Nós vamos jantar lá. (p. 99)</p>	<p>meio mofada e estragada antes de se acabar.</p> <p>(Canta.)</p> <p>Uma velha lebre branca, uma velha lebre branca na Páscoa é um belo manjar. Mas uma lebre mofada, além de velha estragada é difícil de tragar. Romeu, queres ir para casa? Iremos jantar contigo. (p. 51)</p>	<p>de quaresma, já meio passada e embolorada, antes mesmo de ser comida.</p> <p>(Canta.)</p> <p>Uma lebre embolorada, uma lebre embolorada na quaresma é um bom petisco. Porém lebre embolorada vale menos do que nada quando cria muito cisco. Romeu, não ides a casa de vosso pai? Vamos jantar lá. (p. 51)</p>	<p>Quaresma, ficam passadas e mofadas antes de serem consumidas.</p> <p>(Canta.)</p> <p>Uma velha lebre mofada, E uma velha lebre mofada, Na Quaresma é um bom manjar; Mas a lebre que está mofada Para vinte é demasiada Quando mofa ao começar. Romeu, irás à casa de teu pai? Jantaremos lá. (p. 58)</p>
---	---	---	--

Fonte: Braun (2016).

O primeiro jogo de linguagem está em “*so ho!*”. Segundo Funck (2011, p. 116), “A expressão *so ho!* era usada na caça, quando alguém descobria uma lebre ou uma raposa (CARRINGTON, [19--], p. 7). A expressão *bawd* (alcoviteira ou também cafetã) reforça o teor sexual e jocoso da fala de Mercúcio. Em seguida, essa metáfora da caça é complementada pelo emprego de *hare* (lebre), que conotava “prostituta” e que é homófona de *hair* (cabelo, pelo), em que vemos, portanto, uma referência a ‘pelos pubianos’. No que diz respeito a “*No hare, sir, unless a hare, sir, in a lenten pie, That is something stale and hoar ere it be spent*”, Mercúcio faz alusão à abstinência do consumo de carne durante a quaresma, mas também à abstinência sexual, pois, se a carne de lebre/prostituta fosse preparada, acabaria estragando em consequência de uma longa espera até que pudesse ser consumida. Além disso, Rubenstein (1989, p. 10-11) também destaca a conotação sexual de “*hare* (lebre) como “o símbolo da luxúria” e “sinônimo de “cafetã” ou prostituta”²⁰⁰.

Da mesma forma, quando Mercúcio diz “*a good hoar, is very good meat in Lent*”, ele faz uma referência “à grande penitência [que seria o ato de servir-se dessa “lebre/prostituta], refeição muito boa na quaresma”, conforme Funck (2011, p. 116). Além disso, *hoar*, que tem o sentido denotativo de branca ou grisalha e, nesse contexto, conota mofada, seca e pelancuda, ou ainda, surrada, é homófono de *whore*, que significa prostituta.

É relevante mencionar a nota de rodapé na tradução de *Romeu e Julieta* de Funck (2011, p. 116):

²⁰⁰ “[...] **the hare**, symbol of lust [...]. The hare also called a ‘bawd’ (OED 1592) or prostitute (P), is Shakespeare’s punning perception of Venus.”

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

As definições de Evans (2003, p. 125) são as seguintes:

bawd (1) cafetão, intermediário; (2) hare [lebre] (no) dialeto da região de North-Midland).²⁰¹ / **So ho!** O grito do caçador ao avistar a sua caça [...] ²⁰² / **What... found** O isto é A caça a qual animal começou? [...] ²⁰³ / **hare... lenten pie... hoar** A Ama não é uma lebre, ou se for, é [carne]tão bolorenta ('hoar') e passada ('obsoleta como um substantivo = whore [prostituta]) como uma lebre [hare] velha (= 'prostituta' [whore]) em uma torta de Quaresma. Tecnicamente, uma torte de Quaresma não deve conter carne, o que implica que nenhuma carne fresca estava devidamente disponível na Quaresma (comparar, 113, “Is very good meat in Lent”, onde “meat” [carne]= a whore [uma prostituta], no sentido de que mesmo uma velha prostituta [whore] bolorenta (“hare” [lebre]) é melhor do que nenhuma em tempo de proibições/jejuns).²⁰⁴ / **spent** usada.²⁰⁵

Conforme Partridge (2009, p. 76):

Bawd. Cafetina; ocasionalmente, proxeneta ou cafetão. R. & J., II iii 133 (sentido clássico) (p. 76).²⁰⁶ *Hare*. Prostituta. Provavelmente um trocadilho de *hair*; cf. a forma obsoleta *cat* (gata), ‘uma prostituta’. Ver *scut* (cauda ou genitália). Lebres e gatos são notoriamente conhecidos por sua intensa atividade sexual (p. 152).²⁰⁷ *Hair* (cf. as entradas em *hare* e *hare-finder*) pode significar ‘pelos pubianos’ (p. 150).²⁰⁸

²⁰¹ “**bawd** (1) procurer, go-between; (2) hare (in) North-Midland dialect.”

²⁰² “**So ho!** Hunter’s cry on sighting his quarry [...]”

²⁰³ “**What... found** i.e. What game animal have you started? [...]”

²⁰⁴ “**hare... lenten pie... hoar** The Nurse is no hare, or if she is, she is as mouldly (‘hoar’) and stale (‘stale as a noun = whore) as an old hare (= ‘whore’) in a lenten pie. Technically, a Lenten pie should contain no meat, the implication being that no fresh meat was properly available in Lent (compare, 113, ‘Is very good meat in Lent’, where ‘meat’=a whore, with the meaning that even an old mouldly whore (‘hare’) is better than none in time of prohibition).”

²⁰⁵ “**spent** used up.”

²⁰⁶ “**bawd**. A procuress; occasionally, a pimp. R. & J., II iii 133 (former sense).”

²⁰⁷ “**hare**. A prostitute; a light wench. ‘*Mercutio*. No hare, sir, unless it is a hare in a Lenten pie, that is something stale and hoar ere it be spent. [He...sings.] An old hare hoar, an old hare hoar, Is very good meat in Lent: But a hare that is hoar Is too much for a score, When it hoars ere it be spent’. R. & J., II iii 135-142. Probably punning **hair**; cf. the obsolete *cat*, ‘a prostitute’ and see **scut**. Hares and rabbits are notoriously repetitive in the act.”

²⁰⁸ “**hair** (cf. entries at **hare** and **hare-finder**) may be ‘pubic hair’ in the quotation at **heir** and in Two Gentlemen, III i 352-353, ‘“She hath more hair than wit.” – More hair than wit, - it may be: I’ll prove it’; i.e., test it. – See **taie**, sense 1, where pubic hair is clearly meant. – In Henry V, III vii 61-62, a merkin (see Grose’s dictionary) is alluded to.”

Hoar. Ver whore. (p. 155).²⁰⁹ *Whore*. Prostituta; ocasionalmente, mulher imoral, um insulto. Provavelmente do nórdico antigo *hora*, ‘adúltera’; do teutônico comum, *whore* é provavelmente cognato de *L. carus*, ‘caro, querido’.²¹⁰

A conotação sexual e o duplo sentido de *bawd* e *hare* também são observados por Williams (1994, p. 646, tradução nossa):

3. *bawd*. O emprego de dialeto em ‘*bawd*’ = *hare* [lebre/prostituta] sugere o jogo de palavras em Shakespeare, *Romeu* (c. 1595) II, iv, 128, quando a ama deseja ter “uma conversa particular” com Romeu. Mercúcio escolhe interpretá-la com um duplo sentido: Uma cafetina! Uma cafetina! *So ho* acrescenta a expressão do esportista durante a caçada para acrescentar o sentido de caça sexual. Mercúcio diz a Romeu: ‘Não encontrei ‘Nenhuma lebre, senhor, a não ser em uma Torta de Quaresma, que fica velha e mofada antes de ser comida’. A ama, já de idade avançada, parece mais uma cafetina do que uma prostituta. Se esta já ultrapassou sua melhor fase [a juventude], torna-se uma prostituta mofada assim como uma lebre, cuja carne ficará estragada se caçada durante o período de abstinência da Quaresma.’²¹¹

Outras definições de Williams (2006) são as seguintes:

bawd cafetina. (p. 37)^{212/} **hare** símbolo da luxúria imoderada. [...] 2 **bawd**. O dialeto dialetal de **bawd** = *hare* propicia um jogo de palavras em R&J II.iii.118, quando a Ama deseja ter ‘uma confiança’ com Romeu. Mercúcio opta por uma interpretação com duplo sentido: ‘Uma cafetina, uma cafetina, uma cafetina! Achei!’, acrescentando o ‘Achei!’ [‘**So ho!**’ no original] para se referir à expressão dita pelo esportista quando encontra a caça [lebre ou raposa] e, assim, enfatizar o sentido de caça sexual. Ele diz que Romeu que não encontrou uma lebre: ‘Nada de lebre, senhor, a não ser que seja uma torta de quaresma, que fica rançosa e mofada antes de ser comida’ (cf. **stale**). A Ama, de idade avançada, se parece mais a uma lebre do que a uma ‘prostituta mofada’ [trocadilho no inglês dos homófonos *whore* (prostituta) e *hoar* (mofada)]. Portanto, sua melhor fase já foi ultrapassada, e esta prostituta está mofada, assim como a carne de caças como a da lebre que acabam mofando por não serem comida no período de jejum da quaresma. (p. 151-152)^{213/}

²⁰⁹ “**hoar**. See **whore**.”

²¹⁰ “**whore**, n. A prostitute; hence, occasionally, a very loose woman; hence, as an insult. ‘Thou that givest whores indulgences to sin’, 1 *Henry VI*, I iii 23. – *Titus Andronicus*, IV ii 71. – R. & J., II i 32; II iii (see **hare**), in punning allusion as ‘hoar’. – 2 *Henry IV*, several times. – See quotation at **case**. – T. & C., V ii 115, ‘My mind is now turned whore’ (*Cressida loquitur*). – And elsewhere. (In *Timon*, IV iii 141, ‘Be strong in whore’, it=whoring). O.E. *hore*, probably from Old Norse *hora*, ‘adulteress’; of common-Teutonic stock, *whore* is probably cognate with *L. carus*, ‘dear’.”

²¹¹ “3. **bawd**. The dialect use of ‘*bawd*’ = *hare* supplies word-play in Shakespeare, *Romeo* (c. 1595) II, iv, 128, when the nurse desires ‘some confidence’ with Romeu. Mercutio chooses to interpret him in a dubious light: ‘A *bawd*!’ a *bawd*! So ho, adding the sportsman’s cry to heighten the sense of the sexual hunt. He tells Romeu that he has found ‘No hare, sir; unless a hare, sir, in a Lenten pie, that is something stale and hoar ere it be spent’. The nurse, advanced in years, appear more *bawd* than whore. If the latter, then she is much past her best, a mouldy whore like the hoar hare eked out during the meatless days of Lent.”

²¹² “**bawd** procurer.”

²¹³ “**hare** symbol of immoderate lust. [...] 2. **bawd**. The dialect use of **bawd** = *hare* supplies word-play in R&J II.iii.118, when the nurse desires ‘some confidence’ with Romeu. Mercutio chooses to interpret this in a dubious light: ‘A *bawd*, a *bawd*, a *bawd*. So ho’, adding the sportsman’s cry to heighten the sense of the sexual hunt. He tells Romeu that he has found ‘No hare, sir, unless a hare, sir, in a Lenten pie, that is something stale and hoar ere it be spent’ (cf. **stale**). The nurse, advanced in years, appears more *bawd* than whore (*hoar*). If the latter, then she is much past her best, a mouldy whore like the hoar hare eked out surreptitiously during the meatless days of Lent.”

hoar cinza e degenerado, faz trocadilho com [o homófono] **whore** (prostituta) (p. 158)²¹⁴/ **stale** prostituta velha e baixa (um engodo, alguém que ludibria; ver **hare** 2 onde o trocadilho no sentido adjetivo sugere outra sobreposição semântica) (p. 288).²¹⁵

Conforme Rasmussem, Sénéchal e Bate (2007, p. 4432) trazem as seguintes definições:

bawd lebre/cafetina²¹⁶/ **So ho!** grito de um caçador no momento em que avista a caça²¹⁷/ **hare** joga com o sentido de “prostituta”²¹⁸/ **Lenten pie** torta consumida durante o período da Quaresma quando o consumo de carne era proibido (teoricamente tal torta não deveria conter carne, portanto, esta torta de quaresma deve ser alguma sobra ou deve ter sido feita com carne velha ou vencida obtida de forma ilícita²¹⁹/ **pie** era também um termo vulgar para denominar a vagina²²⁰/ **stale** joga com o sentido de “prostituta”²²¹/ **hoar** mofada, velha (trocadilho com “whore”)²²²/ **be spent** consumida, comida/ sexualmente empregada²²³/ **meat** joga com o sentido de “produto sexual/vagina”²²⁴/ **hoar** neste contexto a palavra toma o sentido de “sifilítica”²²⁵/ **too... score** que não vale a pena pagar por/ que não vale a pena ter relação sexual com²²⁶/ **hoars** que mofa/adoece/infecta com doenças venéreas.²²⁷

Acreditamos que as soluções encontradas pelos tradutores tenham reproduzido parcialmente os jogos de linguagem dessa passagem. Assim, o duplo sentido de “*A bawd! ...So ho!*” se perde nas traduções brasileiras analisadas, em que “*bawd*” é traduzido apenas como alcoviteira e “*So ho!*” não é mencionado. Quanto à tradução dos duplos sentidos de conotação sexual de *hare* e *hoar* em “*No hare, sir, unless a hare, sir, in a lenten pie, That is something stale and hoar ere it be spent. An old hare hoar, And an old hare hoar, is very good meat in Lent; But a hare that is hoar is too much for a score, when it hoars ere it be spent.*” apresentamos as seguintes considerações: no português, “*hare*” perde seu duplo sentido resultante do jogo explorado na pronúncia dos homófonos “*hare/hair*”, cuja tradução corresponde a “lebre”. Entretanto, embora o duplo sentido não seja reproduzido, parece-nos que a conotação sexual o seja, porque a lebre está associada à vitalidade, à fertilidade, ao

²¹⁴ “**hoar** render grey and degenerate, with a pun on whore.”

²¹⁵ “**stale** low prostitute (ex decoy to ensnare others; though see **hare** 2 where a pun on the adjective sense suggests another semantic overlay).”

²¹⁶ “**bawd** hare/procurer, pimp.”

²¹⁷ “**So ho!** a hunting cry given when game is sighted.”

²¹⁸ “**hare** plays on the sense of ‘prostitute’.”

²¹⁹ “**Lenten pie** pie consumed during Lent when meat-eating was prohibited (in theory such a pie should be meatless so this hare pie may be a leftover or one made of old meat that has been obtained illicitly).”

²²⁰ “**pie** was also a slang term for the vagina.”

²²¹ “**stale** plays on the sense of ‘prostitute’.”

²²² “**hoar** moldy, old (puns on ‘whore’).”

²²³ “**be spent** used up, eaten/employed sexually.”

²²⁴ “**meat** plays on sense of “sexual goods/vagina.”

²²⁵ “**hoar** the word now takes on sense of “syphilitic.”

²²⁶ “**too... score** not worth paying for/not worth having sex with.”

²²⁷ “**hoars** becomes moldy/is diseased/infected with venereal disease.”

desejo sexual, ou ainda à “luxúria”, segundo Rubenstein (1984, p. 10). O duplo sentido decorrente do efeito provocado pelos homófonos “*hoar* (mofado ou bolorento)/ *whore* (prostituta)” também se perde nas traduções para o português em que “*hoar*” é traduzido com o sentido denotativo apenas.

Quadro 15 - Jogos de linguagem (com conotação sexual) da personagem Ama em *Romeu e Julieta*

Nesta cena, a pedido de Lady Capuleto, que pretende falar com sua filha Julieta a respeito de uma possível proposta de casamento de Páris, a Ama chama a jovem para uma conversa.			
ATO 1, cena 3 - original - Evans (apud Funck) Lady Capulet: Nurse, where is my daughter? Call her forth to me. Nurse: Now by my maidenhead as twelve year old, I bade her come. What, lamb! What, lady bird? God forbid, where's this girl? What, Juliet? (p. 49)			
Onestaldo de Pennafort (1. ed. 1940, 1947, 1956 e 1968)	Oliveira Ribeiro Neto (1. ed. 1948, 1951, 1954, 1960 e 1997)	Carlos Alberto Nunes (1. ed. 1956, 1958, 2008)	Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1. ed. 1969, 1978, 1989 e 1995)
Senhora Capuleto: Ama, onde está Julieta? Vai chamá-la. Ama: Por minha virgindade dos doze anos, Juro que já lhe disse agora mesmo que viesse. Ó – minha, ovelha, ó minha pomba! – Valha-me Deus! Mas onde está essa menina? Julieta! (p. 39)	Senhora Capuleto: Ama, onde está minha filha? Dize-lhe que venha aqui. Ama: Agora mesmo, pela minha honra aos doze anos, eu lhe disse que viesse. Vem, minha ovelha! Vem, meu besourinho! Deus me defenda! Onde está a menina? Vem, Julieta! (p. 23)	Senhora Capuleto: Ama, onde está Julieta? Vai chamá-la. Ama: Por minha virgindade, quando eu tinha doze anos; já a chamei. Minha ovelhinha! Vem cá, meu coração! Deus me perdoe, mas onde está a menina? Oh, Julieta! (p. 21)	Senhora Capuleto: Onde está minha filha, ama? Chama-a, que ela venha falar-me. Ama: Mas, por minha virgindade quando estava com doze anos, já lhe disse que viesse! Eh! Meus cordeiro! Eh! Minha pirralha! ... Deus me perdoe! Onde está essa pequena? Ó Julieta! (p. 26)

Fonte: Elaborado pela autora.

Nesta fala, a Ama se refere à Julieta como *lamb* e *lady-bird*. Tais expressões eram empregadas como eufemismos para o termo prostituta’, daí seu duplo sentido. Segundo Rubenstein (1989, p. 143), o *Oxford English Dictionary* (OED) (1656) e o *British English Dictionary Cant.* Crew (1690) trazem as seguintes definições:

Lady-bird [significa] prostituta (OED 1656). [Ou de acordo com o] ‘1690. B. E., Dict. Cant. Crew, s.v. LADYBIRDS [equivale a] Mulheres promíscuas ou lascivas’ (F & H). [Em] RJ, I. iii.3: “Pela minha virgindade aos doze anos de idade;/ já pedi que viesse. Vamos, cordeirinho! Vamos, danadinha!/ Deus me perdoe! Onde está esta menina? Julieta!” Estas linhas introduzem a Ama obscena, cuja afetividade flui naturalmente através da referência à perda de sua própria virgindade (perda aos doze anos de idade?) o. Um cordeiro é um de OVELHA ou ‘carneiro’, dois termos comuns depreciativos para mulheres lascivas. Daí o uso apressado de “Deus me

perdoe!” Talvez haja um trocadilho entre cordeiro, *ovis*, (L) e pássaro, *avis*: ‘Cortesãs... oves’ (F&H, s.v. Carneiro, 1569).²²⁸

Funck (2011, p. 43) também observa a conotação afetiva desses trocadilhos de conotação sexual, que ensejam, portanto: “o exculpatório ‘Deus que me perdoe’ que a Ama diz em seguida. Não é incomum, ainda hoje, que as pessoas se refiram a amigos com termos de baixo calão, usados então como demonstrações de carinho (p. 43)”.

Em Evans (2003, p. 84) vemos: “**God forbid** isto é ou ‘Deus não permita [God forbid] que nenhum mal a tenha impedido de vir aqui’, ou um pedido de desculpas por ter chamado Julieta de ‘ladybird’, que significava não apenas ‘querida’ como também ‘prostituta’ (gíria)”.²²⁹

Partridge (2009, p. 169) dá ênfase ao exculpatório da Ama decorrente do emprego de sua linguagem sexual de duplo sentido:

Quando, em Romeu e Julieta (I iii 4-5), a Ama, atendendo ao pedido de Lady Capuleto, chama Julieta e diz: ‘Vamos, cordeirinho! Vamos danadinha!’, e, em seguida, acrescenta, ‘Deus me perdoe!’ – percebe que, ao empregar lady-bird de forma afetiva, como o equivalente de ‘sweetheart’ (querida/meu amor), também sugere seu uso vulgar como sinônimo prostituta.²³⁰

Da mesma forma, Williams (2006, p. 181) faz referência ao uso do trocadilho *ladybird*:

ladybird mulher promíscua ou lasciva (inglês britânico). Frequentemente interpretado como um tratamento carinhoso, uma vez que também conotava afeto. Entretanto em Romeu e Julieta I, iii. 3, quando a Ama chama sua *ladybird*, logo acrescenta ‘Deus me perdoe’ dando a ideia de que este fosse um termo inapropriada para se referir a uma jovem.²³¹

²²⁸ “**Lady-bird** A prostitute (OED 1656). ‘1690. B. E., Dict. Cant. Crew, s.v. LADYBIRDS. Light or lewd women (F & H). RJ, I. iii.3: “Now, by my maidenhead, at twelv year old;/ I bade her come. What lamb! What, lady-bird! God forbid! Where’s this girl? What, Juliet! These lines introduce the bawdy Nurse, whose choice of endearments flows naturally out of the reference to her own maidenhead (lost at twelve?). A lamb is a young SHEEP ou ‘mutton’, two common terms of opprobrium for loose women. Hence her hasty adding of ‘God forbid!’ Perhaps there is a quibble on lamb, young *ovis* (L) and bird, *avis*: ‘Courtesans... oves’ (F&H, s.v. Mutton, 1569).”

²²⁹ “**God forbid** i.e. either ‘God forbid that any ill may have prevented her coming’, or an expression of apology for just calling Juliet ‘ladybird’, which meant not only ‘sweetheart’ but ‘prostitute’ (slang).”

²³⁰ “**lady-bird**. When in Romeo and Juliet (I iii 4-5) the Nurse, being told by Lady Capulet to summon her daughter Juliet, calls: ‘What, lamb! What, lady-bird’, and immediately adds, ‘God forbid!’ – she realizes that, although she has used lady-bird as an endearment, equivalent to ‘sweetheart’, the term slangly means ‘a wanton’.”

²³¹ “**ladybird** light or lewd woman (B.E). Often genially understood, since this was also a term of endearment. But in R&J I.iii.3, when Juliet’s nurse calls her ‘ladybird’, she quickly adds ‘God forbid’ as if this is an inappropriate thing to call a young girl.”

Carrington ([19--], p. 59) destaca apenas o sentido denotativo de *ladybird* seguida de *God forbid!*:

lady-bird [joaninha]. Um termo afetoso, semelhante a “lamb” (cordeirinho). (a joaninha é um pequeno e belo inseto)./ *God Forbid!* [Deus que me perdoe], ou seja, que qualquer coisa poderia ter acontecido com ela [Julieta].²³²/ *God forbid!* ou seja, que algo deveria ter acontecido com ela [Julieta].²³³

Rasmussem, Sénéchal e Bate (2007, p. 4416) dão destaque às expressões ‘*by my maidenhead as twelve year old*’, ‘*What*’ e “*God forbid*”:

by... old a Ama não pode afirmar que ainda fosse virgem aos treze anos de idade²³⁴/ **What** expressão de impaciência²³⁵/ **God forbid** pode conotar tanto uma expressão exculpatória, pois *ladybird* remetia tanto ao termo afetoso ‘danadinha’, como ao termo depreciativo “prostituta”; como uma expressão de preocupação pelo bem estar de Julieta.²³⁶

Nas traduções brasileiras, observamos os equivalentes de ‘*What, lamb! What, lady bird? God forbid*’, respectivamente em ‘Ó – minha, ovelha, ó minha pomba! – Valha-me Deus!’ (PENNAFORT, 1940, p. 39); ‘Vem, minha ovelha! Vem, meu besourinho! Deus me defenda!’; (RIBEIRO NETO, 1954, p. 23); ‘Minha ovelhinha! Vem cá, meu coração! Deus me perdoe,’ (NUNES, 1956, p. 21); ‘Eh! Meu cordeiro! Eh! Minha pirralha!... Deus me perdoe!’ (CUNHA MEDEIROS; MENDES (1969, p. 26). O duplo sentido de conotação sexual de *ladybird* não é reproduzido nas traduções brasileiras, que reforçam apenas o sentido afetoso da expressão. Conseqüentemente, o emprego de ‘Valha-me Deus!’, ‘Deus me defenda’ ou ‘Deus me perdoe’, também reforça apenas o tom afetoso da expressão, e não o tom excupatório do texto original.

Quadro 16 - Jogos de linguagem (com conotação sexual) das personagens Ama e Lady Capuleto

ATO 1, cena 3 - original - Evans (apud Funck)

Lady Capulet: [...] Thou knowest my daughter’s of a pretty age.

Nurse: Faith, I can tell her age unto an hour.

Lady Capulet: She’s not fourteen.

Nurse: I’ll lay fourteen of my teeth – And yet to my teen be it spoken, I have but four – She’s not fourteen. How long is it now to lammas-tide?

Lady Capulet: A fortnight and odd days.

Nurse: Even or odd, of all days in the year, come Lammas-eve at night shall she be fourteen. [...] ‘Tis since the

²³² “**lady-bird**. A term of endearment, similar to ‘lamb’. (The lady-bird is a small and beautiful insect.)”

²³³ “**God forbid!** i.e. that anything should have happened to her.”

²³⁴ “**by... old** the Nurse cannot swear to having been a virgin at thirteen.”

²³⁵ “**What** an expression of impatience.”

²³⁶ “**God forbid** either an apologetic exclamation for the fact that **ladybird**, as well as being a term of endearment, could also mean “lewd woman,” or an expression of concern for Juliet’s well-being.”

<p>earthquake now aleven years. [...] And since that time it is aleven years, for then she could stand high-lone; nay, by th'tood, she could have run and waddled all about, for even the day before, she broke her brow, and then my husband – God be with his soul, ‘A was a merry man – took up the child. ‘Yea’, quoth he, ‘dost thou fall upon thy face? Thou wilt fall backward when thou hast more wit, wilt thou not, Jule?’ And by my holidam, the pretty wretch left crying, and said ‘Ay’. To see now how a jest shall come about! I warrant, and I should live a thousand years, I never should forget it: ‘Wilt thou not, Jule? Qoth he, and pretty fool, it stinted, and said ‘Ay!’.</p> <p>Lady Capulet: Enough of this, I pray thee hold thy peace.</p> <p>Nurse: Yes, madam, yet I cannot choose but laugh, to think it should leave crying, and say ‘Ay’. And yet I warrant it had upon it brow a bump as big as a cock’rel’s stone, a perilous knock, and it cried bitterly. ‘Yea’, quoth my husband, ‘fall’st upon thy face? Thou wilt fall backward when thou comest to age, wilt thou not, Jule? It stinted, and said, ‘Ay’. (p. 50-52-53)</p>			
<p>Onestaldo de Pennafort (1. ed. 1940, 1947, 1956 e 1968)</p>	<p>Oliveira Ribeiro Neto (1. ed. 1948, 1951, 1954, 1960 e 1997)</p>	<p>Carlos Alberto Nunes (1. ed. 1956, 1958, 2008)</p>	<p>Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1. ed. 1969, 1978, 1989 e 1995)</p>
<p>Senhora Capuleto: [...] Sabes que Julieta está uma môça...</p> <p>Ama: Eu sei a idade dela por hora.</p> <p>Senhora Capuleto: Ainda não fêz quatorze.</p> <p>Ama: Apostei quatorze dentes... (hum, só tenho quatro, mas que mal faz?) que ainda não fêz quatorze! Para São Pedro, quantos dias faltam?</p> <p>Senhora Capuleto: Falta um par de semanas, mais ou menos.</p> <p>Ama: Par ou ímpar, que importa? Ela fará quatorze na véspera do dia de São Pedro. [...] Há onze anos houve aquele terremoto! [...] Pois ela já ficava em pé sozinha! Em pé! Que digo! Pela Cruz de Cristo, como seu passinho já corria tudo! Às vezes, tropeçava. E até na véspera tinha caído e machucado a testa. E o meu marido, que era brincalhão, – que Deus o tenha em sua santa paz! – disse à pequena, ao levantá-la: – “Olé, Juju, agora caís de braços, é? Dia virá em cairás de costas, quando tiveres juízo, não é assim?” E, por Nossa Senhora, que a diabinha cessou o choro e disse logo: – “É sim!” [...]</p> <p>Senhora Capuleto: Basta, basta. É melhor que te cales.</p> <p>Ama: Pois sim, minha</p>	<p>Senhora Capuleto: [...]Conheces minha filha desde a mais tenra idade.</p> <p>Ama: Juro que posso contar-lhe a idade hora por hora.</p> <p>Senhora Capuleto: Não fez quatorze anos.</p> <p>Ama: Garanto com quatorze dos meus dentes, – se bem que não tenha mais de quatro, que ela não fez quatorze anos. Quanto tempo falta para a festa de S. Pedro ad-Vincula?</p> <p>Senhora Capuleto: Quinze dias, mais ou menos.</p> <p>Ama: Pois não, senhora. Mas não posso deixar de rir-me, 1º de agosto, ela faz quatorze anos. [...] Há onze anos houve o terremoto, [...]. Há onze anos, ela já, ela sabia andar. Na roda, corria e brincava por tudo. Até, na véspera, quebrara a cabeça, e meu marido – eu Deus guarde! era um homem alegre! – foi que a pegou: – “Oh, brincou ele, caindo assim de braços? Hás de cair de costas quando fores maior. Não é Julieta?” Nossa Senhora, a pequena levada deitou de chorar e respondeu: – É sim”. [...]</p> <p>Senhora Capuleto: Já chega disto; eu te peço fica quieta.</p> <p>Ama: Pouco mais, pouco menos, nessa época, na véspera de ainda, ao</p>	<p>Senhora Capuleto: [...] há muito tempo conheces minha filha.</p> <p>Ama: É certo, posso dizer que idade tem, hora por hora.</p> <p>Senhora Capuleto: Tem quatorze anos incompletos.</p> <p>Ama: Jogo quatorze dos meus dentes – muito embora para minha aflição, só tenha quatro – em como não fez ainda quatorze anos. Para um de agosto quanto falta ainda?</p> <p>Senhora Capuleto: Uma quinzena e pouco.</p> <p>Ama: Pouco ou muito não importa. O que é certo é que no dia um de agosto completa quatorze anos. [...] Lembro-me bem. Desde o temor de terra, onze anos se passaram. [...] De pé, sozinha, ela já então ficava. Sim, pela Santa Cruz, podia mesmo correr a cambalear por toda a casa, pois no dia anterior ferira a testa. Foi quando meu marido – Deus conserve sempre sua alma! Era de gênio alegre – levantou a menina. “Sim”, disse ele, “caís agora de frente? Pois de costas cairás, quando tiveres mais espírito. Não é, Julu?” E, pela Santa Virgem, parando de chorar, a pirralhinha respondeu: “Sim”. [...]</p> <p>Senhora Capuleto: Sobre isso, basta. Fica</p>	<p>Senhora Capuleto: [...] Já sabes que minha filha está numa idade razoável.</p> <p>Ama: Por minha fé! Posso dizer-lhe a idade sem errar uma hora!</p> <p>Senhora Capuleto: Ainda não fêz quatorze anos.</p> <p>Ama: E eu aposto quatorze de meus dentes (embora com tristeza o diga, só possua quatro), como ainda não fêz quatorze anos. Quanto falta para a festa do Pão?</p> <p>Senhora Capuleto: Pouco mais de duas semanas.</p> <p>Ama: Pois, pares ou ímpares, de todos os dias do ano, na véspera da festa, à noite, completará quatorze. [...] Está fazendo agora onze anos do terremoto e naquela época ela foi desmamada. [...] E, desde aquele tempo, faz onze anos, e já então podia ficar de pé sozinha, sim, pela Santa Cruz!, podia já correr e tropeçar por todas as partes, pois precisamente, no dia anterior, se ferira na cabeça. E então, meu marido (que na glória esteja!), que era homem jovial, levantou a pequena e lhe disse: “Então, caíste de braços? Quando tiveres mais juízo, cairás de costas. Não é verdade, Júlia?” E, por Nossa Senhora, a linda pequena deixou de</p>

<p>senhora, mas não posso deixar de rir, quando me lembro que ela cessou o choro e disse logo: – “É sim!” Pois olhe lá que eu posso garantir que ela tinha na testa um galo enorme, do tamanho do bago de um franguinho! Ah! Que travêssa! E que pancada forte! E ela chorava que era um desespero! E vai o meu marido e diz-lhe: – “Olé, Juju, agora cais de bruços, é? Dia virá em que cairás de costas, quando tiveres juízo, não é assim?” E ela cessou o choro e disse logo: – “É sim!” (p. 41)</p>	<p>pensar nela parando de chorar para dizer que sim. E no entanto, eu me lembro, surgira-lhe na testa um galo do tamanho dum ovo. Foi uma pancada forte, e ela chorou de fato: “Oh – brincou meu marido – caíndo assim de bruços! Há de cair de costas quando fores maior. Não é, Julieta?” Ela parou o choro e respondeu: – “É sim”. (p. 24)</p>	<p>quieta, peço-te. Ama: Pois não, senhora; mas não me é possível deixar de rir, ao recordar como ela interrompeu o choro e disse “Sim”. No entanto, crescera-lhe na testa, jurar posso, um calombo grande como testículo de gato. Que pancada! E ela chorava amargamente. “É certo”, disse-lhe meu marido, “cais de frente, não é assim? Mas vais cair de costas, quando fores maior. Não é, Julu?” E ela, já sem chorar, respondeu: “Sim”. (p. 21-22)</p>	<p>chorar imediatamente e exclamou: “Sim”. [...] Senhora Capuleto: Chega disso. Por favor, cala-te. Ama: Sim, senhora; mas, não posso deixar de rir pensando que parou de chorar e disse “Sim”, e que, posso garantir-vos, tinha na testa um galo tão grande quanto um ôvo de galinha; uma pancada perigosa; e ela chorava desoladamente. “Sim, disse meu marido, caíste de bruços? Quando fôres maior, cairás de costas. Não é verdade, Júlia?” E ela parou de chorar e disse: “Sim”. (p. 26-27-28)</p>
--	--	--	---

Fonte: Elaborado pela autora.

Neste trecho, a Lady Capuleto se certifica, com a Ama, da idade de sua filha Julieta. A Ama lhe informa que a jovem completará quatorze anos na véspera da festa da colheita, o *Lammas tide*, que ocorria “a primeiro de agosto, quando as primeiras espigas de trigo começavam a ficar amarelas” (FUNCK, 2011, p. 50). Segundo os padrões da Idade Média, quando “a pessoa atingia a metade da vida aos 15 anos” (FUNCK, 2011, p. 50), Julieta teria idade própria para se casar. Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1969, p. 126) apresentam a seguinte observações acerca do ‘*Lammas Tide*’ em sua tradução da peça: “*Lammas-Tide* é a festa celebrada a 1º de agosto (*sic*), comemorativa da colheita entre os povos anglo-saxões”.

O duplo sentido de conotação sexual se encontra na insinuação maliciosa da Ama: “*Thou wilt fall backward when thou hast more wit, wilt thou not, Jule?*” ou “*Thou wilt fall backward when thou comest to age, wilt thou not, Jule?*”, que podem ser traduzidas, respectivamente como “Tu vais cair de costas quando fores mais esperta, não é verdade Julinha? Ou “Tu vais cair de costas quando chegares na idade, não é Julinha?”²³⁷. Segundo Funck (2011, p. 52): “O episódio anedótico da primeira infância de Julieta ‘acaba acontecendo’ porque agora Julieta está prestes a casar, ou seja, ‘cair de costas’ na noite nupcial, segundo a interpretação maliciosa da Ama”.

²³⁷ As traduções entre colchetes nas explicações sobre os trocadilhos de conotação sexual são de Elvio Funk (2011), cuja tradução interlinear serviu de base para a formulação do *corpus* de pesquisa. Relembramos que o texto fonte da tradução deste autor, por sua vez, é a edição crítica, *The New Cambridge Shakespeare*, da editora G. Blackmore Evans (2003).

Segundo Evans (2003, p. 85): “**fall backward** [cair de costas] Trocadilho com ‘convite para relação sexual’”.²³⁸

A conotação sexual de *fall* (cair) é também definida por Williams (2006, p. 119-120):

fall sucumbir sexualmente. Neste contexto conotação de uma postura sexual se mescla com a de uma falha moral; [...] O tropeço da pequena Julieta (R&J I. iii. 43) impulsionou uma piada: ‘Caíste de bruços? Cairás de costas quando fores mais esperta’.²³⁹

Partridge (2009, p. 131-132) faz referência a ‘*fall/fall backward*’:

fall, v. (em relação à mulher) carecer de virtude ou continência, tender à cópula ou incontinência. [...] **fall backward**. Cair e deitar-se de costas [...]; postura mais honrada e usual (*figura Veneris prima*) de uma mulher que convida ou se prepara para uma relação sexual. R&J., I. iii, (para uma menininha) “‘Sim,’ disse ele, ‘Caíste de bruços? Vais cair de costas quando fores mais esperta’.”²⁴⁰

Macrone (1998, p. 188) faz alusão à conotação sexual de *fall backward* da fala da Ama:

Um certo dia uma menininha, a filha da Ama de Julieta [*sic*]²⁴¹ cai de bruços e começa a chorar. Seu marido levanta a criança e diz maliciosamente, ‘Sim, caíste de bruços?! Vai cair de costas quando fores mais esperta, não vai Julinha? (Romeu, I. iii, 41-43). [...] Significa: ‘Quando fores mais velha, vais cair de costas para os homens’.”²⁴²

Segundo Kiernan (2006, p. 5; 10) “**fall backwards** trocadilho que conota a relação sexual”.²⁴³

Conforme Rasmussem, Sénéchal e Bate (2007, p. 4416): “**fall backward**, ou seja, [cair de costas] no sentido perspicaz de estar em uma posição sexual”.²⁴⁴

²³⁸ “**fall backward** With play on ‘invite to sexual intercourse’.”

²³⁹ “**fall** sucumb sexually. In this use the idea of assuming a sexual posture merges with that of moral lapse; [...] The stumbling of the baby Juliet (R&J I.iii.43) had prompted a joke: ‘dost thou fall upon thy face? Thou wilt fall backward when thou hast more wit’.”

²⁴⁰ “**fall**, v. (Of a woman) to fail from virtue, or from continence, to copulation or incontinence. [...] **fall backward**. To fall, and then lie, on her back [...]; the time-honoured and most usual posture (*figura Veneris prima*) of a woman inviting or preparing for sexual intercourse. R&J., I.iii, (to a baby girl) “‘Yea,’ quoth he, ‘dost thou fall upon thy face? Thou wilt fall backward when thou hast more wit.’”

²⁴¹ Na verdade, a nesta passagem anedótica, menina que cai é a própria Julieta, e não a filha da Ama, como indica Macrone.”

²⁴² “One day a little girl, daughter of Juliet’s nurse, falls on her face and begins crying. The Nurse’s ‘merry’ husband takes up the child and says, ‘Yea, dost thou fall upon thy ace? / Thou wilt fall backward when thou hast more wit, Wilt thou not, Jule? (Romeo, I. iii, 41-43). This joke doesn’t strike anyone else as particularly funny. It means: ‘When you’re older, you’ll fall on your back for men’.”

²⁴³ “**fallbackwards** pun word on sex.”

²⁴⁴ “**fall backward** i.e., for sex **wit** understanding.”

No que diz respeito às traduções brasileiras, todas reproduzem o duplo sentido malicioso de *'fall backwards'* através de expressões como 'cair de braços' ou 'cair de costas'.

Quadro 17 - Jogos de linguagem (com conotação sexual) das personagens Ama e Lady

Capuleto

ATO 1, cena 3 - original - Evans (<i>apud</i> Funck)			
<p>Lady Capulet: What say you, can you love the gentleman? This night you shall behold him at our feast; Read o'ver the volume of young Paris' face, and find delight writ there with beauty's pen; examine every married lineament, and see how one another lends content; and what obscured in this fair volume lies find written in the margin of his eyes. The precious book of love, this unbound lover, to beautify him, only lacks a cover. The fish lives in the sea, an 'tis much pride for fair without the fair within to hide; that book in many's eyes doth share the glory that in gold clasps locks in the golden story; so shall you share all that he doth posses, by having him, making yourself no less.</p> <p>Nurse: No less! Nay, women grow bigger by men. (p. 55-56)</p>			
Onestaldo de Pennafort (1. ed. 1940, 1947, 1956 e 1968)	Oliveira Ribeiro Neto (1. ed. 1948, 1951, 1954, 1960 e 1997)	Carlos Alberto Nunes (1. ed. 1956, 1958, 2008)	Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1. ed. 1969, 1978, 1989 e 1995)
<p>Senhora Capuleto: Achas que podes vir a amar esse fidalgo? Esta noite o verás em nossa festa. Pois como quem folheia um livro novo, procurar ler o que o prazer, com a pena da beleza, escreveu no seu rosto tão môço. Examina-lhe os traços harmoniosos e vê como eles se combinam bem. Se nesse livro tão bonito achares qualquer passagem menos clara, então procura o comentário dos seus olhos, que nêle encontrarás a explicação. Êsse livro de amor tão precioso e a que só falta a capa, êsse amante ainda em folha, para ficar completo, necessita de uma encadernação à altura. Vive o peixe no mar; à beleza exterior deve corresponder um belo interior. O livro ricamente encadernado que sob os seus aurilavrados fechos contém a narração das lendas áureas, é tão precioso, para muita gente, quanto o seu próprio texto. Assim, também, possuindo-o, tu partilharás de tudo que</p>	<p>Senhora Capuleto: E tu, filha, que dizes? Amas o gentil-homem? Esta noite o verás, na festa; lê no rosto do jovem Páris como em livro aberto, e encontra a delícia escrita ali com a pena da beleza; examina cada linha do seu rosto e vê como tudo nele se harmoniza. O que parecer obscuro nesse volume lindo, encontrarás escrito no fundo dos seus olhos. Precioso livro de amor, amante sem prisão, que precisa apenas, a completar-lhe a beleza, de quem guarde e cuide. O peixe vive no mar; e grande honra é para a beleza exterior conter a íntima beleza. Para os olhos de muitos, toda a glória dum livro está em conter histórias de ouro numa encadernação dourada. Assim, poderás ter tudo que ele possui, sem que te diminuas. Ama: Diminuir, nada! Engrandecer. As mulheres são aumentadas pelos homens. (p. 25)</p>	<p>Senhora Capuleto: eu dizeis? Sois capaz de amar o jovem? Hoje à noite vê-lo-eis em nossa festa. Folheai o livro de seu jovem rosto, que nele encontrareis doces encantos escritos pela pena da beleza. Examinai-lhe os traços delicados e vede como se acham bem casados. E se no livro achardes algo obscuro, encontrareis nos olhos o esconjuro. Esse manual de amor só necessita de uma capa adequada e bem bonita. Vive no mar o peixe, é muito certo que deva o amor ficar logo encoberto as letras de ouro da lombada a glória terão em parte da formosa história. Ficareis, pois, com ele associada sem que vos diminuais, com isso, em nada. Ama: Oh! Não diminuirá. Pelo contrário; as mulheres com os homens sempre aumentam. (p. 23-24)</p>	<p>Senhora Capuleto: Que dizes? Poderás amar esse fidalgo? Esta noite o verás em nossa festa. Lê o livro do rosto de Páris e descobre o encanto escrito com a pena da gentileza. Repara na harmonia de cada uma das feições e vê como uma realça a outra, e se algo obscuro encontras nesse belo livro acharás a explicação nas margens de seus olhos. A esse precioso livro de amor, a êsse amante não encadernado, para completar-lhe a formosura só falta a cobertura. O peixe vive na água e é grande honra para a beleza exterior cobrir a interior beleza. Tal livro aos olhos de muitos deve partilhar a glória que na áurea história se contém prêsa por fechos de ouro. Do mesmo modo, partilharás de tudo quanto êle possuía, sem te diminuíres a ti mesma. Ama: Diminuir? Nada disto, aumentar! Juntas com os homens, as mulheres engrossam! (p. 29)</p>

<p>dele fôr, sem que por isso seja diminuído o que de teu tiveres. Ama: Ela, diminuir? Qual! Aumentar! Pois se os homens engrossam as mulheres! (p. 43-44)</p>			
---	--	--	--

Fonte: Elaborado pela autora.

Nestas falas, destacamos não apenas os trocadilhos de conotação sexual da Ama, como também os de Lady Capuleto (alguns sem conotação sexual), pois, em trechos como este, a interação entre os personagens, o “jogo” pergunta *versus* resposta é essencial para que os duplos sentidos se consolidem. Além disso, os tipos propositadamente distintos de jogos de linguagem ou trocadilhos com ou sem conotação sexual de tais personagens, empregados pelo autor, permitem estabelecer um contraponto entre os diferentes tipos ou níveis de linguagem utilizados. Enquanto Lady Capuleto e Mercúcio empregam espirituosos trocadilhos com e sem conotação sexual, ricos em metáforas (que fazem alusão a temas da cultura clássica, por exemplo), que, por vezes, remetem a uma linguagem poética, a Ama recorre a trocadilhos, em geral de conotação sexual, cujas metáforas fazem referências a situações mais cotidianas. Desta forma, essas distinções de caráter linguístico, digamos, acentuam a distinção social entre os personagens de Lady Capuleto e Mercúcio, pertencentes à nobreza, e a Ama, serva dos Capuleto.

Neste trecho, os trocadilhos de Lady Capuleto se caracterizam pelo emprego de metáforas. A primeira metáfora “*Read o ’ver the volume of young Paris’ face; and find delight writ there with beauty’s pen*” [procura ler no livro que é o rosto do jovem Páris, e te deleitates com o que está ali escrito com a pena da beleza;] compara o rosto de Páris a um livro, que precisa ser lido para que a beleza de seu conteúdo possa ser revelada. Segundo Funck (2011, p. 55),

Nesta linha começa um soneto que, exceto pelo primeiro verso, é rimado em pares. Esta ‘metáfora do livro’ que Lady Capuleto faz é um toque de gênio de Shakespeare. Os poetas barrocos gostavam de usar este tipo de figura literária, chamada *conceits* (‘metáfora estendida), na qual eram explorados todos os elementos do termo de comparação que sustentavam uma longa metáfora.

Evans (2003, p. 87) faz a seguinte observação sobre esta fala: “O valioso e não essencial elogio a Paris [...] é uma metáfora estendida que o descreve em termos de um livro

sem encadernação/não atado [unbound] (não casado) e encadernado/atado [bound] (casado) [...] ²⁴⁵/ **find delight** descobrir a promessa de uma felicidade futura”.²⁴⁶

A segunda metáfora está em “*examine every married lineament, and see how one another lends content; and what obscured in this fair volume lies find written in the margent of his eyes*” [examina cada traço harmonioso, e observa como um dá realce ao outro; e aquilo que neste belo livro achares obscuro, verás explicado na margem de **seus olhos**]. Esta metáfora dá continuidade à ideia de leitura da primeira, pois para que Julieta possa ler este “livro”, que é o rosto de Páris, ela precisa ler também seus olhos, que revelam a essência do ser, e são, portanto, como as explicativas notas de rodapé que revelam a essência do conteúdo de um livro. Ou ainda, conforme Funck (2011, p. 55):

Os livros antigos tinham notas explicativas ou interpretativas do textos nas margens, como ainda se usa hoje em dia. Se Julieta via algo que ela não entendia no rosto de Páris, bastava que olhasse para os olhos do conde para achar a resposta, pois ‘os olhos são as janelas da alma’.

Segundo Evans (2003, p. 87):

married harmoniosamente unidos./ **one... content** cada parte traz satisfação e prazer (joga com ‘substance’ [substância]=o conteúdo do volume (82) um sobre o outro/**margent** margem. Os livros antigos continham uma margem com glosas e notas explicativas sobre o texto; compare Ham 5.2.155-6 *Lucrece* 102. Assim, ‘his eyes’ [seus olhos] (os olhos eram conhecidos como as janelas da alma) servem para revelar as suas qualidades interiores.²⁴⁷

No que se refere a este trecho, Carrington ([19--], p. 60) destaca as expressões ‘married’, ‘one another lends content’ e ‘margent’:

married, ou seja, simétrica, harmoniosa²⁴⁸/ **one another lends content**, um empresta conteúdo ao outro, que, assim se beneficia. “Um” é o tema ou objeto desse ‘empréstimo’ que não deve ser tomado com “outro”, o objeto indireto [...] ²⁴⁹/**margent**, margem, borda; espaço reservado às notas explicativos nos livros antigos

²⁴⁵ “The precious and nonessential praise of Paris (omitted in Q1) is an extended conceit describing him in terms of a book unbound (unmarried) and bound (married) [...]”

²⁴⁶ “**find delight** find there promise of future happiness.”

²⁴⁷ “**married** harmoniously blended./ **one... content** each part bestows satisfaction and pleasure (which play on ‘substance’=the contents of the volume (82) on each other part./**margent** margin. The margin of early books and MSS often contained glosses and commentary explaining the text; compare Ham 5.2.155-6 *Lucrece* 102. Thus ‘his eyes’ (eyes were known as the windows of the soul) serve to reveal his inner qualities.”

²⁴⁸ “**married**, i.e. If I remember rightly.”

²⁴⁹ “one another lends content, onde sets off another to advantage. ‘One’ is the subject of ‘lends’, and is not to be taken with ‘another’, the indirect object.”

(ex. Bíblias antigas). O sentido geral é o de que o que não pode ser lido em seu rosto, pode ser lido em seus olhos.²⁵⁰

A interpretação de Rasmussem, Sénéchal e Bate (2007, p. 4417) para esta fala é a seguinte: “**content** contentamento, satisfação (joga ou faz trocadilho com o sentido de ‘conteúdo de um livro’)²⁵¹/ **margent** margem [do livro] (que deveria conter notas explicativas)”²⁵²

A terceira metáfora está em “*The precious book of love, this **unbound lover**, to beautify him, only **lacks a cover**”]. [Este precioso livro de amor, este amante ainda livre, precisa somente de uma capa para ficar mais belo], onde pode ser duplamente interpretado como “sem encadernação” ou como “não atado”. Isto é, assim como um livro sem encadernação, sem capa, Páris ainda não está comprometido com Julieta pelos laços do matrimônio. Em Funck (2011, p. 55) vemos a seguinte explicação: “A palavra *unbound* tem duplo sentido: ‘não encadernado, sem capa’ (a capa deverá ser Julieta) e ‘não atado’, isto é, ainda não preso pelos laços do matrimônio ou do noivado”. Além disso, a conotação sexual de *cover* é apontada, respectivamente, nos glossários de Partridge (2009, p. 111) e Williams (1997, p. 84), através das seguintes definições: “manter relação sexual”²⁵³ ou “copular”²⁵⁴. Desta forma, Lady Capuleto parece sugerir que este “amante ainda livre” ficaria ainda mais belo ao consumir sua união com Julieta.*

Conforme Evans (2003, p. 87):

book of love Paris é comparado a uma espécie de *Ars Amatoria* de Ovídio, que ‘unbound’ [não atado/sem restrições] (como amante) apenas se completará ao estar ‘bound’ [atado] (como marido). Maisson sugere que ‘cover’ [capa] (=binding [encadernação/vínculo]) na linha 89 é um trocadilho com a expressão jurídica francesa ‘feme-couvert’ (=mulher casada).²⁵⁵

Carrington ([19--], p. 60) observa os sentidos de ‘*unbound*’ e ‘*cover*’: “**unbound**, ou seja, livre, sem apego à ninguém ou solto (joga com os dois sentidos, sendo, o primeiro, a metáfora de um livro).²⁵⁶ **cover**, os laços (vínculos) do matrimônio”.²⁵⁷

²⁵⁰ “**margent**, margin, edge; the place for comments in old books (e.g. old Bibles). The general sense is that what you cannot find written in his face you will find out in his eyes.”

²⁵¹ “**content** happiness, satisfaction (plays on the sense of ‘contents of a **volume**’).”

²⁵² “**margent** margin (which might contain additional commentary).”

²⁵³ “**cover**, v. To mount and then impregnate the female.”

²⁵⁴ “**cover** copulate with.”

²⁵⁵ “**book of love** Paris is likened to a kind of Ovidian *Ars Amatoria*, which ‘unbound’ (as a lover) only fulfills itself when ‘bound’ (as a husband). Maisson suggests that ‘cover’ (=binding) in 89 quibbles on law-French ‘feme-couvert’ (=a married woman).”

²⁵⁶ “**unbound**, i.e. not attached to anyone (playing on the word in two senses, the other being the metaphor from a book).”

Segundo Rasmussem, Sénéchal e Bate (2007, p. 4417): “**unbound** solteiro/livro sem encadernação^{258/} **cover** brinca com o sentido de “abraçar a esposa” ao fazer um trocadilho com a expressão “feme covert” (esposa)”²⁵⁹

A quarta metáfora está em “*The fish lives in the sea, an ‘tis much pride for fair without the fair within to hide;*” [O peixe vive no mar, e é muito apropriado que o belo por fora esconda o belo por dentro;]. Conforme Funck (2011, p. 56), há intérpretes, como Evans (2003) que consideram a metáfora do peixe e do mar uma referência à beleza exterior e à beleza interior: “Evans especula que a metáfora pode se basear na distinção neoplatônica entre a beleza externa, *fair without*, o princípio feminino, e a beleza interna, *fair within*, o princípio masculino. Como o peixe só pode viver envolto pela água, assim Páris somente poderá viver ‘envolto’ por Julieta (Evans, p. 87). *Fair Without*: a capa e os fechos de ouro (Julieta); *fair within*: o livro em si (Páris)”. Em Evans (2003, p. 87) vemos:

The fish... hide Não há uma explicação satisfatória conhecida. Assim como na parte inicial desta fala, estas linhas parecem fazer uma referência à distinção neo-Platônica entre a beleza externa, o princípio feminino (*‘fair without’*) e a beleza interior ou virtude, o princípio masculino (*‘fair within’*). Talvez o significado seja o seguinte: assim como um peixe pode viver apenas envolto pelo mar, o belo amante ao procurar internamente a condição perfeita de um homem (‘orgulho’), só poderá atingir sua realização exterior ao unir-se à beleza exterior de Julieta envolvendo-a pelo matrimônio.²⁶⁰

Em Carrington ([19--], p. 60) vemos as seguintes interpretações: “**fair without... hide**, ou seja, o belo mar deve conter belos peixes. “Without” e “within” correspondem a substantivos. É provável que haja implicações de que os peixes estejam no mar para serem pescados”²⁶¹

Rasmussem, Sénéchal e Bate (2007, p. 4417) interpretam a metáfora “the... hide” da seguinte forma: “**the... hide** o ambiente natural do peixe está dentro dos limites do mar; portanto, o peixe está envolto pela beleza exterior do mar, que, ao conter sua vida, manifesta, também, uma beleza interior a ser elogiada”²⁶²

²⁵⁷ “**cover**, the binding (bonds) of marriage.”

²⁵⁸ “**unbound** unmarried/without a book’s binding.”

²⁵⁹ “**cover** plays on the notion of “embracing wife” and puns on the phrase “feme covert” (a wife).”

²⁶⁰ “**The fish... hide** No satisfactory explanation has been offered. Like the earlier part of the speech, these lines seem to turn on the neo-Platonic distinction of between external beauty, the female principle (*‘fair without’*), and internal beauty or virtue, the male principle (*‘fair within’*). Perhaps they mean something like: as a fish can live only in the embracing sea, so the inwardly fair lover (Paris). Seeking the perfect condition of man (*‘pride’*), must achieve his outward realization in the embracing fairness of Juliet as his wife.”

²⁶¹ “**fair without... hide**, i.e., for the beautiful sea to contain beautiful fish. “Without” and “within” are nouns. There may be an implication that fish are in the sea to be caught.”

²⁶² “**the... hide** the fish is in his element within the confines of the sea, and it is an excellent thing for a beautiful exterior to cover and compliment the beauty that lies within.”

A quinta metáfora se encontra em “*that book in many’s eyes doth share the glory that in gold clasps locks in the golden story;*” [este livro reparte com os olhos de muitos a glória de encerrar uma história de ouro com fechos de ouro;], onde *gold clasps locks* remete aos fechos de ouro empregados para unir o livro (conteúdo, interior) à capa, (aparência, exterior), que se complementam assim como se complementaríamos Páris e Julieta ao se unirem em matrimônio. Funck (2011, p. 56) remete também à ideia da perfeição tanto da união matrimonial como da obra de arte:

Um ou dois fechos de ouro ou dourados eram parte de muitas das mais sofisticadas capas dos livros da época. Os fechos ‘amarravam’ o livro, uniam a capa e o livro, assim como Páris e Julieta deveriam se unir depois de abençoados pelos laços do matrimônio, formando então uma obra de arte perfeita.

Conforme Evans (2003, p. 88): “**That... story** i.e. a encadernação/vínculo (Julieta; Julieta faz trocadilho com ‘clasps’ = fechos/abraços) repartirá a honra com o conteúdo de ouro do volume/livro (Paris)”.²⁶³

Em Carrington ([19--], p. 60), vemos a seguinte interpretação:

That in ... [**gold clasps locks** in the **golden**] story, ou seja, o exterior é belo de se ver, assim como o interior. O livro "partilha [não apenas] a notoriedade" de "fechos dourados" em seu exterior, como também a notoriedade de uma "história dourada" em seu interior. Livros antigos presos por fechos podem ser vistos em museus: nos dias (de Shakespeare) os livros eram objetos valiosos. Há aqui, claro, um trocadilho com os fechos de um amante. O que está implícito é que Paris tenha tanto beleza exterior, como beleza interior, ou seja, tenha bom caráter.²⁶⁴

Rasmussen, Sénéchal e Bate (2007, p. 4417) interpretam o duplo sentido de ‘*book*’ e ‘*clasps*’: “**book** encadernação/vínculo²⁶⁵/ **clasps** fechos de um livro/abraços”.²⁶⁶

A sexta metáfora é a seguinte: “*so shall you share all that he doth possess, by having him, making yourself no less*” [assim, vais partilhar de tudo o que é dele, quando a ele te unires, o que, porém, em nada irá te diminuir]. A imagem da união do livro com a capa em referência à união do matrimônio persiste. Apesar de compará-la à capa de um livro, a mãe de

²⁶³ “**That... story** i.e. the binding (Juliet; Juliet with play on ‘clasps’=embrances) will share the honour with the golden contents of the volume (Paris).”

²⁶⁴ “That... story, i.e., is beautiful to look at on the outside as well as having a beautiful story within. The book “shares the glory” of “golden clasps” on the outside and a “golden story” within. Old books with clasps to lock them can be seen in museums: in those (Shakespeare’s) days books were valuable things. There is, of course, a pun on the clasps of a lover. The application is that Paris has a fair appearance “outside” and a good character “within.”

²⁶⁵ “**book** binding.”

²⁶⁶ “**clasps** fastenings on a book/embraces.”

Julieta lhe assegura que sua importância não é diminuída. A falha de sua metáfora está na comparação:

Embora o livro e a capa sejam um só, pode-se dizer que a capa é de menor importância, pois é o conteúdo que conta; a mãe de Julieta, porém, já a previne desta ‘falha’ da metáfora (*omnis comparativo claudicat*), pois Julieta não vai ficar diminuída ao casar com Páris. (FUNCK, 2011, p. 56)

Ou ainda, conforme Carrington ([19--], p. 60), ‘*making yorself no less*’ significa que “[ao se casar com Páris, Julieta] não terá, ao mesmo tempo, nem suas posses, nem sua importância diminuídas”.²⁶⁷ Em outras palavras, Julieta não apenas manterá suas posses ou herança, ao se casar com Páris, como também usufruirá das posses de seu marido.

O fato de que o verbo ‘*posses*’ (possuir) também seja definido como sinônimo de relação sexual nos remete, ainda, à interpretação de uma conotação sexual: ao se unir à Páris pelo matrimônio Julieta partilharia de tudo o que é dele, inclusive de sua intimidade. Segundo Partridge (2009, p. 213): “**possess**. Manter relação sexual com um homem, uma mulher.”²⁶⁸. Conforme Williams (1997, p. 243): “**possess** manter coito”.²⁶⁹

A sétima e última metáfora deste trecho está em “**Nay, women grow bigger by men**” [*Não, não, os homens deixam as mulheres maiores*]. A Ama explora o duplo sentido desta expressão de forma maliciosa, ao sugerir que “depois de Julieta casar com Páris, ela não vai diminuir, mas ficará maior, por efeito da gravidez. A atriz normalmente reforça o sentido da frase com um gesto bem explícito” (FUNCK, 2011, p. 56).

Em Evans (2003, p. 88) vemos a seguinte definição: “**No... men** Não, de fato, não ficam menores; os homens deixam as mulheres maiores (=maiores pela gravidez). [...]”.²⁷⁰

Segundo Williams (2006, p. 147): “**grow** with child. A Ama (R&J I.iii.97) cria um trocadilho ao referir-se ao casamento: ‘Os homens deixam as mulheres maiores’”.²⁷¹

De acordo com Rasmussem, Sénéchal e Bate (2007, p. 4417) vemos: “**women... men**, ou seja, ficam grávidas”.²⁷²

Assim, vemos abaixo as traduções da primeira metáfora, que compara o rosto de Páris a um livro que precisa ser lido: “Pois como quem folheia um livro novo, procurar ler o que o prazer, com a pena da beleza, escreveu no seu rosto tão môço. Examina-lhe os traços

²⁶⁷ “**making yourself no less**, at the same tiime not lessening your own possessions (or importance).”

²⁶⁸ “**possess**. To have a man, a woman, by wayof sexual intercourse.”

²⁶⁹ “**possess** coit with.”

²⁷⁰ “**No... men** No, indeed, not smaller; women grow larger (=swell in pregnancy) through men. [...]”

²⁷¹ “**grow** with child. The nurse (R&J I.iii.97) puns on the addition which comes by marriage: ‘Women grow by men’.”

²⁷² “**women... men** i.e., in pregnancy.”

harmoniosos e vê como êles se combinam bem” (PENNAFORT, 1968, p. 43-44)”; “...lê no rosto do jovem Páris como em livro aberto, e encontra a delícia escrita ali com a pena da beleza; examina cada linha do seu rosto e vê como tudo nele se harmoniza” (OLIVEIRA RIBEIRO NETO, 1997, p. 25); “Folheai o livro de seu jovem rosto, que nele encontrareis doces encantos escritos pela pena da beleza. Examinai-lhe os traços delicados e vede como se acham bem casados” (NUNES, 2008, p. 23-24); “Lê o livro do rosto de Páris e descobre o encanto escrito com a pena da gentileza. Repara na harmonia de cada uma das feições e vê como uma realça a outra” (CUNHA MEDEIROS; MENDES, 1969, p. 29).

A segunda metáfora, que dá continuidade à ideia de leitura da primeira e remete à necessidade de se ler o ‘conteúdo’ dos olhos, foi reproduzida das seguintes formas: “Se nesse livro tão bonito achares qualquer passagem menos clara, então procura o comentário dos seus olhos, que nêle encontrarás a explicação. (PENNAFORT, 1968, p. 43-44); “O que parecer obscuro nesse volume lindo, encontrarás escrito no fundo dos seus olhos” (OLIVEIRA RIBEIRO NETO, 1997, p. 25); “E se no livro achardes algo obscuro, encontrareis nos olhos o esconjuro” (NUNES, 2008, p. 23-24); “...e se algo obscuro encontras nesse belo livro acharás a explicação nas margens de seus olhos. (CUNHA MEDEIROS; MENDES, 1969, p. 29)”.

A terceira metáfora que remete a um livro sem encadernação ou não atado pelos fechos, assim como um amante livre, que ainda não está “atado” pelos laços do matrimônio, aparece nas traduções abaixo desta forma: “Êsse livro de amor tão precioso e a que só falta a capa, êsse amante ainda em folha, para ficar completo, necessita de uma encadernação à altura” (PENNAFORT, 1968, p. 43-44); “Precioso livro de amor, amante sem prisão, que precisa apenas, a completar-lhe a beleza, de quem guarde e cuide. (OLIVEIRA RIBEIRO NETO, 1997, p. 25); “Esse manual de amor só necessita de uma capa adequada e bem bonita. (NUNES, 2008, p. 23-24); “A esse precioso livro de amor, a êsse amante não ecadernado, para completar-lhe a formosura só falta a cobertura” (CUNHA MEDEIROS; OSCAR MENDES, 1969, p. 29).

A quarta metáfora, alusiva aos peixes do mar, interpretada como uma referência à relação entre a beleza exterior e à beleza interior, foi reproduzida da seguinte forma nas traduções: “Vive o peixe no mar; à beleza exterior deve corresponder um belo interior. (PENNAFORT, 1968, p. 43-44); “O peixe vive no mar; e grande honra é para a beleza exterior conter a íntima beleza” (OLIVEIRA RIBEIRO NETO, 1997, p. 25); “Vive no mar o peixe, é muito certo que deva o amor ficar logo encoberto...” (NUNES, 2008, p. 23-24); “O peixe vive na água e é grande honra para a beleza exterior cobrir a interior beleza” (CUNHA MEDEIROS; MENDES, 1969, p. 29).

A quinta metáfora, que faz alusão à importância do conjunto capa *versus* livro, ou apresentação *versus* conteúdo, quando os fechos de ouro, naqueles dias, uniam os livros às capas, foi traduzida das seguintes maneiras: “O livro ricamente encadernado que sob os seus aurilavrados fechos contém a narração das lendas áureas, é tão precioso, para muita gente, quanto o seu próprio texto” (PENNAFORT, 1968, p. 43-44); “Para os olhos de muitos, toda a glória dum livro está em conter histórias de ouro numa encadernação dourada” (OLIVEIRA RIBEIRO NETO, 1997, p. 25); “...as letras de ouro da lombada a glória terão em parte da formosa história” (NUNES, 2008, p. 23-24); “Tal livro aos olhos de muitos deve partilhar a glória que na áurea história se contém prêsa por fechos de ouro” (CUNHA MEDEIROS; MENDES, 1969, p. 29).

A sexta metáfora traz, novamente, a imagem da união de um livro à capa, comparada à união do matrimônio, em que os pares se complementam, sem que nenhum deles diminua sua importância: “Assim, também, possuindo-o, tu partilharás de tudo que dele fôr, sem que por isso seja diminuído o que de teu tiveres” (PENNAFORT, 1968, p. 43-44); “Assim, poderás ter tudo que ele possui, sem que te diminuas” (OLIVEIRA RIBEIRO NETO, 1997, p. 25); “Ficareis, pois, com ele associada sem que vos diminuais, com isso, em nada” (NUNES, 2008, p. 23-24); “Do mesmo modo, partilharás de tudo quanto êle possua, sem te diminuïres a ti mesma” (CUNHA MEDEIROS; MENDES, 1969, p. 29).

A sétima metáfora, agora na fala da Ama, remete ao duplo sentido com conotação sexual ao “aumento de tamanho” das mulheres após o casamento, por consequência da gravidez: “Ela, diminuir? Qual! Aumentar! Pois se os homens engrossam as mulheres! (PENNAFORT, 1968, p. 43-44); “Diminuir, nada! Engrandecer. As mulheres são aumentadas pelos homens” (OLIVEIRA RIBEIRO NETO, 1997, p. 25); “Oh! Não diminuirá. Pelo contrário; as mulheres com os homens sempre aumentam. (NUNES, 2008, p. 23-24); “Diminuir? Nada disto, aumentar! Juntas com os homens, as mulheres engrossam!” (CUNHA MEDEIROS; MENDES, 1969, p. 29).

Após ter conhecido Julieta no baile de máscaras dos Capuleto e sem ainda saber que a jovem era filha dos Capuleto, Romeu pergunta à Ama quem é a mãe da jovem e descobre tratar-se da própria Lady Capuleto.

Quadro 18 - Jogos de linguagem (com conotação sexual) da personagem Ama

ATO 1, cena 5 - original - Evans (<i>apud</i> Funck)			
Romeo: What is her mother?			
Nurse: Marry, bachelor, her mother is the lady of the house, and a good lady, and a wise and virtuous. I nursed her daughter that you talked withal; I tell you, he that can lay hold of her shall have the chinks. (p. 76-77)			
Onestaldo de Pennafort	Oliveira Ribeiro Neto	Carlos Alberto Nunes	Cunha Medeiros e

(1. ed. 1940, 1947, 1956 e 1968)	(1. ed. 1948, 1951, 1954, 1960 e 1997)	(1. ed. 1956, 1958, 2008)	Oscar Mendes (1. ed. 1969, 1978, 1989 e 1995)
<p>Romeu: Quem é a mãe dela?</p> <p>Ama: Na verdade, môço! Ora, a mãe dela é a dona desta casa, boa senhora, honesta e virtuosa. Criei-lhe a filha, essa que estava aqui. Eu só digo uma coisa: aquele que quiser botar a mão ali, há de ter que espichar! Faz um gesto, significando dinheiro. (p. 62)</p>	<p>Romeu: Quem é sua mãe?</p> <p>Ama: Não sabeis, cavalheiro? Sua mãe, é a dona desta casa, uma boa senhora, prudente e virtuosa. Eu lhe criei a filha, com quem conversáveis há um momento, e eu vos digo que aquele que a levar, pega um bom dote. (p. 33)</p>	<p>Romeu: Quem é a mãe dela?</p> <p>Ama: Ora, essa, cavalheiro! A dona desta casa, certamente, uma digna senhora, honesta e sábia. Amamentei-lhe a filha, a senhorita com quem falastes. E uma coisa eu digo, com certeza: quem vier e desposá-la ficará cheio de ouro. (p. 32)</p>	<p>Romeu: Quem é a mãe dela?</p> <p>Ama: Deveras, mancebo? A mãe dela é a dona da casa e uma boa senhora, prudente e virtuosa. Criei-lhe a filha, com quem faláveis, e posso dizer-vos: quem casar com ela terá também o seu mealheiro. (p. 38)</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

A Ama não perde a oportunidade de explorar a ambiguidade, também nesta cena, e utiliza mais um de seus trocadilhos maliciosos. Ao esclarecer que a mãe de Julieta é Lady Capuleto e que aquele que “casar com Julieta vai ganhar **seu tesouro**” (FUNCK, p. 77) [*he that can lay hold of her shall have the chinks*] a Ama faz alusão à perda da virgindade de Julieta. Conforme Funck (2011, p. 77):

A Ama não perde oportunidade para dizer ambiguidades: a palavra *chinks* é onomatopeica, pois imita o tilintar de moedas, mas também significa ‘fissura, fresta’. Em sua tradução, Mendes & Medeiros acrescentaram a seguinte nota: ‘[chinks] não só significa moeda, como também fenda, abertura, no sentido de que ele colheria a virgindade de Julieta’ (p. 173). [...] Segundo Kiernan (p. 279), ‘tesouro’ era um dos inúmeros eufemismos usados para designar a genitália feminina. Acrescente-se que, na Idade Média, o maior tesouro que uma mulher podia ter era sua virgindade.

Evans (2003, p. 101) evidencia a conotação sexual de *chinks*: “**the chinks** moedas em abundância (gíria); mas talvez um trocadilho obsceno [com *chinks*, no sentido de fissura]”.²⁷³

A definição de *chinks* de acordo com Williams (2006, p. 69) também alude à sua conotação sexual: “**chink** ânus, vagina. [...] R&J [...] se interpretamos a referência ao dinheiro/tesouro como um trocadilho obsceno em I.v.115, quando a Ama diz a Romeu que Julieta será um bom partido, [pois]: ‘aquele que casar com ela vai ganhar seu tesouro’ [*chinks*, plural no inglês], veremos um exemplo em que os significados [tesouro] *versus* vagina e ânus coexistem”.²⁷⁴

²⁷³ “**the chinks** plenty of coin (slang); perhaps with bawdy quibble.”

²⁷⁴ “**chink** anus, vagina. [...] R&J [...] If we accept a bawdy innuendo on money at I.v.115, when the nurse tells Romeo that Juliet will make a good catch: ‘he that can lay hold of her Shall have the chinks’ (plural), this is another instance where vaginal and anal meanings must coincide.”

No que se refere a ‘*chinks*’ Carington ([19--], p. 67) enfatiza outro duplo sentido da expressão, desta vez onomatopeico, pois “**chinks**, [tanto remete a] dinheiro [como] (remete ao tilintar das moedas)”.

Quanto às traduções, as soluções encontradas para o trocadilho ou jogo de linguagem foram: “[...] aquele que quiser botar a mão ali, há de ter que espichar!” (PENNAFORT, 1968, p. 62); “[...] aquele que a levar, pega um bom dote. (OLIVEIRA RIBEIRO NETO, 1997, p. 33); “[...] quem vier e desposá-la ficará cheio de ouro” (NUNES, 2008, p. 32); “[...] quem casar com ela terá também o seu mealheiro” (CUNHA MEDEIROS; MENDES, 1995, p. 38).

Portanto, na tradução de Pennafort (1968, p. 62) vemos um sugestivo duplo sentido com conotação sexual em “aquele que quiser botar a mão ali”. A tradução de Oliveira Ribeiro Neto (1997, p. 33) também reproduz a conotação sexual em “aquele que a levar”. Entretanto, a expressão “quem vier a desposá-la”, na tradução de Nunes (2008, p. 32), não ressalta o duplo sentido malicioso do original. A tradução de Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1969, p. 38) reproduz o duplo sentido com conotação sexual ao recorrer ao uso de “mealheiro”, ou seja, um cofre que contém uma fenda pela qual as moedas são introduzidas. Logo, esta fenda do cofre remete à ideia ou à imagem de fenda expressa em *chinks*, no texto original. Além disso, os tradutores recorreram também a uma explicativa nota de rodapé: “Diz a ama: ...*he that can lay hold of her/ Shall have the chinks*. A última palavra não só significa moeda, como, também, fenda, abertura, no sentido de que ele colheria a virgindade de Julieta” (CUNHA MEDEIROS; MENDES, 1969, p. 127).

Quadro 19 - Jogos de linguagem (com conotação sexual) da personagem Ama

Nesta cena, a Ama traz o recado de Romeu para Julieta, de que a jovem deveria ir à cela de Frei Lourenço naquele mesmo dia para se casarem em segredo.			
ATO II, cena 5 - original - Evans (<i>apud</i> Funck)			
Nurse: O God’s lady dear, are you so hot ? Marry, come up, I throw; is this the poultice for my aching bones? Henceforth do your messages yourself.			
Juliet: Here’s such a coil! Come, what says Romeo?			
Nurse: Have you got leave to go to shrift today?			
Juliet: I have.			
Nurse: Then hie you hence to Friar Lawrence’s cell, there stays a husband to make you a wife. Now comes the wanton blood up in your cheeks, They’ll be in scarlet straight at any news. Hie you to church, I must another way, to fetch a ladder, by the which your love must climb a bird’s nest soon when it is dark. I am the drudge, and toil in your delight; but you shall bear the burden soon at night . Go. I’ll to dinner, hie you to the cell.			
Juliet: Hie to hight fortune! Honest Nurse, farewell. (p. 126-127)			
Onestaldo de Pennafort (1. ed. 1940, 1947, 1956 e 1968)	Oliveira Ribeiro Neto (1. ed. 1948, 1951, 1954, 1960 e 1997)	Carlos Alberto Nunes (1. ed. 1956, 1958, 2008)	Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1. ed. 1969, 1978, 1989 e 1995)
Ama: Meu Deus! Oh! Pela Santa Virgem! E essa! Como tu pegas fogo tão depressa! Deixa-te	Ama: Virgem, Nossa Senhora! Estais a arder? Arre! Vede bem! É esta a cataplasma para minha	Ama: Oh! Santa Virgem! Por que tamanho ardor? Ide, vos digo; é essa, somente, vossa	Ama: Oh! Pela Virgem Santíssima! Estais tão ardente assim? Ide, por Deus! E tudo isto é a

<p>estar! Se é esse o cataplasma que aplicas nos meus ossos machucados, doravante darás tu mesma os teus recados!</p> <p>Julieta: Mas para que tanto barulho assim? Anda, vamos! Que foi que Romeu disse?</p> <p>Ama: Hoje tens permissão para te confessares?</p> <p>Julieta: Tenho.</p> <p>Ama: Então, vai correndo para a cela de Frei Lourenço. Lá encontrarás o marido de quem serás a esposa. Pronto, pronto! Lá vai êsse sangue travesso subir-te ao rosto! Qual! Se por tão pouco coras assim, o que será depois! Corre ao convento. Eu vou por outro lado, para trazer a escada, pela qual o teu amado, como um passarinho, logo de noite trepará no ninho. Eu que me esforço como uma bêsta de carga, eu que gemo e trabalho e êles que gozam! Mas verás esta noite ainda – deixa estar – a carga que terás de suportar! Enquanto eu janto, corre ao convento, depressa! Vai bem ligeiro, vai!</p> <p>Julieta: Minha querida bá! Para a minha ventura é que eu vou! Até já! (p. 108-109)</p>	<p>dor de corpo? De outra vez dareis vós mesma os vossos recados.</p> <p>Julieta: Por que tanto barulho? Vamos que lhe disse Romeu?</p> <p>Ama: Arranjastes licença para confessar-vos hoje?</p> <p>Julieta: Sim.</p> <p>Ama: Ide então à cela de Frei Lourenço, e lá encontrareis o homem que vos fará esposa. Agora vejo o sangue subir ao vosso rosto, que se torna escarlate com a menor notícia. Ide já à igreja. Eu tenho que fazer, e receber a escada pela qual, à noite, o vosso amor há de subir ao ninho. Eu, que trabalhe e pene, para a vossa delícia. À noite sabereis o quanto pesa o amor! Agora vou jantar. Correi para as bênçãos de Deus.</p> <p>Julieta: Eu corro para a glória! Adeus, minha ama adeus. (p. 55-56)</p>	<p>cataplasma para meus pobres ossos? De hoje em diante, de vossas comissões cuida vós mesma.</p> <p>Julieta: Quantos rodeios! E Romeu, que disse?</p> <p>Ama: Podeis ir confessar? Tendes licença?</p> <p>Julieta: Tenho.</p> <p>Ama: Não percais tempo, então, e à cela correi de Frei Lourenço, onde um marido achareis que vos vai deixar mulher. Ora vos sobe ao rosto o sangue lúbrico; a qualquer nova, torna-se escarlate. Correi à igreja, que a outra parte eu tenho de ir depressa, promover-me de uma escada, para que vosso amor consiga o ninho do pássaro alcançar, quando for noite. Besta de carga sou de vossa festa, mas a noite um bom peso vos apresta. Vou jantar. Ide à cela bem contrita.</p> <p>Julieta: Adeus, querida; é para minha dita. (p. 55-56)</p>	<p>cataplasma para meus doloridos ossos? D'agora por diante lavareis (<i>sic</i>) os recados pessoalmente!</p> <p>Julieta: Quanto barulho! ... Vamos, que diz Romeu?</p> <p>Ama: Tendes permissão para confessar-vos hoje?</p> <p>Julieta: Tenho.</p> <p>Ama: Então, correi logo para a cela de Frei Lourenço. Lá vos aguarda um marido para fazer-vos sua espôsa. Agora, o licencioso sangue vos está subindo ao rosto! À menor novidade, ficas escarlate. Correi para a igreja! Devo ir por outro caminho, para arranjar uma escada, pela qual vosso amor deve subir a um ninho de pássaro, quando estiver escuro. Eu sou o animal de carga e sofro para vosso prazer; porém, dentro em pouco, serei vós que carregareis o peso, logo que a noite chegar. Ide, eu vou jantar. Correi para a cela!</p> <p>Julieta: Corramos à suprema felicidade! Honrada ama, adeus. (p. 63-64)</p>
--	--	---	---

Fonte: Elaborado pela autora.

A Ama, neste trecho, explora os duplos sentidos com conotação sexual de *hot*, *wanton*, *bird's nest* e *bear the burden*.

Em ‘*O God’s lady dear, are you so hot?*’, a Ama joga com o duplo sentido de *hot* que significa “ansiosa, (mas também conota) luxuriosa” (EVANS, 2003, p. 132).²⁷⁵

Conforme Partridge (2009, p. 159): “**hot**. Apaixonado; sexualmente ansioso ávido; ardente; lascivo”.²⁷⁶

²⁷⁵ “hot over-eager (with undertone of ‘lustful’); [...]”

O duplo sentido com conotação sexual de *hot* também é observado por Williams (2006, p. 164) que a define como “apaixonado, luxurioso”.²⁷⁷

Carrington ([19--], p. 80) define ‘*hot*’ como sinônimo de “apaixonada/fogosa”.²⁷⁸

Rasmussem, Sénéchal e Bate (2007, p. 4434) trazem a seguinte definição: “**hot** ávida/ardente/impaciente (joga com o sentido de “luxuriosa”) sugere uma expressão de surpresa indignada e reprovadora”.²⁷⁹

Segundo Kiernan (2006): “**hot** trocadilho que conota relação sexual (p. 7; 10)”.²⁸⁰

Em “*Now comes the wanton blood up in your cheeks*” o trocadilho se encontra em *wanton*, que, conforme Funck (2011, p. 127), pode ser interpretado “como significado ‘da paixão’, ‘da libido’, ‘do desejo’, ‘despudorado’. É provável que a intenção da Ama é de dar à palavra *wanton* sentido malicioso/erótico”.

Para Evans (2003, p. 132): **wanton** indisciplinada, rebelde²⁸¹/ **in... news** ‘Qualquer notícia repentina sempre te deixa ruborizada em um segundo’, (Kirtredge, afte Dowden).²⁸²

Em Partridge (2009, p. 279) vemos as seguintes definições de *wanton*:

wanton, adj. Obsceno; sexualmente promíscuo; jocosamente lúdico. [...] Etimologicamente significa ‘descontrolado’. Prefixo *wan*, ‘sem; com falta de’ + Inglês médio. *towen* (inglês antigo. *togen*), ‘puxar; por conseguinte, educar./ **wanton**, n. mulher promíscua./ **wanton**, v. ser promíscuo; apto a jogos sexuais.²⁸³

Williams (2006, p. 330) define *wanton* como sinônimo de “copular”.²⁸⁴

Em Rasmussem, Sénéchal e Bate (2007, p. 4435) vemos: “*wanton* irrestrita/livre/sexualmente apaixonada”.²⁸⁵

Os outros dois trocadilhos da Ama identificados neste trecho da peça são as metáforas ‘*bird’s nest*’ [“*your love must climb a bird’s nest soon when it is dark*”] e ‘*bear the burden*’ [“*I am the drudge, and toil in your delight; but you shall bear the burden soon at night*”]. Neste contexto ‘*bird’s nest*’ conota o leito nupcial e a expressão ‘*bear the burden*’ sugere uma

²⁷⁶ “**hot**. Amorous; sexually eager; ardent; appetent.”

²⁷⁷ “**hot** passionate, lustful.”

²⁷⁸ “**hot**, passionate.”

²⁷⁹ “**hot** eager/fervent/impatient (with a play on the sense of “lustful”) **come up** expression of indignant surprise and reproof.”

²⁸⁰ “**hot** pun word on female genitals.”

²⁸¹ “**wanton** undisciplined, rebellious.”

²⁸² “**wanton** undisciplined, rebellious.”

²⁸³ “**wanton**, adj. Lewd; sexually light; amorously playful. [...] Etymologically it means ‘unrestrained’. Prefix *wan*, ‘without; lacking’ + M. E. *towen* (O. E. *togen*), ‘to pull; hence to educate./ **Wanton**, n. A light woman./ **Wanton**, v. To be wanton; to sport amorously.”

²⁸⁴ “**wanton** copulate.”

²⁸⁵ “unrestrained/lively/ sexually passionate.”

posição sexual, uma vez que Julieta supostamente “suportará” o peso de Romeu em sua noite de núpcias.

Conforme Funck (2011, p. 127): “Para Gibson a Ama está fazendo uma insinuação maliciosa ao se referir ao ‘ninho de passarinho’, o que faz sentido, pois logo ela dirá que Julieta, logo mais à noite, terá que ‘aguentar a carga’, ou seja, o peso de Romeu sobre seu corpo”.

Bird’s nest é traduzido por Partridge (2009, p. 82) como: “**bird’s nest** pudenda e pelo pubiano. R&J., II iv 73-75, Ama. Devo ir em outra direção, para pegar uma escada, pela qual vosso amor deverá subir ao ninho de passarinho assim que escurecer”.²⁸⁶

Em Williams (2006, p. 215) vemos uma alusão não apenas à conotação sexual de *bird’s nest* como também à conotação sexual de *climb*:

nest vagina (um lar aconchegante, o material de que é feito o ninho de um passarinho sugere os pelos pubianos). [...] Embora o sentido principal seja o de um quarto em R&J II.iv.73, a referência ao órgão genital se revela quando a Ama diz para Julieta que vai ‘pegar uma escada, pela qual vosso amor deverá subir ao ninho de passarinho assim que escurecer’ (cf. *climb*).^{287/} **climb** alusivo à posição do homem sobre a mulher no ato sexual.²⁸⁸

Partridge (1968, p. 100) não faz menção à *climb* na entrada de *nest*, mas também traz a conotação sexual de *climb* conforme a seguinte definição: “**climb**, v. s. escalar. [...] Ver a citação em **bird’s nest**. Escalar as pernas de uma mulher (como se fossem os galhos de uma árvore) e desfrutá-la [...]”.²⁸⁹

Além disso, o uso de **drudge**, traduzido como “burro de carga”, nos leva a pensar em outros dois tipos de “carga” sugeridos pela Ama, além da “carga” que Julieta suportará à noite: a “carga” que suporta tanto em decorrência de seu trabalho e responsabilidade como serva dos Capuleto, dedicando-se especialmente aos cuidados de Julieta, como também em decorrência de sua preocupação com a felicidade de Julieta, o que a tem feito trabalhar incessantemente para ajudar a jovem a se casar com Romeu. Chama-nos a atenção a possibilidade de jogar com o duplo sentido de ‘*drudge*’ (carga), recriando, assim, um trocadilho ou jogo de linguagem: “burro de carga” *versus* “aguentareis a carga”. Ademais, a

²⁸⁶ “**bird’s nest**. Pudend and public hair. R&J., II iv 73-75, ‘Nurse. I must another way. To fetch a ladder. By the which your love Must climb a bird’s nest soon when it is dark’.”

²⁸⁷ “**nest** vagina (a snug home, the material out of which the bird’s nest is constructed suggesting pubic hair). [...] Although the primary sense is that of a bedroom in R&J II.iv.73, the genital idea remains when the nurse tells Juliet that she will ‘fetch a ladder by the which your love Must climb a bird’s nest soon, when it is dark’ (cf. *climb*).”

²⁸⁸ “**climb** allusive of a man’s mounting a woman.”

²⁸⁹ “**climb**, v.; vbl. N., **climbing**. [...] To climb a woman’s legs (as though they were the limbs of a tree) and then enjoy her – Cf. **mount** and **scale**.”

observação das definições de Partridge (2009) e Williams (1994) para *drudge*, remetem à possível conotação sexual desta fala em que a Ama se autodenomina um “burro de carga”. Conforme Partridge (1968, p. 123) “**drudge** [significa] Um amante solícito – em uma referência ao pênis, e não ao homem”.²⁹⁰ Segundo Williams (1997, p. 106) “**drudge** [significa] um homem que tem um bom desempenho sexual”.²⁹¹

Segundo Rasmussem, Sénéchal e Bate (2007, p. 4434): “**bird’s nest**, ou seja, o quarto de Julieta (**bird** faz trocadilho com o sentido de “uma jovem mulher” e **nest**, com o sentido de “vagina”)”.²⁹²

Conforme Kiernan (2006, p. 1; 10): “**bird’s nest** trocadilho que conota o órgão genital feminino ”.²⁹³

Quanto ao duplo sentido de *bear the burden* as observações de Partridge (2009, p. 78; 92) são as seguintes: “**bear**, v. dar à luz; suportar o peso de um homem”.²⁹⁴/ “**burden**. s. e v. Pesar sobre a mulher, pressioná-la durante o ato sexual; o peso do corpo de um homem durante o ato sexual. Diversas vezes em R&J.: ex., em II iv 77”.²⁹⁵

Em Evans (2003, p. 132) vemos: “**bear the burden** carregar (1) a responsabilidade; (2) o peso de teu amante (Spencer)”.²⁹⁶

Também em Williams (2006, p. 38-39): “**bear** símbolo da impureza. [...] 2. (vb) suportar [o peso de] um homem durante o ato sexual. R&J I.iv.93 referência ao folclore: ‘quando as donzelas deitam de costas’, Mab (*Oxford English Dictionary* prostituta, mulher desalinhada) ‘faz peso sobre elas, ensinando-as como conceber e fazendo delas boas parideiras’ (trocadilho de “amantes eficientes em suportar o peso dos homens na cama”; cf. **carriage** [postura], **press** [pressão])” [...] 3. Dar à luz. Ver trocadilho do sentido 2 [suportar peso] em R&J acima, bem como em **burden** [carga]”.²⁹⁷

Rasmussem, Sénéchal e Bate (2007, p. 44) também observam a conotação sexual de tal expressão: “**bear the burden** suportar o peso do corpo de Romeu”.²⁹⁸

²⁹⁰ “**drudge** A willing lover – but applied rather to the penis than to the man.”

²⁹¹ “**drudge** a man who labours in a woman’s bed.”

²⁹² “**bird’s nest** i.e., Juliet’s room (**bird** plays on the sense of ‘young woman’ and **nest** on the sense of ‘vagina’).”

²⁹³ “**bird’s nest** pun word on sex.”

²⁹⁴ “**bear**, v. To bear children; to bear, support, a superincumbent man.”

²⁹⁵ “**burden**. n. and v. To weight down, press upon, a woman in sexual intercourse; the weight of a man’s body during intercourse. Several times in R&J.: e.g., at II iv 77.”

²⁹⁶ “**bear the burden** carry (1) the responsibility; (2) the weight of your lover (Spencer).”

²⁹⁷ “**bear** symbol of unchastity. [...]. 2. (vb) support a man in sexual intercourse. R&J I.iv. 93 provides folklore: ‘when maids lie on their backs’, Mab (OED whore, slattern) ‘presses them and learns them first to bear, Making them women of good carriage’ (punningly, efficient bearers of men in bed; c. **carriage**, **press**). [...]. 3. (vb) produce children. For a quibble on sense 2 see R&J above, and **burden**.”

²⁹⁸ “**bear the burden** do the work/bear the weight of Romeo’s body.”

Kiernan define (2006, p. 5; 10): “**burden** trocadilho que conota relação sexual”.²⁹⁹

Os tradutores brasileiros foram unânimes em reproduzir a conotação sexual dos trocadilhos ou jogos de linguagem. Assim vemos “*are you so hot?*” traduzido como “pegas fogo tão depressa” (PENNAFORT, 1968, p. 108-109); “Estais a arder?” (OLIVEIRA RIBEIRO NETO, 1997, p. 55-56); “Por que tamanho ardor?” (NUNES, 2008, p. 55-56); “Estais tão ardente assim?” (CUNHA MEDEIROS; MENDES, 1969, p. 63-64). Para o trocadilho “the **wanton** blood” vemos as seguintes traduções: “sangue travesso!” (PENNAFORT, 1968, p. 108-109); “o sangue [...] escarlate” (OLIVEIRA RIBEIRO NETO, 1997, p. 55-56); “o sangue lúbrico” (NUNES, 2008, p. 55-56); “o licencioso sangue” (CUNHA MEDEIROS; MENDES, 1969, p. 63-64). O duplo sentido com conotação de “*bird’s nest*” não se mantém simplesmente pelo emprego do equivalente “ninho”, embora este substantivo possa remeter à expressão “ninho de amor”. Entretanto, a conotação sexual foi reproduzida através do uso de verbos que sugerem um sentido malicioso: “o teu amado, como um passarinho, logo de noite trepará no ninho” (PENNAFORT, 1968, p. 108-109); “o vosso amor há de subir ao ninho” (OLIVEIRA RIBEIRO NETO, 1997, p. 55-56); “vosso amor consiga o ninho do pássaro alcançar (NUNES, 2008, p. 55-56); “vosso amor deve subir a um ninho de pássaro” (CUNHA MEDEIROS; MENDES, 1969, p. 63-64). Em relação a “*bear the burden*” vemos as seguintes traduções: “esta noite ainda – deixa estar – **a carga que terás de suportar!** (PENNAFORT, 1968, p. 108-109); “**sabereis o quanto pesa o amor!** (OLIVEIRA RIBEIRO NETO, 1997, p. 55-56); “a noite **um bom pesovos apresta**” (NUNES, 2008, p. 55-56); “serei vós que **carregareis o peso**” (CUNHA MEDEIROS; MENDES, 1969, p. 63-64).

Embora as quatro traduções reproduzam o sentido malicioso do original, a tradução de Pennafort (1968) parece-nos mais explícita no que diz respeito, especialmente, à reprodução de “*birds nest*”, pelo emprego da expressão “trepará no ninho”.

Igualmente chamam-nos a atenção a reprodução da conotação sexual de “*druge*” ou “burro de carga” como: “Eu que me esforço como uma bêsta de carga, eu que gemo e trabalho e êles que gozam!” (PENNAFORT, 1968, p. 108-109); “Eu, que trabalhe e pene, para a vossa delícia” (OLIVEIRA RIBEIRO NETO, 1997, p. 55-56); “Besta de carga sou de vossa festa” (NUNES, 2008, p. 55-56); “Eu sou o animal de carga e sofro para vosso prazer” (CUNHA MEDEIROS; MENDES, 1969, p. 63-64).

²⁹⁹ “**burden** pun word on sex.”

Quadro 20 - Jogos de linguagem (com conotação sexual) da personagem Ama

<p>A Ama, nesta cena, traz notícias de Julieta para Romeu, que está desolado, jogado no chão aos prantos após ter assassinado Teobaldo, primo de Julieta, e ter sido banido de Verona. Desta forma, a Ama tenta animá-lo, dizendo que precisa se levantar por amor a Julieta e agir como um verdadeiro homem.</p>			
<p>ATO III, cena 3 - original - Evans (<i>apud</i> Funck) Nurse: Let me come in, and I shall know my errand: I come from Lady Juliet. Friar Lawrence: Welcome, then! Nurse: O holy Friar, O tell me, holy Friar, where's my lady's lord? Where's Romeo? Friar Lawrence: There on the ground, with his own tears made drunk. Nurse: O he is even in my mistress' case, just in her case. O woeful sympathy! Piteous predicament! Even so lies she, blubb'ring and weeping, weeping and blubb'ring. Stand up, stand up, stand, and be you a man. For Juliet's sake, for her sake rise and stand; why should you fall into so deep an O? Romeo: Nurse! Nurse: Ah, sir, ah, sir, death's the end of all. (p. 162-163)</p>			
<p>Onestaldo de Pennafort (1. ed. 1940, 1947 e 1956)</p>	<p>Oliveira Ribeiro Neto (1. ed. 1948, 1951, 1954, 1960 e 1997)</p>	<p>Carlos Alberto Nunes (1. ed. 1956, 1958, 2008)</p>	<p>Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1. ed. 1969, 1978, 1989 e 1995)</p>
<p>Ama: Deixe-me entrar e dar-lhe o recado que trago. Venho da parte da senhora Julieta. Frei Lourenço: Então, seja bem-vinda! Ama: Ó santo reverendo, diga-me, por favor, ó santo reverendo, onde é que está o esposo de minha ama (<i>sic</i>), onde é que está Romeu? Frei Lourenço: Atirado no chão e embebedado pelas próprias lágrimas! Ama: Tal e qua a minha ama (<i>sic</i>), tal e qual! Frei Lourenço: Simpatia fatal, triste conformidade! Ama: É assim que ela está: deitada, soluçando e chorando, chorando e soluçando... Levante-se, levante-se, levante-se! Por amor de Julieta, anime-se, levante-se! Para que se entregar assim ao desespero? Romeu: Ama! Ama: Ah! senhor, a morte é o fim de todos! (p. 142-143)</p>	<p>Ama: Deixa-me entrar e sabereis o que desejo, venho da parte da Senhora Julieta. Frei Lourenço: Sede bem-vinda, então. Ama: Ó santo frade, digei-me santo frade. Onde está o esposo de minha ama, onde está Romeu? Frei Lourenço: Ali estendido no chão, embebedado pelas próprias lágrimas. Ama: Ele está no mesmo estado, tal e qual, da minha senhora. Frei Lourenço: Consolo doloroso! Lamentável igualdade de situação! Ama: Dessa forma ela está estendida, soluçando e chorando, chorando e soluçando. Coragem, coragem, coragem, sois um homem. Em nome de Julieta, em nome dela, erguei-vos, ponde-vos de pé! Por que cair assim em tão profundos ais? Romeu: Ama! Ama: Senhor! Senhor! A morte é o fim de tudo. (p. 70)</p>	<p>Ama: Deixai-me entrar, para que eu dê o recado. A senhora Julieta é que me manda. Frei Lourenço: Bem-vinda sois então. Ama: É santo frade, digei-me, santo frade, onde se encontra o senhor de minha ama? Onde está ele? Romeu, que é dele? Frei Lourenço: Ali, jogado ao solo, embriagado por suas próprias lágrimas. Ama: Oh! Justamente o caso de minha ama! Justamente o seu caso. Frei Lourenço: Oh, simpatia dolorosa, terrível situação! Ama: Ela está justamente assim, deitada, chorando e lastimando-se, chorando sem parar. Levantai-vos! Levantai-vos! Sede homem, por amor, sim, de Julieta. Por que vos consumirdes em lamentos? Romeu: Ama? Ama: Ah, meu amor! A morte é o fim de tudo. (p. 72-73)</p>	<p>Ama: Deixai-me entrar e ficareis sabendo minha mensagem. Venho da parte da Senhora Julieta. Frei Lourenço: Bem-vinda então! Ama: Ó Santo frade! Oh! Digei-me, santo frade: onde está o esposo de minha senhora? Onde está Romeu? Frei Lourenço: Ali no chão, embriagado com as próprias lágrimas. Ama: Oh! Dolorisa semelhança! Lastimosa situação! Ama: Assim ela jaz: chorando e gemendo, gemendo e chorando. Levantai-vos, levantai-vos; de pé, se sois homem! Pelo amor de Julieta, pelo amor dela, levantai-vos e ficai de pé! Por que cair em tão profundo ... Romeu: Ama! ... Ama: Ah! senhor! Ah! senhor! Então, a morte é o fim de tudo? (p. 82)</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

Os jogos de linguagem, nesta fala da Ama, estão por conta da dupla conotação de *stand*, levantar ou ter uma ereção, e *O*, referência não apenas à genitália feminina, como também a um sugestivo suspiro: *Stand up, stand up, stand, and be you a man. For Juliet's sake, for her sake rise and stand; why should you fall into so deep an O*".

Funck (2011, p. 163) observa que "[...] *stand*, 'ficar de pé, por amor a Julieta', tem clara conotação sexual, reforçada pelo 'O', que conotava 'vagina'", e remete à interpretação de Evans (2003, p. 154), [que é a seguinte]: "**deep an O** profundo suspiro (com o trocadilho sexual sugerido por 'stand' [...])".³⁰⁰

Outra definição da conotação sexual de *stand* está em Macrone (1998, p. 201):

stand, stand to Ficar ereto. [...] 'É a mim que elas vão sentir', afirma Sansão, 'enquanto eu puder ficar de pé' (R&J, L.i. 28). 'Erguer um espírito dentro do círculo de sua amada, / ... e deixá-lo ali ereto / Até que ela o faça deitar e o esconjure a se abaixar' (R&J, II. i. 24-26; ver página 151).³⁰¹

Em Partridge (2009, p. 247-248) vemos:

stand, v., aplica-se a *penis erectus*. [...] R & J 'E a mais que elas vão sentir enquanto eu puder ficar de pé' (ver em **feel** [sentir]; II i 25 (ver **circle**); III iii 88 (ver a citação de **O**)/ **stand to; stand to it**. Ter uma ereção. [...] **Stand** [levantar] significa assumir uma posição ereta (*penis erectus*); ter uma ereção.³⁰²

Conforme Williams (2006, p. 289): "**stand** [significa] ter uma ereção"³⁰³; ou ainda, de acordo com Kiernan (2006, p. 3; 10), "**stand** [é] trocadilho que conota o ato sexual"³⁰⁴

Rasmussem, Sénéchal e Bate (2007, p. 4442) abordam a conotação sexual de '*stand*' e '*O*': "**stand** jogo de palavras inconsciente com "ter uma ereção" (**rise** tem a mesma conotação) **um** se.³⁰⁵

Quanto ao duplo sentido de '*O*', Partridge (2009, p. 200) remete ao significado de '*circle*' e '*eye*', que conotam 'vagina': "**O**. Para a semântica, ver as entradas de **circle** e **eye**. [...] 'Ama. Pelo amor de Julieta, por amor dela, levanta e fica de pé; por que te entregas a tão

³⁰⁰ "**deep an O** profound groan (with bawdy pun suggested by 'stand' [...])."

³⁰¹ "**Stand**, stand to To be erect. [...] "Women shall feel me", claims Sampson, "while I am able to stand" (Romeo, L.i. 28). 'To raise a spirit in his mistress' circle, /... letting it there stand / Till she had laid it and conjur'd it down' (Romeo, II.i. 24-26; see page 151)."

³⁰² "**stand**, v., is applied to *penis erectus*. [...] R&J, 'Me tey shall feel while I am able to stand' (see at **feel**); II I 25 (see **circle**); III iii 88 (see second quotation at **O**). [...] **stand to; stand to it**. To 'stand' (see preceding entry) to a woman. [...] To stand is to assume an upright position (*penis erectus*); to have a *cock-stand*."

³⁰³ "**stand** to become erect (of the pênis)."

³⁰⁴ "**stand** pun word on sex."

³⁰⁵ "**stand** unconscious play on "get an erection" (**rise** has the same connotations) **an** if."

profundos gemidos [O]?’ onde ‘O’/ gemido ostensivamente se refere a um choro de lamentação”.³⁰⁶

Segundo Williams (2006, p. 221):

O orifício da vagina. Em R&J III.iii. 89, a Ama cria um trocadilho nesta expressão de sofrimento: ‘Pelo amor de Julieta... levanta e fica de pé. Por que te entregas a tão profundos gemidos? (ver **rise** [ter uma ereção], **stand** [ter uma ereção])/ 2. representação dos suspiros, gemidos do orgasmo. Ver **die** [morrer, ter um orgasmo], **groan** [gemer]”.³⁰⁷

Rasmussem, Sénéchal e Bate (2007, p. 4442) definem ‘O’ da seguinte forma: “**O** gemido (jogos de palavra no sentido de vagina)”.³⁰⁸

Conforme Kiernan (2006, p. 3; 10): “‘**O**’ trocadilho que conota o órgão sexual feminino”.³⁰⁹

O segundo trocadilho de conotação sexual está em “*Ah, sir, ah, sir, death’s the end of all*”, referência ao duplo sentido de *death*, que, na Idade Média, era um eufemismo para o orgasmo.

Para Funck (2011, p. 163): “A Ama quer dizer que somente a morte é que não tem remédio; para Rasmussem, Sénéchal e Bate (2007, p. 1717), porém, a Ama insinua o sentido medieval de *death*, ou seja, ‘orgasmo’”.

Williams (2006, p. 93) explica a conotação sexual de *death*:

death O fato de que o sexo e a morte pertençam ao mesmo padrão cíclico produz um estreito nexu linguístico. [...] A trágica ironia de Julieta (R&J III. ii. 137). ‘E que a morte, e não Romeu, fique com a minha virgindade’ (ver **take** 1), é complementada por sua mãe em: ‘Quem dera esta tolinha tivesse casado com seu **túmulo**’ (III. v. 140). Após a aparente morte de Julieta seu pai diz à Páris (IV. iv. 62): ‘na véspera de teu casamento, a Morte se deitou com tua esposa’. Há uma justaposição dos elementos vida-morte quando uma mancha de sangue é encontrada na entrada do mausoléu [dos Capuleto] (V. iii. 140), que dá, à morte, uma conotação de nascimento e defloração. [...] 2. Orgasmo.³¹⁰

³⁰⁶ “**O**. For the semantics, cf, the entries at **circle** and **eye**. [...] ‘Nurse. For Juliet’s sake, rise and stand. Why should you fall into so deep na O, where ‘O’ ostensibly refers to a cry of lamentation.”

³⁰⁷ “**O** vaginal orifice. In R&J III.iii. 89, the nurse puns on expressions of misery: ‘For Juliet’s sake... rise and stand. Why should you fall into so deep an O? (cf. **rise**, **stand**)’/ 2. Representing orgasmic gasps and sighs. See **die**, **groan**.”

³⁰⁸ “**O** groan (plays on sense of “vagina”).”

³⁰⁹ “**O** pun word on female genital.”

³¹⁰ “That sex and death belong to the same cyclical pattern produces a tight linguistic nexus. [...] Juliet’s tragic irony (R&J III. ii. 137), ‘death, not Romeo, take my maidenhead’ (q.v.; c. **take** 1), is matched by her mother’s: ‘I would the fool be married to her grave’ (III. v. 140). After Juliet’s apparent death, her father tells Paris (IV. iv. 62): ‘the night before thy wedding day Hath death lain with thy wife’. There is a womb-tomb collocation when blood is found staining the tomb-entrance (V. iii. 140), giving death a gloss of birth and defloration.”

Segundo Rasmussem, Sénéchal e Bate (2007, p. 4442): “**Death** faz um jogo de palavras com o sentido de “orgasmo”.³¹¹

No que se refere aos duplos sentidos de conotação sexual, as traduções brasileiras empregaram verbos como “levantar-se”, “animar-se”, “por-se de pé” ou “ficar de pé” como equivalentes de ‘*stand*’; “entregar-se ao desespero”, “cair em profundos ais”, “consumir-se em lamentos”, “cair em tão profundo...” como equivalência do ‘*O*’. Neste caso, apenas a expressão “cair em profundos ais”, em Oliveira Ribeiro Neto (1997, p. 70) parece remeter a um possível ao duplo sentido de “ais” de lamentos de tristeza ou gemidos de prazer. O substantivo ‘*death*’, traduzido como morte, não encontra equivalentes em português que indiquem o duplo sentido do texto original.

Quadro 21 - Jogos de linguagem (com conotação sexual) da personagem Ama

Nesta cena e que a Ama entre no quarto de Julieta para acordá-la e a encontra aparentemente morta (por efeito de uma porção par dormir) no dia do casamento da jovem com Páris.			
ATO IV, cena 5 - original - Evans (<i>apud</i> Funck)			
Nurse: Mistress, what mistress! Fast, I warrant her, she. Why, lamb! Why, lady! Fie, you slug-a-bed! Why, love I say! Madam! Sweet heart! Why, bride! What, not a word? You take your pennyworths now; sleep for a week, for the next night I warrant the County Paris hath set up his rest that you shall rest but little. God forgive me. Mary and amen! How sound she is asleep! (p. 212)			
Onestaldo de Pennafort (1. ed. 1940, 1947 e 1956)	Oliveira Ribeiro Neto (1. ed. 1948, 1951, 1954, 1960 e 1997)	Carlos Alberto Nunes (1. ed. 1956, 1958, 2008)	Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1. ed. 1969, 1978, 1989 e 1995)
Ama: Menina! Julieta! Ó menina! Qual! Dorme como uma pedra, não há dúvida! Ó filhinha! Ó menina! Anda, acorda, dorminhoca! Queridinha! Ó noivinha! Nem se mexe... Estás dormindo tudo adiantado? Pois dorme desde já por toda uma semana, porque o conde apostou todo o seu sono como logo de noite hás de dormir bem pouco! Deus me perdoe, Jesus, amém! Como ela dorme! (p. 187)	Ama: Menina! Vamos, menina! Julieta! Depressa, levantai-vos! Meu cordeiro! Minha senhora! Eh, preguiçosa! Escutai, meu amor! Madame! Meu bem! Eh, noiva! Que é isto, nem uma palavra? Estais descontando agora. Dormis por uma semana, pois esta noite, eu garanto que o Conde Páris apostou seu repouso que só vos deixará dormir um bocadinho. Deus me perdoe, por minha fé, amém! que sono profundo o dela! (p. 88)	Ama: Senhora, olá! Julieta! É quase certo que ainda esteja a dormir. Eh, ovelinha! Então, senhora? Então? Que dorminhoca! Então, amor? Senhora! Estou chamando... Coraçãozinho! Noiva!... Como? Muda? Agora desforrais a vossa parte, dormindo uma semana; mas garanto-vos que na noite que vem o conde Páris repouso não terá, por que repouso também não possais ter. Deus me perdoe Santa Virgem e amém! Que sono calmo! (p. 98)	Ama: Senhora! Vamos, senhora! Julieta! Está dormindo como um anjo! Vamos, meu cordeirinho! Senhora! Vamos, dorminhoca! Meu bem, acorda! Vamos, senhora noiva! Nem uma palavra? Agora está aproveitando um pouco de sono. Dormi uma semana seguida, porque na noite que vem o conde Páris não vos deixará cansar muito... Ficai certa. Deus me perdoe! Santa virgem e amém, como ela está adormecida! (p. 105)

Fonte: Elaborado pela autora.

Nesse trecho, o duplo sentido fica por conta do uso da metáfora *rest but little* (dormirás pouco), com o qual a Ama insinua que “Páris não dará trégua ou descanso à Julieta

³¹¹ “**Death** plays on sense of ‘orgasm’.”

na noite de núpcias” (FUNCK, 2011, p. 212) e do qual se desculpa ao dizer *God forgive me* (Deus me perdoe). Além disso, *rest but little* é uma referência à “expressão do jogo de cartas chamado *primero* e que significa ‘jogar tudo, não dar tréguas ao adversário’” (FUNCK, 2011, p. 212).

As observações de Evans (2003, p. 183) a respeito destas falas são semelhantes:

set... rest decidida a jogar no limite (um termo do Primero, jogo de cartas), mas com óbvio duplo sentido obsceno [...],^{312/} **God... amen** Um pedido de desculpas, sem muita convicção, pela insinuação sexual, uma ofensa que ela imediatamente repete em ‘take you’ [levar-te] [para a cama] [...] and ‘fright’ [=freight (carga)] you up’ [assustar-te] [...].³¹³

A conotação sexual de **set up one’s rest** também é observada por Partridge (2009, p. 236):

set up one’s rest. Comp. de, *set lance in rest*, [onde *set in rest* significa repousar e *lance* conota pênis] ‘repousar a lança no receptáculo da empunhadreira quando esta é tocada pela investida da lança do cavaleiro adversário’, R&J., IV v 5-7, ‘For the next night, I warrant, The County Paris hath set up his rest That you shall rest but little’; cf. the entries at **stab** and **lay knife aboard**.³¹⁴

Williams (2006, p. 274) destaca a conotação sexual deste trocadilho: “**set on** incitar (a luxúria) ou excitar sexualmente”.³¹⁵

Segundo Carrington ([19--], p. 101): “**set up his rest**, [significa] determinado, resoluto”.³¹⁶

Conforme Kiernan (2006, p. 7; 10, grifo do autor): “**rest** trocadilho que conota o ato sexual”.³¹⁷

As traduções brasileiras mantêm a insinuação maliciosa de duplo sentido da Ama, recorrendo a alternativas que remetem à probabilidade de que Julieta seja impedida de dormir por Páris, que a manterá ocupada em sua noite de núpcias. Os exculpatórios como “Deus me perdoe! / Jesus, Amén! / Santa Virgem!” complementam esta conotação.

³¹² “**set... rest** resolved to play the limit (a term from the card game of primero), but with obvious bawdy double meaning [...]/.”

³¹³ “**God... amen** A half-hearted apology for the sexual innuendo, an offence she immediately repeats in ‘take you’ (10) and ‘fright’ [=freight] you up’ (11). Compare 1.3.3-4.”

³¹⁴ “**Set up one’s rest.** Cf. the origin, *set lance in rest*, ‘to set one’s lance against the check that holds the butt of a tilter’s lance when it is touched for the charge against the tilter’s opponent’, R&J., IV v 5-7, ‘For the next night, I warrant, The County Paris hath set up his rest That you shall rest but little’; cf. the entries at **stab** and **lay knife aboard**.”

³¹⁵ “**set on** incite (to lust).”

³¹⁶ “**set up his rest**, determined, resolved.”

³¹⁷ “**rest** pun word on sex.”

5.2.2 Quadros de jogos de linguagem (sem conotação sexual)³¹⁸ dos personagens Mercúcio, Romeu, Ama, Lady Capuleto e Benvólio em *Romeu e Julieta*

Quadro 22 - Jogos de linguagem (sem conotação sexual) dos personagens Mercúcio e Romeu em *Romeu e Julieta*

<p>Neste momento, Romeu e alguns de seus amigos, dentre eles Mercúcio e Benvólio, se dirigem ao baile de máscaras dos Capuleto, portando tochas, como era comum na época (FUNCK, 2011). Mercúcio tenta reanimar Romeu, que ainda sofre pelo amor não correspondido de Rosalina, prima de Julieta.</p>			
<p>ATO 1, cena 4 - original - Evans (apud Funck) Mercúcio: If love be rough with you, be rough with love: Prick love for pricking, and you beat love down.³¹⁹ Give a case to put my visage in. (Puts on a mask). A visor for a visor! What care I what curious eye doth cote deformities. Here are the beetle brows shall blush for me. Benvólio: Come knock and enter, and no sooner in, but every man betake him to his legs. Romeu: A torch for me: let wantons light of heart tickle the senseless rushes with their heels; for I am proverb'd with a grandsire phrase, I'll be a candle-holder and look on: the game as ne'er so fair, and I am done. Mercúcio: Tut, dun's the mouse, the constable's own word. If thou art Dun, we'll draw thee from the mire, or (save your reverence) love, wherein thou sickest up to the ears. Come, we burn daylight, ho! Romeu: Nay, that's not so. Mercúcio: I mean, sir, in delay we waste our lights in vain, like lights by day. Take our good meaning, for our judgment sits five times in that ere once in our fine wits. Romeu: And we mean well in going to this mask, but 'tis no wit to go. Mercúcio: Why, may one ask? Romeu: I dreamt a dream tonight. Mercúcio: And so did I. Romeu: Well, what was yours? Mercúcio: That dreamers often lie. Romeu: In bed asleep, while they do dream things true. (p. 60-62)</p>			
<p>Onestaldo de Pennafort (1. ed. 1940, 1947, 1956 e 1968)</p>	<p>Oliveira Ribeiro Neto (1. ed. 1948, 1951, 1954, 1960 e 1997)</p>	<p>Carlos Alberto Nunes (1. ed. 1956, 1958, 2008)</p>	<p>Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1. ed. 1969, 1978, 1989 e 1995)</p>
<p>Mercúcio: Se [o amor] é brutal contigo, sê brutal com êle também. Se a cousa é de picar, pica também que assim tu ficarás por cima dele. Dêem-me um estojo onde guardar meu rosto! [Dão-lhe uma máscara.] Ó máscara, mascara-te com outra! Agora, que me importa que um curioso queira esmiiçar minhas deformidades? Aqui está uma cara carrancuda que corará por mim. Benvólio: Vamos, batamos à porta e entremos. E uma vez lá</p>	<p>Mercúcio: Se o amor é brutal convosco, sede brutal com o amor. Feri o amor que fere, e o vencereis. Dai-me uma máscara, para cobrir o rosto. Máscara sobre a máscara! Que importa que olhos curiosos reparem na minha deformidade? Esta máscara de besouro corará sobre mim. Benvólio: Vamos, batamos e entremos, e assim que estivermos lá dentro, cada qual que se valha das pernas. Romeu: Dai-me um</p>	<p>Mercúcio: Se o amor é convosco é duro, sede duro também com ele, revidando todas as pancadas que der. Ponde-o no chão. Dai-me uma cobertura para o rosto. Em cima de uma máscara ponho outra. Que me importa que o olhar curioso possa perceber a feiúra? Por mim não de corar estas salientes sobranceiras. Benvólio: Vamos bater e entrar e, uma vez dentro, que bom uso das pernas todos façam. Romeu: Dai-me uma</p>	<p>Mercúcio: Se o a amor é áspero contigo, sê áspero com êle; se te traspasar, traspassa-o e acaba por dominá-lo. Dai-me um estojo onde colocar meu rosto! Uma máscara para outra máscara! Que me importa que algum olhar curioso advirta agora minhas deformidades? Eis aqui estas faces grosseiras que se ruborizarão por mim! Benvólio: Vamos, batei e entremos! E assim que lá dentro estivermos, que cada qual cuide só de suas pernas.</p>

³¹⁸ A partir do Quadro 23 os jogos de linguagem são classificados como jogos sem conotação sexual. Entretanto, alguns dos especialistas consultados levantam a hipótese de um duplo sentido com conotação sexual em alguns casos, conforme veremos a seguir.

³¹⁹ O trocadilho “**Prick love for pricking**, and you **beat love down**” se encontra no Quadro 3 dos jogos de linguagem com conotação sexual de Mercúcio, seguido de sua análise.

<p>dentro, cada um faça por si e Deus por todos.</p> <p>Romeu: Serei o portaveluz. Quem tiver a alma leve que brinque e arranhe com os seus pés ligeiros o tapete insensível. Quanto a mim, direi como lá diz o velho adágio: dança, que eu tomo conta da criança.</p> <p>Gato escaldado foge da água fria.</p> <p>Mercúcio: À noite, todos os gatos são pardos, diz um outro rifão também antigo. Mas se é que estás tão escaldado assim, nós te tiramos já dessa caldeira ou dêsse amor, como melhor achares, em que tu te atolaste (salvo seja) até as orelhas. Vamos, vamos já! Não estamos gastando luz de dia!</p> <p>Romeu: O dia ainda está longe!</p> <p>Mercúcio: Ora, eu quero dizer que a conversar fiado, como estamos, desperdiçamos nosso tempo à toa, como uma tocha acesa em pleno dia também consome a sua luz em vão. Vê somente a intenção no que te digo. O que se diz às vezes pode ter um mau sentido e boas intenções.</p> <p>Romeu: Temos boa intenção de ir a essa festa. Mas talvez isso tenha um mau sentido.</p> <p>Mercúcio: Porque, posso saber?</p> <p>Romeu: Porque esta noite tive um sonho horrível.</p> <p>Mercúcio: Eu também.</p> <p>Romeu: Vejamos o teu qual foi.</p> <p>Mercúcio: Sonhei que, às vezes, mente mais o sonhador que o sonho.</p> <p>Romeu: Isso acontece, sim, quando, acordado, o sonhador sonha com a realidade. (p. 40-51)</p>	<p>archote. Os folgazões de coração leve, que rocem com seus pés os tapetes insensíveis. Cabe-me o sentido da velha frase: Eu segurarei a vela e vigiarei. Nunca houve tão bela festa mas não é pra mim.</p> <p>Mercúcio: Bem, os ratos são importunos, afirmou o condestável; se estais importunado, nós vos tiraremos do atoleiro em que este respeitável amor vos afundou até as orelhas. Vamos, estamos a perder tempo.</p> <p>Romeu: Não é verdade.</p> <p>Mercúcio: O que eu digo, meu caro, é que a conversar nós resgatamos à toa a nossa luz, como tochas acesas de dia. Vede a nossa boa intenção, pois nosso julgamento repousa cinco vezes mais numa interpretação do que nos cinco sentidos.</p> <p>Romeu: E nós temos boa intenção, comparecendo a esse baile. Mas seria mais prudente não irmos.</p> <p>Mercúcio: Por que, pode-se perguntar?</p> <p>Romeu: Tive um sonho esta noite.</p> <p>Mercúcio: E também eu.</p> <p>Romeu: E que foi que sonhastes?</p> <p>Mercúcio: Que os sonhadores se enganam.</p> <p>Romeu: Adormecidos no leito, a sonhar com a verdade. (p. 27-28)</p>	<p>tocha: que esses rapazolas de leve coração cócegas façam com os sapatos nos juncos insensíveis. Já meu avô dizia sentencioso: seguro a luz e fico a observar tudo. Fora, muita algazarra; eu, triste e mudo.</p> <p>Mercúcio: Mudo é o rato no charco, diz o guarda. Se mudo te tornares, arrancamos-te do charco – com licença! – de Cupido, onde estás enterrado até às orelhas. Sigamos, que isto é acender a luz de dia.</p> <p>Romeu: Não, não é isso.</p> <p>Mercúcio: Minha alegoria, senhor, indica que, com de dia, gastamos nossa luz inutilmente. Conservai esse dito sempre em mente, que mais saber contém do que, reunidos, todos os nossos cinco ou seis sentidos.</p> <p>Romeu: Sim, é o que faço nesta mascarada; mas é absurdo.</p> <p>Mercúcio: Por que não vos agrada?</p> <p>Tive um sonho esta noite.</p> <p>Mercúcio: Oh! Eu também.</p> <p>Romeu: Sobre o quê?</p> <p>Mercúcio: Sonho algum verdade tem.</p> <p>Romeu: Quando dormimos, tudo neles cabe. (p. 25-26)</p>	<p>Romeu: Uma tocha para mim! Os levianos de coração risonho façam afagos com os talões nos insensíveis juncos! Por minha parte, eu me atendo ao antigo provérbio: “Serei portavelas e olharei”. “A partida nunca esteve tão boa e prêso estou”.</p> <p>Mercúcio: Ora, “prêso está o rato”, já dizia o condestável. Se prêso estás, nós te tiraremos do lamaçal – desculpa a expressão – dêsse amor em que atolaste até as orelhas. Mas, vamos, estamos gastando a luz de dia!</p> <p>Romeu: Não, não é assim.</p> <p>Mercúcio: quero dizer, rapaz, que, demorando, consumimos em vão nossas luzes como lâmpadas em pleno dia. Compreende a boa intenção, pois nosso juízo está cinco vezes nela em vez de uma só em nossos cinco sentidos.</p> <p>Romeu: E nós temos boa intenção, indo a essa mascarada, mas constitui uma falta de juízo.</p> <p>Mercúcio: Por quê? Pode-se saber?</p> <p>Romeu: Tive um sonho esta noite...</p> <p>Mercúcio: E eu, outro.</p> <p>Romeu: Bem, qual foi o teu?</p> <p>Mercúcio: Que os sonhadores quase sempre mentem. (p. 31)</p>
--	---	--	--

Mercúcio e Romeu exploram metáforas para dar duplo sentido a suas falas. Como as metáforas de conotação sexual foram analisadas anteriormente, nos deteremos, neste momento, apenas na análise das metáforas sem conotação sexual.

Desta forma, a primeira metáfora/trocadilho analisada está em *case* e *visor*, empregados com o sentido de máscara. Podemos pensar que a máscara, no sentido literal, encobre a máscara no sentido metafórico, ou seja, o rosto (*visage*), pois nos momentos em que as verdadeiras emoções não são expressadas, nossos rostos cumprem a função de uma máscara, escondendo-as. Pensamos que, talvez, Mercúcio estivesse se referindo a este fato. Segundo a interpretação de Funck (2011, p. 60): “Supõe-se que o rosto de Mercúcio seja engraçado, ou cômico, ou deformado, já uma máscara em si, desta forma, as pessoas poderão rir da máscara e não de seu rosto”.

Conforme Evans (2003, p. 90): “**case** máscara³²⁰/ **A visor... visor** ou seja, uma máscara para um rosto feio [...]”.³²¹

Carrington ([19--], p. 62) destaca os sentidos de ‘*case*’ e ‘*visor*’: “**case**, máscara³²²/ **A visor or a visor!** ou seja, é uma extravagância cobrir meu rosto com uma máscara, pois este já é cômico o suficiente para parecer-se com uma”.³²³

Segundo Rasmussem, Sénéchal e Bate (2007, p. 4419): “*case* máscara³²⁴/ *visor... visor* máscara que cobre um rosto/ máscara que cobre um rosto feio como uma máscara grotesca”.³²⁵

A segunda, terceira e quarta metáforas estão em “*rushes with their heels*”; “*proverbed with a grandsire frase, I’ll be a candle-holder and look on*” e “*I am done*”.

No que diz respeito a ‘*let the wantons light of heart tickle the senseless rushes with their heels*’ Funck (2011, p. 61) faz a seguinte observação: “A fim de que os tapetes, caros na época, não ficassem estragados, era comum o uso de esteiras em locais nos quais ocorriam danças. As esteiras eram feitas de juncos ou de outras plantas semelhantes, devidamente trançadas”.

Em Evans (2003, p. 90) vemos as seguintes interpretações:

Tickle... rushes Fazer cócegas/arrastar os pés sem sentir (uma impossibilidade, daí uma perda de tempo adequada aos "levianos" (35). Os juncos verdes ainda eram

³²⁰ “**case** mask.”

³²¹ “**A visor... visor** i.e. a mask for an ugly face; [...]”

³²² “**case**, mask.”

³²³ “**A visor for a visor!** i.e. fancy putting a mask on my face, which is funny enough to be a mask by itself.”

³²⁴ “**case** mask.”

³²⁵ “**visor... visor** mask for a face/mask for a face so ugly it resembles a grotesquemask.”

frequentemente espalhados no chão como forma de cobertura (aparentemente também no palco; [...]).³²⁶

Segundo Carrington ([19--], p. 62) a expressão ‘*rushes*’ “nos dá uma ideia detalhada das ‘cores locais’ da era elisabetana”³²⁷, quando os então populares bailes de máscara se caracterizavam por uma

dança que ocorria no mesmo salão em que era servida a ceia. Após a retirada de todos os utensílios das mesas, que eram arredadas para os cantos do salão juntamentos com os bancos, mais tochas eram trazidas, o fogo, que aquecia o salão, era extinto, pois o mesmo ‘era substituído pelo calor dança’. Então os dançarinos começavam a ‘arrastar os pés pelas esteiras frias’ *‘tickle the senseless rushes with their heels’* (CARRINGTON, [19--], p. 17).³²⁸

Acrescentamos a interpretação de Rasmussem, Sénéchal e Bate (2007, p. 4419), que identificam um duplo sentido de conotação sexual nestas metáforas: “**wantons** animados/promíscuos³²⁹/ **light of heart** descontraídos/promíscuos³³⁰/ **tickle** faz trocadilho com o sentido de ‘estimular sexualmente’³³¹/ **senseless** deprovido de sentimento³³²/ **rushes** comumente utilizado para cobrir o chão³³³/ **heels** frequentemente associado à licenciosidade”.³³⁴

Williams (2006) também identifica a conotação sexual de ‘wanton’, ‘*light of heart*’, ‘*ticke*’, ‘*heels*’:

wanton de “fígado livre”, ou seja, lascivo (p. 330)³³⁵/ **liver** em tempos antigos/retomos havia a crença de que as paixões residiam no fígado (p. 191)³³⁶/ **light** lascivo, incasto (p. 188)³³⁷/ **tickle** alusivo à atividade sexual (p. 308)³³⁸/ **heels** frequentemente alusivo à licenciosidade (p. 155).³³⁹

³²⁶ “**Tickle... rushes** Tickle rushes which are without feeling (an impossibility, hence a waste of time suitable to ‘wantons’ (35). Green rushes were still frequently strewn on floors as a form of covering (also apparently on the stage; [...]).”

³²⁷ “**rushes**. This one word gives us a wealth of Elizabethan local colour. See page 17.”

³²⁸ “The dance is held in the same hall as the supper. After ‘trenchers’, ‘joint-stools’ and ‘plate’ have been cleared away, the tables are ‘turned up’, more torches are called for and the fire is quenched (see note on ‘quench the fire’, (p. 65), as ‘the room is grown too hot’. Then the dancers begin to ‘tickle the senseless rushes with their heels’.”

³²⁹ “**wantons** lively/promiscuous people.”

³³⁰ “**light of heart** carefree/promiscuous.”

³³¹ “**Tickle** plays on sense of “stimulate sexually.”

³³² “**senseless** lacking feeling.”

³³³ “**rushes** commonly used to cover floors.”

³³⁴ “**heels** often associated with sexual licence.”

³³⁵ “2. **wanton** Lose liver.”

³³⁶ “**liver** thought from ancient times to be the seat of sexual passion.”

³³⁷ “**light** wanton, unchaste.”

³³⁸ “**tickle** alluding to sexual activity.”

³³⁹ “**heels** frequently allusive of sexual licence.”

Conforme Partridge (2009): “**wanton**, adj. obsceno; licencioso; jocoso (p. 279)³⁴⁰/**light** [...] sexualmente imoral ou predisposto/a à prostituição (p. 177)³⁴¹/**tickle**, v. [...] de uma forma geral existe, explícita ou implicitamente, uma alusão a carícias apaixonadas ou sexuais (p. 262)”³⁴².

Quanto a ‘*proverbed with a grandsire frase, I’ll be a candle-holder and look on*’, a metáfora está na referência a um velho provérbio da época, segundo o qual, “aqueles que iluminavam um espetáculo com tochas eram os que melhor o viam” (CARRINGTON, [19--], p. 62)³⁴³, uma vez que, em ocasiões como as de um baile de máscaras, era comum, na Idade Média, que os anfitriões incumbissem determinados criados a iluminar o salão com tochas ou velas.

Segundo Evans (2003, p. 90):

proverbed... phrase baseada (e depois apoiada) em um provérbio antigo (“grandsire”).³⁴⁴/**I’ll... done** Dois, e não um, “velho adágio/provérbio (s)” podem estar por detrás destas linhas: (1) ‘a good candleholder groves a good gamester’ [um bom portador de tochas faz um bom jogador] (Tilleyc51); (2) ‘when play is at the best, it is time to leave’ [quando o jogo está no seu melhor, é hora de partir] (Tilley p. 399; repetido em 1.5.118). Mas há dificuldades com a combinação destes provérbios neste contexto e recentemente K. Bartenschlager (*Anglia* 100 (1982), 423-4) propôs um único provérbio (‘He that worst may, must hold the candle’ [Aquele que pior pode, deve segurar a vela], Tilley c40), de acordo com o uso que Shakespeare fez da singular ‘frase’. Romeu pareceria assim dizer, “Vou ajudar-vos carregando uma tocha e ser um observador, mas este jogo (de amor) nunca foi tão tentador (“faire”) de qualquer forma (particularmente agora depois da minha experiência com Rosalina)” - uma boa ironia tendo em conta o que vem a seguir.³⁴⁵

A interpretação de Rasmussem, Sénéchal e Bate (2007, p. 4419) para esta metáfora é a seguinte: “**proverbed... phrase** guarnecido com um velho provérbio/ **I’ll... on** provável referência ao provérbio “a good candle-holder proves a good gamester” [um bom portador de velas demonstra ser um bom jogador] (ou seja, demonstra ser um melhor espectador).³⁴⁶

³⁴⁰ “**wanton**, adj, Lewd; sexually light; amorously playful.”

³⁴¹ “**light**, adj. [...] ‘sexually imoral’ or ‘given to’ – engaged in – prostitution’.”

³⁴² “**tickle** [...] in all there is, either overtly or covertly, an allusion to amorous or sexual tickling or caressing.”

³⁴³ “**proverb’d with a grandsire frase**, supported by na old man’s proverb (that the candle-holder, or looker-on, sees mosto f the game).”

³⁴⁴ “**proverbed... phrase** furnished (and then supported) with a proverb by an ancient (‘grandsire’) saying.”

³⁴⁵ “**I’ll... done** Two, not one, ‘grandsire phrase (s)’ have thought to lie behind these lines: (1) a good candleholder groves a good gamester’ (Tilleyc51); (2) ‘when play is at the best, it is time to leave’ (Tilley p. 399; referred to again at 1.5.118). But there are difficulties with the combination of these proverbs in this context and recently K. Bartenschlager (*Anglia* 100 (1982), 423-4) has proposed a single proverb (He that worst may, must hold the candle’, Tilley c40), according with Shakespeare’s use of the singular ‘phrase’. Romeu would thus seem to be saying, ‘I’ll assist you by bearing a torch and be an onlooker, but this game (of love) was never so appealing (‘faire’) anyway (particularly now after my experience with Rosaline)’ – a nice irony in view of what follows.”

³⁴⁶ “**proverbed... phrase** furnished with an old proverb/ **I’ll... on** may refer to the proverb ‘a good candle-holder proves a good gamester’ (i.e., one is better off as a spectator).”

No que diz respeito a *'the game as ne'er so fair, and I am done'* Carrington ([19--], p. 62) apresenta a seguinte definição: “**The game... done**, esta é a melhor parte da atividade, assim, vou interrompê-la antes que venha a pior. Um outro provérbio recomendava que as pessoas desistissem de uma atividade prazerosa no auge de seu prazer, antes que a boa impressão fosse perdida”.³⁴⁷

Conforme Rasmussem, Sénéchal e Bate (2007, p. 4419): “**The... done** referência ao provérbio *'when play is at the best, it is time to leave'*. [‘quando chegamos à melhor parte do jogo é hora de partir’”.³⁴⁸

A quinta e sexta metáforas/trocadilhos estão em *'Tut, dun's the mouse, the constable's own word'* e *'If thou art Dun, we'll draw thee from the mire, or (save your reverence) love, wherein thou sickest up to the ears'*.

No que se refere a *dun's the mouse* o trocadilho está na homofonia de *done* (feito, particípio passado do verbo *do*) e *dun* (cobrar insistentemente). Segundo Funck (2011, p. 61):

Mercúcio aproveita a palavra *done* para usar o provérbio *dun's the mouse* (*done* e *dun* têm a mesma pronúncia). Nos dias elisabetanos, *dun's the mouse* significava ‘ficar quietinho’, ‘boca de siri’. A tradução acima é inteiramente pragmática, mas preserva o sentido. Se Romeu quer segurar a vela ou a tocha, ele vai ficar ainda mais visível para os Capuletos, que poderão puni-lo por estar onde não deve. Quanto menos Romeu aparecer (ficar quieto como um camundongo), tanto menos se arrisca a ser flagrado.

Evans (2003, p. 90) interpreta este trocadilho da seguinte forma:

dun's the mouse Expressão proverbial (Tilley D 644) geralmente faz trocadilho com ‘done’, como neste caso (39); o significado exato é desconhecido, mas implica silencioso (TilleyM 1224) ou invisível (com a cor parda de um camundongo), portanto um lema (palavra) adequada para um condestável (tão empregada no *Westward Ho* (1607), 5.4.1-3 de Dekker e Webster). O que Mercúcio quer dizer é ‘Não tente ficar invisível; tal comportamento anti-social é apenas adequado para um camundongo’.³⁴⁹

Em Carrington ([19--], p. 62) vemos: “**dun's the mouse**, gíria, expressão elisabetana que significava “ficar quieto”, logo, ‘a própria palavra do condestável’”.³⁵⁰

³⁴⁷ “**The game... done**, this is the best part of the proceedings, so I am giving up before worse comes. Another proverb, recommending people to give up while things are at their best, before the good impression is lost.”

³⁴⁸ “**The... done** refers to the proverb *'when play is at the best, it is time to leave'*.”

³⁴⁹ “**dun's the mouse** Proverbial (Tilley D 644) usually with play on ‘done’ as here (39); exact meaning uncertain, but with implications of silence (Tilley M 1224) and comparative invisibility (being *dun-* ou *mouse-coloured*), hence a suitable watch-word (‘word’) for a constable (so used in Dekker and Webster’s *Westward Ho* (1607), 5.4.1-3). Mercutio is saying ‘Don’t be done (*dun*); such unsocial and drab behavior is suitable only for a mouse’.”

³⁵⁰ “**dun's the mouse**, A slang, Elizabethan phrase meaning ‘Keep quiet’, hence, ‘The constable’s own word’.”

Segundo Rasmussem, Sénéchal e Bate (2007, p. 4419): “dun’s... word [é uma] referência à natureza do camundongo de viver quieto e escondido, portanto ‘fique quieto’, o tipo de frase de advertência que um condestável ou policial proferiria”.³⁵¹

Em relação a *If thou art Dun, we’ll draw thee from the mire*, os duplos sentidos se revelam através da metáfora Dun [também traduzida como pardo ou baio], em maiúscula como referência a “Uma diversão na Era Elisabetana [que] consistia em jogar um tronco (chamado ‘cavalo dun’) no meio de um lamaçal, para que um grupo de brincalhões dali o retirassem, em meio a empurrões, quedas no barro e muito embaraço mútuo” (FUNCK, 2011, p. 62).

If thou art Dun, we’ll draw thee from the mire, por sua vez, é seguida de “*or (save your reverence)*, pedido de desculpas antecipado pela referência a *dung* (esterco), homófono de Dun em ‘cavalo Dun’, observada nas interpretações dos diferentes intérpretes. Assim, conforme Funck (2011, p. 62):

A expressão *save your reverence* (desculpe os modos...) era usada ou quando a pessoa ia dizer um palavrão ou mesmo em substituição do palavrão, que já ficava evidente para o interlocutor. No caso, a palavra Dun (nome do cavalo que o tronco representava) lembra a palavra *dung* (esterco). O que Mercúcio de fato diz é que eles vão tirar Romeu da “‘m...’ de amor” em que está atolado”.

Em Evans (2003, p. 90) vemos:

Dun... mire Expressão proverbial (Tilley D643), que significa ‘as coisas estão em um impasse’ (literalmente, Dun (=um cavalo) está atolado na lama) e continua o trocadilho em ‘done/dun’; também é uma referência a um velho jogo de Natal quando um tronco (representando o cavalo Dun), supostamente atolado na lama, deveria ser retirado através do esforço conjunto dos jogadores.³⁵²

Carrington ([19--], p. 62), igualmente observa esta metáfora:

If... mire, “Dun is the mire” [Dun está no atoleiro] é um antigo jogo nacional. O Dun consistia em uma tora de madeira que era mantida de pé, em um lamaçal, pelo apoio de uma carroça. A diversão estava em derrubar a tora nos outros participantes, o que os levava a se empurrarem e caírem na lama.³⁵³

Segundo Rasmussem, Sénéchal e Bate (2007, p. 4419):

³⁵¹ “**dun’s... word** a reference to the quiet and hidden nature of a dun mouse, hence “be still,” the sort of cautionary phrase a **constable** might utter.”

³⁵² “**Dun... mire** Proverbial (Tilley D 643), meaning ‘things are at a standstill’ (literally, Dun (=a horse) is stuck in the mud) and continuing the play on ‘done/dun’; also with reference to an old Christmas game where a log (representing Dun), supposedly stuck in the mud, was extricated by the combined efforts of the players.”

³⁵³ “**If... mire**. ‘Dun is the mire’ is an old country game. Dun was a log standing for a cart horse in the mire. In moving the log there was much fun and merriment, such as pushing one another down and trying to make the log fall on one another’s toes.”

dun baio; faz trocadilho com [seu homófono] *done* (feito)³⁵⁴/ **draw... mire** alusão ao jogo “Dun is in the mire” [Dun está no atoleiro], no qual os jogadores puxam um cavalo chamado Dun, representado por um pesado tronco, que é retirado de um atoleiro imaginário³⁵⁵/ **save your reference** desculpe meu linguajar.³⁵⁶

A sétima metáfora se encontra em *That dreamers often lie*, em resposta a Romeu, que diz ter tido um sonho premonitório. Mercúcio joga com o duplo sentido de ‘*lie*’, que tanto significa deitar como mentir; ou seja, os sonhadores (‘*dreamers*’), durante o sono, tanto estão deitados como estão sonhando. Mercúcio parece sugerir que não podemos confiar no conteúdo dos sonhos, ao que Romeu replica “Mas, enquanto estão dormindo, sonham coisas verdadeiras”. Podemos também pensar no duplo sentido do substantivo ‘sonhador’ (‘*dreamer*’), que tanto denomina aquele que sonha à noite enquanto dorme, como aquele que sonha acordado. Portanto, a ideia das ilusões, fantasias ou ‘mentiras’ advindas dos sonhos, se mantém em ambos os sentidos.

A definição de Carrington ([19--], p. 62) é uma referência ao sentido de ‘mentir’: “**lie**, ou seja, os sonhos deles não se realizam”.³⁵⁷

Nas traduções brasileiras, vemos o duplo sentido das metáforas ‘*case*’ e ‘*visor*’ (rosto *versus* máscara) traduzidas, respectivamente, como ‘estojo, máscara ou cobertura’ e ‘máscara’. ‘*Deformities*’ é reproduzida como ‘deformidade (s)’ ou ‘feiúra’.

No que diz respeito à metáfora ‘*rushes with their heels*’, em referência às danças do baile de máscaras sobre os característicos tapetes de junco da Era Elisabetana, vemos as alternativas ‘**arranhem/rochem ou cócegas/afagos façam nos insensíveis tapetes/juncos**’. Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1969, p. 126) acrescentam a seguinte nota de rodapé em referência aos tapetes de junco: “Não havendo ainda o uso dos tapetes, cobria-se o chão de esteiras”.

As metáfora/trocadilhos ‘*I am proverbial with a grandsire frase*’ e ‘*I’ll be a candle-holder and look on*’, que fazem alusão ao uso do antigo provérbio elisabetano, encontra equivalentes, em “diz o velho adágio/a velha frase/meu avô dizia sentencioso/me atenho ao antigo provérbio”. O provérbio elisabetano “*I’ll be a candle-holder and look on*” encontra equivalências no uso dos provérbios “Gato escaldado foge da água fria”; “Eu segurarei a vela e vigiarei”; ou de expressões brasileiras como “seguro a luz e fico a observar tudo”; “Serei porta-velas e olharei”. Especialmente, as traduções que remetem à expressão “segurar vela”

³⁵⁴ “**dun** gray-brown; puns on done.”

³⁵⁵ “**draw... mire** refers to the game ‘Dun is in the mire’ in which players heave a horse called Dun, represented by a heavy log, out of imaginary mud.”

³⁵⁶ “**save your reverence** if you’ll excuse my language.”

³⁵⁷ “**lie**, i.e. their dreams do not come true.”

reproduzem o duplo sentido do original “*candle-holder*”, pois, a etimologia de ambas alude ao ato de velar, vigiar e observar. Historicamente, ‘candelholder’ é definido como “a pessoa que segura uma vela com a finalidade de dar assistência a outra pessoa que esteja exercendo uma atividade em um local com pouca luminosidade” (WIKTIONARY, 2020).³⁵⁸ Outra situação em que os “*candle-holders*” eram requisitados era a seguinte: “Entre os franceses, **essa expressão estava relacionada com o curioso hábito dos nobres e burgueses de elegerem um criado para ficarem de costas, segurando uma vela ou candelabro, enquanto os patrões tinham suas relações sexuais**” (SOUZA, 2021). Além disto, a origem da expressão “segurar vela” está relacionada à etimologia do verbo velar, do latim *vigilare*, do qual o substantivo vela é uma derivação (SANTOS, 2018).

Quadro 23 - Jogos de linguagem (sem conotação sexual) dos personagens Mercúcio e Romeu em *Romeu e Julieta*

Nesta fala, Mercúcio dá prosseguimento a seu discurso, ao tentar animar Romeu, sobre a fugacidade, a insubstancialidade e a inconstância dos sonhos, empregando uma série de metáforas que fazem alusão tanto a elementos folclóricos da cultura celta, como a fatos históricos.			
ATO 1, cena 4 - original - Evans (apud Funck)			
Mercutio: O then I see Queen Mab hath been with you: She is the fairies’ midwife , and she comes in shape no bigger than an agate-stone on the forefinger of an alderman , drawn with a team of a little atomi over men’s noses as they lie asleep. Her chariot is an empty hazel-nut, made by the joiner squirrel or old grub, time out a’mind the fairie’s coachmakers: her wagon-spokes made a long spinners’ legs, the cover of the wings of grasshoppers, her traces of the smallest spider web, her collars of the moonshine’s wat’ry beams, her whip of cricket’s bone, the lash of film, her waggoner a small grey-coated gnat, not half so big as a round little worm pricked from the lazy finger of a maid . And in this state she gallops night by night through lover’s brains, and then they dream of love, o’er courtiers’ knees, that dream on cur’sies straight, o’er lawyer’ fingers, who straight dream on fees, o’er ladie’slips, who straight on kisses dream , which oft the angry Mab with blisters plagues, because their breaths with sweetmeats tainted are . Sometime she gallops o’ver a courtier’s nose, and then dreams he of smelling out a suit; and sometime comes she with a tithe-pig’s tail , tickling a parson’s nose as she lies asleep, then dreams he of another benefice ; sometimes she driveth over a soldier’s neck, and then she dreams he of cutting foreign throats, of breeches, ambuscadoes, Spanish blades, of healths five fathom deep ; and then anon drums in his ear, at which he starts and wakes, and being thus frightened, swears a prayer or two, and sleeps again. This is that very Mab that plats the manes of horses in the night, and bakes the elf-locks in foul sluttish hairs, which, once untangled, much misfortune bodes. This is the hag, when maids lie on their backs, that presses them and learns them first to bear, making them women of good carriage . This is she. ³⁵⁹			
Romeo: Peace, peace, Mercutio, peace! Thou talkt’st of nothing . ³⁶⁰			
Mercutio: True, I talk of dreams, which are the children of an idle brain, bigot of nothing but vain fantasy , which is as thin of substance as the air , and more inconstant than the wind , who woos even now the frozen bosom of the north, and being angered puffs away from thence, turning his side to the dew-dropping south. (p. 63-66)			
Onestaldo de Pennafort (1. ed. 1940, 1947, 1956 e 1968)	Oliveira Ribeiro Neto (1. ed. 1948, 1951, 1954, 1960 e 1997)	Carlos Alberto Nunes (1. ed. 1956, 1958, 2008)	Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1. ed. 1969, 1978, 1989 e 1995)
Mercúcio: Pelo que vejo foste visitado pela rainha	Mercúcio: Vejo que a rainha Mab vos visitou.	Mercúcio: Oh! visitou-vos a Rainha Mab .	Mercúcio: Oh! Já vejo, pois, que esteve contigo a

³⁵⁸ “A person who holds a candle to assist another person who is working in dim light.”

³⁵⁹ A análise deste jogo de linguagem com conotação sexual se encontra no Quadro 4.

³⁶⁰ A análise deste jogo de linguagem com conotação sexual se encontra no Quadro 4.

<p>Mab. Ela é a parteira entre as fadas. E é tão pequenininha como a ágata do anel que os conselheiros usam no indicador. Puxada por parselhas de minúsculos átomos, passeia por cima do nariz dos dorminhocos, feitos de pernas longas de tarântulas são os raios das rodas de seu carro; de asas de gafanhotos, a coberta; as rédeas são da teia de uma aranha; de úmidos raios de luar, o arreio; de osso de grilo, o cabo de chicote e o rebenque de um fio de cabelo. O seu cocheiro, de libré cinzenta, é um mosquitozinho duas vêzes menor do que o bichinho redondinho tirado com uma agulha do dedinho das criadas preguiçosas; a carruagem é uma metade de avelã vazia e tôda trabalhada, obra de entalhe devida ao mestrentalhador esquilo, ou talvez seja mesmo de caruncho, velho segeiro imemorial das fadas. Nessa equipagem é que ela galopa tôdas as noites através do cérebro dos amantes, que então sonham com o amor; sôbre os joelhos dos áulicos, que logo sonham com reverências; entre os dedos dos juízes, que sonham com honorários; pelos lábios das damas elegantes, que se põem a sonhar logo com beijos, mas a esses lábios Mab os fere às vezes, zangada por sentir que eles trescalam a unguentos e confeitos perfumados. Outras vezes também ela galopa sobre o nariz de um cortesão, que sonha com um posto desejado; ora faz cócegas, com a cauda de</p>	<p>Entre as fadas ela é a parteira e aparece, pequenina como a ágata do anel do índex de um senador, carregada por pequenos átomos que entram pelo nariz dos homens adormecidos. Os raios das rodas do seu carro são feitos de longas pernas de aranha, a cobertura, das asas de um louva-a-deus; as rédeas de finos fios duma teia, os arreios de úmidos raios de luar, o cabo de chicote do osso de um grilo, e o rebenque de uma película. O cocheiro é um mosquitinho vestido de cinza, menor do que a metade dum bichinho redondo tirado com uma agulha do dedo preguiçoso de uma criada. Seu carro é de casca de avelã, cavada pelo esquilo carpinteiro ou por um velho caruncho, de tempos imemoriais fazedor dos carros de fadas. Nessa equipagem ela galopa noites e noites pelo cérebro dos amantes, fazendo-os sonhar de amor; pelos joelhos dos cortesãos que sonham com reverências; pelos dedos dos juristas que sonham com os honorários; pelos lábios das mulheres que em sonhos suplicam beijos. Nestes, muita vez, enraivecida, Mab faz nascer borbulhas, por haverem empestado o hálito com pastilhas perfumadas. Às vezes ela galopa sobre o nariz de um cortesão, que logo sonha com promoções, ou vai com a pontinha do rabo dum porco fazer cócegas o nariz dum pároco adormecido despertando-lhe o sonho dum outro benefício. Às vezes ela desliza pelo</p>	<p>Benvólio: Quem é a rainha Mab? Mercúcio: É a parteira das fadas, que o tamanho não chega a ter de uma preciosa pedra no dedo indicador de alta pessoa. Viaja sempre puxada por parselha de pequeninos átomos, que pousam de través no nariz dos que dormitam. As longas pernas das aranhas servem-lhe de raios para as rodas; é a capota de asa de gafanhotos; os tirantes das teias mais sutis; o colarzinho de úmidos raios do luar prateado. O cabo do chicote é um pé de grilo; o próprio açoite, simples filamento. De cocheiro lhe serve um mosquitinho de casaco cinzento, que não chega nem à metade do pequeno bicho que nos dedos costuma arredondar-se das criadas preguiçosas. O carrinho de casca de avelã vaia, feito foi pelo esquilo ou pelo mestre verme, que desde tempo imemorial o posto mantém de fabricante de carruagens para todas as fadas. Assim posta, noite após noite ela, galopa pelo cérebro dos amantes, que, então, sonham com coisas amorosas; pelos joelhos dos cortesãos, que com salamaleques a sonhar passam logo; pelos dedos dos advogados, que a sonhar começam com honorários; pelos belos lábios das jovens, que com beijos logo sonham, lábios de Mab, às vezes, irritada, deixa cheios de pústulas, por vê-los com o hálito estragado por confeitos. Por cima do nariz de um palaciano por vezes ela corre, farejando logo ele, em sonhos, um processo gordo. Com o</p>	<p>Rainha Mab. É a parteira das ilusões e chega em tamanho que não é maior do que a pedra da ágata que brilha no dedo indicador de um conselheiro municipal, arrastada por uma parselha de minúsculos corcéis, a passear pelos narizes dos homens enquanto estão dormindo. Os raios das rodas de seu carro são feitos de longas pastas de aranha: a capota, de asas de gafanhotos; as rédeas, de finíssima teia de aranha; os arnêses, de úmidos raios de luar; o cabo do chicote, de osso de grilo, o chicote, de uma película; seu cocheiro, um pequeno mosquito de libré cinza, não tendo nem a metade do vermezinho redondo tirado do dedo preguiçoso de uma criada; seu carro é uma casca de avelã, confeccionado por um esquilo marceneiro ou por uma velha lagarta, desde tempos imemoriais artífices dos carros das fadas. E, nesta equipagem, galopa, noite após noite, pelos cérebros dos apaixonados que, então, sonham com amôres; sobre os joelhos dos cortesãos, que logo sonha com reverências; pelos dedos dos advogados que imediatamente sonham com honorários; sobre os lábios das damas que, em seguida, sonham com beijos, lábios que Mab, enfurecida, infecta a miúdo, atormentando-os com empôlas, pois têm o hábito de viciarem o hálito com guloseimas aromáticas. Algumas vezes, cavalga sôbre o</p>
--	---	--	---

<p>um porquinho de leilão, no nariz de algum cura dorminhoco, que logo sonha com outro presentinho; ora anda no pescoço de um soldado que incontinenti, em pesadelos, sonha com inimigos e goelas degoladas, espadas espanholas, emboscadas, ferimentos e taças emborcadas em brindes copiosos e infundáveis. Súbito, tamborila-le no ouvido um rufo de tambor; estremunhado, êle acorda e estremece, mas depois solta uma praga ou duas, à maneira de prece, e torna logo a adormecer. É essa mesma Mab que, de note, entrança as crinas sujas dos cavalos e dá-lhes nós feéricos, os quais enfeitiçam aquêles que os desatam. Ela é a bruxa que aperta as raparigas que se deitam de papo pro ar, e lhes ensina na primeira vez como se hão de portar, para aguentar a carga. É ela também...</p> <p>Romeu: Basta, Mercúcio, basta! Tu só dizes tolices.</p> <p>Mercúcio: Sim, pudera! Pois falo de sonhos, vão produto de quimeras nu cérebro ocioso, os quais, inconsistentes como o ar, são inconstantes como o próprio vento, que ora sopra no norte em rajadas glaciais, ora no ameno sul em brisas se desfaz. (p. 51-52)</p>	<p>pescoço dum soldado, e ele sonha com o corte da goela dos inimigos, e combates, emboscadas, espadas espanholas, e sangrias de cinco braças de profundidade; depois a anã tamborila ao seu ouvido, e ele acorda sobressaltado, praguejando entre uma ou duas orações antes de dormir de novo. É Mab, também, quem trança à noite a cria dos cavalos, e a embarça em sujos rolos enfeitiçados, que sendo desamarrados trazem negras desgraças. Quando as virgens estão deitadas de costas, ela é que as impele e ensina como se devem portar, desenvolvendo nelas o instinto de mulher. Ela é que...</p> <p>Romeu: Chega, chega, Mercúcio! Estais a falar-nos à toa.</p> <p>Mercúcio: Certo, eu falo de sonhos, filhos dum cérebro ocioso, produto de vãs fantasias, de substância tão leve como o ar, mais inconstante que o vento, que acaricia o seio gelado do norte e, zangado, muda de repente a direção do sopro, virando o rosto para o sul a destilar orvalho. (p. 28)</p>	<p>rabinho enrolado de um pequeno leitão de dízimo, ela faz coceiras no nariz do vigário adormecido, que logo sonha com mais um presente. Na nuca de um soldado ela galopa, sonhando este com cortes de pescoço, ciladas, brechas, lâminas de Espanha e copázios bebidos à saúde, de cinco braças de alto. De repente, porém, estoura pelo ouvido dele, que estremece e desperta e, aterrorado, reza uma ou duas vezes e, de novo, põe-se a dormir. É a mesma rainha Mab que a crina dos cavalos enredada deixa de noite e a cabeleira grácil dos elfos muda em sórdida melena que, destrançada, augura maus eventos. Essa é a bruxa que, estando as raparigas de costas, faz pressão no peito delas, ensinando-as, assim, como mulheres, a aguentar todo o peso dos maridos. É ela, ainda...</p> <p>Romeu: Paz, Mercúcio!</p> <p>Paz!</p> <p>Mercúcio: Sim só falo de sonhos, prole ociosa de um cérebro vadio, a qual de nada provém senão da inútil fantasia, que é tão firme como o ar, mais inconstante do que o vento que faz a corte ao frio seio do norte e, sendo repellido, volta de lá bufando e o rosto vira para o sul orvalhoso. (p. 26-27-28)</p>	<p>nariz de um cortesão, e, então, sonha que fareja uma promoção; e outras, com o rabo de um porco de dízimo, faz cócegas no nariz de um pároco adormecido e instantaneamente sonha êle com uma nova prebenda. Às vezes, passeia pelo pescoço de um soldado e, então, sonha eu está degolando inimigos, com brechas, emboscadas lâminas espanholas, brindes e tragos de cinco braças de altura. E, então. Reboa, de repente, o tambor em seus ouvidos, com o que dá a êle um salto e se levanta, e, com semelhante susto, engrola uma ou duas orações e dorme novamente. Esta Mab é a mesma que trança a crina dos cavalos de noite e cola as grenhas dos duendes em sujos e feios nós que uma vez desemaranhados, prognosticam grandes desgraças. Esta é a bruxa que, quando as donzelas dormem de costas, as oprime e lhes ensina a aguentar, pela primeira vez, o peso masculino, delas fazendo mulheres de boa carga. É ainda ela...</p> <p>Romeu: Silêncio, Mercúcio, silêncio! Estás falando de ninharias.</p> <p>Mercúcio: É verdade, falo de sonhos que são os filhos de uma mente ociosa, engendrados unicamente pela vã fantasia, e tão finos de substância quanto o ar e mais inconstantes do que o vento que agora acaricia o seio gelado do Norte e, que, depois de irritado, sopra para bem longe de lá, virando a cara para o Sul, coberto de orvalho.</p>
---	---	---	--

			(p. 32-33)
--	--	--	------------

Fonte: Elaborado pela autora.

A primeira metáfora, empregada por Mercúcio, é uma referência à rainha Mab [*Queen Mab*], a parteira das fadas [*the fairies' midwife*]. Segundo Funck (2011, p. 63): “A Rainha Mab era a parteira das fadas porque liberava a imaginação, como liberou a imaginação de Mercúcio, ao fazer este longo e enfadonho discurso com o qual tenta distrair Romeu e fazer com que ele esqueça Rosalina (RAMOS, p. 170)”. Assim, **a menção a Rainha Mab está relacionada ao tema dos sonhos, pois** “Queen Mab é a parteira das fadas não porque ajude as fadas a dar à luz, mas porque é a agente que as fadas usam para que as pessoas ‘deem à luz’ sonhos estranhos” (FUNCK, 2011, p. 63).

Conforme Evans (2003, p. 91):

Queen Mab A origem do nome Mab é incerta. Em última análise pode estar connectada à ‘Mabh’ celta (‘criança’ em galês), que era ‘the Líder das fadas irlandesas’ (W.J. Thoms, *Three Notelets*, 1965, pp. 106-7), mas Shakespeare é o primeiro, na Inglaterra, a atribuí-lo à rainha [queen] das fadas. Shakespeare, além disso, parece fazer um trocadilho com ‘quean’ (=promíscua, prostituta) e com ‘mab’ (=uma mulher desalinhada ou promíscua, OED) e relaciona a identidade de Mab a de um íncubo ou um súcubo na linha 92 (‘the hag’ [‘a bruxa’] = the nightmare [o pesadelo]. [...]).³⁶¹

Rasmussem, Sénéchal e Bate (2007, p. 4419) também observam que “**Queen Mab** [Rainha Mab] é, possivelmente, uma referência à “Mabh”, rainha das fadas do folclore celta, mas [acrescentam] que **queen** [rainha] é trocadilho de “quean” (ou seja prostituta) e que mab poderia ter o duplo sentido de “promíscua”.³⁶²

De acordo com Partridge (2009, p. 62-63)

Queen Mab é aqui interpretada como a Rainha das fadas. Mab era a líder das fadas irlandesas e ‘Mab’ em galês significa ‘criança’ ou ‘bebê’. Assim é possível que Shakespeare tenha encontrado este nome em algum conto do folclore galês ou irlandês.³⁶³ [Mab, ‘parteira das fadas’, era assim conhecida pelo fato de que] fosse ela a responsável por gerar os sonhos nas mentes dos homens.³⁶⁴

³⁶¹ “**Queen Mab** Origin of the name of Mab is uncertain. It may ultimately be connected with the Celtic ‘Mabh’ (‘child’ in Welsh), who was ‘the Chief of the Irish fairies’ (W.J. Thoms, *Three Notelets*, 1965, pp. 106-7), but Shakespeare is the first in England to attribute it to the fairy queen. Shakespeare, moreover, seems to play on ‘quean’ (=jade, hussy) and on ‘mab’ (=a slattern or loose woman, OED) and suggests Mab’s identity with an incubus or succubus in 92 (‘the hag’=the nightmare. [...]).”

³⁶² “**Queen Mab** possibly from the Celtic fairy queen “Mabh,” but **queen** puns on “quean” (i.e., prostitute) and **mab** could also mean “promiscuous woman.”

³⁶³ “**Queen Mab**, Spoken of here as the Queen of the fairies. Mab was chief of the Irish fairies, and ‘Mab’ in Welsh means ‘child’ or ‘baby’, so possibly Shakespeare may have met the name in a story from Welsh or Irish folk-lore.”

³⁶⁴ “**fairies’ midwife**, i.e. delivering dreams that fill men’s brains.”

A segunda metáfora está em “*an agate-stone on the forefinger of an alderman*”, onde a ágata do anel de um edil é uma “Referência às diminutas figuras que são gravadas na ágata de um anel, que era usado para deixar uma impressão na cera que selava cartas e documentos” (FUNCK, 2011, p. 63).

Em Evans (2003, p. 91): “**agate-stone** Referência às figuras entalhadas na ágata de anéis usados de selar”.³⁶⁵

Partridge (2009) compartilha informação semelhante: “**agate-stone**, i.e. a figura entalhada na pedra de um anel, por exemplo, no anel usado para selar cartas e documentos com cera; em outras palavras, algo diminuto”.³⁶⁶

De acordo com Rasmussem, Sénéchal e Bate (2007, p. 4419): “a ágata era uma pedra preciosa usada com frequência em anéis entalhada com pequenas figuras”³⁶⁷ ao passo que o edil ou “**alderman** era um membro influente do conselho local”.³⁶⁸

Dentre os elementos empregados na descrição da carruagem da Rainha Mab, Rasmussem, Sénéchal e Bate (2007, p. 4419-4420) destacam:

atomies criaturas tão pequenas quanto átomos/spinners aranhas/ traces correias que ligam a coleira em volta do pescoço do animal à trave da carruagem/ lash cordão flexível do chicote/ film o fino fio da teia de aranha/ wagoner condutor da carruagem.³⁶⁹

Partridge (2009, p. 63) também define os elementos da carruagem: “**atomies**, átomos, criaturas diminutas³⁷⁰/ **long spinners’ legs**, longas pernas de um opilião³⁷¹/ **cover**, ou seja, capota de uma ‘carruagem’³⁷²/ **traces**, tem’ silio que liga o cavalo à carruagem”.³⁷³

Conforme Evans (2003, p. 92): “**little atomi** criaturas tão pequenas quanto átomos (um plural), ‘little’ [pequeno] pode ser interpretado como um intensificador”.³⁷⁴

A terceira metáfora está em ‘*her collars*’ em referência à “peça de couro acolchoado que é posta no pescoço do cavalo e à qual se prendem os tirantes que permitem que o cavalo puxe a carreta ou outro meio de tração animal” (FUNCK, 2011, p. 64).

³⁶⁵ “**agate-stone** Refers to the first figures carved in agate and set in seal rings.”

³⁶⁶ “**agate-stone**, i.e. the figure cut on the stone in a ring, e.g. a seal-ring, in other words something very small.”

³⁶⁷ “**agate-stone** precious stone often set in a ring and carved with tiny figures.”

³⁶⁸ “**alderman** influential member of a local council.”

³⁶⁹ “**atomies** creatures as tiny as atoms /**spinners** spiders /**traces** straps linking the **collar** round an animal’s neck to the crossbar of the **chariot** /**lash** flexible cord of the whip /**film** fine gossamer-like thread /**wagoner** driver.”

³⁷⁰ “atomies, atoms, vey small creatures.”

³⁷¹ “**long spinners’ legs**, daddy-long-legs.”

³⁷² “**cover**, i.e. hood of the ‘waggon’.”

³⁷³ “**traces**, joining the horse to the ‘waggon’.”

³⁷⁴ “**little atomi** creatures small as atoms (a plural), ‘little’ may be taken as an intensive.”

Em Evans (2003, p. 92) vemos a seguinte interpretação: “collars [colarinhos] F2; collors [cores] Q2; collers [seladores] Q3-4, Q1; coullers [braçadeiras]”³⁷⁵.

Segundo Partridge (2009, p. 63): “collars, ou seja, o arreio dos cavalos”.³⁷⁶

Rasmussen; Sénéchal; Bate (2007, p. 4420) também destacam esta expressão: “**collar** peça colocada ao redor do pescoço do animal ligada à travessa da carruagem”.³⁷⁷

A quarta metáfora, ‘*a round little worm pricked from the lazy finger of a maid*’ faz alusão à crença da Era Elisabetana de que pessoas preguiçosas fossem mais propensas a hospedar parasitas. Segundo Funck (2011, p. 64):

Naqueles dias em que a higiene era precária, os banhos raros e a dedetização inexistente, parasitas que entravam na pele das pessoas, especialmente nas de pele mais delicada, como a das donzelas, causavam bastante incômodo e eram extirpados com agulha de costura. Dizia-se que tais parasitas tinham preferência por pessoas preguiçosas, pois o sedentarismo facilitava seu processo de penetração na pele.

Conforme Evans (2003, p. 92): “**worm... maid** ‘Supunha-se... que os parasitas (carrapatos ou ácaros) se alimentassem dos dedos de empregadas preguiçosas bred in their fingers [...]’”.³⁷⁸

Rasmussen, Sénéchal e Bate (2007, p. 4420) definem: “**worm... maid** dizia-se dos parasitas que se habitavam os dedos de empregadas preguiçosas”.³⁷⁹

Destacamos, no seguinte trecho desta fala, referências aos sonhos, tanto no sentido daquilo que sonhamos durante o sono, como no sentido daquilo que desejamos. Assim, a Rainha Mab leva os apaixonados a sonharem com o amor; os cortesãos, com mesuras; os advogados, com honorários; as damas, com beijos: ‘*And in this state she gallops night by night through lover’s brains, and then they dream of love, o’er courtiers’ knees, that dream on cur’sies straight, o’er lawyer’ fingers, who straight dream on fees, o’er ladie’slips, who straight on kisses dream, [...]*’ (FUNCK, 2011, p. 64).

A quinta metáfora, ‘*their breaths with sweetmeats tainted are*’, remete ao fato histórico relacionado ao aumento da incidência de problemas dentários na Inglaterra em decorrência do consumo de açúcar descoberto no período de colonização das Américas:

Como hoje em dia usa-se goma de mascar para disfarçar o mau hálito, naquela época as mulheres procuravam mascarar a halitose com preparos adocicados. Durante o

³⁷⁵ “collars F2; collors Q2; collers Q3-4, Q1; coullers.”

³⁷⁶ “collars, i.e. of the horses.”

³⁷⁷ “collar round an animal’s neck to the crossbar of the chariot.”

³⁷⁸ “worm... maid ‘It was supposed... that when maids were idle, worms (ticks or mites) bred in their fingers [...]’.”

³⁷⁹ “worm... maid worms were said to breed in the fingers of lazy maids.”

reinado de Elisabeth I, Walter Raleigh levou o açúcar das Américas para a Inglaterra e a incidência de problemas dentários, com a consequente halitose, aumentou assustadoramente (FUNCK, 2011, p. 64).

Segundo Evans (2003, p. 92): “**sweetmeats** frutas cristalizadas ou doces, talvez com referência a ‘kissing-confits’ (=guloseimas perfumadas para adoçar o hálito, OED). O contexto aqui, entretanto, parece sugerir mau hálito (‘pestilento’) decorrente do consumo excessivo de doces, [...]”.³⁸⁰

A interpretação de Carrington (2011, p. 63) é a seguinte: “**tainted**. [referência ao mau hálito] presumivelmente devido aos hálitos que, por não serem naturalmente adocicados, eram atenuados com o consumo de frutas cristalizadas”.³⁸¹

Conforme Rasmussem, Sénéchal e Bate (2007, p. 4420): “**sweetmeats** fruta cristalizada/confeito”.³⁸²

A sexta metáfora. “[...] *dreams he of smelling out a suit*”, é uma referência a um novo objeto de sonho dos cortesãos, o benefício real: “**smeling... suit** processo de encontrar alguém com uma petição a ser apresentada à corte de quem ele possa exigir uma taxa por sua assistência” (RASMUSSEN; SÉNÉCHAL; BATE, 2007, p. 4420).³⁸³

De acordo com Evans (2003, p. 93): “**smelling... suit** descobrir (por sua sagacidade) alguém com uma petição a ser promovida no tribunal, de quem se pode cobrar uma taxa em troca da influência [exercida nos veredictos]”.³⁸⁴

Carrington ([19--], p. 63) apresenta a seguinte definição: “**smelling out a suit**, ou seja, tentativa de obter um benefício do monarca”.³⁸⁵

A sétima metáfora “*comes she with a tithe-pig’s tail*” a outro fato histórico que descreve o dízimo pago pelos cristãos à Igreja:

Os cristãos deviam pagar “o dízimo”, ou seja, a décima parte de seus ganhos, para a igreja, mas esta prática muito rapidamente perdeu seu sentido literal. Na passagem, Shakespeare aproveita para criticar a ambição e a gula dos padres, geralmente descritos como bem tratados e gordos (FUNCK, 2011, p. 65).

³⁸⁰ “**sweetmeats** candied fruit or confectionery, perhaps with reference to ‘kissing-confits’ (=perfumed sweetmeats for sweetening the breath, OED). The context here, however, seems to suggest bad breath (‘tainted’) from eating too many sweets, [...]”

³⁸¹ “**tainted**. Presumably because their breaths are not naturally sweet and they use flavoured sweetmeats to smother their foulness.”

³⁸² “**sweetmeats** candied fruit/confectionary.”

³⁸³ “**smelling... suit** finding someone with a petition to present at court from whom he may claim a fee for his assistance.”

³⁸⁴ “**smelling... suit** discovering (by his sagacity) someone with a petition to further at court from whom he may collect a fee for his influence.”

³⁸⁵ “**smelling out a suit**, i.e. seeking to obtain one from the monarch.”

De acordo com Evans (2003, p. 93): “**tithe-pig’s** Um porco devido como dízimo (= uma décima parte do rendimento) à igreja, que muitas vezes acabava na mesa da pessoa”.³⁸⁶

Segundo Carrington ([19--], p. 63): “**tithe-pig**, ou seja, um porco dado como forma de pagamento do dízimo (lit. taxa que correspondia à décima parte dos rendimentos de cada fiel à Igreja – ao ‘pastor’).”³⁸⁷

Conforme Rasmussem, Sénéchal e Bate (2007, p. 4420): “**tithe-pig** porco dado ao pastor como parte do dízimo (a décima parte do pagamento devido à Igreja anualmente).”³⁸⁸

A oitava metáfora “*then dreams he of another benefice*”, que sugere que o objeto dos sonhos dos padres seja suas paróquias, das quais provêm seus rendimentos, sugere nova crítica à sua ganância:

Na Igreja Anglicana, que dominava a Inglaterra na época de Shakespeare, os padres eram (e continuam sendo) funcionários públicos e ganhavam de acordo com o número de *benefices* (praticamente paróquias) que o governo real lhes atribuía. A Inglaterra se separou de Roma pelo decreto chamado *Restraint of Appeals Act* de 3 de fevereiro de 1533, que tirava a autoridade do papa sobre a igreja inglesa e a atribuía ao soberano reinante. Os soberanos da época de Shakespeare foram Elisabeth I e Jaime I”. (FUNCK, 2011, p. 65)

Evans (2003, p. 93) apresenta a seguinte interpretação: “**another benefice** Os salários [dos padres] eram proporcionais ao número de paróquias que lhes eram atribuídas mesmo depois da Era Elisabetana”.³⁸⁹

Segundo Rasmussen, Sénéchal e Bate (2007, p. 4420): “**another benefice** posição adicional da Igreja (com bens e rendimentos)”.³⁹⁰

A nona metáfora, diz respeito aos temas de sonhos dos soldados ingleses, como elementos e terminologias próprias da arte militar e descrições dos campos de batalha, como também traz referências históricas, exemplificadas pela rivalidade entre a Inglaterra e a Espanha, outra então poderosíssima nação europeia: “*sometimes she driveth over a soldier’s neck, and then she dreams he of cutting foreign throats, of breeches, ambuscadoes, Spanish blades, of healths five fathom deep; and then anon drums in his ear, at which he starts and wakes, and being thus frightened, swears a prayer or two, and sleeps again*”.

³⁸⁶ “**tithe-pig’s** A pig due as tithe (=a tenth part of one’s income) to the church, which often ended up on the person’s table.”

³⁸⁷ “**tithe-pig**, i.e. a pig given in payment of tithe (lit. a tax of a tenth, paid to the Church – the ‘parson’).”

³⁸⁸ “**tithe-pig** pig given to the **parson** as part of the tithe (the tenth of one’s goods due to the Church annually).”

³⁸⁹ “**another benefice** The holding of two or more church livings was still common long after Elizabethan times.”

³⁹⁰ “**another benefice** additional Church position (with property and income).”

Segundo Evans (2003, p. 93): “**Breaches ambuscadoes** destruição de fortificações, emboscadas.^{391/ **Spanish blades** As melhores espadas eram feitas do aço de Toledo”.³⁹²}

Rasmussem, Sénéchal e Bate (2007, p. 4420) apresentam a seguinte definição:

breaches fossos nas fortificações infligidas por emboscadas de artilharia; **ambushes** emboscadas de **espadas espanholas**. **As espadas espanholas**, especialmente aquelas feitas em Toledo, eram famosas por sua qualidade superior^{393/ **healths five-fathom deep** brindes em taças extremamente profundas; anon brevemente.}³⁹⁴

A interpretação de Carrington ([19--], p. 63) é a seguinte:

breaches, fossos feitos em fortificações, (por aqueles que as atacam)/ **ambuscadoes**, emboscadas^{395/ **Spanish blades**}. Talvez seja uma referência às espadas dos soldados espanhóis – principais inimigos dos ingleses naquela época, ou, talvez, uma referência à alta qualidade das espadas espanholas”.^{396/ **five-fathom deep**}, i.e. infundável^{397/ **anon**} neste exato mometo, imediatamente^{398/ **Drums**}, o sinal de batalha^{399/ **swears a prayer or two**}, i.e. xingamentos são tão naturais para um soldado que ele nem mesmo pode evita-los enquanto ora.⁴⁰⁰

Conforme Funck (2011, p. 65): “*Spanish blades, of healths five fathom deep*” é uma referência à conhecida boa reputação das espadas espanholas na Era Elisabetana, que seriam, segundo Mercúcio um dos temas sonhados pelos soldados: “As espadas que provinham da Espanha, especialmente de Toledo, eram consideradas de alta qualidade, por causa do excelente metal com que eram forjadas”.

Outra definição da unidade de medida “*fathom*” é as seguinte: “*Fathom* é uma medida de profundidade e corresponde, mais ou menos, a 1,80 metros; portanto, *six fathoms* é uma profundidade de quase onze metros. A palavra em português para *fathom* é ‘toesa’” (FUNCK, 2011, p. 65).

A décima metáfora, “*This is that very Mab that plats the manes of horses in the night, and bakes the elf-locks in foul sluttish hairs, which, once untangled, much misfortune bodes*”, diz respeito a uma superstição da época, segundo a qual: “[...] se alguém lavava os cabelos, os duendes noturnos os emaranhavam em nós, o que os deixava ainda mais sujos; além disso,

³⁹¹ “**Breaches ambuscadoes** breaking down of fortifications, ambushes.”

³⁹² “**Spanish blades** The best swords were made from Toledo steel.”

³⁹³ “**breaches** gaps in fortifications inflicted by artillery **ambuscadoes** ambushes **Spanish blades** Spanish swords, especially those made in Toledo, were famed for being of superior quality.”

³⁹⁴ “**healths five-fathom deep** toasts drunk from extremely deep glasses **anon** shortly.”

³⁹⁵ “**breaches**, gaps made (by the attackers) in fortifications.”

³⁹⁶ “**Spanish blades**. Perhaps the swords of Spanish soldiers – the chief enemy of the English in those days, or perhaps the meaning is finely-tempered swords.”

³⁹⁷ “**five-fathom deep**, i.e. never-ending.”

³⁹⁸ “**anon**, straight away, immediately, at once (*lit.* in one).”

³⁹⁹ “**Drums**. The signal for battle.”

⁴⁰⁰ “**swears a prayer or two**, i.e. swearing is so natural to him that he cannot pray without swearing.”

desemaranhá-los podia trazer desgraças, pois os duendes estariam sendo contrariados” (FUNCK, 2011, p. 66).

A interpretação de Evans (2003, p. 93) inclui a metáfora *the hag* em ‘*This is the hag, when maids lie on their backs*’:

Bakes... bodes Havia a crença de que os Elfos, que naturalmente odiavam “prostitutas e vadias” (Wiv. 5-5-46), emaranhavam o cabelo sujo dos desleixados, que, conforme o propósito, sofreriam mais tormentos nas suas mãos se os emaranhados dos cabelos fossem enredados. [...] ⁴⁰¹/ **the hag** Aqui Shakespeare identifica Mab com o pesadelo [nigh-mare] (Anglo-Saxão ‘mare’ = incubo), com o incubo que induzia as pessoas a pesadelos, particularmente com conotação sexual. [...] ⁴⁰²

Segundo Rasmussem, Sénéchal e Bate (2007, p. 4420): “**bakes** [significa] enrijece formando um emaranhado; **elflocks** emaranhados (resultantes do trabalho dos elfos, de acordo com a superstição)”. ⁴⁰³

Em Carrington ([19--], p. 63) vemos: “**bakes**, empastados ⁴⁰⁴/ **elf-locks**. De acordo com a superstição da época, os cabelos emaranhados eram submetidos aos elfos, daí o nome ‘elf-locks’. Tal fato estava associado aos “cabelos sujos de prostitutas”. ⁴⁰⁵

A décima-primeira metáfora está nesta fala de Romeu, que tem o objetivo de interromper o longo discurso de Mercúcio: “*Peace, peace, Mercutio, peace! Thou talkt’st of nothing*”. ⁴⁰⁶ Segundo Funck (2011, p. 66):

A enfadonha lenga-lenga de Mercúcio é tão longa que nem Romeu a aguenta mais. Este discurso, muitas vezes abreviado nas versões cinematográficas ou mesmo no teatro, não impressiona mais muito o leitor, mas o ator competente, que o faz acompanhado de gestos, trejeitos e caretas, ainda consegue cativar a plateia. Se o leitor o omitir, não haverá prejuízo.

Ao final deste trecho, Mercúcio reforça sua crença na fugacidade, insubstancialidade e inconstância dos sonhos, que define como objetos de mentes ociosas [*idle brain*], fantasias vãs [*vain fantasy*], substância tão finas como o ar [*as thin of substance as the air*] e mais

⁴⁰¹ “**Bakes... bodes** Elves, who naturally hated ‘sluts and sluttery’ (Wiv. 5-5-46), were believed to cake (‘bake’) or mat the dirty hair of slovens, who, it was proposed, would suffer further torment at their hands if the locks were entangled. F3 ‘entangled’ makes, perhaps, easier tense; Q2 ‘untangled’ may be an error caught from Q1.”

⁴⁰² “**the hag** Shakespeare here identifies Mab with the nigh-mare (Anglo-Saxon ‘mare’ = incubus) which induced evil, particularly sexual, dreams. [...]”

⁴⁰³ “**bakes** stiffens/forms into a mass **elflocks** tangles (which superstition held to be the work of elves).”

⁴⁰⁴ “**bakes** clots.”

⁴⁰⁵ “**elf-locks**. When dirty hair became clotted together it was superstitiously put down to elves, hence ‘elf-locks’.” It happened only to filthy hair, hence ‘foul sluttish hairs’.”

⁴⁰⁶ “Relembramos que a conotação de “nothing” (vagina) já foi analisada no quadro de jogos de linguagem de Mercúcio com conotação sexual.”

inconstantes do que o vento que assobia. Esta última descrição é representada pela décima-segunda metáfora, a onomatopeica “woos” [*the wind who woos*].

Funck (2011, p. 67), chama a atenção para o efeito da representação desta onomatopéia no palco: “Perceba-se a onomatopeia do assobio dos ventos em who woos, palavras que o ator pode pronunciar mais prolongadamente, enfatizando a imitação dos ventos”.

Conforme Evans (2003, p. 93): “**nothing** com provável trocadilho sexual em ‘nothing’ = ‘O’ = vagina. Comparar 2.1.37 n. e 3.3-90 n.”.⁴⁰⁷

Em relação às traduções brasileiras, acreditamos que todos os tradutores tenham encontrado equivalentes na língua alvo (português) para reproduzir as metáforas do texto fonte.

Quadro 24 - Jogos de linguagem (sem conotação sexual) dos personagens Mercúcio e Benvólio em *Romeu e Julieta*

<p>No início desta cena Benvólio e Mercúcio tentam superar um ao outro em trocadilhos enquanto falam de maneira jocosa sobre Romeu e sua amada Rosalina – ainda desconhecem o fato de que Romeu esteja, agora, apaixonado por Julieta.</p>			
<p>ATO 2, cena 4 - original - Evans (apud Funck) Benvolio: Tybalt, the kinsman to old Capulet, hath sent a letter to his father’s house. Mercutio: A challenge, on my life. Benvolio: Romeo will answer it. Mercutio: Any man that can write may answer a letter. Benvolio: Nay, he will answer the letter’s master, how he dares, being dared. Mercúcio: Alas, poor Romeo, he is already dead. Stabbed with a white wench’s black eye, run through the ear with a love song, the very pin of his heart cleft with the blind bow-boy’s butt-shaft; and is he a man to encounter Tybalt? Benvolio: Why, what is Tybalt? Mercutio: More than Prince of Cats. O, he’s the courageous captain of compliments he fights as you sing prick-song, keeps time, distance, and proportion; he rests him minim rests, one, two, and the third in your bosom; bosom; the very butcher of a silk button, a duelist, a duelist; a gentleman of the very fine house, of the first and second cause. Ah! The immortal ‘passado’, the ‘punto reverso’, the ‘hay’! Benvolio: The what? Mercutio: The pox of such antic, lispings, affecting phantasticoes, these new tuners of accent! ‘By Jesu, a very good blade! A very tall man! A very good whore! Why, is not this a lamentable thing, grandsire, that we should be thus afflicted with these strange flies, these fashion mongers, these pardon-me’s, who stand so much on the new form, that they cannot sit at ease on the old bench? O their bones, their bones!’ (p. 107-110)</p>			
<p>Onestaldo de Pennafort (1. ed. 1940, 1947 e 1956)</p>	<p>Oliveira Ribeiro Neto (1. ed. 1948, 1951, 1954, 1960 e 1997)</p>	<p>Carlos Alberto Nunes (1. ed. 1956, 1958, 2008)</p>	<p>Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1. ed. 1969, 1978, 1989 e 1995)</p>
<p>Benvólio: O sobrinho do velho Capuleto, o Teobaldo, escreveu uma carta a Romeu. Mercúcio: Um desafio, aposto! Benvólio: Romeu lhe</p>	<p>Benvólio: Teobaldo, o sobrinho do velho Capuleto, mandou hoje uma carta ao pai de Romeu. Mercúcio: Um desafio, aposto.</p>	<p>Benvólio: Tebaldo, aquele tipo aparentado com o velho Capuleto, enviou uma carta à casa do pai dele. Mercúcio: É um desafio, posso jurar.</p>	<p>Benvólio: Teobaldo, parente do velho Capuleto, enviou-lhe uma carta para a casa do pai. Mercúcio: Um desafio, por minha vida!</p>

⁴⁰⁷ “**nothing** With probalby bawdy play on ‘nothing’ = ‘O’ = vagina. Compare 2.1.37 n. and 3.3-90 n.”

<p>responderá.</p> <p>Mercúcio: Qualquer pessoa que saiba escrever, pode responder a uma carta.</p> <p>Benvólio: Que novidade! Mas êle, respondendo ao autor da carta, responderá ao pé da letra: desafio por desafio, desafio por desafio.</p> <p>Mercúcio: Pobre Romeu! Morto já está, assassinado pelos negros olhos de uma pálida donzela! Com as orelhas atravessadas por uma canção de amor, o coração trespassado até ao âmagão pelos ardos rombudos do pequenino atirador ceguinho, – Romeu é lá homem para enfrentar Teobaldo?</p> <p>Benvólio: Mas, afinal, que tem de mais êsse Teobaldo?</p> <p>Mercúcio: Ó que te posso afirmar é que êle tem mais fôlego que os sete fôlegos de sete gatos! É o bravo capitão... dos salamaleques! Bate-se como se solfeja uma partitura: observando tempos, compasso e pausas. Faz uma mínima de pausa e... um, dois, três... em pleno peito! É o verdadeiro carniceiro dos botões de sêda! Um duelista, um duelista! A fina flor de uma linhagem! O cavalheiro das susceptibilidades! Oh! O seu “passo imortal!” O seu “punto reverso!” O seu “tem-lo!”.</p> <p>Benvólio: Seu o quê?</p> <p>Mercúcio: Êsses pústulas ridículos inovadores de cacoetes, cheios de cicios, de efes e erres, de singularidades afetadas! “Ai Jesus, que lâmina linda! Que guapo espadachim! Que boa fêmea!” Diabos que os carreguem! Pois não é mesmo lamentável, meu velho, que estejamos infestados dessas moscas</p>	<p>Benvólio: Romeu responderá.</p> <p>Mercúcio: Quem sabe escrever responde sempre as cartas.</p> <p>Benvólio: Sim, e Romeu responderá ao autor da carta, opondo desafio ao desafio.</p> <p>Mercúcio: Ah, pobre Romeu, que já está morto, apunhalado pelo negro olhar duma branca donzela, baleado no ouvido com um canto de amor, ferido bem no fundo do coração, pela seta do pequeno arqueiro cego. É lá homem pra enfrentar Teobaldo?</p> <p>Benvólio: Por quê, quem é Teobaldo?</p> <p>Mercúcio: Mais que um príncipe de gatos, eu garanto. Um valorosa capitão de cavalaria. Bate-se como tu cantas canções picantes, marcando o compasso, as pausas e as proporções. Faz uma pausa e um, dois, três, em pleno peito. È um carniceiro vestido de seda, um duelista, um duelista. Cavalheiro de primeira casta, da primeira e da segunda também. Ah, o golpe imortal, o ponto reverso, o a fundo!</p> <p>Benvólio: Que história é essa!</p> <p>Mercúcio: Essas pestes de velhos sibilantes, que criam afetações, e pretendem mudar as palavras que já existem! “Por Deus, que boa lâmina! Que homem elevado! Que excelente prostituta!” Não achas lamentável, meu caro, que tenhamos de ser afligidos por esses mosquitos exóticos, propagadores de modas estranhas, que só pedem “pardon!”, tão agarrados às modas</p>	<p>Benvólio: Romeu vai responder-lhe.</p> <p>Mercúcio: Qualquer pessoa que saiba escrever pode responder a uma carta.</p> <p>Benvólio: Não; ele irá mostrar ao autor da carta como sabe desafiar, quando é desafiado.</p> <p>Mercúcio: Ah! Pobre Romeu! Já está morto; apunhalado pelos olhos negros de uma donzela branca, atravessados tem os ouvidos por uma canção de amor; partida a mais secreta cavilha do coração, pela seta bem barbela do arqueiro cego. Será o homem apropriado para enfrentar Tebaldo?</p> <p>Benvólio: Ora, quem é esse Tebaldo?</p> <p>Mercúcio: Não é nenhum príncipe dos gatos, posso afirmar-vos. Oh! É o valente capitão dos salamaleques. Bate-se como cantais uma ária, por música, sem peder os tempos, nem o compasso, nem o tom. Observa suas pausas; uma, duas... A terceira será em vosso peito. Verdadeiro carniceiro dos botões de seda, um duelista! Um cavalheiro da primeira linha em todas as causas de primeira e segunda categorias. Ah! o imortal “passado!”, o “punto reverso!”, o ponto “ái!”.</p> <p>Benvólio: O ponto quê?</p> <p>Mercúcio: A peste que carregue esses pelotiqueiros ridículos, que falam cheios de esses e com afetação, esses afinadores de novos tons! “Por Jesus, que lâmina excelente! Que belo rapagão! Que rameira de truz!” Ora, meu velho, não é lamentável que nos vejamos perseguidos por essas moscas</p>	<p>Benvólio: Romeu lhe responderá.</p> <p>Mercúcio: Qualquer homem que saiba escrever pode responder a uma carta.</p> <p>Benvólio: Não, êle responderá ao autor da carta, como sabe desafiar quando é desafiado.</p> <p>Mercúcio: Ai, pobre Romeu! Já está morto! Apunhalado pelos olhos negros de uma branca donzela. Traspassado pelos ouvidos por uma canção de amor. Dividido o centro do seu coração por uma certa flechada do cego pequeno arqueiro. É o homem para enfrentar Teobaldo?</p> <p>Benvólio: Ora essa! Que é esse Teobaldo?</p> <p>Mercúcio: Mais do que o Príncipe dos Gatos, posso garantir-lhe. Oh! É o mais valente capitão das galanterias! Êle se bate, como cantarias uma canção seguindo as notas! Conta o tempo, o intervalo e a medida. Dá-te por pausa o silêncio de uma mínima; uma, duas e terceira, no peito. O verdadeiro carniceiro com botões de sêda, um duelista, um cavalheiro de alta prosápia, da primeira e segunda causa. Ah! o imortal passado! O punto reverso! O hail!</p> <p>Benvólio: O quê?</p> <p>Mercúcio: A peste para tão estúpidos, ciciosos e fantásticos petímetros! Êsses novos afinadores de bom-tom! “Por Jesus, uma lâmina muito boa! Um belo latagão! Uma prostituta muito boa!” Então, não é uma coisa lamentável, meu digno senhor, eu sejamos assim afligidos por essas môscas estrangeiras,</p>
---	--	--	---

<p>estrangeiras, desses pregoeiros de modas, desses “<i>pardonnez-moi</i>” de fundilhos tão apertados que, habituados às cadeirinhas da moda, são incapazes de se sentar à vontade nos nossos velhos escabelos? Oh! Os seus “<i>bien, bien</i>”! (p. 92-93)</p>	<p>atuais que se não podem entrar à vontade nos nossos velhos escabelos? Que ossos! Que ossos! (p. 47-48)</p>	<p>estrangeiras, por esses criadores de moedas, esses <i>pardonnez-moi</i> que se escarrancham tão bem nas últimas maneiras que nem podem sentar-se comodamente em nossos velhos bancos? Oh, e os seus <i>bien, bien</i>! ... (p. 47-48)</p>	<p>esses figurinos da moda, esses <i>pardonnez-moi</i>, tão apegados às novas formas que não podem assentar-se comodamente num velho banco? Oh! Como dizem <i>bons, bons</i>! (p. 54)</p>
---	---	--	---

Fonte: Elaborado pela autora.

O primeiro duplo sentido está na fala de Benvólio em *answer*, ‘responder’ e ‘aceitar’. *Answer* é uma referência à resposta de Romeu à carta que Teobaldo lhe enviara desafiando-o a um duelo. Ou ainda, segundo Funck (2011, p. 108): “Duplo sentido de *answer*, ‘responder’ e ‘aceitar’, o que dificulta a escolha do tradutor. Benvólio diz que Romeu vai ‘aceitar’ o desafio, ao passo que Mercúcio brinca com o sentido de ‘responder a carta’”.

Conforme Evans (2003, p. 119): “**answer it** aceitar o the desafio. Mercúcio finge não entender, insinuando que Romeu está demasiado cego de amor para lutar (NS)”.⁴⁰⁸

Rubenstein (1989, p. 14) apresenta um novo duplo sentido, pelo qual *answer* contém uma alusão a “(1) Um impulso sexual; pênis. [ou] “Lit. *return hit*, responder a um golpe na esgrima”.⁴⁰⁹ Kiernan (2006, p. 3; 10) também confere a *answer*, de uma forma geral, a conotação sexual de um trocadilho com “ato sexual”. Entretanto, acreditamos que, nesta frase ou contexto, Mercúcio se refira, especificamente, ao golpe de esgrima.

Segundo Carrington ([19--], p. 75): “**answer**. Benvólio dá [a *answer*] o sentido de desafio, Mercúcio (em objeção) dá o sentido de carta”.⁴¹⁰

Em seguida, Benvólio complementa sua fala com o segundo duplo sentido de *dare*, ‘ousar, ter coragem’ e ‘desafiar’ (Funck (2011, p. 108), em resposta a Mercúcio, que diz que qualquer um que saiba escrever é capaz de responder uma carta: “*Nay, he will answer the letter’s master, how he dares, being dared*”.

Para Evans (2003, p. 119): “**dared** desafiado”.⁴¹¹ Carrington ([19--], p. 75) define “**dared** [como] desafiado”.⁴¹²

⁴⁰⁸ “**answer it** accept the challenge. Mercutio pretends to misunderstand, implying that Romeo is too love-sick to fight (NS).”

⁴⁰⁹ “Lit. return hit in fencing”.

⁴¹⁰ “**answer**. Benvolio means the challenge, Mercutio (quibbling) means the letter.”

⁴¹¹ “**dared** challenged.”

⁴¹² “**dared** challenged.”

O terceiro duplo sentido está na metáfora *the very pin of his heart*: “O pin era um pino de madeira que fixava o alvo na parede e era posto bem no centro (‘mosca’) do alvo. Era sinal de extrema destreza no manejo do arco acertar este pino (CARRINGTON, [19--], p. 75)”.

Em Evans (2003, p. 119) vemos: “**very pin** exatamente no centro. Um ‘pin’ era um pino de madeira preto fixado no centro do anel ou ponto [prick]⁴¹³ (‘branco’) do alvo de um ‘arqueiro’. Comparar Tilley p. 336).⁴¹⁴

Conforme Williams (2006, p. 235): “**pin** pino de madeira pregado no centro do alvo na arqueria (Steevens 1793, V. 253)”.⁴¹⁵

Embora acreditemos que esta fala não apresenta conotação sexual, relembramos a conotação sexual de *pin* mencionada por Williams (1997, p. 235) em outra peça shakespeariana: “Alusão ao centro sexual da mulher [em outros contextos de peças shakespearianas] como em *Trabalhos de amor perdidos* IV.i.134, talvez sugerindo uma anágua, roupa íntima, atingida por um pino [ou seja, uma referência à penetração sexual]”.⁴¹⁶

Rubenstein (1989, p. 194) também define a conotação sexual de *pin* no contexto de falas de outras peças shakespearianas: “**Pin** 1. Pênis (C; F&H 1635)”.⁴¹⁷

O quarto duplo sentido está na metáfora *Prince of Cats*; o quinto em *minim*; o sexto em *bosom*; o sétimo em *button*; o sétimo em *cause*; o oitavo em *passado* e *punto reverso*; e o nono em *hay*.

Mercúcio se refere a Teobaldo, em tom jocoso e provocativo, como *Prince of Cats* [Príncipe dos gatos], pois “Teobaldo era o nome do gato do conto muito popular na Idade Média chamado ‘A raposa e o gato’, no qual o gato prima por sua esperteza” (FUNCK, 2011, p. 108).

Segundo Evans (2003, p. 119):

Prince of Cats Tybert é o nome do gato na [*History of Reynard the Fox [História de Reynard a raposa]* (trad. William Caxton, de uma versão holandesa, de 1481). Compare Nashe em *Saffron-Walden* (Works, 111, 51): ‘*Tibault of Isegrim, Prince of Cattes*’ [*Tibault de Isegrim, Príncipe dos gatos*]. Isegrim é o nome do lobo na *História*. O título ‘Príncipe dos gatos’ [Prince of Cats] na é empregado na versão da *História*, mas seu uso parece ter surgido na versão de Nashe. Se Nashe é o primeiro a descrever ‘Tibault’/Teobaldo como “Prince of Cattes”, [Príncipe dos gatos], o uso

⁴¹³ Relembramos que *prick* também conotava pênis.

⁴¹⁴ “**very pin** the centre of the centre. A ‘pin’ was the black peg affixed to the centre of the clout or prick (‘the white’) on an ‘archer’s target. Compare Tilley p. 336.”

⁴¹⁵ “**pin** ‘the wooden nail’ pinned through the centre of the archery target (Steevens 1793, V. 253)”. It alludes to a woman’s sexual center in LLL IV.i.134, perhaps with the suggestion of a pinned **placket**.”

⁴¹⁶ “The wooden nail pinned through the centre of the archery target (Steevens 1793, V. 253). I alludes to a woman’s sexual centre in LLL IV.i.134, perhaps with the suggestion of a pinned **placket**.”

⁴¹⁷ “**Pin** 1. Penis (C; F&H 1635).”

da expressão por Shakespeare para descrever Tybalt/Teobaldo parece reforçar a ideia de que ele conhecesse a versão *Saffron-Walden* (ver acima, p. 3-4).⁴¹⁸

Conforme Carrington ([19--], p. 75): “**prince of cats**. Um dos personagens da fábula medieval ‘Reynard the Fox’ [Reynard a raposa ou Roman de Renart]⁴¹⁹, é um gato que se chama ‘Tibert’ ou ‘Tybert’, uma variação de Tebaldo (Teobaldo), além de também ser um nome comumente dado aos gatos [naquela época] (cf. o moderno ‘Tibby’)”.⁴²⁰

Ao recorrer a termos da música, Mercúcio cria metáforas como o uso de ‘mínima’ [*minim*], “uma nota musical de curta duração, superada pela ‘semínima’, *crotchet*” (FUNCK, 2011, p. 109) para descrever a destreza de Teobaldo como esgrimista. Ou ainda:

Mercúcio usa termos de música para dizer que Teobaldo é um esgrimista que lida com o florete como um maestro lida com sua batuta, ou seja, com o domínio total da pauta musical (*prick-song*), dos movimentos, dos intervalos, das pausas. No final, como dançando uma valsa, 1, 2, 3, Teobaldo atinge seu adversário. Os leitores devem tentar imaginar Mercúcio imitando todos os gestos de esgrimista (FUNCK, 2011, p. 109).

Além de *minim* Carrington também destaca neste trecho as expressões *captain of compliements*, *prick song*, *proportion* and *me*: “**captain of compliments**, mestre em medidas⁴²¹/ **prick-song**, da música impressa (em partitura)⁴²²/ **proportion**, equilíbrio, a sequência entre os golpes”.⁴²³

Segundo Evans (2003, p. 119): “**captain of compliments** ‘mestre completo em todas as leis de cerimônia’ (Johnson). Teobaldo é sarcasticamente descrito por Mercúcio como um

⁴¹⁸ “**Prince of Cats** Tybert is the name of the cat in the *History of Reynard the Fox* (trans. William Caxton, from a Dutch version, in 1481). Compare Nashe in *Saffron-Walden* (Works, 111, 51): ‘*Tibault of Isegrim, Prince of Cattes*’. Isegrim is the name of the wolf in the History. The title ‘Prince of Cats’ does not appear in the *History*, but seems to arise naturally out of its context in Nashe. If Nashe is the first to describe ‘Tibault’ as ‘Prince of Cattes’, Shakespeare use of the phrase to describe Tybalt would seem to strengthen the case for his knowledge of *Saffron-Walden* (see above, pp 3-4).”

⁴¹⁹ “O *Roman de Renart* (Romance de Renart) é o mais famoso conjunto de histórias de animais produzido na Idade Média. Não é uma história, mas uma coleção de 26 capítulos composta por vários copistas e menestres por volta do final do século XII e início do XIII. Ele foi inspirado nas *Fábulas* do antigo escritor grego Ésope, e no poema épico de escárnio em latim de Nivardus, escrito em Gante por volta de 1150, chamado *Ysengrin*. Sob o pretexto da guerra interminável entre Renart, a raposa e Ysengrin, o lobo, a obra ilustra a natureza animal do homem e oferece uma crítica à sociedade cavaleiresca do mundo feudal. Este manuscrito bastante ilustrado, criado na primeira metade do século XIV, é uma cópia do raro manuscrito do romance. Miniaturas de estilo ingênuo celebram as façanhas da raposa, o mais astuto dos animais. Elas também ilustram as histórias, como o funeral de Lady Coppée, a galinha (f. 4r); a partida de Renart para as Cruzadas (f. 12v); o ataque ao castelo de Maupertuis (o covil do herói) por Tibert, o Gato; Noble, o Leão; Tardif, o caracol e Ysengrin, o Lobo, enquanto Reinart e seus filhos jantavam descontraídos (f. 14v); e a violação de Hersent, a esposa de Ysengrin (f. 16r)” (BIBLIOTECA DIGITAL MUNDIAL, 2021).

⁴²⁰ “prince of cats. In the old story of Reynard the Fox the cat is called ‘Tibert’ ou ‘Tybert’, a variant of the name Tybalt (Theobald), and it was a name often given to cats (cf. the modern ‘Tibby’)”.

⁴²¹ “captain of compliments, master of courtly procedure.”

⁴²² “prick-song, from music written down (pricked on paper).”

⁴²³ “proportion, balance, the sequence between one stroke and another.”

dos novos ‘duelistas’ à moda italiana (21), que ‘lutam conforme as regras da esgrima’ (AYL 5.4-90) [...]”.⁴²⁴

O emprego da metáfora *butcher of a silk button* [botão de seda] é também uma alusão à destreza de Teobaldo, pois “o bom esgrimista era capaz de escolher qualquer ponto do corpo do adversário, mesmo um botão, e atingi-lo”, segundo a observação de Funck (2011, p. 109), baseado em Hoppe (1947).

Evans (2003, p. 120), define “**butcher... button** [como] ‘Atingir’ o botão do oponente era um truque na esgrima para demonstrar destreza.”⁴²⁵

Rubenstein (1989), sugere o tom jocoso da metáfora *butcher of a silk button*, pois *silk/silky* era também uma referência ao termo efeminado. Assim vemos: “**Buttons [botões]** na braguilha das calças. [Ver SILK, RJ.]” (RUBENSTEIN, 1989, p. 40).⁴²⁶ Ou ainda:

silk (en) referência a prostitutas, efeminados, doenças. Middleton, *Michaelmas Term*. I. ii: ‘Bem-vindas ss sedas, onde jazem as doenças’. Silky: 1599, efeminado. [...] Acreditava-se que a concepção/reprodução dos bichos-da-seda se dava pela parte posterior, de cauda a cauda (ver GIDDY bisexual). *Sarcenet*: fina seda usada para forros, inclusive os de braguilhas; [...] RJ. II. Iv. 24. Mercúcio se refere a Teobaldo como um efeminado de fala chiada, um ‘que esfacela o **botão** de seda – “O diabo que carregue estes sujeitos esnobes, de gestos ridículos e de fala chiada, e com novos jeitos de falar!... um espadachim muito bom!... Que zinha maravilhosa! – cujo real objetivo/mira é o BUCHER (bugger) o botão de seda das calças do oponente (RUBENSTEIN, 1989, p. 241-242).⁴²⁷

Em Carrington ([19--], p. 75) vemos: “**butcher of a silk button**. A marca de um bom esgrimista, o tipo de habilidade da qual os jovens costumavam vangloriar-se naqueles dias”.⁴²⁸

Cause [causa] é mais uma referência à destreza do esgrimista, pois, segundo Carrington ([19--], p. 76), “as causas ou circunstâncias de um duelo, ditadas pela etiqueta da esgrima, eram suficientes para que o espadachim lançasse [ou aceitasse] o desafio de um duelo em defesa de sua honra”.⁴²⁹

⁴²⁴ “**captain of compliments** ‘complete master of all the laws of ceremony’ (Johnson). Tybald is sarcastically described by Mercutio as one of the new Italianate ‘duellists’ (21), who ‘quarrel in print, by the book’ (AYL 5.4-90).”

⁴²⁵ “**butcher... button** It was a trick in duelling to show your mastery by ‘pinking’ your opponent’s buttons.”

⁴²⁶ “**Buttons** On the codpiece or breeches. [See SILK, RJ.]”

⁴²⁷ “**Silk (en)** Of whores, effeminate, disease. Middleton, *Michaelmas Term*. I. ii: ‘welcome silks, where lie disease’. Silky: 1599, effeminate. [...] Silkworms were believed to engender backward, tail to tail (see GIDDY, bisexual). *Sarcenet*: a fine soft silk used for linings, incl. codpieces; Sp. *Sarassa*: effeminate man [...]. RJ, II. Iv 24. Mercutio calls Tybald a lisping effeminate, ‘a very butcher of a silk button’ – ‘The pox of such antic, lisping, affecting fantastics... a very good blade!... a very good whore! – whose real aim is to BUTCHER (bugger) the silk BUTTON on his opponent’s breeches.”

⁴²⁸ “**butcher of a silk button**. The mark of a good duelist, the sort of thing young men used to boast about in those days.”

⁴²⁹ “**of the first and second cause**. Causes of dueling, circumstances, according to dueling etiquette, under which a man should lay down a challenge in defence of his honour.”

Nas expressões ‘*passado*’, ‘*punto reverso*’ e ‘*hay*’ vemos novamente o emprego de termos da esgrima, para criar metáforas. Conforme Funck (2011, p. 109): “Foram os italianos que introduziram as escolas de esgrima na Inglaterra, bem como o jargão próprio do esporte. *Passado* era um movimento do pé para frente, *punto reverso* era um movimento em que a mão do esgrimista se interpunha entre ele e o adversário, numa tentativa de defesa; *hay* era o grito do esgrimista quando atingia o adversário”.

Em Evans (2003, p. 120) vemos:

‘**passado**’... ‘**hay**’ Três termos técnicos da esgrima: (1) um passo, acompanhado de um estirado, para frente ou para o lado; (2) um golpe de revés com as mãos (pelo lado esquerdo); (3) um ‘hay’ (do Italiano ‘hai’ = aí o tens). NS relaciona os três movimentos descritos nas linhas 19-22. Uma vez que a referência mais antiga a ‘hay’ aparece no OED, não é surpresa o fato de que o termo seja desconhecido por Benvólio. Veja *passado*, em LLL, 1.2-178-9.⁴³⁰

Conforme Carrington ([19--], p. 76),

passado!... **hail!** Termos de esgrima de origem italiana, que significam, respectivamente, um passo para frente, um golpe de revés, o impulso final – desde [o *touché*], grito do esgrimista, quando atinge o adversário, equivalente no italiano a ‘Aí está’, há muitos termos da esgrima na peça – apropriadamente.⁴³¹

De acordo com Rasmussem, Sénéchal e Bate (2008, p. 4437) “**passado** denomina uma posição de ataque em que o esgrimista dá um passo a frente”.⁴³²

Neste trecho Mercúcio utiliza as metáforas *blade, flies, affecting phantasimes/phantasticoes, ne... accent, good blade... tall man... whore, grandsire, pardon-me’s, stand... bench, O... bones* para criar seus trocadilhos e criticar os modismos importados da Itália e da França.

Segundo Funck (2011, p. 109), no que se refere a ‘*By Jesu...*’: “Quando começa a dizer ‘Por Jesus...’, Mercúcio imita uma pessoa idosa, falando com outra e se queixando das novas modas e dos que se expressavam em tom afetado, por influência dos italianos e dos franceses”.

⁴³⁰ “‘**passado**’... ‘**hay**’ Three technical dueling terms: (1) a step, accompanied by a thrust, forward or aside; (2) a back-handed (from the left side) stroke; (3) a home-thrust (from Italian ‘hai’ = thou hast it). NS links the three movements described in 19-22. Since ‘hay’ here is the earliest citation in OED, it is not surprising that the term is new to Benvolio. See *passado*, LLL, 1.2-178-9.”

⁴³¹ “**passado!**... **hail!** Fencing terms of Italian origin, meaning, respectively, a step forward, a back-handed stroke, the final thrust – from the cry of the duelist as he made it, meaning (in Italian) ‘You have it’. There are many fencing terms in the play – from appropriately so.”

⁴³² “*passado* forward thrust with one foot advanced.”

Para *strange flies*, vemos a seguinte explicação: “Tradução literal: ‘moscas estrangeiras’, porque transportam o ‘esterco’ das novidades e modas de um país, neste caso a Itália e a França, para o outro, neste caso a Inglaterra” (FUNCK, 2011, p. 110).

Além disso, as definições de Williams (2006) e Rubenstein (1989) sugerem uma possível conotação sexual em *strange flies* – embora nenhum dos autores se utilize exatamente desta passagem de R&J como exemplo –, o que daria prosseguimento ao tom jocoso de Mercúcio ao se referir a Teobaldo, novamente, como um esnobe de modos estrangeiros e afeminados.

Desta forma, vemos em Rubenstein (1989, p. 259): “**Strange(r)** Referente à fornicação. *Strain*: abraço (F&H; P); do Latim *stringere*, apertar. [...] *A strange woman*: 1535, prostituta./ (2) Referente a práticas homossexuais”.⁴³³

De acordo com Williams (2006, p. 129), *fly* é, por vezes, empregada com conotação sexual: “**fly** Shakespeare não faz uso do substantivo pulga (DSL), mas sim de mosca, que se assemelha, tal como Webb (1988) p. 20 aponta, ‘[é] uma característica de verso erótico. Shakespeare não vê incongruência na associação de moscas com a mão de Julieta, nem no fato de terem acesso fácil aos seus lábios”.⁴³⁴

Para Carrington ([19--], p. 76): “**flies[moscas]**. Implica que estes inventores estão sempre zumbindo [como as moscas]”.⁴³⁵

No que se refere a *bones* observação é a seguinte:

Ao dizer isso Mercúcio esfrega o ‘traseiro’, simulando dor. As novas modas de trajes, importadas da Itália e da França, eram pouco práticas para as atividades simples, como o sentar-se em um banco. Kirtredge, porém, se inclina a favor da interpretação de Theobald, que diz haver um erro de copista e que, em vez de *bones*, ossos, a palavra certa seria *bon’s*, ‘plural’ de *bon* em francês, pois os novos almofadinhas, escravos da moda francesa, usavam exageradamente a palavra *bon* (p. 734) (FUNCK, 2011, p. 110).

Conforme Williams (2006, p. 48-49): “**bones** graves danos causados pela varíola. [...] Mercúcio (R&J II. Iii. 26) ridiculariza Teobaldo e os ‘sujeitos esnobes, de gestos ridículos e falas chiadas’, afrancesados não apenas em seus modos: ‘Ai, meus ossos!’ [O, their bones, their bones!]”.⁴³⁶

⁴³³ “**Strange** (r) (1) Of fornication. *Strain*: embrace (F&H; P); from L. *stringere*, to squeeze. [...]. *A strange woman*: 1535 prostituta.”

⁴³⁴ “**fly** Shakespeare makes no use of the flea (DSL), but the fly is similarly, as Webb (1988) p. 20 points out, ‘a feature of erotic verse. Shakespeare sees no incongruity in the association of flies with the hand of Juliet, nor in their having easy kissing access to her lips’.”

⁴³⁵ “**flies**. Implying that they are always buzzing about.”

⁴³⁶ “**bones** subject to severe damage pox. [...] Mercutio (R&J II. Iii. 26) mocks Tybald and ‘such antic, lispings, affecting phantasims’, who are frenchified in more than manners: ‘O, their bones, their bones!’”

A interpretação de Evans (2003, p. 120-121) para este trecho inclui também as seguintes expressões:

affecting phantasimes galantes afetados (do Italiano ‘fantasmina’, John Florio, *Queen Annas New World of Words* (1611). [...].^{437/} **new... accent** aqueles cujo inglês está afetado com novas expressões estrangeiras inventadas e pronúncias afetadas...]/ **good blade... tall man... whore** Pode-se esperar aqui que Mercúcio esteja parodiando a ‘nova toanlidade do sotaque’, mas ele está, aparentemente, expressando seus sentimentos ao falar um inglês bem realista. Algumas edições explicam que ‘blade’ tem o significado de ‘bravo’ ou ‘galante’ (o registro mais antigo desse significado no OED), mas talvez o presente contexto exija algo menos ‘inventado’ como o significado comum de ‘sword’ [espada], ‘tal’= forte, valente.^{438/} **grandsire**. Mercúcio finge dirigir-se a Benvolio como um ancião se dirige a outro, lamentando as extravagâncias da tenra juventude.^{439/} **strange flies** estranhos parasitas (em que ‘estranho’ = estrangeiro/exótico)^{440/} **pardon-me’s** maneiras afrancesadas.^{441/} **stand... bench** insistem tanto nos uso dos últimos modismos da fala e das vestes que chegam a sentir-se desconfortáveis com o honesto comportamento inglês à moda antiga (trocadilho em ‘form’[forma] = bench [banco], duro e desconfortável).[...]^{442/} **O... bones** com os ossos doloridos dos bancos duros), com provável trocadilho com o francês ‘bon’ = bom, como em uma exclamação afetada, e (Gibbons) com ‘bone-ache’ = doença venérea (‘uma doença francesa’, H5 5.1.82).⁴⁴³

Carrington ([19--], p. 76) interpreta de forma semelhante as expressões anteriores:

affecting fantasticoes fantásticos cidadãos afetados^{444/} **new tuners of accents**, falantes da última moda, que afetam ou influenciam todos as novas expressões e maneirismos da fala^{445/} **By Jesu**. Mercúcio agora imita “estes falantes inventores de novos sotaques”^{446/} **blade**, guerreiro (metonímia)^{447/} **tall**, espirituoso, ousado^{448/} **grandsire**. Dito a Benvólio, em tom de humor, que não é um “destes novos inventores de sotaques”^{449/} **fashionmongers**, seguidores da (última moda)^{450/}

⁴³⁷ “**affecting phantasimes** affected gallants (from Italian ‘fantasmina’, John Florio, *Queen Annas New World of Words* (1611). [...].”

⁴³⁸ “**good blade... tall man... whore** One might here expect Mercutio to parody the ‘newtune of accent’, but he is apparently relieving his feelings by letting fly with some down-to-earth English. Some eds. Explain ‘blade’ as meaning ‘bravo’ or ‘gallant’ (the earliest citation of this meaning in OED), but perhaps the present context requires nothing more ‘new-fangled’ than the common meaning ‘sword’, ‘tal’=strong, valiant.”

⁴³⁹ “**grandsire**. Mercutio pretends to address Benvolio as one old grey beard to another, lamenting the extravagance of soft and financial youth.”

⁴⁴⁰ No origin: **new... accent** those whose English is vitiated with new fangle foreign words and affected pronunciations. [...].”

⁴⁴¹ “**pardon-me’s** Frenchified gallants.”

⁴⁴² “**stand... bench** are so insistent on the latest foreign fashions in speech and dress that they are uncomfortable with old-fashioned honest English behavior (with play on ‘form’ = a bench, hard and uncushioned). [...].”

⁴⁴³ “**O... bones** O their aching bones (from the hard benches), with probable play on French ‘bon’ = good, as in affected exclamation, and (Gibbons) on ‘bone-ache’ = venereal disease (‘a malady from France’, H5 5.1.82).”

⁴⁴⁴ “**affecting fantasticoes**, affected fantastic fellows.”

⁴⁴⁵ “**new tunes of accents**, speakers in the latest fashion, who affect all the new idioms and mannerisms of speech.”

⁴⁴⁶ “**By Jesu**, Mercutio now imitates ‘these new tuners of accents’.”

⁴⁴⁷ “**blade**, fighter (metonymy).”

⁴⁴⁸ “**tall**, spirited, bold.”

⁴⁴⁹ “**grandsire**. Said humorously to Benvolio, who is no one of ‘these new tuners of accents’.”

pardonnez-mois, ou seja, pessoas que (para efeito) incluem expressões francesas em sua fala. “*Pardonnez-mois*” = desculpe-me, implica polidez⁴⁵¹/ **form** trocadilho com “bench” [banco]. Cf. o trocadilho está na antítese entre “stand” [ficar de pé] e “sit” [sentar-se]⁴⁵²/ **bons**. “Bon” = bom (Fr.). Algumas edições trazem “bones” [ossos], um provável trocadilho – após “sit at ease on the old bench” [sente-se à vontade no velho banco].⁴⁵³

As traduções brasileiras, de uma forma geral, encontram equivalentes para reproduzir as metáforas, terminologias e metonímias que compõem os trocadilhos destas falas. Entretanto o duplo sentidos de *answer*, significando responder ou aceitar, não encontra equivalente em português e as traduções recorrem ao sentido de ‘responder’. As traduções da metáfora *Prince of Cats*, em português Príncipe dos gatos, de Pennafort (1968) e de Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1968) trazem referências ao personagem do conto medieval *Reynard the Fox*, muito possivelmente, desconhecido do público contemporâneo, em geral. Pennafort (1968) remete às sete vidas atribuídas aos gatos, como prova de astúcia e resistência, características que também definem a raposa, personagem do conto medieval. Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1968, p. 127-128) trazem referências a este conto em nota de rodapé: “Príncipe dos Gatos é uma referência ao Roman de Renart, em que Tibert é justamente o Príncipe dos Gatos, e, como êsse personagem, em inglês, aparece com o nome de Tybalt, daí a razão do comentário de Mercúcio”. No que se refere à expressão *bones* ou *bon’s*, conforme a versão da fala, conforme verificamos anteriormente, observamos que Pennafort opta pela tradução da versão *bones* (ossos), ao passo que os demais tradutores optam pela versão do galicismo *bons* ou *bien*. Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1968, p. 128) apresentam uma nota de rodapé também em referência aos termos de esgrima ‘*passado*’, ‘*punto reverso*’ e ‘*hail*’: “A esgrima, naquele tempo, era de origem italiana, empregando todos os termos técnicos vindos da península”,

⁴⁵⁰ “**fashionmongers**, followers of (the latest) fashion. *Pardonnez-mois*, i.e. people who (for effect) bring French expressions into their speech.”

⁴⁵¹ ““**Pardonnez-moi**”=excuse me. A fulsome politeness is implied.”

⁴⁵² “**form**. Quibbling on the meaning ‘bench’. Cf. the quibble is the antithesis between ‘stand’ and ‘sit’.”

⁴⁵³ “**bons**. ‘Bon’=good (Fr.). Some editions read ‘bones’, with which it is probably a quibble – after ‘sit at ease on the old bench’.”

Quadro 25 - Jogos de linguagem (sem conotação sexual) dos personagens Mercúcio,
Benvólio, Teobaldo e Romeu em *Romeu e Julieta*

Nesta cena, ocorre uma arruaça em uma praça pública de Verona, que envolve os Capuleto e os Montéquio. Mercúcio faz provocações a Teobaldo. Embora Romeu tente apaziguá-los, Teobaldo e Mercúcio duelam e Mercúcio é mortalmente ferido. A seguir, Teobaldo é morto Romeu em um novo duelo. Assim, Romeu é banido de Verona pelo Príncipe Éscalus.

Ato III, cena 1 - original - Evans (*apud* Funck)

Benvolio: I pray thee, good Mercutio, let's retire: the day is **hot**, the Capels are abroad, and if we meet we shall not scape a brawl, for now these **hot** days, is the mad blood stirring.

Mercutio: Thou art like one of these fellows that, when he enters the confines of a tavern, claps me his sword upon the table, and says, 'god send me no need of thee'; And by the operation of the second cup draws him on the drawer, when indeed there is no need.

Benvolio: Am I like such a fellow?

Mercutio: Come, come, **thou art as hot as a Jack in the mood as any in Italy**, and as soon moved to be moody, and as soon moody to be moved.

Benvolio: And what to?

Mercutio: Nay, and there were two such, we should have none shortly, for one would kill the other. Thou? Why, thou wilt quarrel with a man that hath a hair more or a hair less in his beard than thou hast; thou wilt quarrel – a man or cracking nuts, having no other reason but because you have hazel eyes. What eye but such an eye would spy out such a quarrel? **Thy head is as full of quarrels as an egg is full of meat**, and yet **thy head hath been beaten as addle as an egg for quarreling**. Thou hast quarreled with a man for coughing in the street, because he hath wakened thy dog that hath lain asleep in the sun. Didst thou not fall out with a tailor for wearing his new doublet before Easter? With another for tying his new shoes with old riband? And yet thou wilt tutor me from quarreling?

Benvolio: And I were so apt to quarrel as thou art, any man should buy the fee **simple of my life for an hour and a quarter**.

Mercutio: The fee **simple**? O **simple**!

Benvolio: By my head, here come the Capulets.

Mercutio: By my heel, I care not.

Tybalt: Follow me close, for I will speak to them. Gentlemen, **good den**, a word with one of you.

Mercutio: And but one word with one of us? Couple it with something. Make it a word and a blow.

Tybalt: You shall find me apt enough to that, sir, if you will **give me occasion**.

Mercutio: Could you not give occasion without giving?

Tybalt: Mercutio, thou **consortest** with Romeo.

Mercutio: **Consort**? What, dost thou make us minstrels? And thou make minstrels of us, look to hear nothing but discords. Here's my **fiddlestick**, here's that shall make you dance. 'Zounds, **consort**!

Benvolio: We talk here in the public haunt of men: Either withdraw unto some private place, or reason coldly of your grievances, or else depart; here all eyes gaze on us.

Mercutio: Men's eyes were made to look, and let them gaze; I will not budge for no man's pleasure, I.

Tybalt: Well, peace be with you sir, here comes my **man**.

Mercutio: But I'll be hanged, sir, if he wear your **livery**. Marry, go before the field, he'll be your follower; your worship in that sense may call him a **man**.

Tybalt: Romeo, the hate I bear thee can afford no better term than this: thou art a villain.

Romeo: Tybalt, **the reason that I have to love thee** doth much excuse the appertaining rage to such a greeting. Villain am I none; therefor farewell, I see thou knowest me not.

Tybalt: Boy, this shall not excuse the injuries that thou hast done me; therefore, turn and draw.

Romeo: I do protest I never injured thee, but love thee better than thou canst devise, till thou shalt know the reason of my love; and so, good Capulet, which name I tender as dearly as my own, be satisfied.

Mercutio: O calm, dishonourable, vile submission. '**Alla stoccata**' carries it away. (He draws) Tybalt, you **rat-catcher**, will you walk?

Tybalt: What wouldst thou have with me?

Mercutio: Good King of Cats, nothing but one of your nine lives that I mean to make bold withal, and as you shall use me hereafter, dry-beat the rest of the eight. Will you pluck your sword out of his **pilcher by the ears**? Make haste, lest mine be about your ears ere it be out.

Tybalt: I am for you. (Draws)

Romeo: Gentle Mercutio, put thy rapier up.

<p>Mercutio: Come, sir, your ‘passado’.</p> <p>Romeo: Draw, Benvolio, bear down their weapons. Gentlemen, for shame forbear this outrage! Tybalt, Mercutio, the Prince expressly hath forbid this bandyng in Verona streets. Hold, Tybalt! Good Mercutio!</p> <p>Mercutio: I am hurt. A plague on both houses! I am sped. Is he gone and hath nothing?</p> <p>Benvolio: What, art thou hurt?</p> <p>Mercutio: Ay, ay, a scratch, marry, ‘tis enough. Where is my page? Go, villain, fetch a surgeon.</p> <p>Romeo: Courage, man, the hurt cannot be much.</p> <p>Mercutio: No, ‘tis not so deep as a well, nor so wide as a church-door, but ‘tis enough, ‘twill serve. Ask for me tomorrow, and you shall find a grave man. I am peppered, I warrant, for this world. A plague on both your houses! Zounds, a dog, a rat, a mouse, a cat, to scratch a man to death! A braggart, a rogue, a villain that fights by the book of arithmetic. Why the dev’l came you between us? I was hurt under your arm.</p> <p>Romeo: I thought all for the best.</p> <p>Mercutio: Help me into some house, Benvolio, or shall I faint. A plague on both your houses. They have made ‘worms’ meat of me. I have it, and soundly, too. Your houses! (p. 132-140)</p>			
<p>Onestaldo de Pennafort (1. ed. 1940, 1947 e 1956, 1968)</p>	<p>Oliveira Ribeiro Neto (1. ed. 1948, 1951, 1954, 1960 e 1997)</p>	<p>Carlos Alberto Nunes (1. ed. 1956, 1958, 2008)</p>	<p>Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1. ed. 1969, 1978, 1989 e 1995)</p>
<p>Benvólio: Mercúcio, por favor, vamos embora. O dia está tão quente! Os Capuletos andam pela cidade e se nos encontrarem será inevitável uma luta, pois com um calor assim o sangue ferve à toa.</p> <p>Mercúcio: Tu me lembras um desses camaradas que ao entrar numa taverna, jogam a espada na mesa, dizendo: Tomara que eu não venha a precisar de ti – e que, antes de sentirem o efeito do segundo gole, sem nenhum motivo puxam dela para o taverneiro.</p> <p>Benvolio: Achas mesmo que eu sou assim?</p> <p>Mercúcio: Vamos e venhamos! Tu és um camarada tão esquentado como qualquer outo na Itália. Só há uma cousa mais fácil do que te provocar: é ser provocado por ti!</p> <p>Benvólio: E que mais?</p> <p>Mercúcio: Que mais? Se existissem dois como tu, logo deixariam de existir, pois se matariam mutuamente! Tu? Serias capaz de te bateres com um camarada por ter um fio de barba a mais ou a menos do que tu e de provocar outro por estar quebrando avelãs, sem mais razão que a de teres os olhos da côr da avelã! Quem, senão tu com</p>	<p>Benvólio: Eu te peço, Mercúcio, vamos-nos embora. O dia está quente, os Capuletos andam por aí e se nos encontrarmos não escapamos duma rixa. Nestes dias ardentes o sangue ferve mais.</p> <p>Mercúcio: Tu és como um desses sujeitos que a entram numa taverna atiram a espada sobre a mesa, dizendo “Deus me ajude a não precisar de ti!” e sob o efeito do segundo copo apontam-na para o taverneiro sem nenhuma razão.</p> <p>Benvólio: E eu sou assim?</p> <p>Mercúcio: Vamos, vamos, tu és tão esquentado como qualquer camarada na Itália, tão fácil de provocar como de ser provocado.</p> <p>Benvólio: E que mais?</p> <p>Mercúcio: Bem, se houvesse dois semelhantes, logo deixariam de existir, pois um mataria o outro. Tu és capaz de brigar com um homem porque tem um pêlo a mais ou um pêlo a menos na barba do que tu. És capaz de brigar como um homem que esteja quebrando nozes, sem outra razão a não ser teres olhos cor de</p>	<p>Benvólio: Peço-te, bom Mercúcio: retiremo-nos. Quente está o dia; os Capuletos andam pela cidade. Caso nos encontrarmos, não poderemos evitar contendas. O sangue ferve nestes dias quentes.</p> <p>Mercúcio: Tu te assemelhas a esses tipos que, mal entram numa taberna, batem com a espada em cima da mesa e gritam: “Queira Deus que eu não venha a ter necessidade de ti!”, e que, após o efeito do segundo copo, sacam-na contra o taverneiro sem a menor necessidade.</p> <p>Benvólio: Serei, acaso, um tipo desse gênero?</p> <p>Mercúcio: Vamos, vamos; és tão esquentado como quem mais o for em toda Itália; muito prontamente raivoso para ser arrebatado.</p> <p>Benvólio: E a propósito de quê?</p> <p>Mercúcio: Se houvesse mais outro tipo como tu, dentro de pouco tempo não existiria nenhum, porque vos mataríeis mutuamente. És capaz de brigar com um homem porque tem um fio a mais ou a menos na barba do que tu; brigarás com quem estiver quebrando</p>	<p>Benvólio: Por favor, bom Mercúcio, retiremo-nos! O dia está quente, os Capuletos estão ausentes e, se nós os encontrarmos, não esaparemos de uma briga, pois agora, nestes dias quentes, ferve o sangue frenético.</p> <p>Mercúcio: Tu és como um desses bravos que, ao penetram os umbrais de uma taverna, atiram a espada na mesa, dizendo: “Querira Deus que não necessite de ti!” e, apenas haja produzido resultado o segundo copo, a esgrimem contra o taverneiro, quando realmente não havia necessidade de tal coisa.</p> <p>Benvólio: Eu sou como esses bravos?</p> <p>Mercúcio: Vamos, vamos! Tu és uma criatura de um furor tão impetuoso como não há igual na Itália e depressa ficas encolerizado, quando te sentes provocado.</p> <p>Benvólio: E que mais?</p> <p>Mercúcio: Nada; se houvesse dois iguais, dentro em breve só teríamos um, pois um teria matado o outro. Tu! Mas tu procuras briga com homens porque têm um cabelo na barba a mais ou a menos do que</p>

<p>esses olhos pardos, seria capaz de descobrir um motivo como êsse para brigar? Tua cabeça está cheia de rixas, como o ôvo está cheio de alimento, com a diferença, porém, que ela é vazia como uma casca de ôvo! Pois não puxaste briga com um sujeito só porque, ao tossir, acordou o teu cachorro que dormia espaçado ao sol? Com um alfaiate, porque antes da Páscoa vestiu uma roupa nova? Com outro, porque amarrou os sapatos novos com uns cadarços velhos? E tu é eu vens pregar lição de moral?</p> <p>Benvólio: Eu é que se fosse tão brigão como tu, venderia ao primeiro comprador que aparecesse toda a minha existência, pura e simplesmente, por um quarto de hora de sossêgo!</p> <p>Mercúcio: Simplesmente? Oh! Santa simplicidade!</p> <p>Benvólio: Aposto a minha cabeça em como aí vêm os Capuletos!</p> <p>Mercúcio: E eu aposto os meus calcanhares em como isso pouco me importa!</p> <p style="text-align: center;"><i>Entram Teobaldo e os outros</i></p> <p>Teobaldo: <i>aos do seu grupo</i> Fiquem aqui, que eu vou falar a êles. <i>A Mercúcio e Benvólio</i></p> <p>Preciso de uma palavra a um dos senhores.</p> <p>Mercúcio: Só uma palavra a um de nós? Junta isso a agua cousa e teremos, por exemplo, uma palavra... e uma estocada!</p> <p>Teobaldo: Com todo o prazer, desde que a ocasião se apresente!</p> <p>Mercúcio: Porque não procuras tu mesmo a ocasião, em vez de esperar que ela se apresente?</p> <p>Teobaldo: Mercúcio, tu afinas pelo mesmo</p>	<p>noz. Que olhar, senão um olhar assim, poderia descobri tal razão de briga? Tua cabeça contém tanta briga como um ovo contém alimento, e de brigar já tens a cabeça oca como uma casca de ovo. Brigaste com um homem que tossiu na rua, porque acordou teu cão que estava dormindo ao sol. E um dia não rompestes com um alfaiate porque vestiu a roupa antes da páscoa? E com outro, que amarrou sapato novo com uma fita usada? E ainda queres me dar conselho contra brigas!</p> <p>Benvólio: Fosse eu briguento como és, e venderia a quem quisesse a minha vida, simplesmente pelo preço de uma hora e um quarto.</p> <p>Mercúcio: Simplesmente! Ó homem simples! <i>(Entram TEOBALDO e outros)</i></p> <p>Benvólio: Pela minha cabeça, aí vêm os Capuletos.</p> <p>Mercúcio: Pelo meu calcanhar, que me importa?</p> <p>Teobaldo: Segui-me, que eu vou falar com eles. Cavalheiros, bom dia. Uma palavra, com um de vós. Mercúcio: Apenas uma palavra com um de nós? Juntai mais uma coisa e darei uma palavra e uma estocada.</p> <p>Teobaldo: Ver-me-eis resolvido a isto, se derdes a ocasião.</p> <p>Mercúcio: Não podeis encontrar a ocasião sem que eu a ofereça?</p> <p>Teobaldo: Mercúcio, em harmonia com Romeu...</p> <p>Mercúcio: Harmonia? Supondes que somos menestréis? Se pensais</p>	<p>nozes, sem outro motivo além do de teres os olhos cor de nozes. Que olhos, a não serem esses mesmos, seriam capazes de descobrir semelhante briga? Tua cabeça é tão cheia de rixas como de alimento o ovo, se bem que, por causa de brigas, tenha sido batida tantas vezes como clara de ovo. Já brigaste com um homem que tossiu na rua e despertou o teu cão, que dormia no sol. Pois não tiveste uma rixa com um alfaiate, só por ter ele vestido um casaco novo, antes da Páscoa? E com outro, por ter amarrado os sapatos novos com cordões usados? Sendo pois, o que és, pretendes dar-me lições de prudência?</p> <p>Benvólio: Se eu fosse tão briguento como tu, ninguém compraria os bens alodiais de minha vida, simplesmente por uma hora e um quarto.</p> <p>Mercúcio: Simplesmente? Que simplicidade!</p> <p>Benvólio: Por minha cabeça, aí vem vindo um Capuleto.</p> <p>Mercúcio: Por meu pé, a mim isso pouco importa. <i>(Entram Teobaldo e outros.)</i></p> <p>Teobaldo: Ficai perto de mim, pois vou falar-lhe. Cavalheiros, bom dia; uma palavra com qualquer um de vós.</p> <p>Mercúcio: Só uma palavra com um de nós? Acrescentai mais alguma coisa; que seja uma palavra e uma estocada.</p> <p>Teobaldo: Haveis de encontrar-me disposto para isso, quando me forneceres oportunidade.</p> <p>Mercúcio: Não achais oportunidade, sem que</p>	<p>tu! Brigarias com um homem por quebrar castanhas, tendo como única razão que teus olhos são castanhos. Que olho a não ser olho semelhante, iria descobrir tal motivo para briga? Tão repleta de querelas está tua cabeça como de alimento um ôvo; e, apesar disto, à força de golpes e pancadas, ficou ôca como um ôvo. Certa vez, tu te batestes com um homem que estava tossindo na rua, porque acordara teu cão que estava dormindo ao sol. Não lutaste com um alfaiate que estava usando seu gibão nôvo antes da Páscoa? E com um outro, porque prendia os sapatos novos com fitas velhas? E ainda queres ensinar-lhe a fugir de pendências?</p> <p>Benvólio: Se eu fôsse tão apto a querelar como tu és, qualquer homem poderia comprar o feudo simples de minha vida por uma hora e um quarto.</p> <p>Mercúcio: O feudo simples de tua vida! Oh! simplório! <i>(Entram Teobaldo e Outros.)</i></p> <p>Benvólio: Por minha cabeça, estão chegando os Capuletos!</p> <p>Mercúcio: Por meus calcanhares, não me importo!</p> <p>Teobaldo: Segui-me de perto, pois desejo falar-lhes. Boa tarde, cavalheiros. Um as palavras com um de vós.</p> <p>Mercúcio: E, só uma palavra com um de nós? Juntai-a com alguma coisa, para que sejam uma palavra e um golpe!</p> <p>Teobaldo: Bastante disposto me acharei para isto, senhor, se me derdes ocasião.</p>
---	---	--	---

<p>diapasão de Romeu? Mercúcio: Diapasão? Como? Por quem nos tomas tu, por músicos? Se nos queres transformar em músicos, prepara-te para não ouvir senão desafinações!</p> <p><i>Batendo na sua espada</i> Olha o arco da minha rabeca! É com isto eu te farei dançar! Diapasão! Essa é boa!</p> <p>Benvólio: Olhem que nós estamos numa rua cheia de gente. É preferível procurarmos um lugar mais deserto e reservado. Ou bem vocês discutem a questão calmamente, ou então nos separamos.</p> <p>Mercúcio: Os olhos foram feitos para olhar. Pois deixá-los olhar! Pouco me importa! Não me mexo daqui, seja lá por quem fôr! <i>(Entra Romeu.)</i></p> <p>Teobaldo: Podes ficar em paz; ali vem o meu homem.</p> <p>Mercúcio: Quero ser enforcado, se êle veste tua libré. Não nego, isso, que te siga a algum tempo de duelo, e, e, tal sentido, pode Vossa Mercê chamar-lhe então seu homem.</p> <p>Teobaldo: Romeu, a estima em que te tenho não permite chamar-te de outra coisa: és um patife!</p> <p>Romeu: Tenho razões para gostar de ti, Teobaldo, e elas me fazem reprimir a resposta que tal saudação merecia. Eu ão sou um patife. Agora, adeus, vejo que tu não me conheces ainda.</p> <p>Teobaldo: Mas isso não repara o ultraje recebido de ti. Volta-se, pois, e põe-te em guarda!</p> <p>Romeu: Afição-te que nunca te ultrajei, pois eu te estimo mais do que calculas. Mais tarde saberás a causa desta estima. Por enquanto, meu caro Capuleto, – E êsse teu</p>	<p>que somos menestréis, irei ouvir só desarmonias. E elas vos farão dançar. Irra! Harmonia!</p> <p>Benvólio: Estamos aqui falando diante de todo mundo. Ou vamos para algum lugar mais reservado, ou tratamos friamente das vossas queixas, ou vamo-nos embora. Aqui todos têm os olhos sobre nós.</p> <p>Mercúcio: Os olhos foram feitos para olhar, deixai que olhem. Podem querer que eu saia, eu não arredo pé. <i>(Entra ROMEU)</i></p> <p>Teobaldo: Pois bem, ficai em paz. Meu homem vem chegando</p> <p>Mercúcio: Vosso homem? Que em enforcem se ele usa uma libré! Ide adiante ao campo. Romeu vos seguirá. Neste sentido vossa honra encontrará seu homem.</p> <p>Teobaldo: Romeu, minha estima por ti não encontra outra expressão para se demonstrar, que chamar-te: Vilão!</p> <p>Romeu: Teobaldo, pela razão que eu tenho de estimar-te, desculpa a cólera contida em tua saudação. Vilão, não sou. Mas eu te digo adeus, pois vejo que tu não me conheces.</p> <p>Teobaldo: Moço, isto não desculpa as injúrias que me fizeste. Volta-te e põe-te em guarda!</p> <p>Romeu: Não é verdade, eu não te injuriei. Estimo-te bem mais do que avalias, sem poderes saber a razão dessa estima. Teu nome, Capuleto, é hoje para mim, tão caro como o meu, tu podes crer.</p> <p>Mercúcio: Que calma, desonrosa e vil submissão! Só uma</p>	<p>vo-la ofereçam?</p> <p>Teobaldo: Mercúcio, tu não estás concertado com Romeu...</p> <p>Mercúcio: Concertado? Como? Toma-nos por músicos? Se nos tomares por músicos, prepara-te para ouvir só desarmonias. Aqui está o arco da minha rabeca, que vos fará dançar. A-la-fé!</p> <p>Concertado!</p> <p>Benvólio: Estamos conversando numa praça bastante frequentada. Retiremo-os para algum ponto à parte ou ide embora, que sobre nós os olhos estão fixos.</p> <p>Mercúcio: Para ver é que os olhos foram feitos. Que nos vejam. Daqui não dou um passo. <i>(Entra Romeu.)</i></p> <p>Teobaldo: Ficai em paz, senhores, eis meu homem.</p> <p>Mercúcio: Que me enfoquem se ele usa vossa farda. Para o campo segui, que ele irá junto. Nesse sentido, é certo; ele é vosso homem.</p> <p>Teobaldo: O ódio, Romeu, que e despertas, sabe dizer-te apenas isso: és um vilão.</p> <p>Romeu: A razão de te amar, que eu tenho agora, Teobaldo, escusa à saciedade a raia de uma tal saudação. Não sou o que dizes. Adeus; bem vejo que não me conheces.</p> <p>Teobaldo: Isso, rapaz, não basta como escusa para quantas injúrias me tens feito. Faze, pois, meia-volta e arranca a espada.</p> <p>Romeu: Protesto que jamais te fiz injúria. Tenho-te mais amor do que imaginas, até que saibas o motivo disso. Assim, bom Capuleto – oh, nome caro! Tão caro</p>	<p>Mercúcio: Não podereis agarrar uma ocasião, sem que ela vos fosse dada?</p> <p>Teobaldo: Mercúcio, estás concertado com Romeu...</p> <p>Mercúcio: Concertado? Pensas que somos menestréis? E se pensas que somos menestréis, só esperes ouvir discordâncias. Aqui está meu arco de violino! Aqui está o que fará dançar!</p> <p>Concertado! Ora essa!</p> <p>Benvólio: Estamos falando num lugar público muito frequentado. Procuremos um lugar mais afastado e raciocinemos serenamente sobre vossos agravos, ou retiremo-nos sem mais nada. Todos os olhos estão fixados sobre nós.</p> <p>Mercúcio: Os olhos dos homens foram feitos para ver, deixa-os olhar; não me mexerei para dar prazer a ninguém. <i>(Entra Romeu.)</i></p> <p>Teobaldo: Bem, ficai em paz, senhor. Está chegando meu homem.</p> <p>Mercúcio: Que seja enforcado, senhor, se está vestindo vossa libré! Por minha é! Êle vos seguirá se fôrdes ao campo, neste caso podereis considera-lo vosso “homem”.</p> <p>Teobaldo: Romeu, o ódio que tenho porti não pode encontrar melhor expressão do que esta: tu és um covarde!</p> <p>Romeu: Teobaldo, a razão que tenho para estimar-te desculpa o ódio de semelhante saudação. Não sou um covarde. Sendo assim, adeus, pois estou vendo que não me conheces!</p> <p>Teobaldo: Romeu, o ódio que tenho por ti cusar [sic] as injúrias que me</p>
---	--	--	--

<p>nome agora me é tão caro quanto o meu próprio, – aceita esta satisfação.</p> <p>Mercúcio: Ó calma vergonhosa e vil submissão! Eu decido a questão! Vamos! Uma estocada!</p> <p><i>Puxando a espada</i></p> <p>Teobaldo, caçador de ratos, quererás dar um passe comigo?</p> <p>Teobaldo: O que queres de mim?</p> <p>Mercúcio: Nada mais, meu caro rei dos gatos, do que um dos teus sete fôlegos, para fazer dele o que bem me aprouver, e, conforme, te portares comigo, esmigalhar em seguida os outros seis. Digna-te, pois, puxar a tua espada pelas orelhas, para obrigá-la a sair do seu estojo, depressa, antes que a minha vá acariciar as tuas orelhas!</p> <p>Teobaldo: Às tuas ordens!</p> <p>Romeu: Meu bom Mercúcio, guarda a tua espada!</p> <p>Mercúcio: Vamos, vamos, o teu olhar bote!</p> <p><i>(Batem-se)</i></p> <p>Romeu: Puxa e espada, Benvólio, e vamos desarmá-los! Evitem por favor essa vergonha! Parem! Parem! Mercúcio! Teobaldo! O Príncipe proibiu expressamente qualquer altercação nas ruas de Verona! Pára com isso, Teobaldo! Oh! Meu pobre Mercúcio!</p> <p><i>Mercúcio cai ferido.</i></p> <p><i>Exeunt Teobaldo e seus partidários.</i></p> <p>Mercúcio: Fui ferido! Malditas sejam vssas casas! Desta vez eu fui mesmo despachado! E êle escapou bem são e salvo...</p> <p>Benvólio: Estás ferido?</p> <p>Mercúcio: Sim, sim, somente um arranhão, mas chega! Que é do meu pagem? Vai buscar um cirurgião!</p> <p><i>Exite o pagem.</i></p>	<p>estocada remedeia o fato! Teobaldo. Oh! caçador de ratos, vamos dar uns passos?</p> <p><i>(Desembainha a espada)</i></p> <p>Teobaldo: Que quereis comigo?</p> <p>Mercúcio: Grande rei dos gatos, nada mais do que uma das vossas nove vidas, da qual quero zombar. Quanto às oito restantes, hei de tratá-las conforme vos portardes para comigo. Quereis sacar pelas orelhas, a espada da bainha? Andai depressa, porque senão, antes que a tireis, a minha espada irá às vossas orelhas.</p> <p>Teobaldo: Às vossas ordens.</p> <p><i>(Desembainha a espada)</i></p> <p>Romeu: Caro Mercúcio, guarda a tua espada.</p> <p>Mercúcio: Vamos, senhor, o vosso golpe célebre.</p> <p><i>(Batem-se)</i></p> <p>Romeu: Ajuda-me, Benvólio, baixemos-lhes as espadas, Cavalheiros, que vergonha, evitai este escândalo! Teobaldo, Mercúcio, expressamente o príncipe proibiu escaramuças nas ruas de Verona: para, Teobaldo! Por favor, Mercúcio!</p> <p><i>(Por debaixo do braço de ROMEU,</i></p> <p><i>TEOBALDO fere</i></p> <p><i>MERCÚCIO e corre com os seus partidários)</i></p> <p>Mercúcio: Estou ferido. Malditas sejam as vossas casas! Eu fui ferido, e ele se vai embora sem castigo?</p> <p>Benvólio: Como estais ferido?</p> <p>Mercúcio: Sim, é um arranhão, mas isto basta. Onde está meu pagem? Anda, bobo, vai buscar um médico.</p> <p><i>(Exit o pagem)</i></p> <p>Romeu: Coragem, homem, o ferimento não</p>	<p>quanto o meu –, fica contente.</p> <p>Mercúcio: Oh, calma submissão, vil e insultuosa! Alla stoccata! Decidamos logo.</p> <p><i>(Saca a espada).</i></p> <p>Tebaldo, caçador de rato, queres dar voltazinhas?</p> <p>Tebaldo: Que desejas?</p> <p>Mercúcio: Nada mais, meu bom rei dos gatos, além de uma das vossas nove vidas, que tomarei a liberdade de tirar, deixando as outras oito para malhar depois, conforme o tratamento que me derdes. Não vos resolvereis a puxar vossa espada pela orelha e tirá-la da bainha? Mas ponde pressa nisso, para que a minha não vos atinja as orelhas antes de ficar de fora a vossa.</p> <p>Tebaldo <i>(sacando da espada):</i> Estou a vosso dispor.</p> <p>Romeu: Gentil Mercúcio, guarda a espada.</p> <p>Mercúcio: Vamos, senhor; vosso passado.</p> <p><i>(Batem-se.)</i></p> <p>Romeu: Benvólio, saca a espada; desarmemo-los. Cavalheiros, que opróbio! Evitai isso. Oh, Mercúcio! Tebaldo! O príncipe proibiu expressamente essas brigas nas ruas de Verona. Tebaldo! Bom Mercúcio!</p> <p><i>(Sai Tebaldo com seus partidários.)</i></p> <p>Mercúcio: Estou ferido. A peste caia em vossas casas. Morto! E ele não teve nada? Foi embora?</p> <p>Benvólio: Como? Foste ferido?</p> <p>Mercúcio: Um arranhão, um arranhão somente, mas já chega. Que leve a breca! O pagem, onde se acha? Patife, vai buscar um cirurgião.</p>	<p>fizeste! Portanto, vira-te a <i>[sic]</i> desembainha tua espada!</p> <p>Romeu: Protesto, nunca te injuriei, mas estimo-te mais do que possas imaginar, até que saibas a causa de meu afeto. Assim, pois, bondoso Capuleto (cujo nome tão ternamente estimo quanto o meu próprio), considera-te satisfeito.</p> <p>Mercúcio: Oh! calma, desonrosa e vil submissão! Alla stoccata se acaba com isso! <i>(Puxa a espada.)</i> Teobaldo, caça-ratos, queres dar uma volta?</p> <p>Teobaldo: Que desejas de mim?</p> <p>Mercúcio: Bondoso Rei dos Gatos, nada, só uma de vossas nove vidas, com a qual farei o que bem me pareça e, em seguida, segundo o modo de conduzir-vos, espancarei as outras oito.</p> <p>Quereis puxar vossa espada pelas orelhas? Vamos depressa, senão a minha irá em cima de vossas orelhas, antes que a vossa esteja de fora.</p> <p>Teobaldo: Estou a vosso dispor. <i>(Desembainha.)</i></p> <p>Romeu: Gentil Mercúcio, embainha tua espada!</p> <p>Mercúcio: Vamos, senhor, vejamos vosso passado! <i>(Lutam.)</i></p> <p>Romeu: Tira tua espada, Benvólio, vamos abater-lhes as armas! Cavalheiros, tendo dignidade, impedi êsse ultraje! Teobaldo! Mercúcio! O príncipe proibiu expressamente os combates nas ruas de Verona! Pára, Teobaldo! Bom Mercúcio!</p> <p><i>(Teobaldo fere Mercúcio por debaixo do braço de Romeu e foge com seus companheiros.)</i></p> <p>Mercúcio: Estou ferido.</p>
---	--	--	--

<p>Benvólio: Coragem, amigo! O ferimento não pode ser grave.</p> <p>Mercúcio: Não. Não tem a profundidade de um poço, nem a largura de um portal de igreja, mas assim mesmo chega. Perguntem amanhã por mim, que me encontrarão tão sério como um túmulo. Garanto que vou desta para melhor! Malditas sejam as vossas duas casas! Homessa! Eu, um homem, ser morto a arranhaduras por um gato, um cão, um rato, um camundongo, um fanfarrão, um velho, um miserável que se bate aritmeticamente! Por que diabo te meteste entre nós dois? Recebi o golpe sob o teu braço!</p> <p>Romeu: Minha intenção era boa!</p> <p>Mercúcio: Ajuda-me Benvolio, a entrar em qualquer casa. Senão, sinto que vou desfalecer. Má peste mate as vossas duas casas, que fizeram de mim um pasto para vermes! Já tenho o meu quinhão, e bom! As vossas casas!</p> <p><i>Exeunt Mercúcio e Benvólio.</i> (p. 117-123)</p>	<p>pode ser tão perigoso.</p> <p>Mercúcio: Não, não é fundo como um poço, nem tão largo como uma porta de igreja, mas suficiente. Para mim basta. Procura amanhã por mim, e verás que eu sou um homem morto. Sou esquentando demais para este mundo. Malditas as vossas casas! Irra! Um cão, um rato, um camundongo, um gato, levando um homem à morte! Um fanfarrão, um biltre, um vagabundo que se bate com regras de aritmética! Por que diabo quiseste separar-nos? Fui ferido por debaixo do teu braço.</p> <p>Romeu: Julguei que era melhor.</p> <p>Mercúcio: Conduz-nos á casa de alguém, Benvólio, ou eu desmaiarei. Maldição sobre as duas casas, que fizeram de mim um pasto para os vermes. Já tive o meu, e bem a fundo. Ambas as casas!</p> <p><i>(Exeunt MERCÚCIO e BENVÓLIO)</i> (p. 58-61)</p>	<p><i>(Sai o pajem)</i></p> <p>Romeu: Coragem, homem! O ferimento não deve ser profundo.</p> <p>Mercúcio: Não; não é tão profundo quanto um poço, nem tão largo quanto porta de igreja. Mas é suficiente e quanto basta. Perguntai por mim amanhã, que haveis de encontrar-me bem quieto. Para este mundo já estou salgado, posso afiançar-vos! Um cão, um rato, um camundongo, um pulha, um biltre, que briga segundo as regras da aritmética! Por que diabo vos metestes entre nós? Fui ferido por debaixo de vosso braço.</p> <p>Romeu: Estava bem intencionado.</p> <p>Mercúcio: conduz-me, Benvólio, a alguma casa; senão, desmaio. A peste em vossas casas! De mim fizeram pasto para os vermes. Já tenho a minha parte. Vossas casas!</p> <p><i>(Saem Mercúcio e Benvólio)</i> (p. 58-61)</p>	<p>Malditas sejam vossas famílias! Estou liquidado! Já foi embora? Não, êle foi atingido?</p> <p>Benvólio: Estás ferido?</p> <p>Mercúcio: Sim, sim, um arranhão, um arranhão... Basta. Onde está meu pajem? Anda, rapaz, procura um cirurgião!</p> <p><i>(Sai o Pajem.)</i></p> <p>Romeu: Coragem, meu amigo! O ferimento não é grande.</p> <p>Mercúcio: Não, não é tão profundo quanto um poço, nem tão largo quanto o portal de uma igreja; mas é suficiente; produzirá efeito. Perguntais amanhã por mim e encontrar-me-eis um homem sério como um túmulo. Estou amaldiçoado, posso garantir-vos, para êste mundo! Que uma praga dizime vossas famílias... Irra, um cão, um rato, um camundongo, um gato, matar assim um homem com um arranhão! Um fanfarrão, um velhaco, um canalha, que se bate segundo um tratado de aritmética! Por que diabo se interpuseste entre nós? Fui ferido por debaixo do teu braço.</p> <p>Romeu: Fiz com a melhor intenção.</p> <p>Mercúcio: Benvólio, ajuda-me a entrar em alguma casa ou desfalecerei!... Que a peste caia sobre vossas Casas! Transformaram-me em carne para verme! Já tenho meu quinhão! E bom!... Vossas famílias!</p> <p><i>(Saem Mercúcio e Benvólio.)</i> (p. 67- 71)</p>
---	---	--	---

Fonte: Elaborado pela autora.

O primeiro trocadilho ou jogo de linguagem desta fala se encontra em “*hot days*”, pois, segundo Funck (2011, p. 132): “Samuel Johnson, citado por Kittdrege, diz o seguinte: ‘Observa-se que, na Itália, quase todos os assassinatos são cometidos no calor do verão’ (p.

740)”. Embora tanto Williams (1994), como Partridge (2009) destaquem a conotação sexual de ‘hot’ em outros contextos da obra de Shakespeare, no sentido de luxurioso, ardente, não nos parece que esta conotação se aplique a esta fala.

Em Williams (2006, p. 164) vemos: “**hot** passional, luxurioso”.⁴⁵⁴ Em Partridge (2009, p. 159): “**hot** sensual, sexualmente desejoso; ardente; apetente”.⁴⁵⁵

Segundo Evans (2003, p. 135): “**The day... stirring** Em 1.3-16 somos informados de que os eventos estão acontecendo no mês de julho, os chamados dias de cão, em que a violência física, particularmente na Itália, era notada com especial frequência”.⁴⁵⁶

Carrington ([19--], p. 83) observa a conotação de ‘*blood*’ que segue ‘*hot days*’: “blood, ou seja, temperamento, fúria. A ideia de que, em climas quentes, os homens estivessem mais predispostos a explosões de fúria não era incomum na literatura elisabetana, embora não pareça ter fundamento – e sim, o contrário.”⁴⁵⁷

O segundo trocadilho está na metáfora “*thou art as hot as a Jack in the mood as any in Italy*”, em que Mercúcio compara Benvólio aos sujeitos de humor exaltado de lugares quentes como a Itália.

Conforme Carrington ([19--]):

Jack. See note p. 78 (p. 83)⁴⁵⁸/ **Jacks.** Equivale a ‘saucy merchants’ [sujeito esquentando] (p. 78)⁴⁵⁹/ saucy. See note p. 66 (p. 78)⁴⁶⁰/ **saucy** insubordinado. Palavra que tinha conotação mais depreciativa naquela época do que na atualidade (p. 66)⁴⁶¹/ **merchant**, sujeito – em sentido depreciativo. Ainda muito utilizado em Warwickshire (p. 78).⁴⁶²

Williams (2006, p. 173) traz a seguinte definição: “**jack** patife ou bandido; pênis”.⁴⁶³ Acreditamos que, nesta fala, apenas a primeira acepção de *jack* como patife ou bandido se aplique ao contexto.

De acordo com Rasmussem, Sénéchal e Bate (2007, p. 4436): “**Jack** patife⁴⁶⁴/ **mood** raiva”.⁴⁶⁵

⁴⁵⁴ “**hot** passionante, lustful.”

⁴⁵⁵ “**hot.** Amorous, sexually eager; ardent; appetent.”

⁴⁵⁶ “**The day... stirring** In 1.3-16 we are told that events are taking place about the middle of July, the dog-days so-called, in which physical violence, particularly in Italy, was noted as especially rife.”

⁴⁵⁷ “**blood**, i.e. temper, fury. The idea that in hot weather men are more disposed to outbursts of temper is not uncommon in Elizabethan literature, though it seems to have no foundation in fact – rather the reverse.”

⁴⁵⁸ “**Jack.** See note p. 78.”

⁴⁵⁹ “**Jacks.** The equivalent of ‘saucy merchants’.”

⁴⁶⁰ “**saucy.** See note p. 66.”

⁴⁶¹ “**saucy**, insubordinate. A word stronger in meaning than now.”

⁴⁶² “**merchant**, fellow – in a disparaging sense. Still so used in Warwickshire.”

⁴⁶³ “**jack** knave or madcap ruffian; penis. Both senses seem to operate in the quotation at **take down**.”

⁴⁶⁴ “**Jack** knave.”

O terceiro trocadilho está na fala de Benvolio “*And what to?*”, uma vez que a preposição ‘*to*’ (para) e o numeral ‘*two*’ (dois) são homófonos, dando margem à dupla interpretação ‘Para quê?’ ou ‘Qual dos dois?’.

Conforme Funck (2011, p. 133): “Eis aqui um quebra-cabeça para tradutores: em inglês, a preposição *to* e o numeral *two* têm a mesma pronúncia. Ao ouvir Benvólio dizer *And what to?* (‘E levado a quê?’), Mercúcio faz que entende ‘*And what two?*’. O que ocasiona sua resposta. Ao caracterizar Benvólio, que é calmo e pacificador, como um sujeito que briga por motivos triviais, Mercúcio está se descrevendo a si mesmo (Evans, p. 135)”. Em Evans (2003, p. 135) vemos: “**two** Mercúcio faz trocadilho com o ‘*to*’ de Benvólio em I 3”.⁴⁶⁶

Para Carrington ([19--], p. 83): “**what to?** [como] ‘Levado a quê?’⁴⁶⁷/ *two* Mercúcio interpreta o ‘*to*’ [para] de Benvólio como ‘*two*’ [dois]”.⁴⁶⁸

Em Rasmussem, Sénéchal e Bate (2007, p. 4436): “**two** [dois] trocadilho com **to** [para]”.⁴⁶⁹

O quarto trocadilho se encontra na metáfora: “*Thy head is as full of quarrels as an egg is full of meat, and yet thy head hath been beaten as addle as an egg for quarreling*”.

Segundo Funck (2011, p. 134): “Tradução pragmática, sugerida por Durband, p. 131. Cf. Heliodora: ‘Sua cabeça é tão cheia de brigas como um ovo de alimento, mas já o vi reduzido a um ovo podre por causa de uma briga’ (p. 97)”.

Considerando-se o tom jocoso ou provocativo das falas de Mercúcio, as interpretações de Rubenstein (1989), Williams (2006) e Partridge (1968), que sustentam a ideia de que *head* [cabeça] seja um trocadilho de *teste* [testículos], parecem-nos adequadas, uma vez que Mercúcio poderia não apenas estar questionando a inteligência de Teobaldo, como também sua virilidade.

Assim, conforme Rubenstein (1989, p. 122): “**head** [cabeça] Prepúcio (C.P). Mais frequentemente testículos ou bolsa escrotal – trocadilho com *teste* [testículo] [...]”.⁴⁷⁰

Partridge (2009, p. 153) trás uma referência ao “prepúcio, pois *head* [cabeça] remete aos *horns* [‘chifres’] do marido que é traído”.⁴⁷¹

Segundo Williams (2006, p. 153): “**head** em termos da psicologia do adultério, [a cabeça é] uma área marcada pela sensibilidade e vulnerabilidade (cf. *headman* [chefe]”.⁴⁷²

⁴⁶⁵ “**mood** anger.”

⁴⁶⁶ “**two** Mercutio plays on Benvolio’s ‘*to*’ in I 3.”

⁴⁶⁷ “**what to?** i.e., moved to what?”

⁴⁶⁸ “**two**. Mercutio interprets Benvolio’s ‘*to*’ as ‘*two*’.”

⁴⁶⁹ “**two** puns on **to**.”

⁴⁷⁰ “**Head** Prepuce (C.P). More freq. the testes or scrotum – pun on *teste* (head – Cot) and (head); parts of the brain resembling the stones of man – F).”

⁴⁷¹ “[...] == the prepuce. For head in reference to the horns of cuckoldry, see quotation at **horned**.”

Em referência a esse trecho, Carrington ([19--], p. 83) destaca ‘*meat*’, ‘*as addle*’ e ‘*tutor me from quarreling*’: “**meat**, comida, não necessariamente carne. Cf. a expressão “*meat and drink* [comida e bebida]”⁴⁷³/ **as addle**, até que esteja apodrecida⁴⁷⁴/ **tutor me from quarreling**, ensinar-me a não brigar”⁴⁷⁵.

Em Rasmussem, Sénéchal e Bate (2007, p. 4436) vemos: “**meat** matéria comestível/**addle** apodrecida/confusa”⁴⁷⁶.

Evans (2003, p. 135) interpreta o trecho que inclui os quatro trocadilhos acima citados da seguinte forma:

A descrição/caracterização de Benvolio, por Mercúcio, como um galante briguento que sempre escolhe uma luta sob os pretextos mais caprichosos, ou mesmo sem nenhum, não se confirma na peça pelo que sabemos de Benvólio; muito pelo contrário. Assim, quando Benvólio sugere que eles deveriam retirar-se porque “os Capuleto estão nas ruas”; as críticas de Mercutio nos dizem muito mais sobre ele próprio do que sobre Benvolio [...].⁴⁷⁷

O quinto trocadilho/metáfora está em *simple* nas falas de Benvólio e Mercúcio. Na fala “*any man should buy the fee simple of my life for an hour and a quarter*”, conforme Funck (2011, p. 134): “O que Benvólio quer dizer é que se ele fosse brigão como Mercúcio, viveria bem pouco. Por exemplo, um comprador de títulos de propriedade poderia comprar o título de propriedade da vida de Benvólio por apenas duas horas e seria ganhador”.

Em seguida, Mercúcio complementa a ideia com a seguinte fala: “*The fee simple? O simple!*”, em que explora o duplo sentido de ‘*simple*’:

Imitando de modo debochado o termo legal usado por Benvólio, Mercúcio se aproveita do duplo sentido que a palavra *simple* tinha nos tempos elisabetanos, ou seja, ‘título de propriedade’ e ‘simplório’. Hoje em dia, o sentido ‘simplório’ é expresso mais comumente pela palavra *simpleton*. (FUNCK, 2011, p. 134)

Esse duplo sentido é também observado por Carrington ([19--], p. 83) em “*fee-simple of my life for an hour and a quarter*: ‘**fee-simple of my life**, título absoluto de propriedade de

⁴⁷² “**head** in the psychology of cuckoldry, an area of sensitivity or vulnerability (cf. **headman**).”

⁴⁷³ “**meat**, food, nor necessarily flesh. Cf. the phrase “*meat and drink*.”

⁴⁷⁴ “**as addle**, until it is as addled.”

⁴⁷⁵ “**tutor me from quarreling**, teach me not to quarrel.”

⁴⁷⁶ “**meat** edible matter **addle** rotten/muddled, confused.”

⁴⁷⁷ “Mercutio’s characterisation of Benvolio as a quarrelsome gallant who will pick a fight under the most whimsical pretexts, or for none, is borne out by nothing we learn of Benvolio in the play; if anything, he is the opposite. Thus, in his pique as Benvolio’s suggestion that they should withdraw because ‘the Capels are abroad’; Mercutio’s criticism tells us more about himself than about Benvolio. [...]”

minha vida (ou talvez de minha propriedade)^{478/} **for an hour and a quarter**. Implicando que, dentro de uma hora, ele [Teobaldo] estaria morto. (ironia dramática)^{479/} **simple** simplório”.⁴⁸⁰

Segundo Evans (2003, p. 136): “**simple** de mente fraca, estúpido (provável trocadilho com ‘simple’ [simples] = absolute [absoluto])”.⁴⁸¹

Rasmussem, Sénéchal e Bate (2007, p. 4436) definem: “**fee-simple** posse absoluta (termo relativo à propriedade)^{482/} **for... quarter**, ou seja, como ele é tão predisposto a brigas, sua vida seria curta^{483/} **simple** tolo”.⁴⁸⁴

O sexto trocadilho está no duplo sentido de ‘*consortest*’:

Teobaldo uso o verbo *to consort*, ‘estar em concerto com’, ‘estar em harmonia com’, cuja forma substantiva, *consort*, era também o coletivo de ‘menestréis’; Mercúcio usa esta acepção para procurar briga, pois os menestréis eram considerados cidadãos inferiores na época elisabetana. A ascensão do livro, depois de Gutenberg, foi, aos poucos, dizimando a classe dos menestréis. A tradução esconde estes sentidos subjacentes. (FUNCK, 2011, p. 135)

Conforme Carrington [19--]:

thou consort’st with, fazer companhia. Percebamos que, primeiramente, Teobaldo se dirige a Mercúcio com o pronome de tratamento ‘*you*’ [você]. Entretanto, após ser irritado por Mercúcio, passa a utilizar o pronome ‘*thou*’ [tu]. Ver a observação de *thou’s* na p. 59. (p. 83)^{485/} **thou’s** [...] ‘**Thou**’ [era um pronome de tratamento, entre os elisabetanos,] que indicava familiaridade (com o qual os senhores e senhoras se dirigiam a seus criados ou a amigos próximos), ‘*you*’ era um pronome de tratamento formal utilizado pelos servos para se dirigirem a seus senhores. (p. 59)^{486/} **Consort!** Palavra regular para harmonia entre os músicos, ou para um grupo real de violinistas. Com o intuito de provocar uma briga, Mercúcio a emprega no sentido mais depreciativo – o de violinistas errantes.⁴⁸⁷

Segundo Evans (2003, p. 136):

Mercúcio intencionalmente interpreta, de forma equivocada, o ‘*consortest*’ de Teobaldo (= fazer companhia), que significa ‘fazer uma performance musical’ como membro de um ‘grupo’ [‘*consort*’] ou trupe de músicos profissionais ou ‘menestréis’

⁴⁷⁸ “**fee-simple of my life**, absolute title to ownership of my life (or perhaps my property).”

⁴⁷⁹ “**for an hour and a quarter**. Implying that by the end of that time he would be dead. (Dramatic irony).”

⁴⁸⁰ “**simple!** Simpleton!”

⁴⁸¹ “**simple** weak-minded, stupid (with perhaps some play on ‘simple’ = absolute).”

⁴⁸² “**fee-simple** absolute possession (term relating to property).”

⁴⁸³ “**for... quarter** i.e., were he so quarrelsome, his life would be over very soon.”

⁴⁸⁴ “**simple** foolish.”

⁴⁸⁵ “**thou consort’st with**, you keep company with. Notice that at first Tybalt addresses Mercutio as ‘*you*’, but after Mercutio has angered him he changes to ‘*thou*’. See note on ‘*thou’s*’, p. 59.”

⁴⁸⁶ “**thou’s**, thou shalt. The Elizabethan use of ‘*thou*’ and ‘*you*’ is clearly shown in this conversation. ‘*Thou*’ was a sign of familiarity (used by a master or mistress to servants and between close friends), ‘*you*’ was a formal address used by servant to master.”

⁴⁸⁷ “**Consort!** The regular word for harmony among players, or for an actual group of fiddlers. Out for a quarrel Mercutio gives the word its worst sense – wandering fiddler.”

(= violinistas, etc.), – como um insulto a um cavalheiro. Compare ‘give you the minstrel’ em 4.5.110-11.⁴⁸⁸

Rubenstein (1989, p. 55), acrescenta um novo sentido de *consort* [consorte], segundo o qual, há uma acepção sexual, associada ao sentido de menestréis, que Teobaldo emprega em resposta às provocações de Mercúcio. Em outras palavras, a conotação sexual deste trocadilho se utiliza do humor sarcástico resultante do duplo sentido para provocar a ira do adversário:

Consort coito; consorte. [...] RJ, III. i. 49 Teobaldo – És consorte de Romeu/ Mercúcio – Consort! [Consorte!] O que é isso, tu achas que somos menestréis?... aqui está o meu violino; que vai te fazer dançar. 'Por Deus [*Zounds*], em concerto! Mercúcio conclui com raiva: 'Não cederei ao prazer de homem nenhum'. *Consort* também significa um grupo de músicos, daí o violino. Mas o jocoso Mercúcio vai além, fazendo um trocadilho com '*consort*' (e DANÇA) no sentido de copular; assim, seu violino equivale a seu pênis, o que o leva a esclarecer que ele não faria esse tipo de companhia [*consort*] a Romeu ou não CEDERIA/não praticaria sodomia para satisfazer o desejo sexual de homem algum (sexual - C; P). Ver ZOUNDS.⁴⁸⁹

Além de dar continuidade ao trocadilho de Teobaldo, ao demonstrar que entende o duplo sentido de *consort*, fazendo menção a “*minstrels*” (menestréis), Mercúcio também explora o duplo sentido de '*Zounds, consort!*', o que configura um sétimo trocadilho:

'Zounds/swounds Pelas cinco chagas de Cristo! Trocadilho (1) 'swounds' – [...] RJ, III. i. 52, Mercutio: '[Consort!]' O que é isso, tu achas que somos menestréis? ... aqui está o meu violino; que vai te fazer dançar. 'Pelas cinco chagas de Cristo [*Zounds*], em concerto!'. Mercúcio decide interpretar a fala de Teobaldo como um insulto sexual, quando este diz que Mercúcio e Romeu são consortes. '*Zound consort*', segundo Mercúcio: (1) soa como *consort* no sentido de criar harmonias [musicais]; (2) som de gases, [sugerindo que] tais homens – mas não ele e Romeu – estão em concerto ou harmonia, ou seja, são consortes ou parceiros [sexuais], ou ainda, produzem sons, se insinuam com o trazeiro. Ver FART [expelir gases] em referência à sodomia. Neste momento, Mercúcio aponta para sua espada dizendo que esta é seu violino, seu instrumento, que simboliza sua masculinidade [...] E, se Teobaldo sugere que ele e Romeu sejam MENESTRÉIS (efeminados) aí está seu “violino”: (1) o pênis que fará com que Teobaldo DANCE (o rito sexual – TWR), que o sodomizará; (2) a espada que o fará dizer 'Pelas cinco chagas de Cristo!' – ao contrário da espada de Teobaldo, que meramente tinha feito barulho ao cortar o ar/ que a ninguém tinha ferido com seu silvo – os VENTOS (gases) que não ferem tinham silvado para ele com escárnio. (RUBENSTEIN, 1989, p. 315).⁴⁹⁰

⁴⁸⁸ “Mercutio intentionally misinterprets Tybald’s ‘consortest’ (= keepest company with) to mean ‘performed musically with’ as a member of a ‘consort’ or troupe of professional musicians or ‘minstrels’ (= fiddlers, etc.) – an insult to a gentleman. Compare ‘give you the minstrel’ in 4.5.110-11.”

⁴⁸⁹ “**Consort** coit; a bedfellow. [...] RJ, III. i. 49 Tybalt, thou consort’st with Romeo, – Mercutio. Consort! What, dost thou make us minstrels?... here’s my fiddlestick; here’s that shall make you dance. ‘Zounds, consort! / Mercutio angrily concludes: ‘I will not budge o no man’s pleasure, I’. A consort is a group of musicians, hence the fiddlestick. But is is more like bawdy Mercutio to have gone one step further, punning on ‘consort’ (and DANCE) as copulate, his fiddlestick as his penis, and exploiting that he does not consort with Romeo or BUDGE/bugger for any man’s pleasure (sexual – C; P). See ‘ZOUNDS.’”

⁴⁹⁰ “**Zounds/swounds** God’s wounds. Pun on (1) ‘swounds’ – faints [...] RJ, III. i. 52, Mercutio: ‘Consort! What, dost thou make us minstrels? And thou make minstrels o fus... here’s my fiddle-stick; here’s that shall

Funck (2011, p. 135) acrescenta a seguinte observação em relação a ‘*Zounds, consort!*’: “Ao dizer isso, Mercúcio bate com a mão na espada. No final, ele diz ‘em concerto em tom de deboche’”.

Evans (2003, p. 137) apresenta a seguinte nota: “**Zounds** Uma corruptela de ‘By God’s (= Christ’s) wounds [‘Pelos chagas de Cristo’]”.⁴⁹¹

Carrington ([19--], p. 83) destaca ‘*make us minstrels*’, ‘*fiddlestick*’ e ‘*zounds*’:

make us minstrels, refere-se a nós como violinistas vagabundos. Ver ‘give you the minstrel’ na página 102⁴⁹²/ **give you the minstrel** refere-se a nós como menestréis (pode haver um trocadilho implícito entre ‘gleek’ e ‘gleemen’, outros denominação para menestréis.) Os menestréis já não tinham boa reputação no final do século XVI. A classe dos menestréis entrou em decadência após a invenção da imprensa e estes profissionais perderam gradativamente a admiração do público. No ato III, cena I Mercúcio toma como ofensa (ou decide assim interpretar esta fala) o fato de Teobaldo se referir a ele e a Romeu como menestréis – “O que é isso, tu achas que somos menestréis?”⁴⁹³ **fiddlestick**, ou seja, sua espada⁴⁹⁴ ‘**Zounds**’. Contração da expressão ‘By God’s wounds’ (ou seja, na cruz).⁴⁹⁵

De acordo com Rasmussem, Sénéchal e Bate (2007, p. 4436): “**consort’st** associado a (Mercúcio deliberadamente interpreta esta fala como ‘membro de um gupo musical, ou consorte’)⁴⁹⁶/ **minstrels** músicos”.⁴⁹⁷

O oitavo trocadilho está em “*man*”. Em resposta à fala de Teobaldo que diz, “*Well, peace be with you sir, here comes my man*”, referindo-se a Romeu, que se aproxima, Mercúcio joga com o duplo sentido de *man* (homem x empregado). Assim, a fim de provocar a ira do adversário, Mercúcio rebaixa Teobaldo à condição de servo de Romeu: “*But I’ll be hanged, sir, if he wear your livery. Marry, go before the field, he’ll be your follower; your worship in that sense may call him a man*”.

make you dance. ‘Zounds, consort!’ Mercutio chooses to hear a sexual insult in Tybalt’s saying he and Romeo CONSORT. ‘Zounds consort, he says: (1) sounds consort, i.e. make harmony; (2) sounds of farts, such men, consort, i.e. mate, make sounds, probe bottoms – not he and Romeo. See FART for links to sounds and buggery. Here, says Mercutio, pointing to or extending to something, is my fiddle-stick, masculine symbol. [...] And, if he and Romeo are MINSTRELS (effeminates), then here is the fiddle-stick: (1) the penis that will make Tybald DANCE (the ‘sex rite’ – TWR), will prick or bugger him; (2) the sword that will make ‘zounds or God’s wounds’ – unlike Tybald’s sword, which (I. i. 119) had merely made sounds, and ‘cut the winds, / who nothing hurt withal HISS’d him in scorn’ – the WINDS (farts), not hurt or wounded, had HISS’d (q.v.), farted at, him in scorn.”

⁴⁹¹ “**Zounds** A corruption of ‘By God’s (= Christ’s) wounds’.”

⁴⁹² “**make us minstrels**, call us (set us down as) vagabond fiddlers. See ote on ‘give you the minstrel’, p. 102.”

⁴⁹³ “**give you the minstrel**, call you (set you down as) a minstrel. (There may be an implied pun between ‘gleek’ and ‘gleemen’, another name for minstrels.) Minstrels were no longer held in good repute at the end of the sixteenth century. Minstrelsy became a dying craft after the invention of printing and minstrels were esteemed less and less as the year went on. In III.i. Mercutio took offence because he thought (or affected to think) that Tybalt was calling them minstrels – ‘What, dost thou make us minstrels?’.”

⁴⁹⁴ “**fiddlestick**, i.e. his sword.”

⁴⁹⁵ ““**Zounds**.A contraction of the oath, ‘By God’s wounds’ (i.e. on the Cross).”

⁴⁹⁶ “**consort’st** associate with (Mercutio deliberately interprets this as “play in a musical group, or consort”).”

⁴⁹⁷ “**minstrels** musicians.”

Segundo Funck (2011, p. 136): “Mercúcio dá à palavra ‘seguidor’ [*man*] duplo sentido: 1- quem segue alguém por ser seu empregado; 2- quem aceita um desafio, neste caso, para um duelo; a palavra *field*, ‘campo’, significa, no contexto, ‘lugar de luta, de duelo’. Entenda-se que Mercúcio diz ‘vossa senhoria’ em tom de deboche, referindo-se a alguém com muitos criados”.

A interpretação de Evans é a seguinte (2003, p. 137): “**Wear your livery**... Mercutio again quibbles with Tybald taking ‘my man’ (49) to mean ‘my servant’, one who would properly wear Tybald’s ‘livery’ (= uniform or heraldic badge. [...]).⁴⁹⁸”

Além desta interpretação de Funck, Rubenstein (1989, p. 154) define “**Man** [como] homossexual. Lat. *homo*: homem. See HOMO”.⁴⁹⁹ e “**Homo** homem (Lat. *homo*), mas também homossexual (gr. homos, homo-, o mesmo, igual) (RUBENSTEIN, 1989, p. 127)⁵⁰⁰. Portanto, neste sentido, ambos também soam como uma provocação a Teobaldo.

Conforme Carrington ([19--], p. 83): “**my man**, isto é, o homem por que procuro. A fim de interpretar a fala de Teobaldo como uma ofensa, Mercúcio finge compreendê-la no sentido de ‘meu criado’ [...]⁵⁰¹/ **men**, ou seja, criados”.⁵⁰²

Rasmussem, Sénéchal e Bate (2007, p. 4436) trazem uma observação ao uso da expressão ‘*your livery*’ [sua libré] como referência a ‘man’ [homem] no sentido de ‘servant’ [criado]: “**your livery** o uniforme ou libré de um criado (Mercúcio deliberadamente interpreta *man* [homem] no sentido de ‘criado’).⁵⁰³”

O nono trocadilho está nas metáforas ‘*alla stoccata*’ e ‘*rat-catcher*’ empregadas por Mercúcio, que segue som suas provocações a Teobaldo.

De acordo com Funck (2011, p. 137): “*Alla stocata* é uma palavra italiana que significa, literalmente, ‘vamos aos golpes (estocadas) de espada’, ou, mais livremente, ‘vamos resolver isso pela espada’”.

A interpretação de Evans (2003, p. 137) é a seguinte:

‘**Alla stoccata**’ Literalmente ‘aos golpes de espadat’, um termo italiano de esgrima desprezado por Mercúcio e, aqui empregado, como um apelido para Teobaldo

⁴⁹⁸ “**Wear your livery**... Mercutio again quibbles with Tybald taking ‘my man’ (49) to mean ‘my servant’, one who would properly wear Tybald’s ‘livery’ (= uniform or heraldic badge. [...]).”

⁴⁹⁹ “**Man**. A homossexual. L. *homo*: man. See HOMO.”

⁵⁰⁰ “**Homo**. A man (L *homo*), but also a homossexual (Gk homos, homo-, the same).”

⁵⁰¹ “**my man**, i.e., the man I am looking for. In order to be offensive Mercutio pretends that Tybald means ‘my servant’ [...].”

⁵⁰² “**men**, i.e., servants.”

⁵⁰³ “**your livery** the uniform of your servant (Mercutio has deliberately interpreted **man** as “manservant”).”

(Colden Clarke) que implica ‘avança’ (= ganha o dia) e cuja investida verbal aparentemente desarma Romeu (Kermode).⁵⁰⁴

Em Carrington ([19--], p. 84): “**Alla stocatta**, lit imposição da espada, isto é, ameaça do início de uma luta”.⁵⁰⁵

A expressão italiana ‘*Alla stoccado*’ também é definida por Rasmussem, Sénéchal e Bate (2008, p. 4436), seguida de ‘*carries it away*’: “**Alla stoccado** termo italiano de esgrima que significa ‘ao ataque’ (aqui uma referência a Teobaldo)⁵⁰⁶/ **carries it away** ganhamos o dia [ou resolvamos esta questão]”.⁵⁰⁷

No que se refere a ‘*Tybold, rat catcher, will you walk?*’, segundo Funck (2011, p. 137): “Ratoeiro’ porque Teobaldo era um nome comumente dado a gatos de estimação; ‘começar a andar’, isto é, ir para um lugar discreto onde travariam um duelo.”

Segundo Evans (2003, p. 138): “**rat-catcher** isto é ‘Reis dos gatos’ [...]”⁵⁰⁸, em referência ao personagem do conto medieval *Reynard the Fox* (*Reynard a raposa*), mencionado na análise do Quadro 25.

Em Carrington ([19--], p. 84) vemos: “**rat-catcher**. Porque Teobaldo era um nome comumente dado aos gatos. Conforme a referência a “Príncipe dos gatos”, p. 75, [mencionada anteriormente na análise do Quadro 25]⁵⁰⁹/ **will you walk?** Ou seja, caminhemos para um tranquilo mais tranquilo onde poderemos travar um duelo”.⁵¹⁰

Conforme Rasmussem, Sénéchal e Bate (2007, p. 84): “**will you walk** estás partindo/vais caminhar comigo (para um duelo)”.⁵¹¹

O décimo-primeiro trocadilho está na metáfora *pilcher* (bainha de couro), quando, em resposta a Teobaldo – que pergunta a Mercúcio porque insiste em lhe provocar, já que a conversa é entre ele e Romeu –, Mercúcio diz: “*Good King of Cats, [...] Will you pluck your sword out of his pilcher by the ears? Make haste, lest mine be about your ears ere it be out.*”

Ao cognominar Teobaldo *Good King of Cats* [*Meu bom Rei dos Gatos*], Mercúcio dá continuidade a seu tom provocativo, que é complementado pelo uso de *pilcher*, termo que conotava a inferioridade de seu adversário, pois, conforme Funck (2011, p. 138):

⁵⁰⁴ “**Alla stoccata**’ Literally ‘at the thrust’, an Italian fencing term of the kind Mercutio despises; here used as a nickname for Tybald (Colden Clarke) and implying, with ‘carries it away’ (= wins the day), that his verbal onslaught has apparently unarmed Romeo (Kermode).”

⁵⁰⁵ “**Alla stoccata**, *lit.* to the sword-thrust, i.e. the mere threat of a duel.”

⁵⁰⁶ “**Alla stoccado** Italian fencing term meaning “at the thrust” (here a reference to Tybalt).”

⁵⁰⁷ “**carries it away** wins the day.”

⁵⁰⁸ “**rat-catcher** isto é ‘Reis dos gatos’ [...]”

⁵⁰⁹ “**rat-catcher**. Because he has a name often given to cats. See note on ‘prince of cats’, p. 75.”

⁵¹⁰ “**will you walk?** i.e. to a quiet place where we may fight a duel.”

⁵¹¹ “**will you walk** are you leaving/will you walk aside with me (for a duel).”

Pilcher era um termo depreciativo para bainhas feitas de couro, usadas por pessoas de classe inferior; as bainhas metálicas eram usadas por pessoas de classe superior”. Além disso, “A expressão ‘pelas orelhas’ [*be about yor ears*] era empregada quando alguém fazia algo com relutância e implica que Teobaldo reluta em lutar com Mercúcio.

Em Evans (2003, p. 138) vemos:

pilcher Termo pejorativo para ‘bainha’ [...] de ‘pilch’ = jaqueta de couro, embora não haja registros de ‘pilcher’ neste sentido. Bainhas eram comumente feitas de couro e reforçadas com metal. Talvez Mercúcio esteja desdenhando de uma mera bainha de couro comparando-a a bainhas mais caras (como sua própria bainha?) feitas completamente de metal. NS interpreta ‘pluck...ears’ (72-3) como ‘termo que sugere uma espada relutante’ –, ou seja, um insulto ao Teobaldo espadachim.⁵¹²

Carrington ([19--], p. 84), além das expressões ‘*pilcher*’ e ‘*be about your ears*’ também destaca a proverbial ‘*nine lives*’ [nove vidas], em alusão às sete vidas dos gatos, pois, na versão do provérbio em português, os gatos tem sete vidas, e não nove, como em inglês: “**nine lives**. De acordo com o provérbio, os gatos têm nove vidas⁵¹³/ **pilcher**, bainha⁵¹⁴/ **ears**, ou seja, punho da espada. ‘By the ears’ era uma expressão desrespeitosa na época de Shakespeare”.⁵¹⁵

Rasmussem, Sénéchal e Bate (2007, p. 4436-4437) definem “**pilcher** [como] bainha”.⁵¹⁶

O décimo-segundo trocadilho está na metáfora ‘*passado*’. Após Teobaldo aceitar as provocações para a luta Mercúcio lhe responde: “*Come, sir, your ‘passado’*”.

Segundo Funck (2011, p. 138), “O *passado*, palavra italiana, designava uma posição de ataque em esgrima, na qual o esgrimista dava um passo à frente”.

Conforme Evans (2003, p. 138), “**Come... ‘passado’** [significa] ‘Aproxime-se, sir, mostre-me o golpe de que se orgulha tanto em falar’ [...]”.⁵¹⁷

A definição de ‘*passado*’ é apresentada também por Carrington ([19--]):

passado, ver observação p. 76 (p. 84) /**passado! ... hail!** Termos de esgrima de origem italiana, que significam, respectivamente, um passo para frente, um golpe de revés, o impulso final – desde [o *touché*], grito do esgrimista, quando atinge o

⁵¹² “**pilcher** Contemptuous term for ‘scabbard’ [...], from ‘pilch’ = a leather jacket, though ‘pilcher’ is otherwise unrecorded in this sense. Scabbards were commonly made of leather reinforced with metal. Perhaps Mercutio is sneering at a mere leather scabbard as compared with more costly ones (such as his?) wholly of metal. NS proposes that ‘pluck... ears’ (72-3) ‘suggests a reluctant sword’ – as insult to Tybald as its wearer.”

⁵¹³ “**nine lives**. Proverbially cats have nine lives.”

⁵¹⁴ “**pilcher**, scabbard.”

⁵¹⁵ “**ears**, i.e. hilt. ‘By the ears’ was a contemptuous expression in Shakespeare’s day.”

⁵¹⁶ “**pilcher** scabbard.”

⁵¹⁷ “**Come... ‘passado’** ‘Come, sir, show your thrust that you are so fond of talking about’ (Kirtredge). [...]”

adversário, equivalente no italiano a ‘Aí está’. Há muitos termos da esgrima na peça – apropriadamente. (p. 76)⁵¹⁸

Rasmussem, Sénéchal e Bate (2007, p. 4437) definem “passado [como] uma posição de ataque em que o esgrimista dá um passo a frente”.⁵¹⁹

O décimo-terceiro trocadilho está na metáfora *bandying* nesta fala de Romeu, que emprega este termo da esgrima ou do tênis, quando tenta evitar o confronto entre Teobaldo e Mercúcio: “*Draw, Benvolio, bear down their weapons. [...] Tybalt, Mercutio, the Prince expressly hath forbid this **bandying** in Verona streets*”.

Os especialistas são unânimes em interpretar *bandying* como uma referência a um confronto. Assim, segundo Funck (2011, p. 138): “O verbo *to bandy* exprime um ‘toma lá dá cá’ ou de golpes ou de jogadas, como no tênis”.

Conforme Evans (2003, p. 138), “**bandying** [significa] disputa, rixa (literalmente, ‘troca de golpes’).⁵²⁰

Carrington ([19--], p. 84) define “**bandying** [como] uma troca de golpes”. A mesma definição é apresentada por Rasmussem, Sénéchal e Bate (2008, p. 4437): “**bandying** troca de golpes”.⁵²¹

O décimo-quarto e o décimo-quinto trocadilhos estão em ‘*grave man*’ e ‘*arithmetic*’ nesta fala de Mercúcio, logo após ter sido mortalmente ferido por Teobaldo no duelo: “*No, ‘tis not so deep as a well, nor so wide as a church-door, but ‘tis enough, ‘twill serve. Ask for me tomorrow, and you shall find a **grave man**”. I am peppered, I warrant, for this world. A plague on both your houses! Zounds, a dog, a rat, a mouse, a cat, to scratch a man to death! A braggart, a rogue, a villain that fights by the book of **arithmetic**. Why the dev’l came you between us? I was hurt under your arm*”.

No que se refere a ‘*grave man*’, o duplo sentido está em ‘*grave*’ que significa sério ou túmulo. Assim, ‘*grave man*’ pode ser traduzido tanto como ‘um homem sério’ quanto ‘um homem que está no túmulo ou seja, morto’.

Segundo Funck (2011, p. 139), “*Grave* tem duplo sentido, ‘sério, grave, sisudo’ e ‘túmulo’: ‘sério’ porque um morto não ri; ‘túmulo’ porque Mercúcio estará enterrado no dia seguinte”.

⁵¹⁸ “**passado!... hail!** Fencing terms o Italian origin, meaning, respectively, a step toward, a back-handed stroke, the final thrust – from the cry of the duelist as he made it, meaning (in Italian) ‘You have it’. There are many fencing terms in the play – from appropriately so.”

⁵¹⁹ “**passado** forward thrust with one foot advanced.”

⁵²⁰ “**bandying** contention, strife (literally, ‘exchange of strokes’).”

⁵²¹ “**bandying** exchanging blows.”

Evans (2003, p. 139), também assinala o duplo sentido: “**grave**, isto é, morto (e enterrado), compare ao trocadilho com ‘grave’ [sério] [...]”.⁵²²

Da mesma forma, vemos em Rasmussem, Sénéchal e Bate (2007, p. 4437): “**grave** sério, digno/morto e enterrado”.⁵²³

Em relação à ‘*arithmetic*’ vemos a seguinte explicação para a metáfora que remete à ideia da precisão matemática: “Mercúcio expressa sua surpresa por enfrentar a morte, especialmente por ter sido causada por uma criatura desprezível como um cão, um rato, um gato, mas que esgrimia com precisão, calculando ‘matematicamente’ seus movimentos” (FUNCK, 2011, p. 139).

Conforme Evans (2003, p. 139): “**fights... arithmetics** esgrime com precisão aritmética (ou seja, de acordo com as regras da esgrima); [...]”.⁵²⁴

Segundo Rasmussem, Sénéchal e Bate (2007, 4437): “**by... arithmetic** de acordo com o manual da esgrima/precisamente”.⁵²⁵

Carrington ([19--], p. 84) interpreta a metáfora da seguinte forma: “**by the book of arithmetic**, isto é, conforme um plano bem definido. Mercúcio mencionara, previamente, que Teobaldo era um esgrimista capaz de ‘manter o tempo, a distância e a proporção’”.⁵²⁶

As traduções brasileiras, em geral, reproduzem os duplos sentidos das metáforas e da terminologia empregadas no texto original nestas falas.

Quanto a ‘*hot days*’ e “*thou art as hot as a Jack in the mood as any in Italy*” a equivalência é mantida em “dias quentes” e “és um camarada tão esquentado...”. A menção à ideia de que o sangue ferve em dias mais quentes, ou seja, de que os ânimos esquentam tornando as brigas mais prováveis, em lugares como a Itália, é mantida.

O trocadilho de ‘*to*’ [para] e ‘*two*’ [dois] no inglês, baseado em sua homofonia, se perde no português. No entanto, as traduções replicam esta possível dupla interpretação, no sentido de ‘*to*’ [para que ou levado a que] e ‘*two*’ [qual dos dois] através da relação entre pergunta e resposta/ da interpretação de Mercúcio, que opta por interpretar este possível duplo sentido. Assim vemos “Se existissem dois como tu ou dois semelhantes’, por exemplo, em resposta a ‘E que mais?’ ou ‘E a propósito de quê?’.

No que diz respeito à metáfora ‘*Thy head is as full of quarrels as an egg*’, as traduções trazem a ideia da comparação entre uma ‘cabeça cheia de rixas’ e, portanto vazia de ideias

⁵²² “**grave** i.e. dead (and buried), compare the play on ‘grave’ [...].”

⁵²³ “**grave** serious, dignified/dead and buried.”

⁵²⁴ “**fights... arithmetics** fences precisely, by the numbers (i.e. a textbook fencer); [...].”

⁵²⁵ “**by... arithmetic** by the fencing manual/precisely.”

⁵²⁶ “**by the bok of arithmetic**, i.e., according to a set plan. Mercutio has previously said that in his fighting Tybalt ‘keeps time, distance, and proportion’.”

úteis, e um ovo, que mesmo ‘cheio de alimento’, não representa uma quantidade significativa do mesmo, considerando-se seu tamanho. A segunda interpretação, do duplo sentido de ‘head’ (cabeça/testículo), que faz alusão à virilidade ou, neste caso, à contestação da virilidade de Benvólio, por Mercúcio, não está sugerida nas traduções.

O duplo sentido de ‘simples’ (simples ou simplório) é repetido nas traduções. A metáfora de Benvólio em referência à compra/venda de uma vida comparada em comparação à compra ou vende uma propriedade é mantida em ‘simples’ ou ‘simplesmente’. Em seguida, na fala de Mercúcio, em que ‘simple’ é traduzido como simples ou simplório, vemos a reprodução do duplo sentido do texto original.

Os múltiplos sentidos do trocadilho ‘consort’ [estar em harmonia com, ser consorte de ou ainda, uma referência a ser um menestrel] são mantidos nas traduções. Assim vemos a fala de Teobaldo traduzida como ‘estar em concerto ou em harmonia com’, interpretada, intencional e maliciosamente, por Mercúcio em todos os sentidos possíveis, gerando uma nova provocação. Mercúcio não apenas questiona o fato de ser tomado como um menestrel, demonstrando sua indignação, como também insinua que, para provar seu valor e sua virilidade, fará Teobaldo “dançar” ao som de seu “violino”. A provocativa insinuação de comoção sexual, neste contexto, parece muito clara. A expressão ‘Zounds, consort!’, em que a interjeição ‘zounds’ [*Por Deus! Ou Pelas cinco chagas de Cristo!*] enfatiza o tom de indignação desta fala, encontra alternativa nas interjeições ‘Irra!’; ‘Essa é boa!’; ‘A-la-fé!’ e ‘Ora essa!’.

O duplo sentido de ‘man’ (homem *versus* criado ou servo) fica claro na fala de Mercúcio que, em resposta a Teobaldo – que se refere a Romeu como ‘meu homem’ –, diz preferir ser enforcado a ver Romeu usar sua libré, ou seja, a ver Romeu como um servo de Teobaldo. Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1969, p. 128) acrescentam a seguinte nota de rodapé: “Man (homem) aí é usado no sentido de empregado, servidor, seguindo-se a resposta de Mercúcio, que só poderia considerá-lo criado se estivesse vestido com sua libré”.

Quanto ao termo da esgrima ‘*Alla stoccata*’, vemos que, entre os tradutores, apenas Pennafort (1968) opta pela domesticação do termo como ‘Uma estocada!’. A metáfora ‘*rat-catcher*’ encontra equivalentes em ‘caçador de ratos’ ou ‘caça-ratos’, em referência à popularidade do nome Teobaldo para denominar os gatos. Entretanto, a referência ao personagem do conto Roman de Renart, bem conhecido na época de Shakespeare, se perde nas traduções, com exceção da tradução de Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1969, p. 128) que trazem esta informação em nota de rodapé: “Nova referência a Tibert do Roman de Renart”.

A metáfora depreciativa ‘*pilcher by the ears*’ encontra equivalentes na ideia de ‘puxar ou sacar vossa espada pela bainha ou estojo’. Entretanto, a conotação pejorativa de *pilcher*, que implicava, naquela época, uma bainha de couro, e não de metal, usada por pessoas de classe inferior, não fica clara nas traduções brasileiras.

O termo da esgrima ‘*passado*’, do italiano, é mantido nas traduções de Nunes (2008) e Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1995) e domesticado nas traduções de Pennafort (1956) e Oliveira Ribeiro Neto (1997), onde vemos, respectivamente, ‘o teu olhar bote’ e ‘o vosso gole célebre’.

Em relação ao temo ‘*bandying*’, empregado tanto na esgrima como no jogo de tênis como sinônimo de uma troca de golpes, vemos que as traduções mantêm a conotação terminológica de luta ou enfrentamento através das soluções ‘qualquer altercação’, ‘escaramuças’, ‘essas brigas’ e ‘os combates’.

Quanto ao trocadilho ‘*grave man*’, o duplo sentido de ‘um homem sério’ ou ‘um homem morto’ é evidenciado nas traduções das seguintes formas: “tão sério como um túmulo” (PENNAFORT, 1968, p. 123); “um homem sério como um túmulo” (CUNHA MEDEIROS; MENDES, 1995, p. 61); “um homem morto” (OLIVEIRA RIBEIRO NETO, 1997, p. 61); e “bem quieto” (NUNES, 2008, p. 71). ‘*Arithmetic*’, que compara a precisão do manual da esgrima às regras da aritmética ou à precisão da matemática, encontra o equivalente, nas traduções para o português, nas expressões ‘regras ou tratado da aritmética’, ou ainda, ‘bate aritmeticamente’ (PENNAFORT, 1968, p. 123); ‘com regras da aritmética’ (OLIVEIRA RIBEIRO NETO, 1997, p. 61); ‘segundo as regras da aritmética’ (NUNES, 2008, p. 61); ‘segundo um tratado de aritmética’ (CUNHA MEDEIROS; MENDES, 1995, p. 71). Em nota de rodapé, Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1995, p. 128) explicam o duplo sentido de ‘*grave man*’: “Há um trocadilho com a palavra grave, que tanto pode ser grave, sério, como túmulo, entre várias outras palavras”.

5.2.3 Jogos de linguagem sem conotação sexual dos personagens Ama, Lady Capuleto e Romeu em *Romeu e Julieta*

Quadro 26 - Jogos de linguagem (sem conotação sexual) da personagem Ama.

<p>Relembramos que, nesta cena, Lady Capuleto pede à Ama que chame Julieta, pois precisa conversar com sua filha sobre o pedido de casamento do pretendente Páris.</p>
--

<p>Ato I, Cena 3 - original - Evans (<i>apud</i> Funck)</p>
--

<p>Lady Capulet: [...] Thou knowest my daughter’s of a pretty age.</p>

<p>Nurse: Faith, I can tell her age unto an hour.</p>
--

<p>Lady Capulet: She’s not fourteen.</p>

<p>Nurse: I'll lay fourteen of my teeth – and yet to my teen be it spoken, I have but four – she's not fourteen. How long is it now to Lammas-tide? Lady Capulet: A fortnight and odd days. Nurse: Even or odd, of all days in the year, come Lammas-eve at night she be fourteen. [...] 'Tis since the earthquake now aeleven years and she was weaned – I never shall forget it – of all the days of the year, upon that day; For I had then laid wormwood to my dug, sitting in the sun under the dove-house wall. [...] 'Shake! Quoth the dove-house; 'twas no need, I throw, to bid the trudge. (p. 50-52)</p>			
<p>Onestaldo de Pennafort (1. ed. 1940, 1947 e 1956)</p>	<p>Oliveira Ribeiro Neto (1. ed. 1948, 1951, 1954, 1960 e 1997)</p>	<p>Carlos Alberto Nunes (1. ed. 1956, 1958, 2008)</p>	<p>Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1. ed. 1969, 1978, 1989 e 1995)</p>
<p>Senhora Capuleto: [...] Sabes que Julieta está uma moça... Ama: Eu sei a idade dela hora por hora. Senhora Capuleto: Ainda não fez quatorze. Ama: Quatorze dentes ... (hum, só tenho quatro, mas que mal faz?) que ainda não fêz quatorze! Para São Pedro, quantos dias faltam? Senhora Capuleto: Falta um par de semanas, mais ou menos. Ama: Par ou ímpar, que importa? Ela fará quatorze na véspera do dia de São Pedro. [...] Há onze anos houve aquele terremoto. E, eu sei que nesse dia justamente, –de tantos que o ano tem –ela foi desmamada. Eu tinha untado o peito com mostarda e fui apanhar sol debaixo do pombal. [...] Foi aí que o pombal começou a tremer, como quem diz: – Foge! ... Não foi preciso que dissesse outra vez. (p. 40-41)</p>	<p>Senhora Capuleto: [...] Conheces minha filha desde a mais tenra idade. Ama: Juro que posso contar-lhe a idade hora por hora: Senhora Capuleto: Não fez quatorze anos. Ama: Garanto com quatorze dos meus dentes, – se bem que não tenha mais de quatro, que ela não fez quatorze anos. Quanto tempo falta para a festa de S. Pedro ad-Víncula? Senhora Capuleto: Quinze dias, mais ou menos. Ama: Pois não, senhora. Mas não posso deixar de rir-me, 1º de agosto, ela faz quatorze anos. [...] Há onze anos houve o terremoto, e nunca hei de esquecer que até aquele dia não tinha sido desmamada. Eu passara absinto no bico dos meus seios, e sentara-me ao sol junto ao muro do pombal. [...] Aí o pombal tremeu, e, confesso, nem foi preciso mandar que eu fugisse. (p. 24)</p>	<p>Senhora Capuleto: [...] há muito tempo conheceis minha filha. Ama: É certo, posso dizer que idade tem, hora por hora. Senhora Capuleto: Tem quatorze anos incompletos. Ama: Jogo quatorze dos meus dentes – muito embora, para minha aflição, só tenha quatro – em como não fez ainda quatorze anos, Para um de agosto quanto falta ainda? Senhora Capuleto: Uma quinzena e um pouco. Ama: Pouco ou muito não importa. O que é certo é que no dia um de agosto completa quatorze anos. [...] Desde o tremor de terra, onze anos se passaram. Desmamada foi nesse tempo, nunca hei de esquecer-la pois nos seios passado havia losna, sentada ao sol, embaixo do pombal. [...] Nisso, “Crac” fez o pombal. Não foi preciso mais para eu mexer-me. (p. 21-22)</p>	<p>Senhora Capuleto: [...] Já sabes que minha fiha está numa idade razoável. Ama: Por minha fé! Posso dizer-lhe a idade sem errar uma hora! Senhora Capuleto: Ainda não fêz quatorze anos. Ama: E eu aposto quatorze de meus dentes (embora com tristeza o diga, só possuas quatro), como ainda não fêz quatorze anos. Quanto falta para a Festa do Pão? Senhora Capuleto: Pouco mais de duas semanas. Ama: Pois, pares u ímpares, de todos os dias do ano, na véspera da festa, à noite, completará quatorze anos. [...] Está fazendo agora onze anos do terremoto e naquela época ela foi desmamada... Nunca esquecerei ... De todos os dias do ano, foi justamente aquê. Porque eu untara antes os peitos com absinto e estava sentada ao sol, debaixo de muro do pombal. [...] Com tudo isso começou o pombal a tremer. Posso garantir-vos que não foi preciso pedir-me para que eu me pusesse a salvo. (p. 26-27)</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

O primeiro trocadilho/metáfora destacado é *pretty age*, alusão à idade própria ou ideal de Julieta para o casamento.

Segundo Funck (2011, p. 50), considerando-se o fato de que na Idade Média a pessoa atingisse a metade da vida por volta dos 15 anos, ‘alguns tradutores entendem esta linha

[*pretty age*] como significando ‘Tu conheces minha filha há algum tempo’, mas o que Lady Capuleto que dizer é que já está na hora de Julieta se casar, pois não é mais criança”.

Conforme Evans (2003, p. 84): “**pretty age** uma idade própria para o casamento”.⁵²⁷

Destacamos o uso da metáfora *Lammas-tide* como uma referência à celebração da festa da colheita, pois, conforme Funck (2011, p. 50): “*Lammas-tide* era a festa da colheita, que ocorria a primeiro de agosto, quando as primeiras espigas de trigo começavam a ficar amarelas. *Lammas*, em inglês antigo, significava ‘pão’ e *tide* significava ‘época, estação’ (Scott, p. 24)”.

A interpretação de Evans (2003, p. 84) é a seguinte: “**Lammas-tide** 1 Agosto. ‘Lammas’ = ‘hläfmaesse’ anglo saxão, o dia [da festa da colheita] do primeiros frutos; ‘tide’ = tempo/época. ‘Lammas-eve’ [véspera] (em 22) = 31 julho”.⁵²⁸

O segundo trocadilho/metáfora se encontra em ‘*shake*’ na seguinte fala da Ama em referência a um terremoto: “*Even or odd, of all days in the year, come Lammas-eve at night she be fourteen. [...] ‘Tis since the earthquake’ now aeleven years and she was weaned – [...] ‘Shake!’ Quoth the dove-house; ‘twas no need, I throw, to bid the trudge’*”.

De acordo com Funck (2011, p. 52):

Ocorreu realmente um terremoto na Inglaterra a 6 de abril de 1580, quando Shakespeare tinha 16 anos, e um catastrófico em Verona, em 1570. O que a Ama quer dizer é o seguinte: quando o terremoto começou, o pombal, junto ao qual ela estava sentada, começou a sacudir, *shake*, como se o pombal mesmo estivesse dizendo: ‘*Shake!*’, que significa, conotativamente, ‘Arranca-te daqui! Vai embora!’, pois sua função de ama de leite de Julieta tinha acabado e os Capuletos não precisariam mais de seus serviços. A Ama personificou o pombal.

Carrington ([19--], p. 59) também trás observações acerca da metáfora do terremoto:

since the earthquake. Houve um terremoto na Inglaterra em 1580 e outro, ainda mais catastrófico, em Verona em 1570, mas não há exatidão a qual terremoto a Ama se refere. Algumas interpretações desta fala remetem ao terremoto de 1580. Esta dedução está baseada no fato de que a peça tenha sido escrita em 1591, alguns anos após o terremoto na Inglaterra. [...]”⁵²⁹/ “**Shake’ quoth the dove house**, o pombal começou a tremer – o uso coloquial de “*quoth*” ainda é corrente em algumas comunidades rurais de Warwickshire.⁵³⁰

⁵²⁷ “**pretty age** i.e. an age at which marriage may properly be considered.”

⁵²⁸ “**Lammas-tide** 1 August. ‘Lammas’ = Anglo-Saxon ‘hläfmaesse’, the day of first fruits; ‘tide’ = time. ‘Lammas-eve’ (in 22) = 31 July.”

⁵²⁹ “**since the earthquake.** There was an earthquake in England in 1580 and a bad one in Verona in 1570, but no reference to any particular earthquake need be inferred. Some have taken the reference to be to the 1580 earthquake and have deduced therefrom that the date of the writing of the play was 1591 [...]”

⁵³⁰ ““**Shake’ quoth the dove house**, the dove-house began shaking – a colloquial use of ‘*quoth*’ still occasionally found in small rural communities of Warwickshire.”

Também Rasmussen, Sénéchal e Bate (2007, p. 4416) observam a referência ao terremoto: “**shake**’... **dovehouse**, ou seja, o pombal tremeu em consequência do **terremoto** /o tremor do terremoto levou a Ama a se mover/ **quoth** disse/ **trow** tenho certeza”.⁵³¹

A respeito de *shake* vemos a seguinte referência em Evans (2003, p. 85): “**Shake!** Vivaz, em movimento! (Comparado ao moderno ‘shake a leg’ [mecha-se]). A atribuição do adjetivo *shaking* [trêmulo] ao pombal o personifica”.⁵³²

A referência à idade “própria” de Julieta para o casamento, segundo os padrões daquela época, se mantém nas traduções de formas variadas, desde a menção de que a Ama já conheça Julieta há muito tempo até a ideia de que seja uma moça.

A menção ao *Lammas-tide* encontra equivalentes em nomes de festivais como ‘São Pedro’ ou ‘festa de São Pedro ad-Víncula’, ‘Festa do Pão’, ou ainda na alusão à data comemorativa desse festival em ‘1 de agosto’. A tradução de Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1995, p. 126) inclui uma nota de rodapé a respeito da ‘Festa do Pão’: “*Lammas-tide* é a festa celebrada a 1º de agosto, comemorativa da colheita entre os povos saxões”.

As traduções de ‘*shake*’, reproduzem o sentido do tremor provocado pelo terremoto. A tradução de Nunes (2008) se diferencia das demais, por utilizar a onomatopeia ‘crack’ para reproduzir a ideia do tremor de terra; a tradução de Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1969, p. 126), por apresentar uma nota de rodapé: “O terremoto referido pela ama é verdadeiro, tendo tido lugar a 6 de abril de 1580 na Inglaterra”.

Quadro 27 - Jogos de linguagem (sem conotação sexual) da personagem Ama em *Romeu e Julieta*

Aqui, segue a conversa entre Lady Capuleto, Julieta e a Ama, sobre a possibilidade do casamento da jovem com Páris.

Ato I, cena 3 - original - Evans (apud Funck)

Lady Capulet: Enough for this, I pray thee hold thy peace.

Nurse: Yes, madam, yet I cannot choose but laugh [...].

Juliet: And stint thou too, I pray thee, Nurse, say I.

Nurse: Peace, I have done. God mark thee to his grace, thou wast the prettiest babe that e’er I nursed. And I might live to see thee married once, I have my wish.

Lady Capulet: Marry, “that marry” is the very theme.

Juliet: It is an honour that I dream not of.

Nurse: An honour! Were it not thine only nurse, I would say **thou hadst sucked wisdom from thy teat**.

Lady Capulet: Well think of marriage; youngr than you, here in Verona, ladies of esteem are made already mothes. By my **count**, I was your mother much upon these years that you are a maid. Thus then in brief: The valiant Paris seeks you for his love.

Nurse: A man, young lady! Lady, such a man as all the world – why, he’s a **man of wax**. (p. 53-54)

⁵³¹ “**Shake**’... **dovehouse** i.e., the dovehouse shook as a result of the **earthquake**/the shaking of the dovehouse instructed the Nurse to stir herself /**quoth** said/ **trow** am sure.”

⁵³² “‘Shake’ Look lively, move! (Compae the modern ‘shake a leg’). The ‘dove house’, personified, expresses itself by shaking.”

Onestaldo de Pennafort (1. ed. 1940, 1947 e 1956)	Oliveira Ribeiro Neto (1. ed. 1948, 1951, 1954, 1960 e 1997)	Carlos Alberto Nunes (1. ed. 1956, 1958, 2008)	Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1. ed. 1969, 1978, 1989 e 1995)
<p>Senhora Capuleto: Basta, basta. É melhor que tu te cales.</p> <p>Ama: Pois sim, minha senhora, mas não osso deixar de rir [...]</p> <p>Julietta: Pois cessa tu também, peço-te. Sim?</p> <p>Ama: Está bem, está bem. Deus te proteja! Fôste a mais linda criança que eu criei! Oh! quem me dera er-te já casada! Só assim é que eu morro satisfeita.</p> <p>Senhora Capuleto: Pois é de casamento justamente que eu desejo falar-te, minha filha, que pensas tu sôbre isso, Julieta?</p> <p>Julietta: É uma honra em que jamais pensei sequer.</p> <p>Ama: Bem dito! Se não fosse eu a tua ama, diria que bebeste, em vez de leite, juízo!</p> <p>Senhora Capuleto: Pois já é tempo de pensares nisso. Aqui mesmo em Verona, outras da tua idade e condição, já são senhoras e té mães. Se não me engano, eu mesma, muito tempo antes de ter a idade em que ainda estás solteira, já era tua mãe. Numa palavra: o valoroso Páris te deseja para esposa.</p> <p>Ama: Ó menina, um homem, olha, um homem de verdade, igualzinho aos outros homens! Até parece feito! É uma pintura! (p. 43)</p>	<p>Senhora Capuleto: Já chega disto; eu te peço fica quieta.</p> <p>Ama: Pouco mais, pouco menos, nessa época, na véspera de ainda, ao pensar nela parando de chorar para dizer que sim. [...]</p> <p>Julietta: Cala-te agora então, minha ama, por favor.</p> <p>Ama: Está bem, eu me calo. Deus te proteja sempre! Foste a criança mais linda que já amamentei. Quem me dera viver até te ver casada. Era o que eu mais queria.</p> <p>Senhora Capuleto: Casamento! Casamento é em verdade o assunto de que vou falar. Dize-me Julieta, minha filha, estás disposta ao casamento?</p> <p>Julietta: É uma honra em que pensei.</p> <p>Ama: Um honra! Não tivesse sido eu a tua única ama, e havia de dizer que sugaste o juízo com o leite.</p> <p>Senhora Capuleto: Bem, pensa então em casar-te; moças inda mais novas, aqui mesmo em Verona, são senhoras e mães. Julgo até que me tornei tua mãe antes mesmo de ter a idade em que ainda hoje estás solteira. Enfim, numa palavra, o valente Páris quer dar-te o seu amor.</p> <p>Ama: E que homem, menina, senhora, mas que homem, não há igual no mundo! Parece modelo de cera! (p. 25)</p>	<p>Senhora Capuleto: Sobre isso, basta. Fia quieta, peço-te.</p> <p>Ama: Pois não, senhora; mas não me é possível deixar de rir, [...]</p> <p>Julietta: Então para também, ama; é o que peço.</p> <p>Ama: Bem, já acabei. Eu Deus tenha em graça. Foste a criança mais linda que eu criei. Se algum dia eu puder ver-te casada, é tudo o que desejo.</p> <p>Senhora Capuleto: Pois foi para falar de casamento que te chamei. Filha Julieta, dize-me: em que disposição estás para isso?</p> <p>Julietta: é uma honra com a qual jamais sonhei.</p> <p>Ama: Honra! Se não tivesses tido apenas uma ama, afirmaria que, com o leite, tinhas mamado juízo.</p> <p>Senhora Capuleto: Pois estamos na época de pensar em casamento. Mais jovens do que vós, aqui em Verona, senhoras de respeito, já são mães. Se não me engano, vossa mãe tornei-me com a mesma idade em que ainda sois donzela. Para ser breve: o valoroso Páris requesta vosso amor.</p> <p>Ama: Que homem, menina! Um homem desses... Não... em todo o mundo... Só feito de encomenda. (p.22- 23)</p>	<p>Senhora Capuleto: Chega disso. Por favor, cala-te.</p> <p>Ama: Sim, senhora; mas, não posso deixar de rir pensando que parou de chorar e disse ‘Sim’, [...]</p> <p>Julietta: E para tu também, por favor, ama, estou-te dizendo.</p> <p>Ama: Silêncio, já acabei. Que Deus te favoreça com sua graça! Eras a mais linda criança que jamais alimentei e, se viver tanto que te possa ver casada um dia, todos os meus desejos terão sido realizados.</p> <p>Senhora Capuleto: Mas, por Deus, era justamente de casá-la que nós vamos falar. Dize-me, minha filha Julieta, qual a disposição que sentes em relação ao casamento?</p> <p>Julietta: é uma honra com a qual não sonho.</p> <p>Ama: Um honra! Se não fosse tua única ama, diria que terias tirado a sabedoria dos peitos com que te criei.</p> <p>Senhora Capuleto: Bem, já é tempo de pensar no casamento. Outras mais jovens que tu há aqui em Verona, damas de grande consideração que já são mães. Se não me engano, eu mesma era tua mãe, muito antes da idade em que és ainda donzela. Assim, pois, em poucas palavras: o valente Páris te procura para esposa.</p> <p>Ama: Que homem, senhorita! Senhora é um homem como no mundo inteiro... Ora, é uma figura de cêra! (p. 28)</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

Nesta fala da Ama, o primeiro trocadilho está em “Marry”, pois Lady Capuleto, aproveita o comentário da Ama de que sonha em ver Julieta casada um dia, para iniciar sua

conversa referindo-se ao termo ‘Marry’. No inglês, o verbo ‘*marry*’ (casar-se) e o nome próprio ‘*Mary*’, que, neste contexto, faz alusão à forma reduzida da expressão ‘*by the Virgin Mary*’ (pela Virgem Maria), têm a mesma pronúncia. Segundo Carrington: “**marry**. Uma exclamação – lit. ‘pela Virgem Maria’, entretanto, não mais enfático do que a expressão ‘de fato’”.⁵³³

O segundo trocadilho está na metáfora “*thou hadst sucked wisdom from thy teat*”, pois: “Como é sabido que a Ama foi a única babá de Julieta, fica evidente de quem Julieta sorveu sabedoria e esperteza, como a Ama pretende insinuar” (FUNCK, 2011, p. 54).

Segundo Evans (2003, p. 87): “**were... teat** Demonstração da Ama de falsa da modéstia. ‘thy teat’ = o peito (meu) que te nutriu”.⁵³⁴

Rasmussem, Sénéchal e Bate (2007, p. 4417) também fazem menção a esta metáfora, quando definem “**thy teat** como o peito que te nutriu”. Portanto, neste contexto, a nutrição se refere não apenas no sentido (literal) do leite materno, como também no sentido (figurado) de sabedoria”.⁵³⁵

Destacamos como terceiro trocadilho a expressão ‘*By my cunt*’ que, segundo a interpretação de Kiernan (2006, p. 1; 10) pode ser traduzida como “de acordo com os meus cálculos” ou “através de minha vagina”, pois: “[prefixo] cunt- órgão genital feminino”. Embora não mencione esta fala como exemplo de conotação sexual de *count*, Williams (1997, p.) apresenta a seguinte definição: “**count** para o duplo sentido ver **cunt**” (p. 83)⁵³⁶/ **cunt** vagina ([palavra] tabu evadida por um disfarce) (p. 87)”.⁵³⁷

O quarto trocadilho está na metáfora *a man of wax*: “*A man, young lady! Lady, such a man as all the world – why, he’s a man of wax*”. [Nossa, um homem de cera!]. Conforme veremos a seguir os diversos autores mencionados são unânimes em definir *man of wax* como um modelo de beleza. Dessa forma, segundo Funck (2011, p. 54): “*man of wax* significava ‘modelo de beleza’”.

Evans (2003, p. 87) define “**man of wax** [como] um homem de proporções perfeitas (tal como o ideal de uma figura moldada em cera). NS vê ironia aqui (‘Paris não tem os atributos de uma figura de cera’), um insulto discutível em relação a um personagem que age de forma sincera e honrada”.⁵³⁸

⁵³³ “**marry**. An oath – lit. ‘by the Virgin Mary’, but in effect no stronger than ‘indeed’.”

⁵³⁴ “**were... teat** Mock modesty from the Nurse. ‘thy teat’ = the teat (mine) that suckled you.”

⁵³⁵ “**thy teat** the breast that fed you.”

⁵³⁶ “**count** For quibble see cunt.”

⁵³⁷ “**cunt** vagina (taboo evaded by disguise).”

⁵³⁸ “**man of wax** a man formed of all perfections (like an ideal wax figure). NS sees irony here (‘Paris is never anything more’), a debatable slur on a character who acts sincerely and honourably.”

Conforme Carrington ([19--], p. 60): “**of wax**, ou seja, tão bonito como se tivesse sido moldado em cera – mais bonito do que o comum”.⁵³⁹

Em Rasmussem, Sénéchal e Bate (2007, p. 4417) vemos: “**man of wax**, ou seja, tão perfeito como se tivesse sido modelado em cera”.⁵⁴⁰

Quanto à tradução da metáfora ‘Marry’, a vemos traduzida apenas no sentido de ‘casamento’. A ideia da metáfora ‘*sucked wisdom from thy teat*’, que remete à sabedoria que a Ama teria passada à Julieta ao amamentá-la, é mantida nas traduções. No que se refere a ‘*man o wax*’ vemos referência à figura ou modelo de cera, como também à pintura ou a ideia de algo feito sob encomenda para se referir ao modelo de beleza que era Páris.

Quadro 28 - Jogos de linguagem (sem conotação sexual) dos personagens Ama e Benvólio em
Romeu e Julieta

Relembramos que, nesta cena, a Ama vai até uma praça em busca de Romeu para este lhe explique os planos sobre seu casamento secreto com Julieta. Romeu se encontra na companhia de amigos, dentre os quais estão Benvólio e Mercúcio.

ATO II, cena 4 - original - Evans (apud Funck)

Nurse: Peter!

Peter: Anon.

Nurse: My fan, Peter.

Mercutio: Good Peter, to hide her face, for her fan’s the fairer face.

Nurse: Good ye good morrow, gentlemen.

Mercutio: God ye **good den**, fair gentlewoman.⁵⁴¹

Nurse: Is it **good den**?

Mercutio: ‘Tis no less, I tell ye, for the bawdy hand of **the dial is now upon the prick of noon**.

Nurse: Out upon you! What a man are you?

Romeo: One, gentlewoman, that God hath made, himself to mar.

Nurse: By my troth, it is well said: ‘for himself to mar’, quoth’a? Gentlemen, can any of you tell me where I may find the young Romeo?

Romeo: I can tell you, but young Romeo will be older when you have found him than when you sought him: I am the youngest of that name, **for fault of a worse**.

Nurse: You say well.

Mercutio: **Yea, is the worst well?** Very well took, ‘Faith, wisely, wisely.

Nurse: If you be he, sir, I desire some **confidence** with you.

Benvólio: She will **indite** him to some supper.

Mercutio: A bawd, a bawd, a bawd! So ho!

Romeo: What hast thou found?

Mercutio: No hare sir, unless a hare, sir, in a **Lenten pie**, that is something **stale and hoar** ere it be spent. An **old hare hoar**, and an old hare hoar, is very good **meat in Lent**, but a **hare** that is **hoar** is too much for a **score**, when it hoars ere it be spent. Romeo, will you come to your father? We’ll to dinner thither.

Romeo: I will follow you.

Mercutio: Farewell, ancient lady, farewell, **lady (singing) ‘lady, lady’**.

Nurse: I pray you, sir, what **saucy merchant** was this that was so full of his **ropery?**

Romeo: A gentleman, Nurse, that loves to hear himself talk, and will speak more in a minute than he will **stand** to in a month.

⁵³⁹ “**of wax**, i.e. as handsome as if he had been molded in wax – finer than men usually are.”

⁵⁴⁰ “**man of wax** i.e., perfect, as if modeled from wax.”

⁵⁴¹ Recordamos que todos os trocadilhos ou jogos de linguagem das fala de Mercúcio com conotação sexual deste trecho estão analisados separadamente no capítulo 5, subseção 5.2 (Análise dos jogos de linguagem de conotação sexual), Quadro 14.

Nurse: And ‘a speak anything against me, I’ll take him own, and ‘a were lustier than he is, and twenty such Jacks; and if I cannot, I’ll find those that shall. **Scurvy** knave, I am none of his flirt gills, I am none of his skains-mates.

[...]

Nurse: Now afore God, I am so vexed that every part about me quivers. Scurvy knave! Pray you, sir, a word: and as I told you, my young lady bid me enquire you out; what she bid me say, I will keep to myself. But let me tell ye, if ye should **lead her in a fool’s paradise**, as they say, it were a very gross kind of behavior, for the gentlewoman is young and, therefore, if you should deal with her, truly it were an ill thing to be offered to any gentlewoman, and very **weak** dealing.

[...]

Nurse: Well, sir, my mistress is the sweetest lady – Lord! Lord! When ‘twas a little prating thing – O, there is a nobleman in town, one Paris, that would fain **lay knife aboard**; but she, good soul, had as lieve see a toad, a very toad, as see him. I anger her sometimes, and tell her that Paris is the properer man, but I’ll warrant you, when I say so, she looks as pale as any clout in the versal world. Doth not rosemary and Romeo begin with a letter?

Romeo: Ay, Nurse, what of that? Both begin with an R.

Nurse: Ah, mocker, that’s **the dog-name. R is for the** – no, I know it begins with some other letter – and she hath the prettiest **sententious** of it, of you and **rosemary**, that it would do you good to hear it. (p. 114-121)

Onestaldo de Pennafort (1. ed. 1940, 1947 e 1956)	Oliveira Ribeiro Neto (1. ed. 1948, 1951, 1954, 1960 e 1997)	Carlos Alberto Nunes (1. ed. 1956, 1958, 2008)	Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1. ed. 1969, 1978, 1989 e 1995)
<p>Ama: Pedro! Pedro: Pronto! Ama: Me dá o leque. Mercúcio: Pedrinho, por favor, dá o leque a ela, para que esconda o rosto com êle, que é menos feio. Ama: Bom dia, meus senhores! Mercúcio: Boa tarde, minha nobre senhora! Ama: Como, já é de tarde? Mercúcio: Nem mais, nem menos pois o dedo inconveniente do quadrante está ereto no meio-dia. Ama: Afaste-se! Que espécie de homem é o senhor? Romeu: Minha senhora, é um homem que Deus fêz para ser injusto consigo mesmo. Ama: Muito bem dito, palavra de honra! Com que então – disse o senhor – um homem que é injusto consigo mesmo! Algum dos senhores poderá me dizer onde encontrarei o jovem Romeu? Romeu: Posso eu. Mas o jovem Romeu já será mais velho quando a senhora o encontrar do</p>	<p>Ama: Pedro! Pedro: Senhora? Ama: O meu leque. Mercúcio: Isto, Pedro, que ela esconda o rosto, pois dos dois o leque é o mais belo. Ama: Deus vos dê bom-dia, cavalheiros. Mercúcio: Nem mais nem menos. pois os ponteiros do relógio estão agora sobre o meio-dia. Ama: Afastai-vos! Quem sois vós? Romeu: Alguém, minha senhora, que Deus fez para ser martírio de si mesmo. Ama: Dou minha fé que falais bem, “para ser o martírio e si mesmo”, não é? Cavalheiros, poderá algum de vós dizer-me onde eu posso encontrar o jovem Romeu? Romeu: Eu sei. Mas o jovem Romeu estará mais velho quando o achardes, do que era quando o vistes a última vez. Sou o mais jovem desse nome, em falta de pior. Ama: Muito bem. Mercúcio: Como, o pior pode ser considerado bem? Boa interpretação, garanto. Devagar, devagar.</p>	<p>Ama: Pedro! Pedro: Que mandais? Ama: Meu leque, Pedro. Mercúcio: Sim, Pedrinho, para esconde o rosto; porque, dos dois, o leque ainda é o mais passável. Ama: Deus vos dê bom dia, cavalheiros. Mercúcio: E para vós, boa tarde, bela dama. Ama: Já é boa-tarde? Mercúcio: Não será menos, é o que vos digo, porque a mão obscena do mostrador segura neste momento o ponteiro do meio-dia. Ama: Ficai longe da minha vista! Que espécie de homem sois? Romeu: Um homem, nobre dama, que Deus fez para que ele próprio se estragasse. Ama: Por minha fé, muito bem dito: “Para que ele próprio se estragasse” Cavalheiros, algum dos senhores poderá dizer-me onde eu poderei encontrar o jovem Romeu? Romeu: Eu posso; mas no instante em que encontrardes o jovem Romeu, ele estará mais velho do que quando o</p>	<p>Ama: Pedro! Pedro: Que é? Ama: Meu leque, Pedro. Mercúcio: Bondoso Pedro, para esconder-lhe o rosto; pois o mais belo dos dois é o leque. Ama: Deus vos dê bom dia, cavalheiros. Mercúcio: Deus vos dê boa tarde, bela dama. Ama: Já é boa tarde? Mercúcio: Não é menos, posso garantir-vos, porque o dedo obsceno do quadrante solar está agora tocando o pau do meio-dia. Ama: Que é isto? Ah! que homem sois vós! Romeu: Minha senhora, um homem que Deus criou para perder-se a si mesmo. Ama: Muito bem falado! “Para se perder a si mesmo”, não é?... Cavalheiros, algum de vós pode dizerme onde posso encontrar o jovem Romeu? Romeu: Eu posso dizer-vos, mas o jovem Romeu estará mais velho quando o encontrardes, do que quando o procuráveis. Eu sou o mais jovem desse nome, em falta de outro pior.</p>

<p>que o era, quando começou a procurá-lo. Eu sou o mais jovem desse nome, na falta de pior.</p> <p>Ama: Muito bem.</p> <p>Mercúcio: Ora, essa! Então, é o pior que ela acha muito bem? Boa piada, sim senhor! Muito engraçada! Muito engraçada!</p> <p>Ama: Se o senhor é o tal, eu quero lhe falar em particular.</p> <p>Benvólio: Vai convidá-lo para uma ceia.</p> <p>Mercúcio: Uma alcoviteira! Um alcoviteira! Uma alcoviteira! Hallali!</p> <p>Romeu: Estás levantando caça?</p> <p>Mercúcio: Não foi bem uma raposa, meu senhor, a menos, meu senhor, que seja uma dessas lebres de pastel bolorento que se comem na quaresma e que antes de ser já são... passadas.</p> <p><i>Cantarola:</i> <i>Uma lebre velha passada, de propósito embolorada, na quaresma não sabe mal, mas é demais para um batalhão, mas é demais para um batalhão, se o seu bolor é natural.</i></p> <p>Romeu, não vais para casa? Nós vamos jantar lá.</p> <p>Romeu: Podem ir andando, que eu já vou.</p> <p>Mercúcio: Adeuzinho, nobre matrona, adeuzinho!</p> <p><i>Cantarolando:</i> Madonna, madonna, madonna! <i>Exeunt Mercúcio e Benvólio</i></p> <p>Ama: Adeuzinho!... a mais tempo. Diga-me, meu senhor, que é êsse atrevido vendeiro de insolências que tem o seu armazém tão bem sortido de asneiras?</p> <p>Romeu: É um fidalgo que gosta de se ouvir falar a si</p>	<p>Ama: Se sois vós, quero falar-vos em separado.</p> <p>Benvólio: Quer convidá-lo para alguma ceia.</p> <p>Mercúcio: é uma alcoviteira, é uma alcoviteira. Olá se é!</p> <p>Romeu: Que achas?</p> <p>Mercúcio: Coelhoinho não é, meu caro; a menos que seja lebre de algum pastelão da Páscoa, meio mofada e estragada antes de se acabar.</p> <p><i>(Canta)</i> Uma velha lebre branca/uma velha lebre branca/na Páscoa é um belo manjar. Mas uma lebre mofada, além de velha estragada é difícil de tragar. Romeu, queres ir para casa? Iremos jantar contigo.</p> <p>Romeu: Irei depois de vós.</p> <p>Mercúcio: Adeus, velha senhora, adeus <i>(canta)</i> “senhora, senhora, senhora”.</p> <p><i>(Exeunt MERCÚCIO e BENVÓLIO)</i></p> <p>Ama: Graças a Deus, adeus! Dizei-me senhor, que é esse vendedor de asneiras, tão sortido de mercadoria?</p> <p>Romeu: Um fidalgo que gosta de se ouvir falar, e que fala mais, em um minuto do que suportaria ouvir durante um mês.</p> <p>[...]</p> <p>Ama: Pois Deus é testemunha, estou tão zangada que meu corpo inteiro está tremendo. Ordinário, patife! Eu vos peço, senhor, uma palavra. Como vos disse, foi a minha jovem senhora que mandou procurar-vos. O que me mandou dizer, guardarei para mim, mas antes de mais nada deixai-me dizer-vos que se a ides levar à rua da amargura, como dizem, tereis procedido muito</p>	<p>procuráveis. Sou eu o mais moço desse nome, em falta de outro pior.</p> <p>Ama: Dizeis bem.</p> <p>Mercúcio: Como? O pior, então, está bem! Bem apanhado, de ato. Com argúcia, com muita argúcia.</p> <p>Ama: Se sois ele mesmo, senhor, desejara ter convosco uma conversa particular.</p> <p>Benvólio: Deve ser convite para alguma ceia.</p> <p>Mercúcio: Uma alcoviteira, uma alcoviteira, oh! oh!</p> <p>Romeu: Que estás farejando nisso?</p> <p>Mercúcio: Não será uma lebre, senhor; a menos que seja alguma lebre de pastel de quaresma, já meio passada e embolorada, antes mesmo de ser comida.</p> <p><i>(Canta)</i> Uma lebre embolorada, uma lebre embolorada na quaresma é um bom petisco. Porém lebre embolorada vale menos do que nada quando cria muito cisco.</p> <p>Romeu, ide à casa de vosso pai? Vamos jantar lá. Romeu: Já vos sigo.</p> <p>Mercúcio: Adeus, antiga dama; adeus.</p> <p><i>(Canta)</i> Dama, dama, dama... <i>(Saem Mercúcio e Benvólio)</i></p> <p>Ama: Sim, adeus. Por obséquio, senhor: quem é esse tipo desavergonhado, que só traz velhacarias na cabeça?</p> <p>Romeu: É um cavalheiro, ama, que tem prazer em ouvir a própria voz e que em um minuto prometerá mais coisas do que possa realizar em um mês.</p> <p>[...]</p> <p>Ama: Agora, diante de Deus, fiquei de tal modo</p>	<p>Ama: Dizeis bem.</p> <p>Mercúcio: O pior é então o bom? Muito bem falado, por minha fé! Sàbiamente, sàbiamente!</p> <p>Ama: Se vós sois êle, senhor, desejo fazer-vos uma confidência.</p> <p>Benvólio: Vai convidá-lo para alguma ceia.</p> <p>Mercúcio: Alcoviteira, alcoviteira, alcoviteira! Olá!</p> <p>Romeu: Que encontraste?</p> <p>Mercúcio: Nenhuma lebre, rapaz, a não ser uma dessas que são servidas empanadas na Quaresma, ficam passadas e mofadas antes de serem consumidas.</p> <p><i>(Canta.)</i> Uma velha lebre mofada, e uma velha lebre mofada, na Quaresma é um bom manjar; mas a lebre que está mofada para vinte é demasiada quando mofa ao começar.</p> <p>Romeu, irás à casa de teu pai? Jantaremos lá.</p> <p>Romeu: Vou daqui a pouco.</p> <p>Mercúcio: Adeus, velha senhora! Adeus! <i>(Cantando.)</i> “Senhora, senhora, senhora.” <i>(Saem Mercúcio e Benvólio)</i></p> <p>Ama: Vão com Deus! Por favor, senhor, que desafortado vendeiro era êsse, tão cheio de suas bugigangas?</p> <p>Romeu: um cavalheiro, ama, que gosta de se ouvir falar e que fala mais em um minuto do que não fará em um mês.</p> <p>[...]</p> <p>Ama: Por Deus estou tão irritada ainda que e tremem as carnes por todo o corpo! Vil tratante!... Permiti-me, senhor, uma palavra. Como ia dizendo, minha jovem senhora me encarregou de procurar-vos e, quanto ao que me</p>
---	---	--	--

<p>mesmo e que diz num minuto mais palavras do que as ouve em um mês. [...]</p> <p>Ama: Por Deus do céu, ainda estou tão irritada, que tremo toda! Malandro! Velhaco dê uma palavrinha, senhor. Como lhe disse, a minha ama me mandou procurá-lo. Mas o que ela mandou lhe dizer, fica comigo. Antes de tudo, deixe-me lhe dizer que se o senhor está pensando em levá-la para a rua da amargura, como se diz, isso é muito mal feito, porque a minha ama é muito mocinha; portanto, não vá com pau de dois bicos para cima dela, porque a magoaria muito e não há môça que aguente isso. [...]</p> <p>Ama: Está bem, meu senhor. Quanto à minha ama, é doce como ela só! Meu Deus, meu Deus! Quando ela era uma cousinha tagarela! Oh! na cidade há um fidalgo, um tal de Páris, que bem quisera pôr-lhe a mão em cima! Mas aquela boa alma antes queria ver um bicho cabeludo do que a ele. Às vezes, para bulir com ela, digo-lhe que Páris é o homem que lhe convém. É um Deus nos acuda! Fica branca que nem lençol! Romeu e romã começam pela mesma letra?</p> <p>Romeu: Começam sim, ama. Ambas começam por um R. Porque?</p> <p>Ama: Ah! seu maroto! Essa é a letra do rato. R está no ... Não, eu sei que começam por outra letra. Mas seja como fôr, o senhor havia de se regalar com os trocadilhos lá que ela faz com Romeu e romã! (p. 97-103)</p>	<p>mal, pois a moça é jovem, e portanto, se a enganardes fareis a vilania que não se faz a uma dama, e tereis tido péssima conduta. [...]</p> <p>Ama: Pois bem, senhor, minha menina é a mais amável entre as senhoras...Meu senhor, se a vísseis quando era pequenina! Há na cidade um fidalgo, um certo Páris, que desejaria conquistar a caravela; mas ela, o anjo bom, é como se visse um sapo, um legítimo sapo quando o encontra. Brigo com ela, às vezes, dizendo-lhe que Páris é o homem que convém; mas quando digo isto, eu vos garanto, ela se põe mais branca do que o linho mais alvo deste mundo. Rosmarinho e Romeu começam com a mesma letra?</p> <p>Romeu: Sim, por que perguntas? Ambas começam com R.</p> <p>Ama: Ah, vós brincais! R é para imitar cachorro, é para... Não, eu sei que começam por outra letra, com a qual ela faz versos lindos, falando de vós e do Rosmarinho. Até vos daria gosto de escutá-la. (p. 50-53)</p>	<p>colérica, que sinto todo o corpo tremer. Sujeito à-toa! Uma palavra, senhor, por obséquio. Como já vos disse, minha jovem senhora mandou que vos procurasse. O que ela me ordenou que vos dissesse, guardarei dentro de mim. Mas primeiro permiti que vos diga que, se pretendeis levá-la para o paraíso dos loucos, como se diz, seria um péssimo procedimento, por assim dizer. Porque a senhorita é jovem, e se fizerdes com ela jogo duplo, realmente, será coisa muito má, para ser feita com uma nobre senhorita, ação muito censurável.</p> <p>Ama: Muito bem, senhor; minha ama é uma senhora muito gentil. Ah, senhor! Senhor! Quando ela ainda era uma coisinha tagarela... Oh! na cidade há um nobre, um tal Páris, que de muito bom grado lançaria o seu arpão para abordá-la. Mas aquele coraçozinho prefere ver um sapo, um sapo de verdade, a olhar para ele. Às vezes eu a deixo irritada com dizer-lhe que não há moço tão bonito quanto Páris. Mas posso asseverar-vos que sempre que eu digo isso ela se torna tão pálida como qualquer cueiro no mundo universal. Rosmarinho e Romeu não começam pela mesma letra?</p> <p>Romeu: Sim, ama. Mas por que isso? Ambos começam por R.</p> <p>Ama: Isso é rosnado de cão. R é para... Não, sei muito bem que começam por outra letra, tendo ela composto sobre vós e o rosmaninho as mais lindas sentenças que teríeis muito gosto em ouvir. (p. 50-53)</p>	<p>mandou dizer-vos, guardarei para mim; mas, antes de tudo, é necessário que vos diga que, se a conduzísseis ao paraíso dos bobos, como se costuma dizer, seria, como se costuma dizer, portar-se de um modo indigno, porque a nobre donzela é jovem e, portanto, se procedêsseis com duplicidade com ela, francamente, seria uma coisa feia que não deve ser feita a uma donzela nobre e uma conduta muito reprovável. [...]</p> <p>Ama: Bem, senhor... Minha senhora é a mais bela criatura! ... Senhor, senhor! Quando era uma criancinha... Oh! há aqui um nobre cavaleiro, um certo Páris que, de boa vontade, quisera abordá-la; porém ela, alma bondosa, prefere ver um sapo, um sapo verdadeiro, a vê-lo. Às vezes, eu a faço ficar irritada, dizendo-lhe que Páris é o homem de que ela precisa; pois podeis acreditar-me, quando lhe digo isso fica mais pálida do que o pano mais pálido do mundo universo. Rosmarinho e Romeu não começam ambos com a mesma letra?</p> <p>Romeu: Sim, ama; que quer dizer isso? Ambos com R.</p> <p>Ama: Ah! farsante! É o nome do cão. O R é para o... Não. Sei eu que começa com outra letra ... e ela fêz as mais belas histórias a êsse respeito, sobre vós e o rosmaninho, que, estou certa, gostaríeis bem de ouvir. (p. 57-61)</p>
--	---	---	--

O primeiro trocadilho está na expressão “*for fault of a worse*” [na ausência de um pior], com a qual Romeu responde a pergunta da Ama, que o estava procurando. Segundo Carrington ([19--], p. 78): “*for fault*, na falta de. Romeu reverte, de forma bem humorada, a expressão comumente conhecida “na ausência de alguém/algo melhor”.⁵⁴² Mercúcio dá continuidade a esta reversão de sentido bem humorada ao responder “*Yea, is the worst well?*” [Sim, o pior é o melhor?]

Evans (2003, p. 125) apresenta a seguinte interpretação para este trocadilho:

for lack of a worse (bearer of the name). A frase usual é ‘por falta de um melhor’, mas Shakespeare leva Mercúcio a aproveitar a fala de Romeu para fazer uma piada.⁵⁴³ **is... well?** isto é. Está bem ser o pior dentre todos que se chamam Romeu? O ‘bem’ empregado pela Ama, aparentemente sem um duplo sentido, dá, a Mercutio, uma oportunidade de fazer um trocadilho com o ‘pior’, dito por Romeu.⁵⁴⁴

O segundo trocadilho está em *confidence* nesta fala da Ama: “If you be he, sir, I desire some **confidence** with you”.

A corruptela ou malapropismo da Ama, ao empregar ‘*confidence*’ [confiança] em vez de ‘*conference*’ [conversa] tanto gera o humor desta fala, bem como assinala o contraste dos tipos de jogos de linguagem utilizados por Mercúcio e pela Ama, marcando, assim, uma distinção entre as classes sociais de ambos pelo uso da linguagem. Mercúcio, de família nobre e instruído, emprega jogos de linguagem ricos em referências a fatos históricos, ao folclore anglo-saxão, a mitos da Antiguidade clássica, a personagens da literatura, e à terminologia de distintas áreas. A Ama, criada dos Capuletos, emprega jogos de linguagem, igualmente engenhosos. Entretanto, seus jogos de linguagem são marcados por solecismos, corruptelas ou referências a fatos do cotidiano, como destacam abaixo os intérpretes.

Segundo Funck (2011, p. 115): “A Ama gosta de falar de modo pomposo e sua *confidence* em vez de *conference*, no que vai ser imitada jocosamente por Benvólio na intervenção seguinte”.

Conforme Evans (2003, p. 125): “**confidence** Geralmente interpretado como um malapropismo de ‘*conference*’, usado por Shakespeare em outras duas falas de suas peças (Wind. 1.4.160; Ado 3.5.2); [...]”.⁵⁴⁵

Em Carrington ([19--], p. 78) vemos: “**confidence**, malapropismo de ‘*conference*’”.⁵⁴⁶

⁵⁴² “**for fault**, in default. Romeo humorously reverses the usual ‘in default of a better’.”

⁵⁴³ “**for lack of a worse** (bearer of the name). The usual frase is ‘for fault of a better’, but Shakespeare is setting up Mercutio’s jest in 103.”

⁵⁴⁴ “**is... well?** i.e. is it well to be the worst of all those named Romeu? The Nurse’s meaningless ‘well’ (102) gives Mercutio an opportunity to play on Romeu’s ‘worse’ (101).”

⁵⁴⁵ “**confidence** Usually taken as a malapropism for ‘*conference*’, used twice elsewhere by Shakespeare (Wiv. 1.4.160; Ado 3.5.2); [...]”.

De acordo com Rasmussem, Sénéchal e Bate (2007, p. 4432): “confidence malapropismo de ‘conference’/conversa privada”.⁵⁴⁷

O segundo trocadilho está na seguinte fala de Benvólio: “She will **indite** him to some supper”. Dando continuidade à fala pomposa da Ama, Benvólio erra, propositalmente, a pronúncia de invite (convidar) por indite (compor, redigir). Assim, em Evans (2003, p. 125) vemos: “**indite** Benvolio quis dizer ‘invite’ [convidar] [...], mas está presumivelmente imitando o suposto malapropismo da Ama”.⁵⁴⁸

Conforme Carrington ([19--], p. 78): “**indite**. Em vez de ‘invite’ [convidar]. Ele [Benvólio] está zombando da Ama”.⁵⁴⁹

De acordo com Rasmussem, Sénéchal e Bate (2007, p. 4432): “**indite** malatropismo intencional para ‘invite’ [convidar] para um jantar, também eufemismo para uma insinuação de interesse sexual”.⁵⁵⁰

O terceiro trocadilho se encontra na corruptela *ropery* (trapaça)⁵⁵¹ versus *roguery* (malandragem)⁵⁵² da seguinte fala da Ama em resposta ao jocoso Mercúcio: “I pray you, sir, what saucy merchant was this that was so full of his **ropery**?”

Segundo Funck (2011, p. 116): “[...] *ropery*, derivado de *rope* ‘corda’, era um adjetivo usado para ofensas de tal gravidade que o castigo era a forca. É uma corruptela shakespeariana de *roguery*, ‘comportamento canalha, criminoso’”.

Para Evans (2003, p. 126): “**ropery** canalhice. Comparado a [...] ‘roperipe’ = pronto para a forca.”⁵⁵³

Carrington ([19--], p. 78) também observa este malapropismo: “**ropery**. Em vez de ‘roguery’ [patifaria]”.⁵⁵⁴

A menção ao malatropismo também está em Rasmussem, Sénéchal e Bate (2008, p. 4432): “[...] **ropery** patifaria/trapaça/lascívia”.⁵⁵⁵

⁵⁴⁶ “**confidence**. A malapropism for ‘conference’.”

⁵⁴⁷ “**confidence** malapropism for “conference”/ private conversation.”

⁵⁴⁸ “**indite** Benvolio means ‘invite’ [...], but is presumably represented as mimicking the Nurses’s supposed malapropism.”

⁵⁴⁹ “**indite**. For ‘invite’. He is making fun of the Nurse.”

⁵⁵⁰ “**indite** intentional malapropism for “invite” **supper** also euphemistic for sex.”

⁵⁵¹ *Ropery* (ˈrɒpəri) *npl*–ries 1. A place where ropes are made 2. *Archaic* Trickery/ *Ropery* *Archaic*. Roguish or criminal behavior or action; conduct deserving of hanging. (THE FREE DICTIONARY, 2021).”

⁵⁵² *Rogu·er·y* (rɒˈgə-rē) *n. pl.* rogu·er·ies 1. behavior characteristic of a rogue. 2. a mischievous act. (THE FREE DICTIONARY, 2021).”

⁵⁵³ “**ropery** knavery. Compare QI ‘roperipe’ = ready for the hangman.”

⁵⁵⁴ “**ropery**. For ‘roguery’.”

⁵⁵⁵ “[...] **ropery** roguery/trickery/Iewdness.”

Destacamos que a fala de Mercúcio, que desencadeia o uso do malatropismo ‘*ropery*’ pela Ama, é uma referência a uma antiga balada. Portanto, o que Mercúcio quer dizer é que a Ama é tão antiga como esta balada: “‘**lady, lady, lady**’. Refrão de uma antiga balada, conhecida como *Constant Susanna*, estrofe citada na obra *Percy’s Reliques*⁵⁵⁶ de Thomas Percy”.⁵⁵⁷

Evans (2003, p. 126) também faz menção a esta balada: “‘**lady, lady**’ Mercúcio ironicamente se dirige a Ama empregando o refrão de uma balada, ‘The Constancy of Susanna’ [...]”.⁵⁵⁸

O quarto trocadilho está na metáfora ‘*lead her in a fool’s Paradise*’ e na corruptela ‘*weak*’, em que a Ama, preocupada com a felicidade de Julieta, sonda a veracidade dos sentimentos e intenções de Romeu em relação à jovem.

No que diz respeito a ‘*lead her in a fool’s Paradise*’, conforme Funck (2011, p. 118): “Levar alguém ao paraíso dos tolos’ era a expressão usada para quem procurava seduzir alguém com falsas esperanças, geralmente com promessas de casamento ou de ganhos financeiros, sem intenção de casar”.

No que se refere a ‘*weak*’ (fraco), Funck (2011, p. 119) afirma que: “[...] a Ama continua a fazer confusão com palavras: ela queria dizer *wicked*, isto é, perverso, maldoso’, e diz *weak* ‘fraco’”.

Segundo Evans (2003, p. 127): “**weak dealing** (?) conduta imoral, destituída de fibra moral. Talvez, a Ama quisesse dizer ‘perverso’ [...]. Cowden Clarke a expressão significa ‘fraco’: ‘a Ama pretende usar uma expressão mais impactante e comete um erro’”.⁵⁵⁹

Por outro lado, tanto Partridge (2009), como Williams (1994) trazem à tona a conotação sexual de *weak*. Assim, vemos as seguintes definições: “**weak**. sexualmente incontinente; facilmente tentado” (PARTRIDGE, 2009, p. 280)⁵⁶⁰; “**weak** sexualmente incontinente (WILLIAMS, p. 333).⁵⁶¹ Apesar do fato desses autores não incluírem esta fala da Ama em seus exemplos, acreditamos em uma possível conotação sexual de ‘*weak*’, pois se

⁵⁵⁶ *The Reliques of Ancient English Poetry* ou *Percy’s Reliques* é um conjunto de baladas e canções populares compiladas pelo bispo Thomas Percy e publicadas em 1765.

⁵⁵⁷ “**lady, lady, lady**’. The chorus of an old ballad called Constant Susanna, one stanza of which is given in Percy’s Reliques.”

⁵⁵⁸ “‘**lady, lady**’ Mercutio ironically applies a refrain-tag tho the Nurse from a ballad, ‘The Constancy of Susanna’ [...]”.

⁵⁵⁹ “**weak dealing** (?) behaviour lacking in moral fibre. Perhaps, the Nurse means to say ‘wicked’ [...]. Cowden Clarke defends ‘weak’: ‘the Nurse intends to use a most forcible expression, and blunders upon a much feebler one’.”

⁵⁶⁰ “**weak**. Sexually **weak**; easily tempted.”

⁵⁶¹ “**weak** sexually feeble.”

Romeu pretende casar com Julieta espera-se que ele não a decepcione, tampouco, sexualmente.

Rasmussem, Sénéchal e Bate (2007, p. 4433) definem “**weak** [como] pobre, desprezível”.⁵⁶²

O quinto trocadilho está em “*lay knife aboard*”. “A expressão [ou provérbio] *lay knife aboard* significava “pôr a faca na mesa”; na época elisabetana, os hóspedes traziam sua própria faca a colocavam na mesa, assim marcando seu lugar ou se ‘apossando’ do lugar (FUNCK, 2011, p. 121).

Conforme Evans (2003, p. 128): “**lay knife aboard** afirma a sua reivindicação (com um provável trocadilho sexual em ‘lay aboard’ = atacar, e ‘faca’ = símbolo fálico). Crofts esta expressão provém do costume de colocar uma faca sobre a mesa (‘aboard’ = sobre o tabuleiro) para reservar um lugar”.⁵⁶³

Para Partridge (2009, p. 171), ‘**lay knife aboard**’ tem conotação sexual:

lay knife aboard [...] ‘Ama...Ah, um nobre na cidade, um certo Páris, gostaria de se adonar de Julieta; mas ela, boa alma, prefere ver um sapo, isso mesmo, a vê-lo’, R&J., II iii 205-207: assediar sexualmente”. [...] Cf. o moderno ditado *Once aboard the lugger and the girl is mine* [Uma vez a bordo do lugre a garota está ganha/é minha] retirado da letra de uma canção.⁵⁶⁴

Ou seja, ao se casar com Julieta, Páris se “adonaria” dela, a possuiria (também sexualmente).

De acordo com Carrington ([19--], p. 78): **lay knife aboard**. O sentido geral (‘ganhá-la’) é claro, mesmo que a metáfora particularmente não o seja. Talvez a metáfora exata possa ser interpretada como ‘*come to table with her*’ [chegar a um acordo ou entendimento com ela].⁵⁶⁵

O sexto e o sétimo trocadilhos estão ‘*the dog-name, R*’ e ‘sententious’ em: “*Ah, mocker, that’s the dog-name. R is for the – no, I know it begins with some other letter – and she hath the prettiest sententious of it, of you and rosemary, that it would do you good to hear it*”.

⁵⁶² “**weak** poor, contemptible.”

⁵⁶³ “**lay knife aboard** assert his claim (with probable on bawdy pun on ‘lay aboard’ = attack, and ‘knife’ = phallic symbol). Crofts explains the phrase as arising from the custom of placing a knife on the table (‘aboard’ = on the board) at an ordinary to reserve a place.”

⁵⁶⁴ “**lay knife aboard**: “[...] ‘Nurse... O, there is a nobleman in town, one Paris, that would fain lay knife aboard; but she, good soul, had as lief see a toad, a very toad, as see him’, R&J., II iii 205-207: to board sexually.” Cf. the modern saying *Once aboard the lugger and the girl is mine*, drawn from a song.”

⁵⁶⁵ “**lay knife aboard**. The general meaning (‘win her’) is clear, even if the particular metaphor is not. Perhaps the exact metaphor may be rendered ‘come to table with her’.”

Quando a Ama pergunta a Romeu se seu nome e o do rosmaninho começam com a mesma letra e ele lhe responde, em tom jocoso, que sim, prevendo a malícia da Ama, esta completa o trocadilho ou jogo de linguagem referindo-se ao duplo sentido de R: a letra do cachorro, nome comum para cachorros naquela época, que também conotava um nome vulgar para ‘pênis’ e, cuja pronúncia se assemelha à pronúncia de ‘*arse*’ (traseiro); a letra de “Rosmarinho, conhecido entre nós como alecrim, era a erva da fidelidade” (FUNCK, 2011, p. 121), qualidade certamente desejável em Romeu.

Evans (2003, p. 128-129) interpreta os trocadilhos desta fala da seguinte forma:

rosemary ‘Este é um rosmaninho para lembrança’ (Ham. 4.5-175), erva associada a casamentos, mas também a funerais (see 4.5-95 SD⁵⁶⁶)/ **both with a** com o mesmo nome⁵⁶⁷/ **dog-name** Ver Persius, *Satires* 1, 109: ‘Sonat hic de nare canina littera’; Ben Johnson. *English Grammar* (VIII, 491): ‘R é a letra do Cachorro, soa como um rosnado’; e Nashe, *Summers Last Will and Testament (Works, III, 254)*: “They [dogs] arre and barke at night against the Moone [os cães rosnam e latem, à noite, para a lua]”⁵⁶⁸./ **for the – no... letter** P. Williams sugere que o que Ama está prestes a dizer ‘*arse*’ [traseiro]. Obviamente ela não sabe ler nem escrever e para evitar as associações rudes ela supõe que ‘Romeu’ e ‘rosmaninho’ não devem começar com a mesma letra.⁵⁶⁹

Conforme Partridge (2009, p. 222-228) ‘R’ remete a:

Roger ou **roger**. ‘Ambos com R. – Ama. Ah, brincalhão, “r” é a letra do cachorro. R. é para – não, eu sei que começa com outra letra’. R&J., II iii 213-215. O ‘R’ é geralmente explicado by *arrrr* do cachorro (ou rosnado: é correto; mas R é também a forma curta de *Roger*, nome de cachorro, e é também uma gíria para (*Roger* or *roger*) pênis – note o [inacabado e sugestivo] “é para...” da Ama.⁵⁷⁰

Funck (2011, p. 121) também se refere ao “‘r’ [como termo que] era considerado “a letra do cachorro” desde a antiguidade clássica”.

Carrington ([19--], p. 79) observa a alusão ao R de Romeu tanto relacionada ao nome comumente dado aos cães, Roger, como à simbologia da flor do rosmaninho. Assim vemos:

⁵⁶⁶ “**rosemary** ‘There’s rosemary, that’s for remembrance’ (Ham. 4.5-175), a herb associated with weddings, but also with funerals (see 4.5-95 SD).”

⁵⁶⁷ “**both with a** with the same name.”

⁵⁶⁸ “**dog-name** See Persius, *Satires* 1, 109: ‘Sonat hic de nare canina littera’; Ben Johnson. *English Grammar* (VIII, 491): ‘R is the *Dog’s* letter, an hurreth in the sound ‘; and Nashe, *Summers Last Will and Testament (Works, III, 254)*: “They [dogs] arre and barke at night against the Moone’.”

⁵⁶⁹ “**for the – no... letter** P. Williams suggests the Nurse is about to say ‘*arse*’. Obviously she can’t read or spell, and because of its rude associations she decides that ‘Romeo’ and ‘rosemary’ must begin with some other letter.”

⁵⁷⁰ “**Roger** or **roger**. Both with na R. – Nurse. Ah, mocker! That’s the dog’s name; R. is for the – No; I know it begins with some other letter’. R&J., II iii 213-215. The ‘R’ is generally explained by the dog’s *ar* (or growling: this is correct; but R is also short for *Roger*, a dog’s name, and also a slang term (*Roger* or *roger*) for the penis – note the Nurse’s ‘it’.”

rosemary. Sua flor simbolizava as lembranças e, portanto, era usada tanto na decoração de casamentos (ver IV.v.78 [cena do funeral de Julieta]) como de funerais^{571/} that's the dog's name. Proveniente do som do 'r' que, supostamente, representa [uma onomatopeia] do som do rosnado do cão. Bem Johson escreveu em sua obra *English Grammar* que 'o R é a letra do cão, proveniente do próprio som do animal'. A ama provavelmente confunde o 'nome' com a 'letra', [o que constituiu um novo malatropismo]".⁵⁷²

De acordo com Rasmussem, Sénéchal e Bate (2007, p. 4433):

rosemary erva que simbolizava a fertilidade e as memórias, era usada em casamentos e funerais"/ dog's name porque o 'r' soa como o rosnado de um cão **R é para** – a Ama estava prestes a dizer [R de] 'arse' (trazeiro) [que tem o mesmo som em inglês].⁵⁷³

No que se refere a *sententious*, vemos “outro solecismo ou malatropismo [da Ama], que usa *sententious* (sentencioso) no lugar de *sentences* (frases)” (FUNCK, 2011, p. 121).

Conforme Evans (2003, p. 129): “**sententious** Provável malapropismo de ‘sentences’ [frases] = ditos espirituosos ou morais”.⁵⁷⁴

Carrington [19--] compartilha a mesma interpretação: “**sententious**. Malatropismo de ‘sentences’ (máximas), ver nota p. 74 (p. 79)^{575/} **sentence** máxima. Observe o mesmo significado da nota da p. 52 (p. 74)^{576/} **sentence**, julgamento (p. 52)”.⁵⁷⁷

Segundo Rasmussem, Sénéchal e Bate (2007, p. 4433): “**sententious** malapropismo de ‘sentences’, ou seja, máximas”.⁵⁷⁸

Nas traduções brasileiras, alguns duplos sentidos são mantidos. Assim, vemos: o sentido revertido da expressão ‘*for fault of the worse*’ e ‘*Yea, is the worst well?*’ em português em ‘por falta de alguém pior’ e ‘o pior é bom’; a equivalência do provérbio ‘*lead her in a fool's paradise*’ nas expressões ‘levá-la para a rua da amargura’ ou ‘levá-la para o paraíso dos bobos/loucos’, com exceção da tradução de Oliveira Ribeiro Neto que apenas reproduz o sentido literal de ‘magoá-la’; ‘*lay knife aboard*’ é reproduzida com as também metafóricas ‘pôr-lhe a mão em cima’, ‘conquistar a caravela’, ‘lançar o seu arpão para abordá-la’, exceto pela tradução de Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1969) (que manteve somente o sentido

⁵⁷¹ “**Rosemary**. The flower symbolical o remembrance, and hence used at weddings and (see IV. V. 78) at funerals.”

⁵⁷² “that's the dog's name. from the rolling of the **r**, supposed to represent the dog's growling. In his English Grammar Ben Johnson wrote, ‘R is the dog's letter and hirreth in the sound’. The Nurse probably gets ‘name’ confused with ‘letter’.”

⁵⁷³ “**rosemary** the herb symbolized fidelity and remembrance, and was used at weddings and funeral **dog's name** because “r” sounds like a dog's growl **R is for the** – the Nurse may be about to say ‘arse’.”

⁵⁷⁴ “**sententious** Probably a malapropism for ‘sentences’ = witty or moral sayings.”

⁵⁷⁵ “**sententious**. Malatropism for ‘sentences’ (maxims), see note p. 74.”

⁵⁷⁶ “**sentence**, maxim. Not the same meaning as on p. 52.”

⁵⁷⁷ “**sentence**, judgment.”

⁵⁷⁸ “**sententious** malapropism for “sentences,” i.e., maxims.”

literal de ‘abordá-la’; em ‘*the dog-name. R is for the*’ vemos equivalentes em ‘R’ a letra do rato’, ou ‘R a letra/o rosnado do cachorro.

Todavia, os solecismos ou malapropismos não foram reproduzidos como tais. As traduções brasileiras estão focadas em manter o sentido denotativo das expressões. Desta forma, vemos reproduzidos os seguintes sentidos: ‘*confidence*’ como uma conversa particular ou confidencial; ‘*indite*’, referência a um convite – a ideia de ‘convite para um jantar ou ceia’, replica a conotação jocosa do texto original; ‘*ropery*’ como asneiras, velhacarias ou desaforos; ‘*weak*’, como péssima conduta, ação censurável ou indigna; ‘*sententious*’ como trocadilhos, versos, sentenças ou histórias.

Finalmente, a referência à antiga balada *Constant Susanna* da obra *Percy’s Reliques* em ‘*lady, lady, lady*’ se perde nas traduções que buscam soluções focadas na reprodução do sentido denotativo de ‘*lady*’, tais como senhora, dama ou ‘*madonna*’.

Quadro 29 - Jogos de linguagem (sem conotação sexual) da personagem Ama em *Romeu e Julieta*

Esta cena descreve os preparativos para o casamento de Julieta e Páris.			
ATO IV, cena 4 - original - Evans (<i>apud</i> Funck)			
Lady Capulet: Hold, take these keys and fetch more spices, Nurse.			
Nurse: They call for dates and quinces in the pastry .			
Capulet: Come, stir, stir, stir! The second cock hath crowed, the curfew bell hath rung , ‘tis three o’clock. Look to the baked meats, good Angelia, spare not for cost.			
Nurse: Go, ye cot-quean , go, get you to bed. Faith, you’ll be sick tomorrow for this night’s watching. (p. 208-209)			
Onestaldo de Pennafort (1. ed. 1940, 1947 e 1956, 1968)	Oliveira Ribeiro Neto (1. ed. 1948, 1951, 1954, 1960 e 1997)	Carlos Alberto Nunes (1. ed. 1956, 1958, 2008)	Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1. ed. 1969, 1978, 1989 e 1995)
Senhora Capuleto: Aa, olha as chaves; traz outras especiarias. Ama: Estão pedindo tâmaras na copa e mais marmelo para os pastelões. <i>Entra Capuleto.</i> Capuleto: Vamos! Mexam-se, mexam-se, que o galo já cantou duas vezes ; o toque da alvorada. São três horas. Preta atenção, Angélica, aos pastéis! Nada de economia! Ama: Olha dona de casa! Vá-se deitar senão, passando a noite em claro, O senhor amanhã cairá doente! (p. 183-184)	Senhora Capuleto: Toma, pega estas chaves, e traz mais especiarias, Ama. Ama: Estão pedindo tâmaras e marmelada para os pastelões. <i>(Entra CAPULETO.)</i> Capuleto: Vamos, depressa, depressa! O segundo galo já cantou , o sino já bateu, e são três horas. Toma cuidado com os bolos, Angélica, não te preocupes com o custo. Ama: Deixai de bisbilhotices , ide deitar-vos ou aposto que amanhã estareis doente com esta noite acordado. (p. 87)	Senhora Capuleto: Ama, toma estas chaves e nos trae mais tempeiros e cheiro. Ama: Os pasteleiros querem marmelo e tâmara. <i>(Entra Capuleto.)</i> Capuleto: Mexam-se! Vamos! O segundo galo já cantou e o sinal de apagar o fogo há muito já foi dado. São três horas. Cuida dos bolos, minha boa Angélica, sem poupar coisa alguma. Ama: Ide, ide embora, metediço ; o lençol está chamando, por minha fé, assim ficais doente, por haverdes velado a noite toda. (p. 97)	Senhora Capuleto: Ouve, segura estas chaves e vai buscar-me mais especiarias, ama. Ama: Estão pedindo tâmaras e marmelos na pastelaria . <i>(Entra Capuleto.)</i> Capuleto: Vamos, despertai, despertai, despertai! O galo já cantou pela segunda vez e soou o toque de recolher. São três horas. Tem cuidado com os pastéis, boa Angélica, e não poupes gastos! Ama: Ide, ide, senhor intrometido! Ide para a cama! Estareis passando mal amanhã, se não dormirdes! (p. 103-104)

Fonte: Elaborado pela autora.

Nesta fala, o primeiro trocadilho/jogo de linguagem diz respeito à metonímia ‘*pastry*’, que tanto designava “o lugar, ligado à cozinha, onde se faziam massas, bolos e demais derivados de farinha, [como também estes próprios produtos]. A tradução ‘cozinha’ é apenas pragmática.” (FUNCK, 2011, p. 208).

Em Evans (2003, p. 181) vemos: “**pastry Room** where pie paste was prepared; compare ‘pantry’, ‘buttery’.”⁵⁷⁹

Carrington ([19--], p. 100) também traz uma definição: “**pastry**, o lugar onde as massas, pães e bolos eram feitos. Cf. ‘pantry’ [copa], onde os pães (Fr. ‘pain’) eram feitos”.⁵⁸⁰

Conforme Rasmussem, Sénéchal e Bate (p. 2007, p. 4451): “**pastry** lugar onde massas, pães e bolos eram produzidos”.⁵⁸¹

A segunda observação é sobre a metáfora ‘*cock hath crowed, the curfew bell hath rung*’, referente à “convenção do canto do galo, [que] era a seguinte: primeiro galo, meia-noite; segundo galo, três da madrugada; terceiro galo: uma hora antes do amanhecer” (FUNCK, 2011, p. 208).

Evans (2003, p. 181) interpreta os trocadilhos da seguinte maneira:

second cock As horas convencionais do canto do galo eram (1) meia noite, (2) três horas da manhã, (3) uma hora antes do amanhecer (Kittredge).⁵⁸² / **curfew bell** Estritamente o toque do sino (French ‘couvre feu’) das vinte horas, mas o termo também era empregado para outros toques de sino. Talvez o que Shakespeare queira dizer é que o mesmo sino (o toque do sino) tenha sido utilizado para o ‘toque matinal’. [...].⁵⁸³

Segundo Carrington ([19--], p. 100): “**curfew-bell**. A expressão não deve ser interpretada literalmente; apenas se refere ao toque do sino que despertava os criados”.⁵⁸⁴

Em Rasmussem, Sénéchal e Bate (2007, p. 4451) vemos um destaque a: “**curfew-bell** sino que era tocado pela manhã a uma hora fixa”.⁵⁸⁵

A terceira observação está na metáfora ‘*cot-queen*’ utilizada pela Ama: “*Go, ye cot-queen, go, get you to bed. Faith, you’ll be sick tomorrow for this night’s watching*”.

Conforme Funck (2011, p. 209):

⁵⁷⁹ “**pastry Room** where pie paste was prepared; compare ‘pantry’, ‘buttery’.”

⁵⁸⁰ “**pastry**, the room where the paste (pastry) was made. Cf. ‘pantry’, where the bread (Fr. ‘pain’) was made.”

⁵⁸¹ “**pastry** room in which pastry dishes were made.”

⁵⁸² “**second cock** The conventional times of cockcrowing were (1) midnight, (2) three a.m., (3) an hour before day (Kittredge).”

⁵⁸³ “**curfew bell** Strictly, curfew (French ‘couvre feu’) was rung at eight in the evening, but the term was loosely used for other ringings. Perhaps all Shakespeare means is that the same bell (the curfew bell) was used for the ‘matin bell’. [...].”

⁵⁸⁴ “**curfew-bell**. Not to be taken literally, of course; simply the alarm bell to Wake the servants.”

⁵⁸⁵ “**curfew-bell** bell that rang at a fixed hour in the morning.”

é difícil traduzir *cot-quean*. Segundo Hoppe, a palavra designava a atividade de um homem que se metia a fazer as tarefas próprias de uma mulher nas lides da casa (p. 92). [...] Há quem possa dizer que a Ama parece tomar liberdades acima de sua posição com Capuleto, mas, após trabalhar com a família desde antes do nascimento de Julieta, não é de admirar que tenha se desenvolvido certa familiaridade, ainda mais se considerarmos que a Ama não é nada tímida, pelo contrário; há, porém, intérpretes de Shakespeare que pensam que esta intervenção deve ser feita por Lady Capuleto e não pela Ama.

Para Evans (2003, p. 181):

cot-quean termo empregado para se referir a homens que faziam tarefas domésticas. Jackson atribui esta fala à Senhora Capuleto e não à Ama, pois parece ser uma forma demasiado familiar e rude de uma criada dirigir-se a seu senhor. [Entretanto], esta interpretação desconsidera a posição privilegiada da Ama de antiga criada – [...].⁵⁸⁶

Segundo a interpretação de Carrington ([19--], p. 100):

cot-quean, lit. rainha de um chalé (chalé de um trabalhador) termo depreciativo aplicado a homens que fizessem atividades domésticas. Alguns críticos acreditam que esta fala fosse atribuída à Senhora Capuleto, considerando a improbabilidade de que a Ama se dirigisse a seu senhor desta forma. Tudo depende de quem seja Angélica; certamente uma observação tal como ‘Não poupe nos custos’ seria mais apropriada à esposa de Capuleto. Entretanto, no primeiro *Quarto* está claro que esta fala é da Ama, pois Capuleto responde ‘Estás autorizada, Ama...’. Além disso, é preciso considerar o fato de que o dia do casamento de Julieta fosse um dia em que uma antiga criada, que tinha sido ama de Julieta desde o nascimento da menina, teria direito a certas liberdades. De qualquer forma, a Ama não era o tipo de pessoas que não soubesse aproveitar as oportunidades.⁵⁸⁷

De acordo com Rasmussem, Sénéchal e Bate (2007, p. 4451): “**cotquean** homem que interfere nas tarefas domésticas”.⁵⁸⁸

Em termos tradutórios, observamos que as traduções são pragmáticas no que diz respeito a ‘*pastry*’ e se focam no ato da produção em si, mencionando a necessidade de mais ingredientes para os ‘pastelões’. Pennafort (1968) e Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1995), respectivamente, fazem menção à “copa” e à ‘pastelaria’.

⁵⁸⁶ “**cot-quean** Used of a man who usurped the place of a housewife. Jackson objects that the Nurse’s speech is too familiar and rude as addressed to her master and should be assigned to Lady Capulet. This misses the Nurse’s privileged position as an ancient retainer – [...].”

⁵⁸⁷ “**cot-quean**, lit. queen of a cot (a laborer’s cottage), a term disparagingly applied to a man who did the household chores. Some critics think that this speech should be given to Lady Capulet, as the Nurse would not dare to take the liberty of addressing her master thus. It all depends on who Angelica is; certainly a remark like ‘Spare not for cost’ would be more fittingly addressed to his wife. As against this, in the first quarto the speech is unmistakably the Nurse’s, for Capulet replies, ‘I warrant thee, Nurse...’. And it must be remembered that the day of Juliet’s wedding would be a day when an old family servant who had been her nurse since she was born might be allowed some liberties. At all events the Nurse was not the type of person to be slow taking them.”

⁵⁸⁸ “**cotquean** man who interferes with the housework.”

A referência ao segundo canto do galo, ‘*The second cock hath crowed*’, como indicativo do horário de três da manhã, é mantida nas traduções. Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1995, p. 128) incluem uma nota de rodapé a respeito dessa expressão: “Sendo três horas da manhã é mais possível ser o toque de matinas”.

O tom irônico e humorístico do texto original em ‘*cot-quean*’ é igualmente reproduzido nas traduções através da ideia de uma “dona de casa” bisbilhoteira, intrometida ou metediça.

Quadro 30 - Jogos de linguagem (sem conotação sexual) da personagem Ama em *Romeu e Julieta*

<p>Nesta cena, A Ama vai ao quarto de Julieta para acordá-la, no dia de seu casamento com Páris, e a julga morta. Todos entram em luto e se antes se preparavam para o casamento, agora se preparam para o funeral.</p>			
<p>ATO IV, cena 5 - original - Evans (<i>apud</i> Funck) Musician 1: Faith, we may put up our pipes and be gone. Nurse: Honest good fellows, ah put up, for well you know this is a pitiful case. Musician 1: Ay, by my troth, the case may be amended. Peter: Musicians, O musicians, ‘Heart’s ease’, ‘Heart’s ease! O, and you will have me live, play ‘Heart’s ease’. Musician I: Why ‘Heart’s case’? Peter: O musicians, because my heart itself plays ‘My heart is full of woe’. O play me some merry dump to comfort me. Musician 1: Not a dump we, ‘tis no time to play now. Peter: You will not the! Musician 1: No. Peter: I will then give it you soundly. Musician 1: What will you give us? Peter: Not money, on my faith, but the gleek; I will give you the minstrel. Musician: Then I will give you the serving-creature. (p. 218-219)</p>			
<p>Onestaldo de Pennafort (1. ed. 1940, 1947, 1956 e 1968)</p>	<p>Oliveira Ribeiro Neto (1. ed. 1948, 1951, 1954, 1960 e 1997)</p>	<p>Carlos Alberto Nunes (1. ed. 1956, 1958, 2008)</p>	<p>Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1. ed. 1969, 1978, 1989 e 1995)</p>
<p>Primeiro músico: Acho que podemos meter a viola no saco e zarpar! Ama: Sim, sim, meus bons rapazes, metam, metam. Como estão vendo, o caso é muito triste! Primeiro Músico: <i>referindo-se ao saco rasgado da sua viola:</i> Mas para mim ainda tem consêrto. <i>Entra Pedro</i> Pedro: Ó seus músicos, Um Coração Alegre, Um Coração Alegre! Se querem me ver animado, toquem-me Um Coração Alegre! Primeiro Músico: Por que Um coração alegre?</p>	<p>Primeiro Músico: Acho que é melhor guardar os instrumentos e irmo-nos embora. Ama: Guardai-os, guardai-os, bons e honestos amigos, pois bem vedes esta cena digna de lágrimas. <i>(Exit)</i> Primeiro Músico: É verdade que este caso poderia ter sido melhor. <i>(Entra Pedro)</i> Pedro: Músicos, oh, músicos! “Coração Contente”. “Coração Contente”. Se quereis que eu viva, tocai o “Coração contente”. Primeiro Músico: E por que o “Coração</p>	<p>Primeiro músico: Por minha fé, podemos guardar as gaitas e ir embora. Ama: Ah! meus homens, guardai-as, guardai-as, que isso é um caso doloroso! Primeiro músico: Oh! é certo, poderia ser melhor. <i>(Entra Pedro.)</i> Pedro: Músicos! Olá! “Alegra-te, coração!” “Alegra-te, coração!” Se quereis que eu viva, tocai “Alegra-te, coração!” Primeiro Músico: Por que “Alegra-te coração?” Pedro: Oh, músicos, porque meu próprio</p>	<p>Primeiro músico: Palavra de honra, podemos guardar nossas flautas e irmos embora. Ama: Ah! Sim, sim! Guardai-as, meus bons rapazes, pois estais bem vendo, é um caso muito triste. (Sai) Primeiro músico: sim, é verdade, o caso não admito remédio. <i>(Entra Pedro.)</i> Pedro: Músicos! Ó músicos! “A paz do coração”, “A paz do coração”. Se quiserdes que eu continue vivo, tocai-me “A paz do coração!” Primeiro Músico: Por que “A paz do coração?”</p>

<p>Pedro: Ó seus músicos, porque o meu coração está tocando por si mesmo <i>Um coração Amargurado!</i> Toquem-me, por favor, alguma alegre melopeia, para me animar.</p> <p>Primeiro Músico: Nada de melopéias; a ocasião é imprópria para melopéias.</p> <p>Pedro: Então, não querem?</p> <p>Primeiro Músico: Não!</p> <p>Pedro: Então sou eu que lhes vou dar uma boa e bem sonante...</p> <p>Primeiro Músico: O que é que nos vai dar?</p> <p>Pedro: Garanto que não é dinheiro, mas uma outra toada. Vou mostrar a vocês o que é um menestrel!</p> <p>Primeiro Músico: E eu vou te mostrar o que é um lacaio! (p. 192-193)</p>	<p>Contente”?</p> <p>Pedro: Oh músicos, porque minha alma esta tocando “Meu coração está cheio de tristezas”. Oh, tocai alguma coisa para consolar-me.</p> <p>Primeiro Músico: Não, não tocaremos; agora não é hora disso.</p> <p>Pedro: Então não o quereis?</p> <p>Primeiro Músico: Não.</p> <p>Pedro: Pois eu lhes hei de dar o tom.</p> <p>Primeiro Músico: Que é que nos ides dar?</p> <p>Pedro: Dinheiro não, isto é juro, mas música. Vou mostrar-lhes o que é um menestrel.</p> <p>Primeiro Músico: E eu mostrarei o que é um criado. (p. 90-91)</p>	<p>coração toca “O coração me pesa de tristeza”. Oh! tocai uma litania alegre, para reconfortar-me.</p> <p>Segundo Músico: Não, nada de litánias; não é hora de tocar música.</p> <p>Pedro: Então não quereis tocar?</p> <p>Músicos: Não.</p> <p>Pedro: Nesse caso vou tratar-vos como o mereceis.</p> <p>Primeiro Músico: De que modo pretendes tratar-nos?</p> <p>Pedro: Não será com dinheiro, é claro; mas com pilhérias. Vou arranjar-vos um arranhador de rabeca.</p> <p>Primeiro Músico: Nesse caso eu arranjarei para ti um servente de cozinheiro. (p. 101-102)</p>	<p>Pedro: Ó músicos! Porque meu próprio coração toca “Meu coração está cheio de dor.” Oh! tocai-me alguma alegre lamentação para consolar-me!</p> <p>Primeiro Músico: Nada de lamentações! Agora não é hora de tocar!</p> <p>Pedro: Então, não quereis?</p> <p>Primeiro Músico: Não.</p> <p>Pedro: Pois, então, irei eu cantá-la e muito bem.</p> <p>Primeiro Músico: Que nos dareis?</p> <p>Pedro: Não será dinheiro, sem dúvida, mas a diversão. Eu vos darei o menestrel!</p> <p>Primeiro Músico: Então, eu vos darei a entrada. (p. 108)</p>
--	--	--	---

Fonte: Elaborado pela autora.

Neste trecho destacamos o duplo sentido das expressões *put up our pipes, case, Heart’s ease* e *give you the minstrel*. Conforme Evans (2003, p. 187):

put... pipes é uma expressão proverbial (Tilley p. 345), figurativa de ‘fazer as malas’ ou ‘desistir (de uma intenção)’. Não há nenhuma evidência de que um dos músicos seja flautista. [...] e os nomes genericamente descritivos que Peter lhes atribui indicam que provavelmente toquem instrumentos de corda e que, um deles, de acordo com Gibbons, possa ter também atuado como cantor. [...].⁵⁸⁹

O trocadilho ‘*case*’ fica por conta da interação entre a Ama e um músico (contratado para a boda de Julieta e Páris) que exploram seu duplo significado: caso ou caixa. A Ama se refere ao triste caso do “morte” de Julieta, ao passo que o músico, à caixa de seu instrumento.

Segundo Funck (2011, p. 218):

O duplo sentido de *case*, ‘caso’ e ‘caixa’, não pode ser traduzido em português e ocasiona o desencontro entre o que a Ama diz e o que o músico responde, na versão original. A Ama diz *pitiful case* significando “caso triste, de dar pena” e o músico entende *pitiful case* como ‘caixa em petição de miséria’, referindo-se à caixa em que guarda seu instrumento, muito avariada. Esses trocadilhos em Shakespeare são um

⁵⁸⁹ “**put... pipes** Proverbial (Tilley p. 345), figurative for ‘pack up’ or ‘give up’ (one’s hope or intention)’. There is no necessary implication that any of the musicians is a piper. [...] and the generically descriptive names assigned to them by Peter. [...] indicate they are string-players, one of whom, as Gibbons suggests, may have doubled as a singer. [...]”

desafio constante para os tradutores. A tradução acima, em que *case* foi traduzido como ‘caso’ é apenas pragmática na resposta do músico, mas infiel ao texto fonte. A tradução literal da resposta do músico é a seguinte: ‘Sim, é verdade, mas a caixa pode ser consertada’.

Evans (2003, p. 187), interpreta “**pitiful case [como]** caso lamentável”.⁵⁹⁰

Carrington ([19--], p. 102) interpreta ‘*case*’ no sentido de caixa ou estojo do instrumento musical: “**the case**. O músico olha para o *case* de seu instrumento em péssimo estado de conservação [após o comentário da Ama]”.⁵⁹¹ Parece-nos que o duplo sentido de *pitiful case*, interpretado pelo músico, como ‘caixa ou estojo avariado’, seja uma nova menção à frágil condição e reputação dos menestrelis, de que Mercúcio se utiliza, também em sentido pejorativo, no Ato 3, cena 1, quando provoca Teobaldo para um duelo. A seguinte observação de Funck (2011, p. 219) em relação às falas dos músicos e do criado dos Capuleto, Pedro, que seguem a fala da Ama, corroboram esta constatação:

Com a invenção da imprensa, os menestrelis entraram em decadência, a ponto de ser ofensivo ser chamado de menestrel. O diálogo entre os músicos e Pedro é cheio de alusões a termos de música, nem sempre traduzíveis. Heliadora traduz minstrels, no contexto, por “Saltimbancos ordinários” (p. 156).

Além disso, destacamos o *comic relief* ou “alívio cômico” da menção às canções populares, naquela época, *Heart’s ease* e *My heart is full of woe* neste contexto:

As músicas *Heart’s ease* e *My heart is full of woe* eram bem conhecidos nos dias elisabetanos. Pedro diz “lamentação alegre”, demonstrando ignorância, apenas para efeito cômico, que é o que Shakespeare pretende com a cena dos músicos, ou seja, proporcionar “alívio cômico”, *comic relief*, após a cena que deixou a plateia tensa (FUNCK, 2011, p. 219).

Segundo Evans (2003, p. 187): ‘**Heart’s ease**’ uma antiga canção, da qual apenas a melodia sobreviveu (see F.W. Sternfield, *Music in Shakespearean Tragedy*, rev. edn, 1967, p. 102)”.⁵⁹²

A referência às canções populares da Era Elisabetana também é observada por Rasmussem, Sénéchal e Bate (2007, p. 4452): “‘**Heart’s ease**’ canção popular⁵⁹³/ ‘**My... woe**’ outra canção popular, possivelmente, *Ballad of Two Lovers* [‘Balada dos dois amantes’].⁵⁹⁴

⁵⁹⁰ “**pitiful case** state of affairs arousing pity.”

⁵⁹¹ “**the case**. The musician looks at his shabby instrument case.”

⁵⁹² “‘**Heart’s ease**’ An earlier song, of which only the tune survives (see F.W. Sternfield, *Music in Shakespearean Tragedy*, rev. edn, 1967, p. 102).”

⁵⁹³ “‘**Heart’s ease**’ a popular song.”

⁵⁹⁴ “‘**My... woe**’ another popular song, possibly the ‘Ballad of Two Lovers’.”

De acordo com Rasmussem, Sénéchal e Bate (2007, p. 4452), a interpretação do músico é o que dá a *case* um duplo sentido: “**case** situação (o Primeiro Músico então joga com o [duplo] sentido de ‘*case* ou caixa para um instrumento musical)’”.⁵⁹⁵

Quanto a *give you the minstrel* vemos em Evans (2003, p. 188) a seguinte interpretação:

give... minstrel i.e. descreve um indivíduo sem valor. Uma lei de 1572 do Parlamento classificava menestrelis, guardiões de ursos, esgrimistas, etc., como velhacos, vagabundos e mendigos (Dowden). Embora haja uma interpretação possível de um trocadilho entre ‘gleek’ e ‘gleeman’ (= trovador), a última palavra já era arcaica pelo tempo de Shakespeare.⁵⁹⁶

Conforme Funck (2011, p. 219): “Com a invenção da imprensa, os menestréis entraram em decadência, a ponto de ser ofensivo ser chamado de menestrel”.

No que diz respeito à tradução de *case*, as traduções para o português reproduzem o trocadilho apenas no sentido de caso ou situação, com exceção da tradução de Pennafort (1968), pois ao se utilizar das expressões “enfiar a viola no saco” e “Mas para mim ainda tem concerto”, em resposta ao “caso muito triste” mencionado pela Ama, é possível interpretar concerto, no sentido de reparo, como seu homófono ‘concerto’, no sentido de audição musical. Assim, de acordo com um texto que é escrito originalmente para ser interpretado no teatro, podemos pensar nestes homófonos como uma referência ao trabalho dos músicos que, ainda assim, poderiam encontrar uma forma de executar seu concerto. Além disto, o caso, neste contexto, poderia ser interpretado como o *case* ou a caixa do instrumento em questão.

O contraste entre a triste situação da “morte” de Julieta e as sugestões musicais do criado Pedro, encontra soluções tais como “Coração alegre” ou “Coração contente”, embora não façam referências a nomes de canções populares como no texto original.

A alusão ao uso do termo ‘menestréis’, empregado por Pedro em sentido pejorativo, está clara nas traduções através do contexto e é complementada pela reação do músico ao responder com termos tais como ‘lacaio’ ou ‘servente de cozinheiro’.

5.3 CLASSIFICAÇÃO DOS JOGOS DE LINGUAGEM

A seguir, apresentaremos a classificação que propomos dos jogos de linguagem com e sem conotação sexual, subdividida em quadros. Após a identificação e análise dos jogos de

⁵⁹⁵ “**case** situation (the First Musician then plays on the sense of “case for a musical instrument”).”

⁵⁹⁶ “**give... minstrel** i.e. describe you as a worthless fellow. A 1572 Act of Parliament included minstrels along with bear-keepers, fencers, etc., as rogues, vagabonds, and sturdy beggars (Dowden). A play on ‘gleek’ and ‘gleeman’ (= minstrel) has been suggested, though the latter word was archaic by Shakespeare’s time.”

linguagem do texto fonte, constatamos que, naqueles sem conotação sexual, a tipologia é mais heterogênea em termos de representação de imagens expressadas através de figuras de linguagem. Assim, enquanto os jogos de linguagem com conotação sexual apresentam metáforas, onomatopeias e interjeições, os jogos de linguagem sem conotação sexual incluem metáforas, metonímias, sinédoques, onomatopeias, prosopopeias, interjeições/locuções interjeitivas, malapropismos e corruptelas.

5.3.1 Quadros de classificação dos jogos de linguagem com conotação sexual

Quadro 31 - Metáforas⁵⁹⁷

Tipo	Trecho e fonte
Alusão ao ato sexual	<p>Nurse: Even or odd, of all days in the year, come Lammas-eve at night shall she be fourteen. [...] 'Tis since the earthquake now aleven years. [...] And since that time it is aleven years, for then she could stand high-lone; nay, by th'tood, she could have run and waddled all about, for even the day before, she broke her brow, and then my husband – God be with his soul, 'A was a merry man – took up the child. 'Yea', quoth he, 'dost thou fall upon thy face? Thou wilt fall backward when thou hast more wit, wilt thou not, Jule?' And by my holidam, the pretty wretch left crying, and said 'Ay'. To see now how a jest shall come about! I warrant, and I should live a thousand years, I never should forget it: 'Wilt thou not, Jule? Qoth he, and pretty fool, it stinted, and said 'Ay!'.</p> <p>Lady Capulet: Enough of this, I pray thee hold thy peace.</p> <p>Nurse: Yes, madam, yet I cannot choose but laugh, to think it should leave crying, and say 'Ay'. And yet I warrant it had upon it brow a bump as big as a cock'rel's stone, a perilous knock, and it cried bitterly. 'Yea', quoth my husband, 'fall'st upon thy face? Thou wilt fall backward when thou comest to age, wilt thou not, Jule? It stinted, and said, 'Ay'. (p. 50-53)</p> <p>ATO I - Cena 3 - original - Evans (apud Funck)</p>
	<p>Nurse: No less! Nay, women grow bigger by men. (p. 56)</p> <p>ATO I - Cena 3 - original - Evans (apud Funck)</p>
	<p>Mercutio: And to sink in it should you burden love, Too great oppression for a tender thing.</p> <p>Romeo: Too rude, too boist'rous, and pricks like thorn. (p. 60)</p> <p>ATO I - Cena 4 - original - Evans (apud Funck)</p>
	<p>Mercutio: If love be rough with you, be rough with love: Prick love for pricking, and you beat love down. (p. 60)</p> <p>ATO I - Cena 4 - original - Evans (apud Funck)</p>
	<p>Mercutio: O then I see Queen Mab hath been with you: she is the fairies' midwife, and [...]. Sometimes she gallops o'er a courtier's nose, [...]. This is the hag, when maids lie on their backs. That presses them and learns them first to bear, Making them women of good carriage. This is she. (p. 63)</p> <p>ATO I - Cena 4 - original - Evans (apud Funck)</p>
	<p>Mercutio: Nay, I'll conjure too. [...] He heareth not, he stirreth not, he moveth not, the ape is dead, and I must conjure him. I conjure thee by Rosaline's bright eyes, by her high forehead and her scarlet lip, by her fine foot, straight leg, and quivering thigh, and the demesnes that there adjacent lie, that in thy likeness thou appear to us. (p. 81-83)</p> <p>ATO II - Cena 1 - original - Evans (apud Funck)</p>

⁵⁹⁷ Os jogos de linguagem de conotação sexual dos quadros de classificação estão destacados em cores distintas para uma melhor visualização do leitor(a).

	<p>Mercutio: This cannot anger him; 'twould anger him to raise a spirit in his mistress' circle, of some strange nature, letting it there stand till she had laid it and conjured it down: that were some spite. My invocation is fair and honest: in his mistress name I conjure only but to raise up him. (p. 83-84) ATO II, cena 1 - original - Evans (apud Funck)</p>
	<p>Mercutio: If love is blind, love cannot hit the mark. Now will he sit under a medlar tree, and wish his mistress were that kind of fruit as maids call medlars when they laugh alone. O Romeo, that se were, O that she were an open-arse, thou a pop'ring pear! Romeo, good night, I'll to my truckle-bed. This field-bed is too cold for me to sleep. Come, shall we go? (p. 84-85) ATO II - Cena 1 - original - Evans (apud Funck)</p>
	<p>Mercutio: Where the dev'l should this Romeo be? Came he not home tonight? Benvolio: Not to his father's, I spoke with his man. Mercutio: Why, that same pale hard-hearted wench, that Rosaline, torments him so, that he will sure run mad. (p. 107) ATO II, Cena 4 - original - Evans (apud Funck)</p>
	<p>Mercúcio: Alas, poor Romeo, he is already dead. Stabbed with a white wench's black eye, run through the ear with a love song, the very pin of his heart cleft with the blind bow-boy's butt-shaft; and is he a man to encounter Tybalt? (p. 108) ATO II - Cena 4 - original - Evans (apud Funck)</p>
	<p>Mercutio: The slip, sir, the slip, can you not conceive? Romeo: Pardon, good Mercúcio, my business was great, and in such a case as mine a man may strain courtesy. Mercutio: That's as much as to say, such a case as yours constrains a man to bow in the hams. Romeo: Meaning to cur'sy. Mercutio: Thou hast most kindly hit it. Romeo: A most courteous exposition. Mercutio: Nay, I am the very pink of courtesy. Romeo: Pink of flower. (p. 111- 112) ATO II - Cena 4 - original - Evans (apud Funck)</p>
	<p>Mercutio: Right. Why, is not this better now than groaning for love? Now art thou sociable, now art thou Romeo; Now art thou what thou art, by art as well as by nature, for this driveling love is like a great natural that runs lolling up and down to hide his bauble in a hole. (p. 113) ATO II - Cena 4 - original - Evans (apud Funck)</p>
	<p>Mercutio: Thou desirest me to stop in my tale against the hair. Benvolio: Thou wouldst else have made thy tale large. Mercutio: O thou art deceived; I would have made it short, for I was come to the whole depth of my tale, and meant indeed to occupy the argument no longer. Romeo: Here's a goodly gear! A sail, a sail! Mercutio: Two, two: a shirt and a smock. (p. 113) ATO II - Cena 4 - original - Evans (apud Funck)</p>
	<p>Nurse: O God's lady dear, are you so hot? Marry, come up, I throw; is this the poultice for my aching bones? Henceforth do your messages yourself. Juliet: Here's such a coil! Come, what says Romeo? Nurse: Have you got leave to go to shrift today? Juliet: I have. Nurse: Then hie you hence to Friar Lawrence's cell, there stays a husband to make you a wife. Now comes the wanton blood up in your cheeks, They'll be in scarlet straight at any news. Hie you to church, I must another way, to fetch a ladder, by the which your love must climb a bird's nest soon when it is dark. I am the drudge, and toil in your delight; but you shall bear the burden soon at night. Go. I'll to dinner, hie you to the cell. Juliet: Hie to hight fortune! Honest Nurse, farewell. (p. 126-127) ATO II - Cena 5 - original - Evans (apud Funck)</p>
	<p>Nurse: O he is even in my mistress' case, just in her case. O woeful sympathy! Piteous predicament! Even so lies she, blubb'ring and weeping, weeping and blubb'ring. Stand up, stand up, stand, and be you a man. For Juliet's sake, for her sake rise and stand; why should you fall into so deep an O? Romeo: Nurse!</p>

		<p>Nurse: Ah, sir, ah, sir, death's the end of all. (p. 162-163) ATO III - Cena 3 - original - Evans (apud Funck)</p>
		<p>Nurse: Mistress, what mistress! Fast, I warrant her, she. Why, lamb! Why, lady! Fie, you slug-a-bed! Why, love I say! Madam! Sweet heart! Why, bride! What, not a word? You take your pennyworths now; sleep for a week, for the next night I warrant the County Paris hath set up his rest that you shall rest but little. God forgive me. Mary and amen! How sound she is asleep! (p. 212) ATO IV - Cena 5 - original - Evans (apud Funck)</p>
Alusão à mitologia clássica		<p>Mercúcio: Alas, poor Romeo, he is already dead. Stabbed with a white wench's black eye, run through the ear with a love song, the very pin of his heart cleft with the blind bow-boy's butt-shaft; and is he a man to encounter Tybalt? (p. 108) ATO II - Cena 4 - original - Evans (apud Funck)</p>
Alusão terminologia botânica	à -	<p>Mercutio: If love is blind, love cannot hit the mark. Now will he sit under a medlar tree, and wish his mistress were that kind of fruit as maids call medlars when they laugh alone. O Romeo, that se were, O that she were an open-arse, thou a pop'ring pear! Romeo, good night, I'll to my truckle-bed. This field-bed is too cold for me to sleep. Come, shall we go? (p. 84-85) ATO II - Cena 1 - original - Evans (apud Funck)</p>
Alusão terminologia esportes (arquearia)	à -	<p>Mercutio: If love is blind, love cannot hit the mark. Now will he sit under a medlar tree, and wish his mistress were that kind of fruit as maids call medlars when they laugh alone. O Romeo, that se were, O that she were an open-arse, thou a pop'ring pear! Romeo, good night, I'll to my truckle-bed. This field-bed is too cold for me to sleep. Come, shall we go? (p. 84-85) ATO II - Cena 1 - original - Evans (apud Funck)</p>
		<p>Mercúcio: Alas, poor Romeo, he is already dead. Stabbed with a white wench's black eye, run through the ear with a love song, the very pin of his heart cleft with the blind bow-boy's butt-shaft; and is he a man to encounter Tybalt? (p. 108) ATO II - Cena 4 - original - Evans (apud Funck)</p>
Alusão terminologia zoologia	à -	<p>Lady Capulet: Nurse, where is my daughter? Call her forth to me. Nurse: Now by my maidenhead as twelve year old, I bade her come. What, lamb! What, lady bird? God forbid, where's this girl? What, Juliet? (p. 49) ATO I - Cena 3 - original - Evans (apud Funck)</p>
		<p>Benvolio: Here comes Romeo, here comes Romeo Mercutio: Without his roe, like a dried herring: O flesh, flesh, how art thou fishified! (p. 110) ATO II - Cena 4 - original - Evans (apud Funck)</p>
		<p>Mercutio: A bawd, a bawd, a bawd! So ho! Romeo: What hast thou found? Mercutio: No hare, sir, unless a hare, sir, in a lenten pie, That is something stale and hoar ere it be spent. An old hare hoar, And an old hare hoar, is very good meat in Lent; But a hare that is hoar is too much for a score, when it hoars ere it be spent. (p. 116) ATO II - Cena 4 - original - Evans (apud Funck)</p>
		<p>Nurse: O God's lady dear, are you so hot? Marry, come up, I throw; is this the poultice for my aching bones? Henceforth do your messages yourself. Juliet: Here's such a coil! Come, what says Romeo? Nurse: Have you got leave to go to shrift today? Juliet: I have. Nurse: Then hie you hence to Friar Lawrence's cell, there stays a husband to make you a wife. Now comes the wanton blood up in your cheeks, They'll be in scarlet straight at any news. Hie you to church, I must another way, to fetch a ladder, by the which your love must climb a bird's nest soon when it is dark. I am the drudge, and toil in your delight; but you shall bear the burden soon at night. Go. I'll to dinner, hie you to the cell. Juliet: Hie to hight fortune! Honest Nurse, farewell. (p. 126-127) ATO II - Cena 5 - original - Evans (apud Funck)</p>
		<p>Mercutio: Nay, I'll conjure too. [...] He heareth not, he stirreth not, he moveth not, the ape is dead, and I must conjure him. I conjure thee by Rosaline's bright eyes, by her high forehead and her scarlet lip, by her fine foot, straight leg, and quivering thigh, and the demesnes that there adjacent lie, that in thy likeness thou appear to us. (p. 82-83) ATO II - Cena 1 - original - Evans (apud Funck)</p>

Alusão terminologia anatomia	à -	Mercutio: Nay, I'll conjure too. [...] He heareth not, he stirreth not, he moveth not, the ape is dead, and I must conjure him. I conjure thee by Rosaline's bright eyes, by her high forehead and her scarlet lip, by her fine foot, straight leg, and quivering thigh, and the demesnes that there adjacent lie, that in thy likeness thou appear to us. (p. 82-83) ATO II - Cena 1 - original - Evans (apud Funck)
Alusão terminologia culinária	à -	Mercutio: A bawd, a bawd, a bawd! So ho! Romeo: What hast thou found? Mercutio: No hare, sir, unless a hare, sir, in a lenten pie , That is something stale and hoar ere it be spent. An old hare hoar, And an old hare hoar, is very good meat in Lent; But a hare that is hoar is too much for a score, when it hoars ere it be spent. (p. 116) ATO II - Cena 4 - original - Evans (apud Funck)
Alusão saudações	às	Ama: God ye good morrow, gentlemen. Mercutio: God ye good den , fair gentlewoman. Nurse: Is it good den ? Mercutio: 'Tis no less, I tell ye, for the bawdy hand of the dial is now upon the prick of noon. Nurse: Out upon you! What a man are you? (p. 114-115) ATO II - Cena 4 - original - Evans (apud Funck)
Alusão ao tempo		Ama: God ye good morrow, gentlemen. Mercutio: God ye good den, fair gentlewoman. Nurse: Is it good den? Mercutio: 'Tis no less, I tell ye, for the bawdy hand of the dial is now upon the prick of noon . Nurse: Out upon you! What a man are you? (p. 114-115) ATO II - Cena 4 - original - Evans (apud Funck)
Alusão a festivais religiosos cristãos		Mercutio: A bawd, a bawd, a bawd! So ho! Romeo: What hast thou found? Mercutio: No hare, sir, unless a hare, sir, in a lenten pie , That is something stale and hoar ere it be spent. An old hare hoar, And an old hare hoar, is very good meat in Lent ; But a hare that is hoar is too much for a score, when it hoars ere it be spent. (p. 116) ATO II - Cena 4 - original - Evans (apud Funck)

Fonte: Elaborado pela autora.

Quadro 32 - Onomatopeias

Tipo	Trecho e fonte
Alusão ao tilintar de moedas	Romeo: What is her mother? Nurse: Marry, bachelor, her mother is the lady of the house, and a good lady, and a wise and virtuous. I nursed her daughter that you talked withal; I tell you, he that can lay hold of her shall have the chinks . (p. 76-77) ATO 1 - Cena 5 - original - Evans (apud Funck)

Fonte: Elaborado pela autora.

Quadro 33 - Interjeições/locuções interjeitivas

Tipo	Trecho e fonte
Alusão à religião	Lady Capulet: Nurse, where is my daughter? Call her forth to me. Nurse: Now by my maidenhead as twelve year old, I bade her come. What, lamb ! What, lady bird? God forbid , where's this girl? What, Juliet? (p. 49) ATO I - Cena 3 - original - Evans (apud Funck)
	Nurse: Mistress, what mistress! Fast, I warrant her, she. Why, lamb ! Why, lady ! Fie, you slug-a-bed! Why, love I say! Madam! Sweet heart! Why, bride ! What, not a word? You take your pennyworths now; sleep for a week, for the next night I warrant the County Paris hath set up his rest that you shall rest but little. God forgive me . Mary and amen! How sound she is asleep! (p. 212) ATO IV - Cena 5 - original - Evans (apud Funck)

Fonte: Elaborado pela autora.

5.3.2 Quadros de classificação dos jogos de linguagem sem conotação sexual

Quadro 34 - Metáforas⁵⁹⁸

Tipo	Trecho e fonte
Alusão à literatura	<p>Lady Capulet: What say you, can you love the gentleman? This night you shall behold him at our feast; Read o’ver the volume of young Paris’ face, and find delight writ there with beauty’s pen; examine every married lineament, and see how one another lends content; and what obscured in this fair volume lies find written in the margent of his eyes. The precious book of love, this unbound lover, to beautify him, only lacks a cover. The fish lives in the sea, an ‘tis much pride for fair without the fair within to hide; that book in many’s eyes doth share the glory that in gold clasps locks in the golden story; so shall you share all that he doth posses, by having him, making yourself no less. (p. 55-56)</p> <p>Ato I - Cena 3 - original - Evans (apud Funck)</p>
Alusão à fisionomia	<p>Lady Capulet: What say you, can you love the gentleman? This night you shall behold him at our feast; Read o’ver the volume of young Paris’ face, and find delight writ there with beauty’s pen; examine every married lineament, and see how one another lends content; and what obscured in this fair volume lies find written in the margent of his eyes. The precious book of love, this unbound lover, to beautify him, only lacks a cover. The fish lives in the sea, an ‘tis much pride for fair without the fair within to hide; that book in many’s eyes doth share the glory that in gold clasps locks in the golden story; so shall you share all that he doth posses, by having him, making yourself no less. (p. 55-56)</p> <p>Ato I - Cena 3 - original - Evans (apud Funck)</p>
Alusão a personalidades/fatos históricos	<p>Mercutio: [...] Give a case to put my visage in. (Puts on a mask). A visor for a visor! What care I what curious eye doth cote deformities. Here are the beetle brows shall blush for me. (p. 60)</p> <p>Ato I - Cena 4 - original - Evans (apud Funck)</p>
	<p>Lady Capulet: [...] Thou knowest my daughter’s of a pretty age.</p> <p>Nurse: Faith, I can tell her age unto an hour.</p> <p>Lady Capulet: She’s not fourteen.</p> <p>Nurse: I’ll lay fourteen of my teeth – and yet to my teen be it spoken, I have but four – she’s not fourteen. How long is it now to Lammas-tide?</p> <p>Nurse: Even or odd, of all days in the year, come Lammas-eve at night she be fourteen. [...] ‘Tis since the earthquake now aeleven years and she was weaned – I never shall forget it – of all the days of the year, upon that day; For I had then laid wormwood to my dug, sitting in the sun under the dove-house wall. [...] ‘Shake! Quoth the dove-house; ‘twas no need, I throw, to bid the trudge. (p. 50-52)</p> <p>Ato I - Cena 3 - original - Evans (apud Funck)</p>
	<p>Benvolio: The what?</p> <p>Mercutio: The pox of such antic, lispings, affecting phantasticoes, these new tuners of accent! ‘By Jesu, a very good blade! A very tall man! A very good whore! Why, is not this a lamentable thing, grandsire, that we should be thus afflicted with these strange flies, these fashion mongers, these pardon-me’s, who stand so much on the new form, that they cannot sit at ease on the old bench? O their bones, their bones! (p. 107-110)</p> <p>Ato II - Cena 4 - original - Evans (apud Funck)</p>
	<p>Nurse: Ah, mocker, that’s the dog-name. R is for the – no, I know it begins with some other letter – and she hath the prettiest sententious of it, of you and rosemary, that it would do you good to hear it. (p. 121)</p> <p>Ato II - Cena 4 - original - Evans (apud Funck)</p>
	<p>Capulet: Come, stir, stir, stir! The second cock hath crowed, the curfew bell hath rung, ‘tis three o’clock. Look to the baked meats, good Angelica, spare not for cost. (p. 208-209)</p> <p>Ato IV - Cena 4 - original - Evans (apud Funck)</p>
	<p>Musician 1: What will you give us?</p> <p>Peter: Not money, on my faith, but the gleek; I will give you the minstrel.</p>

⁵⁹⁸ Os jogos de linguagem sem conotação sexual dos quadros de classificação estão destacados em cores distintas para uma melhor visualização do(a) leitor(a).

	<p>Musician: Then I will give you the serving-creature. (p. 219) Ato IV - Cena 5 - original - Evans (apud Funck)</p>
	<p>Benvolio: Come knock and enter, and no sooner in, but every man betake him to his legs. Romeo: A torch for me: let wantons light of heart tickle the senseless rushes with their heels; for I am proverbed with a grandsire phrase, I'll be a candle-holder and look on: the game as ne'er so fair, and I am done. (p. 61) Mercutio: Tut, dun's the mouse, the constable's own word. If thou art Dun, we'll draw thee from the mire, or (save your reverence) love, wherein thou sickest up to the ears. Come, we burn daylight, ho! Romeo: Nay, that's not so. Mercutio: I mean, sir, in delay we waste our lights in vain, like lights by day. Take our good meaning, for our judgment sits five times in that ere once in our fine wits. Romeo: And we mean well in going to this mask, but 'tis no wit to go. Mercutio: Why, may one ask? (p. 61-62) Ato IV - Cena 5 - original - Evans (apud Funck)</p>
	<p>Musician 1: Not a dump we, 'tis no time to play now. Peter: You will not the! Musician 1: No. Peter: I will then give it you soundly. Musician 1: What will you give us? Peter: Not money, on my faith, but the gleek; I will give you the minstrel. Musician: Then I will give you the serving-creature. (p. 219) Ato IV - Cena 5 - original - Evans (apud Funck)</p>
Alusão a jogos populares	<p>Benvolio: Come knock and enter, and no sooner in, but every man betake him to his legs. Romeo: A torch for me: let wantons light of heart tickle the senseless rushes with their heels; for I am proverbed with a grandsire phrase, I'll be a candle-holder and look on: the game as ne'er so fair, and I am done. Mercutio: Tut, dun's the mouse, the constable's own word. If thou art Dun, we'll draw thee from the mire, or (save your reverence) love, wherein thou sickest up to the ears. Come, we burn daylight, ho! Romeo: Nay, that's not so. Mercutio: I mean, sir, in delay we waste our lights in vain, like lights by day. Take our good meaning, for our judgment sits five times in that ere once in our fine wits. Romeo: And we mean well in going to this mask, but 'tis no wit to go. Mercutio: Why, may one ask? (p. 61-62) Ato IV - Cena 5 - original - Evans (apud Funck)</p>
Alusão a festivais sazonais pagãos	<p>Lady Capulet: [...] Thou knowest my daughter's of a pretty age. Nurse: Faith, I can tell her age unto an hour. Lady Capulet: She's not fourteen. Nurse: I'll lay fourteen of my teeth – and yet to my teen be it spoken, I have but four – she's not fourteen. How long is it now to Lammas-tide? Lady Capulet: A fortnight and odd days. (p. 50) Ato I - Cena 3 - original - Evans (apud Funck)</p>
Referência a sonhos	<p>Romeo: I dreamt a dream tonight. Mercutio: And so did I. Romeo: Well, what was yours? Mercutio: That dreamers often lie. Romeo: In bed asleep, while they do dream things true. (p. 62-63) Ato I - Cena 4 - original - Evans (apud Funck)</p>
Alusão a personagens literários	<p>Benvolio: Why, what is Tybalt? Mercutio: More than Prince of Cats. O, he's the courageous captain of compliments he fights as you sing prick-song, keeps time, distance, and proportion [...]. (p. 108-109) Ato II - Cena 4 - original - Evans (apud Funck)</p>
Alusão ao folclore celta - canções populares	<p>Mercutio: Farewell, ancient lady, farewell, lady (singing) 'lady, lady'. (p. 117) Ato II - Cena 4 - original - Evans (apud Funck)</p>
	<p>Peter: Musicians, O musicians, 'Heart's ease', 'Heart's ease! O, and you will have me live, play 'Heart's ease'. Musician I: Why 'Heart's case'? Peter: O musicians, because my heart itself plays 'My heart is full of woe'. O play me</p>

	<p>some merry dump to comfort me. (p. 219)</p> <p>Ato IV - Cena 5 - original - Evans (apud Funck)</p>
Alusão ao folclore celta - provérbios/expresões populares	<p>Benvolio: Come knock and enter, and no sooner in, but every man betake him to his legs.</p> <p>Romeo: A torch for me: let wantons light of heart tickle the senseless rushes with their heels; for I am proverbied with a grandsire phrase, I'll be a candle-holder and look on: the game as ne'er so fair, and I am done.</p> <p>Mercutio: Tut, dun's the mouse, the constable's own word. If thou art Dun, we'll draw thee from the mire, or (save your reverence) love, wherein thou sickest up to the ears. Come, we burn daylight, ho!</p> <p>Romeo: Nay, that's not so.</p> <p>Mercutio: I mean, sir, in delay we waste our lights in vain, like lights by day. Take our good meaning, for our judgment sits five times in that ere once in our fine wits.</p> <p>Romeo: And we mean well in going to this mask, but 'tis no wit to go.</p> <p>Mercutio: Why, may one ask? (p. 61-62)</p> <p>Ato I - Cena 4 - original - Evans (apud Funck)</p>
	<p>Romeo: I can tell you, but young Romeo will be older when you have found him than when you sought him: I am the youngest of that name, for fault of a worse.</p> <p>Nurse: You say well.</p> <p>Mercutio: Yea, is the worst well? Very well took, 'Faith, wisely, wisely. (p. 115) Ato II - Cena 4 - original - Evans (apud Funck)</p>
	<p>Nurse: Now afore God, I am so vexed that every part about me quivers. Scurvy knave! Pray you, sir, a word: and as I told you, my young lady bid me enquire you out; what she bid me say, I will keep to myself. But let me tell ye, if ye should lead her in a fool's paradise, as they say, it were a very gross kind of behavior, for the gentlewoman is young and, therefore, if you should deal with her, truly it were an ill thing to be offered to any gentlewoman, and very weak dealing. (p. 118)</p> <p>Ato II, Cena 4 - original - Evans (apud Funck)</p>
	<p>Nurse: Well, sir, my mistress is the sweetest lady – Lord! Lord! When 'twas a little prating thing – O, there is a nobleman in town, one Paris, that would fain lay knife aboard; but she, good soul, had as lieve see a toad, a very toad, as see him. I anger her sometimes, and tell her that Paris is the properer man, but I'll warrant you, when I say so, she looks as pale as any clout in the versal world. Doth not rosemary and Romeo begin with a letter? (p. 120-121)</p> <p>Ato II, cena 4 - original - Evans (apud Funck)</p>
	<p>Tybalt: What wouldst thou have with me?</p> <p>Mercutio: Good King of Cats, nothing but one of your nine lives that I mean to make bold withal, and as you shall use me hereafter, dry-beat the rest of the eight. Will you pluck your sword out of his pilcher by the ears? Make haste, lest mine be about your ears ere it be out. (p. 137-138)</p> <p>Ato III - Cena 1 - original - Evans (apud Funck)</p>
	<p>Musician 1: Faith, we may put up our pipes and be gone.</p> <p>Nurse: Honest good fellows, ah put up, for well you know this is a pitiful case. (p. 218-219)</p> <p>Ato IV - Cena 5 - original - Evans (apud Funck)</p>
Alusão ao folclore celta - lendas	<p>Mercutio: O then I see Queen Mab hath been with you: She is the fairies' midwife, and she comes in shape no bigger than an agate-stone on the forefinger of an alderman, drawn with a team of a little atomi over men's noses as they lie asleep. Her chariot is an empty hazel-nut, made by the joiner squirrel or old grub, time out a'mind the fairie's coachmakers: her wagon-spokes made a long spinners' legs, the cover of the wings of grasshoppers, her traces of the smallest spider web, her collars of the moonshine's wat'ry beams, her whip of cricket's bone, the lash of film, her waggoner a small grey-coated gnat, not half so big as a round little worm pricked from the lazy finger of a maid. And in this state she gallops night by night through lover's brains, and then they dream of love, o'er courtiers' knees, that dream on cur'sies straight, o'er lawyer's fingers, who straight dream on fees, o'er ladie'slips, who straight on kisses dream, which oft the angry Mab with blisters plagues, because their breaths with sweetmeats tainted are. Sometime she gallops o'er a courtier's nose, and then dreams he of smelling out a suit; and sometime comes she with a tithe-pig's tail, tickling a parson's nose as she lies asleep, then dreams he of another benefice; sometimes she driveth over a soldier's neck, and then she dreams he of cutting foreign throats, of breeches, ambuscadoes,</p>

		<p>Spanish blades, of healths five fathom deep; and then anon drums in his ear, at which he starts and wakes, and being thus frightened, swears a prayer or two, and sleeps again. This is that very Mab that plats the manes of horses in the night, and bakes the elf-locks in foul sluttish hairs, which, once untangled, much misfortune bodes. This is the hag, when maids lie on their backs, that presses them and learns them first to bear, making them women of good carriage. This is she ⁻⁵⁹⁹</p> <p>Romeo: Peace, peace, Mercutio, peace! Thou talkt'st of nothing.⁶⁰⁰</p> <p>Mercutio: True, I talk of dreams, which are the children of an idle brain, bigot of nothing but vain fantasy, which is as thin of substance as the air, and more inconstant than the wind, who woos even now the frozen bosom of the north, and being angered puffs away from thence, turning his side to the dew-dropping south. (p. 63-66)</p> <p>Ato I - Cena IV - original - Evans (apud Funck)</p>
Alusão ao casamento	ao	<p>Lady Capulet: [...] Thou knowest my daughter's of a pretty age. (p. 50)</p> <p>Ato I - Cena 3 - original - Evans (apud Funck)</p>
Alusão à morte		<p>Mercutio: No, 'tis not so deep as a well, nor so wide as a church-door, but 'tis enough, 'twill serve. Ask for me tomorrow, and you shall find a grave man. I am peppered, I warrant, for this world. A plague on both your houses! Zounds, a dog, a rat, a mouse, a cat, to scratch a man to death! A braggart, a rogue, a villain that fights by the book of arithmetic. Why the dev'l came you between us? I was hurt under your arm. (p. 139)</p> <p>Ato 3 - Cena 1 - original - Evans (apud Funck)</p>
Alusão ao clima		<p>Benvolio: I pray thee, good Mercutio, let's retire: the day is hot, the Capels are abroad, and if we meet we shall not scape a brawl, for now these hot days, is the mad blood stirring.</p> <p>Mercutio: Thou art like one of these fellows that, when he enters the confines of a tavern, claps me his sword upon the table, and says, 'god send me no need of thee'; And by the operation of the second cup draws him on the drawer, when indeed there is no need.</p> <p>Benvolio: Am I like such a fellow?</p> <p>Mercutio: Come, come, thou art as hot as a Jack in the mood as any in Italy, and as soon moved to be moody, and as soon moody to be moved. (p. 132-133)</p> <p>Ato 3 - Cena 1 - original - Evans (apud Funck)</p>
Alusão a números		<p>Benvolio: And what to? (p. 133)</p> <p>Ato III - Cena 1 - original - Evans (apud Funck)</p>
Alusão terminologia (culinária)	à	<p>Mercutio: Nay, and there were two such, we should have none shortly, for one would kill the other. Thou? Why, thou wilt quarrel with a man that hath a hair more or a hair less in his beard than thou hast; thou wilt quarrel – a man or cracking nuts, having no other reason but because you have hazel eyes. What eye but such an eye would spy out such a quarrel? Thy head is as full of quarrels as an egg is full of meat, and yet thy head hath been beaten as addle as an egg for quarreling. Thou hast quarreled with a man for coughing in the street, because he hath wakened thy dog that hath lain asleep in the sun. Didst thou not fall out with a tailor for wearing his new doublet before Easter? With another for tying his new shoes with old riband? And yet thou wilt tutor me from quarreling? (p. 133)</p> <p>Ato III - Cena 1 - original - Evans (apud Funck)</p>
		<p>Lady Capulet: Hold, take these keys and fetch more spices, Nurse.</p> <p>Nurse: They call for dates and quinces in the pastry. (p. 208)</p> <p>Ato IV - Cena 4 - original - Evans (apud Funck)</p>
Alusão terminologia (Direito)	à	<p>Benvolio: And I were so apt to quarrel as thou art, any man should buy the fee simple of my life for an hour and a quarter.</p> <p>Mercutio: The fee simple? O simple! (p. 134)</p> <p>Ato III - Cena 1 - original - Evans (apud Funck)</p>
Alusão terminologia (esporte esgrima)	à –	<p>Benvolio: Tybalt, the kinsman to old Capulet, hath sent a letter to his father's house.</p> <p>Mercutio: A challenge, on my life.</p> <p>Benvolio: Romeo will answer it.</p> <p>Mercutio: Any man that can write may answer a letter.</p> <p>Benvolio: Nay, he will answer the letter's master, how he dares, being dared.</p> <p>Mercúcio: Alas, poor Romeo, he is already dead. Stabbed with a white wench's black eye, run through the ear with a love song, the very pin of his heart cleft with the blind bow-boy's butt-shaft; and is he a man to encounter Tybalt?</p>

⁵⁹⁹ A análise das metáforas com conotação sexual se encontra no Quadro 31.

⁶⁰⁰ A análise das metáforas com conotação sexual se encontra no Quadro 31.

		<p>Benvolio: Why, what is Tybalt?</p> <p>Mercutio: More than Prince of Cats. O, he's the courageous captain of compliments he fights as you sing prick-song, keeps time, distance, and proportion; he rests him minim rests, one, two, and the third in your bosom; bosom; the very butcher of a silk button, a duelist, a duelist; a gentleman of the very fine house, of the first and second cause. Ah! The immortal 'passado', the 'punto reverso', the 'hay'!</p> <p>Benvolio: The what? (p. 107-109)</p> <p>Ato II - Cena 4 - original - Evans (apud Funck)</p>
		<p>Mercutio: O calm, dishonourable, vile submission. 'Alla stoccata' carries it away. (He draws) Tybalt, you rat-catcher, will you walk?</p> <p>Tybalt: What wouldst thou have with me?</p> <p>Mercutio: Good King of Cats, nothing but one of your nine lives that I mean to make bold withal, and as you shall use me hereafter, dry-beat the rest of the eight. Will you pluck your sword out of his pilcher by the ears? Make haste, lest mine be about your ears ere it be out.</p> <p>Tybalt: I am for you. (Draws)</p> <p>Romeo: Gentle Mercutio, put thy rapier up.</p> <p>Mercutio: Come, sir, your 'passado'.</p> <p>Romeo: Draw, Benvolio, bear down their weapons. Gentlemen, for shame forbear this outrage! Tybalt, Mercutio, the Prince expressly hath forbid this bandying in Verona streets. Hold, Tybalt! Good Mercutio! (p. 137-138)</p> <p>Ato III - Cena 1 - original - Evans (apud Funck)</p>
Alusão terminologia (botânica)	à	<p>Nurse: Ah, mocker, that's the dog-name. R is for the – no, I know it begins with some other letter – and she hath the prettiest sententious of it, of you and rosemary, that it would do you good to hear it. (p. 121)</p> <p>Ato II - Cena 4 - original - Evans (apud Funck)</p>
Alusão terminologia (cutelaria)	à	<p>Tybalt: What wouldst thou have with me?</p> <p>Mercutio: Good King of Cats, nothing but one of your nine lives that I mean to make bold withal, and as you shall use me hereafter, dry-beat the rest of the eight. Will you pluck your sword out of his pilcher by the ears? Make haste, lest mine be about your ears ere it be out. (p. 137-138)</p> <p>Ato III - Cena 1 - original - Evans (apud Funck)</p>
Alusão terminologia (música)	à	<p>Tybalt: Mercutio, thou consortest with Romeo.</p> <p>Mercutio: Consort? What, dost thou make us minstrels? And thou make minstrels of us, look to hear nothing but discords. Here's my fiddlestick, here's that shall make you dance. 'Zounds, consort! (p. 135)</p> <p>Ato III - Cena 1 - original - Evans (apud Funck)</p>
		<p>Musician 1: Faith, we may put up our pipes and be gone.</p> <p>Nurse: Honest good fellows, ah put up, for well you know this is a pitiful case.</p> <p>Musician 1: Ay, by my troth, the case may be amended. (p. 218-219)</p> <p>Ato IV - Cena 5 - original - Evans (apud Funck)</p>
Alusão hierarquia social	à	<p>Benvolio: We talk here in the public haunt of men: Either withdraw unto some private place, or reason coldly of your grievances, or else depart; here all eyes gaze on us.</p> <p>Mercutio: Men's eyes were made to look, and let them gaze; I will not budge for no man's pleasure, I.</p> <p>Tybalt: Well, peace be with you sir, here comes my man.</p> <p>Mercutio: But I'll be hanged, sir, if he wear your livery. Marry, go before the field, he'll be your follower; your worship in that sense may call him a man. (p. 135-136)</p> <p>Ato III - Cena 1 - original - Evans (apud Funck)</p>
Alusão terminologia (matemática)	à	<p>Mercutio: No, 'tis not so deep as a well, nor so wide as a church-door, but 'tis enough, 'twill serve. Ask for me tomorrow, and you shall find a grave man. I am peppered, I warrant, for this world. A plague on both your houses! Zounds, a dog, a rat, a mouse, a cat, to scratch a man to death! A braggart, a rogue, a villain that fights by the book of arithmetic. Why the dev'l came you between us? I was hurt under your arm. (p. 139)</p> <p>Ato III - Cena 1 - original - Evans (apud Funck)</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

Quadro 35 - Metonímias

Tipo	Trecho e fonte
Alusão às armas	Benvolio: The what? Mercutio: The pox of such antic, lispng, affecting phantasticoes, these new tuners of accent! ‘By Jesu, a very good blade! (p. 109) Ato II - Cena 4 - original - Evans (apud Funck)
Alusão à beleza	Lady Capulet: Well think of marriage; younger than you, here in Verona, ladies of esteem are made already mothers. By my count, I was your mother much upon these years that you are a maid. Thus then in brief: The valiant Paris seeks you for his love. Nurse: A man, young lady! Lady, such a man as all the world – why, he’s a man of wax. (p. 54) Ato I - Cena 3 - original - Evans (apud Funck)

Fonte: Elaborado pela autora.

Quadro 36 - Sinédoques⁶⁰¹

Tipo	Trecho e fonte
Alusão à anatomia (parte do corpo pelo todo)	Nurse: An honour! Were it not thine only nurse, I would say thou hadst sucked wisdom from thy teat. (p. 54) Ato I - Cena 3 - original - Evans (apud Funck)

Fonte: Elaborado pela autora.

Quadro 37 - Onomatopeias

Tipo	Trecho e fonte
Alusão a fenômenos naturais	Mercutio: True, I talk of dreams, which are the children of an idle brain, bigot of nothing but vain fantasy, which is as thin of substance as the air, and more inconstant than the wind, who woos even now the frozen bosom of the north, and being angered puffs away from thence, turning his side to the dew-dropping south. (p. 66) ATO 1 - Cena 4 - original - Evans (apud Funck)

Fonte: Elaborado pela autora.

Quadro 38 - Prosopopeias

Tipo	Trecho e fonte
Alusão a fenômenos naturais	Nurse: Even or odd, of all days in the year, come Lammas-eve at night she be fourteen. [...] ‘Tis since the earthquake now aelevn years and she was weaned – I never shall forget it – of all the days of the year, upon that day; For I had then laid wormwood to my dug, sitting in the sun under the dove-house wall. [...] ‘ Shake! Quoth the dove-house; ‘twas no need, I throw, to bid the trudge. (p. 50-51) Ato I - Cena 3 - original - Evans (apud Funck)

Fonte: Elaborado pela autora.

Quadro 39 - Interjeições/locuções interjeitivas

Tipo	Trecho e fonte
Alusão à religião	Lady Capulet: Enough for this, I pray thee hold thy peace. Nurse: Yes, madam, yet I cannot choose but laugh [...]. Juliet: And stint thou too, I pray thee, Nurse, say I.

⁶⁰¹ Alguns autores diferenciam a metonímia da sinédoque. Segundo Serignolli (2018, p. 107), “Como diz Quintiliano, a sinédoque não se distancia da metonímia. Lausberg explica que a sinédoque pode ser considerada como “uma metonímia de relação quantitativa entre a palavra empregada e o significado sugerido”. Os limites entre a metonímia e a sinédoque se confundem especialmente no que concerne às transposições de sentido obtidas a partir das relações entre parte-todo, gênero-espécie e numérica. Para Quintiliano, as relações pars-totus (parte-todo), uno-pluris (singular-plural), species-genus (espécie-gênero), praecedenssequentia (precedentes-posteriores) são chamadas de sinédoque” (PEREIRA, 2016).

	<p>Nurse: Peace, I have done. God mark thee to his grace, thou wast the prettiest babe that e'er I nursed. And I might live to see thee married once, I have my wish.</p> <p>Lady Capulet: Marry, "that marry" is the very theme. (p. 53)</p> <p>Ato I - Cena 3 - original - Evans (apud Funck)</p>
	<p>Tybalt: Mercutio, thou consortest with Romeo.</p> <p>Mercutio: Consort? What, dost thou make us minstrels? And thou make minstrels of us, look to hear nothing but discords. Here's my fiddlestick, here's that shall make you dance. 'Zounds, consort! (p. 135)</p> <p>Ato 3 - Cena 1 - original - Evans (apud Funck)</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

Quadro 40 - Malapropismos

Tipo	Trecho e fonte
Malapropismos – confidence or conference/ indite por invite	<p>Nurse: If you be he, sir, I desire some confidence with you.</p> <p>Benvólio: She will indite him to some supper. (p. 115-116)</p> <p>ATO II - Cena 4 - original - Evans (apud Funck)</p>
Malapropismos – ropery por roguery	<p>Nurse: I pray you, sir, what saucy merchant was this that was so full of his ropery? (p. 117)</p> <p>ATO II - Cena 4 - original - Evans (apud Funck)</p>
Malapropismos – weak por wicked	<p>Nurse: Now afore God, I am so vexed that every part about me quivers. Scurvy knave! Pray you, sir, a word: and as I told you, my young lady bid me enquire you out; what she bid me say, I will keep to myself. But let me tell ye, if ye should lead her in a fool's paradise, as they say, it were a very gross kind of behavior, for the gentlewoman is young and, therefore, if you should deal with her, truly it were an ill thing to be offered to any gentlewoman, and very weak dealing. (p. 119)</p> <p>Ato II - Cena 4 - original - Evans (apud Funck)</p>
Malapropismos – sententious por sentences	<p>Nurse: Ah, mocker, that's the dog-name. R is for the – no, I know it begins with some other letter – and she hath the prettiest sententious of it, of you and rosemary, that it would do you good to hear it. (p. 121)</p> <p>Ato 2 - Cena 4 - original - Evans (apud Funck)</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

Quadro 41 - Corruptelas

Tipo	Trecho e fonte
corruptela – cot-quean em vez de queen of a cottage	<p>Nurse: Go, ye cot-quean, go, get you to bed. Faith, you'll be sick tomorrow for this night's watching. (p. 209)</p> <p>ATO IV - Cena 4 - original - Evans (apud Funck)</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

Percebemos que Shakespeare faz um uso muito frequente de figuras de linguagem, em sua maioria metáforas, mas também vimos exemplos de onomatopeias, interjeições/locuções interjetivas, metonímias, sinédoques, prosopopeias, malapropismos e corruptelas.

Os jogos de linguagem de conotação sexual estão classificados ou subdivididos em três grupos: metáforas, onomatopeias e interjeições ou locução interjetivas. A maior parte desses jogos de linguagem é composta por metáforas, subdivididas em dez tipos distintos de alusões que não apenas dizem respeito apenas ao ato sexual, como também à mitologia clássica, à terminologia (botânica, esportes – arquearia –, zoologia, anatomia, culinária), às saudações, ao tempo e a festivais religiosos cristãos. Há um exemplo apenas de onomatopeia

com referência ao tilintar de moedas e um exemplo de interjeição/locução interjetiva com referência à religião.

Os jogos de linguagem sem conotação sexual estão classificados ou subdivididos em oito grupos: metáforas, metonímias, sinédoques, onomatopeias, prosopopeias, interjeições ou locuções interjetivas, malapropismos e corruptelas. A quantidade de metáforas, que novamente é superior à quantidade das demais figuras de linguagem, está subdividida em vinte e dois tipos distintos de alusões. São elas: literatura, fisionomia, personalidades/fatos históricos, jogos populares, festivais sazonais pagãos, sonhos, personagens literários, canções populares, provérbios/expressões populares, folclore celta, casamento, morte, clima, números, terminologia (culinária, Direito, esporte – esgrima –, botânica, cutelaria, música, matemática), hierarquia social. As metonímias fazem referências às armas e à beleza; as sinédoques à terminologia (anatomia); as onomatopeias e as prosopopeias a fenômenos naturais, respectivamente, ao vento e a terremotos; as interjeições ou locuções interjetivas, à religião.

Portanto, três fatos nos chamam a atenção quando observamos as falas dos personagens Mercúcio e Ama na peça *Romeu e Julieta*: os jogos de linguagem sem conotação sexual ultrapassam os jogos de linguagem de conotação sexual tanto em termos de quantidade como de variedade de figuras de linguagem; a quantidade de metáforas empregadas é muito superior à quantidade das demais figuras de linguagem, tanto no que refere aos jogos de linguagem de conotação sexual, como aos sem conotação sexual; a variedade de tipos de referências nas metáforas sem conotação sexual é superior à variedade de referências nas metáforas de conotação sexual. Dificilmente, poderíamos afirmar os motivos que teriam levado o dramaturgo a tais escolhas, mas, concordamos com Spurgeon (2006, p. 5-6) quando diz que:

A imagística que ele usa instintivamente, portanto, é uma revelação, em grande parte inconsciente, que tem lugar em momentos de sentimentos exacerbados, do equipamento de sua mente, dos canais de seus pensamentos, da qualidade das coisas, dos objetos e incidentes que ele observa e lembra e, talvez, mais significativo do que tudo, daqueles que ele não lembra. [...] [E] que a analogia – a semelhança entre coisas diferentes – que é o fato subjacente à possibilidade e à realidade da metáfora, traz dentro de si o segredo do universo.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise detalhada das falas dos personagens Mercúcio e Ama nas traduções em português leva à conclusão de que as traduções dos períodos históricos selecionados, que englobam os governos de exceção do Governo Vargas (1930-1945) e da Ditadura Militar (1964-1985), em geral reproduzem o duplo sentido dos jogos de linguagem com e sem conotação sexual. No entanto, não apenas por questões linguísticas como também extralinguísticas, requerem formas alternativas de reproduzi-los, visto que nem sempre encontram equivalentes na língua alvo.

A questão da reprodução dos jogos de linguagem do texto shakespeariano é, de fato, complexa. Tal complexidade se deve a dois fatores: a) o caráter hermético do texto, uma vez que Shakespeare explora a conotação (sexual ou não sexual) desses jogos de forma implícita, sempre jogando com seu duplo sentido que é determinado pelo contexto da frase em que estão inseridos; b) a distância geográfico-temporal e histórica entre o texto original – escrito na Inglaterra da Era da Elisabetana do século XVI – e as traduções brasileiras do século XX. Portanto, a tradução encontra aqui dois desafios: lidar com um texto escrito em inglês médio do século XVI, que, apesar de já pertencer ao período do inglês moderno, se mantém diacronicamente distante do inglês atual, o que pode ser verificado pela perda da conotação sexual da maioria das palavras empregadas na construção dos jogos de linguagem do texto original; e encontrar equivalentes no português que possam reproduzir os duplos sentidos e a conotação sexual, levando em conta as diferenças linguísticas e socioculturais.

Desse modo, vemos a tradução como um processo linguístico e sociocultural. Consequentemente, o desafio maior da tradução do texto shakespeariano tem um caráter tanto linguístico, evidenciado pelo hermetismo de seus jogos de linguagem com e sem conotação sexual, ao qual os tradutores precisam dar especial atenção, como um caráter sociocultural, evidenciado pelo impacto das normas sociais e dos valores morais aos quais a tradução está condicionada. Assim, em termos práticos, no contexto sociocultural brasileiro do século XX, este viés sociocultural da tradução se revela através dos valores morais, éticos e culturais de que estão imbuídos inevitavelmente os tradutores, indivíduos situados socialmente. Não obstante, em termos de censura, nossa análise não detectou que as escolhas tradutórias para a recriação dos jogos de linguagem nas traduções brasileiras tenham se pautado, primordialmente, por uma espécie de censura moral, nem mesmo aquelas traduções publicadas nos períodos de exceção. Este fato contradiz nossa hipótese inicial de que as

traduções dos períodos de exceção pudessem ter uma tendência maior a higienizar os jogos de linguagem nesses períodos, em decorrência do enrijecimento da censura.

Assim, acreditamos que esta não confirmação da hipótese inicial se deva ao fato de que, especialmente em períodos de exceção, a rigidez da censura recaia sobre as possíveis críticas de viés político, ou seja, sobre alusões a fatos, personagens, lugares ou conceitos de “mundos” fictícios que possam ser identificados, pelo público, como uma reprodução do contexto historicocultural e sociopolítico do qual faz parte e, conseqüentemente, como uma crítica ao Estado.

Tal constatação evidencia, novamente, a função social do teatro e da literatura não apenas como forma de arte e/ou entretenimento, mas também com instrumento de reflexão, de representação da realidade, de contestação ou crítica das normas sociais e dos valores morais em torno dos quais a sociedade está organizada e dos quais o Estado se utiliza para engendrar seus mecanismos de controle.

Essas conclusões foram possíveis graças a um percurso de análise que retomou a trajetória da censura política, moral e religiosa a que a linguagem com conotação na literatura esteve submetida no decurso da história, bem como os efeitos decorrentes desta censura no tratamento de tal linguagem. Na Era Elisabetana, a censura política prevaleceu sobre a censura moral, quando esteve mais voltada a possíveis referências ou críticas de cunho político implícitas nos duplos sentidos; nos séculos seguintes, a censura moral ganhou mais espaço, voltando-se mais à higienização do caráter sexual da linguagem shakespeariana em decorrência do endurecimento ou restrição dos padrões de conduta moral que preconizavam a castidade, sem perder o foco, evidentemente, nas possíveis críticas de cunho político.

Em relação ao *corpus* desta pesquisa, de uma forma geral, as traduções analisadas de Pennafort (1940), Oliveira Ribeiro Neto (1948), Nunes (1956) e Cunha Medeiros e Mendes (1969) reproduziram o duplo sentido dos jogos de linguagem bem como a conotação sexual das falas dos personagens analisados Mercúcio e Ama, mas as tornaram mais suaves ou sutis do que o texto original em alguns momentos. Ressaltamos também o fato de que o caráter hermético do texto original tenha sido mantido nas traduções, de uma forma geral, mesmo naqueles casos em que pudesse haver uma aparente limitação linguística em decorrência de inequivalências da língua alvo.

No que se refere à provável influência dos valores e normas sociais da tradução dos jogos de linguagem com e sem conotação sexual em *Romeu e Julieta* nos contextos socioculturais e períodos históricos brasileiros estudados, gostaríamos de destacar sua ligação com o processo da modernização. Dentre os fenômenos que marcaram tal processo de

modernização e que tiveram um impacto sobre esses valores morais que teriam influenciado a forma de vivenciar a sexualidade e de representá-la na literatura e em sua tradução estavam a industrialização, a urbanização e o cientificismo da transição do século XIX para o XX. Esse conjunto de fenômenos possibilitou um acesso crescente à informação por uma parcela maior da população e, conseqüentemente, forneceu as bases para o questionamento dos dogmas ou valores religiosos e morais que regiam a vida dos indivíduos, até então organizados em torno de uma estrutura familiar rígida. Conseqüentemente, iniciou-se um lento e gradativo afrouxamento dos costumes, que impactou tal estrutura familiar e a forma de vivenciar a sexualidade e que se refletiu, também, na literatura, em decorrência do estreito vínculo existente entre esta e o contexto sociocultural em que se afinha.

Outra particularidade das traduções diz respeito ao uso de notas de rodapé. Os tradutores não empregam notas de rodapé com exceção de Medeiros e Mendes (1969), que trazem informações adicionais de âmbito linguístico, histórico e cultural para explicar alguns duplos sentidos com ou sem conotação sexual. Além disso, observamos que a tradução de Pennafort (1940) parece ser mais evidente em termos da reprodução da linguagem com conotação sexual do que as demais em algumas passagens das falas de Mercúcio e da Ama, o que, mais uma vez, surpreende, considerando o período em que foi publicada. No que concerne à forma, observamos que as traduções de Pennafort (1940), de Ribeiro Neto (1948) e de Nunes (1956), estão mais próximas do texto original em inglês, reproduzindo-o em prosa e verso, ao passo que Medeiros e Mendes (1969) afastaram-se da forma original, ao traduzirem o texto totalmente em de prosa.

Uma última observação se refere aos glossários empregados para a identificação e a análise dos jogos de linguagem com e sem conotação sexual. Tais obras foram úteis tanto para o uso das definições daquelas palavras ou expressões que compõem os jogos de linguagem, como também para as informações históricas ou culturais apresentadas nos prefácios e introduções das mesmas. No que se refere à tradução interlinear de Funck (2011) e às traduções de Evans (2003) e Hoppe (1947), destacamos a relevância das informações contidas nas notas acerca de aspectos linguísticos, históricos e culturais da Era Elisabetana, pois possibilitaram um entendimento mais profundo dos duplos sentidos e da conotação sexual da linguagem shakespeariana assim como de seus efeitos na produção do texto. Além disso, essas obras contribuíram muito para a observação necessária da inserção da obra literária tanto no contexto histórico e sociocultural em que é produzida como no contexto em que é traduzida.

Conforme Rubenstein (1989), o objetivo de seu estudo é contribuir para uma maior compreensão e para a conseqüente apreciação da linguagem shakespeariana, que teve seus duplos sentidos e conotação sexual omitidos por um longo período em consequência de sua “higienização”. Portanto, o autor pretende não apenas detectar os jogos de linguagem shakespearianos como também discorrer acerca de seus propósitos e dos efeitos revelados pelas falas dos personagens.

Macrone (1998) aborda as questões relativas à popularidade da obra de Shakespeare em seu tempo. A primeira questão diz respeito ao emprego de temas polêmicos por meio de sua característica linguagem de duplo sentido de conotação sexual, tais como sexo, violência, crime, políticas, religião, racismo, semitismo, xenofobia. A segunda faz referência ao fato de que a linguagem sexual de Shakespeare tenha sofrido tentativas de “sofisticação” entre os séculos XVII e XX, o que, segundo ele, nos teria “protegido de ultrajes e evidenciado a noção ingênua de que o Bardo fosse uma espécie de profeta da virtude” (MACRONE, 1998, p. 7).¹

Kiernan (2006) se mostra mais explícita em seu estudo a respeito do vocabulário ou jogos de linguagem de conotação sexual shakespearianos. Segundo a autora, as tentativas de “higienização” da linguagem shakespeariana, tais como a de Bowdler (1818), acarretaram um “desserviço” (KIERNAN, 2006, p. 27) à obra do dramaturgo, pois muito de seu brilhantismo e genialidade se encontram justamente em sua habilidade em explorar os duplos sentidos que determinadas palavras ou expressões adquiriam em determinados contextos”.

Foram também de grande contribuição para a identificação, análise e comparação da tradução dos jogos de linguagem os glossários de Williams (2006) e Rasmussem, Sénéchal e Bate (2007), não apenas por suas definições de cada expressão adaptada ao contexto da obra shakespeariana, como também por suas explicativas notas com referência históricas e culturais essenciais para a compreensão dos duplos sentidos.

Dentre esses autores, Partridge (2009) se destaca por seu pioneirismo em publicar uma obra abertamente voltada ao estudo da linguagem de duplo sentido com conotação sexual da obra de Shakespeare, nas primeiras décadas do século XX, época em que, por uma questão de pudor “todas as edições de Shakespeare ainda eram censuradas (*bowdlerized*), quando editores omitiam insinuações sexuais e quando as atitudes em relação a essas insinuações

¹ “Thus we have protected ourselves from offence, and enhanced the silly notion that the Bard was some sort of prophet of virtue.”

eram muito menos liberais do que começaram a se tornar a partir da década de 1960” (WELLS, 1968, p. viii)², período marcado pela revolução sexual.

Finalmente, acreditamos que a relevância deste trabalho resida em sua contribuição para um conhecimento mais profundo da obra shakespeariana a partir de várias perspectivas: linguística, com foco no estudo do emprego da polissemia e da linguagem com e sem conotação sexual; socioantropológica, focada no estudo da relação entre poder, sexualidade, literatura e tradução; histórica, voltada tanto ao estudo do tratamento da sexualidade no contexto sociocultural elisabetano como no brasileiro das primeiras décadas do século XX; e tradutológica, com vistas à discussão sobre a introdução e a recepção da obra shakespeariana no sistema literário brasileiro por meio da tradução.

Esperamos que este estudo abra espaço a futuras pesquisas, tanto no campo linguístico, no sentido de ampliar o estudo do uso da polissemia e das figuras de linguagem na obra shakespeariana; como no campo socioantropológico, visando investigar com mais profundidade a relação existente entre poder, sexualidade, literatura e tradução; ou como no campo tradutológico, buscando expandir o estudo da recepção da obra de Shakespeare no Brasil e sua inter-relação com a literatura brasileira.

² “Of course, Partridge was writing at a time when all editions of Shakespeare intended for use in schools were bowdlerized, when editors even of scholarly editions frequently shied away from sexual glosses, and when attitudes to expressions of sexuality were far less liberal than they were to become during the 1960’s.”

REFERÊNCIAS

- ALVES, Ivya (1997). Uma geração de críticos quase esquecida. O resgate da trajetória intelectual de Eugênio Gomes. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 32, n. 3, p. 91-118, set. 1997. Disponível em: revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/15286. Acesso em: 7 jan. 2020.
- ANDRADE, José Carlos dos Santos. Plateias vazias e atores calados: um relato sobre a ação da censura no teatro brasileiro durante os anos do ciclo militar até sua extinção (1964/1988). *In*: MARINHO, Cristina; RIBEIRO, Nuno Pinto; TOPA, Francisco. **Teatro do mundo: teatro e censura**. 1. ed. Porto: Universidade do Porto, 2013.
- AROSA, Dayse Mary Ventura. Anos de nacionalismo: a língua e a tradução no Brasil dos anos 1930/1940. **TradRev.**, Rio de Janeiro, n. 12703, junho 2007. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/12703/12703.PDF>. Acesso em: 20 dez. 2018.
- AZEVEDO, Álvares. **Teatro de Álvares de Azevedo, Macário/Noite na taverna**. Edição João Roberto Faria. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. *In*: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012. p. 57-64.
- BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Tradução de Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan e Andreia Guerini. 2. ed. Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.
- BORNHEIM, Gerd. **O sentido e a máscara**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BRAUN, Ana Karina Borges. **O tratamento da tradução da polissemia em traduções da obra *Romeu e Julieta* de William Shakespeare**. 2016. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2016. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/140319#:~:text=Esta%20disserta%C3%A7%C3%A3o%20se%20prop%C3%B5e%20a,potencial%20de%20inequival%C3%Aancia%20na%20tradu%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 2 jan. 2021.
- BOWDLER, Thomas. **The Bowdler Shakespeare**. New York: Cambridge University Press, 2009. Originalmente publicado em 1853.
- BURGESS, Anthony. **English Literature**. 1. ed. London: Longman, 1974.
- CANDLEHOLDER. *In*: **Wiktionary**. [San Francisco: Wikimedia Foundation], 13 March 2020. Disponível em: <https://en.wiktionary.org/wiki/candleholder> (*historical*). Acesso em: 26 fev. 2021.
- CARNEIRO, Leonardo Bérenger Alves; SANTOS, Marlene Soares dos. Um Shakespeare romântico: entre o estético e o político. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 24, n. 2, p. 117-129, jul./dez. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/33081>. Acesso em: 7 jan. 2021.
- CARRINGTON, Norman T. M. A. **Notes on Shakespeare Romeo and Juliet**. Somerset: James Brodie Ltd., [19--].

CASANOVA, Pascale. **A república mundial das letras**. Tradução de Marina Appenzeller. 1. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CATANI, Afrânio; NOGUEIRA, Maria Alice; HEY, Ana Paula; MEDEIROS, Cristina Cardoso de. **Vocabulário Bourdieu**. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

CENSURA. *In*: **Aulete Digital**. [Rio de Janeiro: Lexicon Editora Digital], 2020. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/censura>. Acesso em: 2 out. 2020.

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

DEL PRIORE, Mary. **História do amor no Brasil**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2005.

DEL PRIORE, Mary. **Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil**. 1. ed. São Paulo: Planeta, 2011.

DEL PRIORE, Mary; AMANTINO, Márcia. **História do corpo no Brasil**. 1. ed. São Paulo: Unesp, 2011.

EL FAR, Alessandra. Crítica social e ideias médicas nos excessos do desejo: uma análise dos ‘romances para homens’ de finais do século XIX e início do século XX. **Cadernos Pagu**, São Paulo, a. 28, p. 285-312, jan./jun., 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/YPhJsPY6SbJFKByW7SKsBZj/?lang=pt>. Acesso em: 10 mar. 2019.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Introduction. Polysystem studies. **Poetics Today - International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication**, Durham, v. 11, n. 1, p. 1-6, 1990. Disponível em: https://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/Even-Zohar_1990--PolysystemStudies%20%5BPT11-1%5D.pdf. Acesso em: 22 dez. 2020.

EVEN-ZOHAR, Itamar. O sistema literário. Tradução de Luís Fernando Marozo e Yanna Karlla Kunha. **Translatio**, Porto Alegre, n. 5, p. 22-45, 2013. Disponível em: https://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/Portugues/Even-Zohar_2013--O%20sistema%20literario.pdf. Acesso em: 30 dez. 2020.

FERNANDES, Florestan. **A revolução burguesa no Brasil**. Ensaio de interpretação sociológica. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1976.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1: a vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e José Augusto Guilhaon Albuquerque. 2. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz & Terra, 2015.

FROMM, Eric. **A arte de amar**. Tradução de Milton Amado. 1. ed. Belo Horizonte: Itatiaia Ltda., 1966.

GALINDO, Caetano Waldrigues. Shakespeare e a língua a língua e Shakespeare. *In*: LEÃO, Liana de Camargo; SANTOS, Marlene Soares (org.). **Shakespeare, sua época e sua obra**. Curitiba: Beatrice, 2008.

GIDDENS, Antony. **A transformação da intimidade**. Sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. Tradução de Magda Lopes. 4. ed. São Paulo: Editora Unesp, 1992.

GIORGIO, Agamben. **Estado de exceção**. Tradução de Iraci D. Poleti. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2004.

GOULEMOT, Jean-Marie. **Esses livros que se lêem com uma só mão**. Tradução de Maria Aparecida Corrêa. São Paulo: Discurso Editorial, 2000.

GOMES, Celuta; AGUIAR, Thereza. Anais da Biblioteca Nacional. v. 79, 1959. Divisão de obras raras e publicações, 1961. **William Shakespeare no Brasil Bibliografia**. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/402630/per402630_1959_00079.pdf. Acesso em: 6 abr. 2020.

GOMES, Eugênio. **Shakespeare no Brasil**. 1. ed. São Paulo: MEC, 1961.

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

HELIODORA, Bárbara. Shakespeare no Brasil. *In*: LEÃO, Liana de Camargo; SANTOS, Marlene Soares (org.). **Shakespeare, sua época e sua obra**. 1. ed. Curitiba: Beatrice, 2008.

HUNT, Lynn. **A invenção da pornografia**: obscenidade e as origens da modernidade 1500-1800. Tradução de Carlos Szlak. 1. ed. São Paulo: Hedra, 1999.

KARAM, Sérgio. **A tradução de literatura hispano-americana no Brasil**: um capítulo da história da literatura brasileira. 2016. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Universidade Federal do Rio Grande do SUL (UFRGS), Porto Alegre, 2016. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/172902>. Acesso em: 5 set. 2020.

KIERNAN, Pauline. **Filthy Shakespeare**: Shakespeare's most outrageous sexual puns. London: Quercus Edition Ltd., 2008.

LAMBERT, José. Produção, tradição e importação: uma chave para a descrição da literatura e da literatura em tradução. Tradução de Jean-François Brunelière e Andréia Guerini. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 35, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2015v35nesp1p44>. Acesso em: 20 set. 2020.

LAMBERT, José. Em busca dos mapas-múndi das literaturas. Tradução de Walter Carlos Costa. *In*: GUERINI, Andréia; TORRES, Marie-Hélène Catherine; COSTA, Carlos Walter (org.). **Literatura e tradução**. Textos selecionados de José Lambert. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011a. p. 19-37.

LAMBERT, José. Literaturas, tradução e (des)colonização. Tradução de Marcia A. P. Martins e Paulo Henriques Britto. *In*: GUERINI, Andréia; TORRES, Marie-Hélène Catherine; COSTA, Carlos Walter (org.). **Literatura e tradução**. Textos selecionados de José Lambert. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011b. p. 47-74.

LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. **Uma história do corpo na Idade Média**. Tradução de Marcos Flamínio Peres. 3. d. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

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

MAHOOD, M. M. **Shakespeare's Wordplay**. London: Taylor & Francis Group, 2003.

MARQUES, Maria Helena Duarte. **Iniciação à semântica**. 5. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2001.

MARTINS, Marcia A. P. Shakespeare em tradução no Brasil. *In*: LEÃO, Liana de Camargo; SANTOS, Marlene Soares (org.). **Shakespeare, sua época e sua obra**. 1. ed. Curitiba: Beatrice. 2008.

MARTINS, Marcia A. P. Shakespeare no Brasil: fontes de Referência e primeiras traduções. **TradRev**, Rio de Janeiro, n. 12701, 2020. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/12701/12701.PDF>. Acesso em: 12 jun. 2020.

MARTINS, Marcia A. P. **Traduções do teatro de Shakespeare no Brasil**. PUC- Rio. 2020. Disponível em: http://www.dbd.puc-rio.br/shakespeare/pdfs/traducoes_publicadas_por_decada12.pdf. Acesso em: 27 out. 2020.

MARTINS, Marcia A. P. A tradução do drama shakespeariano por poetas brasileiros. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 13, n. 1, p. 27- 40, jan./jul. 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19156/10144>. Acesso em: 1 dez. 2019.

MICELI, Sérgio. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MILTON, John; EUZÉBIO, Eliane. Tradução e (identidade) política: as adaptações de Monteiro Lobato e o *Julio César* de Carlos Lacerda. MARTINS, Marcia A. P. (org.). **Visões e identidades brasileiras de Shakespeare**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004. p. 81-100.

MORETTI, Franco. **O burguês: entre a história e a literatura**. Tradução de Alexandre Morales. 1. ed. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

NOVAIS, Fernando A.; SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). **História da vida privada 4: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

O ROMANCE de Renart. *In*: **Biblioteca Digital Mundial**. [S. l.], 2021. Disponível em: <https://www.wdl.org/pt/item/594/>. Acesso em: 4 mar. 2021.

O'SHEA, J. R. O teatro shakespeariano em tradução no Brasil. **Confluências Culturais**, Joinville, v. 10, n. 1, p. 7-12, jan.-mar. 2021. *In*: 26º Encontro do Proler Joinville/11º Seminário de Pesquisa em Linguagens, Leitura e Cultura, 2020. Disponível em: <http://periodicos.univille.br/index.php/RCC/issue/view/103>. Acesso em: 12 abr. 2021.

PARTRIDGE, Eric. **Shakespeare's Bawdy**. 3. ed. London: Routledge, 2009. Originalmente publicado em 1947.

PASSIANI, Enio. Na trilha do Jeca: Monteiro Lobato, o público leitor e a formação do campo literário no Brasil. **Interfaces - Sociologia**, Porto Alegre, a. 4, n. 7, p. 254-270, jan./jun. 2002. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/26374038_Na_trilha_do_Jeca_Monteiro_Lobato_o_publico_leitor_e_a_formacao_do_campo_literario. Acesso em: 3 out. 2019.

PEREIRA, Égina Glauce Santos. Metáfora, metonímia, sinédoque e ironia: elementos retóricos de racionalidade no discurso jurídico. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 20, n. 40, p. 346-

366, 2º sem. 2016. Disponível em:

<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/issue/view/772/37>. Acesso em: 14 nov. 2021.

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

RAMICELLI, Maria Eulália. Translating Cultural Paradigms: The Role of the Revue Britannique for the first Brazilian Fiction Writers. p. 43-61. *In*: MILTON, John; BANDIA, Paul (org). **Agents of Translation**. Amsterdam/Filadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2008.

RASMUSEM, Eric; SÉNÉCHAL, Héloïse; BATE, Jonathan. **William Shakespeare Complete Works**. 1. ed. New York: Modern Library, 2007.

RAUEN, Margarida. As resenhas de montagens de peças de Shakespeare no Brasil. **Pitágoras 500**, Campinas, n. 7, p. 5-19, dez. 2014. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8634699>. Acesso em: 20 jul. 2021.

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

ROPERY. *In*: **The Free Dictionary**. [S. l.], 2021. Disponível em: <https://www.thefreedictionary.com/ropery>. Acesso em: 13 nov. 2021.

ROUGEMOUT, Deni de. **O amor e o Ocidente**. Tradução de Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

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

SANTOS, Eduardo Gonçalves. Palavra vela. Origem etimológica. *In*: **Origem da Palavra**. [S. l.], 25 set. 2018. Disponível em: <https://origemdapalavra.com.br/palavras/vela/>. Acesso em: 26 fev. 2021.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença, ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução**. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2005.

SERIGNOLLI, Lya. A metonímia segundo os gramáticos e rétores latinos. **Classica - Revista Brasileira de Estudos Clássicos**, Belo Horizonte, v. 31, n. 1, p. 89-110, 2018. Disponível em: <https://revista.classica.org.br/classica/article/view/590>. Acesso em: 15 out. 2021.

SCHÄFFNER, Christina. The Concept of Norms in Translation Studies. **Current Issues in Language & Society**, Institute for the Study of Language and Society, Aston University, Birmingham, v. 5, n. 1; 2, 1998. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13520529809615500?journalCode=cils20>. Acesso em: 5 jun. 2020.

SHAKESPEARE, William. **A tragédia de Romeu e Julieta**. Tradução de Oliveira Ribeiro Neto. São Paulo: Martins, 1948.

SHAKESPEARE, William. **Romeo and Juliet**. The New Cambridge Shakespeare. Edited by G. Blakemore Evans. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos, 1956.

SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta**. Tradução de Elvio Funck. Porto Alegre: Movimento/Edunisc, 2011.

SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta**. Tradução de F. C. Cunha Medeiros e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1969.

SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta**. Tradução de Onestaldo de Pennafort. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1940.

SHAKESPEARE, William. **Trabalhos de amor perdidos**. Tradução de Ridendo Castigat Mores. São Paulo: Ridendo Castigat Mores, 2002. *E-book*. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/trabalhos.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2021.

SHAKESPEARE, William. **Romeo and Juliet**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

SILVA, Natanael de Freitas. Ditadura civil-militar no Brasil e a ordem de gênero: masculinidades e feminilidades vigiadas. **Mosaico**, São Paulo, v. 7, n. 11, p. 65-83, ago. 2016. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/mosaico/article/view/64778>. Acesso em: 20 jun. 2020.

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

SOUZA, Rainer Gonçalves. A economia da Revolução Francesa. *In*: **História do Mundo**. [S. l.], 2020. Disponível em: <https://www.historiadomundo.com.br/idade-contemporanea/economia-francesa.htm>. Acesso em: 9 abr. 2020.

SOUZA, Rainer Gonçalves. Segurar vela. *In*: **Brasil Escola**. São Paulo, 2021. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/curiosidades/segurar-vela.htm>. Acesso em: 26 fev. 2021.

SPURGEON, Caroline F. E. **A imagística de Shakespeare e o que ela nos revela**. Tradução de Barbara Heliodora. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

TEATRO neoclássico. *In*: Portal São Francisco. [S. l.], 2020. Disponível em: <https://www.portalsaofrancisco.com.br/historia-geral/teatro-neoclassico>. Acesso em: 8 abr. 2020.

TOURY, Gideon. **Descriptive Translation Studies and Beyond**. Amsterdam and Philadelphia: Benjamins, 1995.

WELLS, Stanley. Foreword. *In*: PARTRIDGE, Eric. **Shakespeare's bawdy**. 3. ed. London: Routledge, 1968.

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

WILLIAMS, Gordon. **Dictionary of Sexual Language and Imagery in Shakespeare and Stuart Literature**. London: Athlone Press, 1994. v. 2: G-P.

WILLIAMS, Gordon. **Shakespeare's Sexual Language a Glossary**. London: Continuum, 2006.

WILSON, John Burgess. **English Literature**. A survey for students. London: Longmann, Green and Co Ltd., 1958.

WYLER, Lia. **Línguas, poetas e bacharéis**. Uma crônica da tradução no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.