

O INTERLÚDIO DE PEDRO, O BOBO EM *ROMEU E JULIETA*: UMA PROPOSTA DE TRADUÇÃO

Tiago Marques Luiz*

Esta tradução é um exercício que toma por finalidade observar como outras traduções se esforçaram ao tentar resgatar a teatralidade e a oralidade da cena V do ato IV, mais precisamente o desfecho dela, onde temos o interlúdio de Pedro com os músicos. A edição usada como texto-fonte é a da Yale University Press (2004), que se baseou no Fólio de 1603, e foram consultadas seis traduções brasileiras: Oliveira Ribeiro Neto (1960), Onestaldo de Pennafort (1968), Fernando Carlos Almeida da Cunha Medeiros e Oscar Mendes¹ (1978), Bárbara Heliadora (1997), Beatriz Viégas-Faria (2016) e José Francisco Botelho (2016).

Nesse contexto, considera-se o teatro como um amálgama de elementos tais como a oralidade, a indumentária, a sonoridade, a arte plástica e, por fim, a performance interpretada (PAVIS, 2015; UBERSFELD, 2005; AALTONEN, 2000). Cabe lembrar que Shakespeare escrevia suas peças para serem transpostas para o palco, então, nesse sentido, nada mais coerente do que levar em consideração a oralidade do ator no ato de interpretação, a começar pelos ensaios até chegar à versão concreta da performance.

Em meio às inúmeras particularidades, o texto teatral possui a mais interessante: um texto escrito que, de certo modo, foi produzido para ser “oralizado”, como enfatiza Marlene Fortuna no seguinte argumento:

É importante fundamentar que [...] entre o O QUÊ e o COMO, há um aspecto muito importante que, além de estreitar as fronteiras, contribui para a beleza em totalidade: vaidades à parte, quanto melhor for o performatizador da textualidade escrita, mais esta se amplia, dirigindo-se a uma redimensão transcendente, pelo menos é isto que vem demonstrando a história do teatro. Uma interlocução harmoniosa que incide o foco para uma comunicação iluminada, inesquecível. Para tanto, o emissor oral deve dominar com perfeição o O QUÊ do dramaturgo com seu respectivo COMO, também repertorizado com riqueza técnica, estética e sensível. Por outro ângulo, se o intérprete for desprovido do manancial 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, Ibsen, Nelson Rodrigues, Eurípedes, Guimarães Rosa e outros tantos maravilhosos. (FORTUNA, 2010, p. 4)

* Doutorando em Letras na Universidade Federal de Uberlândia. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

¹ A tradução de *Romeu e Julieta* foi assinada pelos dois, por isso conto como se fosse apenas uma. Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.4, n.8, p.84-95, 2018.

No que se refere à oralidade, é preciso fazer uma breve diferenciação entre os termos “voz” e “fala”. O primeiro, diz respeito ao sonoro, ou seja, leva em consideração os aspectos como o timbre, a tonalidade e a personalidade vocal do personagem, bem como, a sua densidade. Por sua vez, a fala é justamente a concretização, ou melhor dizendo, a externalização desses elementos internos na hora da performance no palco.

Por conseguinte, a questão do humor presente nessa cena gerou-me uma inquietação ao ler as traduções elencadas para esse trabalho. Como o humor tem sido tema de trabalhos publicados por mim, a exemplo da minha dissertação de Mestrado, defendida em 2013; à medida que fazia as leituras em voz alta de cada tradução, sentia falta de mais oralidade e humor nas falas do personagem Pedro, o criado. Assim, como o humor em Shakespeare é marcado pelo uso constante de trocadilhos (LUIZ, 2013; MARTINS, 2004, 2016), nada mais condizente do que fazer uma tradução que fosse “oralizante”, tendo em vista a interpretação dessa cena no palco, aliada aos demais componentes da linguagem cênica, tais como o gesto, a expressão do corpo, a indumentária, a dicção e etc. Além disso,

É impossível exigir uma identidade comum entre dramaturgo e oralizador, eles têm linguagens de personalidades próprias, mesmo estando o primeiro ciente de que sua obra será entregue ao segundo, sujeita às mudanças naturais pelo simples deslocamento de suporte. O que dizer, então, dos atores e diretores que, além de adaptarem 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).

Portanto, o ator que interpreta um personagem cômico, como a Ama, o Mercúcio, o Pedro ou qualquer outro personagem shakespeariano que seja categorizado como um *clown*, deve estar ciente de que a escolha dos vocábulos tem papel relevante para a trama. Isto porque essas palavras tomam forma no corpo do ator, o qual, durante os ensaios, saberá transpor o tipo de voz, o grau de emoção e outras metamorfoses cênicas para encenar uma determinada ficção. Corrobora com essa teorização Fernando Wagner (1970), o qual considera que:

Para o ator, isto significa não apenas aprender os papéis, preparar-se para os ensaios, atuar neles (não apenas marcar o papel) e representar com toda a energia mental, mas um exercício constante de seus meios expressivos: a *voz* e o *corpo*.

Sem dúvida, a voz e seu pleno domínio são a base do trabalho do ator, ainda que, com frequência, mesmo em atores de prestígio, esse seja o ponto mais fraco de sua atuação. O jovem ator deve, acima de tudo, melhorar a qualidade de sua voz e dicção.

A base para adquirir uma boa voz é uma respiração eficaz que facilite a maior quantidade de ar com o menor esforço possível, numa inspiração rápida e silenciosa, uma regulação eficaz do ar usado ao expirar e, finalmente, um mínimo de

interferência com o mecanismo que produz os sons na garganta (WAGNER, 1970, p. 16, tradução minha²)

Embora muitos trabalhos sobre *Romeu e Julieta* tratem a questão da comédia nos personagens da Ama e do Mercúcio no âmbito textual, mais pela vertente obscena (cf. RAMOS, 2013; BRAUN, 2016), essa cena me suscitou curiosidade, até pelo fato de se tratar de um momento musical – há uma letra de música e, somado a isso, Pedro usa notas musicais. Sendo assim, foi pensando na combinação desses três elementos (música, humor e teatro) que veio a proposta de tradução.

Romeu e Julieta é uma das peças que tem sido mais traduzida para todos os suportes da contemporaneidade, assim como existem inúmeras versões teatrais da peça. Uma vez que o desenvolvimento da peça gira em torno das escolhas dos jovens amantes, as temáticas da intriga entre famílias e do amor proibido têm sido exploradas nos mais variados espaços, como é o caso do espaço favela. Ela aparece, por exemplo, como cenário no qual facções disputam o domínio de certa favela, como é o exemplo do musical de 2007, *Maré, nossa história de amor*, protagonizado por Vinicius D'Black (Jonata, que seria o Romeu) e Cristina Lago (Analídia, correspondente à Julieta). Ela, filha de um dos chefes que quer controlar a favela da Maré, do outro lado, ele, irmão do Dudu, o rival do pai de sua amada. O carro-chefe dessa trama é a punição para quem estabelecer contato com o outro lado da comunidade. No filme *Romeo Must Die* (2000), a ênfase é a intriga entre gangues inimigas na periferia de São Francisco, os asiáticos e americanos em disputa pelo domínio da zona portuária de Oakland.

No texto shakespeariano, a cena do interlúdio de Pedro está no Ato IV, Cena V, e é considerada como um alívio cômico. Isto porque, antes dessa cena, Julieta havia tomado uma poção para, aparentemente, dar-se por morta aos demais personagens e com isso evitar o seu casamento com Páris. Tendo sido Romeu exilado por assassinar Teobaldo – primo de Julieta –, a família Capuleto optou por acelerar a união entre Páris e a jovem – o que a levou a tomar essa atitude drástica. O interlúdio, nesse momento, aparece como um meio para aliviar a tensão dessa cena, como também de outras anteriores a ela. Trata-se de uma forma encontrada

² Para el actor, esto significa no sólo aprender los papeles, prepararse para los ensayos, actuar en éstos (no solamente marcar el papel) y representar con todas sus fuerzas mentales, sino una constante ejercitación de sus medios expresivos: la voz y el cuerpo. Sin lugar a dudas, la voz y su completo dominio constituyen el fundamento del trabajo del actor, aunque frecuentemente, incluso en actores de prestigio, suele ser éste el punto más débil de su actuación. El joven actor debe, sobre todo, mejorar la calidad de su voz y su dicción. La base para adquirir una buena voz consiste en una eficaz respiración que facilite la mayor cantidad de aire con el menor esfuerzo posible, en una inhalación rápida y silenciosa, una regulación efectiva del aire empleado al exhalar y, finalmente, un mínimo de interferencia con el mecanismo que producen los tonos en la garganta. Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.4, n.8, p.84-95, 2018.

para que o espectador pudesse se divertir um pouco e, ao lado disso, um jeito de prepara-lo para o que vinha na sequência: o suicídio do casal apaixonado.

A justificativa para traduzir essa cena em especial foi a necessidade de explorar a comicidade presente nos trocadilhos, ou melhor dizendo, nos disparates entre Pedro e o Primeiro Músico.

Pedro é um dos criados da casa dos Capuletos e tem poucas aparições na peça: a primeira aparição é no Ato I, Cena II, onde ele encontra Romeu e Benvólio andando nas ruas de Verona e lhes pede ajuda para dizer o nome dos convidados. No segundo momento, Pedro aparece no Ato I, Cena III, ao solicitar a presença de Senhora Capuleto e Julieta para receberem os convidados, como também, avisar que a organização da copa está um caos porque a Ama se ausentou.

No Ato II, Cena IV, Pedro acompanha a Ama, encarregada de entregar uma mensagem de Julieta a Romeu. Quando a Ama avista Romeu acompanhado de Mercúcio e Benvólio, Mercúcio inicia um diálogo bastante obsceno com a Ama, levando em consideração a idade dela, como também, vale-se de trocadilhos metafóricos para se referir ao flerte e à masturbação. Ofendida com o discurso do rapaz, ela pede que Pedro defenda sua honra, contudo, o criado enfatiza a objetificação sexual da Ama:

SHAKESPEARE (2004, p. 84)	SHAKESPEARE (1997, p. 86)
I saw no man use you at his pleasure. If I had, my weapon should quickly have been out, I warrant you. I dare draw as soon as another man if I see occasion in a good quarrel and the law on my side.	Não vi ninguém usando a senhora para o seu prazer; se visse, punha logo de fora a minha arma. Garanto que saco tão rápido quanto qualquer outro, tendo a oportunidade para uma boa briga, se a lei estiver do meu lado.

Tabela 1: Ato II, Cena IV.

Como é possível constatar nesse fragmento, quando se trata de trocadilho, é necessário que esse elemento seja transposto e enfatizado na cena onde é usado, para que não se perca o propósito inscrito nele – no caso dessa cena, ridicularizar a Ama ainda mais. Por isso que a justificativa da oralidade e da teatralidade dessa cena é relevante. Uma coisa é encenar o texto, outra seria transpor toda a carga de comicidade, ironia, sarcasmo, deboche de uma cena para o palco.

Por isso que o trabalho da oralidade é bastante significativo para a tradução teatral, como bem argumentado por Fortuna (2004): é necessária uma interlocução entre os atores e a plateia, de modo que a mensagem seja realmente comunicada e apreendida pelos

espectadores. Ao trazer à tona a linguagem humorística presente em Shakespeare, cito o seguinte fragmento: “[...] o emissor oral deve dominar com perfeição o O QUÊ do dramaturgo com seu respectivo COMO, também repertorizado com riqueza técnica, estética e sensível [...]” (FORTUNA, 2010, p. 14). Sem levar em consideração esse teor hermenêutico, ainda mais em se tratando de uma cena cômica com vários atores, a tradução teatral se compromete e o propósito daquele momento cômico se perde.

No tocante à oralidade, vamos ao encontro de Anne Ubersfeld (2005), a qual afirma que o teatro é corpo, ou seja, sua reverberação se dá por meio desse filtro físico, no qual as emoções são trazidas à tona ao palco. Por conseguinte, à respeito da voz, Ubersfeld nos diz que em um determinado momento a encenação pode ser constituída pelo gesto e pela voz, entretanto, a teórica francesa adverte que nunca se deve excluir o fato de que “[...] a representação oral primeira não possa ser reelaborada pela escrita, isto é, não exclui o trabalho de conversão à escritura, quando um ‘texto’ está constituído [...]” (p. 110), estabelecendo harmonia entre os seguintes componentes: a palavra escrita, o seu gesto, a trilha sonora, a voz do dramaturgo – aquele que escreve – e a voz da personagem – aquele interpreta e dá sentido ao texto no palco.

A oralidade no teatro implica na capacidade de sobrevivência do texto e, ao transpor esse humor verbal no espaço do palco, o ator é a peça crucial para a concretização e potencialização do texto escrito:

Trabalhado a partir do humor [...], o ator coloca-se disponível às mais diversas condições de liberdade na procura das possibilidades vocais. Passa a *brincar* com a 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. 85).

Bárbara Heliadora (2018), grande especialista e tradutora de Shakespeare, ressalta o preceito de que tanto o ator quanto o diretor e também o tradutor teatral, ao descobrirem o ritmo das falas dos personagens, eles estão “[...] encontrando a forma adequada de expressar seu significado – para o bem do público, que assim recebe a devida orientação tanto para o conteúdo quanto para a beleza de qualquer peça [...]” (HELIODORA, 2018, p. 178). Em se tratando de cenas cômicas carregadas de trocadilhos, é possível que essas traduções tenham tido o esforço de preservar o teor semântico da fonte, uma vez que “[...] forma e conteúdo coexistiam da maneira mais exemplar” (HELIODORA, 2018, p. 178).

Pensando especificamente na tradução para o palco, espaço este que fez brilhar o nome de Shakespeare por séculos, é preciso lembrar que o texto dramático tem duas cargas de exigências diferentes em relação ao texto literário e, de certa forma, mais difíceis de cumprir, pois “[...] dois aspectos específicos que apresentam maior dificuldade são: a) a concisão da forma dramática, e b) a necessidade de entendimento imediato por parte da plateia [...]” (HELIODORA, 2018, p. 182). Dessa forma, é possível dizer que a palavra escrita no texto é a causa, ou seja, o motivo para que o ator se debruce no momento dos ensaios e, na hora da sua concretização no palco, a palavra acaba sendo efeito, ou seja, o potencial que estava escrito agora é oral e vai gerar uma catarse no espectador.

Em uma entrevista concedida à professora Liana Camargo de Leão e publicada no website *Shakespeare Digital*, Bárbara Heliodora diz que, embora na época renascentista o trocadilho fosse muito utilizado e apreciado pelos ingleses, é na tradução que essa questão da equivalência vem à tona para que o efeito do riso venha para o público leitor/espectador:

Você tem que optar por um dos sentidos e abdicar do outro porque você não vai encontrar nada comparável em português. Lá, uma vez ou outra, se encontra alguma coisa mais ou menos equivalente em português que se pode usar, mas, de modo geral, os trocadilhos não têm solução: é abdicar de um dos sentidos e pronto (HELIODORA, online).

Pedro³, por ser um criado e uma representação do bobo (ALDEN, 1914; BRADLEY, 2010; WILES, 2005), é marcado por uma linguagem rústica, algo contrário aos personagens nobres, como Romeu e Julieta. E para um ator transpor essa linguagem rústica, proveniente das camadas sociais mais baixas, e ainda, “soar compreensível” aos ouvidos do espectador contemporâneo, é um trabalho de inúmeros ensaios.

Cada tradução levou em consideração o dinamismo da língua e, se pensarmos em perspectiva cronológica, há variações no uso da língua portuguesa nessas traduções, como também, no estilo de cada tradutor: quatro privilegiam o uso da segunda pessoa do singular (Oliveira Ribeiro Neto, Beatriz Viégas-Faria, José Botelho e, por fim, Fernando Carlos Almeida da Cunha Medeiros e Oscar Mendes), ao passo que Bárbara Heliodora e Onestaldo de Pennafort optaram pela terceira pessoa do singular⁴.

Ao contrastar as devidas traduções com o texto-fonte, uma vez que os paratextos dessas traduções não indicam a edição usada como base, vem essa proposta enquanto um

³ Tanto Bárbara Heliodora (1997) quanto David Wiles (2005) atribuem o papel de Pedro a ser interpretado por William Kempe, um dos grandes atores da companhia de Shakespeare, reconhecido pelos papéis cômicos.

⁴ Há um trabalho em andamento, no qual faço o cotejo das traduções elencadas do humor dessa cena. Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.4, n.8, p.84-95, 2018.

exercício de tradução de uma cena cômica em uma peça trágica. A opção em traduzir o texto na terceira pessoa do singular e do plural resulta da seguinte constatação: uma vez que se trata de personagens provenientes das classes baixas (servos e músicos), não haveria razão para transpor esse diálogo em segunda pessoa, pois Pedro, por ser um personagem oriundo do *clown* teatral, não é um personagem que se reveste de formalidades para com personagens da mesma posição social, nesse caso, os músicos.

TYU (2004, p. 164-167)	Minha tradução
<p>PETER Musicians, O, musicians, 'Heart's ease, Heart's ease:' O, an you will have me live, play 'Heart's ease.'</p>	<p>PEDRO Ó, músicos, amados músicos. “<i>Coração exultante.</i>” “<i>Coração exultante.</i>” Se prezam pela minha vida, toquem “<i>Coração exultante</i>”.</p>
<p>Musician 1 Why 'Heart's ease?'</p>	<p>1º MÚSICO E por que o “<i>Coração exultante</i>”?</p>
<p>PETER O, musicians, because my heart itself plays 'My heart is full of woe:' O, play me some merry dump⁵ to comfort me.</p>	<p>PEDRO Ó, queridos músicos, porque minh'alma tá tocando “<i>Coração agonizante</i>”. Ó, toquem uma marcha alegre⁹ para me consolar.</p>
<p>Musician 1 Not a dump we; 'tis no time to play now.</p>	<p>PRIMEIRO MÚSICO Agora não é o momento para tocar.</p>
<p>PETER You will not, then?</p>	<p>PEDRO Então não vão?</p>
<p>Musician 1 No.</p>	<p>PRIMEIRO MÚSICO Não.</p>
<p>PETER I will then give it you soundly.</p>	<p>PEDRO Pois então, vão ouvir meu tom.</p>
<p>Musician 1 What will you give us?</p>	<p>PRIMEIRO MÚSICO Um tom de quê que vai nos dar?</p>
<p>PETER No money, on my faith, but the gleek⁶. I will give you the minstrel.</p>	<p>PEDRO De dinheiro que não, certeza, mas de chacota¹⁰. Vai entender o que é um menestrel, então.</p>
<p>Musician 1 Then I will give you the serving-creature.</p>	<p>PRIMEIRO MÚSICO Um criado é o que te mostro, então.</p>
<p>PETER</p>	<p>PEDRO</p>

⁵ Merry dump: here an oxymoron – a sad tune or song.

⁶ To jest, to mock.

<p>Then will I lay the serving-creature's dagger⁷ on your pate⁸. I will carry no crotchets: I'll <i>re</i> you, I'll <i>fa</i> you. Do you note me?</p> <p>Musician 1 An you <i>re</i> us and <i>fa</i> us, you note us.</p> <p>Musician 2 Pray you put up your dagger, and put out your wit.</p> <p>PETER Then have at you with my wit! I will dry-beat you with an iron wit, and put up my iron dagger. Answer me like men:</p> <p>“When griping grief the heart doth wound, And doleful dumps the mind oppress, Then music with her silver sound” –</p> <p>Why “silver sound”? why “music with her silver sound”? What say you, Simon Catling?</p> <p>Musician 1 Marry, sir, because silver hath a sweet sound.</p> <p>PETER Pretty! What say you, Hugh Rebeck?</p> <p>Musician 2 I say “silver sound” because musicians sound for silver.</p> <p>PETER Pretty too! What say you, James Soundpost?</p>	<p>Prepare-se para receber a batuta¹¹ do criado na cachola¹². Nada de pausas. Vou lhe dar um <i>ré</i> e um <i>fá</i>. Notou bem?</p> <p>PRIMEIRO MÚSICO Se é para gente tocar, você vai nos ouvir em <i>ré</i> e <i>fá</i> notável.</p> <p>SEGUNDO MÚSICO Pare, por favor. Guarde o facão e tenha bom-senso.</p> <p>PEDRO Pois preparem ouvidos para o meu bom-senso! Vou bater em vocês com o aço do meu bom-senso e guardar o meu facão de aço. Respondam-me como homens:</p> <p><i>Quando a tristeza ferir o coração, E a dor afligir a razão Vem a música com seu som prateado—</i></p> <p>Por que “<i>som prateado</i>”? Algum de vocês sabe por que “<i>a música com seu som prateado</i>”? Que achas, Simão Alaúde?</p> <p>PRIMEIRO MÚSICO Olha, senhor, é porque o som da prata é doce e bom!</p> <p>PEDRO Aham, tá! E pra você, Hugo Rabeca?</p> <p>SEGUNDO MÚSICO Penso que é “<i>som prateado</i>” porque os músicos tocam por prata.</p> <p>PEDRO É... também! E pra você, Jaime Corda¹³?</p>
--	--

⁹ Ideia sugerida do oxímoro presente no texto-fonte. Optei por usar o gênero marcha, devido à sua melodia melancólica, muito comum em funerais, embora a marcha seja um gênero musical bastante performado em rituais de passagens, como a coroação de um rei, por exemplo. E também a justificativa é porque como o corpo de Julieta será levado ao jazigo de sua família, nada mais coerente usar um gênero musical que possa enfatizar a dramaticidade de sua aparente morte.

¹⁰ Sinônimo de escárnio, piada, zombaria, caçoada. Aqui proponho um trocadilho com a palavra chacota que, segundo o *Dicionário Musical Brasileiro*, de Mário de Andrade, é um gênero musical caracterizado pelo “caráter alegre e ruidoso” (ANDRADE, 1989, p. 126).

⁷ A kind of knife.

⁸ Head.

¹¹ Bastão usado pelo maestro na regência de uma orquestra.

¹² Proponho aqui um jogo de palavras entre Caixola com Cachola.

Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.4, n.8, p.84-95, 2018.

<p>Musician 3 Faith, I know not what to say.</p> <p>PETER O, I cry you mercy. You are the singer. I will say for you. It is “music with her silver sound”, because musicians have no gold for sounding:</p> <p>“Then music with her silver sound With speedy help doth lend redress”</p> <p style="text-align: right;"><i>Exit</i></p> <p>Musician 1 What a pestilent knave is this same!</p> <p>Musician 2 Hang him, Jack! Come, we'll in here, tarry for the mourners, and stay dinner.</p> <p style="text-align: right;"><i>Exeunt</i></p>	<p>3º MÚSICO Bom, eu não sei o que dizer.</p> <p>PEDRO Oh, mil perdões. Você apenas canta. Deixa que eu respondo essa para você. É “<i>música com som prateado</i>” porque os músicos não sabem fazer som dourado:</p> <p><i>Vem a música com seu som prateado Te faz sentir relaxado</i></p> <p style="text-align: right;"><i>(Sai.)</i></p> <p>PRIMEIRO MÚSICO Mas que sujeitinho à toa esse aí!</p> <p>SEGUNDO MÚSICO Nem vale a pena! Vamos. Vamos entrar e esperar pelos enlutados e pelo jantar.</p> <p style="text-align: right;"><i>(Saem.)</i></p>
---	---

Inteligente e bem-humorada é a maneira como um autor escreve um trocadilho em que ambos os significados da palavra fazem sentido e são compreendidos ou, pelo menos, considerados. É uma parte da natureza humana tentar usar o humor ou a ironia ao se comunicar com outras pessoas, e se ambas as partes tiverem o mesmo domínio do conhecimento e da experiência humanos, isso terá um efeito humorístico no destinatário.

A tradução intercultural e interlinguística pode ser um grande desafio, pois os leitores da cultura-alvo podem não estar familiarizados com certos itens específicos da cultura de origem, ou como estruturas linguísticas do texto-fonte podem não ter um equivalente prontamente disponível na língua-alvo. Os trocadilhos são considerados fenômenos ligados à linguagem que podem ser difíceis de traduzir devido às suas especificidades de linguagem. Seja sério ou cômico, jogos de palavras criam problemas linguísticos de traduzibilidade, porque línguas diferentes têm diferentes distribuições de formas de significado.

¹³ Aqui eu sugiro um trocadilho homófono. Corda como elemento do violino, como também corda vocal, já que ele é o último músico e apenas canta. A tradução exata seria Alma, que é o palito inserido no violino, para evitar que a pressão das cordas danifique o instrumento, como também permite a transmissão do som no corpo do violino. Logo, ao pensar que as ondas sonoras se propagam pelas cordas, nada mais coerente pensar que a corda vocal é imprescindível para a propagação da letra de uma música.
Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.4, n.8, p.84-95, 2018.

A tradução aqui proposta teve como intuito enfatizar a presença dos trocadilhos nessa cena, pensando na sua possível encenação. Além disso, a oralidade foi o elemento-chave que norteou o processo, além do cotejo entre as traduções publicadas, pois é justamente a potência da voz do ator que fará todo o sentido para o diálogo em questão. O humor de Pedro é inteligente e sutil, e mesmo sendo um personagem de baixa condição social, soube lidar com os músicos, valendo-se de palavras referentes ao universo da música, propondo trocadilhos com elas.

Tem uma oralidade que facilita o ator na hora da interpretação. Pedro é um personagem sarcástico e cômico ao mesmo tempo, o que torna isso um elemento para chamar a atenção do espectador. A comédia do criado tem tom de protesto, é engraçada e inteligente ao mesmo tempo.

A forma como o texto foi traduzido ajuda no entendimento do ator que fará a cena e facilita o mesmo para transmitir a mensagem a ser passada ao público, de forma leve, atual e compreensível a ambos os lados (ator/espectador), uma vez que Pedro é um personagem muito rico em todos os sentidos, e um desafio pra qualquer ator.

REFERÊNCIAS:

AALTONEN, Sirku. **Time-sharing on stage. Drama Translation in Theatre and Society.** Topics in Translation 17, Clevedon/Buffalo/Toronto/Sydney: Multilingual Matters Ltd., 2000.

ALDEN, Raymond Macdonald. **The Use of Comic Material in the Tragedy of Shakespeare and His Contemporaries.** *The Journal of English and Germanic Philology*, Illinois, vol. 13, n. 2, p. 281-298, 1914.

ANDRADE, Mário. **Dicionário Musical Brasileiro.** São Paulo: Ministério da Cultura/IEB/Edusp/Itatiaia, 1989.

BRADLEY, Andrew Cecil. **Shakespearean Tragedy.** New Delhi: Atlantic Publishers and Distributors, 2010.

BRAUN, Ana Karina Borges. **O tratamento da polissemia em traduções da obra *Romeu e Julieta* de William Shakespeare.** 2016. 120 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

FORTUNA, Marlene. **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 15 set. 2018.

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

HELIODORA, Bárbara. **Meus motivos para traduzir Shakespeare/ My reasons for translating Shakespeare.** Tradução de Thelma Christina Ribeiro Côrtes. In: MARTINS, Márcia do Amaral Peixoto; GUERINI, Andréia. **Palavra de Tradutor: Reflexões sobre tradução por tradutores brasileiros/ The Translator's Word: Reflections on Translation by Brazilian Translators.** Edição bilíngue. Florianópolis: Editora da UFSC, 2018, p. 177-193.

_____. **Sobre Teatro e Shakespeare.** Entrevista concedida a Liana Camargo Leão. Portal Shakespeare Digital. Disponível em: <http://www.shakespearedigitalbrasil.com.br/entrevista-com-barbara-heliadora-sobre-teatro-e-shakespeare/>. Acesso em 5 ago. 2018.

LUIZ, Tiago Marques. **“Cava a Cova!”: Descrevendo o humor da cena dos coveiros de Hamlet em duas traduções brasileiras.** 2013. 132 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

_____. **“A presença da comédia nas tragédias de Shakespeare”, de Arthur Huntington Nason.** *Dramaturgia em foco*, Petrolina, v. 1, n. 1, p. 158-169, 2017.

MARTINS, Márcia do Amaral Peixoto. **Traduzindo o trocadilho: o humor de *O mercador de Veneza* em português.** In: MARTINS, Márcia do Amaral Peixoto (org). **Visões e identidades brasileiras de Shakespeare.** Rio de Janeiro: Lucerna, 2004, p. 127-148.

_____. **A tradução dos jogos de palavras shakespearianos: o caso de *A Megera Domada*.** In: CAMATI, Anna Stegh; MIRANDA, Célia Arns. **Shakespeare sob múltiplos olhares.** 2ª edição. Curitiba: Editora da UFPR, 2016, p. 287-314.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro.** 3ª ed. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2015.

RAMOS, Elizabeth. **A tradução da obscenidade em *Romeu e Julieta*.** *Tradução em Revista*, Rio de Janeiro, vol. 14, n. 1, p. 88-99, 2013.

SHAKESPEARE, William. **Romeo and Juliet**. Fully annotated, with an introduction by Burton Raffel, with an essay by Harold Bloom. The Annotated Shakespeare. New Haven and London: Yale University Press, 2004.

_____. **Romeu e Julieta**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1997.

_____. **Romeu e Julieta**. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2016.

_____. **Tragédias de Shakespeare: Romeu e Julieta, Hamlet e Macbeth**. Tradução em prosa e verso de Oliveira Ribeiro Neto. São Paulo: Martins Editora, 1960, p. 19-126.

_____. **Romeu e Julieta**. Tradução de Onestaldo de Pennafort. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. **Romeu e Julieta**. 1ª ed. Tradução e notas de José Francisco Botelho. Introdução de Adrian Poole. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.

_____. **Romeu e Julieta**. Tradução de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. In: SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta; Macbeth; Hamlet, Príncipe da Dinamarca e Otelo, o Mouro de Veneza**. Traduções de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. Sinopses, Dados Históricos e Notas de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 8-109.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Tradução de José Simões. Coleção Estudos 217. São Paulo: Perspectiva, 2005.

WAGNER, Fernando. **Teoría y técnica teatral**. 1ª Edición. Figuras 31. Nueva colección Labor. Barcelona: Editorial Labor, 1970.

WILES, David. **Shakespeare's Clown: Actor and Text in the Elizabethan Playhouse**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

ZATLIN, Phyllis. **Theatrical Translation and Film Adaptation: A Practitioner's View**. Topics in Translation 29. Clevedon, Buffalo, Toronto: Multilingual Matters, 2005.