

A oralidade do bobo em duas traduções brasileiras de *Romeu e Julieta*

The clown's orality in two Brazilian translations of *Romeo and Juliet*

La oralidad del bobo en dos traducciones brasileñas de *Romeo y Julieta*

Tiago Marques Luiz (UEMS)
markx2006@gmail.com

Nilton César Ferreira (Unioeste)
nc.ferreirah@hotmail.com

Resumo

Tomando a oralidade teatral como ponto de partida, esse texto tem como propósito elaborar uma comparação de duas traduções brasileiras da peça *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare. A cena escolhida é a terceira do primeiro ato, na qual Senhora Capuleto e a Ama estão convencendo a jovem protagonista a se casar com Páris. Essa cena é marcada pelo uso constante de ambigüidades obscenas e metáforas por parte da Ama, ao passo que Senhora Capuleto se vale também de metáforas para tratar do tema do casamento. Assim, o enfoque dado para esse artigo é uma comparação das escolhas dos tradutores Onestaldo de Pennafort e Carlos Alberto Nunes na exegese dos trocadilhos originais em língua inglesa. O instrumental teórico se parte das considerações de José Roberto O'Shea (1996), Marlene Fortuna (2000, 2010, 2011), Daniel Marques da Silva (2005), entre outros nomes provenientes dos Estudos da Tradução e dos Estudos Teatrais.

Palavras-chave: Oralidade. Bobo. Teatro. Romeu e Julieta. Traduções brasileiras.

Abstract

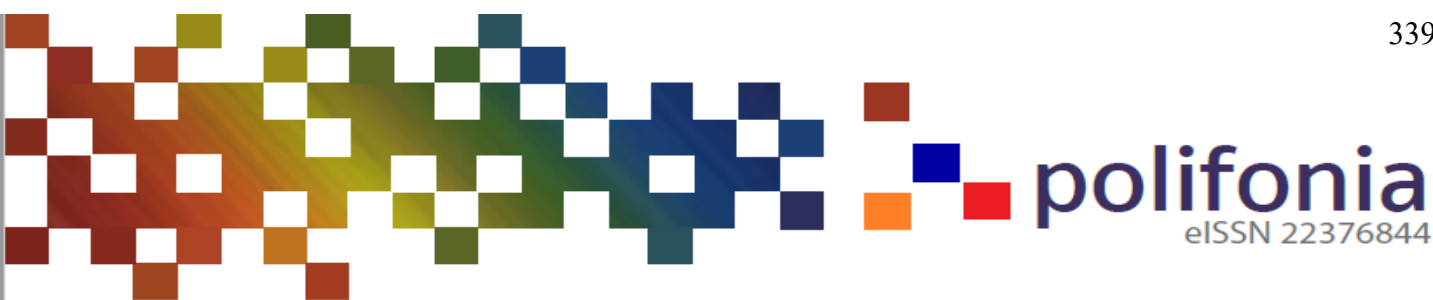
Listing theatrical orality as a starting point, this text aims to compare two Brazilian translations of the play *Romeo and Juliet*, by William Shakespeare. The chosen scene is the third from the first act, in which Lady Capulet and Nurse are convincing the young protagonist to marry Paris. This scene is marked by the constant use of obscene ambiguities and metaphors by the Nurse, while Lady Capulet also uses metaphors to address the theme of marriage. Thus, the focus given to this article is a comparison of the choices of the translators Onestaldo de Pennafort and Carlos Alberto Nunes in the exegesis of the original English puns. The theoretical instrumental starts from the considerations of José Roberto O'Shea (1996), Marlene Fortuna (2000, 2010, 2011), Daniel Marques da Silva (2005), among other names from Translation Studies and Theater Studies.

Keywords: Orality. Clown. Drama. Romeo and Juliet. Brazilian translations.

Resumen

Tiendo la oralidad teatral como punto de partida, este texto tiene como objetivo comparar dos traducciones brasileñas de la obra *Romeo y Julieta*, de William Shakespeare. La escena elegida es la tercera del primer acto, en el que Señora Capuleto y Nodriza están convenciendo al joven protagonista para que se case con París. Esta escena está marcada por el uso constante de ambigüedades y metáforas obscenas por parte de Nodriza, mientras que Señora Capuleto también usa metáforas para abordar el tema del matrimonio. Por lo tanto, el enfoque dado a este artículo es una comparación de las elecciones de los traductores Onestaldo de Pennafort y Carlos Alberto Nunes en la exégesis de los juegos de palabras originales en inglés. Los instrumentos teóricos se basan en las consideraciones de José Roberto O'Shea (1996), Marlene Fortuna (2000, 2010, 2011), Daniel Marques da Silva (2005), entre otros nombres de Estudios de Traducción y Estudios de Teatro.

Palabras-clave: Oralidad. Bobo. Teatro. Romeo y Julieta. Traducciones brasileñas.



Considerações iniciais

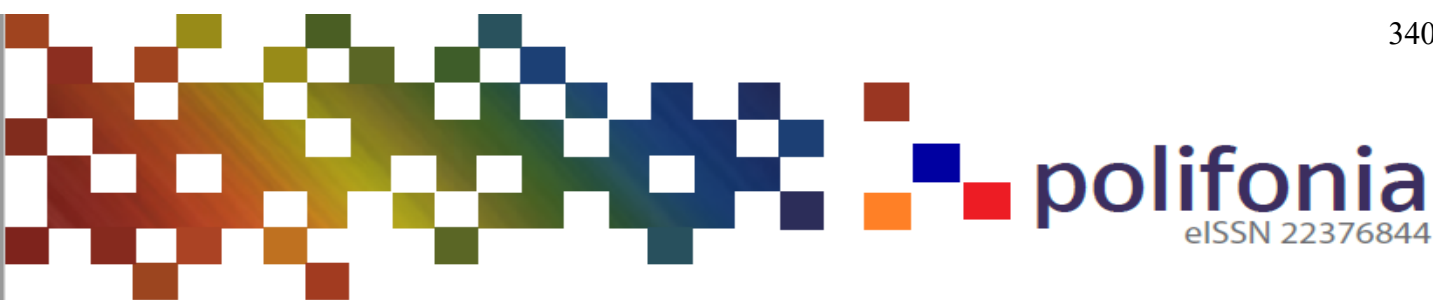
Shakespeare tem sido traduzido para as múltiplas linguagens, desde o teatro (espaço esse que o consolidou como cânone) até as mídias digitais, em que vemos as suas peças sendo apropriadas e reformuladas no espaço do virtual. Quando se fala em teatro, essa arte do espetáculo que o consagrou na chamada literatura ocidental, não apenas estamos levando em consideração a performance, a desenvoltura do ator no espaço do palco ou em qualquer espaço em que ele possa ter melhor interação com a plateia e com outros colegas de cena, mas um domínio específico que é muito relevante para a dramaturgia: a oralidade.

Por oralidade, entendemos ela como a expressão do texto dramático na voz do ator, que é potencializada pela sua tonalidade e caracterização do personagem a ser interpretado, e fazendo uma breve comparação com o termo literatura, Anatol Rosenfeld é categórico: “a peça como tal, quando lida e mesmo recitada, é literatura; mas quando representada passa a ser teatro” (ROSENFELD, 2013, p. 24). Shakespeare compilou muitas narrativas orais para compor suas peças, e as transpôs para a página, por meio das didascálias, para em seguida, serem potencializadas na interpretação no palco, e como bem ressalta Almeida, “ao fixar uma literatura oral no papel, muda-se o código”, como uma espécie de tradução (ALMEIDA, 2004, p. 157).

E como se traduz o código oral que está escrito? Considerando o espaço do teatro como *locus* da enunciação, em que a voz permeia grande parte do espetáculo, assim como a caracterização do ator/da atriz, aliados aos demais elementos cênicos, este trabalho, inserido no domínio da Literatura Comparada e dos Estudos da Tradução, mais precisamente no cotejo de texto-fonte e tradução, tem como propósito fazer um trabalho comparativo e crítico do texto escrito, ou seja, do texto dramático enquanto composição literária, pois é nessa modalidade que o dramaturgo, com toda sua perspicácia, delinea o perfil dos personagens por meio das palavras que serão proferidas por eles na concretização.

Desse texto escrito, enfatizamos a oralidade do humor presente em um texto trágico, por meio de um personagem conhecido como *clown*, o qual, traduzido em forma livre, corresponderia ao bobo da corte, proveniente da esfera cênica¹. A peça escolhida é *Romeu e Julieta*, uma das mais aclamadas pela crítica especializada, marcada pelo amor desditoso de dois jovens apaixonados, no entanto, a tragédia não é somente apenas densidade e morte; ela

¹ A tradução exata seria palhaço, contudo, por estarmos tratando da arte do teatro, optaremos por bobo, por ser um personagem ligado à realeza, e tal qual o palhaço, fazia gracejos para a corte, ora entretendo, ora verbalizando verdades nuas e cruas por meio da fachada engraçada. Para maior explicação do termo do palhaço, recomendamos a obra de Luis Otávio Bournier e Mário Fernando Bolognesi, referenciadas ao final do texto.



tem seus momentos de humor, e é justamente nesse momento que aparece o *clown* para entreter a plateia com sua agudeza verbal. Cotejamos duas traduções brasileiras, a saber: de Carlos Alberto Nunes (2017) e Onestaldo de Pennafort (1956), com ênfase no Ato I, Cena III, momento esse em que a Ama – representante do *clown* – e a Senhora Capuleto convencem Julieta a se casar com Páris, por meio do trocadilho obscuro e da metáfora para tratar tanto da virilidade do jovem como também do tema do casamento na cena em questão.

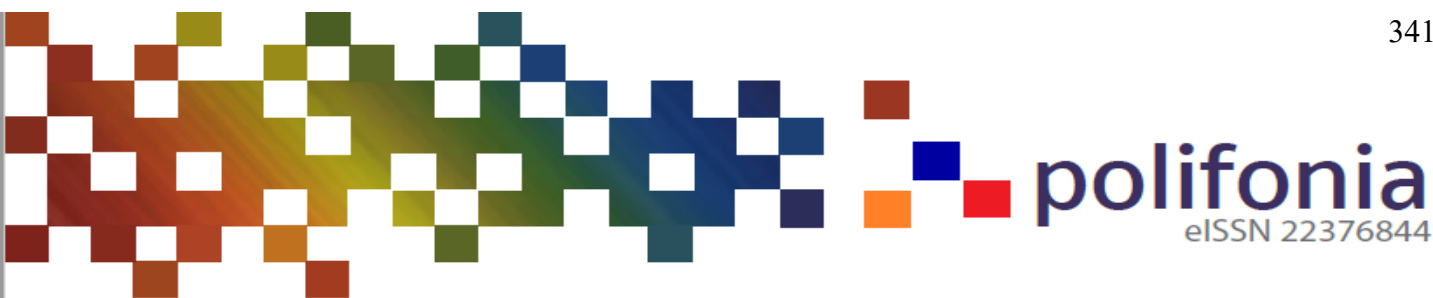
A proposta desse trabalho na corrente crítica, não consiste em desmerecer e/ou apontar defeitos de ambas as traduções, mas fazer uma ponderação em que medida elas mantêm o caráter oral que existe no texto dramático e como as escolhas lexicais desses tradutores são encenáveis ou não.

Tradução teatral e oralidade: o caso dos clowns de Shakespeare

Inicialmente, é preciso ponderar sobre o que se entende por tradução para que, assim, possamos prosseguir ao campo do teatro. A proposta desse texto vai corroborar com a assertiva de José Roberto O’Shea (1996), tradutor de peças do dramaturgo inglês, que enxerga a tradução como uma operação que demanda leitura, interpretação e re-escritura. Segundo O’Shea, o tradutor tem um papel que sai da tão desejada equivalência verbal para ser o mediador desses textos (fonte e alvo). Pressupõe-se que tradução seria uma atividade hermenêutica, aquela dotada de um significado único, contudo, corroboramos com O’Shea de que o enfoque da atividade tradutória está no “*ato interpretativo* que [...] vai servir de base ao trabalho do tradutor, enquanto leitor, intérprete e escritor, culturalmente localizado no tempo e no espaço” (O’SHEA, 1996, p. 181-182, colchetes e itálicos nossos).

E no caso de Shakespeare, como também em qualquer outro autor dramático que se estude e traduza, a oralidade é um elemento a ser levado em conta pelo tradutor, dado o fato de que o espaço do palco é crucial para que a linguagem vocal, melhor dizendo, verbo-voco-visual, emprestando aqui o termo da poesia concreta de Haroldo de Campos. É *verbo*, porque provém da palavra, do âmbito da escrita, vai para o *voco*, espaço da expressão da poética da voz, por meio do timbre e dicção e *visual*, para que o efeito desejado pelo ator, por intermédio da performance, seja assimilado pelo público, seja ele o riso ou o espanto.

No caso do humor presente nas peças de Shakespeare, o ator permite-se ser criativo, no sentido de poder desvincular-se da técnica, “não se permitindo mais ser escravizado por ela.



[...] Tal liberdade se estende às extensões do seu ser, o ator dispõe-se a uma posição de completa interação com os circunstantes” (FORTUNA, 2000, p. 8).

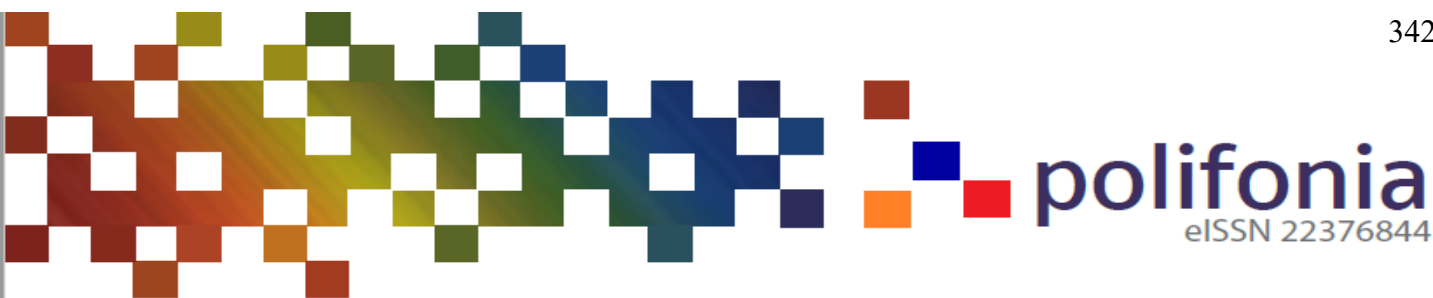
No prefácio à sua tradução, Onestaldo de Pennafort (1956) traz um argumento bastante sólido para o uso do verso, e suas palavras servem ao propósito da oralidade. Assim como o verso, a oralidade é referida como a “expressão direta, imediata, necessária e única do pensamento do poeta, e nasce com ele, quer dizer, é parte tão integrante do texto que lhe dá vida própria, tanto quanto o sentido”. Por fim, o tradutor afirma que para traduzir fielmente, em uma concepção idealista, é “imprescindível que o tradutor se submeta à mesma disciplina de composição sob a qual nasceu a obra original” (PENNAFORT, 1956, p. 7).

A princípio, pode-se concordar com Pennafort sobre a metafísica do verso no texto dramático; se o verso é a palavra do poeta, a oralidade do ator é a expressão dessa palavra numa comunicação além do escrito, agregando a semiótica do drama (cf. UBERSFELD, 2005). Todavia, propor uma tradução ideal e fiel é algo problemático, embora desejável no mundo das Letras, dada a natureza plural que o texto shakespeariano instiga no tradutor, articulado com a sua bagagem de conhecimento e leitura das peças dramáticas.

A respeito da tradução em uma representação fiel do texto-fonte, vamos ao encontro das palavras de Luiz (2020), de que isso é uma questão ultrapassada e que o tradutor é uma figura importante nessa mediação entre duas línguas e culturas. Sendo o tradutor também um leitor, logo ele deixará registrado toda a sua formação literária e *background* durante a transposição do texto. No tocante ao humor presente no teatro, Luiz traz a assertiva de que

cada tradutor de comédia, seja ele um humorista, ou um tradutor da esfera do teatro, irá “imprimir” a sua interpretação daquele conteúdo engraçado, denotando que a tradução, em qual domínio for, seja ele artístico ou literário, esforçará em realizar uma aproximação do original (LUIZ, 2020a, p. 94).

No caso do teatro, considerando-se o momento espontâneo da fisicalidade da palavra e do corpo, é preciso esclarecer que tudo começa pelo texto, cujos indícios nortearão o ator a melhor encenar aquela palavra, ou seja, aquele diálogo em que o humor se faça presente. Assim, Luiz (2020a) diz-nos que é da competência do “tradutor/ator potencializar esse conteúdo no palco de modo criativo, convicto e, conseqüentemente, risível” (LUIZ, 2020a, p. 95). A partir daí, vê-se a necessidade de se problematizar a (in)tradução do humor em um texto dramático. Luiz faz um apontamento interessante, de modo que, segundo ele, traduzir o humor “demanda



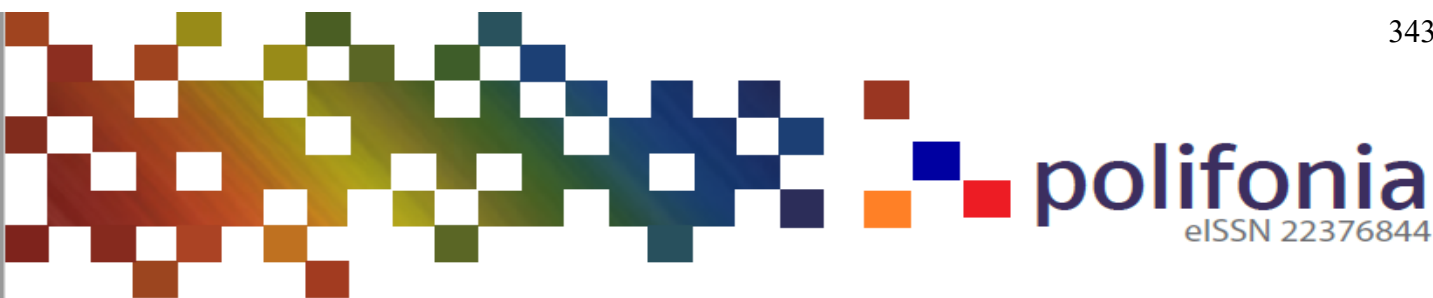
criatividade, imaginação e competência linguística, comunicativa e cultural acerca da correspondência entre línguas distintas, e quiçá, linguagens semióticas” (idem, p. 92). Isto equivale a dizer que o tradutor tem que estar familiarizado com o espaço cênico, como com todo o aparato a ele intrínseco, como o palco, jogo de luz, cenário, indumentária, maquiagem, música, etc.

A partir da dimensão do palco, o tradutor teatral será capaz de visualizar a interação entre os atores, como também o conjunto do espetáculo, cabendo ao tradutor “o empenho e o esforço de resgatar o presente no texto-fonte e torná-lo compreensível na língua em que versa” (LUIZ, 2020a, p. 92). Uma vez que o dramaturgo escreveu as peças visando à encenação, impreterivelmente a oralidade é um componente crucial para o processo criativo do espetáculo e, logo, o texto escrito exige ser traduzido em voz. Dessa forma, uma vez que o trabalho da oralidade é relevante, são necessários uma sequência de ensaios – entende-se aqui a técnica – até o texto estar completamente pronto para ser encenado, ou melhor dizendo, ir a performance.

A partir da correspondência entre texto escrito e texto falado, trazemos aqui o argumento de Marlene Fortuna (2010), por meio de duas palavras, O QUÊ e o COMO, as quais, segundo a estudiosa da oralidade teatral, existe um limbo que pode ser sanado pelo trabalho do ator. Fortuna argumenta que “quanto melhor for o performatizador da textualidade escrita, mais esta se amplia, dirigindo-se a uma redimensão transcendente”, corroborando com a potência do trabalho do ator perante o texto, e a maneira como esse texto é recebido pela plateia (FORTUNA, 2010, p. 4). No caso da cena estudada para esse trabalho, é necessário se ter em mente se o empenho do ator em trazer essa comicidade irá surtir o efeito desejado ou se soará estranho aos ouvidos e visão da plateia.

Segundo a autora, cabe ao ator ter o domínio do “O QUÊ do dramaturgo com seu respectivo COMO, também repertorizado com riqueza técnica, estética e sensível”, e se ele não tiver domínio do modo em que “o COMO exige para enviar palavra e ficção flamejantes, o O QUÊ é derrotado, e pode vir a desabar uma personalidade poética do patamar de Shakespeare” (FORTUNA, 2010, p. 4). Em outras palavras, sem uma técnica, a qual vai sendo aperfeiçoada durante os ensaios, o ator não será capaz de traduzir em gestos e voz o conteúdo que aquelas palavras escritas contêm, muito menos desencadear o efeito de sentido desejado.

Dramaturgo e ator são personalidades diferentes com linguagens próprias, ou seja, são produtores de sentidos cada um à sua maneira, embora o texto do primeiro será passado e



traduzido pelo segundo, dado o fato de que, tal como um processo de tradução, no momento em que irão transpor “a peça para um atual espaço – palco –, mexem e remexem tanto, a ponto de construir outra sintaxe, outra semântica, uma recente gramática textual” (FORTUNA, 2011, p. 201).

No tocante à tradução da oralidade teatral, de acordo com Miguel Teruel Pozas, Vicent Montalt i Resurrecció e Pilar Ezpeleta Piorno (2009), espera-se que o ator brasileiro tenha em mãos e em voz “um texto de destino que forneça essas marcas ou suportes com o mesmo grau de eficácia que o texto em inglês para o ator em inglês” (POZAS; MONTALT I RESURRECCIÓ; PIORNO, 2009, p. 43, tradução nossa²), indo ao encontro da reflexão de Egídio Bento Filho, que vai ressaltar que o papel do ator é “representar bem os textos que lhe são destinados” (FILHO, 2013, p. 15). Dessa maneira, podemos postular que traduzir oralidade é o mesmo que traduzir drama para teatro, ou seja, é “reescrever uma peça dramática em uma peça dramática que, como o texto original, poderá dar origem a inúmeras performances e não precise ser modelada pelo diretor da cena porque já está inscrita” (PIORNO, 2007, p. 199, tradução minha³).

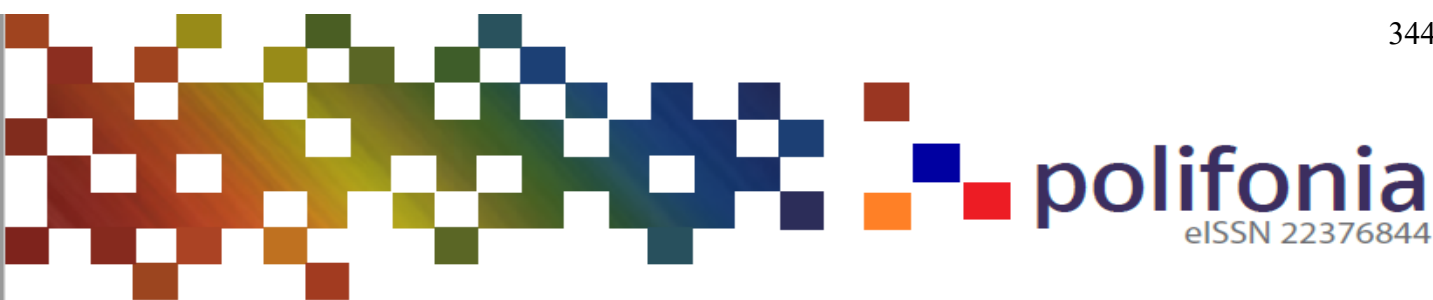
William Shakespeare é um autor de obra dramática vasta, permeando temas inúmeros desde a fantasia até o casamento. Não obstante, dado o contexto histórico em que se situava, o teatro era uma ótima alternativa para o entretenimento de todas as classes, e cabia à sua companhia de atores representar o conteúdo de suas páginas no espaço do palco. Metaforicamente, Shakespeare elabora um texto “que contém pistas orais para sua representação/interpretação, um texto que, nas mãos de um ator, funciona como uma partitura nas mãos de um artista musical” (POZAS; MONTALT I RESURRECCIÓ; PIORNO, 2009, p. 47, tradução nossa⁴).

Em *Romeu e Julieta*, somos apresentados a um personagem conhecido *clown*, pertencente às classes operárias e que mantém certa relação com o protagonista. Nessa peça em especial, temos a Ama, que é confidente do casal e, de certa maneira, uma mãe para Julieta,

² No original: “un texto meta que le proporcione esas marcas o apoyos en el mismo grado de eficacia en que el texto inglés lo hace para el actor en inglés.”

³ No original: “reescribir una obra dramática en una obra dramática, que, como el texto original, podrá originar numerosas representaciones y que no necesita ser modalizado por el director para la escena porque ésta ya está inscrita”.

⁴ No original: “que contiene las claves orales para su representación/interpretación, un texto que, en manos de un actor, funciona como una partitura en manos de un intérprete musical.”

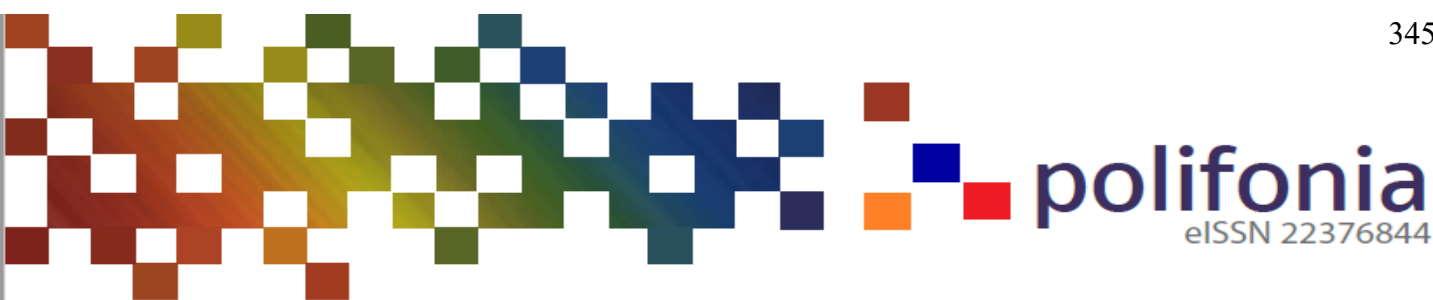


como também temos Mercúcio, o melhor amigo de Romeu, considerado por nós como uma contraparte do jovem Montéquio. De outro modo, Romeu é apaixonado, sempre verbalizando poeticidade acerca do amor, ao passo que Mercúcio é avesso a esse tema e o rebaixa ao sexo, ao corpo, à masturbação. Dessa forma, podemos dizer que o *clown* é um parodiador, isto é, é aquele personagem que inverte o sentido do outro, tornando seu discurso ora ridículo, ora escárnio.

Segundo Stanley Wells (1998), esse personagem é considerado um personagem-tipo, que pode ser dividido em duas categorias: os espertos e os naturais; espertos são aqueles tidos como astutos, inteligentes, como é o caso do Bobo em *Rei Lear*, ao passo que os naturais são direcionados para o âmbito do entretenimento. O personagem-tipo é o oposto do estereótipo; o estereótipo é uma “marca registrada”, uma estampa fácil de ser reconhecida pelo leitor/espectador, ao passo que o personagem-tipo prioriza uma determinada característica, como é o caso, por exemplo, do Frade vicentino em *O Auto da Barca do Inferno*, reconhecido por ser totalmente avesso ao celibato.

A respeito do personagem-tipo no texto teatral, Daniel Marques da Silva (2005) propõe a seguinte distinção: o que no estereótipo “é o somatório acumulativo de características, no tipo cômico é a sublimação destas”. Além disso, conforme argumenta Silva, no que diz respeito à composição do personagem-tipo, não há “a menor possibilidade de que aquilo que está sendo feito no palco não seja um jogo em que a plateia está sendo convidada a participar” (SILVA, 2005, p. 31). No caso da Ama em *Romeu e Julieta*, é possível dizer que ela é um personagem-tipo, marcado tanto pela afeição para com a protagonista como pelo uso constante de ambiguidades e de trocadilhos obscenos, que acabam se sobrepondo ao caráter afetivo. É o caso, por exemplo, da terceira cena do terceiro ato, na qual a jovem Capuleto sofre tanto pela morte de Teobaldo como pela condenação de seu amado Montéquio ao exílio: “Por amor de Julieta, anime-se, levante-se!” (SHAKESPEARE, 1956, p. 137), onde o verbo *levantar* no sentido denotativo vai significar “se reerguer”, “pare de chorar”, enquanto no conotativo, fará jus ao estado de excitação, ereto.

Assim, pode-se dizer que o registro de fala utilizado pela personagem permite ao espectador observar o comportamento dela durante a trama. O ponto de vista alternativo do *clown*, como contraparte dos protagonistas – Romeu e Mercúcio, Ama e Julieta –, é um componente significativo na estrutura da peça. Somado a isto, pode-se dizer, em linguagem



cênica, quando se trata de um personagem desse porte, o humor dele é predominantemente físico e visual, denotando aqui a potencialidade da voz, aliada à linguagem do gesto e do corpo como representação psicomotora da palavra escrita.

Nas palavras de Luiz (2020b), a partir de Culwell (s/d), *clown* é um personagem que oferece ao espectador/leitor “uma mudança de foco sobre determinado assunto da peça, pois ele permite que o público compreenda o tema que é tratado por personagens superiores, preferencialmente, aqueles ligados à corte” (LUIZ, 2020b, p. 74). E na cena em análise, o tema é o casamento, em que Páris, um homem nobre, deseja a mão de Julieta, também pertencente à nobreza. A Ama, como uma espécie de boba da corte, tenta convencer a jovem de que o rapaz é um ótimo pretendente, não por meio de uma linguagem coloquial, mas de uma linguagem metafórica e obscena.

Como o humor é um elemento presente nas peças shakespearianas, o tradutor teatral não pode “exagerar a importância de jogos de palavras e trocadilhos intencionais na retórica shakespeariana; tampouco [...] exagerar a dificuldade de se reproduzir tais efeitos” (O’SHEA, 1996, p. 188, colchetes meus). Uma vez que a língua é dinâmica, muitos sentidos utilizados no período de Shakespeare caíram em desuso ou as palavras ali se apagaram com desenvolvimento da língua inglesa. Isto vai ao encontro da problemática da tradução de trocadilhos levantada por Márcia Martins (2016), de que o tradutor, ao encontrar possíveis equivalentes do texto inglês na língua brasileira está suscetível à pena “de se des-shakespearianizar Shakespeare” (MARTINS, 2016, p. 288). Esse trabalho pretende ver em que medida os dois tradutores cotejados lidaram com o humor da Ama em suas traduções. A justificativa para elencá-los é de que Onestaldo de Pennafort (1940⁵/1956) tinha uma atuação forte com o teatro e foi o primeiro tradutor de Shakespeare no Brasil, ao passo que Carlos Alberto Nunes (1950⁶/2017) empenhou a tarefa de traduzir a obra dramática do dramaturgo. A edição usada como texto-fonte é a elaborada por John Jowett et. al (2005) a partir do Fólio de 1623. Para melhor identificação das traduções, usaremos TOP para se referir a Onestaldo de Pennafort e TCA para Carlos Alberto Nunes. Após o cotejo e análise, iremos elaborar nossas considerações finais acerca desses tradutores.

⁵ Ano da primeira edição da tradução de Pennafort. Para este trabalho, usamos a terceira edição.

⁶ A tradução de Nunes estima-se ter sido publicada em 1950. Para este trabalho, usamos a reedição de 2017.

Análise Comparativa

TOX (SHAKESPEARE, 2005, p. 374-375)	TOP (SHAKESPEARE, 1940, p. 43-49)	TCA (SHAKESPEARE, 2017, p. 31-37)
Enter Capulet's Wife and the Nurse	Verona. Um quarto na casa de Capuleto. Senhora Capuleto, Ama e depois Julieta.	<i>O mesmo. Um quarto em casa de Capuleto. Entram a senhora Capuleto e a ama.</i>
LADY CAPULET Nurse, where's my daughter? Call her forth to me.	SENHORA CAPULETO Ama, onde está Julieta? Vai chama-la.	SENHORA CAPULETO Ama, onde está Julieta? Vai chamá-la
NURSE Now by my maidenhead at twelve year old, I bade her come. What, lamb! What, ladybird! God forbid! Where's this girl? What, Juliet!	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!	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!
Enter Juliet.	<i>Entra Julieta</i>	<i>Entra Julieta</i>
JULIET How now, who calls?	JULIETA Quem me chama?	JULIETA Que é que houve? Quem me chama?
NURSE Your mother.	AMA A sua mãe	AMA Vossa mãe
JULIET Madam, I am here, What is your will?	JULIETA Aqui estou eu, mamãe. Que deseja a senhora?	JULIETA Senhora, aqui estou eu. Que desejais?
LADY CAPULET This is the matter. Nurse, give leave a while, we must talk in secret. Nurse, come back again, I have rememb' red me, thou s' hear our counsel. Thou knowest my daughter's of a pretty age.	SENHORA CAPULETO Vais saber. Ama, deixa-nos um pouco. Não, não. Fica. Mudei de opinião. É bom que assistas à conversa. Sabes que Julieta está uma moça....	SENHORA CAPULETO Eis o assunto... Ama, deixa-nos sozinhas por algum tempo. Tenho de falar-lhe muito em particular. Não, ama: volta! Lembrei-me agora que é preciso que ouças nossa conversa, pois há muito tempo conheces minha filha.
NURSE Faith, I can tell her age unto an hour.	AMA Eu sei a idade dela hora por hora.	AMA É certo, posso dizer que idade tem, hora por hora.
LADY CAPULET She's not fourteen.	SENHORA CAPULETO Ainda não fêz quatorze.	SENHORA CAPULETO Tem quatorze anos incompletos
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?	AMA Apostarei Quatorze dentes... (hum, só tenho quatro, mas que mal faz?) que ainda não fêz quatorze! Para São Pedro, quantos dias faltam?	AMA Jogo quatorze de meus dentes - muito embora, para minha aflição, só tenha quatro - em como não fez ainda quatorze anos. Para um de agosto quanto falta ainda?
LADY CAPULET A fortnight and odd days.	SENHORA CAPULETO Falta um par de semanas, mais ou menos.	SENHORA CAPULETO Uma quinzena e pouco
NURSE Even or odd, of all days in the year, come Lammas-eve at night shall	AMA Par ou ímpar, que importa? Ela fará quatorze Na véspera do dia de São	AMA Pouco ou muito, não importa. O que é certo é que no dia um de

<p>she be fourteen. Susan and she – God rest all Christian souls! – Were of an age. Well, Susan is with God, she was too good for me. But as I said, On Lammas-eve at night shall she be fourteen, that shall she, marry, I remember it well. 'Tis since the earthquake now eleven years, and she was wean'd–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. My lord and you were then at Mantua – nay, I do bear a brain–but as I said, when it did taste the wormwood on the nipple of my dug and felt it bitter, pretty fool, to see it tetchy and fall out wi' th' dug! Shake, quoth the dove-house; 'twas no need, I trow, to bid me trudge. And since that time it is eleven years, for then she could stand high-lone; nay, by th' rood, 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 holiday, 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?” quoth he; And, pretty fool, it stinted and said, “Ay.”</p>	<p>Pedro. Vejam! De tantos dias que o ano tem, É justamente nesse mesmo dia! Ela e Susana era da mesma idade. Susana – que Deus haja – está com Deus. Tão boa! Era boa demais para mim. Deus levou-a! Mas, como ia dizendo, justamente na véspera do dia de São Pedro. Logo à tardinha, ela fará quatorze. Oh! se os fará! Tenho a certeza disso! Há onze anos houve aquêlo 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. A senhora e o meu amo haviam ido a Mântua. Tenho boa cachola, olá se tenho! Mas, como ia dizendo, assim que Julieta pôs a boca no peito e sentiu que êle ardia, como ficou, – só vendo, coitadinha! – largou o peito. Estava tão zangada! Foi aí que o pombal começou a tremer, como quem diz: – Foge!.. Não foi preciso que dissesse outra vez. Já lá se vão onze anos! Pois ela já ficava em pé sozinha! Em pé! Que digo! Pela cruz de Cristo, com o 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 paz! – disse à pequena, ao levantá-la: – “Olé, Juju, agora que caís de bruços, é? Dia virá em que cairás de costas, quando tiveres juízo, não é assim?” E, por Nossa Senhora, que a diabinha cessou o chôro e disse logo: “É sim!”. Pois vejam só como uma graça às vezes pode ter uma justa aplicação! Garanto, poderei viver mil anos que não me esqueço disso: “Não é assim?” – disse ele, ao levantá-la. E a diabinha cessou o chôro e disse logo: “É sim!”</p>	<p>agosto completa quatorze anos. Ela e Susana – Deus ampare as almas cristãs! – eram da mesma idade. Bem; Susana está com Deus. Mas, como disse: na noite de primeiro ela completa quatorze anos. É certo: quatorze anos. Lembro-me bem. Desde o tremor de terra, onze anos se passaram. Desmamada foi nesse tempo; nunca hei de esquecê-lo, pois nos seios passado havia losna, sentada ao sol, embaixo do pombal. Vós e o patrão em Mântua vos acháveis – Oh! que memória a minha! – Mas, como ia dizendo: quando ela sentiu o gosto de losna no mamilo e o achou amargo – coisinha tola! – como ficou brava! como bateu nos seios! Nisso, “Crac!” fez o pombal. Não foi preciso mais para eu mexer-me. Já se passaram, desde então, onze anos. 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, Jule?” E, pela Santa Virgem, parando de chorar, a pirralhinha respondeu: “Sim”. Uma pilhéria fina verti sempre a tempo. Juro que ainda mesmo que mil anos eu viva, jamais hei de me esquecer do episódio. Perguntou-lhe: “Não é, Jule?” E aquela pirralhinha parando de chorar, respondeu: “Sim”.</p>
<p>LADY CAPULET Enough of this, I pray thee hold thy peace.</p>	<p>SENHORA CAPULETO Basta, basta. É melhor que tu te cales.</p>	<p>SENHORA CAPULETO Sobre isso, basta. Fica quieta, peço-te.</p>
<p>NURSE Yes, madam, yet I cannot choose but laugh to think it should leave crying and say, “Ay.” And yet I</p>	<p>AMA Pois sim, minha senhora, mas não posso deixar de rir, quando me lembro que ela cessou o chôro e</p>	<p>AMA Pois não, senhora; mas não me é possível deixar de rir, ao recordar como ela interrompeu o choro e</p>

warrant it had upon it brow a bump as big as a young 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.”	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 desespêro! 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 chôro e disse logo: – “É sim!”	disse “Sim”. No entretanto, crescera-lhe na testa, jurar posso, um calombo grande como testículo de galo. Que pancada! E ela chorava amargamente. “É certo”, disselhe meu marido; “cais de frente, não é assim? Mas vais cair de costas, quando fores maior. Não é, Jule?” E ela, já sem chorar, respondeu: “Sim”.
JULIET And stint thou too, I pray thee, nurse, say I.	JULIETA Pois cessa tu também, peço-te. Sim?	JULIETA Então para também, Ama; é o que peço.
NURSE Peace, I have done. God mark thee to his grace! Thou wast the prettiest babe that e'er I nurs'd. And I might live to see thee married once, I have my wish.	AMA Está bem, está bem. Deus te proteja! Fôste a mais linda criança que eu criei! Oh! Quem me dera ver-te já casada! Só assim é que eu morro satisfeita.	AMA Bem, já acabei. Que Deus te tenha em graça. Foste a criança mais linda que eu criei. Se algum dia eu puder ver-te casada, é tudo o que desejo.
LADY CAPULET Marry, that “marry” is the very theme I came to talk of. Tell me, daughter Juliet, how stands your dispositions to be married?	SENHORA CAPULETO Pois é de casamento justamente que eu desejo falar, minha filha. Que pensas tu sobre isso, Julieta?	SENHORA CAPULETO Pois foi para falar em casamento que te chamei. Filha Julieta, diz-me: em que disposição estás para isso?
JULIET It is an honor that I dream not of.	JULIETA É uma honra em que jamais pensei sequer.	JULIETA É uma honra com a qual jamais sonhei.
NURSE An honor! Were not I thine only nurse, I would say thou hadst suck'd wisdom from thy teat.	AMA Bem dito! Se não fosse eu a tua ama, diria que bebeste, em vez de leite, juízo!	AMA Honra! Se não tivesses tido apenas uma ama, afirmaria que, com o leite, tinhas mamado juízo.
LADY CAPULET Well, think of marriage now; 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 now a maid. Thus then in brief: the valiant Paris seeks you for his love.	SENHORA CAPULETO Pois já é tempo de pensares nisso. Aqui mesmo em Verona outras, da tua idade e condição, já são senhoras e até 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 espôsa.	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.
NURSE A man, young lady! Lady, such a man As all the world—why, he's a man of wax.	AMA Ó menina, um homem, olha, um homem de verdade, igualzinho aos outros homens! Até parece feito! É uma pintura!	AMA Que homem, menina! Um homem desses... Não... Em todo o mundo... Só feito de encomenda.
LADY CAPULET Verona's summer hath not such a flower.		SENHORA CAPULETO A primavera de Verona não tem mais bela flor.
NURSE		AMA Sim, uma flor! A verdadeira flor.

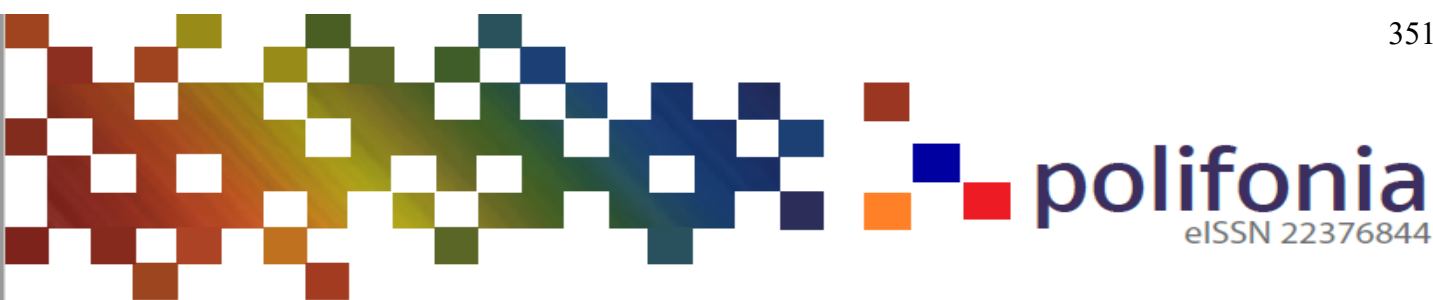
Nay, he's a flower, in faith, a very flower.		
LADY CAPULET What say you? Can you love the gentleman? This night you shall behold him at our feast; read o'er the volume of young Paris' face, and find delight writ there with beauty's pen; examine every married lineament, and see how one another lends content; and what obscur'd in this fair volume lies find written in the margent of his eyes. This precious book of love, this unbound lover, to beautify him, only lacks a cover. The fish lives in the sea, and '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 possess, by having him, making yourself no less.	SENHORA CAPULETO Achas que podes vir a amar esse fidalgo? Esta noite o verás em nossa festa. Pois como quem folheia um livro novo, procura ler o que o prazer, com a pena da beleza, escreveu no seu rosto tão moço. 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 nele encontrarás a explicação. Esse livro de amor tão precioso e a que só falta a capa, esse amante ainda em folha, para ficar completo, necessita de uma encadernação à sua 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 dele for, sem que por isso diminuído o que de teu tiveres.	SENHORA CAPULETO Que 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 algo 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.
NURSE No less! Nay, bigger: women grow by men.	AMA Ela, diminuir: Qual! Aumentar! Pois se os homens engrossam as mulheres!	AMA Oh! não diminuirá. Pelo contrário; as mulheres com os homens sempre aumentam.
LADY CAPULET Speak briefly, can you like of Paris' love?	SENHORA CAPULETO Numa palavra: diz-me se te agrada o amor de Páris. Poderás ama-lo?	SENHORA CAPULETO Enfim, que me dizeis do amor de Páris?
JULIET I'll look to like, if looking liking move; But no more deep will I endart mine eye Than your consent gives strength to make it fly.	JULIETA Eu olharei para êle. E se é que pode o olhar fazer nascer o amor, eu poderei amar. Contudo, não irei além dêsse limite que a senhora me dita e a discrição permite.	JULIETA Vou ver se prendo nele os meus olhares. Mas a vista chegar além não há de do que me consentir vossa vontade.
Enter First Servingman.	Entra um criado.	<i>(Entra um criado)</i>
FIRST SERVINGMAN Madam, the guests are come, supper serv'd up, you call'd, my young lady ask'd for, the nurse curs'd in the pantry, and everything	CRIADO Patroa, os convidados já chegaram. A ceia está na mesa, estão chamando a patroa e a doa Julieta, e o pessoal, lá na copa, está dizendo	CRIADO Senhora, os hóspedes já chegaram; a comida está na mesa; estais sendo procurada; reclamam a presença da senhorita; na copa amaldiçoam a

in extremity. I must hence to wait; I beseech you follow straight.	o diabo da Ama. Está tudo pronto. Eu tenho de servir agorinha mesmo. É bom a senhora vir já!	ama. Tudo está de pernas para o ar. Tenho de voltar para servir. Por obséquo, vinde logo, vinde logo.
Exit		
LADY CAPULET We follow thee. Juliet, the County stays.	SENHORA CAPULETO Podes ir, nós já vamos. <i>Exit o criado.</i> Julieta, o conde deve estar à nossa espera.	SENHORA CAPULETO Já te sigo. Julieta, o conde espera.
NURSE Go, girl, seek happy nights to happy days.	AMA Vai, vai, meu bem. Para melhores dias, arranja noites cheias de alegrias.	AMA Belas noites te almejo; sou sincera.
<i>Exeunt</i>	<i>Exeunt</i>	(SAEM)

Inicialmente, a oralidade se compromete, na segunda tradução (Nunes), no momento em que a Ama chama por Julieta. No original, a expressão “*God forbid*” seria um equivalente a “Oh meu Santo Deus”, “Oh céus”, “Meu Deus do céu” para denotar a ideia de impaciência (cf. FURNESS, 1913, p. 42). Em Português, “Valha-me Deus” pode ser um bom correspondente, porque ela pode significar desalento como também desespero, que seria o tom mais adequado para esse momento., pois a criada está chamando pela jovem, e em termos orais, a julgar pela representação da atriz, essa expressão potencializaria o sentimento da personagem, procurando a jovem na plateia ou atrás das cortinas. Na tradução de Nunes, “Deus me perdoe” não transmite a ideia de desespero, mas de uma única alternativa ou um momento de reconciliação em decorrência de um pecado, não sendo dramaticamente oral, nesse fragmento.

No próximo fragmento, o original sugere um trocadilho homófono com *teen* e *ten*, que é para realçar a linguagem cômica proveniente do *clown*, como também mostrar a agilidade da personagem em pronunciar *fourteen*, *teen*, *four*, *fourteen*, dificilmente reproduzível em português. Dessa forma, para compensar o trocadilho em língua portuguesa, ambos os tradutores optaram o jogo entre *quatro* e *quatorze*. Em um trabalho recente, Luiz (2020c) propõe uma alternativa para manter o jogo sonoro: “Eu apostaria quatorze dos meus dentes – mas que pesadamente, me restam apenas quatro dentes – ela ainda não é adolescente” (LUIZ, 2020c, p. 199). Dessa forma, Luiz (2020c) deu enfoque à sonoridade com o sufixo *ente*, para tentar uma aproximação com o original.

A próxima fala da Ama remete ao momento que Julieta machuca a testa, o que lhe ocasiona um galo. Antes disso, ela menciona a afeição à menina, a qual ela amamentou quando



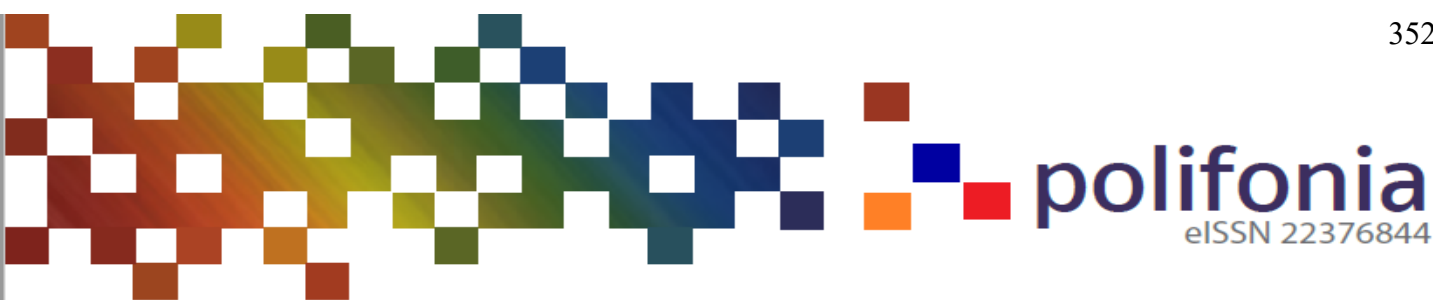
bebê, e faz um comentário gracioso acerca do momento em que ela coloca absinto no bico do peito e a neném fica brava. A tradução de Nunes optou por *losna*, ao passo que Pennafort opta por *mostarda*, cuja justificativa ele apresenta: o uso da mostarda remete ao costume de as mães passarem o extrato dessa planta no mamilo para desmamarem os filhos e adverte ao leitor que, para evitar o “anacronismo resultante de forçosa aproximação do absinto aqui com a decantada bebida do nossos dias, preferimos a mostrada, que evita aquele inconveniente e tem razão histórica” (PENNAFORT, 1956, p. 237). Ambos os tradutores optam por escolhas condizentes ao termo *wormwood*, a fim de denotar a ideia de que a bebê rejeitava o peito untado com aquela essência.

Logo em seguida, a criada lembra do falecido marido, um homem alegre e espirituoso, cuja fala expressa um comentário sexual por Julieta se machucar. No original, “*fall upon thy face*” significa cair de bruços, cair de frente, mas em um viés conotativo, pode fazer uma alusão ao sexo oral, enquanto “*fall backward*”, traduzido literalmente como “cair de costas”, remete à relação sexual, mais precisamente à penetração, melhor dizendo, à perda da virgindade. As duas traduções conseguiram manter a ideia ambígua presente no original, indo ao encontro do que Luiz e Camilotti (2018) consideram uma boa tradução do humor, uma “reescrita do novo texto cômico, o que lhe demanda certo grau de criatividade, uma vez que há grande diferença entre as línguas e as culturas envolvidas” (LUIZ; CAMILOTTI, 2018, p. 13).

O jeito tagarela da Ama incomoda tanto Senhora Capuleto como Julieta, que ambas pedem para que ela pare de constrangê-las. Segundo Hudson (1887), a Ama é uma representação da vida real, dado o fato de que ela relembra elementos do passado, tanto no espaço como no tempo. De acordo com o crítico, dado o fato de ela repetir o mesmo evento, mostra que ela lhe atribui um caráter de fascinação e de realidade.

Nesse momento, pode se ver que, por ser uma mulher de certa inconsciente de seus discursos, a Ama nos mostra que, por baixo da “loquacidade vulgar e petulante, ela tem uma veia de honra e sensibilidade femininas” (HUDSON, 1887, p. 26-27, tradução minha⁷). E dada a demonstração de afeto pela protagonista, algo que não vemos tanto em Senhora Capuleto, até chegar o momento em que o casamento viesse à tona, não havia nada que pudesse problematizar

⁷ No original: “*her petulant, vulgar loquacity she has a vein of womanly honour and sensibility*”.



a relação da jovem com a criada e suas diferentes naturezas – isso será visto com o decorrer da leitura da peça.

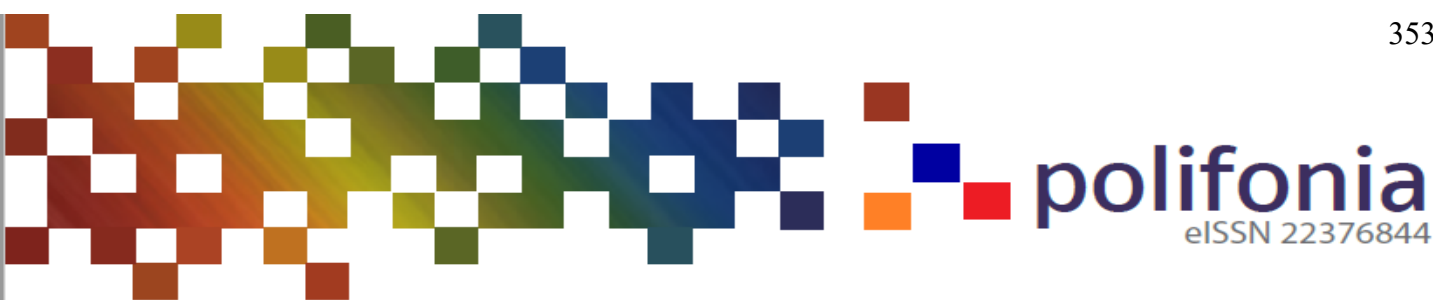
No original, Ama emprega novamente o trocadilho. No momento em que Julieta diz “It is an honor that I dream not of”, a criada retruca, propondo uma homofonia de *honor* com *on her* ou *an hour*, cuja imagem nos remete a um homem sobre uma mulher, denotando a ideia do sexo, ou possivelmente um momento esperado para que o casamento aconteça. Além disso, a Ama tenta ganhar crédito sobre o fato de a jovem ter juízo por ter sido amamentada por ela, contudo, bem se sabe que a Ama em si não tem nada de juízo. Assim, seu discurso acaba se contradizendo. Em outras palavras, a Ama poderia dizer: “Se eu lhe desse esse elogio, também deveria estar me elogiando”.

A tradução de Nunes optou por usar “Honra” para propor uma ironia velada pela criada, ao passo que a tradução de Pennafort usou “Bem dito”, destoando do conteúdo irônico presente no texto-fonte. Todavia, o restante da fala da Ama no texto de Pennafort permite que o espectador conheça a faceta da criada: repleta de malícia. A tradução de Nunes se desviou do texto-fonte, propondo que Julieta tivesse mais de uma ama de leite, embora preservasse o tom malicioso da criada.

O próximo fragmento diz respeito ao enaltecimento da figura de Páris por meio de metáforas. A tradução de Nunes parafraseou o sentido proposto no texto-fonte, ao passo que Pennafort optou por substituir “cera” (*wax*, no texto-fonte) por “pintura”, enaltecendo ainda mais a figura do conde. Enquanto a cera trabalha a moldura, a pintura suscita a contemplação de quem a vê.

A passagem diz respeito ao uso da imagem da flor, a qual não foi registrada na edição da tradução de Pennafort elencada para esse trabalho. Nunes traduziu conforme o texto-fonte, podendo ser oralizado e que surtiria melhor efeito em uma encenação. Para a Ama, Páris é um jovem demasiadamente bonito, ou seja, é o modelo de homem com quem Julieta deveria se apaixonar para se casar. Assim, a metafórica flor descreve Páris com atributos físicos notáveis, principalmente em questão de sexo, uma vez que ele é mais velho que a protagonista, denotando que é maduro nesse assunto.

Logo após a descrição poética de Páris por Senhora Capuleto, a Ama se vale do trocadilho inglês do verbo *grow*, que vai significar tanto crescer em ascensão social, como no sentido de engravidar. A tradução de Nunes optou pelo verbo “aumentar” e não se desviou do



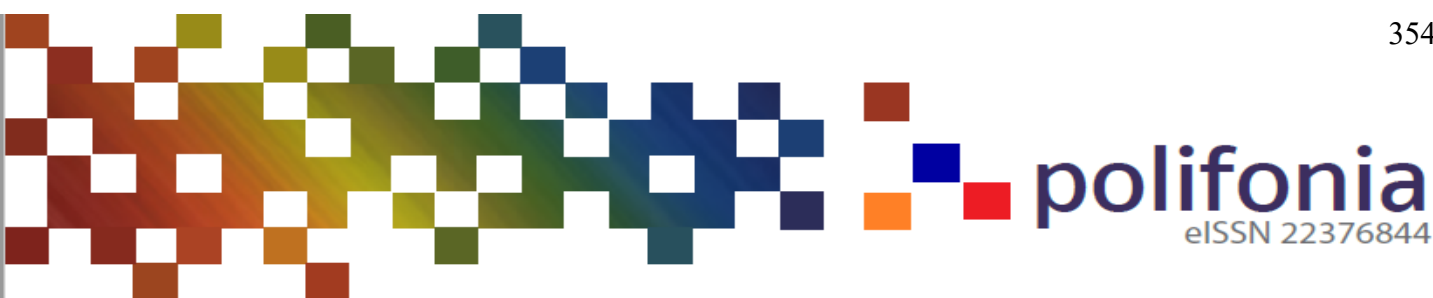
duplo sentido proposto no texto-fonte, ao passo que a escolha de Pennafort por “engrossar” não seria condizente, embora um dos sinônimos para esse verbo é aumentar – usado num primeiro momento na tradução de Pennafort e depois substituído por aquele verbo –, contudo, “engrossar” acaba sendo um léxico proveniente do domínio da culinária e/ou da fisiologia vocal, não correspondendo ao duplo sentido proposto por “aumentar”.

Por fim, o desfecho dessa cena é a fala da Ama sobre o desejo de felicidade dela para Julieta, vinculado ao sexo. Em outras palavras, a criada aconselha a jovem a ter ótimas noites – pensando o baile na companhia de Páris, dando a ideia de que ela se relacionará com ele e terá ótimos dias, em decorrência de ter desfrutado de prazeres com ele à noite. A tradução de Nunes optou por retirar o fragmento correspondente ao dia, mas o duplo sentido ficou bem-posto em “Belas noites te almejo”, sem a necessidade do fragmento “sou sincera”.

A partir do cotejo entre as traduções com o texto-fonte, é possível ver que o dramaturgo, segundo Elizabeth Ramos (2013), proporciona ao leitor/espectador esse contraponto dos personagens, o qual, em termos cênicos, estabelece uma peculiaridade a cada um deles em determinada situação. Dessa forma, em questão de humor, um trocadilho dessa natureza “muitas vezes, depende de quem fala e de quem é dirigida a fala, além do contexto e do tom da cena, evidentemente”. E em se tratando da peça em questão, vemos que a Ama é menos sutil que a Senhora Capuleto, ou seja, a Ama expressa o humor verbal de forma bastante explícita (RAMOS, 2013, p. 96).

No tocante ao cotejo das traduções, vemos que cada tradutor optou por traduzir a oralidade da criada de acordo com seu projeto para com o texto shakespeariano, mas a tradução de Pennafort soube ser mais próxima do teor proposto. No entanto, ao pensarmos a contemporaneidade, seria necessária uma atualização da linguagem, dado o fato de que o uso da segunda pessoa do singular não seria tão bem receptivo às plateias de hoje⁸. Além disso, se houvesse uma encenação com o uso das duas traduções como texto-base para a encenação, seria necessário reescrever fragmentos de uma e de outra para que houvesse uma tradução original tanto quanto às suas antecessoras.

⁸ Aqui abrimos a exceção para a montagem do Grupo Galpão (2007), que criou *Romeu e Julieta* por meio da tradução de Pennafort. Contudo, há um registro a ser feito conforme a ficha catalográfica: “TRADUÇÃO: Onestaldo de Pennafort / ADAPTAÇÃO: Cacá Brandão”. A partir desse registro, seria necessário um trabalho comparativo entre a tradução de Pennafort e aquela publicada pelo Grupo Galpão, articulando a teoria da tradução com a da adaptação.



Considerações finais

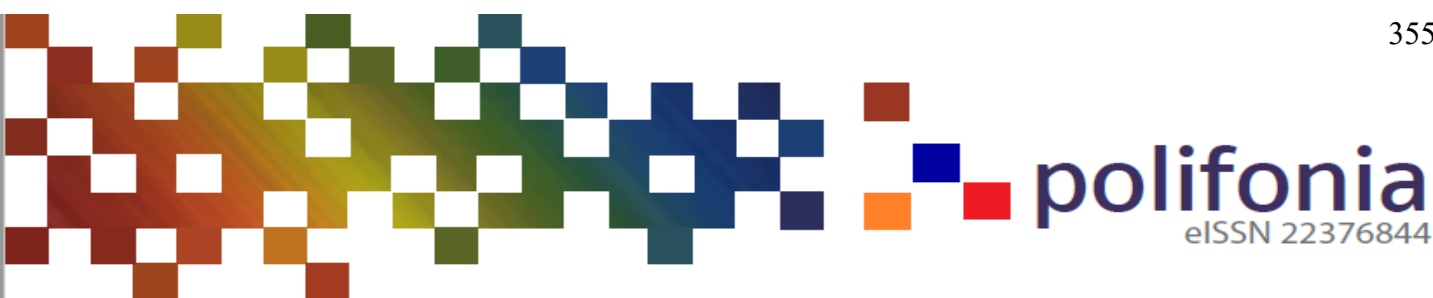
A exegese da literatura dramática de Shakespeare continua sendo um desafio, tanto para os tradutores literários quanto para os teatrais, dada a natureza complexa de cada uma dessas linguagens perante o texto, como também há de se levar em consideração o projeto do tradutor, se esse texto será destinado à leitura ou à encenação. No tocante à tradução teatral, evidentemente esse texto passará por uma série de modificações até chegar o momento da sua recepção na plateia. Na passagem do texto à cena, a oralidade é um elemento crucial, aliada à conjunção do gesto e dos demais componentes intrínsecos ao teatro, para dar uma melhor potencialização, melhor dizendo, uma carga dramática ao conteúdo a ser transmitido pelo ator.

Como esse trabalho enfocou a análise textual, a oralidade foi o elemento norteador dessa análise, cotejando uma leitura em voz alta, para melhor compreensão da dimensão do texto, permitindo-nos dizer que o texto de Pennafort soube resgatar esse elemento, mesmo que a sua estilística não soasse tão audível à nossa contemporaneidade, mas que possivelmente foi bem recebida no momento em que foi encenada.

Na tradução de Nunes, pode-se ver que o tradutor se preocupou mais com a escritura do que com a possível representação oral do seu texto, embora as suas traduções sejam as mais reeditadas em edições de bolso, ao contrário da de Pennafort, que mereceria uma reedição também, por ser a primeira tradução de *Romeu e Julieta* que se tem conhecimento, publicada em 1940. No tocante ao humor da Ama, carregado de trocadilhos obscenos e ambiguidades no texto-base, nota-se que cada tradutor opta por uma exegese segundo seu entendimento de um texto shakespeariano, podendo a de Nunes ser um texto encenável, desde que a companhia teatral soubesse realizar um trabalho satisfatório com a linguagem do tradutor.

Por fim, mas não menos importante, é imprescindível que, em se tratando de traduzir Shakespeare, como qualquer outro dramaturgo, a palavra e a oralidade precisam estar harmonizadas, e não uma se justapondo à outra, uma vez que o teatro permite a representação da palavra pela fala, criando uma palavra falada.

Referências



BOLOGNESI, M. F.. *Palhaços*. São Paulo: Editora da Unesp, 2003.

BOURNIER, L. O.. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas: Editora Unicamp, 2001.

CULWELL, L. M.. The Role of the Clown in Shakespeare's Theatre. Disponível em: <https://extra.shu.ac.uk/emls/iemls/shaksper/files/ROLE%20CLOWN.txt>. Acesso em: 07 abr. 2020.

FILHO, E. B.. *O riso e suas técnicas no teatro*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2013.

FORTUNA, M.. *A performance da oralidade teatral*. 1ª edição. São Paulo: Annablume, 2000.

_____. Intertextualidade para a Comunicação Eficiente: do texto dramático à performance do ator em cena. Trabalho apresentado no DT 6 – Interfaces Comunicacionais do XV Congresso de Ciências da Comunicação. Anais do XV Congresso de Ciências da Comunicação, Vitória, ES, 2010, p. 1-15. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2010/resumos/R19-0170-1.pdf>>. Acesso em 13 abr. 2020.

_____. KALLÍOPE: a musa grega da palavra transformada. Do texto escrito do dramaturgo à performance viva do ator em cena. Diálogos Entre-Mentes. In: SIMÕES, D. (org). *Diálogos Intersemióticos*. Volume 1. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011, p. 196-207.

FURNESS, H. H.. *Shakespeare – A New Variorum: Romeo and Juliet*. 14th ed. Philadelphia: J. B. Lippincott, 1913.

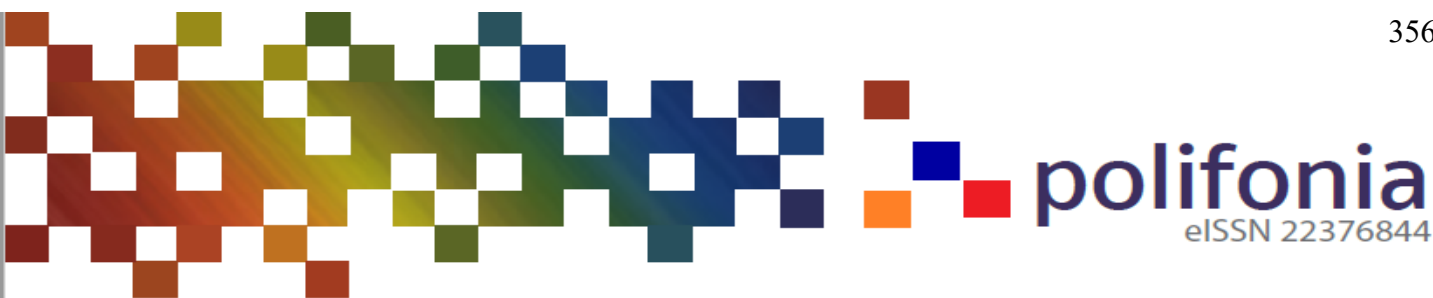
HUDSON, H. N.. *Shakespeare's Romeo and Juliet*. With introduction, and notes explanatory and critical. Boston: Ginn & Company, 1887.

LUIZ, T. M.. A tradução de humor no teatro. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 40, nº 1, p. 91-109, jan-abr, 2020a.

_____. *O humor dos coveiros de Hamlet em tradução comparada*. 1ª ed. Jundiá: Paco Editorial, 2020b.

_____. O corpo erotizado e o casamento metaforizado em *Romeu e Julieta*. In: LOPES, M. A. P.; BERNARDES, E. S. (orgs). *Corpos, sujeitos e discurso: identidades ressignificadas*. São Carlos: Pedro e João Editores, 2020c, p. 189-206.

_____; CAMIOTTI, C. P.. Um estudo do humor da Ama de *Romeu Julieta* nas traduções de Bárbara Heliodora e Beatriz Viégas-Faria. *Belas Infiéis*, Brasília, v. 7, n. 2, p. 9-26, 2018.



MARTINS, M. A. P.. A tradução dos jogos de palavras shakespearianos: o caso de *A Megera Domada*. In: CAMATI, A. S.; MIRANDA, C. A.; (orgs). *Shakespeare sob múltiplos olhares*. 2ª edição. Curitiba: Editora da UFPR, 2016, p. 287-314.

O'SHEA, J. R.. Uma tradução anotada de *Antony and Cleopatra*: propósitos e procedimentos. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 181-196, jan. 1996.

POZAS, M. T.; MONTALT i RESURRECCIÓ, V.; PIORNO, P. E.. Traducir a Shakespeare. La palabra del actor. *Trans. Revista de traductología*, Málaga, núm. 13, p. 43-55, 2009.

PIORNO, P. E.. *Teatro y traducción: aproximación interdisciplinaria desde la obra de Shakespeare*. 1 ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2007.

RAMOS, E.. A tradução da obscenidade em *Romeu e Julieta*. *Tradução em Revista*, Rio de Janeiro, vol. 14, p. 88-99, 2013.

SHAKESPEARE, W.. Romeo and Juliet. In: JOWETT, J.; MONTGOMERY, W.; WELLS, S.; TAYLOR, G. (eds). *The Oxford Shakespeare: The Complete Works*. 2nd Edition. Oxford: Oxford University Press, 2005, p. 369-400.

_____. *Romeu e Julieta*. 3ª ed. Tradução de Onestaldo de Pennafort. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1956.

_____. *Romeu e Julieta*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Coleção Shakespeare de Bolso, 12. São Paulo: Peixoto Neto, 2017.

_____. *Romeu e Julieta*. Tradução de de Onestaldo de Pennafort. Adaptação de Cacá Brandão. 1ª ed. Coleção Espetáculos do Galpão. Belo Horizonte: Autêntica/ PUCMinas, 2007.

SILVA, D. M.. O tipo cômico: construção dramaturgica, atorial e cênica. *Repertório Teatro & Dança*, Salvador, ano 8, n. 8, p. 28-33, 2005.

WELLS, S.. *Oxford Dictionary of Shakespeare*. Oxford: Oxford University Press, 1998.