

ENTRE O DITO E O SUGERIDO:

Uma análise comparativa das implicaturas humorísticas em traduções brasileiras de Romeu e Julieta

BETWEEN WHAT IS SAID AND WHAT IS SUGGESTED:

uma análise comparativa das implicaturas humorísticas em traduções brasileiras de Romeu e Julieta



Revista dos Cursos de Letras e do Programa de Pós-graduação em Letras – Unifap

FLUXO DA SUBMISSÃO

Submissão do trabalho: 27/06/2026

Aprovação do trabalho: 11/09/2026

Publicação do trabalho: 13/10/2026

Tiago Marques Luiz  
markx2006@gmail.com

Universidade Federal da Grande Dourados

COMO CITAR

MARQUES LUIZ, Tiago. ENTRE O DITO E O SUGERIDO: Uma análise comparativa das implicaturas humorísticas em traduções brasileiras de Romeu e Julieta. Revista Letras Escreve, [S. l.], v. 16, n. 2, p. 16-29, 2026. Disponível em: <https://periodicos.unifap.br/letrasescreve/article/view/1697>.

Resumo

A tradução do humor verbal em textos dramáticos envolve escolhas que ultrapassam a correspondência lexical entre línguas, sobretudo quando a comicidade depende de ambiguidades, insinuações e sentidos implícitos. A partir desse problema, o artigo apresenta uma análise textual comparativa de traduções brasileiras de um fragmento cômico do Ato II, Cena IV, de *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare. A investigação articula a teoria das implicaturas conversacionais de Grice (1975) aos estudos da tradução literária e do humor verbal, com apoio em Bassnett (2014a, 2014b) e Chiaro (2008), para examinar como sentidos sugeridos e inferidos participam da construção da comicidade. O corpus é composto pelas traduções de F. Carlos da Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1978), Barbara Heliodora (2016a), Beatriz Viégas-Faria (2016b) e José Francisco Botelho (2016c). A análise observa como cada versão reconstrói, atenua ou desloca os jogos verbais, os duplos sentidos, as alusões sexuais e os contrastes de registro presentes no diálogo entre Mercúcio, Benvólio, Romeu, a Ama e Pedro. Parte-se da hipótese de que a tradução do humor não deve ser avaliada apenas pela proximidade lexical em relação ao texto de partida, mas também pela capacidade de preservar ou recriar os efeitos inferenciais que sustentam a comicidade. Com isso, busca-se demonstrar que a noção de implicatura oferece um instrumento analítico pertinente para examinar o não dito na tradução literária e compreender como escolhas tradutórias distintas interferem na produção do humor em português brasileiro.

Palavras-chave: implicaturas; tradução de humor; análise textual comparativa.

Abstract:

The translation of verbal humor in dramatic texts involves choices that go beyond lexical correspondence between languages, especially when comic effect depends on ambiguities, insinuations, and implicit meanings. Based on this issue, this article presents a comparative textual analysis of Brazilian translations of a comic excerpt from Act II, Scene IV, of William Shakespeare's *Romeo and Juliet*. The investigation brings together Grice's theory of conversational implicatures (1975) and studies on literary translation and verbal humor, drawing on Bassnett (2014a, 2014b) and Chiaro (2008), in order to examine how suggested and inferred meanings participate in the construction of comic effect. The corpus consists of the translations by F. Carlos da Cunha Medeiros and Oscar Mendes (1978), Barbara Heliodora (2016a), Beatriz Viégas-Faria (2016b), and José Francisco Botelho (2016c). The analysis observes how each version reconstructs, attenuates, or shifts the wordplay, double meanings, sexual allusions, and contrasts of register present in the dialogue among Mercutio, Benvolio, Romeo, the Nurse, and Peter. The article is based on the hypothesis that the translation of humor should not be evaluated only in terms of lexical proximity to the source text, but also in terms of its ability to preserve or recreate the inferential effects that sustain comic meaning. Thus, the study seeks to demonstrate that the notion of implicature offers a relevant analytical tool for examining

the unsaid in literary translation and for understanding how different translational choices interfere with the production of humor in Brazilian Portuguese.

Keywords: implicatures; humor translation; comparative textual analysis.

Introdução

A tradução do humor verbal em textos literários exige atenção aos sentidos que excedem a formulação literal dos enunciados. Em peças teatrais, essa dificuldade torna-se ainda mais evidente, pois o efeito cômico depende não apenas das palavras empregadas, mas também da situação dramática, da interação entre personagens, do ritmo dialógico e das inferências produzidas pelo público. Em *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, esse problema se manifesta de modo expressivo nas falas de Mercúcio, personagem cuja comicidade se apoia em jogos verbais, obscenidades, trocadilhos e deslocamentos de registro.

Este artigo analisa comparativamente traduções brasileiras de um fragmento cômico do Ato II, Cena IV, de *Romeu e Julieta*, correspondente ao diálogo entre Mercúcio, Romeu, Benvólio, a Ama e Pedro. Na cena, a Ama procura Romeu para tratar do encontro secreto com Julieta, mas sua entrada desencadeia uma sequência de provocações verbais conduzidas sobretudo por Mercúcio. O trecho selecionado é particularmente relevante porque articula humor obsceno, insulto, ambiguidade lexical e inferências pragmáticas, com expressões como *bauble in a hole*, *tale*, *bawdy hand*, *prick of noon*, *bawd* e *hare/hoar* (Shakespeare, 2004, p. 81-82).

A investigação parte da hipótese de que a tradução do humor verbal não pode ser avaliada apenas pela proximidade lexical em relação ao texto-fonte. Em muitos casos, o efeito cômico depende da preservação, explicitação, atenuação ou recriação de sentidos implícitos. Para examinar esse funcionamento, o estudo recorre à noção de implicatura conversacional, formulada por Grice (1975, p. 43-50), segundo a qual parte do sentido comunicativo é produzida por inferências contextuais e não apenas pelo conteúdo explicitamente dito. Essa perspectiva permite observar como a comicidade se organiza entre o dito e o sugerido, especialmente em passagens marcadas por duplos sentidos e alusões sexuais.

A análise também dialoga com os estudos da tradução literária e da tradução do humor verbal. Bassnett (2014a, p. 30-32; 2014b, p. 36-39) contribui para compreender a tradução como operação situada entre sistemas linguísticos e culturais, na qual equivalência não significa identidade plena entre texto de partida e texto de chegada. Chiaro (2008, p. 569-570), por sua vez, destaca que o humor verbal impõe dificuldades específicas à tradução, pois frequentemente depende de jogos linguísticos, referências culturais e efeitos pragmáticos difíceis de transferir diretamente de uma língua a outra.

O *corpus* é composto por quatro traduções brasileiras: a de F. Carlos da Cunha Medeiros¹ e Oscar Mendes (1978), a de Barbara Heliodora (2016a), a de Beatriz Viégas-Faria (2016b) e a de José Francisco Botelho (2016c). O cotejo concentra-se em fragmentos nos quais o humor se constrói por meio de trocadilhos, obscenidades, ambiguidades e reações interacionais. A análise será organizada por eixos temáticos, de modo a observar tendências tradutórias recorrentes, em vez de tratar cada ocorrência de forma isolada. Com isso, busca-se demonstrar que as diferentes versões brasileiras não apenas transportam o texto shakespeariano para o português, mas também interpretam e reconstroem seus mecanismos de comicidade.

1 Fundamentação teórica

A análise do humor verbal em tradução exige uma abordagem capaz de considerar o sentido para além da formulação literal dos enunciados. Em textos dramáticos, essa dimensão é particularmente relevante, pois o efeito humorístico depende da interação entre personagens, da situação cênica e das inferências produzidas pelo público. Nesse sentido, a noção de implicatura conversacional, formulada por Grice (1975, p. 43-50), oferece um instrumento produtivo para examinar passagens em que o significado central não está plenamente dito, mas sugerido por ambiguidades, deslocamentos de registro e violações aparentes das expectativas conversacionais.

Para Grice (1975, p. 45-46), a comunicação ordinária é orientada por um princípio cooperativo e por máximas relacionadas à quantidade, à qualidade, à relação e ao modo. No entanto, os falantes podem explorar essas máximas de forma não literal, levando o interlocutor a produzir inferências adicionais. É nesse espaço entre o enunciado e o sentido inferido que se situam muitas das ocorrências humorísticas analisadas neste artigo. Em *Romeu e Julieta*, especialmente nas falas de Mercúcio, a comicidade frequentemente depende da capacidade de reconhecer alusões sexuais sob expressões aparentemente neutras ou polissêmicas.

No trecho selecionado, o humor resulta de jogos verbais que articulam trocadilhos, obscenidades e duplos sentidos. Delabastita (1993, p. 55-58) observa que o jogo de palavras envolve a exploração de semelhanças formais e diferenças semânticas, produzindo efeitos de ambiguidade e sobreposição de sentidos. Esse procedimento não opera apenas como ornamento estilístico, mas pode desempenhar funções textuais e dramáticas relevantes, como caracterizar personagens, instaurar conflito verbal e produzir cumplicidade com o público (Delabastita, 1993, p. 136-151).

A obscenidade shakespeariana, nesse contexto, não deve ser entendida apenas como nomeação direta do sexual. Partridge (1968, p. 3) destaca que ela frequentemente se manifesta por alusões, associações contextuais e duplos sentidos. No caso de *Romeu e Julieta*, Ramos (2013, p. 90-91) observa que a peça combina idealização amorosa e sexualidade verbalmente marcada, o que permite compreender a presença de insinuações obscenas como parte constitutiva de sua

¹ O primeiro nome do tradutor é Fernando, porém ele assina suas traduções como F. Carlos da Cunha Medeiros.

comicidade. A autora também ressalta que a identificação desses sentidos depende do contexto, do tom da cena e da interação entre personagens (Ramos, 2013, p. 94-96).

A tradução desse tipo de humor impõe dificuldades específicas, pois nem sempre há correspondência direta entre os recursos linguísticos do texto-fonte e os da língua de chegada. Bassnett (2014a, p. 30-32) compreende a tradução como uma operação situada entre sistemas culturais, o que implica considerar não apenas equivalências lexicais, mas também efeitos de recepção. Em perspectiva complementar, Bassnett (2014b, p. 36-39) problematiza a noção de equivalência como identidade plena, chamando atenção para deslocamentos, perdas, ganhos e recriações inevitáveis no processo tradutório.

No campo específico do humor verbal, Chiaro (2008, p. 569-570) observa que a tradução enfrenta obstáculos linguísticos e culturais, sobretudo quando a comicidade depende de trocadilhos, ambiguidades, referências locais ou implícitos pragmáticos. Assim, traduzir humor não consiste apenas em transportar palavras, mas em reconstruir condições de interpretação capazes de produzir efeito cômico na língua de chegada. Em muitos casos, o tradutor precisa escolher entre preservar a ambiguidade, explicitar a obscenidade, atenuar determinado sentido ou compensar a perda por meio de outro recurso expressivo.

Essa perspectiva orienta a análise comparativa desenvolvida neste artigo. As traduções brasileiras examinadas são observadas não apenas em relação à proximidade lexical com o texto-fonte, mas sobretudo quanto ao modo como preservam, deslocam ou recriam as implicaturas humorísticas. Desse modo, a articulação entre pragmática, estudos da tradução e análise do humor verbal permite examinar como o não dito shakespeariano é reconfigurado em português brasileiro.

2 Contextualização da cena e procedimentos metodológicos – versão condensada

O fragmento analisado pertence ao Ato II, Cena IV, de *Romeu e Julieta*. Na cena, a Ama, acompanhada por Pedro, procura Romeu para tratar dos preparativos do encontro secreto com Julieta e do casamento que será intermediado por Frei Lourenço. Antes que a mensagem seja transmitida, sua entrada no espaço público frequentado por Romeu, Mercúcio e Benvólio desencadeia uma sequência de provocações verbais, na qual a Ama se torna alvo de zombaria, insinuações sexuais e comentários depreciativos.

A escolha desse trecho justifica-se pela concentração de procedimentos humorísticos em uma sequência relativamente breve. Na edição utilizada, acumulam-se trocadilhos, ambiguidades lexicais, alusões obscenas, insultos, deslocamentos de registro e respostas literalizantes (Shakespeare, 2004, p. 81-82). Termos como *bauble*, *hole*, *tale*, *hair*, *gear*, *bawdy*, *dial*, *prick*, *bawd*, *hare* e *hoar* indicam que a comicidade da cena depende de sentidos sugeridos e de associações contextuais, e não apenas do significado literal das palavras.

A edição anotada utilizada como texto-base é relevante porque registra a instabilidade semântica de muitos vocábulos shakespearianos e chama atenção para sentidos que se tornaram

menos transparentes ao leitor contemporâneo. Essa mediação é particularmente importante no caso da obscenidade verbal, pois os duplos sentidos nem sempre são imediatamente reconhecíveis fora do contexto linguístico e cultural do inglês da época (Shakespeare, 2004, p. ix-x). Assim, a análise parte do texto-fonte e de seu aparato editorial para identificar os núcleos de ambiguidade que orientam o cotejo das traduções.

O corpus comparativo é composto por quatro traduções brasileiras: F. Carlos da Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1978), Barbara Heliodora (2016a), Beatriz Viégas-Faria (2016b) e José Francisco Botelho (2016c). As versões foram selecionadas por sua circulação editorial e por apresentarem soluções distintas para os jogos verbais da cena. O objetivo não é estabelecer uma hierarquia entre traduções, mas observar como cada uma negocia a passagem do humor shakespeariano para o português brasileiro.

Metodologicamente, o estudo realiza uma análise textual comparativa. Primeiro, identificam-se no texto-fonte os núcleos de implicatura humorística, especialmente aqueles ligados a trocadilhos, obscenidades, ambiguidades, insultos e rebaixamentos corporais. Em seguida, observam-se as soluções adotadas nas quatro traduções, considerando quatro movimentos principais: preservação da ambiguidade, explicitação do sentido obsceno, atenuação da comicidade e recriação compensatória em português. Esse procedimento permite examinar não apenas o que cada versão traduz lexicalmente, mas também que tipo de efeito inferencial ela torna possível.

Para adequar a análise ao formato de artigo, os fragmentos não serão examinados de modo isolado e extensivo no corpo do texto. Eles serão agrupados em eixos temáticos, de acordo com o funcionamento humorístico predominante. No entanto, sempre que uma solução tradutória for comentada, a redação indicará explicitamente o fragmento correspondente – F1, F2, F3 e assim sucessivamente –, permitindo que o leitor consulte a ocorrência completa na tabela alinhada apresentada em apêndice.

3 Análise comparativa das implicaturas humorísticas

Para fins de organização analítica, as ocorrências selecionadas foram numeradas de F1 a F23. Essa numeração não consta do texto-fonte nem das traduções examinadas; trata-se de uma marcação proposta neste artigo para permitir a remissão precisa aos fragmentos ao longo da análise. A tabela integral, contendo os diálogos alinhados um a um – texto-fonte e quatro traduções brasileiras –, será apresentada em apêndice, de modo a preservar a transparência do corpus sem ampliar excessivamente o corpo do artigo.

Essa organização permite manter o conjunto do corpus e, ao mesmo tempo, evitar a repetição de comentários semelhantes em cada ocorrência. A análise concentra-se, portanto, nas tendências tradutórias recorrentes e nos pontos em que as escolhas das versões brasileiras alteram, preservam ou recriam as implicaturas cômicas do texto-fonte.

Tabela 1: os fragmentos do texto-fonte e as traduções

Frag.	Texto-fonte	Medeiros/Mendes	Heliodora	Viégas-Faria	Botelho
F1	<i>bauble in a hole</i>	brinquedo / buraco	bastão	vara / buraco	cetiro / buraco
F2	<i>tale against the hair</i>	rabo da história	rabo arrepiado	parte traseira / princípios	antes de chegar
F3	<i>tale large</i>	rabo da história comprido	rabo grande	rabo sem fim	conto inchado
F4	<i>short / depth / occupy</i>	encurtado / profundidade	fundo / alongar	extensão do rabo	mole / penetrei / gozar
F5	<i>goodly gear</i>	bem engrenado	trapalhão	argumento de bom tamanho	material gozável
F6	<i>A sail, a sail!</i>	uma vela	vela à vista	barco / vela enfunada	uma vela
F7	<i>shirt and smock</i>	saia e calça	camisa e camisola	camisa e camisola	saia e camisa
F8	<i>fan's the fairer face</i>	leque mais belo	cara do leque	leque mais bonito	leque mais bonito
F9	<i>bawdy hand / prick of noon</i>	dedo obsceno / pau	ponteiro safado / marca	mão obscena / pau	mão boba / caralho
F10	<i>God hath made / Himself to mar</i>	perder-se a si mesmo	Deus estragou	Deus fez / estragá-lo	imagem estragada
F11	<i>For himself to mar</i>	perder-se a si mesmo	Ele mesmo estragou	ele mesmo estragá-lo	imagem estragada
F12	<i>young Romeo will be older</i>	mais velho / mais jovem	mais velho / mais jovem	mais velho / mais jovem	por enquanto / mais jovem
F13	<i>worst / well</i>	pior / bom	pior / bem	pior / serve	pior / bendito
F14	<i>confidence</i>	confidência	confidências	palavrinha em particular	falar em particular
F15	<i>endite / invite</i>	convidá-lo	confidenciá-lo	convite especial	convidá-lo
F16	<i>bawd</i>	alcoviteira	cafetina	alcoviteira / cafetina	alcoviteira / alcova
F17	<i>hare / hoar / lenten pie</i>	lebre / mofada	gato por lebre / seca	lebre / velha / pelancuda	cova / alcova / lebre
F18	<i>old hare hoar</i>	lebre mofada	lebre safada	puta pelancuda	carne de bruxa velha
F19	<i>saucy merchant / ropery</i>	desaforado / bugigangas	abusado / grosseria	impertinente / grosserias	canalha / sem-vergonhice
F20	<i>hear himself talk</i>	ouvir-se falar	ouvir a própria voz	ouvir a própria voz	ouvir a própria voz
F21	<i>flirt gills / skains mates / use me</i>	namoradeiras / debochadas	vagabundas / marginais	devassas / vagabundas	vagabundas / abusar
F22	<i>weapon / draw</i>	arma desembainhada	arma de fora	arma desembainhada	arma de fora

F23	<i>every part about me quivers</i>	tremem as carnes	tremo toda	corpo tremendo	tremem da cabeça aos pés
-----	--	------------------	------------	-------------------	-----------------------------

Fonte: Elaboração pelo autor

A análise dos fragmentos F1-F23 mostra que a comicidade do trecho não se organiza por ocorrências isoladas, mas por encadeamento inferencial. Uma imagem obscena, um trocadilho ou uma ambiguidade lançada em determinada fala frequentemente condicionam a leitura das falas seguintes. Por essa razão, embora a tabela integral com os diálogos alinhados seja apresentada no Apêndice A, a discussão no corpo do artigo concentra-se nas cadeias de implicaturas e nas tendências tradutórias recorrentes. A numeração F1-F23, atribuída neste estudo, permite remeter pontualmente às ocorrências analisadas sem reproduzir integralmente todos os diálogos no corpo do texto.

Nos fragmentos F1-F5, Mercúcio transforma a recuperação da vivacidade de Romeu em uma sequência de alusões obscenas. Em F1, a imagem de *bauble in a hole* associa o amor sentimental a um impulso físico ridicularizado; em F2 e F3, o jogo entre *tale* e *tail* permite a sobreposição entre “história” e “rabo”; em F4, expressões como *short*, *whole depth* e *occupy the argument* ampliam a sugestão sexual; e, em F5, *goodly gear* retoma a cadeia de duplos sentidos por meio de uma expressão aparentemente avaliativa (Shakespeare, 2004, p. 81). A comicidade, nesse conjunto, depende da passagem do discurso amoroso para o rebaixamento corporal e sexual, procedimento recorrente nas falas de Mercúcio.

Nas traduções de F. Carlos da Cunha Medeiros e Oscar Mendes, observa-se tendência à preservação estrutural dos jogos do texto-fonte. Em F1, “brinquedo num buraco” mantém a associação entre objeto lúdico e cavidade, preservando uma leitura fálica por inferência. Em F2, “rabo da minha história” explicita a duplicidade entre narrativa e corpo, enquanto, em F3, “rabo de tua história ficaria muito comprido” prolonga o mesmo jogo. Em F4, “encurtado”, “profundidade de minha história” e “tratar do assunto” conservam a ambiguidade entre extensão discursiva e sugestão sexual. Já em F5, “Muito bem engrenado!” desloca *gear* para o campo da articulação verbal, atenuando a obscenidade. A versão, portanto, tende a manter a arquitetura lexical da sequência, embora em registro relativamente eufemístico.

Na tradução de Barbara Heliodora, a oscilação entre explicitação e condensação é mais evidente. Em F1, “enfiando o bastão onde podem” torna a leitura fálica mais direta, embora substitua a concretude de *hole* por uma formulação mais geral. Em F2, “rabo ainda arrepiado” privilegia a imagem corporal, mas reduz o plano narrativo de *tale*. Em F3, “o rabo estava ficando grande demais” mantém a comicidade corporal, novamente com menor presença da ideia de “história”. Em F4, porém, “chegado ao fundo” e “me alongar no argumento” recuperam a duplicidade de modo mais indireto, articulando profundidade, extensão e discurso. Em F5, “Mas vejam só que trapalhão!” transforma o comentário de Romeu em reação ao comportamento de Mercúcio, com perda parcial do duplo sentido de *gear*.

Beatriz Viégas-Faria adota uma estratégia mais explicitadora. Em F1, “enterrar sua vara num

buraco” torna a implicatura sexual quase imediata. Em F2, “parte mais traseira” mantém a relação entre narrativa e corpo, enquanto, em F3, “um rabo que não tem fim” prolonga a imagem corporal da fala anterior. Em F4, “toda a extensão deste rabo” explicita o eixo tale/tail, ao mesmo tempo que “prolongar ainda mais o argumento” conserva o plano discursivo. Em F5, “um argumento apreciável e de bom tamanho” retoma o vocabulário argumentativo e mantém uma sugestão de dimensão corporal. Essa tradução reduz parte do trabalho inferencial exigido pelo texto-fonte, mas torna mais legível a cadeia de associações obscenas para o leitor em português.

José Francisco Botelho, por sua vez, trabalha com recriação e intensificação. Em F1, “rei dos bobos tentando tolamente enfiar o cetro em algum buraco” substitui bauble por uma imagem paródica de valor fálico. Em F2, “pare antes de chegar” abandona o jogo tale/tail, mas compensa a perda com uma sugestão sexual ligada à interrupção antes do clímax. Em F3, “teu conto está ficando inchado” preserva o plano narrativo e introduz uma imagem corporal de expansão. Em F4, “ficar mole”, “penetrei até o fundo” e “cansei de gozar” explicitam de modo intenso a leitura sexual da sequência. Em F5, “material bem gozável” reinscreve goodly gear no campo erótico por meio de uma solução idiomática e provocativa. O cotejo de F1-F5 mostra, assim, que Medeiros e Mendes preservam com maior frequência a ambiguidade formal; Heliodora privilegia fluência dramática e oralidade, com alternância entre explicitação e atenuação; Viégas-Faria favorece a inteligibilidade dos duplos sentidos; e Botelho intensifica a obscenidade por meio de recriações próprias do português brasileiro.

Nos fragmentos F6-F8, a comicidade desloca-se da obscenidade lexical para a ridicularização visual e social da Ama. Em F6, “A sail, a sail!” transforma a entrada da personagem em imagem náutica; em F7, “Two, two. A shirt and a smock” corrige a imagem inicial e reduz a Ama e Pedro a sinais de vestuário; em F8, o pedido do leque é convertido por Mercúcio em insulto à aparência da Ama, pois o leque seria mais belo que seu rosto (Shakespeare, 2004, p. 82). Em Medeiros e Mendes, F6 aparece como “Uma vela, uma vela!”, solução que preserva a literalidade da metáfora náutica; em F7, “Duas, duas; saia e calça” adapta shirt e smock para uma oposição de gênero mais imediatamente reconhecível em português; e, em F8, “o mais belo dos dois é o leque” conserva a comparação depreciativa entre rosto e objeto. A tradução mantém a estrutura dos insultos, embora com registro mais formal.

Heliodora torna a sequência mais idiomática. Em F6, “Vela à vista!” recria a fala como fórmula de avistamento marítimo, reforçando o efeito cênico da zombaria. Em F7, “Uma camisa e uma camisola” conservam o campo do vestuário e a oposição entre as duas figuras. Em F8, “A cara do leque é mais bonita” é especialmente eficiente porque recupera o jogo com face, atribuindo “cara” tanto à personagem quanto ao objeto. Viégas-Faria, por sua vez, amplia a imagem visual: em F6, “Barco à vista! Uma vela enfundada!” explicita o caráter volumoso e burlesco da metáfora; em F7, “camisa e camisola” mantém a distinção pelo vestuário; e, em F8, “o leque é mais bonito” conserva o insulto comparativo, embora reduza o jogo com face. Em Botelho, F6 mantém a literalidade com “Uma vela, uma vela!”, F7 adapta o vestuário para “saia e camisa” e F8 preserva o conteúdo

depreciativo com “O leque é mais bonito”. No caso dessa tradução, entretanto, convém registrar a divergência de atribuição: na edição de Raffel, F6 é fala de Mercúcio e F7 é fala de Benvólio; na tradução de Botelho, conforme o cotejo realizado, há deslocamento dessas falas. Considerando que a edição de Raffel constitui o texto-base da tradução, a divergência pode decorrer de equívoco de diagramação ou atribuição. Essa alteração interfere na distribuição da comicidade, pois, no texto-fonte, Mercúcio inicia a zombaria e Benvólio a prolonga.

Nos fragmentos F9-F13, a cena combina obscenidade, mediação e jogos lógicos. Em F9, Mercúcio converte uma referência temporal em imagem sexualizada ao afirmar que “the bawdy hand of the dial is now upon the prick of noon”, articulando bawdy, hand, dial e prick em uma sobreposição entre medição do tempo e sugestão obscena (Shakespeare, 2004, p. 82). Em F10 e F11, a obscenidade é parcialmente suspensa pela resposta de Romeu e pela retomada da Ama; em F12, Romeu brinca com a lógica temporal do “jovem Romeu”, que estará mais velho quando for encontrado; e, em F13, Mercúcio explora a relação entre well e worst, transformando uma avaliação aparentemente neutra em novo jogo verbal.

Em Medeiros e Mendes, F9 explicita a obscenidade com “dedo obsceno” e “pau do meio-dia”. A imagem temporal é preservada, mas a implicatura sexual torna-se mais direta. Em F10, “Deus criou para perder-se a si mesmo” mantém a ideia reflexiva de autodegradação, retomada em F11 por “Para perder-se a si mesmo”. Em F12, a construção “o jovem Romeu estará mais velho” preserva o humor lógico da resposta evasiva de Romeu. Em F13, “O pior é então o bom?” conserva a oposição entre worst e well, ainda que em registro mais formal. Heliodora, em F9, opta por “o safado do ponteiro do Sol” e “marca do meio-dia”; a palavra “safado” mantém a malícia de bawdy, mas “marca” atenua a leitura fálica de prick. Em F10, “Deus fez e Ele mesmo estragou” desloca a agência da degradação para Deus, alteração retomada em F11 com “E Ele mesmo estragou”. Em F12, a tradução conserva a graça temporal da resposta de Romeu com formulação fluente; em F13, “O pior é bem?” mantém a concisão e o jogo com “bem”.

Viégas-Faria, em F9, combina explicação e explicitação: “mão obscena”, “relógio de sol” e “pau que traça o meio-dia” tornam claros tanto o mecanismo temporal quanto a implicatura sexual. Em F10, “Deus fez com suas próprias mãos para depois estragá-lo” amplia a imagem da criação, mas pode deslocar a ação de “estragar” para Deus. Em F11, “para ele mesmo estragá-lo” tenta preservar a retomada, embora produza certa ambiguidade sintática. Em F12, a tradutora explicita a situação comunicativa com “quando a senhora começou a procurá-lo”; em F13, “um pior serve?” desloca o jogo de well para uma formulação mais interpretativa. Botelho intensifica a obscenidade em F9 com “mão boba” e “caralho do meio-dia”. A expressão “mão boba” recria bawdy hand por meio de idiomatismo brasileiro, enquanto “caralho” explicita radicalmente prick. Em F10, a tradução amplia a resposta com “imagem e semelhança”, produzindo leitura teológica mais marcada do que a formulação concisa do texto-fonte. Em F11, “imagem estragada” retoma essa ampliação, transformando a fala da Ama em comentário mais direto. Em F12, “por enquanto, sou o mais jovem dos Romeus” reforça a temporalidade da resposta de Romeu. Em F13, “O pior é bendito?” recria o

jogo well/worst por aproximação com “bem” e “bendito”. Esse conjunto evidencia que a comicidade da cena não pertence apenas a Mercúcio: Romeu também participa do jogo verbal, mas com função mais mediadora e menos agressiva.

Nos fragmentos F14-F18, a tentativa da Ama de falar reservadamente com Romeu é transformada em novo campo de comicidade. Em F14, a expressão “some confidence with you” produz efeito cômico por inadequação lexical, pois a Ama parece usar confidence no lugar esperado de conference. Em F15, Benvólio explora a fala anterior por meio de endite, em jogo com invite. Em F16, Mercúcio rotula a Ama como bawd, isto é, alcoviteira. Em F17 e F18, a cadeia se desloca para o jogo hare/hoar, com aproximações sonoras que sugerem velhice, deterioração e sexualidade depreciativa (Shakespeare, 2004, p. 82).

Em Medeiros e Mendes, F14 aparece como “desejo fazer-vos uma confiança”, solução que preserva o campo lexical de confidence, embora a expressão soe mais natural em português do que no texto-fonte. Em F15, “Vai convidá-lo para alguma ceia” traduz o sentido de invite, mas elimina o desvio lexical de endite. Em F16, “Alcoviteira, alcoviteira, alcoviteira!” preserva a repetição acusatória de bawd. Em F17, “lebre”, “empadas na Quaresma”, “passadas” e “mofadas” mantêm o campo alimentar e a ideia de deterioração. Em F18, “Velha lebre mofada” conserva a repetição e a imagem da lebre velha, mas atenua a associação sexual mais agressiva. Heliadora preserva parcialmente os jogos lexicais desse eixo. Em F14, “trocar umas confidências” mantém a base para a intervenção seguinte. Em F15, “confidenciá-lo para alguma ceia” é uma recriação produtiva, pois forma um verbo a partir de “confidências” e recupera, em português, a deformação lexical do texto-fonte. Em F16, “É cafetina! É cafetina! Peguei!” intensifica a acusação e recria a exclamação de descoberta. Em F17, “gato por lebre” adapta o jogo para uma expressão idiomática brasileira, enquanto “seca antes de acabar” conserva a ideia de desgaste. Em F18, “Velha lebre cinzenta” e “Velha lebre safada” introduzem a conotação sexual por meio de “safada”.

Viêgas-Faria, em F14, traduz “some confidence” por “uma palavrinha em particular”, privilegiando o sentido pragmático da fala e apagando a inadequação lexical. Em F15, “convite especial” também interpreta o sentido, mas não recria o jogo endite/invite. Em F16, “Alcoviteira! Cafetina!” mantém a acusação sexual, embora substitua a repetição tripla por variação lexical. Em F17, “lebre”, “penitência da Quaresma”, “velha, seca e pelancuda” e “antes mesmo de ser comida” preservam de modo expressivo a articulação entre alimento, corpo e sexualidade. Em F18, “Lebre pelancuda” e “puta pelancuda” explicitam a associação entre hoar e whore, eliminando a ambiguidade sonora, mas intensificando a obscenidade. Botelho, em F14, traduz por “quero lhe falar em particular”, solução funcional que elimina o desvio lexical de confidence. Em F15, “convidá-lo pra jantar” também preserva o sentido, mas não o jogo verbal. Em F16, “dois coelhinhos na alcova” amplia a fala e explicita a acusação de alcovitagem por meio de imagem própria em português. Em F17, a tradução recria livremente o jogo com “coveira”, “covichas”, “cova”, “alcova” e “coelho por lebre”, abandonando a estrutura hare/hoar, mas compensando-a por paronomásias em português. Em F18, “carne de bruxa velha” desloca a obscenidade para uma imagem grotesca, com forte

investimento em rima e cantabilidade. Desse modo, F14-F18 evidenciam que a tradução do humor pode depender tanto da preservação do erro quanto da invenção de um novo desvio funcional na língua de chegada.

Nos fragmentos F19-F23, a comicidade desloca-se para a reação indignada da Ama e para a resposta literalizante de Pedro. Em F19, a Ama pergunta quem era o sujeito “so full of his ropery”, tentando nomear o comportamento impertinente e obsceno de Mercúcio. Em F20, Romeu caracteriza Mercúcio como alguém que gosta de ouvir a própria voz e fala mais do que sustentaria em um mês. Em F21, a Ama nega pertencer às mulheres associadas a Mercúcio e reclama que Pedro permitiu que qualquer patife a “usasse” a seu bel-prazer. Em F22, Pedro interpreta essa expressão de modo literal e responde com imagens de arma e desembainhar. Em F23, a Ama encerra a sequência dramatizando corporalmente sua irritação (Shakespeare, 2004, p. 82).

Em Medeiros e Mendes, F19 traduz saucy merchant e ropery por “desaforado e vendeiro” e “bugigangas”. A solução preserva algo da estranheza do texto-fonte, mas enfraquece a ideia de grosseria verbal ou obscenidade. Em F20, “gosta de se ouvir falar” conserva a caracterização de Mercúcio como sujeito autocentrado e excessivamente verbal. Em F21, “namoradeiras” e “debochadas” suavizam a carga insultuosa, mas “use de mim à vontade” preserva parcialmente a ambiguidade que será explorada em F22. Em F22, “se servir à vontade de vós para seu prazer” e “desembainhada a minha arma” explicitam a leitura sexual e mantêm o duplo sentido de arma. Em F23, “me tremem as carnes de todo o corpo” preserva com força a dimensão corporal da indignação da Ama. Heliodora, em F19, traduz a fala da Ama como referência a um “rapaz tão abusado e exibido com sua grosseria”, privilegiando clareza avaliativa. Em F20, “gosta de ouvir a própria voz” preserva o traço central de Mercúcio, mas “aguenta dos outros em um mês” desloca a ideia de sustentar o que se diz para a capacidade de suportar a fala alheia. Em F21, “vagabundas”, “marginais” e “me use a seu bel-prazer” intensificam a conotação moral e sexual. Em F22, “usando a senhora para o seu prazer” e “punha logo de fora a minha arma” tornam a ambiguidade sexual altamente acessível. Em F23, “tremo toda, de alto a baixo” recria de modo oral e conciso a corporeidade da fala da Ama.

Viégas-Faria, em F19, opta por “impertinente malicioso” e “grosserias”, preservando a ligação entre insolência e obscenidade verbal. Em F20, “fala mais em um minuto do que se apresenta pronto para a ação em um mês” explicita com precisão a oposição entre desempenho verbal e disposição prática. Em F21, “mulheres devassas” e “vagabundas” reforçam a recusa da Ama de ser associada a mulheres sexualmente depreciadas, enquanto “abusar de mim como bem entender” preserva a ambiguidade, embora em registro mais direto. Em F22, “arma já estaria desembainhada” mantém o duplo sentido entre espada e sexualidade sem explicitá-lo excessivamente. Em F23, “todo o meu corpo está tremendo” conserva o sentido, mas com menor força expressiva que outras soluções. Botelho, em F19, intensifica a reação da Ama com “canalha transbordando sem-vergonhice”, recuperando a dimensão moral e sexual de ropery. Em F20, a formulação “muito afeito a ouvir a própria voz” mantém a caracterização de Mercúcio como figura de excesso verbal; a passagem final

deve ser conferida na versão definitiva do corpus, pois a transcrição disponível apresenta interrupção. Em F21, “vagabundas”, “calhordas”, “patife sarnento” e “abusar de mim a seu bel-prazer” intensificam a oralidade combativa da Ama e preservam a ambiguidade que prepara F22. Em F22, “tendo prazer com a senhora” explicita a leitura sexual, enquanto “poria minha arma de fora” mantém o duplo sentido fálico. Em F23, “tremar da cabeça aos pés” e a sequência “biltre, sem-vergonha, imprestável” reforçam a teatralidade da indignação.

O conjunto dos fragmentos F1-F23 confirma que as traduções brasileiras adotam estratégias distintas diante das implicaturas humorísticas do trecho. Medeiros e Mendes tendem a preservar a estrutura lexical e sintática do texto-fonte, frequentemente com obscenidade mais eufemística. Heliodora privilegia fluência dramática, oralidade e concisão, alternando preservação, atenuação e recriação de jogos verbais. Viégas-Faria tende a explicitar relações semânticas e tornar mais legíveis os duplos sentidos, especialmente quando envolvem obscenidade. Botelho investe em recriação idiomática, intensificação da oralidade e explicitação sexual, mesmo quando isso implica afastamento maior da formulação lexical do texto-fonte. Assim, o cotejo evidencia que traduzir o humor verbal de Shakespeare não significa apenas encontrar equivalentes vocabulares, mas reconstruir cadeias inferenciais. Em alguns casos, a implicatura é preservada pela ambiguidade; em outros, pela explicitação do sentido obsceno; em outros ainda, por compensações que recriam o efeito cômico em português brasileiro.

Considerações finais

A análise comparativa dos fragmentos F1-F23 mostrou que o humor verbal do trecho selecionado do Ato II, Cena IV, de *Romeu e Julieta*, organiza-se por meio de cadeias de implicaturas, e não apenas por ocorrências lexicais isoladas. As falas de Mercúcio, Benvólio, Romeu, da Ama e de Pedro produzem efeitos cômicos pela sucessão de ambiguidades, trocadilhos, alusões obscenas, insultos, rebaixamentos corporais e respostas literalizantes. Nesse funcionamento, o sentido humorístico depende frequentemente daquilo que é sugerido, deslocado ou inferido pelo interlocutor, o que confirma a pertinência da noção de implicatura conversacional para a análise do corpus (Grice, 1975, p. 43-50).

O cotejo das quatro traduções brasileiras evidencia que a tradução do humor verbal não pode ser avaliada apenas pela proximidade lexical em relação ao texto-fonte. Em diversos fragmentos, a comicidade depende de jogos linguísticos difíceis de reproduzir diretamente em português, como *bauble in a hole*, *tale/tail*, *goodly gear*, *bawdy hand*, *prick of noon*, *confidence/endite* e *hare/hoar*. Diante desses casos, as traduções mobilizam estratégias distintas: preservação da ambiguidade, explicitação da obscenidade, atenuação do efeito cômico ou recriação compensatória na língua de chegada.

A tradução de F. Carlos da Cunha Medeiros e Oscar Mendes tende a conservar a estrutura lexical e sintática do texto-fonte, mantendo muitas implicaturas em grau relativamente eufemístico. Essa estratégia preserva parte da ambiguidade, mas pode reduzir a força imediata da obscenidade.

A tradução de Barbara Heliodora privilegia a fluência dramática, a oralidade e a concisão, alternando momentos de preservação do jogo verbal com soluções mais diretas ou atenuadas. Beatriz Viégas-Faria, por sua vez, tende a explicitar relações semânticas e tornar mais legíveis os duplos sentidos, especialmente quando a passagem envolve obscenidade. José Francisco Botelho adota procedimento mais recriador, com intensificação da oralidade, explicitação sexual e compensações humorísticas próprias do português brasileiro.

Essas diferenças demonstram que cada tradução interpreta de modo particular os mecanismos cômicos do texto shakespeariano. Em alguns casos, a manutenção da ambiguidade aproxima a versão da estrutura inferencial do texto-fonte; em outros, a explicitação permite que o leitor brasileiro reconheça com maior rapidez a obscenidade sugerida. Há ainda situações em que a perda de um trocadilho específico é compensada por outro jogo verbal, por uma imagem idiomática ou por uma intensificação expressiva. Assim, a tradução do humor envolve sempre uma negociação entre o que pode permanecer implícito, o que precisa ser tornado explícito e o que deve ser recriado para produzir efeito semelhante na cultura de chegada.

A análise também mostrou que a comicidade da cena é distribuída de maneira interacional. Mercúcio conduz a maior parte da agressividade obscena; Benvólio participa de prolongamentos jocosos; Romeu atua como mediador espirituoso em alguns momentos; a Ama reage com indignação moral e corporal; e Pedro produz humor pela literalização de expressões ambíguas. Por isso, eventuais deslocamentos de atribuição de fala, como os observados pontualmente na tradução de Botelho em relação à edição de Raffel, merecem atenção, pois podem alterar a distribuição das funções cômicas entre as personagens.

De modo geral, os resultados confirmam a hipótese de que a tradução do humor verbal em Romeu e Julieta depende menos da equivalência palavra por palavra do que da reconstrução de efeitos inferenciais. A articulação entre pragmática, estudos da tradução e análise do humor verbal permite observar como as versões brasileiras preservam, deslocam ou recriam o não dito da cena. Nesse sentido, traduzir o humor shakespeariano significa traduzir também modos de sugerir, de insinuar e de fazer o leitor reconhecer sentidos que permanecem entre o dito e o subentendido.

A opção metodológica de organizar os fragmentos por eixos analíticos, com a tabela integral dos diálogos alinhados apresentada em apêndice, permitiu preservar a totalidade do corpus sem comprometer a concisão exigida pelo formato de artigo. Com isso, o estudo mantém a transparência do cotejo e, ao mesmo tempo, evidencia tendências tradutórias mais amplas. Conclui-se, portanto, que as traduções brasileiras examinadas não apenas transportam o texto de Shakespeare para o português, mas também reencenam seus mecanismos de comicidade, cada uma segundo diferentes graus de ambiguidade, explicitação, atenuação e recriação.

Referências

BASSNETT, Susan. **Translation**. Abingdon; New York: Routledge, 2014a.

BASSNETT, Susan. **Translation studies**. 4. ed. Abingdon; New York: Routledge, 2014b.

CHIARO, Delia. Verbally expressed humour and translation. In: RASKIN, Victor (ed.). **The primer of humor research**. Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 2008. p. 569-608.

DELABASTITA, Dirk. **There's a double tongue: an investigation into the translation of Shakespeare's wordplay, with special reference to Hamlet**. Amsterdam: Rodopi, 1993.

GRICE, H. Paul. Logic and conversation. In: COLE, Peter; MORGAN, Jerry L. (ed.). **Syntax and semantics: speech acts**. New York: Academic Press, 1975. v. 3, p. 41-58.

MAHOOD, Molly M. **Shakespeare's wordplay**. London: Methuen, 1968.

PARTRIDGE, Eric. **Shakespeare's bawdy: a literary and psychological essay and a comprehensive glossary**. London: Routledge & Kegan Paul, 1968.

RAMOS, Elizabeth. A tradução da obscenidade em Romeu e Julieta. **Tradução em Revista**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 1, p. 88-99, 2013. DOI: 10.17771/PUCRio.TradRev.22056.

SHAKESPEARE, William. **Romeo and Juliet**. Edited and annotated by Burton Raffel. With an essay by Harold Bloom. New Haven; London: Yale University Press, 2004.

SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta**. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2016b.

SHAKESPEARE, William. Romeu e Julieta. Tradução de Barbara Heliodora. In: SHAKESPEARE, William. **Teatro completo: tragédias e comédias sombrias**. Organização de Liana de Camargo Leão. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2016a.

SHAKESPEARE, William. 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; Otelo, o mouro de Veneza**. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 8-109.

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

WELLS, Stanley. **Shakespeare, sex, and love**. Oxford: Oxford University Press, 2010.