



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

FERNANDA PINHEIRO PEDRECAL

TRABALHOS DE AMOR PERDIDOS EM SALVADOR:
A COMÉDIA SHAKESPEARIANA NO FALAR POPULAR
DA CAPITAL BAIANA

Salvador
2021

FERNANDA PINHEIRO PEDRECAL

***TRABALHOS DE AMOR PERDIDOS EM SALVADOR:*
**A COMÉDIA SHAKESPEARIANA NO FALAR POPULAR
DA CAPITAL BAIANA****

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia – UFBA, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Literatura e Cultura.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Elizabeth Santos Ramos

Salvador
2021

Pedrecal, Fernanda Pinheiro.

Trabalhos de amor perdidos em Salvador: a comédia shakespeariana no falar popular da capital baiana / Fernanda Pinheiro Pedrecal. - 2021.

347 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Elizabeth Santos Ramos.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2021.

1. Literatura inglesa - Traduções comentadas. 2. Tradução e interpretação na literatura. 3. Shakespeare, William, 1564-1616 - Crítica e interpretação. 4. Shakespeare, William, 1564-1616 - Estilo literário. 5. Shakespeare, William, 1564-1616 - Linguagem. 6. Shakespeare, William, 1564-1616 - Love's labour's lost - Traduções para o português. 7. Palavrões na literatura. 8. Heliodora, Barbara, 1923-2015. 9. Viégas-Faria, Beatriz, 1956- . I. Ramos, Elizabeth Santos. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. III. Título.

CDD - 801.95

CDU - 81'255.4

Trabalhos de amor perdidos em Salvador:
a comédia shakespeariana no falar popular da capital baiana
Fernanda Pinheiro Pedrecal
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Elizabeth Santos Ramos

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia - UFBA, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutora em Literatura e Cultura.

Examinada em 18 de março de 2021 por:

Presidente: Prof^a. Dr^a. Elizabeth Santos Ramos - UFBA

Prof^a. Dr^a. Eliza Mitiyo Morinaka - UFBA

Prof^a. Dr^a. Fernanda Mota Pereira - UFBA

Prof^a. Dr^a. Antônio Marcos Pereira - UFBA

Prof^a. Dr^a. Dannel da Silva Carvalho - UFBA

Salvador
2021

A Dolores Pedrecal e Renato Pedrecal (*in memoriam*),
meus pais.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de iniciar agradecendo às forças do Universo e da Natureza, que estão o tempo todo emitindo sinais, atuando para nos conduzir da melhor maneira possível pelo caos da vida e fazendo com que o melhor para nós sempre ocorra no final, embora nem sempre consigamos perceber isso durante o processo ou concordar com o resultado.

Minha mais profunda gratidão e todo o meu amor aos meus queridos e preciosos pais, Dolores Pedrecal e Renato Pedrecal, por absolutamente tudo o que tenho e tudo o que sou hoje.

Meus mais sinceros agradecimentos à minha orientadora, a Prof^ª. Dr^ª. Elizabeth Santos Ramos, por me acompanhar na minha caminhada por tanto tempo, pela orientação sempre muito cuidadosa e generosa, pelo incentivo e pela confiança no meu trabalho desde o início de minha graduação em Língua Estrangeira no ILUFBA.

Meu respeitoso e agradecido reconhecimento às professoras Eliza Mitiyo Morinaka e Luana Ferreira de Freitas, e aos professores Antônio Marcos Pereira e Danniell da Silva Carvalho, por aceitarem o convite para compor minha banca como titulares. Da mesma maneira, agradeço às professoras Ana Maria Bicalho, Fernanda Mota Pereira e Josane Moreira de Oliveira, e ao professor José Amarante Santos Sobrinho por aceitarem o convite como suplentes.

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia – FAPESB, pelo suporte financeiro durante os dois primeiros anos de meu curso de doutorado.

Agradeço aos meus familiares, amigos e colegas, pelo apoio, estímulo, conforto e compreensão habituais.

Agradeço às professoras e aos professores do ILUFBA com os quais tive a oportunidade de estudar, tanto durante minha passagem pela graduação quanto pela pós-graduação, pois todas(os) contribuíram, de alguma forma, para o meu crescimento intelectual e aperfeiçoamento acadêmico.

E por fim, mas não menos importante, agradeço às funcionárias e aos funcionários técnico-administrativos do ILUFBA pelo trabalho que realizam, em especial na secretaria do nosso programa de pós-graduação, por sempre terem me recebido e ajudado nos momentos em que precisei com muita cordialidade e simpatia.

A todas e todos, muito obrigada.

*Tudo o que é silenciado clamará para ser ouvido
ainda que silenciosamente.*

Margaret Atwood

RESUMO

A presente tese constitui uma análise, sob a perspectiva dos Estudos de Tradução, de como se configurou o processo de ressignificação e atualização do texto dramático *Love's labour's lost* (ca. 1595), de William Shakespeare (1564-1616), em uma nova tradução comentada, por nós realizada, para a língua portuguesa, mais especificamente para a linguagem popular soteropolitana, com foco nos trocadilhos, insinuações e jogos de palavras que caracterizam a linguagem obscena presente nessa comédia, preservando assim as sutilezas e a comicidade presentes nesse aspecto do texto shakespeariano, e tornando-o acessível ao leitor e/ou público brasileiro contemporâneo. O trabalho de pesquisa buscou, inicialmente, identificar as ocorrências de palavras e expressões presentes no texto dramático *Love's labour's lost* que caracterizam uma linguagem indecente, verificando se tais ocorrências passaram ou não por um processo de atualização e ressignificação nas traduções contemporâneas para a língua portuguesa das tradutoras brasileiras Bárbara Heliadora e Beatriz Viégas-Faria. Em seguida, visou traduzir o texto dramático *Love's Labour's Lost* para o baianês, com conteúdo comentado destacando a ressignificação e atualização das palavras e expressões de conotação obscena identificadas no texto shakespeariano. O caráter comparativo da pesquisa proposta é mediado por reflexões teóricas pós-estruturalistas, com especial foco nos conceitos articulados pelo filósofo francês Jacques Derrida acerca do desconstrutivismo, e pelas contribuições de estudiosos que possuem trabalhos especificamente voltados para a análise da linguagem shakespeariana, como Stanley Wells, David Crystal e Ernest Adrian Mackenzie Colman. Nossas considerações, amparadas na investigação comparativa dos elementos presentes ou omitidos nas traduções envolvidas neste estudo, buscam fundamentar a reflexão acerca da possibilidade de uma nova tradução de *Love's labour's lost*, com base na ideia de que o processo tradutório envolve operações de leitura e interpretação que não só libertam e autorizam o autor/tradutor a desenvolver a prática de novas possibilidades criativas, mas que também resgatam características do texto de partida que podem ter sido omitidos dos leitores contemporâneos de William Shakespeare em determinados momentos da história.

Palavras-chave: Estudos de Tradução. Tradução literária. William Shakespeare. *Love's labour's lost*. Linguagem popular soteropolitana. Obscenidade.

ABSTRACT

The present thesis is an analysis, from the perspective of the Translation Studies, of how the process of resignification and updating of the dramatic text *Love's labor's lost* (ca. 1595), by William Shakespeare (1564-1616), was recreated by us in a new commented translation to the Portuguese language, more specifically to the dialect of Bahia, also known as *Baianês*, focusing on the puns and insinuations that characterize the obscene language existent in this comedy, and which preserves the subtleties and the comedy present in this aspect of the Shakespearean text, making it accessible to the Brazilian contemporary reader and audience. The research work first sought to identify the occurrences of words and expressions present in the dramatic text *Love's labour's lost* that characterize an obscene language, verifying whether or not such occurrences have undergone a process of updating and resignification in the contemporary translations of the Brazilian translators Bárbara Heliadora and Beatriz Viégas-Faria. Also, it attempted to translate the dramatic text *Love's labor's lost* into the *Baianês* language, with commented content highlighting the resignification and update of the words and expressions carrying an obscene connotation identified in the Shakespearean text. The comparative character of the proposed research is mediated by poststructuralist theoretical reflections, with a special focus on the concepts articulated by the French philosopher Jacques Derrida about deconstructivism, as well as the contributions of scholars who have works specifically devoted to the analysis of the Shakespearean language, such as Stanley Wells, David Crystal and Ernest Adrian Mackenzie Colman. Our considerations, supported by comparative research of the elements present or omitted in the translations involved in this study, seek to ground the reflection about the possibility of a new translation of *Love's labor's lost*, based on the idea that the translation process involves reading and interpretation operations that do not only release and authorize the translator to develop the practice of new creative possibilities, but also rescues characteristics of the source text that may have been omitted from the contemporary readers of William Shakespeare at certain points in history.

Keywords: Translation Studies. Literary translation. William Shakespeare. *Love's labor's lost*. Popular language from Salvador. Obscenity.

RÉSUMÉ

Cette thèse est une analyse, du point de vue des Études de Traduction, de la configuration du processus de réinterprétation et de mise à jour du texte dramatique *Love's labour's lost* (ca. 1595), de William Shakespeare (1564-1616), dans une nouvelle traduction commentée fait par nous en portugais, plus spécifiquement pour le dialecte de Bahia, également connu sous le nom de *baianês*, en mettant l'accent sur des jeux de mots et allusions qui caractérisent un langage grossier présent dans cette comédie, qui préserve les subtilités et l'humour présents dans cet aspect du texte shakespearien, le rendant accessible au lecteur brésilien contemporain. La recherche visait à identifier d'abord les occurrences des mots et des phrases présentes dans le texte dramatique *Love's labour's lost* caractérisant d'un langage grossier, en vous assurant que de tels événements passés ou non par un processus de mise à jour et pour la réinterprétation dans les traductions contemporaines en portugais faites pour les traductrices brésiliens Bárbara Heliodora et Beatriz Viégas-Faria. Ensuite, visant à traduire le texte dramatique *Love's labour's lost* pour le *baianês*, dont le contenu a commenté en soulignant la réinterprétation et la mise à jour des mots et des expressions de connotation vulgaire identifiés dans le texte shakespearien. La nature comparative de la proposition de recherche est médiatisée par des réflexions théoriques post-structuralistes, avec un accent particulier sur les concepts articulés par le philosophe français Jacques Derrida à propos de la déconstruction, ainsi que les contributions des chercheurs qui ont un travail porté sur les rapports d'analyse du langage shakespearien, comme Stanley Wells, David Crystal et Ernest Adrian Mackenzie Colman. Nos considérations, soutenues par la recherche comparative des éléments présents ou omis dans les traductions impliquées dans cette étude, nous cherchons à soutenir la réflexion sur la possibilité d'une nouvelle traduction de *Love's labour's lost*, basée sur l'idée que le processus de traduction implique des opérations de lecture et d'interprétation qui non seulement libère et permet à le traducteur pour développer la pratique de nouvelles possibilités créatives, mais aussi sauver des fonctionnalités du texte source qui peut avoir été omis des lecteurs contemporains de William Shakespeare à certains moments de l'histoire.

Mots-clés: Études de Traduction. Traduction littéraire. William Shakespeare. *Love's labour's lost*. Langue populaire de Salvador. Obscénité.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 01: detalhe do teto do Teatro Globe	27
Imagem 02: mapa da Aquitânia	33
Imagem 03: página de abertura de Romeu e Julieta	36
Imagem 04: <i>Invocação a Príapo</i> , afresco do séc. I d.C.	40

LISTA DE QUADROS

Quadro 01: tradução da <i>dramatis personae</i>	62
Quadro 02: tradução do primeiro ato, cena I	64
Quadro 03: tradução do primeiro ato, cena II	92
Quadro 04: tradução do segundo ato, cena I	111
Quadro 05: tradução do terceiro ato, cena I	133
Quadro 06: tradução do quarto ato, cena I	156
Quadro 07: tradução do quarto ato, cena II	181
Quadro 08: tradução do quarto ato, cena III	195
Quadro 09: tradução do quinto ato, cena I	227
Quadro 10: tradução do quinto ato, cena II	242
Quadro 11: quantidade de verbetes com conotação obscena por ato em <i>Love's labour's lost</i> segundo E. A. M. Colman	329
Quadro 12: quantidade de verbetes com conotação obscena por ato em <i>Love's labour's lost</i> que não constam no glossário de E. A. M. Colman	329
Quadro 13: quantidade total de verbetes com conotação obscena por ato em <i>Love's labour's lost</i>	330
Quadro 14: minha tradução da passagem em que <i>Ajax</i> e <i>close-stool</i> ocorrem	331
Quadro 15: termos que não foram ressignificados em minha tradução	332
Quadro 16: minha tradução de <i>get the sun of them</i>	333
Quadro 17: exemplo da tradução de rimas em meu trabalho	334

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 CAPÍTULO I: AS PRELIMINARES	21
1.1 WILLIAM SHAKESPEARE E A COMÉDIA CLÁSSICA	22
1.2 A TRAGICOMÉDIA SHAKESPEARIANA	26
1.3 SOBRE OS ROMANCES, OU A IMPORTÂNCIA DO FINAL FELIZ	28
1.4 OS TRABALHOS DE AMOR: FINAL <i>INTERRUPTUS</i>	32
1.5 SOBRE A OBSCENIDADE	37
1.6 SEXO NA RENASCENÇA	42
1.7 A ERA VITORIANA E A CASTRAÇÃO DE SHAKESPEARE	45
2 CAPÍTULO II: DISCUTINDO A RELAÇÃO	51
2.1 O RASTRO DA PRESENÇA NA <i>DIFERENSA</i>	52
2.2 SUPLEMENTO, AUSÊNCIA E PRESENÇA	54
2.3 DESCONSTRUIR PARA TRADUZIR	56
2.4 SOBRE A TRADUÇÃO REALIZADA	59
3 CAPÍTULO III: TRADUÇÃO E ANÁLISE DO ATO I	62
3.1 TRADUÇÃO DA <i>DRAMATIS PERSONAE</i>	62
3.2 TRADUÇÃO DO PRIMEIRO ATO, CENA I	64
3.2.1 Análise comparativa das escolhas feitas pelas tradutoras	86
3.3 TRADUÇÃO DO PRIMEIRO ATO, CENA II	93
3.3.1 Análise comparativa das escolhas feitas pelas tradutoras	107
4 CAPÍTULO IV: TRADUÇÃO E ANÁLISE DO ATO II	112
4.1 TRADUÇÃO DO SEGUNDO ATO, CENA I	112
4.1.1 Análise comparativa das escolhas feitas pelas tradutoras	128
5 CAPÍTULO V: TRADUÇÃO E ANÁLISE DO ATO III	134
5.1 TRADUÇÃO DO TERCEIRO ATO, CENA I	134
5.1.1 Análise comparativa das escolhas feitas pelas tradutoras	149
6 CAPÍTULO VI: TRADUÇÃO E ANÁLISE DO ATO IV	157
6.1 TRADUÇÃO DO QUARTO ATO, CENA I	157
6.1.1 Análise comparativa das escolhas feitas pelas tradutoras	170
6.2 TRADUÇÃO DO QUARTO ATO, CENA II	182
6.2.1 Análise comparativa das escolhas feitas pelas tradutoras	193
6.3 TRADUÇÃO DO QUARTO ATO, CENA III	196
6.3.1 Análise comparativa das escolhas feitas pelas tradutoras	223
7 CAPÍTULO VII: TRADUÇÃO E ANÁLISE DO ATO V	228
7.1 TRADUÇÃO DO QUINTO ATO, CENA I	228
7.1.1 Análise comparativa das escolhas feitas pelas tradutoras	238
7.2 TRADUÇÃO DO QUINTO ATO, CENA II	243
7.2.1 Análise comparativa das escolhas feitas pelas tradutoras	315

CONSIDERAÇÕES FINAIS	328
REFERÊNCIAS	338
ANEXO	343
APÊNDICE	347

INTRODUÇÃO

Como quase tudo em Shakespeare, o título tem sentidos ocultos, “trabalhos de amor” é também o ato sexual propriamente dito. E love’s labour significa ainda aquele esforço feito sem esperar remuneração, um trabalho realizado “no amor”. (FURTADO, 2006, p.210)

O dramaturgo inglês William Shakespeare (1564-1616) viveu e produziu suas peças e sonetos durante um período em que a língua inglesa passava por uma fase de transição na Inglaterra, país que, durante muitos séculos, desde a invasão dos normandos, em 1066, esteve dividido entre o francês da aristocracia, o inglês dos camponeses e o latim dos eclesiásticos e juristas (STÖRIG, 2005, p.168). Entre 1400 e 1660, aproximadamente, houve uma passagem do então inglês médio para o chamado inglês moderno, forma da qual resultou a língua inglesa conhecida nos dias atuais. Muitos foram os fatores responsáveis pela transição e amadurecimento do inglês para a sua forma moderna, e Shakespeare, cuja obra é referenciada até hoje como uma rica fonte de contribuições não só para a língua, mas também para a literatura de língua inglesa, foi um dos autores elisabetanos que mais introduziu novidades e enriqueceu o idioma através de sua arte.

Segundo David Crystal (2005), o Bardo¹ escreveu seus textos dramáticos e poemas no período inicial do inglês moderno, e foi responsável pela criação de diversas novas palavras que, mais tarde, vieram a ser incorporadas à língua inglesa. Como exemplo, temos itens lexicais criados a partir da adição do prefixo *un-*, “um dos prefixos mais produtivos do primeiro período do inglês moderno”² (CRYSTAL, 2005, p.304-305), e palavras como o adjetivo *uneducated*³, o advérbio *unheedfully*⁴ e o substantivo *undeserver*⁵ foram usados pela primeira vez por Shakespeare. Graças à sua capacidade criativa para produzir e fazer uso lúdico da língua, o dramaturgo

1 Na Europa antiga, bardo era o nome dado aos poetas que se dedicavam à composição de poemas épicos, normalmente concebidos para serem declamados ao som de um instrumento, como a lira ou a harpa. Os bardos também transmitiam histórias, mitos e lendas de forma oral, cantando as histórias do seu povo em poemas recitados. É uma palavra popularmente utilizada para fazer referência a William Shakespeare.

² Minha tradução de: “[...] *un-*, which was one of the most productive prefixes of the Early Modern English period” (CRYSTAL, 2005, p.304-305).

³ Deseducado (minha tradução).

⁴ Descuidadamente (minha tradução).

⁵ Desmerecedor (minha tradução).

renascentista ficou conhecido pela utilização, em seus textos dramáticos, de uma linguagem figurada e metafórica, cheia de trocadilhos, insinuações, jogos de palavras e enunciados por vezes libidinosos, por vezes sutilmente grosseiros, que lhe permitia comunicar-se e ser compreendido por plateias pertencentes aos mais diferentes extratos sociais, que então construíam as referências ambíguas. Hoje, acredita-se ter sido esse uso estratégico da língua fator relevante para que William Shakespeare se tornasse um dos autores mais populares e conhecidos de sua época.

No caso específico das comédias, o aspecto que mais chama a atenção, nesse sentido, é o uso, para além das metáforas, de termos considerados impróprios à linguagem educada; palavras e expressões que podem ser interpretadas como grosseiras, de baixo calão, características de uma linguagem considerada vulgar. Como a comédia escrita por Shakespeare tinha como referência muito do modelo cômico clássico definido pelo pensador grego Aristóteles (384 a.C. – 322 a.C), percebemos o porquê da forte presença desses elementos em seu texto: a comédia seria o gênero dramático que representa o corriqueiro e o cotidiano de indivíduos pertencentes às camadas mais populares da sociedade; traduzindo para os palcos o estilo de vida considerado marginal, a linguagem desleixada, torpe e desregrada surgia como uma de suas características mais marcantes. Nesse contexto, a linguagem indecente e vulgar apareceria, portanto, nos textos cômicos de William Shakespeare como elemento associado a essas classes sociais mais baixas, e contribuiria para a construção do humor na trama.

Os textos dramáticos concebidos por Shakespeare foram compilados em 1616, ano de sua morte, e publicados em 1623, no volume conhecido como Primeiro Folio. Desde então, atravessaram séculos sendo continuamente encenados, estudados e tornaram-se conhecidos na contemporaneidade graças, em parte, aos vários processos de tradução e ressignificação a que foram submetidos ao longo dos séculos.

Contudo, após o período da Renascença elisabetana, a Inglaterra, ao longo de sua história, passou por períodos em que a literatura e o teatro, além de outras práticas artísticas, sofreram marcada censura, em consequência do advento do reinado da Rainha Vitória (1819-1901), pautado sobre severos ideais puritanos, no século XIX. A linguagem que, apesar de grosseira e rude, era aceita sem maiores consequências na Inglaterra da Rainha Elizabeth I, passa então a sofrer interdições e a ser radicalmente

condenada. Parte dessa censura se deve ao fato de a linguagem considerada baixa apresentar, entre outras características, referências de ordem sexual, que passaram a ser enquadradas pela autoridade e sociedade vitorianas como escandalosas, obscenas e profanas, e por isso passíveis de rigorosa repreensão sempre que expostas publicamente (RAMOS, 2015, p.01).

No entanto, apesar de a mentalidade vitoriana do século XIX não aceitar a presença de uma linguagem tão indecorosa em textos considerados canônicos como os de William Shakespeare, a própria aura de canonicidade, da qual os textos e o próprio nome do dramaturgo inglês eram revestidos, não permitia o seu total banimento da sociedade. A solução encontrada foi, então, admitir que os textos continuassem a circular, consentindo a sua leitura e encenação nos palcos desde que fossem suprimidos termos e expressões considerados inadequados. Tal decisão propagou-se ao longo dos anos, de maneira que, nas décadas seguintes, muitos diretores teatrais, editores e tradutores continuaram a apagar e a ignorar os traços mais marcadamente populares da linguagem cômica shakespeariana. As consequências dessa conduta fizeram com que muitos leitores e espectadores fossem privados de acessar um traço característico da dramaturgia de William Shakespeare, impedindo-os de desfrutar do alívio cômico proporcionado pela graça dos jogos de palavras, trocadilhos e duplos sentidos criados pelo Bardo.

Com o objetivo de ampliar a discussão apresentada em torno das comédias shakespearianas e permitir que o público brasileiro tenha acesso à plena comicidade de pelo menos um dos textos dramáticos cômicos concebidos pelo Bardo, proponho com esta tese a apresentação de uma tradução comentada do texto dramático *Love's labour's lost*⁶ para a língua portuguesa, mais especificamente para a linguagem popular utilizada na cidade de Salvador, com especial atenção e cuidado aos aspectos construtores da linguagem obscena presentes nessa comédia. Proponho ainda uma análise do tratamento dado a esse mesmo texto dramático por outras duas tradutoras contemporâneas brasileiras, Beatriz Viégas-Faria (1956 -) e Bárbara Heliadora (1923 - 2015), cujas traduções para a língua portuguesa foram publicadas nos anos de 2007 e 2009, respectivamente.

⁶ No Brasil, a peça é conhecida pelo título *Trabalhos de amor perdidos*.

De acordo com o volume *Shakespeare – The Complete Works*, lançado em 2009 pela Collector's Library Editions, *Love's labour's lost* foi encenada pela primeira vez em algum momento entre os anos de 1594 e 1595. A comédia conta a história e as frustrações resultantes de um pacto de amizade e de lealdade feito entre Ferdinando, rei de Navarra, e Berowne, Longaville e Dumaine, três nobres a seu serviço. Determinados a dedicar um período de suas vidas somente aos estudos, os quatro amigos firmam entre si um compromisso bastante restritivo e desafiador, rompido pouco tempo depois diante das dificuldades e tentações que começam a surgir logo na sequência.

Em texto sobre Ferdinando e seus amigos palacianos escrito para uma coletânea dos textos dramáticos de William Shakespeare, Bárbara Heliodora comenta que *Love's labour's lost* constitui uma comédia que, quando comparada aos demais textos dramáticos cômicos de Shakespeare, diferencia-se pelo seu refinamento e elegância. (HELIODORA, 2009, p.192). Contudo, é possível verificar que, apesar de toda sofisticação, esse texto cômico não deixa de apresentar, ainda que de maneira sutil e indireta, a linguagem rústica e tosca que, conforme já mencionado, é característica das comédias shakespearianas. Alguns exemplos seriam o uso do substantivo *mire*⁷ e do verbo *spur*⁸, ambos na primeira cena do segundo ato, para se referir a excrementos e ao ato sexual, respectivamente.

Palavras, expressões e trocadilhos que podem ser interpretados hoje como característicos de uma linguagem considerada baixa, grosseira e libidinoso foram utilizados por William Shakespeare em *Love's labour's lost*, formas utilizadas pelo autor para se comunicar com o seu público, que compreendia, traduzia essa linguagem e gozava do alívio cômico por ela proporcionado. Já é de amplo conhecimento que, assim como todo o restante de sua obra, esse texto dramático nos foi legado graças a processos tradutórios que ocorrem há séculos, desde a publicação do Primeiro Fólho, em 1623. Sendo assim, este estudo visa entender como é realizada a construção da linguagem considerada obscena no texto dramático *Love's labour's lost* de William Shakespeare, aferindo o tratamento dado pelas tradutoras brasileiras Bárbara Heliodora e Beatriz Viégas-Faria, em suas respectivas traduções para a língua portuguesa do Brasil, à linguagem indecorosa presente no texto dramático shakespeariano. Busquei ainda verificar, na prática, a possibilidade de traduzir criativamente, para a linguagem popular

⁷ Lama (minha tradução).

⁸ Esporear; incitar o animal de montaria com espora após montá-lo (minha tradução).

soteropolitana, os trocadilhos, insinuações e jogos de palavras que caracterizam o palavreado libertino presente em *Love's labour's lost*, preservando as sutilezas e a comicidade construídas a partir do texto do Bardo. Realizar uma tradução comentada para a língua portuguesa, notadamente para a linguagem popular utilizada na capital baiana, desse texto dramático de William Shakespeare, com foco nas obscenidades do texto e tornando-o acessível ao leitor e/ou público brasileiro contemporâneo seria, portanto, o principal objetivo a ser alcançado ao final desta tese.

O presente estudo justifica-se por possuir algumas potencialidades. A primeira delas seria a de propor uma nova tradução, comentada, de *Love's labour's lost*, a partir de uma análise e reflexão crítica acerca das nuances da linguagem shakespeariana que podem ser interpretadas como registros de um linguajar com características baixas, toscas, libidinosas. Aqui, o objetivo é tentar tornar acessível ao leitor e/ou público brasileiro contemporâneo o entretenimento que pode ser proporcionado pela comicidade sutil dos trocadilhos, metáforas, insinuações e jogos de palavras presentes no texto do dramaturgo inglês, além de permitir que sejam reconstruídas as referências de cunho obsceno que, porventura, tenham sido banidas desse texto dramático em traduções anteriores.

O trabalho de pesquisa também permite a análise e discussão, a partir da perspectiva de teorias do campo dos Estudos de Tradução e de outras áreas, dos diferentes caminhos percorridos por tradutoras brasileiras contemporâneas durante o processo tradutório de um mesmo texto dramático do século XVI, considerado hoje canônico, mas que foi alvo de censura ao longo da história. Nesse caso, tenho interesse em observar se os aspectos de uma linguagem obscena utilizada por William Shakespeare na comédia *Love's labour's lost* foram traduzidos, recuperados, ressignificados ou não pelas tradutoras, o que contribui para as análises e discussões teóricas no campo da Tradução.

Por fim, a opção pelo texto dramático *Love's labour's lost* e, conseqüentemente, pelo seu autor, William Shakespeare, deveu-se à constatação de que as traduções realizadas a partir das peças do dramaturgo inglês contribuem para a sobrevivência de sua obra ao longo do tempo. Tais releituras proporcionam outra forma de acesso a um texto considerado canônico, que ganha as marcas de um novo tempo, graças aos deslocamentos tradutórios realizados e permite que novas gerações conheçam e

apreciem obras que, do contrário, poderiam ser esquecidas. Sendo assim, acredito que esta tese pode ainda auxiliar na divulgação de um texto dramático de William Shakespeare que, se comparado a outros títulos do dramaturgo inglês como *Hamlet*, *Romeu e Julieta*, *Macbeth* e *Sonhos de uma noite de verão*, por exemplo, é menos popular e conhecido do público brasileiro. Dessa forma, o presente trabalho contribui para que sua obra permaneça acessível e disponibiliza uma nova releitura, contemporânea e crítica, de *Love's labour's lost*.

Minhas reflexões acerca da tradução como exercício de interpretação e de ressignificação serão mediadas por reflexões teóricas pós-estruturalistas, com especial foco no pensamento filosófico de Jacques Derrida (1930 - 2004), cuja noção de desconstrução me parece relevante para este estudo. O desconstrutivismo derridiano foi um dos fatores responsáveis pela percepção do signo como portador de múltiplos significados, possibilitando a compreensão de que diferentes traduções podem ser feitas a partir de um mesmo texto de partida, perspectiva teórica que torna possíveis as reflexões sobre Tradução que aqui apresento, dado o caráter comparativo desta tese.

O trabalho pretende, ainda, demonstrar o papel da tradução na legitimação e percepção desta atividade como processo criativo, que contribui para a construção de novas interpretações e para a suplementação do texto de partida. Nesse ponto, utilizarei o conceito derridiano de *suplemento*, termo que permite relacionar a obra de partida com as inúmeras possibilidades de interpretação que dela podem ser feitas. O suplemento pressupõe acréscimos ilimitados a um todo, com o objetivo de ampliá-lo e suprir-lhe as faltas. Ao traduzir um texto, o tradutor também o suplementa, agregando à anterioridade o que lhe faltava, de maneira a torná-la mais rica e ampliar-lhe as possibilidades de interpretação.

Outro conceito derridiano, também bastante utilizado no campo das pesquisas sobre Tradução e relevante para a discussão aqui proposta, é o de *rastro*. O que Derrida denominou rastro seria o elemento através do qual é possível identificar uma determinada obra como releitura de outra que a antecedeu. O rastro constitui um vínculo que faz com que os textos de partida e de chegada mantenham constante diálogo e permaneçam conectados através dos tempos, possibilitando a identificação das relações existentes entre eles. No âmbito da ampla rede dialógica estabelecida entre textos de partida e de chegada, trata-se de uma noção muito próxima das denominadas relações

intertextuais, ou seja, relações de vínculos entre um determinado texto e outros textos que o precederam e/ou que a ele são contemporâneos.

Além dos conceitos articulados pelo filósofo francês Jacques Derrida acerca do desconstrutivismo, serão consideradas também as reflexões de estudiosos que possuem trabalhos especificamente voltados para a análise da linguagem shakespeariana, como é o caso, por exemplo, de Stanley Wells (1930 -), David Crystal (1941 -) e Ernest Adrian Mackenzie Colman (1930 -), sendo este último mais conhecido na área dos Estudos Shakespearianos como E. A. M. Colman.

Conforme já mencionado, esta pesquisa constitui uma nova tradução de *Love's labour's lost* e um estudo comparativo entre esse texto dramático e duas de suas traduções para a língua portuguesa, uma assinada por Barbara Heliadora e outra por Beatriz Viégas-Faria. É importante frisar que ambas foram lançadas no Brasil sob o mesmo título, *Trabalhos de amor perdidos*, e que optei por não alterá-lo na tradução realizada para a linguagem popular de Salvador. Após o levantamento das referências bibliográficas utilizadas na pesquisa, iniciei o trabalho com a leitura do texto dramático de William Shakespeare e a identificação e listagem das ocorrências de termos e expressões de conotação obscena presentes nele, tomando como principal referência o glossário shakespeariano de palavras e expressões com sentido indecente de E. A. M. Colman, disponível no volume *The dramatic use of bawdy in Shakespeare* (1974). Embora várias versões em língua inglesa da peça tenham sido consultadas, a que estabeleci como texto de partida foi retirada do volume *Shakespeare: the complete works*, editado por Stanley Wells e Gary Taylor e publicado em 1991. A justificativa para a escolha dessa edição é a de que, dos volumes consultados, esse foi o único que vinha acompanhado de uma nota introdutória explicando a metodologia de escolha e edição dos textos compilados, e nessa nota os editores afirmam que cada um dos textos dramáticos que compõem o volume é o mais próximo possível dos textos encenados na Londres elisabetana, conforme pode ser verificado em citação: “[...] nesta edição, dedicamos nossos esforços à recuperação e apresentação dos textos dramáticos de Shakespeare na forma em que foram encenados nos teatros de Londres, que ocupavam o centro de sua vida profissional”⁹ (WELLS, 1991a, p.xxxix).

⁹ Minha tradução de: “[...] in this edition we have devoted our efforts to recovering and presenting texts of Shakespeare's plays as they were acted in the London playhouses which stood at the centre of his professional life”.

Em seguida, realizei a tradução para a linguagem soteropolitana da comédia shakespeariana em questão, com conteúdo comentado, destacando a ressignificação e atualização das metáforas, trocadilhos, insinuações e jogos de palavras associados a uma linguagem considerada obscena. Após finalizar a recriação proposta, iniciei a etapa de leitura comparada dos dois textos dramáticos que constituem as traduções para a língua portuguesa de *Love's labour's lost* escolhidas como textos de chegada para a presente pesquisa. Por fim, busquei identificar e realizar o levantamento das traduções, atualizações, ressignificações e/ou possíveis omissões das palavras e expressões de conotação obscena encontradas no texto de partida, analisando as possíveis ocorrências e supressões existentes nos textos de chegada. Paralelamente a todas essas etapas, fiz a leitura de textos teóricos no campo dos Estudos da Tradução e em outras áreas do conhecimento, que dialogam com a proposta da pesquisa.

O presente material é composto de sete capítulos. O primeiro deles é dedicado à apresentação do autor e do texto dramático escolhidos para esta pesquisa. Inicialmente, apresento uma breve biografia de William Shakespeare, acompanhada do contexto histórico em que viveu e produziu *Love's labour's lost*, assim como de um resumo da trama e de algumas discussões teóricas consideradas relevantes e que envolvem esse texto dramático. Ainda nesse capítulo, trato de um contexto mais específico da época em que Shakespeare atuou como dramaturgo, poeta e ator, que envolve a forma como temas relacionados à sexualidade eram abordados e vividos pela sociedade inglesa renascentista durante o governo da rainha Elizabeth I, pois acredito ser essa fundamentação relevante para a discussão em torno de expressões e termos obscenos que proponho neste trabalho.

No segundo capítulo, exponho meu posicionamento teórico e filosófico acerca do trabalho de tradução através de uma reflexão sobre os conceitos que utilizei para fundamentar a minha própria prática tradutória. Apresento ainda algumas considerações acerca do estilo de linguagem que William Shakespeare expressa na comédia analisada e como procedi em relação a ele durante a realização da tradução.

Já nos capítulos três, quatro, cinco, seis e sete, apresento a minha tradução do primeiro, segundo, terceiro, quarto e quinto atos, respectivamente, da comédia *Love's labour's lost*, acompanhadas de comentários meus acerca de soluções encontradas para

passagens específicas do trecho traduzido e de uma análise comparativa, em cotejo, com as escolhas feitas pelas tradutoras Bárbara Heliodora e Beatriz Viégas-Faria de palavras e expressões identificadas nessa parte do texto dramático. É importante dizer que optei por apresentar a minha tradução do texto shakespeariano no corpo do trabalho, e não como apêndice, porque, além de constituir peça central em torno do qual orbita o objetivo desta pesquisa, acredito que o texto traduzido nada deve a seu antecessor. Afinal, as traduções tem papel relevante na disseminação de textos literários, e relegar a tradução feita ao final do trabalho como material acessório estabeleceria uma hierarquia entre os textos de partida e de chegada que, como estudiosa da área, penso que não deve existir.

Gostaria de prestar um breve esclarecimento acerca da forma como lidei com as contribuições de Bárbara Heliodora e Beatriz Viégas-Faria nesta pesquisa. Optei por cotejar as traduções realizadas por essas duas tradutoras, não para vergastar suas escolhas, uma vez que respeito profundamente a trajetória dessas duas dedicadas mulheres como intelectuais e pesquisadoras da obra shakespeariana no Brasil. Acredito que toda tradução implica, dentre outras possibilidades, transformação do texto de partida, permitindo que seja recriado em uma nova obra, com a qual irá estabelecer vínculos através de relações de intertextualidade. Minha percepção é a de que as escolhas feitas por ambas as tradutoras, além de renovar e atualizar o texto shakespeariano, reforçam os vínculos com a anterioridade renascentista. Sendo assim, em nenhum momento pensei em estabelecer comparações com o intuito de desqualificar ou hierarquizar as traduções realizadas por duas renomadas tradutoras brasileiras da arte de William Shakespeare. Da mesma forma, não pretendi instituir a minha tradução como melhor e mais adequada que as anteriores. Reforço aqui que este trabalho constitui um estudo comparativo para fins acadêmicos, e que, desta forma, busquei a condução desta pesquisa sem estabelecer qualquer tipo de julgamento depreciativo em relação às traduções apresentadas, até para que fosse possível manter a coerência em relação à minha percepção de que traduções diferentes de um mesmo texto traduzem não apenas o próprio texto, mas também sujeitos e momentos sociais, políticos, econômicos e culturais diferentes, e são, portanto, acima de tudo, e muito mais do que melhores ou piores entre si, diferentes, e como tal devem ser respeitadas.

CAPÍTULO I: AS PRELIMINARES

Quatro homens e quatro mulheres encontravam-se em avançado estado de paixão, um beco sem saída para qualquer dramaturgo consciente do ridículo de um happy end quádruplo, quando morre o rei da França e as meninas precisam sair correndo. Um próximo encontro é marcado para dali a um ano, não sei se há exemplo de teatro com final aberto anterior a este. Berowne comenta com seus colegas de abandono que os seus esforços para conquistar as damas não terminaram como nas antigas peças [...]. Os trabalhos de amor se perderam. O rei consola seu amigo, lembra que ele poderá reencontrar sua amada Rosalina em um ano. Berowne conclui: “É tempo demais para uma peça.” E a peça termina. (FURTADO, 2006, p.210-211.)

No ano de 2006, o cineasta e escritor brasileiro Jorge Furtado (1959-) lançou, pela Editora Objetiva, um romance em que conta a história do também brasileiro Robin, um frustrado ator em decadência que, aos 32 anos, ganha uma bolsa de pesquisa da Fundação Roger Dod, uma instituição americana de fomento às artes que patrocina projetos com o objetivo de popularizar a obra de Wiliam Shakespeare. Com um trabalho que propõe uma releitura cômica da tragédia *Hamlet*, com ênfase na personagem Yorick, Robin parte para Londres e conhece o canadense Gavil, outro bolsista da Roger Dod. Após alguns dias de pesquisa na Inglaterra, os dois seguem para Nova Iorque, onde conhecem o americano Duck, o terceiro bolsista que, por conta de uma desilusão amorosa, propõe ao trio passar os quatro meses seguintes em total abstinência sexual, dedicando todo o tempo como bolsistas no exterior exclusivamente aos seus projetos.

Na sequência, enquanto Gavil parece demonstrar indiferença diante da sugestão, Robin desconfia quanto à possibilidade de sucesso do juramento. O grupo segue com seus estudos, até que o trio logo percebe a inviabilidade do combinado. O próprio Duck logo desiste do acordo, pois apaixona-se por Silvia, uma produtora do departamento de artes do Congresso dos Estados Unidos. Robin, por sua vez, encanta-se por Suhair, herdeira de uma família real da Jordânia, paixão que o mobilizou à primeira vista. Assim, logo verificamos que a história de Robin e seus amigos é conduzida de maneira que guarda aspectos de semelhança com uma das tramas desenvolvidas por Shakespeare no século XVI, que também fala de amigos que se propõem um objetivo espiritual e

academicamente elevado, mas não atingido, conforme vimos no bem-humorado resumo da história apresentado pelo próprio Robin na epígrafe de abertura deste capítulo.

Falar sobre *Love's Labour's Lost* é divertido porque, além de tratar-se de uma comédia, a própria peça parte de uma premissa que, de tão curiosa e aparentemente absurda, provoca uma expectativa leve e alegre de que algo bom, engraçado – e, porque não dizer, gostoso – de apreciar está por vir. Além disso, o fato de tratar-se de uma história que, desde o início, já sinaliza que abordará de alguma forma a temática amorosa e sexual também ajuda a reforçar e aumentar as chances de um(a) leitor(a) ou espectador(a) potencial se interessar pela peça. No entanto, *Love's Labour's Lost* não parece figurar entre as peças mais populares do Bardo em território brasileiro. Mas antes de abordar esse texto dramático e as discussões em torno dele, vejamos um pouco da trajetória de seu popular autor e de um dos gêneros dramáticos que o consagrou.

1.1 WILLIAM SHAKESPEARE E A COMÉDIA CLÁSSICA

William Shakespeare (1564-1616) viveu sua vida na Inglaterra regida pela rainha Elizabeth I (1533-1603) e por Jaime I (1566-1625). A rainha, graças ao seu apreço pelas artes, estimulou bastante a produção artística dos dramaturgos e poetas de sua época durante seu reinado, entre os anos de 1558 e 1603, período após o qual, por ocasião de seu falecimento, foi sucedida pelo “escocês de gosto bem menos popular do que o da última Tudor” (HELIODORA, 2009a, p.11). Ambos os regentes exerceram sua autoridade durante o período da história conhecido como Renascimento ou Renascença, movimento ocorrido, aproximadamente, entre os séculos XV e XVIII, caracterizado, entre outros aspectos, por uma retomada de conceitos característicos da Antiguidade clássica que influenciaram diretamente diversos campos de atividade humana, incluindo o das artes.

Apesar de ser considerado, até hoje, uma das maiores e mais importantes referências na área de literatura renascentista de língua inglesa, Shakespeare é frequentemente alvo de questionamentos e especulações acerca de sua vida e obra, o que faz com que muitos estudiosos duvidem não apenas de sua existência, mas também da autenticidade da produção que lhe é atribuída. Muitas das críticas acerca da legitimidade de sua produção são fundamentadas no fato de que, na época em que

Shakespeare viveu, era muito mais comum a realização de produções dramáticas de autoria coletiva do que individual, e a apropriação de obras de autores diversos era prática comum entre os artistas daquele período.

Segundo Michaël Oustinoff (2011), William Shakespeare teve a ideia de escrever algumas de suas peças romanas¹⁰ após o contato com o volume *Lives of the Noble Grecians and Romans*, uma tradução do francês para o inglês que Thomas North fez de Plutarco, publicada em 1579 e considerada “a mais célebre das traduções elisabetanas” (OUSTINOFF, 2011, p.37). De tão famosa, a tradução de North “recebe o estatuto de obra literária, o que explica, sem dúvida, o fato de Shakespeare recorrer constantemente a ele em busca de suas próprias palavras” (Ibid., p.38). Operação semelhante foi realizada por Shakespeare para escrever quase todas as suas peças: das trinta e oito que lhe são atribuídas, apenas quatro não possuem referências conhecidas a textos que lhes foram anteriores, sendo elas *Trabalhos de amor perdidos* (1594-95), *Sonhos de uma noite de verão* (1595-96), *As alegres comadres de Windsor* (1597) e *A tempestade* (1611).

Graças aos estudos realizados ao longo dos séculos desde que passou a ser considerado um grande dramaturgo, hoje temos a convicção de que Shakespeare realmente apropriava-se do patrimônio intelectual e cultural alheio no momento de conceber suas peças. Ainda assim, a grande maioria dos pesquisadores e críticos, que se posicionam a seu favor, concordam que não fazia parte da prática do bardo simplesmente tomar emprestada ou repetir a ideia de outro autor ou mesmo de si próprio, mas sempre renová-la¹¹ (CLARK, 1988, p.17). O fato rendeu-lhe reconhecimento e inúmeros elogios, como o de Goethe, no século XIX:

A Inglaterra, esta terra cercada pelo mar, névoa e nuvens, em atividade em todos os cantos do planeta, está sempre presente na obra de Shakespeare. O poeta viveu durante uma grande e importante era, e retratou a sua cultura, suas forças e mesmo suas fraquezas com ânimo total. De fato, ele não poderia exercer tanto impacto em nós se não tivesse sido um verdadeiro produto de seu tempo.¹² (GOETHE, 2000, p.280)

¹⁰ *A comédia dos erros* e *A megera domada* seriam exemplos de peças romanas escritas por William Shakespeare. A explicação do que seriam peças romanas será apresentada mais adiante, ainda neste capítulo.

¹¹ Paráfrase feita a partir de minha tradução de: “Shakespeare never merely borrowed or repeated, even from his own work, but always renewed”.

¹² Minha tradução de: “England is ever present in Shakespeare’s works, this land, surrounded by the sea, shrouded in mist and clouds, active in all corners of the earth. The poet lived during a great and important

Certamente, é difícil afirmar se Shakespeare teria ou não produzido da maneira como produziu se não fosse pelo costume de práticas artísticas como a reescrita, assim como pela ação das teorias filosóficas de sua época. Em termos de literatura e dramaturgia, o resgate da cultura clássica que se verificou na obra de autores renascentistas foi expresso na forma de retomada dos antigos conceitos aristotélicos de tragédia e comédia. Tais conceitos constituem os dois tipos de representação que compõem o gênero dramático, forma artística que constitui, juntamente com os gêneros épico e lírico, o conjunto das categorias literárias reconhecidas na Antiguidade clássica.

Na ocasião em que concebeu a sua *Poética* (ca. 334 a.C.), o filósofo grego Aristóteles (384 a.C. – 322 a.C) definiu tragédia como a representação da história de heróis e de deuses, em que encontramos a imitação (*mimesis*) de ações de natureza superior. A trama conduz o herói trágico, sempre uma figura de prestígio, a se redimir de erros cometidos no passado através do enorme sofrimento gerado pelas consequências desses erros “e que, despertando piedade e temor, tem por resultado a catarse dessas emoções” (ARISTÓTELES, 1999, p.43).

Já a comédia foi definida pelo pensador grego como gênero que retrata o corriqueiro e o cotidiano. Seus temas, em geral, estão relacionados à vida de personagens pertencentes às camadas mais populares da sociedade, em uma tentativa de ressaltar seus vícios e defeitos através da exposição de atos considerados condenáveis. Tem como característica a comicidade construída sobre o grotesco “um defeito, embora ingênuo e sem dor”, refletido na “máscara cômica, horrenda e desconforme, mas sem expressão de dor” (Ibid., p.42). Também é característico das comédias clássicas o fato de que sempre há uma ou mais personagens que não percebem que estão sendo constantemente enganadas ao longo da história, fato que costuma alegrar e divertir os expectadores.

Esta forma greco-clássica de representação foi adotada posteriormente pela dramaturgia romana, e tornou-se o ponto de partida para que, na Idade Média, surgissem as chamadas Peças de Milagre, que encenavam a vida e os milagres dos santos, além de passagens do evangelho. A estas, se seguiram as Peças de Mistério que, no dia de

era, and he portrayed its culture, strengths and even weaknesses in a positive spirit. Indeed, he could not have such an effect on us had he not been a true child of his time.”

Corpus Christi, desfilavam nos chamados *pageants* pelas vias públicas, encenando passagens bíblicas. Com auge por volta do século X, as Peças de Moralidade constituíram um momento de exaltação de valores morais com características alegóricas, protagonizando uma mentalidade cristã herdada do pensamento platônico clássico, repleto de ideais essencialistas. Contudo, as diferenças entre tragédia e comédia, tão bem marcadas no pensamento clássico, se dissolveram e se amalgamaram. Conceitos como *bem* e *mal* continuaram existindo, embora mesclados para que pudesse ocorrer o equilíbrio das forças do universo e da natureza, “[...] harmonia universal de uma ordem em que não há lugar para o trágico” (ROSENFELD, 1969, p.125).

Assim, a chegada da Renascença e o retorno dos modelos clássicos promove, através do deslocamento desta mentalidade cristã, a humanização das formas alegóricas medievais de representação, passando a caracterizar a inauguração do pensamento moderno ocidental. Anatol Rosenfeld esclarece que “o abalo da visão medieval manifesta-se na radicalização do nominalismo pelos fins da Idade Média. Segundo o nominalismo, somente às coisas individuais, temporais, deve ser atribuída plena realidade” (Ibid., p.126). Um dos maiores reflexos deste pensamento foi a lenta substituição dos palcos simultâneos, utilizados durante o medievo nas encenações de passagens bíblicas (o drama de Cristo) ou *pageants*, pelos palcos individuais, que passaram a receber montagens com foco em históricas pessoais (o drama do homem).

E foi então que tragédia e comédia voltaram a ser parâmetros utilizados por inúmeros autores renascentistas, inclusive por William Shakespeare. Contudo, o autor de peças como *Hamlet* (ca.1601) não obedece inteiramente às regras aristotélicas, até porque o Renascimento não constituiu ruptura súbita e total com o pensamento medieval. Erich Auerbach (2009), que analisou minuciosamente os efeitos desta classificação na dramaturgia shakespeariana, enfatiza outras diferenças entre estas duas formas clássicas de representação dramática e explica, com base nelas, como Shakespeare inovou na Renascença ao mesclar elementos trágicos e cômicos.

1.2 A TRAGICOMÉDIA SHAKESPEARIANA

A dinâmica da típica tragédia clássica opera com base em mitos clássicos que, em geral, são protagonizados por deuses e deusas imortais, livres da ação do tempo. Por outro lado, na comédia clássica, verificamos que estas mesmas figuras, consideradas nobres e superiores, estão sujeitas à temporalidade e, portanto, à extinção da vida. Erich Auerbach observa que a concepção de William Shakespeare do nobre trágico possui características do cômico, pois o traz em uma representação corpórea, que o confronta com a decadência do próprio corpo e o conduz em direção à morte. Isto ocorre porque os personagens shakespearianos não são deuses nem deusas, mas sujeitos cujos caracteres e ações são decisivos para seu destino e que, eventualmente, se cansam e, inevitavelmente, morrem (AUERBACH, 2009).

Apesar de não ser traço exclusivo do período renascentista¹³, o fato de que o caráter e as escolhas de um indivíduo interferem e determinam o rumo que sua vida tomará é muito mais característico do mundo social no qual Shakespeare viveu do que da Antiguidade clássica. Foi durante o Renascimento que surgiu uma nova forma de abordar a realidade, para a qual o próprio Shakespeare contribuiu na construção na literatura ocidental: “[...] ela é mais dura, mais isenta de pressupostos e, de uma forma divina, mais imparcial do que os seus posteriores de ao redor de 1800” (Ibid., p.288). Este seria um dos sinais que marcaram as mudanças ocorridas na transição do Medievo para a Renascença.

Segundo Anatol Rosenfeld, este período de transição se caracteriza, entre outros aspectos, pela cosmovisão, a ideia de que cada homem contém dentro de si – de seu microcosmo – a expressão do universo – do macrocosmo –, de maneira que tudo o que há sobre a terra está interligado e relacionado (ROSENFELD, 1969, p.139). De acordo com o princípio da cosmovisão renascentista, todos os elementos estão conectados: o universo inteiro participa da dinâmica na qual o microcosmo reproduz o macrocosmo. Este seria o pensamento vigente na época de William Shakespeare, o que justificaria a

¹³ Auerbach pondera a questão de que caracteres diferentes determinam destinos diferentes como algo exclusivo do Renascimento ao trazer o exemplo de *Antígona* (ca. 421 a.C.), tragédia clássica de Sófocles (496 a.C.-406 a.C.) que inovou ao mostrar uma situação na qual as irmãs Antígona e Ismênia, ao tomarem decisões diferentes frente a uma mesma situação, acabam traçando destinos diferentes para si mesmas.

fé das pessoas na ocorrência de fatos determinados por ações prévias e de destinos que nascem a partir da influência do caráter e de tudo o que está ao redor do indivíduo.

Shakespeare possivelmente concebeu bruxas, fadas e espíritos como seres reais, que interagem com os humanos, graças à percepção cosmológica que tinha da realidade. A cosmovisão estava curiosamente presente em detalhes do cotidiano das pessoas de sua comunidade e convivência, como na decoração do Teatro Globe, cujo palco inaugurado em 1599 foi um dos que mais recebeu encenações de peças do bardo. Em uma breve descrição da infraestrutura do Globe, Ivo Kamps (2010) revela como a crença na astrologia, tradicionalmente associada a uma força cósmica que tem o poder de influenciar os humores e as ações humanos, estava presente na rotina dos frequentadores daquele espaço:

[...] A parte inferior do teto do palco, que era pintado com os signos do zodíaco e era chamado de ‘céu’, dava alguma proteção aos atores durante o mau tempo, uma comodidade que não era proporcionada aos espectadores que ficavam de pé, amontoados, na plateia, expostos aos elementos. [...] ¹⁴ (KAMPS, 2010, p.334)



**Imagem 01: detalhe do teto do Teatro Globe.
IN: acervo pessoal da pesquisadora.**

¹⁴ Minha tradução de: “[...] The underside of the stage’s roof, which was painted with the signs of the zodiac and was referred to as ‘the heavens,’ gave some protection to the actors during bad weather, a comfort nor afforded to the ‘groundlings’ who stood packed in the pit, exposed to the elements. [...]”.

A pequena humanidade concebida por Shakespeare reflete a existência deste universo que a tudo conecta. A mentalidade da Renascença entendia o homem como parte integrante de um grande mistério, e talvez uma das mais marcantes evidências desta crença na obra shakespeariana seja a fala do príncipe Hamlet: “Há mais coisas no céu e na terra, Horácio, / Do que sonha a tua filosofia” (SHAKESPEARE, 2010a, Ato I, Cena V, p.40)¹⁵. Encontramos outros exemplos desta conexão entre homem, natureza e universo em *Rei Lear*, quando dois eclipses, um do sol e outro da lua, afetam as relações humanas de maneira que “O amor esfria, a amizade se rompe, os irmãos se dividem” (SHAKESPEARE, 2010b, Ato I, Cena II, p.22)¹⁶; e em *Macbeth* (ca. 1605), em que o assassinato do Rei Duncan afeta a natureza e faz com que um falcão seja abatido por uma coruja e cavalos devorem-se uns aos outros (SHAKESPEARE, 2008, Ato II, Cena IV, p.52)¹⁷.

1.3 SOBRE OS ROMANCES, OU A IMPORTÂNCIA DO FINAL FELIZ

Conforme verificamos, a quebra estilística e a mistura de gêneros que caracteriza a obra de William Shakespeare refletem as transformações ocorridas no pensamento e no posicionamento filosófico do homem renascentista, em face da passagem da Idade Média para a Renascença. Ainda assim, apesar de toda a inovação, seus textos dramáticos costumam ser divididos, de maneira geral, em tragédias, comédias e peças históricas. O que normalmente é considerado, no momento de classificar cada um deles, são seus aspectos mais proeminentes e, aqui, certas regras clássicas voltam a prevalecer.

Uma destas regras diz respeito ao desfecho de textos dramáticos cômicos. O final feliz está presente em praticamente todas as comédias shakespearianas, sendo *Trabalhos de amor perdidos* (1594-95) a única exceção, conforme veremos mais adiante com mais detalhes. Sendo uma característica clássica das comédias em geral, o final feliz desempenha um importante papel secundário dentro da categoria dos textos shakespearianos que apresentam traços cômicos. A referência ao distinto grupo de quatorze textos que o bardo inglês escreveu como comédias é uma generalização

¹⁵ *Hamlet*. Tradução de Millôr Fernandes. A mesma edição referenciada será utilizada para posteriores citações desse mesmo texto dramático.

¹⁶ *Rei Lear*. Tradução de Millôr Fernandes. Idem.

¹⁷ *Macbeth*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Idem.

bastante comum, que se sobrepõe ao que seria uma outra classificação, aparentemente menos conhecida. Com efeito, Shakespeare escreveu dez comédias; os outros quatro textos são considerados pela crítica especializada como *romances*. O final feliz seria, precisamente, o elemento de conexão: “[...] o que pode unir os dois grupos é o fato de todas as peças terem finais relativamente harmônicos e conciliatórios, sendo mesmo correto, no caso de várias das peças, falar em ‘final feliz’ e risonho.” (HELIODORA, 2009b, p.09)

Considerando esta divisão, Bárbara Heliadora esclarece que as chamadas comédias constituem um grupo de textos escritos pelo dramaturgo em seus dez ou doze primeiros anos de carreira. Apresentam uma variedade de formas, sendo algumas peças caracterizadas por um tom mais sério do que outras, e podem ser classificadas em romanas ou românticas. Heliadora explica que a típica comédia romana apresenta um quadro social no qual “há um erro ou engano que precisa ser, e é, corrigido pelo riso” (Ibid., p.09), como nas shakespearianas *A comédia dos erros* (1593) e *A megera domada* (1593 - 94). Já as comédias românticas “em vez de terem uma situação errada para corrigir, adotam a fórmula romântica do ideal a ser conquistado (no caso, geralmente o amor) após a superação de uma série de obstáculos” (Ibid., p.09). Seria o caso, por exemplo, de *Muito barulho por nada* (1598 - 99) e *Sonho de uma noite de verão* (1595 - 96), ambas também de Shakespeare.

A fase conhecida como o grande período trágico de William Shakespeare, entre os anos de 1604 e 1608¹⁸, teria determinado o fim do trabalho de criação das comédias, e pode ser percebido como marco de transição.

[...] os romances só aparecem depois desse mesmo período, criando um novo gênero escrito para uma nova plateia de elite, disposta a pagar mais caro para assistir a espetáculos noturnos, em recinto fechado e iluminado a vela, em um teatro bem diverso dos grandes teatros populares, que ofereciam espetáculos à luz do dia para públicos de duas mil pessoas. (Ibid., p.09)

Heliadora explica ainda o que caracterizaria este gênero:

Os romances só vieram a ter essa classificação também no século XX, com sua estrutura semelhante à dos longos romances de aventura, cobrindo longos períodos de tempo e incluindo toda uma série de peripécias mais ao galante gosto da nova corte. (Ibid., p.11)

¹⁸ Período que corresponde à produção das tragédias *Otelo*, *Macbeth*, *Rei Lear*, *Antônio e Cleópatra*, *Coriolano* e *Tímon de Atenas*.

Com base nessa mesma caracterização, Sandra Clark suplementa:

Para alguns críticos isto tem significado relacioná-las à longa tradição narrativa dos gregos que tinha como tema histórias de buscas, jornadas e estranhas aventuras empreendidas por heróis em terras remotas e por longos períodos de tempo. As formas tomadas pelo romance na literatura elisabetana foram, especialmente, a longa narrativa em prosa ou verso [...].¹⁹ (CLARK, 1988, p.73)

À sua análise, Clark agrega a contribuição de Northrop Frye na definição do gênero.

[...] as comédias e últimas peças [romances] são reunidas como expressões ‘dos grandes ritmos da vida: casamento, florescência, colheita, alvorada, e renascimento’ [...]. Frye estabelece entre estas peças um padrão ou movimento através do qual os personagens deixam a restritiva vida na corte, vivem por um tempo num ‘mundo verde’ onde passam por experiências de ‘caos, tempestade, ilusão, loucura, escuridão, morte’ associados a ‘uma fase de confusão identitária’, e emergem purificados e sensíveis ao seu lugar no ciclo da natureza.²⁰ (Ibid., p.73)

Os romances shakespearianos correspondem aos últimos quatro textos dramáticos escritos pelo dramaturgo, entre os anos de 1608 e 1612: *Péricles*, *Cimbelino*, *Conto de Inverno* e *A Tempestade*.²¹ Shakespeare os escreveu como único ou o mais importante de seus autores, uma vez que, conforme já vimos, trabalhos de autoria coletiva eram comuns em sua época. Estas quatro peças possuem mais características em comum do que com os demais textos dramáticos do bardo, e este é um aspecto que poderia ser atribuído a uma estratégia do dramaturgo inglês que, diante das mudanças verificadas no gosto da audiência dos teatros, resolveu responder a elas, adequando seus textos. Tais transformações ocorreram de maneira mais acentuada na primeira década

¹⁹ Minha tradução de: “For some critics this has meant relating them to a long tradition of narrative going back to the Greeks, which has for its subject-matter stories of quests, journeys and strange adventures undertaken by a hero in far-away countries and far-off times. The particular forms taken by romance in Elizabethan literature were the long narrative in prose or verse [...].”

²⁰ Minha tradução de: “[...] the comedies and late plays are drawn together as expressions of ‘the great rising rhythms of life: marriage, springtime, harvest, dawn, and rebirth’ [...]. Frye traces through these plays a pattern or movement by which the characters leave restricting court society, live for a time in a ‘green world’ where they undergo experiences of ‘chaos, tempest, illusion, madness, darkness, death’ to be associated with ‘a phase of confused identity’, and emerge purgatorially cleansed and newly responsive to their place in the cycle of nature.”

²¹ A peça *Henrique VIII*, escrita após *A Tempestade*, constitui um trabalho realizado por William Shakespeare em colaboração com outros autores da época, sendo que a sua participação não é reconhecida como tendo sido a mais relevante na produção do texto.

do século XVII, momento que coincide com a virada na produção de Shakespeare mencionada por Heliadora.

Sandra Clark (1998) é mais específica em relação ao momento em que a escrita do dramaturgo tomou novos rumos. Segundo ela, após a concepção da tragédia *Coriolanus* (ca. 1607), Shakespeare passou a escrever seus romances adotando o modelo das chamadas tragicomédias românticas, forma híbrida de drama que se tornou conhecida e popular no período renascentista, apesar da oposição por parte de teóricos e críticos acadêmicos que desaprovavam qualquer tipo de separação da teoria clássica de Aristóteles sobre os gêneros clássicos tradicionais.

Durante toda a Renascença e depois, até o século XVIII, o termo [tragicomédia] passou a ser usado para designar peças que, nem bem tragédias, nem bem comédias, no sentido da pureza dos gêneros, misturavam numa única obra tanto elementos trágicos como elementos cômicos. (VASCONCELLOS, 2009, p.255)

Já sabemos que traços característicos da passagem do Medievo para o Renascimento marcaram a produção shakespeariana de diversas formas, contribuindo para que se destacasse. Contudo, a associação de tragédia com a nobreza e de comédia com camadas mais populares da sociedade ainda era de suma relevância para muitos dos dramaturgos e estudiosos contemporâneos de Shakespeare, pois determinava não apenas a diferença entre estilos de ação e situações características de cada gênero, como também marcava a distinção na ambientação das peças. O problema ia além de justificar enredos que começavam sérios e terminavam felizes; era necessário também desenvolver uma técnica dramática racional, que permitisse o entrelaçamento convincente das atmosferas trágica e cômica. (CLARK, 1998, p.26) As críticas eram muitas, mas não foram suficientes para dissuadir Shakespeare do caminho que decidiu trilhar: conforme já vimos, ele optou por realizar a quebra estilística dos modelos tradicionais.

Clark esclarece ainda que, apesar da análise da tragicomédia ser recente na Inglaterra do início do século XVII, este tipo de drama não era exatamente uma novidade, o que novamente nos coloca diante da prática comum daquele período: é possível que algumas tragicomédias da época só tenham sido bem recebidas pelo público e pela crítica graças às similaridades com peças anteriores, de boa repercussão,

que já mostravam características deste gênero. Aliado ao fato de que a tragicomédia, apesar da resistência dos puristas, atendia bem às expectativas do novo público que se formou durante o reinado de Jaime I, não parece estranho, portanto, que Shakespeare tenha adotado traços deste modelo dramático, quando decidiu escrever seus últimos textos.

Vejamos agora onde a comédia contemplada nesta pesquisa encontra-se situada dentro do universo cômico shakespeariano.

1.4 OS TRABALHOS DE AMOR: FINAL *INTERRUPTUS*

A comédia *Trabalhos de amor perdidos* conta a história e as consequências de um pacto feito entre o rei de Navarra, Ferdinando, e três lordes a seu serviço, Berowne, Longaville e Dumaine. Dispostos a dedicar um período de suas vidas somente a atividades intelectuais, os quatro nobres assinam um documento assumindo o compromisso de que, durante três anos, abdicarão de prazeres como comida, (muito) sono e sexo para se dedicar exclusivamente aos estudos na corte do rei. Apesar da determinação com que se lançam ao projeto – com a exceção de Berowne, o único que hesita e desconfia, desde o início, da possibilidade de tal empreendimento dar certo –, os amigos logo se descobrem frustrados em seus propósitos, pois a chegada da Princesa da França com suas damas à corte de Ferdinando, com o objetivo de negociar a posse da Aquitânia, faz despertar em cada um dos membros do quarteto a paixão que tanto se organizaram para evitar.

É difícil determinar quando os textos de Shakespeare foram realmente escritos e encenados, uma vez que as referências consultadas sinalizam datas diferentes. Contudo, de acordo com o volume *Shakespeare – The Complete Work*, lançado em 2009 pela Collector's Library Editions, *Trabalhos de amor perdidos* foi apresentada pela primeira vez em algum momento entre os anos de 1594 e 1595, o mesmo período em que os espectadores ingleses elisabetanos também testemunharam as estreias de outras duas peças do bardo: *Os dois cavalheiros de Verona* e *Romeu e Julieta*, sendo esta última, seguramente, uma das peças mais populares do dramaturgo até hoje.

Em uma apresentação sobre Ferdinando e seus amigos escrita para um dos volumes da coleção lançada pela Editora Nova Aguilar, Bárbara Heliodora comenta que

Trabalhos de amor perdidos traz “um clima bem mais sofisticado do que o de todas as outras comédias escritas por Shakespeare” (HELIODORA, 2009b, p.205), aspecto que se justifica graças à presença de dois elementos que diferenciam este texto das demais comédias shakespearianas.

Inicialmente, Heliadora nos informa que a trama de *Trabalhos de amor perdidos* só pode ser atribuída ao próprio Shakespeare, pois não existem registros conhecidos que atestem a apropriação e reconfiguração por parte do dramaturgo de algum texto anterior ao seu, prática utilizada por ele para a concepção da grande maioria de suas peças. No entanto, “não há dúvida de que ele encontrou a fonte de todos os seus personagens principais em fatos históricos” (HELIODORA, 2009b, p.205). O episódio verídico em questão teria ocorrido em 1578, quando a rainha Catarina de Médicis e sua filha Margarida de Valois visitaram o rei Henrique IV de Navarra, acompanhadas de um grupo de moças jovens e nobres, com o objetivo de negociar a posse da Aquitânia, região localizada no sudoeste da França.



Imagem 02: mapa da Aquitânia.

IN: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nouvelle-Aquitaine_region_locator_map.svg>

Os nomes de três comandantes da época foram utilizados por Shakespeare para batizar os três nobres amigos de seu fictício Rei Ferdinando: o marechal Biron, o duque de Longueville e o duque de Mayenne encontram correspondência nas personagens Berowne, Longaville e Dumaine, respectivamente.

O outro elemento comentado por Bárbara Heliodora, que tornaria esta peça distinta dos demais textos cômicos que integram a obra do bardo, diz respeito a um aspecto típico das comédias shakespearianas. Como em todas as outras comédias do dramaturgo inglês, *Trabalhos de amor perdidos* também apresenta características como, por exemplo, as confusões provenientes da troca de identidades e o uso de máscaras, recursos responsáveis por garantir o tom cômico de muitas situações apresentadas na trama. No entanto, existe uma particularidade neste texto dramático que chama a atenção: a ausência de um final feliz explícito.

De todas as comédias de Shakespeare, esta é a única que termina em tom melancólico e sem a completa harmonia do final feliz: o perigo, a ameaça de morte aparecem de forma atenuada, ao menos, em todas as comédias, porém só em *Trabalhos de amor perdidos* eles têm tamanho peso [...]. (HELIODORA, 2009b, p.206)

Característica marcante de textos dramáticos cômicos desde a Antiguidade clássica, o final feliz está presente em todas as comédias shakespearianas, sendo *Trabalhos de Amor Perdidos* a única exceção. De acordo com o verbete *comédia*, inserido por Maria Isabel Barbudo no *E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia*, disponível na Internet²², William Shakespeare foi um dos responsáveis na Inglaterra renascentista pela retomada do drama cômico, após um período de pouca receptividade em relação a este gênero ao longo da Idade Média, quando o termo *comédia* era utilizado para designar, sem qualquer especificidade, narrativas ou poemas com um desfecho feliz. Graças a textos como *Sonho de uma noite de verão*, considerado o exemplo clássico da típica comédia romântica, Shakespeare tornou-se conhecido por textos dramáticos cômicos com enfoque em “problemas sentimentais através de personagens e situações idealizadas, não realistas” (VASCONCELLOS, 2009, p.67), cujas tramas “giram em torno de histórias de amor ensombradas por obstáculos, mas com um final feliz” (BARBUDO, 2018, p.67)²³.

Existe certa especulação acadêmica em torno da suposta existência de uma continuação de *Love's labour's lost*, o que justificaria o final em aberto da peça. Sobre esse assunto, Stanley Wells (1991b) nos dá uma breve explicação. Segundo ele, em

²² Dicionário eletrônico disponível em <<https://edtl.fcsh.unl.pt/>>.

²³ Citação extraída do verbete *Comédia* do *E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia*, disponível em <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/comedia/>>.

1598, o eclesiástico e autor inglês Francis Meres (1565-1647), ao opinar acerca das melhores comédias de William Shakespeare, fez menção a uma peça chamada *Love's labour's won*²⁴. Durante mais de três séculos, essa foi considerada a única evidência de que tal peça existiu, até que, em 1953, foi descoberto um fragmento de anotações feitas por um comerciante de livros no qual constava uma lista de textos dramáticos. Após uma série de levantamentos e investigações, concluiu-se que as anotações foram feitas pelo livreiro, para registrar a venda de alguns textos em sua loja, no ano de 1603, no sul da Inglaterra. Posteriormente, esse mesmo pedaço de papel foi utilizado como material na encadernação de um livro datado de 1637/8. Entre outros itens, a lista em questão incluía títulos como *The Merchant of Venice*²⁵, *The taming of the shrew*²⁶, a própria *Love's labour's lost* e a misteriosa *Love's labour's won*. Embora o nome dos autores dos textos anotados na lista não tenha sido registrado, desde 1603, ano em que as anotações do livreiro foram feitas, já era de conhecimento público que *The Merchant of Venice*, *The taming of the shrew* e *Love's labour's lost* eram peças escritas por Shakespeare e encenadas em Londres, ao longo da década de 1590, além de impressas por volta do ano de 1600 e, portanto, com sua autoria já estabelecida. A óbvia similaridade e conexão do título *Love's labour's won* com *Love's labour's lost*, somada ao fato de que o registro da primeira foi feito imediatamente após o registro da segunda na lista de vendas do comerciante, fez com que a comunidade pesquisadora da obra shakespeariana logo levantasse a hipótese de que também *Love's labour's won* seria de autoria de William Shakespeare.

Quando considerados juntos como indícios, tanto o comentário de Francis Meres quanto a descoberta da anotação do comerciante sugerem, de maneira bastante convincente, que uma peça intitulada *Love's labour's won* também foi escrita por Shakespeare, encenada e impressa, entre os anos de 1598 e 1603. Na falta de provas que atestem em definitivo a veracidade dessa informação, especula-se até hoje que *Love's labour's won* é o título de um texto dramático shakespeariano que se perdeu, pois qualquer cópia dessa peça jamais foi encontrada e os organizadores do Folio de 1623 falharam ao não incluí-la na coletânea póstuma. No caso dessa hipótese ser verdadeira,

²⁴ *Trabalhos de amor vencidos* (tradução minha). Outras traduções seriam possíveis, como *Trabalhos de amor conquistados* ou *Trabalhos de amor vitoriosos*, por exemplo. Contudo, *Trabalhos de amor vencidos* poderia ser uma boa escolha por rimar com *Trabalhos de amor perdidos*.

²⁵ Texto dramático conhecido no Brasil como *O mercador de Veneza*.

²⁶ Texto dramático conhecido no Brasil como *A megera domada*.

a explicação para a suposta falha dos editores do Folio poderia estar no fato de que, assim como na maioria das primeiras edições impressas das peças de Shakespeare, seu nome provavelmente não estivesse presente na primeira página da edição perdida de *Love's labour's won* juntamente com o título do texto dramático e outras informações. A ausência de autoria ou de qualquer referência a William Shakespeare pode ter sido suficiente para fazer com que o material passasse despercebido e fosse descartado.

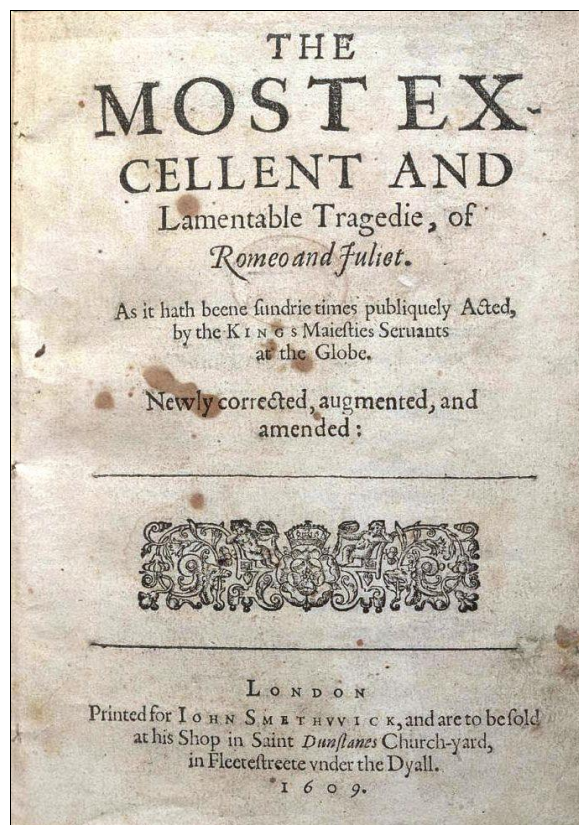


Imagem 03: página de abertura de *Romeu e Julieta* impressa em formato *in quarto* em Londres em 1609. O nome de William Shakespeare não consta nele.

IN: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Romeo_and_Juliet_Q3_TP_1609.jpg

Apesar das evidências de que *Love's labour's won* existiu e de que seria um texto dramático shakespeariano que se perdeu, não há como saber qualquer coisa acerca de seu conteúdo. A declaração de Francis Mere fornece-nos a indicação de que se tratava de uma comédia, e a semelhança do título com *Love's labour's lost* sugere que os dois textos podem ter sido escritos na mesma época. Contudo, sem qualquer tipo de comprovação reconhecida pela academia que ateste que *Love's labour's won* de fato existiu, a ideia de que suas páginas guardavam o feliz desfecho da história do rei Ferdinando e sua corte realmente não passa de mera especulação.

Mas se em *Love's labour's lost* a história não se resolve com personagens favorecidos pela boa sorte e felicidade plena, tampouco podemos afirmar que seu desfecho é trágico. Na última cena da peça, após uma atrapalhada tentativa da parte dos nobres em se declarar para suas amadas, a Princesa da França recebe a notícia de que seu pai faleceu e decide retornar ao seu país imediatamente. O rei Ferdinando e seus lordes pedem à princesa e a suas damas provas de amor antes da partida, mas todas deixam a situação em suspenso, alegando que apenas poderão retribuir-lhes o afeto após um ano, caso verifiquem que o que ambas as partes sentem é, de fato, verdadeiro. As moças vão embora e os homens juram lealdade e paciência durante o período de separação de suas amadas, exceto, novamente, Berowne, que não deixa claro se irá empenhar-se na promessa, sob o argumento sugerindo que um ano é tempo demais não apenas para uma personagem esperar, mas também para os espectadores da peça.

Berowne – Cortejamos as damas, mas não temos o mesmo final de uma antiga peça de teatro. O rapaz não fica com a garota. A civilidade dessas mulheres transformou nossa diversão em uma comédia.

Rei – Ora, vamos, sir, só faltam doze meses e um dia. Depois, tudo termina.

Berowne – Isso é tempo demais para uma peça de teatro.

(SHAKESPEARE, 2007, Ato V, Cena II, p.134)²⁷

Assim, diante desse desfecho, Shakespeare deixa a critério da imaginação do espectador/leitor decidir se os amantes voltarão a se encontrar e ficar juntos ou não, nesse que, longe de ser classificado como feliz ou triste, se apresenta muito mais com um final pendente, aberto a interpretações e suplementações.

1.5 SOBRE A OBSCENIDADE

Conforme já mencionado, o objetivo final desta pesquisa é fazer uma nova tradução para a língua portuguesa de *Love's Labour's Lost*, especificamente para o falar popular de Salvador, com especial atenção às passagens do texto que apresentam palavras ou expressões com carga semântica obscena. Por isso cabem aqui algumas palavras a respeito da diferenciação que pode ser encontrada entre *obsceno*, *erótico* e *pornográfico* no campo da literatura.

²⁷ *Trabalhos de amor perdidos*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria.

É certo que o erotismo, a pornografia e a obscenidade constituem temas literários recorrentes desde tempos imemoriais, quando a literatura existia apenas em sua forma oral. Sobre onde começa um e termina o outro, reconhecemos que, ao fruidor de literatura que lê ou ouve uma história como prática recreativa, nem sempre importa diferenciar um conceito do outro, sendo muito mais importante a experiência de fruição global que a atividade proporciona. Mas essa falta de reflexão sobre o assunto muitas vezes faz com que considerações de certa forma confusas acerca dessas noções possam predominar, uma vez que a tarefa de determinar o que define e diferencia um conceito do outro pode ser nublada por ideias pré-concebidas, sem qualquer fundamentação e discursos propagados de forma pouco cuidadosa e eivados de julgamentos morais.

Sobre o erotismo, Georges Bataille (1897 - 1962) argumenta tratar-se de uma experiência absolutamente humana, uma vez que, apesar de tanto animais quanto seres humanos desenvolverem atividade sexual para fins de reprodução, somente os humanos fazem da prática sexual uma experiência sensual, sensorial, erótica.

O erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem. Enganamo-nos quanto a isso porque ele busca incessantemente *no exterior* um objeto de desejo. Mas esse objeto responde à *interioridade* do desejo. A escolha de um objeto depende sempre dos gostos pessoais do sujeito: mesmo se ela recair sobre a mulher que a maioria teria escolhido, o que está em jogo é muitas vezes um aspecto inapreensível, não uma qualidade objetiva dessa mulher, que não teria talvez, se não tocasse em nós o ser interior, nada que nos forçasse a preferi-la. Numa palavra, mesmo sendo conforme àquela da maioria, a escolha humana ainda difere daquela do animal: ela faz apelo a essa mobilidade interior, infinitamente complexa, que é própria ao homem. [...] O erotismo do homem difere da sexualidade animal justamente por colocar em questão a vida interior. *O erotismo é, na consciência do homem, o que nele coloca o ser em questão.* [...] se o erotismo é a atividade sexual do homem, isso ocorre na medida em que ela difere da dos animais. A atividade sexual dos homens não é necessariamente erótica. Ela só o é quando deixa de ser rudimentar, simplesmente animal. (BATAILLE, 2013, p.53-54)

De acordo com a pesquisadora Renata Augusto de Carvalho (2008), uma obra considerada erótica pressupõe um cuidado estético que esperamos, conforme nossas expectativas, estar associado a um trabalho literário com alto teor de qualidade. Na literatura erótica, é possível identificar traços que, por convenção, passaram a ser considerados característicos desse gênero, como “descrições do corpo marcadas por adjetivação sensual, descrições de encontros sexuais, temas conflituosos relacionados ao desejo e expressão física do desejo carnal” (CARVALHO, 2008, p.13). Já a obra tida

como pornográfica costuma sofrer descrédito e ser revestida de reputação desfavorável, graças à sua associação com temas e objetos considerados vulgares, sujos e escatológicos. Isso faz com que, muitas vezes, tais textos sejam vistos como trabalhos de má qualidade, mas, segundo a pesquisadora, “trata-se de um preconceito com relação a um assunto proibido, pois seu domínio sempre permaneceu obscuro uma vez que o sexo e suas manifestações, assim como as discussões sobre esse tema, configuram-se como um tabu ao longo da história” (Ibid., p.13).

Já para o filósofo francês Sarane Alexandrian (1927-2009), erotismo e pornografia não parecem ser temas opostos ou excludentes, conforme explicita em sua *História da literatura erótica* (1993). Ademais, à sua análise, o estudioso irá acrescentar o elemento obsceno para tentar estabelecer parâmetros que possam delimitar um possível objeto de investigação:

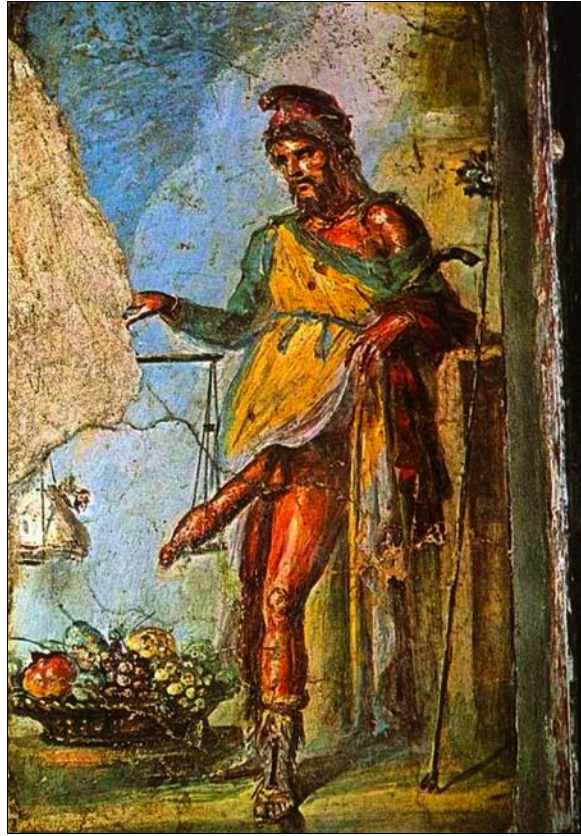
A pornografia é a descrição pura e simples dos prazeres carnaís; o erotismo é essa mesma descrição revalorizada em função de uma ideia do amor ou da vida social. Tudo o que é erótico é necessariamente pornográfico, com alguma coisa a mais. É muito mais importante estabelecer a diferença entre o erótico e o obsceno. Neste caso, considera-se que o erotismo é tudo o que torna a carne desejável, tudo o que a mostra em seu brilho ou em seu desabrochar, tudo o que desperta uma impressão de saúde, de beleza, de jogo deleitável; enquanto a obscenidade rebaixa a carne, associa a ela à sujeira, às doenças, às brincadeiras escatológicas, às palavras imundas. (ALEXANDRIAN, 1993, p.8)

Verificamos, portanto, conforme já apontado, que não há consenso nem mesmo entre estudiosos da área de literatura acerca das definições dos conceitos em estudo. Alexandrian considera a obscenidade, e não a pornografia, o que mais qualifica os prazeres mundanos quando vividos de forma condenável, chocante e grotesca.

Em um dos capítulos de *História da feiura* (2015), Umberto Eco (1932–2016) traça um panorama acerca da relação entre obscenidade, feiura e comicidade, partindo da Antiguidade clássica até o período da Renascença. Inicia explicando que a repugnância e o incômodo típicos das culturas ocidentais em relação a tudo o que é escatológico ou referente ao sexo, muitas vezes, acabam por rotular excrementos e atos sexuais, tanto humanos quanto animais, como *feios*. Esse embaraço fez surgir o pudor, “ou seja, o instinto ou dever de abster-se de exhibir e de fazer referência a certas partes do corpo e a certas atividades” (ECO, 2015, p.131).

A noção de pudor varia conforme o tempo e o lugar, e assim como há registros na história de extremo conservadorismo em relação a temas como sexo, há também o conhecimento de que “houve épocas, como aconteceu na Grécia clássica e no Renascimento, nas quais a representação dos atributos sexuais não parecia repugnante, mas, ao contrário, contribuía para tornar mais evidente a beleza de um corpo [...]” (Ibid., p.131). O excesso de pudor, contudo, faz despertar, nas culturas em que é cultivado, o desejo de transgressão, e é essa violação do pudor severo que Eco denomina *obscenidade*. O autor italiano trata pudor e obscenidade como opostos, e explica que a linguagem e o comportamento obscenos, apesar de muitas vezes surgirem motivados por raiva ou hostilidade, costumam ter como consequência não a afronta, ou o choque, mas o riso.

Na Antiguidade clássica, obscenidade, feiura e comicidade já se associavam na cultura de culto ao órgão genital masculino da época, e é possível constatar o fato em mitos como o de Príapo, divindade menor greco-latina do período helenístico. A má aparência e conseqüente inadequação social, associadas a um falo de tamanho gigantesco e a uma natureza divertida e simpática, transformaram esse deus em símbolo clássico da relação entre o feio, o obsceno e o cômico desde aqueles tempos.



**Imagem 05: *Invocação a Príapo*, afresco do séc. I d.C., exposto na Casa dos Vettii, em Pompeia.
IN: <https://culturacolectiva.com/estilo-de-vida/el-pene-organo-divino-de-la-fertilidad/>**

Mais tarde, já no Medievo, conforme vimos na sessão em que tratamos da comédia clássica shakespeariana, o cômico será associado à perda, ao rebaixamento ou à mecanização dos comportamentos humanos considerados normais. Mas este fato apenas não é suficiente para qualificar algo cômico também como indecoroso; o elemento obsceno só aparece, quando um ato, além de engraçado, é usado para expressar o desprezo jocoso em relação a alguém ou a um grupo, ou a oposição catártica a algum tipo de força opressora.

Apesar da forte oposição do cristianismo medieval, que naquela época já era contra manifestações que provocassem o riso, alguns segmentos da Igreja defendiam que era necessário dar vazão ao sentimento de revolta contida das classes sociais mais populares. Nesse sentido, firmavam autorizações para que textos anedóticos circulassem e para que brincadeiras e gracejos tivessem espaço durante certos ritos religiosos.

As consequências da relação entre o sagrado e o profano marcaram a Idade Média como época de grandes contradições. O senso de pudor era diferente entre as classes e vivido em uma escala proporcional: quanto mais pobre era a pessoa, menos

pudor tinha. Isso corria porque “as famílias viviam promiscuamente, dormindo todos no mesmo aposento ou até no mesmo leito, e as necessidades corporais eram satisfeitas nos campos, sem grandes preocupações de privacidade” (ECO, 2015, p.137). É nesse momento que a obscenidade e a exaltação do grotesco e do disforme irão aparecer em dois importantes fenômenos do período: as sátiras contra a figura do camponês, e as festas carnavalescas que retratavam a vida dos mais pobres. Nas sátiras, o aldeão era apresentado como ignorante, mentiroso, malicioso, sujo, fedido e, às vezes, deformado. E apesar da comicidade popular manifesta, tais fenômenos expressavam muito mais o preconceito dos senhores feudais e religiosos em relação aos camponeses do que inocente zombaria.

Já o Carnaval era palco de paródias sobre o povo residente nas cidades, festa popular em que ficavam autorizadas as representações grotescas do corpo, a paródia de tudo o que era sacro e o uso de linguagem ofensiva e obscena. Assim como ainda se percebe nos dias atuais, as festas carnavalescas significavam uma pausa na rotina de ordenamento social e hierárquico exigido das pessoas; eram momentos em que havia uma quebra da ordem tradicional, e o que era considerado feio e proibido no resto do ano passava a ser tolerado. Durante os festejos, as características consideradas vergonhosas da vida dos populares ficavam totalmente expostas. A revolta expressa contra poderes autoritários encontrava meios de vazão durante o Carnaval, e a população aproveitava para se vingar dos poderes feudal e eclesiástico, desafiando-os e impondo, publicamente, como modelo, o feio e o grotesco que lhe caracterizavam a vida.

1.6 SEXO NA RENASCENÇA

Todo esse cenário Medieval, contudo, irá mudar durante o período da Renascença. Segundo Norbert Elias, durante os séculos XVI e XVII, a sociedade europeia estava em transição e passando por “uma mudança comportamental de grandes proporções” (ELIAS, 1994, p.83), e isso certamente refletiu na maneira como os indivíduos lidavam com a sexualidade. O que era considerado obsceno deixa de ser tema exclusivo das classes mais populares da sociedade e passa a fazer parte da linguagem e do comportamento da realeza, em boa parte graças ao grande êxito do

francês François Rabelais (1494-1553) ao publicar *Gargântua e Pantagrue*²⁸, a partir de 1532. A expressão da total falta de pudor deixa de representar a anarquia popular e de ficar restrita às festas carnavalescas, e passa a circular na literatura culta, filosófica, transformando os costumes eclesiásticos e o mundo aristocrático nos alvos da nova sátira. O obsceno torna-se a representação dos direitos do corpo, já como um prenúncio do pensamento de superioridade do humano e do terrestre em relação ao divino que irá vigorar, com força, durante os séculos seguintes. Sobre esse momento, Umberto Eco explica:

[...] com o Renascimento, o obsceno entrou em uma nova fase. Os atributos sexuais na representação de corpos humanos deixam não somente de ser vistos como motivo de escândalo, transformando-se em elemento de sua beleza, mas [...] a exaltação de atos antes inomináveis (cuja inserção em uma antologia a decência veta até hoje) penetra nas cortes, inclusive a pontifícia, e não se expõe mais sob o signo de repulsivo, mas de um altivo e despidorado convite ao gozo. A arte das classes cultas arroga-se publicamente o mesmo direito que antes era concedido quase de má vontade à canalha plebeia – salvo que ela o exerce com graça e não com violência – e faz desaparecer a diferença entre *dizível* e *indizível*. Pretendendo representar “belamente” não somente o feio inocente, mas também aquele que era considerado tabu, ela separa o obsceno do feio. (ECO, 2015, p.149)

É importante observar que havia duas grandes forças atuando simultaneamente na forma como a sexualidade era vivida na sociedade inglesa renascentista: de um lado, havia muita liberdade sexual, motivada pela cultura da exaltação do corpo e de todos os prazeres a ele relacionados; do outro, a força da filosofia puritana e de suas restrições religiosas atuava através de tentativas permanentes e persistentes de suas autoridades em controlar o comportamento sexual da população e em punir os infratores de seus rigorosos códigos morais. A monarquia, representada pela figura da filha do rei Henrique VIII, também exercia seu papel regulador dos bons costumes através de uma legislação que dava suporte ao poderio eclesiástico. Curiosamente, a rainha Elizabeth, que apesar dos envoltimentos amorosos permaneceu solteira durante toda a vida, também era chamada de “a rainha virgem”, apelido conhecido até os dias atuais.

²⁸ *Gargântua e Pantagrue* é o nome de uma pentalogia de romances que conta a história de dois gigantes, Gargântua e Pantagrue, pai e filho, ambos amantes da boa vida, da mesa farta e dos prazeres carnavais. Embora tenham sido alvo de censura e proibição por conta do conteúdo considerado obsceno, as histórias dos gigantes de hábitos grotescos tornaram-se muito populares na ocasião de seu lançamento por representarem os novos valores do homem renascentista, valores estes que iam de encontro à rigidez do pensamento convencional religioso e aos velhos costumes da sociedade medieval.

Conforme já vimos, Shakespeare passou boa parte de sua vida profissionalmente ativa residindo e atuando em Londres, cidade que, segundo Stanley Wells, “certamente foi o centro tanto da indústria teatral e quanto da indústria sexual”²⁹ inglesas (WELLS, 2010, p.14). Da mesma maneira como ainda pode ser percebido nos dias de hoje nos círculos mais tradicionais e conservadores da sociedade, as profissões relacionadas ao teatro eram malvistas, e havia uma ideia de que o ambiente teatral era repleto de transgressões e de condutas sexuais inadequadas e desregradas. O preconceito com relação a atores e outros profissionais da área muitas vezes se estendia também aos frequentadores dos teatros, pessoas que iam a esses espaços apenas para assistir às encenações. Era comum a circulação de boatos acerca do envolvimento sexual entre atores, ou entre estes e mulheres da plateia, sendo os teatros especialmente atacados pelos adeptos do puritanismo, que viam na oposição à dramaturgia uma oportunidade de pregar contra os vícios sexuais da população.

O teatro possuía ligações estreitas com a corte, e, ainda de acordo com Wells, “os cortesãos eram notoriamente promíscuos”³⁰ (Ibid., p.15). Sabe-se que na corte elisabetana havia certo rigor, e a própria rainha Elizabeth, oficialmente um modelo de castidade e bom comportamento, empreendeu esforços na tentativa de vigiar e controlar a conduta de suas damas de companhia, nem sempre conseguindo ser bem-sucedida. Já na corte do seu sucessor, o rei Jaime I, que governou a Inglaterra de 1603 a 1625, havia maior liberdade, e várias figuras públicas ficaram ainda mais conhecidas por suas aventuras sexuais, incluindo o próprio rei, assunto de comentários maliciosos por conta de seus envolvimento íntimos com jovens rapazes. Entre as personalidades públicas da época que tiveram a vida afetiva e sexual devassada pela indiscrição alheia, sabe-se que havia muitos escritores e dramaturgos, como Ben Jonson (1572-1637), John Donne (1572-1631), Christopher Marlowe (1564-1593) e o próprio William Shakespeare. Stanley Wells defende, inclusive, ser possível identificar, na obra de todos esses artistas, indícios de seus interesses sexuais (Ibid., p.15).

Já a vida cotidiana de indivíduos anônimos e que não faziam parte da realeza era regulada por um sistema legislativo bem específico. Em termos legais, de todas as atividades humanas que envolviam, de alguma maneira, a prática sexual, a lei elisabetana exigia que somente casamentos e batismos fossem oficialmente registrados.

²⁹ Minha tradução de “[...] was certainly the centre of the theatre industry and indeed of the sex industry”.

³⁰ Minha tradução de “[...] and courtiers were notoriously promiscuous”.

Embora o casamento não fosse pré-requisito para a concepção e o nascimento de novas crianças, esperava-se que o ato sexual só fosse consumado após a união oficial do casal: sexo antes do casamento era uma ofensa muito grave. Como isso, com frequência, não acontecia, muitas vezes os registros legais revelavam condutas sexuais consideradas irregulares pelos censores da sociedade. Esse controle de informações e da atividade sexual da população fez com que muitas crianças fossem registradas como bastardas, e quando ficava comprovado que um homem ou uma mulher havia cometido adultério, era certo que seria aberto o processo por fornicação. Caso pessoas que já haviam sofrido um processo viessem a cometer outro ato considerado sexualmente inadequado, eram oficialmente excomungadas.

Apesar de outras atividades envolvendo sexo não constarem na lista de registros oficiais, é certo que ocorriam, o tempo todo, nos bastidores da sociedade, como era o caso da prostituição. O meretrício era o caminho que muitas mulheres tomavam após serem excomungadas pelas autoridades religiosas, expulsas de suas famílias por comportamento sexual considerado inaceitável, ou banidas de suas cidades natais por terem engravidado ainda solteiras. A documentação da venda de serviços sexuais não aparecia de maneira explícita nos registros legais, mas às vezes ocorria de maneira indireta nas alegações de fornicação e de sexo antes do casamento.

A partir da exposição feita, é possível perceber que, em termos de sexualidade, a era elisabetana foi marcada por forte perseguição às más condutas sexuais, ao mesmo tempo em que alguns indivíduos, dependendo de sua classe social, gozavam de liberdade para usufruir dos prazeres do sexo. Uma vez que William Shakespeare viveu imerso nesse contexto social, não é surpresa que sua obra traduza a atmosfera sexual da Inglaterra renascentista. Veremos algumas considerações sobre a presença do elemento obscuro no texto dramático do Bardo, mas antes é necessário observar as implicações que isso teve na recepção de sua obra durante o século XIX.

1.7 A ERA VITORIANA E A CASTRAÇÃO DE SHAKESPEARE

Durante a maior parte do século XIX, mais precisamente entre os anos de 1837 e 1901, a Inglaterra foi governada pela rainha Vitória. Os 64 anos de seu reinado ficaram registrados na história como a chamada Era Vitoriana, período marcado por uma

profunda onda de mudanças políticas e sociais. Foi um momento da história inglesa em que o Império Britânico promoveu grande expansão e, paradoxalmente, passou por enormes crises. De acordo com Anthony Burgess (2008), esse foi “um grande período de desenvolvimento industrial e colonial”, durante o qual ocorreram “construção de estradas de ferro, utilização de navios a vapor, forte espírito de investigação filosófica e científica”, além de “conflito da razão com a religião” (BURGESS, 2008, p.304).

Antes da rainha Vitória iniciar seu governo, o direito ao voto era restrito apenas aos aristocratas proprietários de terras, pertencentes às classes média e alta da sociedade. Contudo, as revoluções democráticas que ocorreram na França e na América do Norte³¹ influenciaram indiretamente o sistema inglês de governo, e através de uma série de atos reformistas ocorridos nos anos de 1832, 1867 e 1884, o direito ao voto foi estendido a todos os homens, incluindo os residentes no campo e os membros da nova classe operária urbana que surgiu durante o período. As mulheres inglesas seguiram sem direito ao voto durante toda a Era Vitoriana; a elas só foi garantida a participação em eleições mais tarde, a partir do século XX, em 1918.

A nova classe operária, que passou a votar, emergiu graças ao processo de industrialização pelo qual boa parte das cidades inglesas passaram. O território inglês foi palco de profundas transformações e, em menos de 100 anos, cidades de ritmo interiorano, com cultura de subsistência e ritmo tranquilo, cederam espaço para a chegada das fábricas e de um estilo de vida mais urbano, agitado. Em meados do século XIX, muitas delas já haviam se transformado em grandes conglomerados industriais por conta dos efeitos da Revolução Industrial, iniciada na Inglaterra na segunda metade do século anterior, por volta da década de 1760. Equipadas com novas tecnologias industriais, entre elas as máquinas que operavam a vapor, as cidades industriais inglesas passaram a fornecer produtos têxteis e manufaturados dos mais variados tipos para diversas localidades do mundo, e o conseqüente enriquecimento que se seguiu rapidamente transformou a Inglaterra em uma das nações mais ricas e prósperas do mundo.

A produção, que antes era basicamente artesanal e restrita, passou a ser feita em escala industrial. Novas estradas e acessos foram construídos para desembarçar o trânsito entre centros industriais, assim como a chegada dos navios a vapor fez surgir

³¹ Revolução francesa (1789 - 1799) e a guerra de secessão ou guerra civil americana (1861 - 1865), respectivamente.

novas rotas marítimas para o transporte de cargas. A tradicional aristocracia britânica, dona das terras, começou a perder espaço, dinheiro e importância na sociedade para os industriais, donos das fábricas. A necessidade de mão de obra para as manufaturas empregou milhares de pessoas, que migraram das zonas rurais para as cidades, criando uma nova classe social, a de operários assalariados.

Contudo, como essa riqueza não era distribuída de maneira igualitária, a lacuna que já existia entre ricos e pobres aumentou ainda mais, em proporções que não haviam sido registradas até então. Enquanto a vida melhorava para os donos das indústrias, a condição de seus operários piorava. Os que migraram em busca de novas oportunidades precisaram se adaptar à nova realidade, que muitas vezes incluía morar em cortiços já habitados, sujos e sem qualquer privacidade, localizados em bairros com altos índices de criminalidade, e trabalhar em ambientes perigosos e insalubres por até 16 horas em troca de uma remuneração simbólica. Mulheres e crianças eram obrigadas a trabalhar também, uma vez que as famílias eram grandes e apenas a remuneração dos homens não era suficiente para sustentar a todos. Problemas respiratórios e alérgicos crônicos passaram a fazer parte da rotina dos residentes nas áreas industriais, por causa da forte poluição gerada pelas fábricas. Patologias como o alcoolismo também eram comuns, pois acabavam surgindo como consequência da vida que levavam. Motivados pelas rápidas transformações, pensadores e filósofos desenvolveram novas teorias e noções para tentar explicar e justificar o que estava acontecendo, como o conceito de utilitarismo, segundo a qual o sacrifício individual ou de poucos é necessário para que felicidade, satisfação e bem-estar coletivos sejam possíveis.

Como se não bastassem todas as contradições nas áreas industrial, política, econômica e social, a sociedade inglesa ainda estava tomada pelos ideais do puritanismo, vertente radical do protestantismo que surgiu na Europa após a Reforma Protestante do século XVI e que exerceu influência marcante na Inglaterra do século XIX. O excesso de rigor, de disciplina e de austeridade pregado pelo puritanismo contribuiu para que seus adeptos se tornassem indivíduos extremamente impressionáveis, e assuntos considerados tabus, como o sexo, por exemplo, facilmente chocavam a todos e eram alvo de forte censura. A moral da época era extremamente convencional, de exaltação da família nuclear, tradicional e sagrada, na qual “o pai era uma espécie de chefe divino, e a mãe, uma criatura submissa como a Eva de Milton”

(BURGESS, 2008, p.215). Acredita-se que a moralidade puritana era tão rígida em boa parte por conta do comportamento e exemplo da própria rainha Vitória, que quando criança viveu isolada de outras crianças, foi criada sob forte supervisão pela mãe e teve uma educação rigorosa, tão cheia de regras, normas e códigos de conduta que acabou por se transformar em uma monarca exigente em termos de ordem e disciplina (VARGAS, 2018).

A maneira como a informação passou a circular também foi alterada, graças ao desenvolvimento e à especialização dos meios com que a imprensa passou a produzir conteúdo no século XIX. Jornais passaram a ser produzidos e a circular em massa e, em face da diminuição dos seus custos operacionais, tornou a informação mais acessível aos leitores. Revistas especializadas nos mais diversos assuntos começaram a surgir, e o valor dos livros também diminuiu, facilitando ainda mais o acesso a eles. Contudo, o puritanismo também exerceu grande influência na forma como todo esse conteúdo chegava ao público leitor. Conforme já vimos, a censura era muito grande, e enquanto muitas manifestações artísticas precisaram se adaptar às exigências da ordem local, outras tantas foram completamente proibidas de circular.

Em termos de literatura, um caso que repercutiu bastante na época e que nos interessa em especial é o do médico inglês Thomas Bowdler (1754-1825), que ficou conhecido por ter publicado, em 1818, uma edição das obras de William Shakespeare intitulada *Family Shakespeare*³², em que eliminou todos os versos e termos considerados ofensivos e duvidosos, assim como passagens polêmicas que pudessem chocar ou causar algum desconforto no leitor puritano da obra shakespeariana. Um exemplo é o trecho sobre a morte de Ofélia, na tragédia *Hamlet*: ao invés de cometer suicídio, a interpretação mais usual dada ao desfecho da personagem, a filha de Polônio morre em um acidente por afogamento na versão de Bowdler. Esse episódio foi tão marcante que fez surgir novos verbetes na língua inglesa: a partir do sobrenome Bowdler, surgiu o verbo *bowdlerize*, que significa “remover palavras ou partes de um livro, peça ou filme que são consideradas impróprias ou ofensivas”³³. Nesse mesmo sentido, o substantivo *bowdlerization* e os adjetivos *bowdlerized* e *bowdlerizing* também

³² Conhecido no Brasil como *Shakespeare para a família*.

³³ Minha tradução de “to remove words or parts from a book, play, or film that are considered to be unsuitable or offensive”, disponível em <<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/bowdlerize>>.

foram dicionarizados e passaram a fazer parte da língua a partir dos acontecimentos em torno de *Family Shakespeare*.

Do século XIX até os dias atuais, as peças de Shakespeare continuaram a ser impressas e encenadas em todo o mundo, e hoje já podem ser apreciadas livres das amarras da censura, se não totalmente, pelo menos parcialmente. Ainda assim, o leitor contemporâneo desavisado ou pouco habituado à obra shakespeariana provavelmente ainda ficaria surpreso em saber o quanto seus textos são permeados de sexualidade. Talvez tal surpresa se deva ao fato de que, por se tratar de um autor canônico e popularmente envolto muito mais em uma aura de amor romântico do que de escandalosa vulgaridade, Shakespeare passou muito tempo, conforme já vimos, desde o século XIX, tendo seus textos manipulados e seu nome desvinculado de qualquer temática de ordem sexual. Talvez esse leitor fique chocado, ou curioso, ou sintase ludibriado, ou ainda ache graça e simplesmente divirta-se diante da descoberta. Todas são reações possíveis e, na verdade, esperadas, pois quando analisadas atentamente, as palavras, expressões e passagens indecentes não parecem ter sido incluídas em seus textos de forma banal e leviana pelo dramaturgo inglês, mas de maneira a produzir, deliberadamente, fortes respostas emocionais em certos leitores pelo simples fato de serem imorais, obscenas, indecentes.

Pesquisadores da obra shakespeariana concordam que William Shakespeare traduziu, em sua obra dramática e poética, muito da variedade sexual que observou, experimentou e da qual ouviu falar. Defendem que, dada a complexidade de construção de suas personagens e dos tipos de relação interpessoal que os termos estabelecem entre si, o Bardo inglês refletiu bastante acerca de temas afetivos e sexuais no momento de conceber suas peças, poemas e sonetos. Contudo, as referências de ordem sexual não são apenas percebidas no contexto geral das histórias apresentadas em sua obra, mas também, mais especificamente, no tipo de linguagem que Shakespeare usa na construção dos diálogos e versos. E. A. M. Colman argumenta que, à medida que sua carreira foi se desenvolvendo, Shakespeare, rapidamente, tornou-se adepto do uso de linguagem indecente e licenciosa, e fez dela uma das mais potentes armas de seu arsenal dramático³⁴ (COLMAN, 1974, p.x). Entre as muitas possibilidades de uso da linguagem das quais Shakespeare dispunha, as construções com duplo sentido e as palavras

³⁴ Minha tradução de “[...] Shakespeare, as his career developed, quickly became a discriminating user of bawdy, and eventually made it one of the most potent weapons in his dramatic armoury.”

ambíguas são bastante comuns no seu texto, assim como os trocadilhos e os jogos de palavras. Verificaremos como o uso dessa linguagem obscena atribuída a Shakespeare é expressa e traduzida em *Love's labour's lost*, mas antes apresento, a seguir, a fundamentação teórica que tomei como base para a construção de minha ressignificação para a linguagem popular soteropolitana dessa comédia.

CAPÍTULO II: DISCUTINDO A RELAÇÃO

Caminhamos até o Hyde Park. Entramos num café em Sussex Square, Gavil pediu um chá, eu pedi um café e um bolinho, um bolo inglês. Gavil disse que no Canadá isso seria um cup-cake mas aqui é um muffin. Conteí que em Pelotas, no Rio Grande do Sul, as pessoas chamam aquilo de quéqui, uma corruptela de cake. Chamamos também de bolo inglês. Ele sorriu, mas acho que ele não entendeu muito bem o que eu disse, não sei como se diz corruptela em inglês. (FURTADO, 2006, p.25.)

Sabemos que a prática da Tradução é antiga e sempre acompanhou o ser humano em seus esforços no sentido de propagar conhecimentos e diminuir barreiras culturais, sociais e linguísticas. Afinal, o ato de traduzir pode ser realizado nas mais diversas esferas da vida humana, o que faz da tradução uma atividade muito presente em praticamente todas as áreas do saber e no cotidiano. O exercício constante de interpretar e expressar, verbalizando os pensamentos, implica tradução e sinaliza alguns dos objetivos do tradutor: traduzimos para nos comunicar, para nos fazer entender, para expressar e compartilhar nosso entendimento no mundo e criar conexões entre nós e os outros.

Reflexões no campo dos Estudos de Tradução oferecem-nos a oportunidade de ampliar nossa visão de mundo e mudar focos de abordagem. Muito mais do que perdas, traduzir implica inúmeros ganhos. A impossibilidade de equivalência entre dois textos liberta o tradutor de suas angústias em busca da fidelidade tradutória, abrindo-lhe um leque infinito de opções, que permitem vislumbrar um campo onde criatividade e liberdade para interpretar são estimuladas e podem ser exercitadas, já que são características próprias do ser humano. As possibilidades de interpretação e tradução são inesgotáveis, resultando em um número infinito de releituras que podem ser feitas. E são justamente essas releituras, recriações e ressignificações, que garantem a longevidade de autores como William Shakespeare.

Apresento neste capítulo a fundamentação teórica que me serviu de base para que pudesse realizar minha tradução de *Love's labour's lost* conforme o objetivo desta tese. São conceitos que permeiam minha prática tradutória, indicam meu posicionamento filosófico, reforçam minha convicção acerca do que acredito que o ato de traduzir significa, e me ajudam a justificar muitas das escolhas que foram feitas

durante o processo de reescritura do texto dramático. Ao final deste capítulo, apresento ainda algumas considerações acerca do estilo de linguagem que William Shakespeare expressa na comédia analisada e como procedi em relação a ele durante minha prática tradutória.

2.1 O RASTRO DA PRESENÇA NA *DIFERENSA*

O ato de traduzir implica, entre outras coisas, um diálogo incessante entre texto de partida e texto de chegada, que estarão sempre vinculados e, simultaneamente, serão autônomos, com características e marcas próprias que nada devem ao que lhe serviu de ponto de partida. Este jogo de *double-bind* consiste em trazer elementos da anterioridade para ressignificá-los em um novo contexto e nos remete ao conceito derridiano de *rastro*, um dos elementos que caracterizam o dialogismo intertextual existente nos processos de tradução por vincular qualquer texto traduzido aos seus antecessores.

Desenvolvido por Jacques Derrida, o conceito de rastro seria “verdadeiramente a origem absoluta do sentido em geral. O que vem afirmar mais uma vez, que não há origem absoluta do sentido geral. O rastro é a diferencia que abre o aparecer e a significação” (DERRIDA, 2011, p.79-80). Seja ele explícito ou não, o rastro é considerado, nos Estudos de Tradução, um dos constituintes que possibilitam a identificação de uma determinada obra como releitura de outra que a antecedeu, ou ainda, os vários ecos que, simultaneamente, se misturam em um mesmo texto. Através desse vínculo, ou *double-bind*, texto de partida e texto de chegada mantêm um diálogo constante e permanecem conectados através dos tempos, possibilitando aos leitores perceber as relações existentes entre eles. A forma como evidenciei a presença de termos e expressões obscenas, abundantes no texto de partida, intensifica os rastros do texto dramático escrito no século XVII e constrói outros para futuros textos.

Pensar o conceito derridiano de rastro no campo dos Estudos da Tradução requer uma reflexão e revisão acerca da inexistência do que se costuma conceber, tradicionalmente, como *texto original*. O termo *origem*, assim como tantos outros que remetem a um posicionamento platônico idealizado – *fidelidade, essência, equivalência*, entre outros – sofre forte questionamento quando analisado sob a ótica desconstrutivista

de Jacques Derrida. Não seria o caso de destruir a noção ou abolir o termo, sob o risco de se sair de um extremo e caminhar rumo a outro, mas de repensar o conceito, admitir novas formas de concebê-lo, sob novas perspectivas, desconstruí-lo e fazer dele um uso consciente e justificado. Ao trabalhar com tradução, diante da impossibilidade de se chegar à causa ou ao princípio primordial e único do que quer que seja, acredito tornar-se mais adequado pensar em um ponto de partida que, por sua vez, evoca muitas outras referências, que evocam outras tantas referências... Até o momento em que já não é mais possível rastreá-las. Sobre esta questão, o próprio Derrida afirma que “o rastro não é somente a desaparecimento da origem, ele quer dizer aqui [...] que a origem não desapareceu sequer, que ela jamais foi retroconstituída a não ser por uma não-origem, o rastro que se torna, assim, a origem da origem”. (DERRIDA, 2011, p. 75).

Diante do que sugere o filósofo francês, torna-se necessário abandonar o apego ao clássico sistema conceitual metafísico, que entende o mundo sob o ponto de vista dicotômico e polarizado que, em meu entendimento, limita as possibilidades do jogo dialógico que se pode estabelecer através do exercício tradutório. Um destes pares binários, o da presença/ausência, parece estar particularmente associado ao conceito de *rastro*, no sentido de ser este um traço que, ao mesmo tempo em que anuncia uma presença, apresenta também a marca de sua diferença em relação à anterioridade.

Neste sentido, Derrida propõe o que chama de *différance*³⁵, ou *diferensa* em português, termo que remete à palavra francesa *différence*, mas que, por apresentar uma pequena rasura perceptível apenas em sua forma escrita, tornou-se representativo do questionamento que Derrida faz das tradições logocêntrica e fonocêntrica, que promovem, respectivamente, a centralização da palavra e do discurso oral como produtores inquestionáveis de sentido. A *diferensa* também implica maior valorização daquilo que denomina *escritura*, ou seja, de uma produção escrita livre do poder e da autoridade de quem o produz ou o intermedia. Sobre a relação que percebo existir entre *rastro* e *diferensa*, Derrida afirma:

³⁵ Segundo Evandro Nascimento (2013, p.12), o termo francês *différance* já foi traduzido para a língua portuguesa como *diferença*, *diferência*, *diferensa*, *diferaença*, entre outras possibilidades (NASCIMENTO, 2013). Paulo Ottoni confirma as explanações de Nascimento (OTTONI, 2005). A partir de minhas leituras, optei pela grafia *diferensa* em língua portuguesa, pois acredito ser este o signo em minha língua de chegada que mais se aproxima do jogo linguístico e semântico proposto por Derrida, segundo a compreensão que tive do termo/conceito.

[...] deve-se reconhecer que é na zona específica desta impressão e deste rastro, na temporalização de um *vivido* que não é nem *no* mundo nem num “outro mundo”, que não é mais sonoro que luminoso, não mais no tempo que *no* espaço, que as diferenças aparecem entre os elementos ou, melhor, produzem-nos, fazem-nos surgir como tais e constituem *textos*, cadeias e sistemas de rastros. Estas cadeias e estes sistemas podem-se desenhar somente no tecido deste rastro ou impressão. A diferença inaudita entre o aparecendo e o aparecer [...] é a condição de todas as outras diferenças, de todos os outros rastros, e *ela já é um rastro*. Assim, este último conceito é absolutamente e de direito “anterior” a toda problemática *fisiológica* sobre a natureza do enagrama ou *metafísica* sobre o sentido da presença de que o rastro se dá, desta forma, a decifrar.³⁶ (DERRIDA, 2011, p.79-80)

O termo reflete, assim, o duplo movimento de *diferir* instaurado no exercício da tradução: diferença e adiamento.

A reflexão de Jacques Derrida seria uma das bases sobre as quais se sustenta minha posição em defesa de minha releitura como ressignificação contemporânea de *Love's labour's lost*, já que nela há a presença de rastros que, ao mesmo tempo em que garantem a existência de uma relação dialógica de semelhança com *Love's labour's lost*, vinculando-os através do tempo e do espaço, também carregam elementos que marcam meu texto com características próprias, que o tornam tão inovador quanto o que foi escrito por Shakespeare no século XVII.

2.2 SUPLEMENTO, AUSÊNCIA E PRESENÇA

Em *Gramatologia*, Jacques Derrida apresenta o conceito de suplemento de duas formas que, segundo ele mesmo, são tão estranhas quanto necessárias uma à outra (DERRIDA, 2011, p.177). Sobre a primeira significação, o filósofo francês afirma: “O suplemento acrescenta-se, é um excesso, uma plenitude enriquecendo uma outra plenitude, a *culminação* [grifo do autor] da presença. Ele cumula e acumula a presença” (DERRIDA, 2011, p.177). Em seguida, o filósofo nos oferece sua segunda significação.

Mas o suplemento supre. Ele não se acrescenta senão para substituir. Intervém ou se insinua em-lugar-de; se ele colma, é como se cumula um vazio. Se ele representa e faz imagem, é pela falta anterior de uma presença. Suplente e vicário, o suplemento é um adjunto, uma instância

³⁶ Todos os grifos da citação foram mantidos conforme se apresentam no próprio texto de *Gramatologia* consultado.

subalterna que substitui. Enquanto substituto, não se acrescenta simplesmente à positividade de uma presença, não produz nenhum relevo, seu lugar é assinalado na estrutura pela marca de um vazio. Em alguma parte, alguma coisa não pode-se preencher de si mesma, não pode efetivar-se a não ser deixando-se colmar por signo e procuração. O signo é sempre o suplemento da própria coisa. (DERRIDA, 2011, p.178)

Em comum com as significações apresentadas por Derrida, haveria o fato de que seja para acrescentar ou para substituir, o suplemento constitui algo exterior ao corpo daquilo a que ele se anexa. Neste sentido, por constituir um acréscimo externo, o conceito de suplemento faz supor a possibilidade de adições ilimitadas, uma vez que externamente não haveria nada que pudesse contê-lo, ou frear o seu alcance. No campo dos Estudos da Tradução, esta perspectiva libertária se traduz como um manancial de infinitas possibilidades interpretativas e, conseqüentemente, tradutórias.

Pensar o suplemento desta forma possibilita uma diferente concepção do termo complemento, este sim algo que existiria para, no interior de um corpo, preenchê-lo de maneira a torná-lo completo. E ao pensarmos em um todo completo, pensamos também em algo que está inteiro, acabado, concluído, panorama que não acredito ser plausível. Ao contrário do termo *complemento*, que sugere a existência de um limite para os aditamentos, o suplemento pressupõe acréscimos ilimitados a um todo, com o objetivo de ampliá-lo e suprir-lhe as faltas. “Nesse sentido, é algo extra, não essencial, acrescentado a algo que supostamente está completo. Mas, por outro lado, o suplemento supre, preenche, substitui” (RODRIGUES, 2000, p.208). O ato de suplementar, aplicado à tradução, relaciona-se com o exercício ilimitado da interpretação resultante de diferentes leituras que podem ser feitas de uma mesma obra.

Ao me perceber como leitora, livre para interpretar e desenvolver minhas interpretações, suplementei o texto de William Shakespeare, enriquecendo-o com uma abordagem cultural que explora e ativa a participação de elementos que considerei pouco explorados – ou completamente anulados – no texto de partida. Nesse sentido, a releitura que fiz utilizando a linguagem popular de Salvador e que apresento a seguir se adiciona ao texto dramático *Love's labour's lost*, além de ampliar e enriquecer as possibilidades interpretativas sem, contudo, esgotá-las.

O ato de suplementar um texto por meio da tradução pressupõe um amplo e dinâmico diálogo entre texto de partida e texto de chegada, além de toda uma rede

textual emaranhada nessa relação, sem contar, evidentemente, a singularidade dos sujeitos envolvidos no processo. Antes de minha releitura, muitos outros trabalhos de ressignificação foram realizados a partir de *Love's labour's lost*, e cada um deles constitui um suplemento não apenas a este texto dramático shakespeariano em especial, mas a toda obra do dramaturgo inglês. Outras tantas interpretações, certamente, virão, cada uma delas para suplementar novamente a história do rei Ferdinand e seus amigos, seja com abordagens mais próximas do texto de partida, seja com propostas mais contemporâneas e arrojadas, em um processo que durará enquanto houver pessoas interessadas em garantir a sobrevivência de William Shakespeare e de seus textos.

2.3 DESCONSTRUIR PARA TRADUZIR

Caracterizado como uma reação crítica, filosófica e política à linha de pensamento estruturalista do início do século XX, o pós-estruturalismo do final da década de 60 tornou possível “subverter as estruturas da linguagem” (EAGLETON, 2003, p.195), resultando em maior liberdade para que tradutores pudessem explorar e conceber novas possibilidades para a tradução de um texto considerado canônico. Conceitos até então tidos como tradicionais e irrefutáveis, como, por exemplo, as noções de verdade, fidelidade, origem e significado, foram revisados, cabendo ao filósofo Jacques Derrida posição de destaque na nova visão desconstrutivista de mundo.

No campo dos Estudos da Tradução, *rastro*, *diferença* e *suplemento* são conceitos derridianos cunhados para pensar desconstrutivamente, um “processo filosófico, social, antropológico e político imemorial” que apresenta como proposta “liberar o que chama de o jogo ou a ‘estruturalidade da estrutura’, a partir dos questionamentos das figuras do *centro* no Ocidente: Deus, homem, ‘energia’, ‘eidos’, presença, ‘ousia’, razão” (NASCIMENTO, 2013, p.12). Para a teoria desconstrutivista, “se tais representações são múltiplas, isso significa que o centro não é fixo nem uno, mas tende a ser substituído ao longo da história da metafísica” (Ibid., p.12).

Derrida afirma que a desconstrução é, ao mesmo tempo, tudo e nada (DERRIDA, 2005, p.27), afirmação que pode desencadear questionamentos quanto à sua legitimidade como ferramenta teórica. Contudo, partindo do entendimento que tenho desta noção, acredito ser ela suficiente e satisfatoriamente adequada para a

reflexão aqui proposta, uma vez que me permite, entre outras possibilidades, pensar e defender a posição do signo linguístico como um mecanismo com potencial para produzir significados diversos.

Caracterizado como uma revisita a antigas noções, o termo desconstrução não implica destruição, mas reconfiguração e atualização a partir de uma disposição em repensar conceitos classicamente estabelecidos como referências centrais e deslocá-las dentro de um novo contexto e de uma nova maneira de se ver o mundo. No campo dos Estudos Linguísticos, o modo de pensar proposto de Jacques Derrida significou uma nova abordagem para o conceito de signo, que deixou de ser compreendido como algo estável e passou a admitir múltiplos significados. Como consequência disso, a prática tradutória passou a admitir caminhos de recriação do texto.

Aliada aos movimentos pós-moderno e pós-estruturalista, a desconstrução envolve um questionamento da língua e dos termos, sistemas e conceitos construídos por ela. A desconstrução rejeita a primazia do significado fixo na palavra e, em seu lugar, coloca em primeiro plano ou “desconstrói” a forma como um texto mina, pouco a pouco, suas próprias suposições e revela suas contradições internas.³⁷ (MUNDAY, 2001, p.171.)

Aos poucos, traduzir passou a ser cada vez mais não apenas uma operação linguística, mas uma operação literária de recriação. Em seu texto *Tradução: literatura e literalidade*, Octávio Paz defende este ponto de vista ao afirmar que “tradução e criação são operações gêmeas. Por um lado, [...] muitas vezes não se pode distinguir tradução de criação; por outro, há um refluxo constante entre as duas, uma contínua e mútua fecundação.”³⁸ (PAZ, 2009, p.26.)

A análise das reflexões de Paz sobre tradução poética e, portanto, literária permite verificar que há um alinhamento de seu pensamento com o da corrente desconstrutivista de Derrida, uma vez que o poeta mexicano também defende a pluralidade de significações como uma possibilidade da prática tradutória. “Pluralidade

³⁷ Minha tradução de: “Allied to the postmodern and poststructuralist movements, deconstruction involves a questioning of language and the very terms, systems and concepts which are constructed by that language. Deconstruction rejects the primacy of meaning fixed in the word and instead foregrounds or ‘deconstructs’ the ways in which a text undermines its own assumptions and reveals its internal contradictions.”

³⁸ Minha tradução de: “Traducción y creación son operaciones gemelas. Por una parte, [...] la traducción es indistinguible muchas veces de la creación; por la otra, hay un incesante reflujo entre las dos, una continua y mutua fecundación.”

de línguas e de sociedades: cada língua é uma visão do mundo, cada civilização é um mundo. O sol cantado no poema asteca é diferente do sol no hino egípcio, ainda que o astro seja o mesmo.”³⁹ (PAZ, 2009, p.12.)

Assim, a concepção de um signo como portador de vários significados é o que me faz pensar a tradução como exercício de interpretação. Traduzir deixa de ser uma prática protetora de significados e passa a ser uma atividade geradora de novos significados, pois “o texto, assim como o signo, deixa de ser a representação ‘fiel’ de um objeto estável que possa existir fora do labirinto infinito da linguagem e passa a ser uma máquina de significados em potencial” (ARROJO, 2007, p.23). No campo dos Estudos de Tradução, cada nova releitura de um texto clássico e canônico, como costumam ser considerados os de William Shakespeare, agrega novos significados e interpretações, enriquecendo-o com as diversas marcas que caracterizam a singularidade do sujeito leitor/tradutor, possibilitando que a nova obra resultante deste processo de recriação adquira caráter próprio. É, portanto, com base na perspectiva desconstrutivista de Jacques Derrida que é possível pensar a releitura que apresento nesta tese como uma tradução contemporânea de *Love’s labour’s lost*.

Em seu conto intitulado *A memória de Shakespeare*, Jorge Luis Borges expressa, através de uma reflexão da personagem Hermann Soergel, que o cérebro humano executa operações que lembram o processo de raspagem e polimento dos palimpsestos, manuscritos em formato de pergaminho que eram reaproveitados para a escrita de novos textos, uma prática muito comum na Idade Média:

De Quincey afirma que o cérebro do homem é um palimpsesto. Cada nova escritura cobre a escritura anterior e é coberta pela seguinte, mas a memória, todo-poderosa, pode trazer à tona qualquer impressão, por mais momentânea que tenha sido, se lhe dão estímulo suficiente.⁴⁰ (BORGES, 2019, p.60)

Assim como o cérebro e a memória humanas, o processo de tradução também pode ser pensado como um palimpsesto. Cada nova releitura que surge de um determinado texto de partida se sobrepõe de maneira suplementar a releituras anteriores,

³⁹ Minha tradução de: “Pluralidad de lenguas y sociedades: cada lengua es una visión del mundo, cada civilización es un mundo. El sol que canta el poema azteca es distinto al sol del himno egipcio, aunque el astro sea el mismo.”

⁴⁰ Minha tradução de: “De Quincey afirma que el cerebro del hombre es un palimpsesto. Cada nueva escritura cubre la escritura anterior y es cubierta por la que sigue, pero la todo-poderosa memoria puede exhumar cualquier impresión, por momentánea que haya sido, si le dan el estímulo suficiente.”

em um processo que dura indefinidamente, enquanto houver tradutores interessados em continuar traduzindo aquele mesmo texto de partida. Pensar a tradução como reescritura permite contemplar essa possibilidade, em que “A imagem exemplar do texto passa a ser a de um palimpsesto: o texto que se apaga, em cada comunidade cultural e em cada época, para dar lugar a outra escritura do ‘mesmo’ texto” (ARROJO, 2020, p.20). É dessa forma que apresento minha tradução de *Love’s labour’s lost*, como uma reescritura que suplementa, atualiza e recupera elementos específicos dessa comédia shakespeariana, deslocando a sua trama e seus personagens para a Salvador contemporânea sem, contudo, perder a conexão com o texto que a antecedeu, tornando-a identificável como uma releitura de uma obra dramática de William Shakespeare.

2.4 SOBRE A TRADUÇÃO REALIZADA

Conforme constatei durante minha prática tradutória, cotejo e análise, *Love’s labour lost* constitui um texto dramático repleto do que E. A. M. Colman chama de ginástica verbal. Segundo o autor, a ação nessa comédia é dominada pelo conflito entre os sexos, conflito esse que é “predominantemente verbal e quase sempre indecente”⁴¹ (COLMAN, 1974, p.35). Ele aponta que, com a única exceção da Princesa da França, que evita falar de forma vulgar, “[...] todos na peça, dos aristocratas ao bufão, jogam com as palavras irrestritamente, e às vezes obscenamente”⁴² (Ibid., p.35). As passagens em que se fala da caça a cervos, presentes especialmente na primeira cena do quarto ato, são especialmente ricas em trocadilhos, como *shooter/suitor* e *deer/dear*, e de palavras de duplo sentido, como *horns* e *prick*⁴³.

Meu trabalho de pesquisa teve como objetivo identificar essas ocorrências de palavras e expressões que caracterizam uma linguagem obscena em *Love’s labour’s lost*, buscando resgatar seu sentido indecente em uma nova tradução desse texto dramático para a linguagem popular soteropolitana, e verificando, em seguida, se tais ocorrências passaram ou não por um processo de atualização e ressignificação nas traduções contemporâneas para a língua portuguesa que decidi analisar. Para auxiliar na

⁴¹ Minha tradução de: “[...] pre-eminently verbal and quite often bawdy”.

⁴² Minha tradução de: “[...] everyone in the play, from aristocrat to clown, quibbles unrestrainedly and at times obscenely.”

⁴³ Respectivamente, *atirador/prestendente*, *cervo/querido(a)*, *chifres* (sentido literal e figurado) e *picar/pênis*.

identificação dos itens que são alvo deste estudo, utilizei como referência principal o glossário disponibilizado por E.A.M. Colman em seu livro *The dramatic use of bawdy in Shakespeare*. Nele, Colman apresenta um levantamento de termos e expressões que possuiriam conotação indecente e que foram utilizadas por Shakespeare não apenas na comédia com a qual escolhi trabalhar, mas em toda sua obra dramática e poética. Outras obras dedicadas ao estudo da linguagem shakespeariana, mas não especificamente à linguagem obscena, como o volume *Shakespeare's words: a glossary and language companion*, de David Crystal, também foram utilizadas para dar suporte à pesquisa.

Assim como nos outros textos dramáticos de William Shakespeare, em *Love's labour's lost* há momentos em que os personagens falam em prosa, em uma linguagem cuja proposta é estar mais próxima do falar cotidiano, e outros em que falam em verso, quando o que está sendo dito envolve uma brincadeira ou jogo de palavras em cena, ou quando “há algo extraespecial no que ele está dizendo, talvez até mágico”⁴⁴ (CRYSTAL, 2015, p.05). No volume *Oxford illustrated Shakespeare dictionary*, os autores David Crystal e Ben Crystal explicam o tipo de métrica usada por William Shakespeare em seus versos, conhecido como pentâmetro iâmbico:

Shakespeare usava uma métrica que havia se tornado moda entre os escritores no final do século XVI. Tradicionalmente, ela teria dez sílabas em cada linha, com uma batida forte em cada segunda sílaba. Esse tipo de ritmo – ‘de-DUM de-DUM de-DUM de-DUM de-DUM’ – reflete o ritmo natural do inglês falado: *I went to town to buy a coat today*. Esse ritmo é chamado de ‘pentâmetro iâmbico’. ‘Iâmbico’ é uma palavra que descreve o ritmo ‘de-DUM’, e *penta* é a palavra grega para cinco. Portanto, em uma linha de pentâmetro iâmbico existirão cinco unidades como essa. Shakespeare usa esse ritmo para nos orientar em relação às palavras ou sílabas mais importantes da linha: *Once more unto the breach dear friends once more*.⁴⁵ (Ibid., p.05. Grifos dos autores.)

David e Ben Crystal explicam ainda que, muitas vezes, Shakespeare se afasta do ritmo regular do pentâmetro iâmbico e altera o número de sílabas em uma linha do verso, tanto para mais quanto para menos. Segundo eles, isso corre para que as pausas

⁴⁴ Minha tradução de: “[...] there’s something extra-special in what they’re saying, perhaps even magical.”

⁴⁵ Minha tradução de: “Shakespeare used a metre that had become fashionable among writers at the end of the 16th century. It would typically have ten syllables in every line, with a strong beat on every second syllable. This kind of rhythm reflects the natural ‘de-DUM de-DUM de-DUM de-DUM de-DUM’ rhythm of spoken English: *I went to town to buy a coat today*. This rhythm is called ‘iambic pentameter’. ‘Iambic’ is a word that describes the ‘de-DUM’ rhythm; *penta* is the Greek word for five. So, in a line of iambic pentameter there will be five such units. Shakespeare uses this rhythm to guide us towards the more important words or syllables in the line: *Once more unto the breach dear friends once more*.”

naturais que existem na fala humana sejam representadas, assim como o estado de espírito fragmentado de uma personagem. Além disso, diferentes tipos de personagens estão associados a diferentes tipos de métrica. Às vezes, dois personagens dividem uma mesma linha em suas falas, o que significa que estão interrompendo um ao outro ou estão falando muito rápido. Versos curtos frequentemente representam uma pausa no pensamento dos personagens, e há ainda os casos em que cantam em cena, situação que ocorre quando não há maneira melhor de transmitir seus sentimentos do que através da música (CRYSTAL, 2015, p.05).

Tive o cuidado de observar esses detalhes em relação ao estilo de Shakespeare durante minha tradução e de apresentar também, em meu texto de chegada, trechos em prosa, em verso e em canção, como forma de reforçar o vínculo entre ele e seu texto de partida. É com base no exposto até aqui que apresento a seguir, nos próximos capítulos, o resultado de minha prática tradutória.

CAPÍTULO III: TRADUÇÃO E ANÁLISE DO ATO I

Mas a proposta é popularizar a obra de Shakespeare, e o erotismo é sempre um atrativo... importante. Dependendo do horário... (FURTADO, 2006, p.84.)

Conforme exposto anteriormente, neste capítulo apresento a minha tradução da *dramatis personae* de *Love's labour's lost* e das duas cenas que constituem o primeiro ato dessa comédia. O cotejo e a análise das palavras e expressões obscenas nas traduções de Beatriz Viégas-Faria e Bárbara Heliodora são apresentadas por cena, após a tradução de cada uma delas.

Com o objetivo de facilitar a leitura e análise da tradução das cenas que aqui proponho, seu conteúdo foi organizado em uma tabela composta por três colunas. Na primeira, incluí o texto de partida em língua inglesa, extraído diretamente do volume *Shakespeare: the complete works*, editado por Stanley Wells e Gary Taylor. Na segunda consta o texto de chegada, minha tradução. E finalmente, na terceira coluna, acrescentei alguns comentários, breves explicações e justificativas para escolhas feitas em relação a trechos considerados relevantes e/ou especialmente difíceis de traduzir.

3.1 TRADUÇÃO DA *DRAMATIS PERSONAE*

Antes de iniciar com a tradução da primeira cena do primeiro ato de *Love's labour's lost*, apresento a seguir minha tradução da *dramatis personae* da peça. Com o objetivo de explorar a viabilidade de outras possibilidades tradutórias, optei pela mudança de gênero de alguns personagens. Em alguns casos, utilizei parônimos na tradução dos nomes próprios, enquanto que em outros decidi pela total mudança deles. A ambientação da trama em minha proposta de tradução também foi alterada: a ação foi deslocada de Navarra, na Espanha, para o Brasil, mais especificamente para a cidade de Salvador, pois assim seria possível explorar possibilidades culturais e regionais com as quais estou familiarizada, submetendo, portanto, o texto a um processo de domesticação.

<p style="text-align: center;">Texto de partida de William Shakespeare (1594-1595)</p>	<p style="text-align: center;">Texto de chegada Minha tradução (2020)</p>
<p>Ferdinand, KING of Navarre</p> <p>BIRON, LONGUEVILLE, and DUMAINE, lords attending on the King</p> <p>Don Adriano de ARMADO, an affected Spanish braggart</p> <p>MOTE, his page</p> <p>PRINCESS of France</p> <p>ROSALINE, CATHERINE, MARIA, ladies attending on the Princess</p> <p>BOYET, two other LORDS, attending on the Princess</p> <p>COSTARD, a Clown</p> <p>JAQUENETTA, a country wench</p> <p>Sir NATHANIEL, a curate</p> <p>HOLOFERNES, a schoolmaster</p> <p>Anthony DULL, a constable</p>	<p>Francisca, também conhecida como XICA, famosa instrumentista de uma conceituada orquestra sinfônica em Salvador</p> <p>BÁRBARA, LAURA e DANDARA, amigas de Xica e integrantes da mesma orquestra sinfônica</p> <p>Armando ARMADO, famoso músico e compositor baiano que mora na Espanha há muitos anos, e por isso se julga espanhol. Pretensioso, vaidoso e espalhafatoso</p> <p>CISCO, estagiário de Armado</p> <p>PIERRE, famoso instrumentista baiano que mora na França e está de passagem por Salvador</p> <p>DENIS, CHARLOTTE e LOUIS, amigos de Pierre que viajaram com ele na panga</p> <p>BEAU e mais outros dois membros da equipe de Pierre</p> <p>TERNINHO, <i>personal stylist</i> e assistente pessoal de Armando Armado</p> <p>JAQUELINE, moça do interior da Bahia que foi tentar a vida em Salvador</p> <p>TOMÁS, astrólogo</p> <p>Seu ARISTÓTELES, professor</p> <p>Antônio Eduardo, o EDU, segurança do</p>

<p>MERCADÊ, a messenger</p> <p>A FORESTER</p>	<p>conservatório musical onde estudam Francisca e suas amigas</p> <p>MERCEDES, funcionária dos correios</p> <p>GUARDA do Parque Metropolitano de Pituaçu</p>
---	--

Optei pelo deslocamento dos personagens de uma atmosfera de realeza para a área da música, uma vez que Salvador é conhecida internacionalmente por ser uma cidade musical, onde essa manifestação artística ocupa uma posição de destaque entre as suas principais expressões culturais, como no caso do carnaval soteropolitano, por exemplo. Contudo, na tentativa de manter um rastro entre a ambientação de minha tradução e a aura de sofisticação da corte presente na comédia shakespeariana, optei por eleger a música de concerto e o contexto de uma orquestra sinfônica para ambientar minhas personagens, uma vez que a modalidade clássica ou erudita da música ainda é, nos dias atuais, muito associada a um suposto refinamento cultural.

3.2 TRADUÇÃO DO PRIMEIRO ATO, CENA I

Gostaria de deixar aqui uma breve nota explicativa, válida para minha tradução de todo o texto dramático shakespeariano. Por conta da recorrente inserção e retirada de elementos textuais diversos ao longo do processo tradutório, em alguns casos o comprimento dos textos correspondentes às falas das personagens sofreu variação do texto de partida para o texto de chegada. Por conta disto, para facilitar a leitura comparativa, optei por alinhar o início de cada fala em suas respectivas colunas a partir dos nomes das personagens. Como consequência dessa estratégia, o espaçamento entre as falas das personagens, em alguns momentos, tornou-se irregular.

Também chamo a atenção para o fato de que, na coluna intitulada *Comentários*, sempre que uma explicação ou justificativa minha surgir, os trechos aos quais elas se referem tanto no texto de partida quanto no de chegada estarão identificados com um número e com um grifo meu.

<p>Texto de partida <i>Love's labour's lost</i>, de William Shakespeare</p>	<p>Texto de chegada Minha tradução</p>	<p>Comentários</p>
<p>1.1 <i>Enter Ferdinand, King of Navarre, Biron, Longueville, and Dumaine</i></p> <p>KING</p> <p>Let fame, that all hunt after in their lives, Live registered upon our brazen tombs, And then grace us in the disgrace of death When, spite of cormorant devouring time, Th'endeavour of this present breath may buy That honour which shall bate his scythe's keen edge And make us heirs of all eternity.</p> <p>Therefore, brave conquerors – for so you are, That war against your own affections And the huge army of the world's desires – Our late edict shall strongly stand in force. Navarre shall be the wonder of the <u>world</u>.⁽¹⁾ Our court shall be a little academe, Still and contemplative in living</p>	<p>1.1 <i>Entram Francisca “Xica”, Bárbara, Laura e Dandara</i></p> <p>XICA</p> <p>Meninas, bora deixar que o sucesso, que todo mundo quer nessa vida, Fique registrado em nossos túmulos de bronze, E nos abençoe nesta desgraça que é a morte Quando, apesar da rápida passagem do tempo, Os esforços desta vida atual nos recompensarem Com a honra que desafia a ponta afiada de sua peixeira E nos tornarem herdeiras da eternidade.</p> <p>Sendo assim, minhas guerreiras (sim, é o que vocês são, Por lutarem contra seus próprios afetos E contra o grande exército dos desejos mundanos) Nossa vontade final deve vigorar acima de tudo. Salvador será o orgulho do <u>mundo</u>!⁽¹⁾ Nossa orquestra deve ser um pouco mais sofisticada, Uma referência tranquila entre as</p>	<p>⁽¹⁾ Chamo a atenção para eventuais mudanças na pontuação do texto de partida para o texto de chegada, como, por exemplo, a inserção neste ponto de minha tradução de um sinal de</p>

<p>art. You three – Biron, Dumaine, and Longueville – Have sworn for three years' term to live with me My fellow scholars, and to keep those statutes That are recorded in this schedule here. Your oaths are passed; and now subscribe your names, That his own hand may strike his honour down That violates the smallest branch herein. If you are armed to do as sworn to do, Subscribe to your deep oaths, and keep it, too.</p>	<p>artes vivas. As três, Bárbara, Laura e Dandara, minhas amigas estudiosas e dedicadas, Prometeram continuar comigo pelos próximos três anos E manter o nosso combinado Que ficou registrado neste contrato. Já fizemos os juramentos, agora bora assinar aqui. Todo cuidado é pouco com o tipo de reputação Que viola a menor dessas cláusulas. Se estiverem dispostas a fazer como prometeram, Assinem e cumpram o que combinamos.</p>	<p>exclamação que não existe no texto de partida. As alterações foram realizadas com o intuito de melhor expressar, na língua de chegada, a minha interpretação do texto.</p>
<p>LONGUEVILLE I am resolved. 'Tis but a three years' fast. The mind shall banquet, though the body pine. Fat paunches have lean pates, and dainty <u>bits</u>⁽²⁾ Make rich the <u>ribs</u>⁽²⁾ but bankrupt quite the <u>wits</u>⁽²⁾.</p>	<p>LAURA Estou decidida. São só três anos de jejum. A mente vai se fartar enquanto o corpo definha. Quem tem barriga grande tem cabeça pequena, e pequenas <u>gordices</u>⁽²⁾ Deixam os estômagos <u>felizes</u>⁽²⁾ mas as mentes <u>tristes</u>⁽²⁾.</p>	<p>⁽²⁾ Empreendi um grande esforço para tentar recuperar os jogos de palavras que dão sonoridade ao texto de <i>Love's labour's lost</i> em minha tradução. Muitas vezes isso foi possível, como nesta passagem, em que consegui utilizar as palavras <i>gordices</i>, <i>felizes</i> e <i>tristes</i> para traduzir a sonoridade de <i>bits</i>, <i>ribs</i> e <i>wits</i>. Em outros momentos, contudo, não consegui recuperar esse efeito.</p>
<p><i>He signs.</i> DUMAINE My loving lord, Dumaine is mortified. The grosser manner of these</p>	<p><i>Ela assina.</i> DANDARA Amada amiga, assim você vai me arrasar! As delícias deste bruto mundo</p>	

<p>world's delights</p> <p>He throws upon the gross world's baser slaves.</p> <p>To love, to wealth, to pomp I pine and die,</p> <p>With all these living in philosophy.</p> <p><i>He signs.</i></p> <p>BIRON</p> <p>I can but say their protestation over.</p> <p>So much, dear liege, I have already sworn:</p> <p>That is, to live and study here three years.</p> <p>But there are other strict observances,</p> <p>As not to see a woman in that term,</p> <p>Which I hope well is not enrolled there;</p> <p>And one day in a week to touch no food,</p> <p>And but one meal on every day beside,</p> <p>The which I hope is not enrolled there;</p> <p>And then to sleep but three hours in the night,</p> <p>And not be seen to wink of all the day,</p> <p>When I was wont to think no harm all night,</p> <p>And make a dark night too of half</p>	<p>São jogadas de forma brutal em cima de quem por elas se deixa escravizar.</p> <p>De amor, riqueza e luxo estou disposta a abrir mão, definhar até morrer,</p> <p>Solidária a qualquer pessoa que de arte escolheu viver.</p> <p><i>Ela assina.</i></p> <p>BÁRBARA</p> <p>Quero deixar registrado aqui o meu protesto.</p> <p>Já prometi tanta coisa, querida Xica!</p> <p>Primeiro foi fazer parte do grupo e estudar por três anos.</p> <p>Agora vem você com essa de obrigar a gente a</p> <p>Ficar na seca total, sem pegar ninguém!</p> <p>Tomara que isso esteja fora desse esquema.</p> <p>E tirar um dia na semana pra jejuar total,</p> <p>E só fazer uma refeição nos outros dias? Oxe!</p> <p>Tomara que isso também esteja fora desse esquema.</p> <p>E dormir só três horas por noite,</p> <p>Sem cochilar durante o dia,</p> <p>Quando penso que não faz mal nenhum</p> <p>Transformar parte do dia em</p>	
--	--	--

<p>the day, Which I hope well is not enrollèd there.</p> <p>O, these are barren tasks, too hard to keep –</p> <p>Not to see ladies, study, fast, not sleep.</p> <p>KING Your oath is passed to pass away from these.</p> <p>BIRON Let me say no, my liege, an if you please. I only swore to study with your grace, And stay here in your court, for three years' space.</p> <p>LONGUEVILLE You swore to that, Biron, and to the rest.</p> <p>BIRON By yea and nay, sir, then I swore in jest. What is the end of study, let me know?</p> <p>KING Why, that to know which else we should not know.</p> <p>BIRON Things hid and barred, you mean,</p>	<p>noite! Olhe, tomara – ô, mô pai eterno! – que isso realmente não esteja nesse esquema!</p> <p>Poxa, vou te dizer, viu... Tá barril dobrado essas exigências respeitar!</p> <p>Nada de sexo, nem de sono, nem de comida. Só estudar.</p> <p>XICA Você prometeu ficar longe dessas coisas de boa.</p> <p>BÁRBARA Nada disso, Xica! Lembre aí: Eu prometi te ajudar a estudar e fazer novas composições E continuar tocando na banda por mais três verões.</p> <p>LAURA Você prometeu isso, Binha, e o resto também.</p> <p>BÁRBARA Eu prometi, mas ninguém aqui disse amém. Pra quê tanto estudo, gente, podem me dizer?</p> <p>XICA Ué, pra aprender o que a gente não deveria saber.</p> <p>BÁRBARA Ou seja, coisas proibidas, que</p>	
--	--	--

<p>from common sense.</p> <p>KING Ay, that is study's god-like recompense.</p> <p>BIRON Come on, then, I will swear to study so To know the thing I am forbid to know, As thus: to study where I well may dine When I to feast expressly am forbid; Or study where to meet some mistress fine, When mistresses from common sense are hid; Or having sworn too hard a keeping oath, Study to break it and not break my troth. If study's gain be thus, and this be so, Study knows that which yet it doth not know. Swear me to this, and I will ne'er say no.</p> <p>KING These be the stops that hinder study quite, And train our intellects to vain delight.</p>	<p>quase ninguém sabe no mundo.</p> <p>XICA Claro, é assim que é recompensado quem estuda a fundo.</p> <p>BÁRBARA Tá, então prometo estudar com você Para saber coisas que sou proibida de saber, Como, por exemplo, onde devo jantar Quando estou proibida de me fartar; Ou investigar onde um novo peguete está, Quando novos peguetes estou proibida de pegar; Ou diante de um juramento de lealdade, Dar um jeito de pular fora sem romper minha amizade. Portanto, se for isto o que ganho com o estudo, e que assim seja, O estudo então já sabe aquilo que ainda não coteja. Comprometo-me com isso, e minha jura está feita.</p> <p>XICA Essas são as barreiras que atrapalham a educação, E acostumam nossas mentes com todo tipo de prazer vão.</p>	
--	--	--

<p>BIRON</p> <p>Why, all delights are vain, but that most vain</p> <p>Which, with pain purchased, doth inherit pain;</p> <p>As painfully to pore upon a book</p> <p>To seek the light of truth while truth the while</p> <p>Doth falsely blind the eyesight of his look.</p> <p>Light, seeking light, doth light of light beguile;</p> <p>So ere you find where light in darkness lies</p> <p>Your light grows dark by losing of your eyes.</p> <p>Study me how to please the eye indeed</p> <p>By fixing it upon a fairer eye, Who dazzling so, that eye shall be his heed,</p> <p>And give him light that it was blinded by.</p> <p>Study is like the heavens' glorious sun,</p> <p>That will not be deep searched with saucy looks.</p> <p>Small have continual plodders ever won</p> <p>Save base authority from others' books.</p> <p>These earthly godfathers of heaven's lights,</p> <p>That give a name to every fixèd star,</p> <p>Have no more profit of their shining nights</p>	<p>BÁRBARA</p> <p>Ora, todos os prazeres são vãos, mas de todos o mais enganador</p> <p>É aquele que causa dor.</p> <p>Como à leitura dolorosa de um livro se dedicar</p> <p>Para a luz da verdade buscar</p> <p>E no final descobrir que a tal verdade pode o olhar cegar.</p> <p>A luz, quando em busca da luz, ilumina o brilho da sedução, De maneira que, ao descobrir onde a luz repousa na escuridão,</p> <p>Sua luz escurece ao perder-se da visão.</p> <p>Ensina-me como aos olhos agradar</p> <p>Fixando-os em outro olhar</p> <p>Que de tão deslumbrante torne-se seu objetivo</p> <p>E devolvam-lhe a luz da qual estava perdido.</p> <p>Estudar é como o glorioso sol,</p> <p>Que não será encarado de maneira descarada.</p> <p>Poucos ganharam alguma coisa em prol</p> <p>Da autoridade literária que a outros foi dada.</p> <p>Esses guardiões terrenos das luzes do céu,</p> <p>Que para cada estrela fixa nomes dão,</p> <p>Não tiram mais proveito de suas noites ao léu</p>	
---	--	--

<p>Than those that walk and wot not what they are.</p> <p>Too much to know is to know naught but fame, And every godfather can give a name.</p> <p>KING</p> <p>How well he's read, to reason against reading!</p> <p>DUMAINE</p> <p>Proceeded well, to stop all good proceeding.</p> <p>LONGUEVILLE</p> <p>He weeds the corn and still lets grow the weeding.</p> <p>BIRON</p> <p>The spring is near when green geese are a-breeding.</p> <p>DUMAINE</p> <p>How follows that?</p> <p>BIRON</p> <p>Fit in his place and time.</p> <p>DUMAINE</p> <p>In reason nothing.</p> <p>BIRON</p> <p>Something then in rhyme.</p> <p>KING</p> <p>Biron is like an envious sneaping frost,</p>	<p>Do que aqueles que andam sem saber quem realmente são.</p> <p>Muito a saber é não saber nada além da fama, E cada guardião pode nomear aquilo que ama.</p> <p>XICA</p> <p>Eita... Falou bonito pra quem não gosta de estudar!</p> <p>DANDARA</p> <p>Mandou bem e com a porra toda vai arrasar.</p> <p>LAURA</p> <p>Limpou o terreno para suas sementes do mal semear.</p> <p>BÁRBARA</p> <p>A primavera se aproxima e o ganso quer se afogar.</p> <p>DANDARA</p> <p>Oxe, o que foi isso?</p> <p>BÁRBARA</p> <p>É que eu quis poetizar.</p> <p>DANDARA</p> <p>Entendi foi nada...</p> <p>BÁRBARA</p> <p>Foi só alguma coisa pra rimar!</p> <p>XICA</p> <p>Barbinha é como uma forte frente fria</p>	
--	---	--

That bites the first-born infants of the spring.	Que belisca os primeiros botões da primavera.	
BIRON	BÁRBARA	
Well, say I am! Why should proud summer boast	Digamos que eu seja! Por que o orgulhoso verão deveria se vangloriar	
Before the birds have any cause to sing?	Antes dos pássaros terem motivo para cantar?	
Why should I joy in any abortive birth?	Por que eu deveria me alegrar com prematuras coisas?	
At Christmas I no more desire a rose	Desejo um vento frio com céu aberto	
Than wish a snow in May's new-fangled shows;	Tanto quanto desejo 40 graus no mês das noivas;	
But like of each thing that in season grows.	Mas cada coisa só dá no tempo certo.	
So you to study, now it is too late,	Agora é tarde demais para voltar a estudar,	
Climb o'er the house to unlock the little gate.	É como pular a janela da casa para a porta por dentro destrancar.	
KING	XICA	
Well, sit you out. Go home, Biron. Adieu!	Tá certo, você tá fora. Vá pra casa, Binha. Se pique logo, vá!	
BIRON	BÁRBARA	
No, my good lord, I have sworn to stay with you.	Não, amiga, prometi que ficaria com você.	
And though I have for barbarism spoke more	E apesar de eu ter falado muito mais a favor da ignorância	
Than for that angel knowledge you can say,	Que do conhecimento em abundância,	
Yet confident I'll keep what I have sworn,	Vou manter o que prometi com confiança	
And bide the penance of each three years' day.	E a penitência a cada dia desses três anos suportar com tolerância.	

<p>Give me the paper. Let me read the same, And to the strict'st decrees I'll write my name.</p> <p>KING <i>(giving a paper)</i> How well this yielding rescues thee from shame!</p> <p>BIRON <i>(reads)</i> 'Item: that no woman shall come within a mile of my court.' Hath this been proclaimed?</p> <p>LONGAVILLE Four days ago.</p> <p>BIRON Let's see the penalty. <i>'On pain of losing her tongue.'</i> Who devised this penalty?</p> <p>LONGAVILLE Marry, that did I.</p> <p>BIRON Sweet lord, and why?</p> <p>LONGAVILLE To fright them hence with that dread penalty.</p> <p>BIRON A dangerous law against gentility.</p>	<p>Dê cá o papel. Deixe-me ver o que nele há E sob seu comando rigoroso eu vou assinar.</p> <p>XICA <i>(entregando o papel)</i> Ainda bem que essa desistência vai te livrar dessa vergonha passar!</p> <p>BÁRBARA <i>(lê)</i> "Item: nenhum ser humano sexualmente disponível ficará no mesmo recinto que meu grupo." Isso já foi definido?</p> <p>LAURA Faz quatro dias.</p> <p>BÁRBARA Vejamos o castigo. <i>"Sob o risco de ter a língua cortada fora."</i> Quem inventou essa coisa medieval?</p> <p>LAURA Eu.</p> <p>BÁRBARA Mas minha flor... Pra quê isso!?</p> <p>LAURA Pra tocar logo o terror com uma punição bem cavernosa.</p> <p>BÁRBARA Punição contra os afetos bem</p>	
--	---	--

<p><i>'Item: if any man be seen to talk with a woman within the term of three years, he shall endure such public shame as the rest of the court can possibly devise.'</i></p> <p>This article, my liege, yourself must break; For well you know here comes in embassy The French King's daughter with yourself to speak —</p> <p>A maid of grace and complete majesty — About surrender-up of Aquitaine</p> <p>To her decrepit, sick and bedrid father. Therefore this article is made in vain, Or vainly comes th' admirèd Princess hither.</p> <p>KING What say you, lords? Why, this was quite forgot.</p> <p>BIRON So study evermore is overshot.</p> <p>While it doth study to have what it would, It doth forget to do the thing it should; And when it hath the thing it</p>	<p>perigosa.</p> <p><i>“Item: se qualquer mulher for vista conversando com um homem durante os próximos três anos, ela será alvo da mais severa chacota pública e ficará falada na cidade inteira.”</i></p> <p>Esse item, minha líder, você deve esquecer.</p> <p>Você bem sabe que está pra chegar o grupo</p> <p>Daquele instrumentista baiano, que agora também é francês, para uma reunião contigo</p> <p>(Aquele homem todo chique e trabalhado na elegância)</p> <p>Sobre a venda do terreno de Itaparica</p> <p>Para seu velho pai, doente e gagá.</p> <p>Portanto esse item é inútil,</p> <p>Ou inutilmente vem seu admirador francês de tão longe te encontrar.</p> <p>XICA O que vocês acham, meninas? Deixamos isso passar.</p> <p>BÁRBARA É por isso que estudar demais é sempre dar pra trás.</p> <p>Enquanto se estuda para ter o que se gostaria, Esquece-se de fazer as coisas que se deveria; E quando se consegue o que mais</p>	
---	--	--

<p>hunteth most, 'Tis won as towns with fire – so won, so lost.</p>	<p>se queria, Tal qual cidade em chamas, vitória e derrota é o que juntas haveria.</p>	
<p>KING We must of force dispense with this decree.</p>	<p>XICA Por motivos de força maior, teremos que esquecer essa cláusula.</p>	
<p>She must lie here, on mere necessity.</p>	<p>O francês tem de ficar por perto, por necessidade.</p>	
<p>BIRON Necessity will make us all forsworn Three thousand times within this three years' space; For every man with his affects is born, Not by might mastered, but by special grace. If I break faith, this word shall speak for me: I am forsworn on mere necessity. So to the laws at large I write my name, And he that breaks them in the least degree Stands in attainder of eternal shame.</p>	<p>BÁRBARA A necessidade nos fará perjurar Três mil vezes nesses três anos. Pois cada sujeito com suas emoções vai encarnar Graças a uma força especial, não por desejos humanos. Se eu quebrar o juramento, lembrem do que vou dizer agora: Cometo perjúrio por necessidade. Assino aqui, então, meu nome com brevidade, E quem aqui pelo menor dos motivos o quebrar Com a vergonha eterna venha a lidar.</p>	
<p><i>He signs.</i></p>	<p><i>Ela assina.</i></p>	
<p>Suggestions are to other as to me, But I believe, although I seem so loath, I am the last that will last keep his</p>	<p>Os estímulos existem para mim tanto quanto para o restante, Mas acredito, apesar de parecer tão relutante, Que serei a última a manter o</p>	

oath. But is there no quick recreation granted?	juramento. Mas não tem nenhuma distraçãozinha prevista para nosso divertimento?	
KING Ay, that there is. Our court, you know, is haunted With a refinèd traveller of Spain, A man in all the world's new fashion planted, That hath a mint of phrases in his brain. One who the music of his own vain tongue Doth ravish like enchanting harmony; A man of complements, whom right and wrong Have chose as umpire of their mutiny. This child of fancy, that Armado hight, For interim to our studies shall relate In high-borne words the worth of many a knight From tawny Spain lost in the world's debate. How you delight, my lords, I know not, I; But I protest I love to hear him lie, And I will use him for my minstrelsy.	XICA Sim, tem sim. Como você sabe, nosso grupo é visitado com frequência Por um refinado compositor baiano, residente na nação espanhola. Homem bastante viajado e de muita ciência, Que tem um grande repertório de frases na cachola. Um cara cuja música de sua língua convencida É capaz de arrebatá-lo com encantadora harmonia; Um homem de arremates, escolhido pelo certo e o errado Para de suas disputas ser o árbitro. Armado, essa criatura extravagante, Deve fazer parte de nossa empreitada. Esse ilustre de altas palavras, tido por muitos como importante, Vindo da Espanha, nação que para si tomou empreitada. Se vocês gostam ou não, meninas, não sei; Mas confesso que amo ouvir suas culhudas, E de sua presença para me distrair desfrutarei.	

<p>BIRON Armado is a most illustrious wight, A man of fire-new words, fashion's own knight.</p> <p>LONGAVILLE Costard the swain and he shall be our sport, And so to study three years is but short.</p> <p><i>Enter a constable, Anthony Dull, with Costard with a letter.</i></p> <p>DULL Which is the Duke's own person?</p> <p>BIRON This, fellow. What wouldst?</p> <p>DULL I myself reprehend his own person, for I am his grace's farborough. But I would see his own person in flesh and blood.</p> <p>BIRON This is he.</p> <p>DULL Señor Arm— Arm— commends you. There's villainy abroad. This letter will tell you more.</p>	<p>BÁRBARA Armado é um cara dos mais distintos, Um homem de palavras rápidas e inovadoras, cheio de modismos.</p> <p>LAURA Ele e seu assistente Terninho serão nossa diversão, E assim três anos de estudo rapidamente passarão.</p> <p><i>Entram o segurança, Antônio Eduardo, o Edu, com Terninho segurando uma mensagem.</i></p> <p>EDU Quem aqui é Francisca?</p> <p>BÁRBARA Ela, meu camarada. O que foi?</p> <p>EDU Sou segurança daqui do conservatório, venho a serviço. Quero vê-la pessoalmente, em carne e osso.</p> <p>BÁRBARA Pois não. Ela é essa aqui.</p> <p>EDU <i>Señor Armado envia saudações.</i> Olha, tem uma treta vindo aí, viu... Aqui, ó, tá tudo aqui nesta mensagem.</p>	
---	--	--

<p>COSTARD Sir, the contempts thereof are as touching me.</p>	<p>TERNINHO Moça, o assunto da mensagem me diz respeito diretamente.</p>	
<p>KING A letter from the magnificent Armado.</p>	<p>XICA Uma mensagem do magnífico Armado!</p>	
<p>BIRON How low soever the matter, I hope in God for high words.</p>	<p>BÁRBARA Já que o assunto é ruim, espero que pelo menos a linguagem seja boa.</p>	
<p>LONGUEVILLE A high hope for a low heaven. God grant us patience!</p>	<p>LAURA Vamos ter uma boa expectativa diante de tão ruim perspectiva. Que a Deusa nos dê paciência!</p>	
<p>BIRON To hear, or forbear laughing?</p>	<p>BÁRBARA Pra ouvir, ou pra parar de rir?</p>	
<p>LONGUEVILLE To hear meekly, sir, and to laugh moderately, or to forbear both.</p>	<p>LAURA Pra humildemente ouvir, amiga, e rir com moderação, ou pra não fazer nenhuma das duas coisas.</p>	
<p>BIRON Well, sir, be it as the style shall give us cause to climb in the merriness.</p>	<p>BÁRBARA Bom, amiga, que a linguagem dele nos dê um pouco de alegria.</p>	
<p>COSTARD The matter is to me, sir, as concerning Jaquenetta. The manner of it is, I was taken with the manner.</p>	<p>TERNINHO <i>Señorita</i>, esse pepino aí é comigo, e tá rebocado que é sobre Jaqueline. Vou resumir da seguinte forma: me pegaram de jeito.</p>	

<p>BIRON In what manner?</p> <p>COSTARD In manner and form following, sir— all those three. I was seen with her in the manor house, sitting with her upon the form, and taken following her into the park; which put together is ‘in manner and form following’. Now, sir, for the manner: it is the manner of a man to speak to a woman. For the form: in some form.</p>	<p>BÁRBARA De que jeito?</p> <p>TERNINHO De três jeitos e formas diferentes. Primeiro, fui visto com ela na pousada; depois, sentado do lado dela na praça; e, por último, indo atrás dela no parque. Pronto, foram esses os três jeitos e formas. Agora, <i>señorita</i>, sobre o jeito: do jeito que um homem deve se comportar com uma mulher. E sobre a forma: bem, de certa forma.</p>	
<p>BIRON For the ‘following’, sir?</p>	<p>BÁRBARA E o que o senhor tem a dizer sobre isso?</p>	
<p>COSTARD As it shall follow in my correction; and God defend the right.</p>	<p>TERNINHO Que estou pronto para receber o meu castigo. E que Deus me defenda.</p>	
<p>KING Will you hear this letter with attention?</p>	<p>XICA Vocês vão prestar atenção nesta mensagem?</p>	
<p>BIRON As we would hear an oracle.</p>	<p>BÁRBARA Com a mesma atenção com que ouviríamos uma previsão astrológica.</p>	
<p>COSTARD Such is the simplicity of man to hearken after the flesh.</p>	<p>TERNINHO Repare na simplicidade da pessoa que se coloca por cima da carne seca.</p>	

<p>KING (reads) 'Great deputy, the welkin's vicegerent and sole dominator of Navarre, my soul's earth's god, and body's fostering patron'—</p>	<p>XICA (lê) “Minha grande amiga, primeira e única solista do Conservatório Musical de Salvador, deusa da terra da magia, advogada do meu ser...”</p>	
<p>COSTARD Not a word of Costard yet.</p>	<p>TERNINHO Nenhuma palavra sobre Terninho, por enquanto.</p>	
<p>KING 'So it is'—</p>	<p>XICA “É isso...”</p>	
<p>COSTARD It may be so; but if he say it is so, he is, in telling true, but so.</p>	<p>TERNINHO Deve ser isso; mas se ele diz que é isso, ele está, na verdade, falando a verdade.</p>	
<p>KING Peace!</p>	<p>XICA Silêncio!</p>	
<p>COSTARD Be to me and every man that dares not fight.</p>	<p>TERNINHO (Se benzendo) Meu santinho, interceda por mim e por qualquer homem que não tenha a coragem de lutar.</p>	
<p>KING No words!</p>	<p>XICA Cala a boca!</p>	
<p>COSTARD Of other men's secrets, I beseech you.</p>	<p>TERNINHO Pelos segredos de outros homens, eu imploro.</p>	
<p>KING 'So it is, besieged with sable-</p>	<p>XICA “É isso, tomado por uma</p>	

<p>coloured melancholy, I did commend the black-oppressing humour to the most wholesome physic of thy health-giving air, and, as I am a gentleman, betook myself to walk. The time when? About the sixth hour, when beasts most graze, birds best peck, and men sit down to that nourishment which is called supper. So much for the time when. Now for the ground which— which, I mean, I walked upon. It is yclept thy park. Then for the place where— where, I mean, I did encounter that obscene and most preposterous event that draweth from my snow-white pen the ebon-coloured ink which here thou viewest, beholdest, surveyest, or seest. But to the place where. It standeth north-north-east and by east from the west corner of thy curious-knotted garden. There did I see that low-spirited swain, that base minnow of thy mirth'—</p>	<p>melancolia acinzentada, recomendei ao meu humor depressivo os ares mais saudáveis de sua terra e, sendo o cavalheiro que sou, tomei a mim mesmo para uma caminhada. A que horas? Por volta das seis da tarde, quando as feras saem para pastar, os pássaros para bicar, e os homens sentam para o momento de nutrição chamado jantar. Foi a essa hora. Agora sobre o chão – quero dizer, o chão sobre o qual caminhei. É chamado de Parque de Pituacu. E sobre o lugar onde – onde, quero dizer, presenciei o evento mais obsceno e absurdo que minha caneta marfim de tinta cor de ébano jamais descreveu, e que você agora vê, contempla, examina, ou simplesmente lê. Mas sobre o lugar onde. Estava a norte-nordeste e a leste do canto oeste de seu curioso parque. Lá eu vi aquele enamorado cabisbaixo, aquele peixinho...”</p>	
<p>COSTARD Me?</p>	<p>TERNINHO Eu?</p>	
<p>KING 'That unlettered, small-knowing soul' –</p>	<p>XICA 'Aquele alma iletrada e ignorante...'</p>	
<p>COSTARD Me?</p>	<p>TERNINHO Eu?</p>	

<p>KING 'That shallow vassal'—</p>	<p>XICA 'Aquele assistente de mente superficial...'</p>	
<p>COSTARD Still me?</p>	<p>TERNINHO Ainda eu?</p>	
<p>KING 'Which, as I remember, high Costard'—</p>	<p>XICA 'Que eu lembro ter apelidado de Terninho...'</p>	
<p>COSTARD O, me!</p>	<p>TERNINHO Ai, tão eu!</p>	
<p>KING 'Sorted and consorted, contrary to thy established proclaimed edict and continent canon, with, with, O with— but with this I passion to say wherewith'—</p>	<p>XICA “Separado e acompanhado, em comportamento contrário ao seu estabelecido e proclamado édito canônico, com, com... Oh! Com... Mas direi com forte emoção, com...”</p>	
<p>COSTARD With a wench.</p>	<p>TERNINHO Com uma moça.</p>	
<p>KING 'With a child of our grandmother Eve, a Female, or for thy more sweet understanding a woman. Him I, as my ever-esteemed duty pricks me on, have sent to thee, to receive the meed of punishment, by thy sweet grace's officer Anthony Dull, a man of good repute, carriage, bearing, and estimation.'</p>	<p>XICA 'Com uma filha de nossa avó Eva, uma fêmea, ou para sua melhor compreensão, uma mulher. Conforme meu sempre muito bem estimado dever me impele a fazer, encaminho-o a ti, para que receba a punição adequada de seu segurança, o senhor Antônio Eduardo, um homem de boa reputação, presença, atitude e estima.’</p>	

<p>DULL Me, an't shall please you. I am Anthony Dull.</p>	<p>EDU Se lascou, pivete! Não vou aliviar pra você! Sou eu mesmo, Antônio Eduardo, mais conhecido como Edu.</p>	
<p>KING 'For Jaquenetta— so is the weaker vessel called— which I apprehended with the aforesaid swain, I keep her as a vessel of thy law's fury, and shall at the least of thy sweet notice, bring her to trial. Thine in all compliments of devoted and heartburning heat of duty, Don Adriano de Armado.'</p>	<p>XICA “Sobre Jaqueline (esse é o nome da suposta parte mais frágil), que eu surpreendi com o supracitado mancebo, eu a tenho como um receptáculo da fúria de sua lei, e acredito que ela deva, sob sua doce consideração, receber uma advertência. Do sempre seu em todos os elogios no devotado e ardente calor do dever, Armando Armado.”</p>	
<p>BIRON This is not so well as I looked for, but the best that ever I heard.</p>	<p>BÁRBARA Isso não é o que eu esperava, mas é a melhor coisa que já ouvi na vida.</p>	
<p>KING Ay, the best for the worst. (<i>To Costard</i>) But, sirrah, what say you to this?</p>	<p>XICA Sim, o melhor do pior. (<i>para Terninho</i>) Mas e você, o que tem a dizer?</p>	
<p>COSTARD Sir, I confess the wench.</p>	<p>TERNINHO Eu confesso que fiquei com a moça.</p>	
<p>KING Did you hear the proclamation?</p>	<p>XICA Você ouviu qual vai ser seu castigo?</p>	

<p>COSTARD I do confess much of the hearing it, but little of the marking of it.</p>	<p>TERNINHO Confesso ter ouvido, mas não compreendido.</p>	
<p>KING It was proclaimed a year's imprisonment to be taken with a wench.</p>	<p>XICA Seu castigo será jejuar por um ano por ter sido pego com uma suposta garota de programa.</p>	
<p>COSTARD I was taken with none, sir. I was taken with a damsel.</p>	<p>TERNINHO Ela não é garota de programa, é uma novinha.</p>	
<p>KING Well, it was proclaimed 'damsel.'</p>	<p>XICA Bom, nosso estabelecido se aplica a “novinhas” também.</p>	
<p>COSTARD This was no damsel, neither, sir. She was a virgin.</p>	<p>TERNINHO Na verdade, ela é mais que novinha. Ela é virgem.</p>	
<p>KING It is so varied, too, for it was proclaimed 'virgin.'</p>	<p>XICA Aplica-se igualmente a “virgens”.</p>	
<p>COSTARD If it were, I deny her virginity. I was taken with a maid.</p>	<p>TERNINHO Se é assim, então eu nego a virgindade dela. Fui pego com uma empregue.</p>	
<p>KING This 'maid' will not serve your turn, sir.</p>	<p>XICA Essa “empregue” não vai te servir desta vez, cara.</p>	
<p>COSTARD This maid will serve my turn, sir.</p>	<p>TERNINHO Essa empregue vai me servir desta vez, sim, senhora.</p>	

<p>KING Sir, I will pronounce your sentence. You shall fast a week with bran and water.</p>	<p>XICA Vou dizer seu castigo. Você vai passar uma semana a pão e água.</p>	
<p>COSTARD I had rather pray a month with mutton and porridge.</p>	<p>TERNINHO Prefiro passar um mês rezando a sarapatel e mugunzá.</p>	
<p>KING And Don Armado shall be your keeper. My Lord Biron, see him delivered o'er, And go we, lords, to put in practice that Which each to other hath so strongly sworn.</p>	<p>XICA Armado ficará de olho em você. Binha, leve-o para um dos alojamentos. Meninas, vamos adiantar nosso lado, Colocar em prática nosso combinado.</p>	
<p><i>Exeunt the King, Longueville, and Dumaine.</i></p>	<p><i>Saem Xica, Laura e Dandara.</i></p>	
<p>BIRON I'll lay my head to any good man's hat These oaths and laws will prove an idle scorn. Sirrah, come on.</p>	<p>BÁRBARA Eu dou minha cara a tapa Como essa história vai dar a maior merda. Venha, por aqui.</p>	
<p>COSTARD I suffer for the truth, sir; for true it is I was taken with Jaquenetta, and Jaquenetta is a true girl, and therefore, welcome the sour cup of prosperity, affliction may one day smile again; and till then, sit thee down, sorrow.</p>	<p>TERNINHO Sofro por conta da verdade. E a verdade é que fui pego com Jaqueline, e que ela é uma boa moça. Portanto, boas-vindas à amarga prosperidade, a aflição um dia voltará a me sorrir. Enquanto isso, sossega, meu pobre coração!</p>	

<i>Exeunt</i>	<i>Saem Bárbara e Terninho.</i> <i>Fim da cena I do primeiro ato.</i>	
---------------	--	--

3.2.1 Análise comparativa das escolhas feitas pelas tradutoras

Na análise da primeira cena do primeiro ato de *Love's labour's lost*, encontrei oito termos com conotação obscena. A primeira ocorrência que me chamou a atenção foi a da palavra *wench*, utilizada pela primeira vez por Costard para se referir a Jaquenetta durante a leitura que o rei Ferdinando faz da mensagem enviada a ele por Armado, e posteriormente pelo próprio rei para se referir à mesma personagem. De acordo com o volume *Shakespeare's words: a glossary and language companion*, de David Crystal e Ben Crystal (2004), a palavra *wench* significa *moça, garota*, e pode ser utilizada como uma forma de tratamento afetuosa para esposas, filhas e namoradas (CRYSTAL, 2004, p.9). Contudo, é curioso notar que nesse glossário, especialmente voltado para a linguagem shakespeariana, todos os verbetes são acompanhados dos textos dramáticos nos quais eles ocorrem, e não há a informação de que *wench* aparece em *Love's labour's lost*, mas nas comédias *The taming of the shrew*, *The two noble kinsmen*⁴⁶(1613-1614) e *The tempest*⁴⁷(1611). O mesmo ocorre em *A Shakespeare glossary*, de Charles Talbut Onions (1911), onde *wench* também significa uma forma de tratamento carinhosa para se referir a mulheres, e onde também não há a referência à ocorrência dessa palavra em *Love's labour's lost*, mas somente em *The Tempest*, no drama histórico *Henry VIII*⁴⁸ (1612-1613) e no poema *The rape of Lucrece*⁴⁹ (1594).

Em consulta a alguns dicionários voltados para o aprendizado de língua inglesa, verifiquei que *wench* sequer constitui um verbe nas versões impressas dos dicionários Cambridge e Oxford consultados⁵⁰. Porém, a palavra está presente no dicionário online

⁴⁶ Conhecido no Brasil como *Os dois primos nobres*.

⁴⁷ Conhecido no Brasil como *A tempestade*.

⁴⁸ Conhecido no Brasil como *Henrique VIII*.

⁴⁹ Conhecido no Brasil como *O rapto de Lucrecia*.

⁵⁰ *Cambridge dictionary of American English: for speakers of Portuguese*, editado por Sidney Landau, e *Oxford wordpower dictionary*, editado por Miranda Steel. Ambos foram consultados em todas as minhas traduções e constam na lista de referências.

Lexico, cujo acervo é vinculado ao da *Oxford English Dictionaries*⁵¹, e com dois possíveis significados. De acordo com o primeiro, *wench* significa *garota* ou *jovem mulher*. Já conforme a segunda possibilidade, a mesma palavra pode significar *prostituta*. De posse dessa última informação, fui em busca das traduções de Beatriz Viégas-Faria e de Bárbara Heliodora para a palavra em questão. Apresento abaixo a primeira ocorrência de *wench* na primeira cena do primeiro ato de *Love's labour's lost*:

TEXTO DE PARTIDA DE SHAKESPEARE (1594 – 1595)	TRADUÇÃO DE VIÉGAS-FARIA (2007)	TRADUÇÃO DE HELIODORA (2009)	MINHA TRADUÇÃO (2020)
COSTARD With a <u>wench</u> . (p.283)	COSTARDO Com uma <u>mulher</u> . (p.21)	MELÃO Com uma <u>rapariga</u> . (p.203)	TERNINHO Com uma <u>moça</u> . (p.82)

Verifiquei que, nesse primeiro momento, apenas Bárbara Heliodora fez uso de um termo que resgata o sentido de *prostituta* que *wench* carrega: em língua portuguesa, a palavra *rapariga* possui sentido pejorativo, e é dicionarizada como um sinônimo para *prostituta*, *meretriz* e *puta*. Já na segunda ocorrência dela, enquanto eu escolhi realizar uma mudança e fazer uso dessa possibilidade, Viégas-Faria e Heliodora mantiveram as mesmas escolhas feitas anteriormente, conforme vemos abaixo:

TEXTO DE PARTIDA DE SHAKESPEARE (1594 - 1595)	TRADUÇÃO DE VIÉGAS-FARIA (2007)	TRADUÇÃO DE HELIODORA (2009)	MINHA TRADUÇÃO (2020)
KING It was proclaimed a year's imprisonment to be taken with a <u>wench</u> .	REI Foi proclamado um ano de reclusão para quem fosse pego com <u>mulher</u> .	REI Foi decretado um ano de prisão para quem fosse apanhado com uma <u>rapariga</u> .	XICA Seu castigo será jejuar por um ano por ter sido pego com uma suposta <u>garota</u> de

⁵¹ Disponível em <<https://www.lexico.com/>>.

COSTARD I was taken with none, sir. I was taken with a damsel. (p.283)	COSTARDO Eu não fui pego com mulher nenhuma, <i>sir</i> , Fui pego com uma moça. (p.22)	MELÃO Mas não fui apanhado com nenhuma: fui apanhado com uma donzela. (p.204-205)	<u>programa</u> . TERNINHO Ela não é garota de programa, é uma novinha. (p.84)
---	--	--	--

Eu poderia ter seguido a mesma estratégia das tradutoras estudadas aqui e mantido a mesma solução dada anteriormente. Contudo, sabendo que existe a possibilidade de traduzir *wench* como prostituta, e considerando que a palavra é utilizada em momentos diferentes da cena e por personagens diferentes, optei por fazer uso dessa alternativa, até para que pudesse exercitar o que propus como o objetivo desta tese.

A próxima palavra que irei analisar é *manner*. Ela pode ter o significado de *maneira, modo e jeito*, entre outros. De acordo com o glossário de palavras e expressões com conotação indecente que é parte do volume *The dramatic use of bawdy in Shakespeare*, de E. A. M. Colman, em *Love's labour's lost* o termo *manner* é utilizado para fazer referência a algo que foi roubado – no caso, esse algo seria Jaquenetta. Ainda segundo o autor, a expressão *taken with the manner*, que também aparece no mesmo trecho, significa que Costard foi *pego no ato*, expressão que pode ser interpretada como portadora de um sentido sexual (COLMAN, 1974, p.203). David Crystal sugere o mesmo para a expressão *taken with the manner* em seu glossário, atribuindo ainda os significados de *ato, esforço e ação* para *manner* (CRYSTAL, 2004, p.275). Com base nessas informações, vejamos abaixo como ficaram as traduções do termo em destaque:

TEXTO DE PARTIDA DE SHAKESPEARE (1594 – 1595)	TRADUÇÃO DE VIÉGAS-FARIA (2007)	TRADUÇÃO DE HELIODORA (2009)	MINHA TRADUÇÃO (2020)
COSTARD	COSTARDO	MELÃO	TERNINHO

<p>The matter is to me, sir, as concerning Jaquenetta. The <u>manner</u> of it is, I was <u>taken with the manner</u>.</p>	<p>A coisa é comigo, <i>sir</i>, no que me concerne a Jaqueneta. A situação é o seguinte: eu fui <u>pego no ato</u>.</p>	<p>A briga é comigo, senhor, sobre a Jacquenetta. E criada porque me <u>pegaram com a criada</u>.</p>	<p><i>Señorita</i>, esse pepino aí é comigo, e tá rebocado que é sobre Jaqueline. Vou resumir da seguinte forma: me <u>pegaram de jeito</u>.</p>
<p>BIRON In what <u>manner</u>?</p>	<p>BEROWNE Qual <u>ato</u>, em que situação e de que modo?</p>	<p>BEROWNE E bem <u>criada</u>?</p>	<p>BÁRBARA De que <u>jeito</u>?</p>
<p>COSTARD In <u>manner</u> and form following, sir— all those three. I was seen with her in the manor house, sitting with her upon the form, and taken following her into the park; which put together is ‘in <u>manner</u> and form following’. Now, sir, for the <u>manner</u>: it is the <u>manner</u> of a man to speak to a woman. For the form: in some form. (p.282-283)</p>	<p>COSTARDO No <u>ato</u> e de tudo quanto é modo, <i>sir</i>, todos os três: me viram na frente dela na mansão, me viram sentado do lado dela no banco, e me viram atrás dela no parque, o que juntando tudo fica “no <u>ato</u> e no modo a seguir”. Agora, <i>sir</i>, quanto à <u>situação</u>, é a <u>situação</u> de um homem conversando com uma mulher; quanto ao modo... é de algum modo. (p.19)</p>	<p>MELÃO <u>Criada</u> da seguinte forma, senhor: todas três; eu fui visto com ela na ala dos criados, sentado com ela em um banco e depois seguindo ela para o parque; o que são a <u>maneira</u> que se seguiu. Agora, senhor, quanto à <u>maneira</u> – a <u>maneira</u> foi a de um homem falar com uma mulher; e a forma- de alguma forma. (p.201-202)</p>	<p>TERNINHO De três <u>jeitos</u> e formas diferentes. Primeiro, fui visto com ela na pousada; depois, sentado do ladinho dela na praça; e, por último, indo atrás dela no parque. Pronto, foram esses os três <u>jeitos</u> e formas. Agora, <i>señorita</i>, sobre o <u>jeito</u>: do <u>jeito</u> que um homem deve se comportar com uma mulher. E sobre a forma: bem, de certa forma. (p.79)</p>

É possível observar que tanto Beatriz Viégas-Faria quanto Bárbara Heliodora conseguiram recuperar, através de suas traduções, o duplo sentido e o humor presentes

na fala de Costard, expressos através dos vários usos que são feitos do termo *manner*. Assim como as tradutoras analisadas, também consegui recuperar os sentidos propostos pelos autores estudados em minha ressignificação.

O próximo trecho que analisarei apresenta duas das oito palavras com conotação obscena encontradas nesta cena de *Love's labour's lost*, e ambas fazem parte dos glossários de E. A. M. Colman e de David Crystal. A primeira delas é *obscene*, termo cujo significado em língua portuguesa pode ser facilmente inferido por se tratar de um cognato. Colman sugere que, na passagem em que a palavra ocorre, seu significado ganha o sentido adicional de *abominável* (COLMAN, 1974, p.206). Já Crystal atribui os sentidos de *repugnante*, *ofensivo* e *repulsivo* ao termo (CRYSTAL, 2004, p.302). A segunda palavra a ser analisada aqui é *preposterous*, que também é um cognato e carrega, além do sentido de *prepóstero*, os de *absurdo*, *ridículo* e *irracional*. O termo é utilizado para fazer referência a algo considerado antinatural, que é contrário à ordem normal das coisas. Tanto Colman quanto Crystal sinalizam que seria esse o sentido que *preposterous* possui no trecho em que ocorre na cena, sendo que David Crystal ainda atribui ao termo os significados de *monstruoso* e *perverso* (CRYSTAL, 2004, p.343). Sendo assim, vejamos como as palavras em destaque foram ressignificadas no quadro abaixo:

TEXTO DE PARTIDA DE SHAKESPEARE (1594 – 1595)	TRADUÇÃO DE VIÉGAS-FARIA (2007)	TRADUÇÃO DE HELIODORA (2009)	MINHA TRADUÇÃO (2020)
<p>KING</p> <p>'[...] Then for the place where— where, I mean, I did encounter that <u>obscene</u> and most <u>preposterous</u> event that draweth from my snow-white pen the ebon-coloured ink</p>	<p>REI</p> <p>“[...] Depois, quanto ao exato ponto onde – isto é, o ponto em que me defrontei com a cena <u>aviltante</u> e <u>obscena</u> que veio arrancar de minha pena de ganso, branca como a neve,</p>	<p>REI</p> <p>“[...] Então, quanto ao lugar onde? Onde, quero dizer, eu me deparei com aquele acontecimento <u>obsceno</u> e <u>arquigrotesco</u>, que arrancou de minha pena branca de neve a</p>	<p>XICA</p> <p>“[...] E sobre o lugar onde – onde, quero dizer, presenciei o evento mais <u>obsceno</u> e <u>absurdo</u> que minha caneta marfim de tinta cor de ébano jamais descreveu, e que você agora vê, contempla,</p>

which here thou viewest, beholdest, surveyest, or seest. [...]’ (p.283)	esta tinta da cor do ébanos que o senhor aqui pode muito bem ver, enxergar, divisar e examinar. [...]’. (p.20)	tinta cor de ébano, que aqui vós vedes, encarais, observais, ou enxergais. [...]’ (p.203)	examina, ou simplesmente lê. [...]’ (p.81)
--	---	---	--

Em todas as ressignificações, inclusive na minha, foi possível recuperar os sentidos propostos pelos autores tanto para *preposterous* quanto para *obscene*, ocorrendo até mesmo uma coincidência na tradução desta última.

Por fim, o último trecho a ser analisado reúne as quatro últimas palavras que encontrei na primeira cena do primeiro ato de *Love’s labour’s lost*. Inicialmente, há a ocorrência das palavras *virgin* e *virginity*, cujos significados podem ser facilmente inferidos em língua portuguesa. Curiosamente, a primeira está presente apenas no glossário de David Crystal, enquanto a segunda aparece apenas no de E. A. M. Colman. Em seguida, ocorre a expressão *serve (someone’s) turn*. Tanto Crystal quanto Colman concordam que ela aparece no texto dramático com o sentido de *atender às necessidades de alguém*, mas o último autor citado acrescenta a informação de que há um trocadilho aqui, envolvendo as ideias de *atender as necessidades de alguém* e *satisfazer alguém sexualmente* (COLMAN, 1974, p.220). Finalmente, ocorre a expressão *bran and water*, que significa *farelo e água*. Ela aparece apenas no glossário de Colman, com a informação de que essa seria uma *dieta utilizada para curar a luxúria de uma pessoa* (Ibid., p.185). Com base nas informações apresentadas, vejamos no quadro abaixo como ficou o trabalho de ressignificação das palavras e expressões em destaque:

TEXTO DE PARTIDA DE SHAKESPEARE (1594 – 1595)	TRADUÇÃO DE VIÉGAS-FARIA (2007)	TRADUÇÃO DE HELIODORA (2009)	MINHA TRADUÇÃO (2020)
COSTARD This was no damsel,	COSTARDO Mas ela também não	MELÃO Mas donzela também	TERNINHO Na verdade, ela é

neither, sir. She was a <u>virgin</u> .	era uma moça qualquer, sir. Era uma <u>virgem</u> .	não, senhor. Era <u>virgem</u> .	mais que novinha. Ela é <u>virgem</u> .
KING It is so varied, too, for it was proclaimed ' <u>virgin</u> .'	BEROWNE ⁵² Essa variação entrou no édito: ele cobre " <u>virgens</u> " também.	REI Isso é sinônimo. Foi proclamado <u>virgem</u> .	XICA Aplica-se igualmente a " <u>virgens</u> ".
COSTARD If it were, I deny her <u>virginity</u> . I was taken with a maid.	COSTARDO Se é assim, eu nego a <u>virgindade</u> dela. Fui pego com uma donzela.	MELÃO Se foi, nego a <u>virgindade</u> dela. Eu fui só apanhado com uma empregada.	TERNINHO Se é assim, então eu nego a <u>virgindade</u> dela. Fui pego com uma empregue.ete.
KING This 'maid' will not <u>serve your turn</u> , sir.	REI Esse "donzela" não vai <u>lhe servir</u> de nada, seu Costardo.	REI Empregada que não vai poder <u>servi-lo</u> , meu senhor.	XICA Essa "empregue.ete" não vai <u>te servir</u> desta vez, cara.
COSTARD This maid will <u>serve my turn</u> , sir.	COSTARDO Essa donzela vai <u>me servir</u> muito bem, <i>sir</i> .	REI Mas ela <u>me serve</u> muito bem, senhor.	TERNINHO Essa empregue.ete vai <u>me servir</u> desta vez, sim, senhora.
KING Sir, I will pronounce your sentence. You shall fast a week with <u>bran and water</u> . (p.283)	REI Seu Costardo, a sua sentença é tal qual eu a pronuncio agora: você vai passar uma semana a <u>pão e água</u> .	REI Senhor, vou pronunciar sua sentença: vai passar uma semana a <u>pão e água</u> . (p.204-205)	XICA Vou dizer seu castigo. Você vai passar uma semana a <u>pão e água</u> . (p.84-85)

⁵² No texto de chegada de Beatriz Viégas-Faria, esta fala é atribuída a Berowne, e não ao Rei. Sabendo que os textos dramáticos de William Shakespeare foram lançados em diferentes edições impressas desde a publicação do Fólho, e que elas por vezes apresentam diferenças de conteúdo referentes a um mesmo texto dramático, minha hipótese é a de que a tradutora supracitada tenha utilizado uma edição diferente da minha como texto de partida para a sua tradução.

	(p.22)		
--	--------	--	--

Mais uma vez, todas as traduções, inclusive a minha, resgataram os sentidos propostos pelos autores para todas as palavras e expressões analisadas. Chama a atenção o fato de que aqui ocorre a coincidência nas escolhas tradutórias feitas não apenas para um dos termos observados, mas para todos eles.

3.3 TRADUÇÃO DO PRIMEIRO ATO, CENA II

Apresento abaixo minha tradução comentada da segunda cena do primeiro ato de *Love's labour's lost*.

Texto de partida <i>Love's Labour's Lost</i> , de William Shakespeare	Texto de chegada Minha tradução	Comentários
<p>1.2 Enter Armado and Mote, his page</p> <p>ARMADO Boy, what sign is it when a man of great spirit grows melancholy?</p> <p>MOTE A great sign, sir, that he will look sad.</p> <p>ARMADO Why, sadness is one and the selfsame thing, dear imp.</p>	<p>1.2 Entram Armado e Cisco, seu estagiário</p> <p>ARMADO Garoto, o que significa ficar melancólico de uma hora pra outra?</p> <p>CISCO Ah, isso é ótimo sinal, <i>señor</i>. Significa que a pessoa está triste.</p> <p>ARMADO Ora, tristeza e melancolia são a mesmíssima coisa, meu querido.</p>	

<p>MOTE No, no, O Lord, sir, no.</p>	<p>CISCO Não, não, <i>señor</i>. Não são, não.</p>	
<p>ARMADO How canst thou part sadness and melancholy, my tender juvenal?</p>	<p>ARMADO E qual é a diferença entre tristeza e melancolia, então, meu tenro jovem?</p>	
<p>MOTE By a familiar demonstration of the working, my tough <i>señor</i>.</p>	<p>CISCO Com uma demonstração de como as duas funcionam, meu rijo <i>señor</i>.</p>	
<p>ARMADO Why ‘tough <i>señor</i>’? Why ‘tough <i>señor</i>’?</p>	<p>ARMADO Por que ‘rijo <i>señor</i>’? Por que ‘rijo <i>señor</i>’?</p>	
<p>MOTE Why ‘tender juvenal’? Why ‘tender juvenal’?</p>	<p>CISCO Por que ‘tenro jovem’? Por que ‘tenro jovem’?</p>	
<p>ARMADO I spoke it, tender juvenal, as a congruent epitheton appertaining to thy young days, which we may nominate ‘tender’.</p>	<p>ARMADO Usei a expressão ‘tenro jovem’ como um epíteto adequado para me referir à sua idade, a qual também podemos denominar ‘tenra’.</p>	
<p>MOTE And I, tough <i>señor</i>, as an appertinent title to your old time, which we may name ‘tough’.</p>	<p>CISCO E eu usei ‘rijo <i>señor</i>’ como uma forma apropriada para referenciar sua postura em tão madura idade, a qual também podemos nos referir como ‘rija’.</p>	
<p>ARMADO Pretty and apt.</p>	<p>ARMADO Mimoso e eficiente.</p>	

<p>MOTE</p> <p>How mean you, sir? I ‘pretty’, and my saying ‘apt’? Or I ‘apt’ and my saying ‘pretty’?</p>	<p>CISCO</p> <p>Como assim, <i>señor</i>? Eu sou ‘mimoso’ e minha fala é ‘eficiente, ou eu sou ‘eficiente’ e minha fala ‘mimosa’?</p>	
<p>ARMADO</p> <p>Thou ‘pretty’, because little.</p>	<p>ARMADO</p> <p>Você é ‘mimoso’, porque é pequeno.</p>	
<p>MOTE</p> <p>Little pretty, because little. Wherefore ‘apt’?</p>	<p>CISCO</p> <p>Pequeno mimoso, já que sou pequeno. E por que ‘eficiente’?</p>	
<p>ARMADO</p> <p>And therefore ‘apt’, because quick.</p>	<p>ARMADO</p> <p>‘Eficiente’ porque você é rápido.</p>	
<p>MOTE</p> <p>Speak you this in my praise, master?</p>	<p>CISCO</p> <p>Isso é um elogio, mestre?</p>	
<p>ARMADO</p> <p>In thy condign praise.</p>	<p>ARMADO</p> <p>Um merecido elogio.</p>	
<p>MOTE</p> <p>I will praise an eel with the same praise.</p>	<p>CISCO</p> <p>Vou usar o mesmo elogio para elogiar uma enguia.</p>	
<p>ARMADO</p> <p>What– that an eel is ingenious?</p>	<p>ARMADO</p> <p>O que...? Vai dizer que uma enguia é eficiente?</p>	
<p>MOTE</p> <p>That an eel is quick.</p>	<p>CISCO</p> <p>Que uma enguia é rápida.</p>	

ARMADO I do say thou art quick in answers. Thou heatest my blood.	ARMADO Quando eu digo que você é rápido nas respostas... Você faz meu sangue ferver.	
MOTE I am answered, sir.	CISCO Já respondi, <i>señor</i> .	
ARMADO I love not to be crossed.	ARMADO Não gosto de ser interrompido.	
MOTE (<i>aside</i>) He speaks the mere contrary— crosses love not him.	CISCO (<i>à parte</i>) Pelo contrário: é a interrupção que não gosta dele.	
ARMADO I have promised to study three years with the Duke.	ARMADO Prometi passar três anos estudando com minha querida Francisca.	
MOTE You may do it in an hour, sir.	CISCO Dá pra estudar em uma hora, <i>señor</i> .	
ARMADO Impossible.	ARMADO Impossível.	
MOTE How many is one, thrice told?	CISCO Quanto é um contado três vezes?	
ARMADO I am ill at reckoning; it fitteth the spirit of a <u>tapster</u> ⁽¹⁾ .	ARMADO Tenho dificuldades em calcular. Isso é coisa para bom <u>pagador</u> ⁽¹⁾ .	(1) <i>Tapster</i> é uma palavra utilizada em inglês para denominar a pessoa que trabalha em bares servindo bebidas aos clientes. Eu poderia tê-la traduzido como <i>garçom</i> ou <i>atendente de bar</i> , contudo optei por traduzi-la como <i>pagador</i> para que a rima com <i>jogador</i> e <i>señor</i> , que ocorrem na fala de Cisco logo
MOTE You are a gentleman and a	CISCO Você é um cavalheiro e um	

gamester, sir.	jogador, <i>señor</i> .	na sequência, pudessem funcionar, recuperando assim o jogo fonético que ocorre no texto de partida entre <i>tapster, gamester e sir</i> . Também achei que seria uma escolha adequada, já que as personagens estão argumentando sobre algo relacionado a cálculos matemáticos.
ARMADO I confess both. They are both the varnish of a complete man.	ARMADO Confesso que sim. Ambos são o verniz de um homem completo.	
MOTE Then I am sure you know how much the gross sum of deuce-ace amounts to.	CISCO Então tenho certeza de que você sabe quanto é a soma de um par de ases mais um ás.	
ARMADO It doth amount to one more than two.	ARMADO Certamente equivale a um a mais que dois.	
MOTE Which the base vulgar do call three.	CISCO O que, popularmente, se chama três.	
ARMADO True.	ARMADO É verdade.	
MOTE Why, sir, is this such a piece of study? Now here is 'three' studied ere ye'll thrice wink, and how easy it is to put 'years' to the word 'three' and study 'three years' in two words, <u>the dancing horse</u> ⁽²⁾ will tell you.	CISCO Ora, <i>señor</i> , e isso lá é objeto de estudo? Veja, agora são “três” estudos antes de três piscadelas, e veja como é fácil juntar as palavras “anos” e “três” e estudar “três anos” com apenas duas palavras. Até <u>um macaco de circo</u> ⁽²⁾ vai saber te dizer isso.	(2) Segundo o glossário intitulado <i>A Shakespeare glossary</i> , de Charles Talbut Onions, a expressão <i>dancing horse</i> foi usada pelo Bardo para fazer referência a um famoso cavalo performático chamado Morocco (ONIONS, 1911, p.52). Essa definição é confirmada por Joe Nickell, que, em seu livro <i>Secrets of the sideshows</i> (2005), sobre os segredos dos bastidores dos espetáculos, afirma: “na França do século XVII [...] um famoso cavalo falante de nome Morocco parecia possuir poderes tão notáveis – incluindo o de realizar
ARMADO A most fine figure.	ARMADO Criaturas encantadoras.	
MOTE (<i>aside</i>) To prove you a cipher.	CISCO (<i>à parte</i>) Que provam que você	

<p>ARMADO</p> <p>I will hereupon confess I am in love; and as it is base for a soldier to love, so am I in love with a base wench. If drawing my <u>sword</u>⁽³⁾ against the humour of affection would deliver me from the reprobate thought of it, I would take desire prisoner and ransom him to any French courtier for a new-devised curtesy. I think scorn to sigh. Methinks I should outswear Cupid. <u>Comfort</u>⁽⁴⁾ me, boy. What great men have been in love?</p>	<p>é um zero à esquerda.</p> <p>ARMADO</p> <p>Dito isso, confessarei que estou apaixonado. E como apaixonar-se é algo básico para um artista, apaixonado estou por uma moça básica. Se levantar minha <u>baqueta</u>⁽³⁾ contra os afetos pudesse me livrar de pensar nisso, eu sequestraria o desejo e o daria de presente a qualquer garota francesa, como um novo tipo de galanteio. Penso que suspirar de amor é algo desprezível. Penso também que devo desmascarar Cupido. Dê-me um <u>consolo</u>⁽⁴⁾, garoto. Que grandes homens já estiveram apaixonados?</p>	<p>cálculos matemáticos – que foi acusado de ter ‘pacto com o diabo’⁵³ (NICKELL, 2005, p.304). A definição de Onions, associada à explicação de Nickell, justificam o uso que Shakespeare faz da expressão <i>the dancing horse</i>, pois na passagem em questão, Mote tenta mostrar a Armado o quão fácil é fazer determinada operação matemática. Como no Brasil não possuímos nenhum animal de montaria que tenha se destacado na área do entretenimento com animais, optei por traduzir <i>dancing horse</i> como <i>macaco de circo</i>, pois essa expressão em português remete o leitor ao universo dos espetáculos circenses.</p> <p>(3) A palavra <i>sword</i>, que poderia ter sido traduzida como <i>espada</i>, aparece no texto de chegada como <i>baqueta</i> porque, em minha tradução, optei por transformar Armado, que não possui ocupação definida no texto de partida, em um músico e instrumentista, e baqueta refere-se ao pequeno bastão utilizado por músicos para tocar instrumentos de percussão. Além disso, acredito ser uma escolha que, assim como a palavra <i>espada</i>, também guarda uma simbologia fálica.</p>
<p>MOTE</p> <p>Hercules, master.</p>	<p>CISCO</p> <p>Hércules, mestre.</p>	
<p>ARMADO</p> <p>Most sweet Hercules! More authority, dear boy. Name more—and, sweet my child, let them be men of good repute and carriage.</p>	<p>ARMADO</p> <p>Doce Hércules! Mais autoridade, meu querido. Cite outros homens de boa reputação e porte, meu amável infante.</p>	<p>(4) A escolha por utilizar a palavra <i>consolo</i> naquele ponto da tradução ocorreu por conta do seu duplo sentido: enquanto substantivo, tanto pode significar <i>alívio</i>, <i>conforto</i>, o que traduz perfeitamente a palavra <i>comfort</i> presente no texto de partida, quanto <i>consolo</i> mesmo, um objeto que se assemelha ao órgão genital masculino. Nesse último caso, pode ser considerado sinônimo de <i>vibrador</i>, e seu uso na tradução funciona, portanto, conforme o objetivo de minha pesquisa.</p>
<p>MOTE</p> <p>Samson, master; he was a man of good carriage, great carriage, for he carried the town-gates on his back like a porter, and he was in love.</p>	<p>CISCO</p> <p>Sansão, mestre. Ele foi um homem de bom porte, de grande porte, tanto que portou os portões da cidade em suas costas como um porteiro, e ele</p>	

⁵³ Minha tradução de “In seventeenth-century France [...] a famous talking horse named Morocco seemed to possess such remarkable powers – including the ability to perform mathematical calculations – that he was charged with ‘consorting with the Devil’.” (NICKELL, 2005, p.304)

	estava apaixonado.	
ARMADO O well-knit Samson, strong-jointed Samson! I do excel thee in my rapier as much as thou didst me in carrying gates. I am in love, too. Who was Samson's love, my dear Mote?	ARMADO Oh, robusto Sansão! Bem dotado Sansão! Sou melhor que ti em minhas habilidades com a baqueta, assim como és melhor que eu em tua capacidade de portar portões. Também estou apaixonado. Por quem Sansão se apaixonou, querido Cisco?	
MOTE A woman, master.	CISCO Por uma mulher, mestre.	
ARMADO Of what complexion?	ARMADO E sua compleição era de que tipo?	
MOTE Of all the four, or the three, or the two, or one of the four.	CISCO Dos quatro tipos, ou de três, ou de dois, ou de um dos quatro.	
ARMADO Tell me precisely of what complexion?	ARMADO Diga-me exatamente: qual era a cor de sua cútis?	
MOTE Of the sea-water green, sir.	CISCO Verde-piscina, <i>señor</i> .	
ARMADO Is that one of the four complexions?	ARMADO É possível alguém ter a cútis dessa cor?	
MOTE As I have read, sir; and the best of them, too.	CISCO Conforme li, senhor, não só é possível como é a melhor das cútis.	

<p>ARMADO Green indeed is the colour of lovers, but to have a love of that colour, methinks Samson had small reason for it. He surely affected her for her wit.</p>	<p>ARMADO Verde é mesmo a cor dos amantes, mas acho que Sansão teve poucas razões para ter um amor dessa cor. Ele com certeza mexeu com o juízo dela.</p>	
<p>MOTE It was so, sir, for she had a green wit.</p>	<p>CISCO Foi sim, <i>señor</i>, e ela tinha pouco juízo, era bem verde.</p>	
<p>ARMADO My love is most immaculate white and red.</p>	<p>ARMADO Meu amor é puramente vermelho e branco.</p>	
<p>MOTE Most maculate thoughts, master, are masked under such colors.</p>	<p>CISCO A maioria dos pensamentos impuros, mestre, são mascarados por baixo dessas cores.</p>	
<p>ARMADO Define, define, well-educated infant.</p>	<p>ARMADO Fale mais, criança de inteligência rara, fale mais.</p>	
<p>MOTE My father's wit and my mother's tongue, assist me!</p>	<p>CISCO Que a cabeça do meu pai e a língua da minha mãe me protejam!</p>	
<p>ARMADO Sweet invocation of a child!—most pretty and pathetic.</p>	<p>ARMADO Doce infante, meigo e patético!</p>	
<p>MOTE If she be made of white and red</p>	<p>CISCO Se vermelha e branca é sua amada</p>	

<p>Her faults will ne'er be known, For blushing cheeks by faults are bred And fears by pale white shown. Then if she fear or be to blame, By this you shall not know; For still her cheeks possess the same Which native she doth owe. A dangerous rhyme, master, against the reason of white and red.</p> <p>ARMADO</p> <p>Is there not a ballad, boy, of the King and the Beggar?</p> <p>MOTE</p> <p>The world was very guilty of such a ballad some three ages since, but I think now 'tis not to be found; or if it were, it would neither serve for the writing nor the tune.</p> <p>ARMADO</p> <p>I will have that subject newly writ o'er, that I may example my digression by some mighty precedent. Boy, I do love that country girl that I took in the park with the rational hind Costard. She deserves well.</p>	<p>Suas falhas jamais serão atestadas, Pois a culpa faz surgir bochechas coradas E do medo emerge uma tez esbranquiçada. Sendo assim, se ela teme ou é culpada, Você jamais saberá, Pois sua face medo e culpa guarda E de branco e vermelho a colorirá. Uma rima perigosa sobre o vermelho e o branco, mestre.</p> <p>ARMADO</p> <p>E aquela história do príncipe e o mendigo, garoto?</p> <p>CISCO</p> <p>Essa balada envergonhou o mundo ao longo de três gerações, mas penso que agora ela não cabe mais. E se coubesse, não serviria de referência para nada.</p> <p>ARMADO</p> <p>Providenciarei para que ela seja reescrita, assim minha divagação terá algo precedente que de referência lhe sirva. Garoto, eu realmente amo aquela garota que vi no parque com aquele animal racional do Terninho. Ela merece uma vida</p>	
--	---	--

<p>MOTE <i>(aside)</i> To be whipped– and yet a better love than my master.</p>	<p>boa. CISCO <i>(à parte)</i> Umas boas palmadas no traseiro, isso sim. E também um amante melhor que meu mestre!</p>	
<p>ARMADO Sing, boy. My spirit grows heavy in love.</p>	<p>ARMADO Cante, garoto. Meu espírito pesa quando apaixonado.</p>	
<p>MOTE And that's great marvel, loving a light wench.</p>	<p>CISCO E que maravilha apaixonar-se por uma piriguete.</p>	
<p>ARMADO I say, sing.</p>	<p>ARMADO Vamos, cante.</p>	
<p>MOTE Forbear till this company be past.</p>	<p>CISCO Bora esperar o povo ir embora.</p>	
<p><i>Enter Costard the clown, Constable Dull, and Jaquenetta, a wench</i></p>	<p><i>Entram o assistente pessoal de Armado, Terninho, o guarda municipal Edu, e a moça Jaqueline</i></p>	
<p>DULL <i>(to Armado)</i> Sir, the Duke's pleasure is that you keep Costard safe, and you must suffer him to take no delight, nor no penance, but a must fast three days a week. For this damsel, I must keep her at the park. She is allowed for the <u>dey-woman</u>⁽⁵⁾. Fare you well.</p>	<p>EDU <i>(para Armado)</i> Senhor, Francisca pede que Terninho seja mantido em segurança, e que ele faça jejum três dias por semana, ao invés de receber punição mais severa. Quanto a esta moça, vou levá-la à pousada que fica ao lado do Parque de Pituauçu. Ela pode tentar lá uma vaga de</p>	<p>⁽⁵⁾ A palavra <i>dey-woman</i>, que ocorre no texto de partida, constitui uma variação de <i>day-woman</i>. No glossário de Charles Talbut Onions, <i>A Shakespeare glossary</i>, encontrei uma entrada para <i>day-woman</i></p>

	<u>cozinheira</u> ou <u>camareira</u> ⁽⁵⁾ . Até logo.	informando tratar-se de um sinônimo de <i>dairy-woman</i> (ONIONS, 1911, p.53), que, por sua vez, significa <i>leiteira, mulher que trabalha com leite e/ou laticínios</i> . Já no site <i>English Oxford living dictionaries</i> , versão online que disponibiliza o conteúdo das versões impressas do dicionário <i>Oxford</i> , encontrei a informação de que a palavra <i>dairy</i> (<i>laticínios</i> , em português) é proveniente de <i>dairymaid</i> , que por sua vez significa <i>serva, criada, empregada</i> ⁵⁴ . Considerando todas essas informações, optei por traduzir <i>dairy-woman</i> como <i>cozinheira e camareira</i> , pois em meu texto falo que Jaqueline será levada a uma pousada para tentar arranjar emprego, e tanto a função de cozinheira quanto a de camareira existem na área de hotelaria.
ARMADO (<i>aside</i>) I do betray myself with blushing. – Maid.	ARMADO (<i>à parte</i>) Sinto meu rosto corar e me trair. Senhorita?	
JAQUENETTA Man.	JAQUELINE. Senhor?	
ARMADO I will visit thee at the lodge.	ARMADO Se me permite, vou visitá-la na pousada.	
JAQUENETTA That's hereby.	JAQUELINE É aqui perto.	
ARMADO I know where it is situate.	ARMADO Sei onde é.	
JAQUENETTA Lord, how wise you are!	JAQUELINE Olha, que danado!	
ARMADO I will tell thee wonders.	ARMADO Vou te dizer maravilhas.	
JAQUENETTA With that face?	JAQUELINE Com essa cara?	
ARMADO I love thee.	ARMADO Eu te amo.	
JAQUENETTA So I heard you say.	JAQUELINE Tá... Se você tá dizendo...	
ARMADO And so <u>farewell</u> . ⁽⁶⁾	ARMADO Bom... É isso. <u>Até qualquer</u>	⁽⁶⁾ O trecho em destaque revelou-se especialmente difícil de traduzir.

⁵⁴ Informação disponível em <<https://www.lexico.com/definicion/dairy>>.

<p>JAQUENETTA <u>Fair weather</u>⁽⁶⁾ after you!</p> <p>DULL Come, Jaquenetta, away.</p> <p><i>Exeunt Dull and Jaquenetta</i></p> <p>ARMADO Villain, thou shalt fast for thy offences ere thou be pardoned.</p> <p>COSTARD Well, sir, I hope, when I do it I shall do it on a full stomach.</p> <p>ARMADO Thou shalt be heavily punished.</p> <p>COSTARD I am more bound to you than your fellows, for they are but lightly rewarded.</p> <p>ARMADO Take away this villain. Shut him up.</p> <p>MOTE Come, you transgressing slave. Away!</p>	<p><u>hora.</u>⁽⁶⁾</p> <p>JAQUELINE Até, <u>vá pela sombra!</u>⁽⁶⁾</p> <p>EDU Anda, Jaqueline, por aqui.</p> <p><i>Saem Edu e Jaqueline.</i></p> <p>ARMADO Seu traíra vagabundo! Se quiser ser perdoado pelo que fez, terá que jejuar.</p> <p>TERNINHO Bem, senhor, espero que eu esteja de barriga cheia quando começar o jejum.</p> <p>ARMADO Sua punição será bastante dura.</p> <p>TERNINHO Então sou mais íntimo do senhor que seus outros empregados, já que a punição deles costuma ser bem mole.</p> <p>ARMADO Tire esse traíra daqui. Cale a boca dele.</p> <p>CISCO Bora, seu merdinha malcriado! Anda!</p>	<p>Há, neste ponto do texto de partida, um jogo fonético envolvendo a palavra <i>farewell</i> (<i>adeus, despedida</i>) e a expressão <i>fair weather</i> (<i>tempo bom</i>), que não consegui recuperar em minha tradução para o português. A solução encontrada foi, então, tentar vincular as falas de Armado e de Jaqueline a partir de um diálogo com referências ao tempo, mas que também traduzisse a despedida das personagens. A expressão <i>vá pela sombra</i> foi escolhida por ser bastante utilizada na cidade de Salvador, o que acabou por marcar e domesticar o texto de partida.</p>
---	---	--

<p>COSTARD Let me not be pent up, sir. I will fast, being loose.</p>	<p>TERNINHO Me libere de ter que ficar em quarentena, chefe. Prometo jejuar se me deixar solto.</p>	
<p>MOTE No, sir. That were fast and loose. Thou shalt to prison.</p>	<p>CISCO Não mesmo! Essas são só palavras soltas ao vento. Você vai é pra quarentena!</p>	
<p>COSTARD Well, if ever I do see the merry days of desolation that I have seen, some shall see.</p>	<p>TERNINHO Tá certo... Quando eu puder retomar minhas tristes atividades de sempre, tem gente que vai ver uma coisa.</p>	
<p>MOTE What shall some see?</p>	<p>CISCO Vai ver o quê?</p>	
<p>COSTARD Nay, nothing, Master Mote, but what they look upon. It is not for prisoners to be too silent in their words, and therefore I will say nothing. I thank God I have as little patience as another man, and therefore I can be quiet.</p> <p><i>Exeunt Mote and Costard.</i></p>	<p>TERNINHO Ah, nada demais, caro Cisco, mas quem procura, acha. Quem recebe castigo não deve falar muito, portanto ficarei na minha. Dou graças a Deus pela pouca paciência que me resta, é melhor mesmo ficar de boca quieta.</p> <p><i>Saem Cisco e Terninho</i></p>	
<p>ARMADO I do affect the very ground— which is base— where her shoe— which is baser— guided by her foot— which is basest— doth tread. I shall be forsworn— which is a great argument of falsehood— if I</p>	<p>ARMADO Eu realmente sinto algo especial pelo chão (que é a base) sobre o qual o sapato dela (mais básico que outras coisas), guiado por seu pé (a coisa mais básica de todas), pisa. Amar significa</p>	

<p>love. And how can that be true love which is falsely attempted? Love is a <u>familiar</u>⁽⁷⁾; Love is a devil. There is no evil angel but love. Yet was Samson so tempted, and he had an excellent strength. Yet was Solomon so seduced, and he had a very good wit. Cupid's butt-shaft is too hard for Hercules' club, and therefore too much odds for a Spaniard's rapier. The first and second cause will not serve my turn: the passado he respects not, the duello he regards not. His disgrace is to be called boy, but his glory is to subdue men. Adieu, valour; rust, rapier; be still, drum: for your manager is in love; yea, he loveth. Assist me, some extemporal god of rhyme, for I am sure I shall turn sonnet. Devise wit, write, pen, for I am for whole volumes, in folio.</p> <p><i>Exit</i></p>	<p>cometer perjúrio, estarei sendo falso com minhas amigas se o fizer. E como pode isso ser amor verdadeiro se está baseado na falsidade? <u>O amor é um feitiço</u>⁽⁷⁾, um demônio. O inferno não existe, o que existe é o amor. É por isso que Sansão foi tão tentado, apesar de sua força excepcional. E Salomão foi tão seduzido, apesar de sua grande sagacidade. Se a flecha de Cupido é mais dura que o pau de Hércules, a minha pobre baqueta não tem chance alguma. A primeira e a segunda causas não servem para mim: ele não respeita o passado, nem considera a disputa. Sua desgraça é ser apenas um garoto, mas sua glória é conseguir dominar os homens. Adeus, coragem. Que minha baqueta se quebre. Sossegue, meu coração, que seu dono está apaixonado. Sim, sou um homem que ama. Que algum deus da rima me valha, pois certamente transformarei isso em uma canção. Trabalhe, inteligência. Escreva, caneta. Pois sou uma coletânea ambulante completa, um verdadeiro tributo.</p> <p><i>Sai Armado</i></p>	<p>⁽⁷⁾ Na língua inglesa, um dos significados da palavra <i>familiar</i> é o de “um demônio que supostamente atende e obedece a uma feiticeira, e que dizem frequentemente assumir a forma de um animal”⁵⁵. Bárbara Heliodora registra esse significado de <i>familiar</i> em uma nota em sua tradução de <i>Love's labour's lost</i>: “No sentido de ‘demônio familiar’, que seria um demônio sob o controle de um indivíduo” (SHAKESPEARE, 2009b, p.213). Considerando essas informações, e levando em conta que se trata de um significado que agrega uma ideia de algo mágico, fantástico ou sobrenatural, optei pela solução <i>feitiço</i> para traduzir <i>familiar</i>.</p>
--	--	---

⁵⁵ Minha tradução de “A demon supposedly attending and obeying a witch, often said to assume the form of an animal”. Disponível em <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/familiar>>.

	<i>Fim da cena II do primeiro ato.</i>	
--	--	--

3.3.1 Análise comparativa das escolhas feitas pelas tradutoras

Durante a tradução desta cena, consegui identificar sete termos com conotação obscena no texto de partida. Contudo, constatei que nenhum deles faz parte do glossário de E. A. M. Colman: entre os 58 verbetes identificados como parte de *Love's labour's lost* existentes em seu glossário, não há indicação de que qualquer um deles tenha sido encontrado na segunda cena do primeiro ato.

Iniciarei a análise da tradução dessa cena tomando como objeto de observação a palavra *tough*, que ocorre no sintagma *my tough señor*, logo no início do diálogo de abertura entre as personagens Armado e Mote. Na língua inglesa, *tough* constitui um adjetivo de significação ampla: tanto pode qualificar algo ou alguém como *difícil*, *severo*, quanto como *duro*, *forte*, *firme*, *robusto*, *resistente*, entre outras possibilidades. A semântica de algumas dessas opções vocabulares permite a interpretação pelo viés da obscenidade, através de uma referência ao órgão genital masculino. Vejamos, então, como ficaram as traduções do trecho em destaque:

TEXTO DE PARTIDA DE SHAKESPEARE (1594 - 1595)	TRADUÇÃO DE VIÉGAS-FARIA (2007)	TRADUÇÃO DE HELIODORA (2009)	MINHA TRADUÇÃO (2020)
MOTE By a familiar demonstration of the working, my <u>tough</u> señor. (p.283)	RAPAZ Por uma conhecida demonstração de seu funcionamento, meu <u>velho</u> senhor. (p.23)	MARIPOSA Por uma demonstração prática de seus funcionamento, meu <u>duro</u> signior. (p.206)	CISCO Com uma demonstração de como ambos funcionam, meu <u>rijo</u> señor. (p.94)

É possível verificar aqui que Beatriz Viégas-Faria e Bárbara Heliadora fizeram escolhas bem distintas. Enquanto a primeira optou por traduzir *tough* como *velho*, descartando o potencial semântico obsceno da palavra em inglês, a segunda elegeu o adjetivo *duro* em sua ressignificação para a língua portuguesa, resgatando, portanto, esse mesmo potencial. De maneira similar a Heliadora, escolhi a palavra *rijo*, sinônimo de *duro*, para traduzir *tough*, pois era de meu interesse colocar em prática meu objetivo de resgatar a linguagem obscena presente no texto.

Outro momento do texto dramático que me chamou a atenção foi em relação ao trecho em que ocorre a expressão *to be whipped*, durante o mesmo diálogo entre Armado e Mote. Na língua inglesa, a palavra *whip* pode constituir tanto um substantivo, significando *chicote* em português, quanto um verbo, significando *chicotear*. Nesse sentido, *to be whipped* pode ser traduzido como *ser chicoteado(a)*, solução escolhida tanto por Viégas-Faria quanto por Heliadora, conforme vemos no quadro abaixo:

TEXTO DE PARTIDA DE SHAKESPEARE (1594 - 1595)	TRADUÇÃO DE VIÉGAS-FARIA (2007)	TRADUÇÃO DE HELIODORA (2009)	MINHA TRADUÇÃO (2020)
MOTE (<i>aside</i>) <u>To be whipped</u> – and yet a better love than my master. (p.284)	RAPAZ [<i>à parte</i>] <u>Merece ser chicoteada</u> , isso sim – mas merece amante melhor que meu amo. (p.28)	MARIPOSA (<i>À parte</i>) <u>Para ser chicoteada</u> ; mas mesmo assim, para um amor melhor do que o meu amo. (p.210)	CISCO (<i>à parte</i>) <u>Umas boas palmadas no traseiro</u> , isso sim. E também um amante melhor que meu mestre! (p.102)

Já em minha tradução optei por uma solução diferente, na tentativa de fazer uso de uma possibilidade tradutória que, ao mesmo tempo em que rastreasse *ser chicoteada* e fizesse referência a um castigo, também remetesse a uma prática admissível no âmbito das brincadeiras sexuais.

Uma observação adicional faz-se necessária ainda sobre essa mesma discussão. Nesse ponto de sua tradução, Beatriz Viégas-Faria acrescenta uma nota explicativa para

o trecho em questão, com a informação de que “Vagabundos e prostitutas eram chicoteados à época de Shakespeare” (SHAKESPEARE, 2007, p.28). Aqui, tendo em mente a discussão já apresentada sobre a tradução da palavra *wench*, percebi que, apesar da tradutora não ter escolhido a palavra *prostituta* ou algum sinônimo dela para traduzir *wench* na primeira cena do primeiro ato, ela pode ter considerado a informação que apresenta em nota para traduzir a expressão *to be whipped*. É possível ainda que essa informação tenha contribuído para que Viégas-Faria repensasse suas opções e traduzisse *wench* de maneira diferente agora, em uma nova ocorrência dessa palavra na segunda cena, já fazendo alusão ao meretrício, conforme veremos a seguir:

TEXTO DE PARTIDA DE SHAKESPEARE (1594 - 1595)	TRADUÇÃO DE VIÉGAS-FARIA (2007)	TRADUÇÃO DE HELIODORA (2009)	MINHA TRADUÇÃO (2020)
MOTE And that's great marvel, loving a light <u>wench</u> . (p.284)	RAPAZ [<i>à parte</i>] Mas e não é um espanto? Pois... se está amando <u>mulher</u> <u>de alma leve e vida</u> <u>fácil!</u> (p.28)	MARIPOSA (<i>À parte</i>) O que é de espantar, se ama uma <u>moça</u> <u>leviana</u> . (p.211)	CISCO E que maravilha apaixonar-se por uma <u>piriguete</u> . (p.102)

Considerando que a expressão *mulher de vida fácil* é culturalmente usada no Brasil para fazer referência a prostitutas, é possível perceber, portanto, a mudança na escolha tradutória feita por Viégas-Faria quando realizada a comparação com o que ela propôs anteriormente. Já Bárbara Heliadora elegeu o sintagma *uma moça leviana* em sua tradução, forma que não faz, necessariamente, alusão à prostituição. Seguindo pela mesma linha de Heliadora, usei *piriguete* em minha tradução, palavra que já é dicionarizada e que não constitui sinônimo de prostituta⁵⁶. A justificativa pra essa escolha reside no fato de que, novamente, considereei que a palavra *wench* surge em um momento distinto do texto, sendo utilizada agora por uma terceira personagem,

⁵⁶ De acordo com o *Dicionário online de português*, piriguete significa “Aquele que, possuindo um relacionamento ou não, demonstra interesse por outras pessoas (casadas ou solteiras)”. Disponível em <<https://www.dicio.com.br/piriguete/>>.

diferente dos anteriores⁵⁷. Além disso, eu quis fazer uso do elemento cultural presente na palavra como parte de minha estratégia de domesticação do texto shakespeariano, pois trata-se de um termo bastante utilizado na cidade de Salvador.

Por fim, tomarei um trecho que está presente já no final da cena em discussão. A passagem em foco constitui parte do monólogo que encerra o primeiro ato, apresentado por Armado. Nela há uma reunião de quatro palavras com forte potencial semântico obscuro, quando consideradas as referências ao órgão genital masculino. A primeira, *butt-shaft*, é uma forma composta na língua inglesa que faz referência à flecha de Cupido, o mitológico deus do amor. É curioso observar que somente a palavra *shaft* já seria suficiente para traduzir *flecha*, mas a junção com *butt*, que pode significar tanto *alvo* quanto a forma vulgar *bunda* em língua portuguesa, sugere que ao invés de mirar no peito, no coração dos apaixonados, Cupido mira na parte traseira de seus quadris. Em seguida temos o adjetivo *hard*, que em português pode significar *duro*, *rígido*, *firme*, entre outras possibilidades. Depois ocorre o substantivo *club*, que no contexto em que é utilizado, como a arma utilizada por Hércules, pode ser traduzido como *taco*, *porrete* ou *clava*, por exemplo. E por último, temos *rapier*, substantivo que aqui também é utilizado para fazer referência a uma arma, que pode significar *florete* ou *espadim*, dois tipos de espada, sendo a primeira típica da prática de esgrima. Considerando todas essas informações, vejamos como ficaram as traduções em análise:

TEXTO DE PARTIDA DE SHAKESPEARE (1594 - 1595)	TRADUÇÃO DE VIÉGAS-FARIA (2007)	TRADUÇÃO DE HELIODORA (2009)	MINHA TRADUÇÃO (2020)
ARMADO Cupid's <u>butt-shaft</u> is too <u>hard</u> for Hercules' <u>club</u> , and therefore too much odds for a Spaniard's <u>rapier</u> . (p.284)	ARMADO A <u>flecha</u> de Cupido é demais para a <u>clava</u> de Hércules e, portanto, leva grande vantagem sobre o <u>florete</u> de um espanhol. (p.28)	ARMADO As <u>flechas</u> de Cupido são <u>fortes</u> demais para a <u>maça</u> de Hércules, e portanto levam muita vantagem sobre um <u>punhal</u> espanhol.	ARMADO Se a <u>flecha</u> de Cupido é mais <u>dura</u> que o <u>pau</u> de Hércules, a minha pobre <u>baqueta</u> não tem chance alguma. (p.106)

⁵⁷ Na primeira cena do primeiro ato, *wench* é usada primeiro por Costard, e depois por Ferdinand.

		(p.211)	
--	--	---------	--

O que se observa é que houve uma coincidência na tradução do termo *butt-shaft*, traduzido como *flecha* tanto por Beatriz Viégas-Faria quanto por Bárbara Heliadora. Contudo, houve o apagamento do adjetivo *hard* na tradução de Viégas-Faria, enquanto que Heliadora optou por traduzi-lo como *forte*, escolha que ameniza, embora não omita por completo, as possibilidades eróticas na tradução de *hard*. Já em relação à palavra *club*, o sentido de armamento que ela possui foi resgatado pelas duas tradutoras, que optaram pelas formas *clava*, no caso de Viégas-Faria, e *maça*, no caso de Heliadora. Em meu entendimento, as duas palavras em português podem suscitar uma interpretação maliciosa da passagem em estudo, embora não de maneira muito explícita. O mesmo ocorre com as escolhas feitas pelas tradutoras para o termo *rapier*, traduzido como *florete* e *punhal*, respectivamente.

Minhas escolhas para a tradução desse trecho foram pensadas com o propósito de fazer vir à tona o potencial erótico e obscuro das palavras destacadas, embora eu não tenha conseguido escapar da associação já estabelecida, desde a Antiguidade clássica, entre as palavras *flecha* e *Cupido*. Assim, minha tradução de *butt-shaft* acabou por também coincidir com as escolhas de Viégas-Faria e Heliadora. Contudo, ao eleger *dura* como a tradução de *hard* e *pau* como minha opção em português para traduzir *club*, acabei por alcançar meu objetivo, considerando a maneira como essas palavras funcionam juntas e constroem uma significação que resgata a referência ao órgão sexual masculino. E finalmente, traduzi *rapier* como *baqueta* porque, como Armado é um profissional da área da música em minha tradução, já havia decidido, quando fiz uma tradução justificada da palavra *sword* antes, na mesma cena, que transformaria todas as armas dele em *baqueta*, palavra que além de denominar o pequeno bastão utilizado para tocar instrumentos de percussão, também guarda uma simbologia fálica.

CAPÍTULO IV: TRADUÇÃO E ANÁLISE DO ATO II

Não sei se é possível imaginar a comicidade destes diálogos para uma plateia do século XVI, talvez tivessem o mesmo efeito das músicas de Genival Lacerda (“Lá tem culpa todo mundo, seu doutor, lá só não tem culpa eu...”) ou de Tati Quebra-barraco (“Se você tiver coragem de conhecer a horta, vai vender aqui, cabô aqui tu vai embora...”). (FURTADO, 2006, p.138.)

4.1 TRADUÇÃO DO SEGUNDO ATO, CENA I

Apresento a seguir a tradução do segundo ato de *Love’s labour’s lost*, que possui uma única cena. Como não há comentários para apresentar sobre a resignificação desta cena ao longo do texto de chegada, optei por excluir a coluna reservada a eles neste capítulo.

Texto de partida <i>Love’s labour’s lost</i> , de William Shakespeare	Texto de chegada Minha tradução
<p>2.1 <i>Enter the Princess of France with three attending ladies – Maria, Catherine, and Rosaline – and three lords, one named Boyet</i></p> <p>BOYET Now, madam, summon up your dearest spirits. Consider who the King your father sends, To whom he sends, and what's his embassy: Yourself, held precious in the world's esteem, To parley with the sole inheritor Of all perfections that a man may owe, Matchless Navarre; the plea of no less weight Than Aquitaine, a dowry for a queen.</p> <p>Be now as prodigal of all dear grace</p>	<p>2.1 <i>Entram o instrumentista francês Pierre com seus três amigos Louis, Charlotte e Denis, Beau e mais outros dois membros de sua equipe</i></p> <p>BEAU Agora, senhor, evoque seus sagrados santos. Considere quem seu pai envia, A quem ele envia, e qual é o serviço: Essa joia preciosa apreciada pelo mundo, Que é você, para negociar com a única herdeira De tudo quanto é coisa boa que alguém pode herdar, que é a incomparável Francisca, Aquele belo terreno em Itaparica, que é uma riqueza para o senhor. Seja agora tão generoso de todos os seus valiosos encantos Quanto a natureza o foi ao criar encantos valiosos</p>

<p>As nature was in making graces dear</p> <p>When she did starve the general world beside And prodigally gave them all to you.</p> <p>PRINCESS</p> <p>Good Lord Boyet, my beauty, though but mean, Needs not the painted flourish of your praise. Beauty is bought by judgement of the eye, Not uttered by base sale of chapmen's tongues.</p> <p>I am less proud to hear you tell my worth</p> <p>Than you much willing to be counted wise</p> <p>In spending your wit in the praise of mine.</p> <p>But now to task the tasker: good Boyet,</p> <p>You are not ignorant all-telling fame Doth noise abroad Navarre hath made a vow Till painful study shall outwear three years No woman may approach his silent court.</p> <p>Therefore to's seemeth it a needful course,</p> <p>Before we enter his forbidden gates, To know his pleasure; and in that behalf, Bold of your worthiness, we single you As our best-moving fair solicitor. Tell him the daughter of the King of France On serious business, craving quick dispatch, Importunes personal conference with his grace. Haste, signify so much while we attend, Like humble-visaged suitors, his high will.</p> <p>BOYET</p> <p>Proud of employment, willingly I go.</p>	<p>Quando ela deixou o mundo todo na miséria E, generosamente, deu todos eles a você.</p> <p>PIERRE</p> <p>Meu querido Beau, minha beleza, embora chamativa, Não precisa de seus elogios de baba-ovo. A beleza está nos olhos de quem vê, Não no linguajar barato de gente mexeriqueira. Fico menos orgulhoso de ouvir você falar de meu valor Do que você de querer ser considerado sabichão Gastando sua inteligência pra puxar o saco da minha. Mas agora vamos ao encargo do encarregado: Meu bom Beau, Você deve saber que a fama colocou na boca de Matilde que Francisca fez um voto De passar três anos estudando que nem doida, sem deixar ninguém chegar perto de sua zona de risco. Portanto, pelo jeito, parece que vai ser necessário, Antes de atravessar seu portal proibido, Saber o que é que ela quer. Como você É um cara porreta, a gente te escolheu Pra quebrar essa pra gente, na moral. Diga a ela que o filho de seu Fortunato Quer falar de um assunto sério, urgente, E aporrinha ela pedindo um encontro pessoal. Vamos adiantar o nosso lado, abaixar a bola, Porque a pressa, nesse caso, é amiga da perfeição.</p> <p>BEAU</p> <p>Tô todo me achando nesse meu serviço, é com</p>
--	--

<p>PRINCESS All pride is willing pride, and yours is so.</p> <p><i>Exit Boyet.</i></p> <p>Who are the votaries, my loving lords, That are vow-fellows with this virtuous duke?</p> <p>A LORD Lord Longueville is one.</p> <p>PRINCESS Know you the man?</p> <p>MARIA I know him, madam. At a marriage feast Between Lord Périgord and the beauteous heir Of Jaques Falconbridge solemnizèd In Normandy saw I this Longueville. A man of sovereign parts he is esteemed, Well fitted in arts, glorious in arms.</p> <p>Nothing becomes him ill that he would well.</p> <p>The only soil of his fair virtue's gloss— If virtue's gloss will stain with any soil—</p> <p>Is a sharp wit matched with too blunt a will,</p> <p>Whose edge hath power to cut, whose will still wills It should none spare that come within his power.</p> <p>PRINCESS Some merry mocking lord, belike— is't so?</p>	<p>muito gosto que vou, mô pai. Fui!</p> <p>PIERRE Se achar é coisa que qualquer um faz com gosto, e com meu bom Beau não seria diferente.</p> <p><i>Sai Beau</i></p> <p>Meus amados amigos, quem são as beatas Que fizeram a promessa junto com Francisca?</p> <p>UM DOS MEMBRO Laura é uma.</p> <p>PIERRE Você conhece a moça?</p> <p>LOUIS Conheço, sim, senhor. Eu vi essa Laura na festa de casamento do francês Périgord com a filha de João Falcão, celebrado lá em Morro de São Paulo. Uma moça que chama a atenção, Cheia de habilidades artísticas, joga capoeira que é uma beleza.</p> <p>Não tem nada que ela invente de fazer que não faça direito! O único defeito no meio de tantas qualidades — Já que basta só um defeito pra cagar o brilho de qualquer cidadão — É uma inteligência afiada combinada com um jeito meio agreste, Tão afiada que lenha com a pessoa, e é isso mesmo o que ela quer: Arregaçar com quem quer que se meta com ela.</p> <p>PIERRE Parece ser uma moça bem animada, despachada...</p>
--	--

<p>MARIA They say so most that most his humours know.</p> <p>PRINCESS Such short-lived wits do wither as they grow. Who are the rest?</p> <p>CATHERINE The young Dumaine, a well-accomplished youth, Of all that virtue love for virtue loved. Most power to do most harm, least knowing ill, For he hath wit to make an ill shape good, And shape to win grace, though he had no wit. I saw him at the Duke Alencon's once, And much too little of that good I saw Is my report to his great worthiness.</p> <p>ROSALINE Another of these students at that time Was there with him, if I have heard a truth. Biron they call him, but a merrier man, Within the limit of becoming mirth, I never spent an hour's talk withal. His eye begets occasion for his wit, For every object that the one doth catch The other turns to a mirth-moving jest, Which his fair tongue, conceit's expositor, Delivers in such apt and gracious words That agèd ears play truant at his tales,</p>	<p>É isso mesmo?</p> <p>LOUIS É o que o povo que conhece esse jeito dela diz.</p> <p>PIERRE Mas esses talentos duram pouco, costumam murchar à medida que a pessoa envelhece. E as outras, quem são?</p> <p>CHARLOTTE Dandara, uma moça bem-dotada E amada por todos que gostam de gente que é boa. Ela às vezes magoa muito os outros sem querer, porque é meio sem-noção, Mas tem uma esperteza pra transformar coisa ruim em coisa boa, E transformar a seu favor, como se esperta não fosse. Eu a vi na casa de Dudu Alcântara uma vez, E do pouco que observei dela naquele dia Deu pra sacar suas qualidades.</p> <p>DENIS Na mesma época outra dessas estudantes Esteve lá com ela, se o que ouvi não foi lorota. O povo chama ela de Bárbara, moça divertida, Mas sem passar dos limites. Nunca passei muito tempo falando com ela. Os olhos dela ficam catando um jeito de mexer com os outros, E toda vez que um olho pega alguma coisa, O outro já faz logo uma brincadeira. Sua língua justiceira, cheia das opiniões, Fala de um jeito tão habilidoso e engraçado Que, enquanto os mais velhos acham graça de suas histórias, A galera mais jovem delira,</p>
--	--

<p>And younger hearings are quite ravishèd, So sweet and voluble is his discourse.</p> <p>PRINCESS</p> <p>God bless my ladies, are they all in love, That every one her own hath garnishèd With such bedecking ornaments of praise?</p> <p>A LORD</p> <p>Here comes Boyet.</p> <p><i>Enter Boyet.</i></p> <p>PRINCESS</p> <p>Now, what admittance, lord?</p> <p>BOYET</p> <p>Navarre had notice of your fair approach, And he and his competitors in oath Were all addressed to meet you, gentle lady, Before I came. Marry, thus much I have learnt:</p> <p>He rather means to lodge you in the field, Like one that comes here to besiege his court, Than seek a dispensation for his oath To let you enter his unpeopled house.</p> <p><i>Enter Navarre, Longueville, Dumaine, Biron.</i></p> <p>Here comes Navarre.</p> <p>KING</p> <p>Fair Princess, welcome to the court of Navarre.</p> <p>PRINCESS</p> <p>'Fair' I give you back again, and welcome I have not yet. The roof of this court is too high to be</p>	<p>De tão massa e bem bolado que é seu discurso.</p> <p>PIERRE</p> <p>Que o Senhor do Bonfim abençoe meus amigos! Estão todos tão arriados dos quatro pneus que cada um tirou o dia só pra elogiar suas respectivas paixões?</p> <p>UM DOS MEMBROS</p> <p>Lá vem Beau.</p> <p><i>Entra Beau</i></p> <p>PIERRE</p> <p>O que foi agora, meu bom?</p> <p>BEAU</p> <p>Francisca ficou sabendo de sua chegada, E ela e suas amigas de juramento Foram todas intimadas a encontrar o senhor Antes de eu chegar. O que eu soube foi o seguinte: Ela prefere que vocês se hospedem numa pousada, Do que ter que abrir mão de seu juramento E deixar que vocês fiquem em sua casa. Como se a gente fosse qualquer Zé Ruela pedindo favor!</p> <p><i>Entram Xica, Laura, Dandara e Bárbara</i></p> <p>Lá vem Francisca.</p> <p>XICA</p> <p>Meu amigo, seja bem-vindo a Salvador!</p> <p>PIERRE</p> <p>De amiga também te chamo, mas bem-vindo ainda não me considero totalmente. Sua casa é muito</p>
--	---

yours, and welcome to the wide fields too base to be mine.	porreta pra ser só sua, e me dar as boas-vindas naquela pousada é muita fuleiragem pro meu gosto.
KING You shall be welcome, madam, to my court.	XICA Oxe, você é bem-vindo, sim, na minha casa.
PRINCESS I will be welcome, then. Conduct me thither.	PIERRE Então pronto, sou bem-vindo. Vamos pra lá.
KING Hear me, dear lady. I have sworn an oath—	XICA Olhe, meu amigo, deixe eu te contar. Eu fiz um juramento...
PRINCESS Our Lady help my lord! He'll be forsworn.	PIERRE Ajudem minha amiga aqui! Ela vai desistir do juramento.
KING Not for the world, fair madam, by my will.	XICA Não pelos outros, companheiro, só por vontade própria.
PRINCESS Why, will shall break it— will and nothing else.	PIERRE Pois então aposto que sua vontade fará você desistir... Sua única e exclusiva vontade.
KING Your ladyship is ignorant what it is.	XICA Sabe de nada, inocente...
PRINCESS Were my lord so his ignorance were wise, Where now his knowledge must prove ignorance. I hear your grace hath sworn out housekeeping. 'Tis deadly sin to keep that oath, my lord, And sin to break it. But pardon me, I am too sudden-bold.	PIERRE Você era inteligente pra porra, Mas agora sua sabedoria virou foi ignorância. Ouvi dizer que você jurou ficar com a casa vazia. Um erro de lascar fazer esse juramento, minha amiga, E mais de lascar ainda é desistir dele. Mas me perdoe essa ousadia, assim, de supetão.

<p>To teach a teacher ill beseemeth me. Vouchsafe to read the purpose of my coming, And suddenly resolve me in my suit.</p>	<p>Ensinar a quem ensina eu acho errado. Me faça a gentileza de ler o porquê de eu ter vindo pra cá, E, quem sabe, de repente resolver meu problema.</p>
<p><i>She gives him a paper.</i></p>	<p><i>Ele entrega um papel a ela.</i></p>
<p>KING Madam, I will, if suddenly I may.</p>	<p>XICA Rapaz, eu vou, se de repente eu puder.</p>
<p>PRINCESS You will the sooner that I were away, For you'll prove perjured if you make me stay.</p>	<p>PIERRE Quanto mais rápido, melhor vai ser pro seu juramento, Porque você vai acabar desistindo se eu ficar na cidade por muito tempo.</p>
<p><i>Navarre reads the paper.</i></p>	<p><i>Xica lê o papel.</i></p>
<p>BIRON <i>(to Rosaline)</i> Did not I dance with you in Brabant once?</p>	<p>BÁRBARA <i>(para Denis)</i> Eu acho que já dancei forró com você uma vez em Brumado, não foi, não?</p>
<p>ROSALINE Did not I dance with you in Brabant once?</p>	<p>DENIS Eu acho que já dancei forró com você uma vez em Brumado, não foi, não?</p>
<p>BIRON I know you did.</p>	<p>BÁRBARA Sabia que foi com você.</p>
<p>ROSALINE How needless was it then To ask the question!</p>	<p>DENIS Nem precisava ter perguntado então!</p>
<p>BIRON You must not be so quick.</p>	<p>BÁRBARA Oxe, deixe de ser chiliquento.</p>

<p>ROSALINE 'Tis 'long of you, that spur me with such questions.</p>	<p>DENIS A culpa é sua, que fica me atiçando com essas perguntas.</p>
<p>BIRON Your wit's too hot, it speeds too fast, 'twill tire.</p>	<p>BÁRBARA Você parece esperto, é rápido nas ideias... Assim fica difícil pra gente lerda.</p>
<p>ROSALINE Not till it leave the rider in the mire.</p>	<p>DENIS Não tenho culpa se deixo a pessoa na merda.</p>
<p>BIRON What time o' day?</p>	<p>BÁRBARA E pra você não tem tempo ruim, né?</p>
<p>ROSALINE The hour that fools should ask.</p>	<p>DENIS Não mesmo! Pra lidar comigo, tem que ficar ligado e ser forte.</p>
<p>BIRON Now fair befall your mask.</p>	<p>BÁRBARA Ai, ai, viu... Olhe, desejo pra essa sua máscara aí boa sorte.</p>
<p>ROSALINE Fair fall the face it covers.</p>	<p>DENIS Deseje sorte pra cara que você não vê.</p>
<p>BIRON And send you many lovers.</p>	<p>BÁRBARA Pois então que a boa sorte envie muitas amantes para você.</p>
<p>ROSALINE Amen, so you be none.</p>	<p>DENIS Tomara, meu pai! Mas você uma delas não será.</p>
<p>BIRON Nay, then will I be gone</p>	<p>BÁRBARA Não, né... Então vou vazar.</p>
<p>KING (to the Princess) Madam, your father here doth intimate</p>	<p>XICA (Para Pierre) Amigo, é o seguinte: aqui seu pai tá declarando</p>

<p>The payment of a hundred thousand crowns, Being but the one-half of an entire sum Disbursèd by my father in his wars. But say that he or we— as neither have— Received that sum, yet there remains unpaid A hundred thousand more, in surety of the which One part of Aquitaine is bound to us, Although not valued to the money's worth. If then the King your father will restore But that one half which is unsatisfied, We will give up our right in Aquitaine And hold fair friendship with his majesty. But that, it seems, he little purposeth, For here he doth demand to have repaid A hundred thousand crowns, and not demands, On payment of a hundred thousand crowns, To have his title live in Aquitaine, Which we much rather had depart withal,</p> <p>And have the money by our father lent, Than Aquitaine, so gelded as it is. Dear Princess, were not his requests so far</p> <p>From reason's yielding, your fair self should make A yielding 'gainst some reason in my breast, And go well satisfied to France again.</p> <p>PRINCESS</p> <p>You do the King my father too much wrong, And wrong the reputation of your name, In so unseeming to confess receipt Of that which hath so faithfully been paid.</p> <p>KING</p> <p>I do protest I never heard of it, And if you prove it I'll repay it back Or yield up Aquitaine.</p>	<p>O pagamento de cem mil reais, Sendo que isso é só a metade do Que meu próprio pai negociou nessa transação. Diz também que nós recebemos a outra parcela — só que não —, mas ainda falta o pagamento dos outros cem mil, de maneira que, como garantia, Uma parte do terreno de Itaparica ainda é nossa, Embora não tenha lá mais tanto valor. Então se seu pai finalmente nos pagar Aquela metade que não foi liquidada, Nós abriremos mão de nossa parte do terreno E a amizade continua. Mas parece que não é isso que seu pai quer, Porque aqui ele insiste que a gente devolva A quantia que já foi paga, e pretende, Com essa devolução, Abrir mão do terreno de Itaparica, Que nós também já não fazemos mais questão de ter. Preferimos ter o dinheiro que meu pai negociou, Do que o terreno, que pelo tempo já desvalorizou. Meu querido amigo, tudo o que está sendo pedido está Dentro da racionalidade, você mesmo deveria Concordar com isso e me dar razão E voltar satisfeito para sua amada França.</p> <p>PIERRE</p> <p>Você julga meu pai muito errado E prejudica a reputação dele Simplesmente dizendo que não recebeu Aquilo que foi pago de forma justa.</p> <p>XICA</p> <p>Pois eu te digo que nunca vi essa grana, E se você provar que o que seu pai diz é verdade, Devolvo seu dinheiro ou abro mão do terreno.</p>
--	---

<p>PRINCESS</p> <p>We arrest your word.</p> <p>Boyet, you can produce acquittances For such a sum from special officers Of Charles, his father.</p>	<p>PIERRE</p> <p>Confio em você.</p> <p>Beau, veja lá os recibos Dessa quantia em nome De Carlos, o pai dela.</p>
<p>KING</p> <p>Satisfy me so.</p>	<p>XICA</p> <p>Pronto, é assim que se faz!</p>
<p>BOYET</p> <p>So please your grace, the packet is not come Where that and other specialties are bound.</p> <p>Tomorrow you shall have a sight of them.</p>	<p>BEAU</p> <p>Pois então, chefia, a papelada não veio Junto com os outros documentos que a gente trouxe.</p> <p>Mas amanhã já vai tá tudo beleza, já mandei providenciar pra ontem!</p>
<p>KING</p> <p>It shall suffice me, at which interview All liberal reason I will yield unto. Meantime receive such welcome at my hand As honour, without breach of honour, may Make tender of to thy true worthiness. You may not come, fair princess, in my gates, But here without you shall be so received As you shall deem yourself lodged in my heart, Though so denied fair harbour in my house.</p> <p>Your own good thoughts excuse me, and farewell. Tomorrow shall we visit you again.</p>	<p>XICA</p> <p>Pra mim tá bom, vou ficar cabeça de gelo com esse nosso papo.</p> <p>Enquanto isso, seja bem-vindo na pousada, É uma honra ter você aqui, e longe de mim querer Desonrar alguém com o seu valor.</p> <p>Você não pode entrar em minha casa, amigo, Mas aqui você será muito bem acolhido, Como se fosse em meu próprio coração, Embora eu tenha te negado o aconchego de meu teto.</p> <p>Vou te deixar com seus pensamentos, até mais. A gente se vê de novo amanhã.</p>
<p>PRINCESS</p> <p>Sweet health and fair desires consort your grace.</p>	<p>PIERRE</p> <p>Que a boa saúde e os bons ventos estejam sempre contigo.</p>
<p>KING</p> <p>Thy own wish wish I thee in every place.</p>	<p>XICA</p> <p>Desejo a você o mesmo, meu amigo.</p>
<p><i>Exit with Longueville and Dumaine.</i></p>	<p><i>Sai Xica com Laura e Dandara</i></p>

<p>BIRON (to Rosaline) Lady, I will commend you to mine own heart.</p>	<p>BÁRBARA (para Denis) Moço, vou te guardar no meu coração.</p>
<p>ROSALINE Pray you, do my commendations. I would be glad to see it.</p>	<p>DENIS Por favor, guarde mesmo. Fico feliz em ver que tenho um lugar nele.</p>
<p>BIRON I would you heard it groan.</p>	<p>BÁRBARA Eu ia ficar se você ouvisse ele gemer dentro do meu peito.</p>
<p>ROSALINE Is the fool sick?</p>	<p>DENIS Oxe, você tá doente, é?</p>
<p>BIRON Sick at the heart.</p>	<p>BÁRBARA Doente de amor.</p>
<p>ROSALINE Alack, let it blood.</p>	<p>DENIS Afff... Melhor deixar o coração de molho, então.</p>
<p>BIRON Would that do it good?</p>	<p>BÁRBARA E isso é bom?</p>
<p>ROSALINE My physic says 'Ay.'</p>	<p>DENIS O povo diz que sim.</p>
<p>BIRON Will you prick't with your eye?</p>	<p>BÁRBARA Você parte meu coração com esse seu olhar, sabia?</p>
<p>ROSALINE <i>Non point</i>, with my knife.</p>	<p>DENIS Olho não tem corte. Só se for com uma faca.</p>
<p>BIRON Now God save thy life.</p>	<p>BÁRBARA Deus que te proteja a vida.</p>

<p>ROSALINE And yours, from long living!</p> <p>BIRON I cannot stay thanksgiving.</p> <p><i>Exit</i></p> <p><i>Enter Dumaine</i></p> <p>DUMAINE (<i>to Boyet</i>) Sir, I pray you a word. What lady is that same?</p> <p>BOYET The heir of Alençon, Catherine her name.</p> <p>DUMAINE A gallant lady. Monsieur, fare you well.</p> <p><i>Exit</i></p> <p><i>Enter Longueville</i></p> <p>LONGUEVILLE (<i>to Boyet</i>) I beseech you a word, what is she in the white?</p> <p>BOYET A woman sometimes, an you saw her in the light.</p> <p>LONGUEVILLE Perchance light in the light. I desire her name.</p>	<p>DENIS E a você também, de viver muito!</p> <p>BÁRBARA Não vou ficar aqui pra te dar moral.</p> <p><i>Sai Bárbara</i></p> <p><i>Entra Dandara</i></p> <p>DANDARA (<i>para Beau</i>) Senhor, um momento, por favor. Quem é aquela moça?</p> <p>BEAU A filha de <i>Monsieur</i> Albert Alençon, grande empresário francês. Charlotte o nome dela.</p> <p>DANDARA Uma moça muito charmosa. <i>Monsieur</i>, fui!</p> <p><i>Sai Dandara</i></p> <p><i>Entra Laura</i></p> <p>LAURA (<i>para Beau</i>) Com licença, por favor. Quem é aquele rapaz em tons azuis?</p> <p>BEAU De vez em quando ele é homem, se você olha pra ele na luz.</p> <p>LAURA Tanto faz homem ou mulher. Quero saber como se chama.</p>
--	--

<p>BOYET She hath but one for herself; to desire that were a shame.</p>	<p>BEAU Ele tem um nome, mas querer saber qual é dá má fama.</p>
<p>LONGUEVILLE Pray you, sir, whose daughter?</p>	<p>LAURA Por favor, senhor, ele é filho de quem?</p>
<p>BOYET Her mother's, I have heard.</p>	<p>BEAU Soube que é de sua genitora.</p>
<p>LONGUEVILLE God's blessing on your beard!</p>	<p>LAURA Mas que porra!</p>
<p>BOYET Good sir, be not offended. She is an heir of Fauconbridge.</p>	<p>BEAU Oxente, o que é isso... Se irrite, não... Ele é o filho de François Falconbridge, nome dos mais conhecidos no cenário cultural francês.</p>
<p>LONGUEVILLE Nay, my choler is ended. She is a most sweet lady.</p>	<p>LAURA Tudo bem, já tô de boa. Ele é muito gato.</p>
<p>BOYET Not unlike, sir. That may be.</p>	<p>BEAU Não posso discordar. Talvez seja isso mesmo.</p>
<p><i>Exit Longueville</i></p>	<p><i>Sai Laura</i></p>
<p><i>Enter Biron</i></p>	<p><i>Entra Bárbara</i></p>
<p>BIRON What's her name in the cap?</p>	<p>BÁRBARA Qual o nome daquele de chapéu?</p>
<p>BOYET Rosaline, by good hap.</p>	<p>BEAU Denis, juro por este céu.</p>
<p>BIRON Is she wedded or no?</p>	<p>BÁRBARA Ele é casado ou não?</p>

<p>BOYET To her will, sir, or so.</p>	<p>BEAU Só se for com ele mesmo, então.</p>
<p>BIRON O, you are welcome, sir. Adieu.</p>	<p>BÁRBARA Ah, muito agradecida, senhor. Tchau!</p>
<p>BOYET Farewell to me, sir, and welcome to you.</p> <p><i>Exit Biron</i></p>	<p>BEAU Tchau para mim, e você já vai tarde.</p> <p><i>Sai Bárbara</i></p>
<p>MARIA That last is Biron, the merry madcap lord. Not a word with him but a jest.</p>	<p>LOUIS Aquela última é Bárbara, a doida do grupo. Qualquer palavra com ela vira gozação.</p>
<p>BOYET And every jest but a word.</p>	<p>BEAU E qualquer gozação vira palavra.</p>
<p>PRINCESS It was well done of you to take him at his word.</p>	<p>PIERRE Você fez muito bem em falar com ela.</p>
<p>BOYET I was as willing to grapple as he was to board.</p>	<p>BEAU Eu estava tão disposto a me meter quanto ela de se insinuar.</p>
<p>CATHERINE Two hot sheeps, marry.</p>	<p>CHARLOTTE Dois passarinhos no ninho se bicando.</p>
<p>BOYET And wherefore not ships? No sheep, sweet lamb, unless we feed on your lips.</p>	<p>BEAU E por que não duas águias? Nada de passarinhos, minha rolinha, só se for pra eu me alimentar em seus lábios.</p>
<p>CATHERINE You sheep and I pasture– shall that finish the jest?</p>	<p>CHARLOTTE Você é o passarinho e eu te alimento, essa é boa... Acabou a palhaçada?</p>

<p>BOYET So you grant pasture for me.</p> <p>CATHERINE Not so, gentle beast. My lips are no common, though several they be.</p> <p>BOYET Belonging to whom?</p> <p>CATHERINE To my fortunes and me.</p> <p>PRINCESS Good wits will be jangling; but, gentles, agree. This civil war of wits were much better used On Navarre and his bookmen, for here 'tis abused.</p> <p>BOYET If my observation, which very seldom lies, By the heart's still rhetoric disclosèd with eyes, Deceive me not now, Navarre is infected.</p> <p>PRINCESS With what?</p> <p>BOYET With that which we lovers entitle 'affected'.</p> <p>PRINCESS Your reason?</p> <p>BOYET Why, all his behaviors did make their retire</p>	<p>BEAU Só se você deixar eu te comer.</p> <p>CHARLOTTE Nada disso, seu besta alegre. Meus lábios não são pra todos, embora sejam pra muitos.</p> <p>BEAU E são de quem?</p> <p>CHARLOTTE De quem pode. E quem não pode, se sacode.</p> <p>PIERRE Eita que a Terra vai tremer! Mas vocês vão ter que concordar comigo Que essa batalha teria mais graça se fosse Contra Francisca e suas amigas, já que aqui não tem porquê.</p> <p>BEAU Olhe, se o meu julgamento dos segredos do coração revelados pelos olhos não falhar agora, E ele raramente falha, Francisca está contaminada.</p> <p>PIERRE Com o quê?</p> <p>BEAU Com aquilo que os amantes chamam de "paixão".</p> <p>PIERRE Como assim?</p> <p>BEAU Veja bem, seu comportamento fez um manejo,</p>
--	---

<p>To the court of his eye, peeping thorough desire.</p> <p>His heart like an agate with your print impressed,</p> <p>Proud with his form, in his eye pride expressed.</p> <p>His tongue, all impatient to speak and not see, Did stumble with haste in his eyesight to be. All senses to that sense did make their repair,</p> <p>To feel only looking on fairest of fair.</p> <p>Methought all his senses were locked in his eye,</p> <p>As jewels in crystal, for some prince to buy,</p> <p>Who, tendering their own worth from where they were glassed, Did point you to buy them along as you passed. His face's own margin did quote such amazes That all eyes saw his eyes enchanted with gazes.</p> <p>I'll give you Aquitaine and all that is his</p> <p>An you give him for my sake but one loving kiss.</p>	<p>Mas de canto de olho ela te espiava cheia de desejo.</p> <p>O coração dela é como uma ágata com sua imagem impressa,</p> <p>Orgulhosa de seu formato, seus olhos o orgulho expressa.</p> <p>Sua língua, toda impaciente para falar e não olhar, Hesitou rapidamente ao com seus olhos cruzar. Todos os sentidos, nesse sentido, fizeram um ajustamento, Para sentir o que o olhar expressava de sentimento. Pensei que todos os seus sentidos estavam presos em seu olhar, Como joias cristalinas, para algum príncipe comprar, Que, apresentando seu próprio valor de onde poderiam brilhar, Escolheram você como comprador ao passar. As bordas de seu rosto insinuaram tal admiração Tanto que todos viram seus olhos encantados de contemplação. Eu te darei o terreno de Itaparica e tudo o que dela for, no melhor ensejo, E você dará a ela, por mim, um carinhoso beijo.</p>
<p>PRINCESS</p> <p>Come, to our pavilion. Boyet is disposed.</p>	<p>PIERRE</p> <p>Tá bom, sei... Vamos, vamos puxar o barco. Beau está dispensado.</p>
<p>BOYET</p> <p>But to speak that in words which his eye hath disclosed.</p> <p>I only have made a mouth of his eye By adding a tongue, which I know will not lie.</p>	<p>BEAU</p> <p>Mas traduzi em palavras o que seu olhar revelou. Eu só transformei os olhos dela em boca Usando minha língua, que eu sei que não mente.</p>
<p>ROSALINE</p> <p>Thou art an old love-monger, and speak'st skilfully.</p>	<p>DENIS</p> <p>Você é um velho malandro pras coisas do amor, e fala bonito pra porra.</p>

MARIA He is Cupid's grandfather, and learns news of him.	LOUIS Oxe, ele é avô de Cupido, aprendeu a ser assim com o neto.
CATHERINE Then was Venus like her mother, for her father is but grim.	CHARLOTTE Rapaz... Então Vênus puxou à mãe, porque esse bicho é feio pra caralho.
BOYET Do you hear, my mad wenches?	BEAU Psiu... Escutaram, seus doidos?
MARIA No.	LOUIS Não.
BOYET What then, do you see?	BEAU Tá... Então o que vocês veem?
CATHERINE Ay— our way to be gone.	CHARLOTTE Vejo que vamos nessa!
BOYET You are too hard for me.	BEAU Vocês são muito duros pro meu gosto. <i>Saem todos</i>
<i>Exeunt.</i>	<i>Fim da cena I do segundo ato</i>

4.1.1 Análise comparativa das escolhas feitas pelas tradutoras

Nesta cena de *Love's labour's lost*, encontrei quatro palavras com conotação obscena, sendo duas delas partes integrantes do glossário de E. A. M. Colman. A primeira que irei analisar é *pride*, que pode significar *orgulho*, *vaidade*, *brio*. Contudo, segundo Colman, em *Love's labour's lost* o termo guarda os sentidos de *desejo sexual* e de *turgidez fálica* (COLMAN, 1974, p.209). David Crystal também atribui o sentido de *desejo sexual* e mais o de *excesso de luxúria* à palavra *pride*, mas é importante observar

que, em seu próprio glossário, ao contrário de Colman, Crystal não aponta a comédia shakespeariana em questão como uma das peças de Shakespeare em que a palavra teria tal conotação⁵⁸ (CRYSTAL, 2004, p.346). No quadro abaixo, apresento as soluções de tradução que foram dadas à palavra em destaque:

TEXTO DE PARTIDA DE SHAKESPEARE (1594 – 1595)	TRADUÇÃO DE VIÉGAS-FARIA (2007)	TRADUÇÃO DE HELIODORA (2009)	MINHA TRADUÇÃO (2020)
BOYET Proud of employment, willingly I go.	BOYET Orgulhoso de ser assim designado, vou incumbir-me de minha tarefa com a maior boa vontade.	BOYET Vaidoso com a missão, irei com gosto.	BEAU Tô todo me achando nesse meu serviço, é com muito gosto que vou, mô pai. Fui!
PRINCESS All <u>pride</u> is willing <u>pride</u> , and yours is so. (p.285)	PRINCESA Todo <u>orgulho</u> é <u>orgulho</u> com a maior boa vontade, e o seu também. (p.33)	PRINCESA Toda <u>vaidade</u> , em todos, é de gosto. (p.215)	PIERRE <u>Se achar</u> é coisa que qualquer um faz com gosto, e com meu bom Beau não seria diferente. (p.114)

Tanto a tradução de Beatriz Viégas-Faria quanto a de Bárbara Heliodora atribuem apenas o sentido convencional ao termo *pride*. Em meu caso, também não foi possível recuperar a conotação indecente da palavra; a diferença em relação às outras ressignificações é que escolhi uma expressão bastante utilizada na linguagem coloquial baiana, e que tem como um de seus significados *sentir-se vaidoso(a)*.

O termo *pride* aparece ainda em outro momento desta cena. Apresento abaixo sua segunda ocorrência:

⁵⁸ Segundo o autor, as peças de William Shakespeare nas quais a palavra *pride* possui conotação obscena seriam *Cimbelino* e *Otelo*.

TEXTO DE PARTIDA DE SHAKESPEARE (1594 – 1595)	TRADUÇÃO DE VIÉGAS-FARIA (2007)	TRADUÇÃO DE HELIODORA (2009)	MINHA TRADUÇÃO (2020)
<p>BOYET</p> <p>Why, all his behaviors did make their retire</p> <p>To the court of his eye, peeping thorough desire.</p> <p>His heart like an agate with your print impressed,</p> <p>Proud with his form, in his eye <u>pride</u> expressed. [...]</p> <p>(p.287)</p>	<p>BOYET</p> <p>Ora, todos os gestos dele recolheram-se para a quadra do olhar, espiando que ficaram através do desejo, e o coração, como uma pedra preciosa que se orgulha de ter nela gravado o seu rosto, minha Princesa, traz esse <u>orgulho</u> expresso no olhar. [...]</p> <p>(p.42)</p>	<p>BOYET</p> <p>Seu jeito, que evitava, a todo ensejo, Deixar no olhar espreitar o desejo: No coração, sua marca está gravada, Vaidoso o olhar e na forma expressada.</p> <p>(p.223-224)</p>	<p>BEAU</p> <p>Veja bem, seu comportamento fez um manejo, Mas de canto de olho ela te espiava cheia de desejo. O coração dela é como uma ágata com sua imagem impressa, Orgulhosa de seu formato, seus olhos o <u>orgulho</u> expressa.</p> <p>(p.127)</p>

Aqui Bárbara Heliodora não ressignificou o termo em sua tradução. Em meu caso e no de Beatriz Viégas-Faria, ocorreu uma coincidência no uso a palavra *orgulho*, contudo ela não resgata a conotação obscena que, segundo Colman e Crystal, *pride* possui.

O próximo trecho a ser analisado possui duas das palavras com conotação vulgar encontradas na cena: *spur* e *mire*. Elas não fazem parte do glossário de E. A. M. Colman, mas constam no de David Crystal, embora este não atribua qualquer sentido indecente a elas. O primeiro termo, *spur*, pode significar *estímulo*, *impulso*, *ânsia* e *entusiasmo*, ou ainda, enquanto verbo, *induzir*, *cavalgar velozmente* e *esporear*. Considero que esse termo poderia ter uma conotação obscena porque alguns de seus possíveis significados permitem uma interpretação maliciosa, como no caso do verbo *esporear*, que em sentido figurado pode ser interpretado como *excitar* ou *estimular*. Já no caso da palavra *mire*, considero em minha interpretação alguns dos sentidos diretos

que ela possui, sendo eles os de *lama*, *atoleiro* e *porcaria*. Sendo assim, vejamos como os dois termos foram ressignificados nas traduções analisadas:

TEXTO DE PARTIDA DE SHAKESPEARE (1594 - 1595)	TRADUÇÃO DE VIÉGAS-FARIA (2007)	TRADUÇÃO DE HELIODORA (2009)	MINHA TRADUÇÃO (2020)
BIRON You must not be so quick.	BEROWNE A senhorita não devia ser tão pavio-curto.	BEROWNE Não seja tão precipitada.	BÁRBARA Oxe, deixe de ser chiliquento.
ROSALINE 'Tis 'long of you, that <u>spur</u> me with such questions.	ROSALINE Isso é porque o senhor me <u>inflama</u> com esse tipo de pergunta.	ROSALINE A lentidão da pergunta me <u>esporeou</u> .	DENIS A culpa é sua, que fica me <u>atiçando</u> com essas perguntas.
BIRON Your wit's too hot, it speeds too fast, 'twill tire.	BEROWNE A senhorita é muito esquentada em seu juízo, e suas respostas, se tão rápidas, vão cansar.	BEROWNE Seu espírito é esquentado, rápido demais; vai cansar.	BÁRBARA Você parece esperto, é rápido nas ideias... Assim fica difícil pra gente lerda.
ROSALINE Not till it leave the rider in the <u>mire</u> . (p.286)	ROSALINE Mas não antes de elas acabarem com o fôlego de quem sopra as perguntas. (p.37)	ROSALINE Não antes de derrubar o cavaleiro na <u>lama</u> . (p.218)	DENIS Não tenho culpa se deixo a pessoa na <u>merda</u> . (p.119)

Na tradução de *spur*, todas as traduções fizeram uso de escolhas que recuperam o sentido obsceno que atribuí ao termo. Já em relação a *mire*, somente minha tradução e a de Bárbara Heliadora ressignificaram o termo, e em ambos os casos houve o resgate da conotação grosseira da palavra analisada.

A última palavra da cena a ser analisada é *lover*. O seu significado mais recorrente é o de *amante*, termo que possui várias nuances. Colman aponta que, em *Love's labour's lost*, o sentido em que a palavra é utilizada é para fazer referência a uma pessoa que mantém com outra *relações amorosas extraconjugais*, que é um(a) amante *ilícito(a)* (COLMAN, 1974, p.202). Na cena que está sendo analisada, a palavra ocorre duas vezes. Vejamos no quadro abaixo a primeira dessas ocorrências:

TEXTO DE PARTIDA DE SHAKESPEARE (1594 – 1595)	TRADUÇÃO DE VIÉGAS-FARIA (2007)	TRADUÇÃO DE HELIODORA (2009)	MINHA TRADUÇÃO (2020)
BIRON Now fair befall your mask.	BEROWNE Bem, desejo boa sorte para a sua máscara.	BEROWNE Bendita seja sua máscara!	BÁRBARA Ai, ai, viu... Olhe, desejo pra essa sua máscara aí boa sorte.
ROSALINE Fair fall the face it covers.	ROSALINE Boa sorte para o rosto que ela cobre.	ROSALINE Bendito seja o rosto que ela cobre!	DENIS Deseje sorte pra cara que você não vê.
BIRON And send you many <u>lovers</u> . (p.286)	BEROWNE Que lhe traga muitos <u>amores</u> . (p.37)	BEROWNE E lhe mande muitos <u>amantes</u> ! (p.218)	BÁRBARA Pois então que a boa sorte envie muitas <u>amantes</u> para você. (p.119)

Assim como Bárbara Heliadora, eu também optei por traduzir *lovers* como *amantes*. Nos dois casos, não há nada que deixe explícito que se trata de amantes extraconjugais, mas a possibilidade de que o termo utilizado em ambas as traduções seja interpretado dessa forma existe. Já Beatriz Viégas-Faria optou por utilizar a palavra *amores* em sua ressignificação, o que, em meu entendimento, ameniza o sentido malicioso sugerido por Colman.

Vejamos abaixo a segunda ocorrência de *lovers* no texto de partida:

TEXTO DE PARTIDA DE SHAKESPEARE (1594 – 1595)	TRADUÇÃO DE VIÉGAS-FARIA (2007)	TRADUÇÃO DE HELIODORA (2009)	MINHA TRADUÇÃO (2020)
<p>BOYET</p> <p>If my observation, which very seldom lies, By the heart's still rhetoric disclosèd with eyes, Deceive me not now, Navarre is infected.</p>	<p>BOYET</p> <p>Se a minha capacidade de observação, que muito raramente se engana, não me decepcionou, quanto à retórica muda do coração, aquela que só os olhos revelam, Navarra deixou-se infectar.</p>	<p>BOYET</p> <p>Se raro mente minha observação, Meu olhar, por ter lido o coração, Não me engana. Navarra ‘stá infectado.</p>	<p>BEAU</p> <p>Olhe, se o meu julgamento dos segredos do coração revelados pelos olhos não falhar agora, E ele raramente falha, Francisca está contaminada.</p>
<p>PRINCESS</p> <p>With what?</p>	<p>PRINCESA</p> <p>Com o quê?</p>	<p>PRINCESA</p> <p>Com o quê?</p>	<p>PIERRE</p> <p>Com o quê?</p>
<p>BOYET</p> <p>With that which we <u>lovers</u> entitle ‘affected’. (p.287)</p>	<p>BOYET</p> <p>Com aquilo que os <u>enamorados</u> chamamos de “paixão”. (p.42)</p>	<p>BOYET</p> <p>Nós, <u>amantes</u>, dizemos afeição. (p.223)</p>	<p>BEAU</p> <p>Com aquilo que os <u>amantes</u> chamam de “paixão”. (p.126)</p>

Mais uma vez há a coincidência entre a escolha que fiz e a de Bárbara Heliodora, enquanto Viégas-Faria adota o termo *enamorados*, que também suaviza o sentido de ilicitude que a palavra analisada guarda.

CAPÍTULO V: TRADUÇÃO E ANÁLISE DO ATO III

Era a primeira vez que eu tentava ler Trabalhos de Amor Perdidos em inglês, levei uma semana para chegar na metade da peça [...] Para quem estava tentando estudar e esquecer uma grande paixão por uma mulher com lindos olhos negros, não poderia haver leitura mais inadequada do que esta. (FURTADO, 2006, p.140.)

5.1 TRADUÇÃO DO TERCEIRO ATO, CENA I

Apresento a seguir a tradução comentada do terceiro ato de *Love's labour's lost*. Assim como o segundo ato do texto dramático, esse também só possui uma única cena.

<p>Texto de partida <i>Love's labour's lost</i>, de William Shakespeare</p>	<p>Texto de chegada Minha tradução</p>	<p>Comentários</p>
<p>3.1 Enter Armado the braggart, and Mote his boy</p> <p>ARMADO Warble, child; make passionate my sense of hearing.</p> <p>MOTE (sings) <u>Concolinel</u>⁽¹⁾.</p> <p>ARMADO Sweet air! Go, tenderness of years, take this key. Give enlargement to the swain. Bring him festinatly hither. I must employ him in a letter to my love.</p> <p>MOTE Master, will you win your love</p>	<p>3.1 Entram Armado e o jovem Cisco.</p> <p>ARMADO Cante, meu periquitinho. Quero ser arrebatado pelos ouvidos.</p> <p>CISCO (Cantando) <u>Ai, nega, oh, oh...</u>⁽¹⁾</p> <p>ARMADO Ah, que brisa boa! Vá, meu jovem, tome aqui esta chave. Liberte aquele caipira e traga-o aqui rápido. Quero que ele entregue uma carta minha pro meu amor.</p> <p>CISCO Chefia, você vai ganhar seu</p>	<p>⁽¹⁾ <i>Concolinel</i> é um termo que tanto pode fazer referência ao título da canção irlandesa <i>Can cailin gheal</i> (<i>Cante, bela donzela</i> em irlandês) quanto à “abertura de alguma canção francesa perdida, que começaria por ‘Quand Colinelle...’” (RESENDE, 2006, p.65). Em minha tradução, optei por referenciar uma canção pertencente à cultura carnavalesca da Bahia, intitulada <i>Ai nega</i>, da banda baiana de axé <i>music Bamdamel</i> (1984-2006). O refrão da música diz: “Ai nega oh oh / Tens o brilho do amor / Ai nega ah ah / És a flor da serra”.</p>

<p>with a <u>French brawl</u>⁽²⁾?</p> <p>ARMADO</p> <p>How meanest thou – <u>brawling</u>⁽²⁾ in French?</p> <p>MOTE</p> <p>No, my complete master; but to jig off a tune at the tongue's end, canary to it with your feet, humour it with turning up your eyelids, sigh a note and sing a note, sometime through the throat as if you swallowed love with singing love, sometime through the nose as if you snuffed up love by smelling love, with your hat penthouse-like o'er the shop of your eyes, with your arms crossed on your thin-belly doublet like a rabbit on a spit, or your hands in your pocket like a man after the old painting, and keep not too long in one tune, but a snip and away. These are complements, these are humours; these betray nice wenchies that would be betrayed without these, and make them men of note – do you note? <i>men</i> – that most are affected to these.</p>	<p>amor com uma <u>lambada francesa</u>⁽²⁾?</p> <p>ARMADO</p> <p>Que diabo é isso? Dar uma <u>lapada</u>⁽²⁾ no meu amor?</p> <p>CISCO</p> <p>Misericórdia, não! Quero dizer cantar uma melodia na ponta da língua, dançá-la na ponta dos pés, fazer graça virando os olhinhos, suspirar e ao mesmo tempo cantar, às vezes puxando pelo gogó como se estivesse gargarejando ao invés de cantando o amor, às vezes puxando pelo nariz como se estivesse fungando ao invés de inalando seu afeto, com seu chapéu de abas caindo sobre os olhos, com seus braços cruzados na frente da barriga murcha que nem um galã, ou com as mãos nos bolsos que nem aqueles retratos em pintura antiga. E não se demore numa só melodia, não, viu, é só um pouquinho e já passe logo pra outra. São esquemas que servem pra complementar, pra brincar; servem para seduzir boas moças que seriam seduzidas sem essas coisas, e te fazem parecer um homem notável – tá ligado? <i>Homem!</i> – capaz de arrancar suspiros por aí.</p>	<p>⁽²⁾ <i>French brawl</i> (algo como <i>duelo francês</i>) é uma expressão em língua inglesa usada para fazer referência a um tipo de dança muito popular na Inglaterra renascentista. Em uma tentativa de tornar minha tradução mais acessível ao leitor contemporâneo, optei por ressignificar a expressão como <i>lambada francesa</i>, fazendo referência a uma vertente do ritmo lambada que fez bastante sucesso no Brasil na transição da década de 1980 para a de 1990. Além disso, a palavra <i>lambada</i> também carrega a carga semântica de <i>golpe aplicado com pau, chicote ou objeto flexível</i>, com o adicional de ter como sinônimo a palavra <i>lapada</i>, o que tornou essa solução tradutória bastante satisfatória para o trecho em destaque.</p>
---	---	---

ARMADO How hast thou purchased this experience?	ARMADO Como foi que você ficou assim, tão sabido?		
MOTE By my penny of observation.	CISCO Bastou um tantinho de observação.		
ARMADO <u>But O, but O –</u> ⁽³⁾	ARMADO <u>Mas ô, ôôô...</u> ⁽³⁾	<p>⁽³⁾ A expressão <i>hobby-horse</i> tanto pode se referir a um assunto favorito, frequentemente citado por alguém, quanto ao brinquedo conhecido como <i>cavalos de pau</i>, sendo essa última acepção a que acredito que foi empregada no texto de partida. Sendo assim, a tradução mais aproximada de <i>The hobby-horse is forgot</i> seria algo como <i>O cavalo de pau foi esquecido</i> ou <i>Esqueceram o cavalo de pau</i>. A mesma expressão aparece em <i>Hamlet</i>, mas na trama do príncipe da Dinamarca, Shakespeare coloca o verso inteiro: “For O, for O, the hobby-horse is forgot” (ato III, cena II). O trecho provavelmente foi retirado de alguma canção antiga que lamentava o esquecimento do <i>hobby-horse</i>, elemento cenográfico que fazia parte da coreografia da dança folclórica inglesa conhecida como <i>Morris Dance</i> (RESENDE, 2006. p.67). Em minha tradução, optei por referenciar uma canção popular muito conhecida no Brasil, a música <i>Cada macaco no seu galho</i>, do baiano Clementino Rodrigues, mais conhecido pelo apelido de Riachão (1921-2020).</p>	
MOTE <u>The hobby-horse is forgot.</u> ⁽³⁾	CISCO <u>‘Chôôô, chuá, cada macaco no seu galho.’</u> ⁽³⁾		
ARMADO Call’st thou my love hobby-horse?	ARMADO Você chamou minha amada de macaca?		
MOTE No, master, the hobby-horse is but a colt, and your love perhaps a hackney. But have you forgot your love?	CISCO Não, chefia... O que eu disse foi só uma gozação, foi brincadeira. Sua amada é coisa séria, futura parceira nas transações diárias. Mas voltando: já esqueceu do seu denço, foi?		
ARMADO Almost I had.	ARMADO Quase.		
MOTE Negligent student, <u>learn her by heart</u> ⁽⁴⁾ .	CISCO Seu mané vacilão... <u>Grave ela com o coração</u> ⁽⁴⁾ .		
ARMADO By heart and in heart, boy.	ARMADO Com o coração e no coração, garoto.		
			<p>⁽⁴⁾ A expressão <i>by heart</i> em inglês é equivalente à expressão <i>de cor</i>, no sentido de <i>memorizar, saber algo de cabeça</i>. A expressão <i>saber de cor</i>, contudo, vem do francês <i>savoir par coeur</i>, que significa <i>saber por intermédio do coração</i>. Surgiu em uma época em que o coração era considerado o órgão responsável pela inteligência e o</p>

<p>MOTE And out of heart, master. All those three I will prove.</p>	<p>CISCO E sem o coração também, chefia. Quer ver? Vou te mostrar.</p>	<p>pensamento, antes de a ciência descobrir qual era a sua real função.⁵⁹ Tentei recuperar esses significados utilizando ao invés da expressão <i>saber de cor</i>, a expressão <i>gravar com o coração</i>, o que também me permitiu brincar na sequência com as palavras <i>com</i>, <i>no</i> e <i>sem</i>, criando um paralelo à brincadeira com as palavras <i>by</i>, <i>in</i> e <i>out</i> no texto de partida.</p>
<p>ARMADO What wilt thou prove?</p>	<p>ARMADO Vai me mostrar o que, seu pivete?</p>	
<p>MOTE A man, if I live; and this, ‘by’, ‘in’, and ‘without’, upon the instant: ‘by’ heart you love her because your heart cannot come <i>by</i> her; ‘in’ heart you love her because your heart is <i>in</i> love with her; and ‘out’ of heart you love her, being <i>out</i> of heart that you cannot enjoy her.</p>	<p>CISCO Um verdadeiro homem “com”, “no” e “sem”, assim: “com” o coração a ama porque seu coração não pode <i>com</i> ela; “no” coração a ama porque seu coração está vidrado <i>no</i> amor dela; e “sem” o coração também a ama porque <i>sem</i> o coração não pode amá-la.</p>	
<p>ARMADO I am all these three.</p>	<p>ARMADO Eu sou todos esses três aí.</p>	
<p>MOTE (<i>aside</i>) And three times as much more, and yet nothing at all.</p>	<p>CISCO (<i>à parte</i>) E três vezes mais que isso, e ainda assim não é nada no final das contas.</p>	
<p>ARMADO Fetch hither the swain. He must carry me a letter.</p>	<p>ARMADO Vá buscar o caipira apaixonado. Ele tem que entregar uma carta pra mim.</p>	
<p>MOTE (<i>aside</i>) A message well sympathized – a horse to be</p>	<p>CISCO (<i>à parte</i>) Mas ora, vejam só que simpático – um merdinha</p>	

⁵⁹ Informação disponível em <<https://www.gramatica.net.br/origem-das-palavras/origem-da-expressao-saber-de-cor/>>. Acesso em abr 21, 2020.

ambassador for <u>an ass</u> ⁽⁵⁾ .	trabalhando pra <u>um bundão</u> ⁽⁵⁾ .	<p>⁽⁵⁾ Em inglês, um dos significados que a palavra <i>ass</i> pode ter é <i>burro</i>, <i>asno</i>, termos que, em português, são utilizados tanto para nos referirmos ao mamífero semelhante ao cavalo quanto a uma pessoa considerada sem inteligência. Contudo, <i>ass</i> também pode significar <i>bunda</i>, <i>traseiro</i>. Percebi, portanto, que o texto shakespeariano apresenta aqui o duplo sentido que é alvo de meu objeto de pesquisa. Optei por traduzir <i>ass</i> como <i>bundão</i> e <i>bunda mole</i> em uma tentativa de preservar a faceta mais vulgar da palavra, embora isso tenha me distanciado do jogo de palavras envolvendo <i>ass</i> e <i>horse</i> (<i>cavalo</i>, em português) existente no texto de partida.</p>
ARMADO Ha, ha! what sayst thou?	ARMADO Ha, ha, ha! O que foi que você disse?	
MOTE Marry, sir, you must send the <u>ass</u> ⁽⁵⁾ upon the horse, for he is very slow-gaited. But I go.	CISCO Nada não, meu patrão, o senhor deve fazer o caipira picar a mula, porque ele é muito <u>bunda mole</u> ⁽⁵⁾ , viu... Já tô indo.	
ARMADO The way is but short. Away!	ARMADO Vá que o caminho é curto. Vá rápido!	
MOTE As swift as lead, sir.	CISCO Tão rápido quanto o chumbo, chefia.	
ARMADO The meaning, pretty ingenious? Is not lead a metal heavy, dull, and slow?	ARMADO Como assim, pequeno gênio? O chumbo não é um metal pesado, arrastado e lento?	
MOTE <u>Minime</u> ⁽⁶⁾ , honest master – or rather, master, no.	CISCO Mas é claro que não ⁽⁶⁾ , patrão... Não mesmo.	
ARMADO I say lead is slow.	ARMADO Pois eu ainda acho que o chumbo é lento.	
MOTE You are too swift, sir, to say so. Is that lead slow which is fired from a gun?	CISCO Você está se precipitando, chefia. Pense bem: a bala de chumbo que sai da arma quando alguém	

⁽⁶⁾ *Minime* é uma expressão em latim que significa *de modo algum*, *é claro que não*. Minha tradução optei por manter seu significado na transposição para o português.

<p>ARMADO Sweet smoke of rhetoric! He reposes me a cannon, and the bullet, that's he. I shoot thee at the swain.</p>	<p>atira é lenta? ARMADO Mas que moleque danado pra falar bem! Então eu sou a arma, e você é a bala. Vou atirar você na direção daquela besta enamorada. É um, é dois, e... Bang, vai!</p>	
<p>MOTE Thump, then, and I flee. <i>Exit</i></p>	<p>CISCO Buuum! Já fui, mô pai! <i>Sai</i></p>	
<p>ARMADO A most acute juvenal – voluble and free of grace. By thy favour, sweet welkin, I must sigh in thy face. Most rude melancholy, valour gives thee place. My herald is returned.</p>	<p>ARMADO É um rapaz perspicaz – eloquente e livre para as palavras usar. Com sua permissão, ó doce céu, devo agora suspirar. Severa melancolia, a grandeza toma seu lugar. Meu mensageiro já vejo voltar.</p>	
<p><i>Enter Mote the page, and Costard the clown</i></p>	<p><i>Entram Cisco e Terninho</i></p>	
<p>MOTE A wonder, master – here's a costard broken in a shin.</p>	<p>CISCO Ó, que maravilha, chefia: um terninho com a canela arrebentada!</p>	
<p>ARMADO Some <u>enigma</u>⁽⁷⁾, some riddle; come, thy <u>l'envoi</u>⁽⁸⁾. Begin.</p>	<p>ARMADO Ora, ora, um <u>enigma</u>⁽⁷⁾, uma charada. Vamos, quero ouvir sua <u>explicação</u>⁽⁸⁾. Pode começar.</p>	<p>⁽⁷⁾ No texto de partida, Costard não entende muito bem quando Armado fala a palavra <i>enigma</i>, por isso usa a forma aproximada e improvisada <i>egma</i> ao argumentar com seu superior. Em minha tradução, usei a dupla</p>

<p>COSTARD No <u>egma</u>⁽⁷⁾, no riddle, no <i>l'envoi</i>, no <u>salve</u>⁽⁹⁾ in the mail, sir. O sir, plantain, a plain plantain – no <i>l'envoi</i>, no <i>l'envoi</i>, no salve, sir, but a plantain.</p>	<p>TERNINHO Nada de <u>estigma</u>⁽⁷⁾, nem de charada, nem de explicação, nem de <u>solução</u>⁽⁹⁾, patrão. Ai, meu patrão, me arranje um curativo, um curativozinho... Sem explicação, explicação não, patrão, ai, ai... Não precisa solução, só um curativo já tá de bom tamanho.</p>	<p><i>enigma/estigma</i> como solução para esta passagem.</p> <p>(8) A expressão francesa <i>l'envoi</i> vem do verbo <i>envoier</i>, que significa <i>enviar</i> na língua francesa. Sendo a contração de um substantivo (<i>envoi</i>) precedido de um artigo (<i>le</i>), <i>l'envoi</i> pode ser traduzido como <i>o envio</i>, <i>o encaminhamento</i>, <i>a remessa</i>. Contudo, de acordo com o volume <i>Shakespeare's words: a glossary and language companion</i>, <i>l'envoi</i> significa uma “explicação, exposição”⁶⁰ (CRYSTAL, 2002. P.260). Em acréscimo às informações supracitadas, consta em <i>The Arden Shakespeare: Love's Labour's Lost</i> que <i>l'envoi</i> era a expressão utilizada para fazer referência à conclusão de um poema ou texto literário em prosa (DAVID, 1997. p.68). Com base nessas informações, escolhi traduzir <i>l'envoi</i> como <i>explicação</i>, pois achei que essa opção estaria de acordo com minhas escolhas subsequentes e com o contexto geral da tradução.</p>
<p>ARMADO By virtue, thou enforcest laughter – thy silly thought my <u>spleen</u>⁽¹⁰⁾. The heaving of my lungs provokes me to ridiculous smiling. O pardon me, my stars! Doth the inconsiderate take <i>salve</i> for <i>l'envoi</i>, and the word <i>l'envoi</i> for a <i>salve</i>?</p>	<p>ARMADO Ha, ha, ha, ha, ha, ha! Meu pai amado, só rindo mesmo... Rindo não, gargalhando! É tanta graça que meus <u>olhos</u>⁽¹⁰⁾ ‘tão cheios d’água e minha <u>barriga</u>⁽¹⁰⁾ dói. Me perdoem, meus santos! Será que este irresponsável entendeu solução ao invés de explicação, e explicação como solução?</p>	<p>(9) Em inglês, algumas das possibilidades tradutórias para a palavra <i>salve</i> são <i>medicamento em forma de pomada</i>; <i>unguento</i>, <i>bálsamo</i>; <i>calmante</i>. Como a partir da próxima fala de Armado correrá um mal-entendido entre as palavras <i>l'envoi</i> e <i>salve</i>, optei por traduzir <i>salve</i> como <i>solução</i>, palavra que no português também guarda em sua semântica a ideia de <i>fármaco</i>, de <i>medicamento em forma líquida</i>. Assim, fiquei com a dupla <i>explicação/solução</i> como tradução de <i>l'envoi/salve</i>.</p>
<p>MOTE Do the wise think them other? Is not <i>l'envoi</i> a <i>salve</i>?</p>	<p>CISCO Oxe, e tem quem pense diferente, é? Uma explicação não é uma solução, não?</p>	<p>(10) <i>Spleen</i> significa baço. Na Renascença inglesa, acreditava-se que esse era o órgão responsável pelo riso e pela raiva (RESENDE, 2006. P.72). Como tal relação já não existe mais nos dias atuais, optei por fazer referência aos olhos e à barriga por causa das expressões <i>olhos cheios d’água</i> de</p>
<p>ARMADO No, page, it is an epilogue or discourse to make plain Some obscure precedence that hath tofore been sain. I will example it. The fox, the ape, and the humble-bee, Were still at odds, being but three.</p>	<p>ARMADO Não, garoto, é um epílogo ou discurso para iluminar Alguma coisa dita antes que ficou no ar. Vou exemplificar. A raposa, o macaco e a abelhinha Estavam se estranhando, os três na casinha.</p>	<p>(10) <i>Spleen</i> significa baço. Na Renascença inglesa, acreditava-se que esse era o órgão responsável pelo riso e pela raiva (RESENDE, 2006. P.72). Como tal relação já não existe mais nos dias atuais, optei por fazer referência aos olhos e à barriga por causa das expressões <i>olhos cheios d’água</i> de</p>

⁶⁰ Minha tradução de “explanation, exposition”.

<p>There's the moral. Now the <i>l'envoi</i>.</p> <p>MOTE</p> <p>I will add the <i>l'envoi</i>. Say the moral again.</p> <p>ARMADO</p> <p>The fox, the ape, and the humble-bee</p> <p>Were still at odds, being but three.</p> <p>MOTE</p> <p>Until the goose came out of door</p> <p>And stayed the odds by adding four.</p> <p>Now will I begin your moral, and do you follow with my <i>l'envoi</i>.</p> <p>The fox, the ape, and the humble-bee</p> <p>Were still at odds, being but three.</p> <p>ARMADO</p> <p>Until the goose came out of door,</p> <p>Staying the odds by adding four.</p> <p>MOTE</p> <p>A good <i>l'envoi</i>, ending in the goose. Would you desire more?</p> <p>COSTARD</p> <p>The boy hath sold him a bargain –</p>	<p>Aí vem a moral da história, a explicação.</p> <p>CISCO</p> <p>Pois eu quero dar minha contribuição pra essa explicação. Diga lá de novo.</p> <p>ARMADO</p> <p>A raposa, o macaco e a abelhinha</p> <p>Estavam se estranhando, os três na casinha.</p> <p>CISCO</p> <p>Até que o ganso saiu do quarto</p> <p>E piorou as coisas, pois três virou quatro.</p> <p>Taí sua moral, agora você completa com minha explicação.</p> <p>A raposa, o macaco e a abelhinha</p> <p>Estavam se estranhando, os três na casinha.</p> <p>ARMADO</p> <p>Até que o ganso saiu do quarto</p> <p>E piorou as coisas, pois três virou quatro.</p> <p>CISCO</p> <p>Viu, uma boa explicação, enfiando o ganso na história. Quer mais?</p> <p>TERNINHO</p> <p>O moleque vendeu um ganso,</p>	<p><i>tanto rir e barriga doendo de tanto rir</i>, comuns na linguagem popular baiana.</p>
--	--	--

<p>a goose, that's flat. Sir, your pennyworth is good an your goose be fat. To sell a bargain well is as cunning as fast and loose. Let me see, a fat <i>l'envoi</i> – ay, that's a fat goose.</p>	<p>mas foi na base do cambalacho. Ele disse: “O senhor pagou bem e vai levar um ganso macho”. Pra fazer cambalacho direito tem que ser rápido, sem descanso. Depois da explicação, o senhor concluiu: “sim, é muito macho o meu ganso”.</p>	
<p>ARMADO Come hither, come hither. How did this argument begin?</p>	<p>ARMADO Peraí, peraí... Como foi que essa conversa toda começou?</p>	
<p>MOTE By saying that a costard was broken in a shin. Then called you for the <i>l'envoi</i>.</p>	<p>CISCO Comigo dizendo que um terninho tinha arrebetado a canela. Aí você disse que queria ouvir a explicação.</p>	
<p>COSTARD True, and I for a plantain. Thus came your argument in. Then the boy's fat <i>l'envoi</i>, the goose that you bought, and he ended the market.</p>	<p>TERNINHO Isso, e eu pedi um curativo. Depois você falou, cheio de <u>agá</u>⁽¹¹⁾. Aí veio a explicação do cambalacho e acabou com o ganso macho.</p>	<p>⁽¹¹⁾ A palavra <i>agá</i> faz parte do dialeto baiano. Segundo o <i>Dicionário de baianês</i>, significa “conversa fiada” (“Não tô comendo seu agá não, velho...” (LARIÚ, 2013. p.14).</p>
<p>ARMADO But tell me, how was there a costard broken in a shin?</p>	<p>ARMADO Tá, mas me diga uma coisa... Como é que pode um terno arrebetar a canela?</p>	
<p>MOTE I will tell you sensibly.</p>	<p>CISCO Vou te dizer, e vai ser agora.</p>	
<p>COSTARD Thou hast no feeling of it. Mote, I will speak that <i>l'envoi</i>.</p>	<p>TERNINHO Você não sabe de nada! Pode deixar, Cisco, que eu mesmo</p>	

<p>I, Costard, running out, that was safely within, Fell over the threshold and broke my shin.</p>	<p>vou dar minha explicação. Eu, Terninho, saí correndo com o pé de chinela, Tropecei na soleira e arrebentei a canela.</p>	
<p>ARMADO We will talk no more of this matter.</p>	<p>ARMADO Certo. Vamos encerrar esse assunto.</p>	
<p>COSTARD Till there be more matter in the shin.</p>	<p>TERNINHO Até que se tenha mais assunto sobre a canela.</p>	
<p>ARMADO Sirrah Costard, I will enfranchise thee.</p>	<p>ARMADO Senhor Terninho, eu o declaro desimpedido.</p>	
<p>COSTARD O, marry me to one Frances! I smell some <i>l'envoi</i>, some goose, in this.</p>	<p>TERNINHO Ai, agora vai querer me casar com uma bozenga qualquer! Lá vem mais explicação, mais ganso macho.</p>	
<p>ARMADO By my sweet soul, I mean setting thee at liberty, enfreedoming thy person. Thou wert immured, restrained, captivated, bound.</p>	<p>ARMADO Meu pai celestial, eu quis dizer que você está livre, que estou te libertando! Você estava enclausurado, dominado, preso, amarrado.</p>	
<p>COSTARD True, true, and now you will be my purgation and let me loose.</p>	<p>TERNINHO Ah, sim, é mesmo, é mesmo... O senhor vai ajudar a me aliviar e eu vou me soltar.</p>	
<p>ARMADO I give thee thy liberty, set thee</p>	<p>ARMADO Eu te dou a liberdade, te libero</p>	

<p>from durance, and in lieu thereof impose on thee nothing but this: bear this significant to the country maid, Jaquenetta. (<i>Giving him a letter</i>) There is remuneration (<i>giving him money</i>), for the best ward of mine honour is rewarding my dependents. Mote, follow.</p> <p><i>Exit</i></p> <p>MOTE Like the sequel, I, Signior Costard, adieu.</p> <p><i>Exit</i></p> <p>COSTARD <u>My sweet ounce of man's flesh, my inconvy Jew!</u>⁽¹²⁾ Now will I look to his remuneration. Remuneration – O, that's the Latin word for <u>three-farthings</u>⁽¹³⁾. Three-farthings – remuneration. 'What's the price of this inkle?' 'One penny.' 'No, I'll give you a remuneration.' Why, it carries it! Remuneration! Why, it is a fairer name than French crown. I will never buy and sell out of this word.</p> <p><i>Enter BIRON</i></p>	<p>do confinamento, e em troca quero que você faça o seguinte: entregue isto àquela moça, Jaqueline (<i>entrega uma carta a ele</i>). Vai ter recompensa (<i>dá dinheiro a ele</i>), pois faz parte da minha reputação recompensar meus subordinados. É isso. Vamos, Cisco.</p> <p><i>Sai</i></p> <p>CISCO Vou no vácuo. Terninho, fui!</p> <p><i>Sai</i></p> <p>TERNINHO <u>Ai, meu couro, meu courinho!</u>⁽¹²⁾ Deixa eu ver aqui essa recompensa... Recompensa é o mesmo que dizer <u>dez conto</u>⁽¹³⁾. Dez conto, recompensa. 'Quanto custa esse rolo de fita?'. 'É cinco conto'. 'Pois tome aqui, vou te dar uma recompensa'. Pôôô... Que massa, me'rmão! Recompensa! Palavrão bonito da porra, nem em francês tem um negócio tão retado. Só vou comprar e vender agora usando essa palavra.</p> <p><i>Entra BÁRBARA</i></p>	<p>⁽¹²⁾ Embora a figura do judeu seja referenciada em vários textos da obra shakespeariana, sua presença mais marcante e lembrada costuma ser a do texto dramático <i>O mercador de Veneza</i>, na voz da personagem Shylock. O trecho em destaque de <i>Love's Labour's Lost</i>, que poderia ser traduzido como <i>Minha doce fatia de carne humana, meu eterno judeu!</i>, parece referenciar diretamente a história de Shylock, já que nela o judeu exige do mercador Antônio que pague uma dívida com uma porção de sua própria carne. Em minha tradução, optei por utilizar a expressão <i>Ai, meu couro, meu courinho!</i> para, além de tornar a fala de Terninho mais regional, dialogar com o filme <i>O auto da compadecida</i> (2000), que possui uma parte de sua narrativa que constitui tradução intersemiótica de <i>O mercador de Veneza</i>. Na obra de Ariano Suassuna, a expressão que utilizei é dita pela personagem Chicó, quando o pai de sua</p>
--	--	--

<p>BIRON My good knave Costard, exceedingly well met.</p>	<p>BÁRBARA Meu camarada Terninho, que prazer te encontrar.</p>	<p>pretendente ameaça <i>arrancar o couro</i> dele por ele ter mentido ser rico.</p>
<p>COSTARD Pray you, sir, how much carnation ribbon may a man buy for a remuneration?</p>	<p>TERNINHO Olá, madame. Venha cá, quantas fitinhas do Senhor do Bonfim dá pra comprar com uma recompensa?</p>	<p>(13) Na página anterior: a palavra <i>farthing</i> corresponde a uma antiga unidade monetária existente no Reino Unido e retirada de circulação no ano de 1961, cuja moeda possuía o valor de, aproximadamente, R\$ 0,25. Optei por não adotar a conversão exata da moeda britânica para o real; ao invés disso, para me referir a uma determinada quantia na unidade monetária brasileira, utilizei a palavra <i>conto</i>, que além de fazer parte da linguagem popular baiana e ser utilizada como sinônimo de <i>real</i>, também dialoga com o <i>conto de réis</i>, expressão utilizada para fazer referência à determinada quantia em <i>real</i>, antiga unidade monetária utilizada no Brasil dos tempos coloniais até o início da década de 1940.</p>
<p>BIRON What is a remuneration?</p>	<p>BÁRBARA Recompensa? Oxente, como assim?</p>	
<p>COSTARD Marry, sir, halfpenny-farthing.</p>	<p>TERNINHO É, é o mesmo que dez conto.</p>	
<p>BIRON Why, then, three-farthing-worth of silk.</p>	<p>BÁRBARA Ah, sim... Bom, então dá pra comprar umas cem fitinhas, mais ou menos.</p>	
<p>COSTARD I thank your worship. God be wi' you.</p>	<p>TERNINHO Certo. Muito obrigado. Deus te abençoe.</p>	
<p>BIRON Stay, slave, I must employ thee. As thou wilt win my favour, good my knave, Do one thing for me that I shall entreat.</p>	<p>BÁRBARA Peraí rapidinho, venha cá! Preciso que você me ajude num negócio. Olhe, colabore que eu fico te devendo uma, certo... Quebre esse galho aí pra mim, vá, por favor.</p>	
<p>COSTARD When would you have it done, sir?</p>	<p>TERNINHO Pra quando é?</p>	

<p>BIRON This afternoon.</p>	<p>BÁRBARA Pra hoje de tarde.</p>	
<p>COSTARD Well, I will do it, sir. Fare you well.</p>	<p>TERNINHO Missão dada é missão cumprida. Fui!</p>	
<p>BIRON Thou knowest not what it is.</p>	<p>BÁRBARA Oxe, mas você nem sabe o que é pra fazer.</p>	
<p>COSTARD I shall know, sir, when I have done it.</p>	<p>TERNINHO Eu vou saber quando tiver feito.</p>	
<p>BIRON Why, villain, thou must know first.</p>	<p>BÁRBARA Deixe de fuleiragem que você tem que saber o que é pra fazer primeiro!</p>	
<p>COSTARD I will come to your worship tomorrow morning.</p>	<p>TERNINHO Eu te procuro amanhã de manhã.</p>	
<p>BIRON It must be done this afternoon. Hark, slave, it is but this: The Princess comes to hunt here in the park, And in her train there is a gentle lady. When tongues speak sweetly, then they name her name, And Rosaline they call her. Ask for her, And to her white hand see thou do commend This sealed-up counsel. There's</p>	<p>BÁRBARA É pra hoje de tarde, seu abestalhado! Afff... Ó, preste atenção no que é pra fazer: Pierre vai tirar a tarde hoje pra bater perna no Pelourinho, E junto com ele vai um cara bem bonito. O povo que sabe o nome dele chama o bonito de Denis. Chegue discreto, fale com ele e entregue esse bilhete. Tome aqui esse agrado, como</p>	

<p>thy guerdon (<i>giving him a letter and money</i>), go.</p> <p>COSTARD Guerdon! O sweet guerdon! – better than remuneration, elevenpence-farthing better – most sweet guerdon! I will do it, sir, in print. Guerdon – remuneration!</p> <p><i>Exit</i></p> <p>BIRON And I, forsooth, in love – I that have been love's whip, A very beadle to a humorous sigh, A critic, nay, a night-watch constable, A domineering pedant o'er the boy, Than whom no mortal so magnificent. This wimpled, whining, purblind, wayward boy, This Signor Junior, giant dwarf, Dan Cupid, Regent of love-rhymes, lord of folded arms, Th'anointed sovereign of sighs and groans, Liege of all loiterers and malcontents, Dread prince of plackets, king of</p>	<p>retribuição (<i>dá uma carta e dinheiro a ele</i>). Agora pode ir.</p> <p>TERNINHO Uma retribuição! Uma retribuição maravilhosa! Melhor que recompensa, dez vezes melhor! Eita, retribuição boa! Vou fazer tudo o que a moça quiser pra ontem. Retribuição, recompensa, (<i>cantando</i>) din, din, din, lá, lá lá...</p> <p><i>Sai</i></p> <p>BÁRBARA É verdade... Tô apaixonada. Logo eu, meu pai, que falei tão mal do amor, Fiscalizei os outros, fui motivo de chacota, Critiquei, vigiei o pivetinho dia e noite, Fui autoritária, arrogante, e me julguei Mais porreta do que todo mundo. Esse moleque covarde, chorão, cego e rebelde, Esse senhorzinho metido a homem, Dom Cupido, Regente das rimas de amor, senhor dos braços enlaçados, Majestade dos suspiros e gemidos, Chefe dos vadios e infelizes, Príncipe das calcinhas, rei das</p>	
--	---	--

<p>codpieces, Sole imperator and great general Of trotting paritors – O my little heart!</p> <p>And I to be a corporal of his field, And wear his colours like a tumbler's hoop!</p> <p>What? I love, I sue, I seek a wife?</p> <p>A woman, that is like a German clock, Still a-repairing, ever out of frame, And never going aright, being a watch, But being watched that it may still go right.</p> <p>Nay, to be perjured, which is worst of all, And among three to love the worst of all – A whitely wanton with a velvet brow, With two pitch-balls stuck in her face for eyes– Ay, and, by heaven, one that will do the deed Though <u>Argus</u>⁽¹⁴⁾ were her eunuch and her guard. And I to sigh for her, to watch for her, To pray for her – go to, it is a plague That Cupid will impose for my neglect</p>	<p>cuecas, Único imperador e grande general da galera que dedura quem pula a cerca... Ai, meu pobre coraçãozinho!</p> <p>Agora sou representante de seu exército, Usando suas cores e indo na frente que nem uma palhaça...</p> <p>Mas peraí... O que é isso? Eu amo, paquero... Será que é casar o que eu quero!?</p> <p>Com um homem que é como um relógio, Sempre quebrado, marcando a hora errada, com algum defeito, mas que ainda assim a gente mantém, porque funciona quando se dá corda.</p> <p>Não! Assim eu quebro meu juramento, e o que é pior, pelo pior dos três amigos de Pierre! Um descarado de pele macia e sobancelha grossa, Com aqueles olhos enormes de jabuticaba presos na cara...</p> <p>Ai, e o pior é que se eu quiser dar ele também vai querer, mesmo que a <u>vizinhança</u>⁽¹⁴⁾ toda fique de butuca em cima na gente! E agora tô aqui, suspirando por ele, sonhando com dele, rezando por ele... Afff! Isso é uma praga que Cupido jogou em mim por eu ter duvidado de seus terríveis</p>	<p>⁽¹⁴⁾ Na mitologia grega, Argos (<i>Argus</i> em inglês) era um gigante de cem olhos designado por Hera para vigiar a sacerdotisa Io e impedir que ela e seu marido, Zeus, ficassem juntos. Decidi traduzir <i>Argus</i> por <i>vizinhança</i> e adotar o sentido de <i>muitos vizinhos olhando e fofocando a respeito do casal</i>.</p>
--	---	---

Of his almighty dreadful little might. Well, I will love, write, sigh, pray, sue, groan: Some men must love my lady, and some Joan. <i>Exeunt.</i>	poderes e caprichos! Mas já que é assim, né... Paciência! Vou amar mesmo! Vou escrever, gemer, rezar, xavecar, suspirar: Algumas pessoas podem escolher amar quem não lhe entoje; já outras amam o que tem pra hoje. <i>Sai</i> <i>Fim da cena I do terceiro ato</i>	
---	--	--

5.1.1 Análise comparativa das escolhas feitas pelas tradutoras

Na análise dessa cena de *Love's labour's lost*, inicialmente encontrei duas ocorrências de itens lexicais com dupla carga semântica, sendo a primeira delas a palavra *ass*. Conforme sinalizei em comentário, a palavra *ass* pode significar tanto *burro*, *asno* quanto *bunda*, *traseiro* em português. Sendo assim, vejamos como ficou a tradução da fala de Mote que contém essa palavra nas ressignificações de Viégas-Faria e Heliadora:

TEXTO DE PARTIDA DE SHAKESPEARE (1594 – 1595)	TRADUÇÃO DE VIÉGAS-FARIA (2007)	TRADUÇÃO DE HELIODORA (2009)	MINHA TRADUÇÃO (2020)
MOTE (<i>aside</i>) A message well sympathized – a horse to be ambassador for an <u>ass</u> . (p.288)	RAPAZ Uma mensagem bem arranjada: o cavalo será embaixador do <u>burro</u> . (p.46)	MARIPOSA Uma mensagem muito bem planejada: um cavalo vai servir de embaixador de um <u>asno</u> . (p.226)	CISCO (<i>à parte</i>) Mas ora, vejam só que simpático – um merdinha trabalhando pra um <u>bundão</u> .

			(p.138)
--	--	--	---------

Existe aqui a coincidência nas traduções de ambas as tradutoras, que optaram por manter a brincadeira envolvendo *ass* e *horse* (*cavalo*) e omitir o sentido vulgar que a palavra *ass* carrega. Em minha tradução, no entanto, decidi marcar tal conotação traduzindo *ass* como *bundão*. Essa escolha também envolveu a elipse da tradução mais comum para o português da palavra *horse* e a inserção do termo *merdinha* em seu lugar.

A segunda ocorrência diz respeito às palavras *purgation* e *loose*. *Purgation* significa *purgação* em português, o que remete tanto à remissão de pecados quanto ao efeito purgante de alguma substância laxativa. Já *loose*, da expressão verbal *to let loose*, tem o significado de *soltar*, o que, em associação ao sentido de laxante que *purgation* carrega, aponta para a ideia de *intestino solto*, *diarreia*. Na tabela abaixo apresento as soluções tradutórias adotadas pelas tradutoras pesquisadas:

TEXTO DE PARTIDA DE SHAKESPEARE (1594 - 1595)	TRADUÇÃO DE VIÉGAS-FARIA (2007)	TRADUÇÃO DE HELIODORA (2009)	MINHA TRADUÇÃO (2020)
COSTARD True, true, and now you will be my <u>purgation</u> and let me <u>loose</u> . (p.289)	COSTARDO Está certo, é verdade. E agora o senhor quer ser o meu <u>laxante</u> , e <u>soltar a minha barriga</u> . (p.50)	MELÃO Isso mesmo, isso mesmo, e agora o senhor vai me <u>purgar</u> e <u>me deixar solto</u> . (p.230)	TERNINHO Ah, sim, é mesmo, é mesmo... O senhor vai <u>ajudar a me aliviar</u> e eu <u>vou me soltar</u> . (p.143)

Uma nova coincidência pode ser vista aqui, desta vez envolvendo a minha própria tradução. Todas as tradutoras optaram por resgatar o sentido escatológico dos termos *purgation* e *loose*, utilizando termos como *laxante* e *purgar*. Tanto Viégas-Faria quanto Helidora optaram por marcar a ideia de *intestino solto* com as construções *soltar a minha barriga* e *me deixar solto*, respectivamente, enquanto eu, ao traduzir, escolhi a composição *eu vou me soltar*, dada a sua carga semântica popular adicional de *soltar*

pum. Também optei por trabalhar com o verbo *aliviar* pois, em português, em algumas regiões do Brasil, ela denota *defecar, evacuar*.

Apesar da conotação obscena e escatológica, não encontrei as palavras analisadas – *ass, purgation e loose* – no glossário de E.A.M Colman. No entanto, o autor aponta outros 09 vocábulos e expressões presentes no ato III da peça que teriam sentido indecente: *cod-piece, cupid, deed, do the deed, French crown, hackney, hobby-horse, paritors e placket*. Dessas, seis encontram-se na mesma fala de Biron, que também é a última do ato em questão. As palavras *cupid, plackets, codpieces e paritors* aparecem primeiro na fala da personagem, muito próximas entre si, e em seguida temos a ocorrência de *deed* como parte da expressão *do the deed*.

Em língua inglesa, *cupid* constitui um cognato, e seu significado pode facilmente ser inferido graças à semelhança na escrita e no significado com sua definição mais comum em português. Por se tratar de verbete que referencia o equivalente romano de Eros, deus grego a quem é atribuído não só o amor mas também o erotismo, aparece como palavra relevante na avaliação de Colman. Já *placket* refere-se a uma fenda ou abertura existente na parte frontal de uma saia ou anágua. No glossário de Colman, além desse significado, há também a explicação adicional de que *placket* pode, por extensão, referir-se à genitália feminina ou à própria mulher como um todo (COLMAN, 1974, p.208). Em relação ao verbete *codpiece*, consta no glossário que o termo é utilizado para nomear, no vestuário masculino, uma aba existente em calças e meias que envolve a genitália masculina, podendo referir-se também aos seus próprios órgãos sexuais (Idem, p.188). Em português, *codpiece* pode significar ainda, além do já exposto, *cueca* ou *braguilha*. Por fim, *paritor*, forma obsoleta da palavra *apparitor*, é um termo utilizado para denominar, em língua inglesa, um oficial que convoca testemunhas e executa ordens a serviço de um tribunal eclesiástico. A essa definição, Colman acrescenta, em seu glossário, que um *paritor* mostra-se frequentemente preocupado em julgar casos de fornicação (Idem, p.207). Em português, a palavra *apparitor* aparece como possibilidade para traduzir *oficial de justiça, servidor público e bedel*. Vejamos agora como essas quatro palavras ocorrem juntas no texto de partida e como foram ressignificadas para a língua portuguesa:

TEXTO DE PARTIDA DE SHAKESPEARE (1594 – 1595)	TRADUÇÃO DE VIÉGAS-FARIA (2007)	TRADUÇÃO DE HELIODORA (2009)	MINHA TRADUÇÃO (2020)
<p>BIRON [...] This wimpled, whining, purblind, wayward boy, This Signor Junior, giant dwarf, Dan <u>Cupid</u>, [...] Dread prince of <u>plackets</u>, king of <u>codpieces</u>, Sole imperator and great general Of trotting <u>paritors</u> – O my little heart! [...] (p.289)</p>	<p>BEROWNE [...] Esse menino de olhos vendados, choramingas, totalmente cego, de gênio instável, esse Júnior sênior, esse anão gigante, esse Dom <u>Cupido</u>, [...] temível príncipe das <u>anáguas</u>, rei dos <u>enchimentos das</u> <u>braguilhas</u>, único imperador e sumo general dos <u>oficiais</u> <u>que trazem os</u> <u>adúlteros perante a</u> <u>corte eclesiástica...</u> Ah, meu frágil coração! [...] (p.52)</p>	<p>BEROWNE [...] Menino cego, ardiloso, teimoso, Miniadulto, anão gigante, <u>Cupido</u>; [...] Bom príncipe de <u>saias</u> e <u>braguilhas</u>, Imperador e grande general De <u>meirinhos sexuais</u>. Meu coração! [...] (p.232)</p>	<p>BÁRBARA [...] Esse moleque covarde, chorão, cego e rebelde, Esse senhorzinho metido a homem, Dom <u>Cupido</u>, [...] Príncipe das <u>calcinhas</u>, rei das <u>cuecas</u>, Único imperador e grande general da <u>galera que dedura</u> <u>quem pula a cerca...</u> Ai, meu pobre coraçozinho! [...] (p.148)</p>

Podemos verificar que todas as tradutoras verteram para a língua portuguesa os itens lexicais *cupid*, *placket*, *codpiece* e *paritor* atribuindo a elas significados conforme foram analisados. Em minha ressignificação, no entanto, preferi traduzir *placket* como calcinha, acepção não referenciada antes, mas que guarda uma relação com as demais, e a fazer menção a pessoas fofoqueiras na tradução de *paritor*, ao invés de utilizar um termo que fizesse referência direta a um empregado ou cargo oficial.

Nessa mesma fala de Biron, encontrei outro verbete elencado por Colman no desabafo que a personagem faz em relação a Cupido: *do the deed*. No glossário do

autor, *deed* e *do the deed* aparecem separadamente, embora signifiquem a mesma coisa: *coito*, *cópula*. Há uma informação adicional em relação a *do the deed* sinalizando a existência de um trocadilho, já que, além das significações citadas, a expressão guarda ainda o sentido de *ser ativo* (COLMAN, 1974, p.191). Nessa passagem do texto de *Love's labour's lost*, temos apenas a ocorrência de *do the deed*, e a palavra *deed* ocorre apenas como parte da expressão, já que ela não aparece sozinha em nenhum outro momento do terceiro ato.

TEXTO DE PARTIDA DE SHAKESPEARE (1594 – 1595)	TRADUÇÃO DE VIÉGAS-FARIA (2007)	TRADUÇÃO DE HELIODORA (2009)	MINHA TRADUÇÃO (2020)
<p>BIRON [...] Ay, and, by heaven, one that will <u>do the deed</u> Though Argus were her eunuch and her guard. [...] (p.289)</p>	<p>BEROWNE [...] Sim, e, pelos céus, uma que vai <u>fazer o que tem que ser feito</u>, ainda que Árgus com toda a sua centena de olhos fosse seu eunuco e seu vigia. [...] (p.53)</p>	<p>BEROWNE [...] Mas pelo céu, que um dia <u>vai ser minha</u> Mesmo com Argus como eunuco e guarda: [...] (p.232)</p>	<p>BÁRBARA [...] Ai, e o pior é que <u>se eu quiser dar ele</u> também vai querer, mesmo que a vizinhança toda fique de butuca em cima na gente! [...] (p.148)</p>

Em meu entendimento, Beatriz Viégas-Faria e Bárbara Heliodora optaram por soluções que não apresentam de forma tão explícita o sentido de *coito* que a expressão *do the deed* carrega, embora essa leitura seja possível em suas traduções. Escolhi evidenciar que a expressão em destaque faz referência à cópula utilizando o verbo *dar* em minha tradução, uma vez que ele possui o sentido, já estabelecido e dicionarizado em língua portuguesa, de *ter relações sexuais com alguém*.

Em outro momento da cena, em uma fala de Mote, encontrei os verbetes *hobby-horse* e *hackney*. Conforme já expliquei em comentário, a tradução em língua portuguesa para *hobby-horse* seria cavalo de pau, e nessa passagem de *Love's labour's lost* a expressão faz referência a um elemento cenográfico da *Morris Dance*, dança folclórica inglesa. E. A. M. Colman explica em seu glossário que, por conta das

palhaçadas e travessuras características dessa dança, a expressão *hobby-horse* passou a ser usada para fazer referência a uma pessoa alegre, de vida livre, geralmente uma mulher em Shakespeare, mas não necessariamente uma prostituta. Já a palavra *hackney*, que em português pode significar *cavalo de aluguel*, é utilizada no texto shakespeariano quando uma personagem se refere a uma mulher como parceira sexual regular, mas de forma vulgar. Nas palavras de Colman, a mulher seria uma montaria diária, um “cavalo para cavalgar todos os dias”⁶¹ (COLMAN, 1974, p. 197). Nas traduções analisadas, as soluções para *hobby-horse* e *hackney* foram as seguintes:

TEXTO DE PARTIDA DE SHAKESPEARE (1594 – 1595)	TRADUÇÃO DE VIÉGAS-FARIA (2007)	TRADUÇÃO DE HELIODORA (2009)	MINHA TRADUÇÃO (2020)
<p>MOTE</p> <p>No, master, the <u>hobby-horse</u> is but a colt, and your love perhaps a <u>hackney</u>. But have you forgot your love? (p.288)</p>	<p>RAPAZ</p> <p>Não, mestre. O <u>lascivo</u> é um qualquer, um <u>garanhão</u>. [À parte:] E o seu amor talvez seja uma <u>égua de aluguel</u>. – Mas o senhor não está se esquecendo de sua amada? (p.45)</p>	<p>MARIPOSA</p> <p>Não, meu amo. O <u>cavalinho de pau</u> é só um potro. (À parte) E seu amor talvez já seja um <u>pangaré</u> – Mas já esqueceu do seu amor? (p.226)</p>	<p>CISCO</p> <p>Não, chefia... O que eu disse foi só uma <u>gozação</u>, foi brincadeira. Sua amada é coisa séria, <u>futura parceira nas transações diárias</u>. Mas voltando: já esqueceu do seu dengo, foi? (p.136)</p>

Conforme podemos verificar, as duas tradutoras estudadas fizeram escolhas distintas para traduzir *hobby-horse*, tendo Heliadora optado por fazer menção ao brinquedo feito de madeira que o verbete sugere. Contudo, ambas se aproximaram nas soluções dadas para *hackney*, sendo que Viégas-Faria utilizou uma expressão que permite uma interpretação mais aproximada do sentido atribuído por Colman. Eu optei por não utilizar palavras que referenciassem o animal de montaria sugerido pelos dois verbetes. Em vez disso, para traduzir *hobby-horse*, escolhi utilizar o termo *gozação*,

⁶¹ Minha tradução de “[...] horse for everyday riding”.

recuperando assim o sentido de alegria, brincadeira e deboche, acrescentando ainda uma significação extra, já que gozação deriva de *gozar*, verbo que, entre outras coisas, significa ter satisfação sexual. Já para *hackney*, utilizei *parceira nas transações diárias* para resgatar o sentido de *parceira sexual regular* que a palavra comporta.

Por fim, nesta cena, temos a ocorrência da expressão *French crown*. Em língua portuguesa, ela significa *coroa francesa*, mas Colman aponta a existência de um trocadilho aqui envolvendo uma antiga moeda francesa chamada *écu* e a calvície proveniente da existência de uma doença venérea no organismo. Vejamos como ficou a tradução dessa expressão nas traduções analisadas:

TEXTO DE PARTIDA DE SHAKESPEARE (1594 – 1595)	TRADUÇÃO DE VIÉGAS-FARIA (2007)	TRADUÇÃO DE HELIODORA (2009)	MINHA TRADUÇÃO (2020)
<p>COSTARD</p> <p>My sweet ounce of man's flesh, my incony Jew! Now will I look to his remuneration. [...] Remuneration! Why, it is a fairer name than <u>French crown</u>. I will never buy and sell out of this word.</p> <p>(p.289)</p>	<p>COSTARDO</p> <p>É um pedaço de homem, esse aí: fino. Minha jóia cara, minha bóia rara! Agora deixa eu ver essa renumeração dele. [...] Renumeração! Ora, é nome mais lindo que <u>“uma coroa”</u>. Daqui pra frente, só compro e só vendo com essa palavra. (p.50)</p>	<p>MELÃO</p> <p>Minha doce libra de carne! Meu judeuzinho lindo!</p> <p>MARIPOSA</p> <p>Agora deixa eu ver essa tal remuneração. [...] Remuneração! Ora, é palavra ainda mais bonita do que <u>coroa francesa</u>. Nunca mais vou comprar ou vender nada sem ela.</p> <p>(p.230)⁶²</p>	<p>TERNINHO</p> <p>Ai, meu couro, meu courinho! Deixa eu ver aqui essa recompensa... [...] Recompensa! <u>Palavrão bonito da porra, nem em francês tem um negócio tão retado</u>. Só vou comprar e vender agora usando essa palavra. (p.144)</p>

⁶² Observei na tradução de Bárbara Heliodora que a fala analisada, atribuída à personagem Costard, foi dividida em duas e cada uma de suas partes atribuída a personagens diferentes. Não encontrei em minha pesquisa as razões que levaram a essa cisão na fala em questão.

Tanto Beatriz Viégas-Faria quanto Bárbara Heliadora optaram pela tradução utilizando a palavra *coroa*, que em língua portuguesa guarda múltiplos significados: além de fazer referência à calvície e ao ornamento circular utilizado sobre a cabeça para denotar distinção e nobreza, ainda é utilizada popularmente para referenciar uma pessoa de meia-idade. Em minha tradução, por ter escolhido fazer uso de uma linguagem popular que se aproxima daquela utilizada na cidade de Salvador, utilizei termos que, embora não resgatem os duplos sentidos específicos sugeridos por *coroa*, possibilitam uma ressignificação com elementos grosseiros e que, em alguns casos, carregam sua própria multiplicidade de sentidos, como é o caso da palavra *porra*, que em língua portuguesa tanto pode ser uma expressão de surpresa, sofrimento ou insatisfação, quanto uma forma popular de nomear pênis ou esperma. Além disso, a palavra *negócio* também possui significados diversos em português, sendo alguns deles o de *qualquer coisa cujo nome é desconhecido ou não pode ser dito*, e o de *empreendimento comercial, financeiro*, sendo esse último um sentido que dialoga com o de *moeda francesa* atribuído por Colman.

CAPÍTULO VI: TRADUÇÃO E ANÁLISE DO ATO IV

– [...] *O sentido da peça é o que o Berowne conclui, no quarto ato: “Existe acaso no mundo algum autor que, como os olhos da mulher, nos ensine o que é a beleza?” E a boca? E os peitos? E a bunda? Existe algum autor que nos ensine o que é a beleza como a bunda de uma mulher?*
 – *Shakespeare? (FURTADO, 2006, p.88.)*

6.1 TRADUÇÃO DO QUARTO ATO, CENA I

De todos os cinco atos de *Love’s labour’s lost*, o quarto ato é o que possui a maior concentração de palavras e expressões com conotação obscena, provavelmente por se tratar do que possui o maior número de cenas na peça. Começamos pela tradução comentada da primeira delas.

Texto de partida <i>Love’s labour’s lost</i> , de William Shakespeare	Texto de chegada Minha tradução	Comentários
<p><i>Enter the Princess, a Forester, her ladies – Rosaline, Maria, and Catherine – and her lords, among them Boyet</i></p> <p>PRINCESS Was that the King that spurred his horse so hard Against the steep uprising of the <u>hill</u>⁽¹⁾?</p> <p>BOYET I know not, but I think it was not he.</p> <p>PRINCESS Whoe'er a was, a showed a</p>	<p><i>Entram Pierre, um guarda, seus amigos – Denis, Louis e Charlotte – e os membros de sua equipe, entre eles Beau</i></p> <p>PIERRE Oxente, foi Francisca que passou ali andando de cavalo, foi? Esporando o bicho com força pra ele subir aquele <u>monte</u>⁽¹⁾ mais rápido?</p> <p>BEAU Sei não, patrão, mas acho que não foi ela, não.</p> <p>PIERRE Seja lá quem foi, demonstrou</p>	<p>⁽¹⁾ As palavras <i>mounting</i> (flexão do verbo <i>montar</i>) e <i>mountain</i> (<i>montanha</i>) em inglês possuem sonoridades muito próximas. No texto de partida, o uso de <i>mounting</i> cria uma espécie de trocadilho por conta da presença, na fala anterior da Princesa, da palavra <i>hill</i> (<i>monte, colina, morro</i>), formação geográfica que alude à montanha: ao dizer <i>Whoe'er a was, a showed a mounting mind</i> (<i>Quem quer que seja, demonstrou levar jeito para</i></p>

<p><u>mounting</u>⁽¹⁾ mind. Well, lords, today we shall have our dispatch. Ere Saturday we will return to France. Then, forester my friend, where is the bush That we must stand and play the murderer in?</p> <p>FORESTER Hereby, upon the edge of yonder coppice – A stand where you may make the fairest shoot.</p> <p>PRINCESS I thank my beauty, I am fair that shoot, And thereupon thou speak'st 'the fairest shoot'.</p> <p>FORESTER Pardon me, madam, for I meant not so.</p> <p>PRINCESS What, what? First praise me, and again say no? O short-lived pride! Not fair? Alack, for woe!</p> <p>FORESTER Yes, madam, fair.</p>	<p>muita habilidade na <u>montaria</u>⁽¹⁾. Muito bem, pessoal, hoje a gente resolve nosso assunto. Próximo sábado voltamos pra França. Ô, seu guarda, cadê a pousada Onde a gente vai ficar e fingir que tá de tocaia?</p> <p>GUARDA É por aqui mesmo, pode pegar aquele caminho onde as árvores estão podadas. De lá, você vai poder mostrar que, além de boa-pinta, é o melhor na pontaria.</p> <p>PIERRE Agradeço o elogio, sou mesmo bom de pontaria. E você ainda vem me dizer que me acha boa-pinta!</p> <p>GUARDA Pô, foi mal aê, patrão... Não foi isso o que quis dizer, não.</p> <p>PIERRE Oxe, como é que é? Primeiro me elogia, depois vem com essa esculhambação? Assim você acaba com minha vaidade! Não sou boa-pinta? Olha aí a confusão...</p> <p>GUARDA Não, o senhor é pinta, sim,</p>	<p><i>cavalgar</i>, em uma tradução mais aproximada), ela está se referindo à pessoa que ela viu subindo o morro a cavalo. Em minha tradução, encontrei como solução o uso das palavras <i>monte</i> e <i>montaria</i>, que não possuem sonoridades tão semelhantes quanto <i>mounting</i> e <i>mountain</i>, mas que funcionaram dentro do propósito de criar uma relação entre os dois vocábulos.</p>
---	--	---

<p>PRINCESS Nay, never paint me now. Where fair is not, praise cannot mend the brow. Here, good my glass, take this for telling true. <i>(She gives him money)</i> Fair payment for foul words is more than due.</p>	<p>patrão. PIERRE Não, já foi. Não remende, não. Onde não há beleza, elogios não podem enfeitar o canhão. Tome aqui, tome isso por falar a verdade. <i>(Ele dá dinheiro ao guarda)</i> Um agrado mais que justo por palavras sobre a vaidade.</p>	
<p>FORESTER Nothing but fair is that which you inherit.</p>	<p>GUARDA Nada além de justa é a beleza que você herdou no nascimento.</p>	
<p>PRINCESS See, see, my beauty will be saved by merit! O heresy in fair, fit for these days – A giving hand, though foul, shall have fair praise. But come, the bow. Now mercy goes to kill, And shooting well is then accounted ill. Thus will I save my credit in the shoot, Not wounding – pity would not let me do't. If wounding, then it was to show my skill, That more for praise than purpose meant to kill.</p>	<p>PIERRE Ora, ora, vejam só, minha beleza nada mais é que por merecimento! Um absurdo falar assim da beleza, mas é o que se faz hoje em dia: A boca que bajula, mesmo suja, é justa se elogia. Mas vamos lá, cadê meu binóculo. A beleza aqui vai à caça, Antes que ter boa pontaria seja uma desgraça. Vou levar o crédito pela boa mira. Se eu falhar, foi por pena, antes que de mim digam mentira. Se eu acertar, fica aí a prova de meu talento, Muito mais digno de elogio que de xingamento.</p>	

<p>And, out of question, so it is sometimes – Glory grows guilty of detested crimes When for fame's sake, for praise, an outward part, We bend to that the working of the heart, As I for praise alone now seek to spill The poor deer's blood that my heart means no ill.</p>	<p>Assim é a vida, meus amigos, e ninguém questiona: A fama cresce enquanto a ação decepciona. Quando se quer ser popular e elogiado, Deixamos o nosso coração de lado, E eu agora vou sozinho procurar mirar Na doce criatura que meu coração nunca quis magoar.</p>	
<p>BOYET Do not curst wives hold that self-sovereignty Only for praise' sake when they strive to be Lords o'er their lords?</p>	<p>BEAU Ué, mas não são as mulheres mandonas as que mais gostam dos elogios, as que mais saem ganhando por mandar e desmandar nos seus companheiros?</p>	
<p>PRINCESS Only for praise, and praise we may afford To any lady that subdues a lord.</p>	<p>PIERRE Só dos elogios, e a gente tem mais é que elogiar mesmo qualquer mulher que bota um cabra no seu devido lugar.</p>	
<p><i>Enter Costard the clown</i></p>	<p><i>Entra Terninho</i></p>	
<p>BOYET Here comes a member of the commonwealth.</p>	<p>BEAU Lá vem um enviado da turma dos bacanas.</p>	
<p>COSTARD God dig-you-de'en, all. Pray you, which is the head lady?</p>	<p>TERNINHO Olá, olá pra todo mundo. Por favor, quem é o cabeça aqui?</p>	

<p>PRINCESS Thou shalt know her, fellow, by the rest that have no heads.</p>	<p>PIERRE Você deveria saber quem é, camarada, já que o resto é tudo desmiolado.</p>	
<p>COSTARD Which is the greatest lady, the highest?</p>	<p>TERNINHO Vou perguntar de outro jeito. Quem é o melhor e maior de todos vocês?</p>	
<p>PRINCESS The thickest and the tallest.</p>	<p>PIERRE O mais bem-dotado e o maior de todos.</p>	
<p>COSTARD The thickest and the tallest – it is so, truth is truth. An your waist, mistress, were as slender as my wit One o' these maids' girdles for your waist should be fit. Are not you the chief woman? You are the thickest here.</p>	<p>TERNINHO O mais bem-dotado e maior de todos – é verdade. Se seu dote fosse pequeno que nem minha importância, A cueca de qualquer um de seus amigos caberia em você com elegância. É você o chefe, né? Você é o mais bem-dotado aqui.</p>	
<p>PRINCESS What's your will, sir? What's your will?</p>	<p>PIERRE Adiante aí, vá... O que é que você quer?</p>	
<p>COSTARD I have a letter from Monsieur Biron to one Lady Rosaline.</p>	<p>TERNINHO Trago uma carta de Bárbara para um tal de Denis.</p>	
<p>PRINCESS O, thy letter, thy letter! (<i>She takes it</i>) He's a good friend of mine. (<i>To Costard</i>) Stand aside, good bearer. Boyet, you can carve.</p>	<p>PIERRE Ora, ora, uma carta! Que pitoresco! Quase não se vê mais disso hoje em dia. (<i>Ele a pega</i>) Denis é muito meu amigo.</p>	

<p>Break up this capon.</p> <p><i>(She gives the letter to Boyet)</i></p>	<p><i>(Para Terninho)</i> Chegue pra lá, vá, pombo-correio. Beau, venha cá. Abra aqui esta carta.</p> <p><i>(Entrega a carta a Beau)</i></p>	
<p>BOYET</p> <p>I am bound to serve.</p> <p>This letter is mistook. It importeth none here.</p> <p>It is writ to Jaquenetta.</p>	<p>BEAU</p> <p>Só se for agora, chefia.</p> <p>Oxe, mas essa carta tá errada, viu... Não é pra ninguém daqui, não. É pra Jaqueline.</p>	
<p>PRINCESS</p> <p>We will read it, I swear.</p> <p>Break the neck of the wax, and every one give ear.</p>	<p>PIERRE</p> <p>Pois então vamos ler.</p> <p>Abra logo. Todo mundo ouvindo, prestem atenção.</p>	
<p>BOYET</p> <p><i>(Reads)</i> 'By heaven, that thou art fair is most infallible, true that thou art beauteous, truth itself that thou art lovely.</p> <p>More fairer than fair, beautiful than beauteous, truer than truth itself, have commiseration on thy heroical vassal.</p> <p>The magnanimous and most illustre <u>King Cophetua</u>⁽²⁾ set's eye upon the penurious and indubitate beggar <u>Zenelophon</u>⁽²⁾, and he it was that might rightly say "<u>Veni, vidi, vici</u>"⁽³⁾, which to annothanize in the vulgar – O base and obscure vulgar! – <u>videlicet</u>⁽⁴⁾ "He came, see, and overcame."</p> <p>He came, one; see, two;</p>	<p>BEAU</p> <p><i>(Lê)</i> "É pelo céu desta cidade abençoada que juro: você é pura, bonita e verdadeiramente encantadora.</p> <p>Mais pura que a pureza, mais bonita que a beleza, mais encantadora que o encanto.</p> <p>Tenha pena deste seu glorioso escravo em pranto!</p> <p>O magnânimo e mais ilustre dos príncipes pousou os olhos na pobre e humilde mendiga, e muito provavelmente foi ele que disse 'Veni, vidi, vici', o que, em latim – ah, o bom e velho latim! – quer dizer: "ele veio, viu e venceu".</p> <p>Primeiro ele veio. Depois, viu.</p>	<p>⁽²⁾ Referência a uma balada e a um drama sobre o rei Cofétua, que se apaixona por uma mendiga chamada Zenelofon (RESENDE, 2006. p.36). Tal menção aparece em pelo menos outras três obras de Shakespeare (<i>Romeu e Julieta</i>, <i>Ricardo II</i> e <i>Henrique IV</i>), o que poderia sugerir tratar-se de uma história bastante popular em sua época. No entanto, como não é uma narrativa com a qual o público contemporâneo brasileiro tenha familiaridade, optei por trabalhar fazendo referência à história <i>O príncipe e o mendigo</i>, referência</p>

<p>overcame, three.</p> <p>Who came? The King. Why did he come? To see. Why did he see? To overcome. To whom came he? To the beggar. What saw he? The beggar. Who overcame he? The beggar. The conclusion is victory. On whose side? The King's. The captive is enriched. On whose side? The beggar's. The catastrophe is a nuptial. On whose side? The King's – no, on both in one, or one in both.</p> <p>I am the King – for so stands the comparison – thou the beggar, for so witnesseth thy lowliness.</p> <p>Shall I command thy love? I may.</p> <p>Shall I enforce thy love? I could.</p> <p>Shall I entreat thy love? I will.</p> <p>What shalt thou exchange for rags? Robes. For titles? Titles. For thyself? Me.</p> <p>Thus, expecting thy reply, I profane my lips on thy foot, my eyes on thy picture, and my heart on thy every part.</p> <p>Thine in the dearest design of industry, Don Adriano de Armado.</p> <p>Thus dost thou hear the Nemean lion roar</p>	<p>Por fim, venceu.</p> <p>Quem veio? O príncipe. Por que ele veio? Para ver. Por que ele quis ver? Para vencer. Por quem ele veio? Pela mendiga. O que ele viu? A mendiga, ora. E quem ele venceu? A mendiga também. A conclusão da história é a vitória. Vitória de quem? Do príncipe. Bom para a mendiga. Vitória de quem mesmo? Da mendiga! E deu em casamento. Da parte de quem? Da do príncipe. Não, da dos dois em um, ou de um dos dois.</p> <p>Explicando melhor, eu sou o príncipe e você é a mendiga (como bem atesta sua posição inferior).</p> <p>Devo exigir seu amor? Bem que poderia.</p> <p>Devo mendigar seu amor? Também poderia.</p> <p>Devo implorar pelo seu amor? É o que farei.</p> <p>O que você teria em troca de seus trapinhos? Belas roupas. De seu pouco valor? Um título. De você mesma? Eu!</p> <p>Enquanto aguardo sua resposta, já me sinto um profano a beijar teus pés, admirar tua beleza e doar meu coração a você.</p> <p>Com a melhor das intenções, teu eterno Armando Armado.</p> <p>Ouça o grande leão de Nemeia rugir</p>	<p>essa que utilizei pela primeira vez em nossa tradução no ato I, cena II, quando Armado lembra da história do rei Cofétua também pela primeira vez. Como Armado, no ato I, diz que pretende reescrever e recriar a narrativa, não vi problema em referenciar <i>O príncipe e o mendigo</i>, que não é exatamente uma história romântica sobre paixão: para todos os efeitos, aqui o príncipe se apaixonou pela mendiga por causa da alteração que Armado fez na história para tentar usá-la com o propósito de conquistar Jaqueline.</p> <p>⁽³⁾ <i>Veni, vidi, vici</i> é uma frase em latim supostamente atribuída ao general romano Júlio César. Significa <i>Vim, vi, venci</i>.</p> <p>⁽⁴⁾ <i>Videlicet</i> é uma palavra em latim que significa <i>isto é, a saber</i>.</p>
---	---	--

<p>'Gainst thee, thou lamb, that standest as his prey. Submissive fall his princely feet before, And he from forage will incline to play. But if thou strive, poor soul, what art thou then? Food for his rage, repasture for his den.</p> <p>PRINCESS</p> <p>What plume of feathers is he that indited this letter? What vane? What weathercock? Did you ever hear better?</p> <p>BOYET</p> <p>I am much deceived but I remember the style.</p> <p>PRINCESS</p> <p>Else your memory is bad, going o'er it erewhile.</p> <p>BOYET</p> <p>This Armado is a Spaniard that keeps here in court, A phantasim, a Monarcho, and one that makes sport To the Prince and his bookmates.</p> <p>PRINCESS</p> <p>(To Costard) Thou, fellow, a</p>	<p>Contra você, linda ovelhinha, que aí está como sua presa. Se for boazinha e a ele se curvar, Ele vai deixar de caçar para contigo brincar. Mas e se você resistir, pobre criatura, o que acontecerá? Sua ira irá alimentar, e para sua toca ele vai te arrastar.”</p> <p>PIERRE</p> <p>Mas rapaz... Que porra é essa? Isso lá é carta que se escreva pra alguém? Vocês ouviram o mesmo absurdo que eu ouvi?</p> <p>BEAU</p> <p>Pra minha tristeza e decepção, sim, lembro bem do estilo.</p> <p>PIERRE</p> <p>E olhe que sua memória é fraca, mas como foi você mesmo que acabou de ler...</p> <p>BEAU</p> <p>Esse tal de Armado é um baiano que se acha espanhol só porque mora na Espanha. Um sujeito iludido que se acha importante, coitado. Está aqui em Salvador fazendo companhia a Francisca e suas amigas.</p> <p>PIERRE</p> <p>(Para Terninho) Rapaz, venha</p>	
--	---	--

word. Who gave thee this letter?	cá. Quem te deu esta carta?	
COSTARD I told you – my lord.	TERNINHO Já te disse, foi uma moça.	
PRINCESS To whom shouldst thou give it?	PIERRE E pra quem você deveria entregar?	
COSTARD From my lord to my lady.	TERNINHO Era da moça pra um moço.	
PRINCESS From which lord to which lady?	PIERRE Essa moça e esse moço tem nome?	
COSTARD From my lord Biron, a good master of mine, To a lady of France that he called Rosaline.	TERNINHO Era da moça chamada Bárbara, uma conhecida minha, Para o moço chamado Denis.	
PRINCESS Thou hast mistaken his letter. Come, lords, away.	PIERRE Olhe, você trocou as cartas. Vamos, pessoal, tá na hora.	
<i>(To Rosaline, giving her the letter)</i>	<i>(Para Denis, lhe entregando a carta)</i>	
Here, sweet, put up this, 'twill be thine another day.	Tome aqui, meu amigo, deixe aí com você por enquanto. Da próxima vez ele acerta e traz a carta certa.	
<i>Exit attended</i>	<i>Sai Pierre e sua equipe</i>	
BOYET Who is the suitor? Who is the	BEAU Ei, psiu... Quem é a criatura que	

suitor?	está de olho em você?	
ROSALINE Shall I teach you to know?	DENIS Você quer mesmo saber?	
BOYET Ay, my continent of beauty.	BEAU Sim, se quiser me dizer.	
ROSALINE Why, she that bears the bow. Finely put off.	DENIS É aquela que segura bem o tchan. Mais detalhes não interessam a você. Tome, distraído!	
BOYET My lady goes to kill horns, but if thou marry, Hang me by the neck if horns that year miscarry. Finely put on.	BEAU Sei... Moça assim parece ser do tipo fiel, mas se vocês decidirem casar, Dou minha cara a tapa como logo um par de chifres vai te dar. Tome de volta, tome!	
ROSALINE Well then, I am the shooter.	DENIS Pois muito bem. Minha vez de jogar.	
BOYET And who is your deer?	BEAU E em que alvo você vai mirar?	
ROSALINE If we choose by the horns, yourself come not near. Finely put on indeed!	DENIS Bom, se for pra escolher pelo tamanho dos chifres, acho que você de mim deve ganhar. Eita, tomou no centro!	
MARIA You still wrangle with her, Boyet,	LOUIS Ha, ha, ha, ha, ha... Desista de	

<p>and she strikes at the brow.</p>	<p>competir com ele, Beau, você só leva xepo!</p>	
<p>BOYET But she herself is hit lower – have I hit her now?</p>	<p>BEAU Mas ele tomou o dele – ou vai dizer que não dei nele um lepo?</p>	
<p>ROSALINE Shall I come upon thee with an old saying that was a man when <u>King Pépin of France</u>⁽⁵⁾ was a little boy, as touching the hit it?</p>	<p>DENIS Pois eu tenho uma música pra você, meu chapa, música boa e que serve pra ocasião, já que estamos falando de tomar daqui, tomar de lá.</p>	<p>⁽⁵⁾ Referência ao rei Pepino, o Breve. Por conta da escolha tradutória que fiz logo na sequência, em utilizar músicas populares do carnaval de Salvador, a menção ao rei Pepino foi omitida.</p>
<p>BOYET So I may answer thee with one as old that was a woman when <u>Queen Guinevere of Britain</u>⁽⁶⁾ was a little wench, as touching the hit it.</p>	<p>BEAU Mande que eu já tô com outra aqui ó, na ponta da língua, pronta pra você! Boa também, e que também fala de tomar de lá, tomar de cá.</p>	<p>⁽⁶⁾ Referência à rainha Guinevere, esposa do Rei Arthur. A menção a ela também foi omitida em minha tradução, pelo mesmo motivo que nos levou a omitir o rei Pepino.</p>
<p>ROSALINE (Sings) Thou canst not hit it, hit it, hit it, Thou canst not hit it, my good man.</p>	<p>DENIS (Cantando) <u>Quando eu meter você vai se jogar</u> <u>Quando eu meter você vai se jogar</u> <u>To-tome, to-tome, tome,</u> <u>To-tome, to-tome, uuh!</u>⁽⁷⁾</p>	<p>⁽⁷⁾ Trecho da música intitulada <i>Tome tome tome</i>, da banda baiana <i>Saidy Bamba</i>.</p>
<p>BOYET (Sings) An I cannot, cannot, cannot, An I cannot, another can.</p>	<p>BEAU (Cantando) <u>Todo mundo vai fazer</u> <u>Todo mundo vai fazer</u> <u>Todo mundo tá fazendo o</u> <u>movimento que é assim</u> <u>É um tal de to-to-toma</u> <u>To-toma, to-toma, toma</u> <u>To-toma, to-toma, toma</u>⁽⁸⁾</p>	<p>⁽⁸⁾ Trecho da música intitulada <i>Um tal de toma</i>, do cantor baiano Léo Santana.</p>

<p><i>Exeunt Rosaline</i></p> <p>COSTARD By my troth, most pleasant! How both did fit it!</p> <p>MARIA A mark marvellous well shot, for they both did hit it.</p> <p>BOYET A mark – O mark but that mark! A mark, says my lady. Let the mark have a <u>prick</u>⁽⁹⁾ in't to mete at, if it may be.</p> <p>MARIA Wide o' the bow hand – i' faith, your hand is out.</p> <p>COSTARD Indeed, a must shoot nearer, or he'll ne'er hit the clout.</p> <p>BOYET An if my hand be out, then belike your hand is in.</p> <p>COSTARD Then will she get the upshoot by cleaving the pin.</p>	<p><i>Sai Denis</i></p> <p>TERNINHO Mas veja se eu posso com uma coisa dessas... Um deu no outro!</p> <p>LOUIS Achei muito justo, os dois tomaram bem no meio da roda.</p> <p>BEAU Ha, ha, ha! Na roda! Você disse no meio da roda, gostei! Pois <u>vamos abrir sua roda, enlarguecer</u>⁽¹⁰⁾, e abrir espaço pra mais um <u>membro</u>⁽⁹⁾ dentro dela. Que tal?</p> <p>LOUIS Oxe, tire sua mão daí, véi! Não fique me bulindo, não, senão você vai se dar mal.</p> <p>TERNINHO Iiih, se lascou! Mirou no alvo de perto, mas mesmo assim ficou de fora. Mas que animal!</p> <p>BEAU Posso até ficar de fora, mas pior é você que não dá uma dentro.</p> <p>TERNINHO Colé, maluco, tá me gozando? Sei direitinho como fazer para acertar bem no centro.</p>	<p>⁽⁹⁾ A palavra <i>prick</i> em inglês significa, entre muitas outras coisas, <i>pênis</i>. Optei pela palavra <i>membro</i> porque, em português, ela também possui muitos significados, inclusive como sinônimo de pênis.</p> <p>⁽¹⁰⁾ Referência à música intitulada <i>A roda</i>, da cantora baiana Sarajane.</p>
---	--	--

<p>MARIA Come, come, you talk greasily, your lips grow foul.</p> <p>COSTARD She's too hard for you at pricks, sir. Challenge her to bowl.</p> <p>BOYET I fear too much rubbing. Goodnight, my good owl.</p> <p><i>Exeunt Boyet, Maria, and Catherine</i></p>	<p>LOUIS Afff, quanta baixaria... Vocês tem a boca imunda!</p> <p>TERNINHO A situação aqui tá dureza mesmo, pra cacete. Quanto mais a gente fala, mais a gente se afunda.</p> <p>BEAU E cada um que se cuide pra ninguém roçar em sua bunda! Fui!</p> <p><i>Saem Beau, Louis e Charlotte</i></p>	
<p>COSTARD By my soul, a swain, a most simple clown.</p> <p>Lord, Lord, how the ladies and I have put him down!</p> <p>O' my troth, most sweet jests, most incony vulgar wit, When it comes so smoothly off, so obscenely, as it were, so fit!</p> <p>Armado o' th' one side – O, a most dainty man! – To see him walk before a lady and to bear her fan!</p> <p>To see him kiss his hand, and how most sweetly a will swear, And his page o' t' other side, that</p>	<p>TERNINHO Por minha santinha, logo eu, um pobre coitado, que na elite não me encaixo.</p> <p>Meu pai amado, eu e os outros caras colocamos ele pra baixo! É verdade, as gozações mais simples, a malícia mais banal, Quando saem devagarzinho, Na safadeza, encaixam bem no final!</p> <p>De um lado, Armado – mas que homem elegante! – Acompanhando as moças e carregando suas coisas, todo pedante! Beijando mãos e fazendo grandes juras abundantes. E do outro lado seu estagiário, cheio de esperteza –</p>	

handful of wit – Ah heavens, it is a most pathetic nit!	Ah, meu pai, um pivetinho inteligente com certeza!	
<i>Shout within</i>	<i>Gritos vindos dos bastidores</i>	
Sola, sola!	Já vou! Já vou!	
<i>Exeunt.</i>	<i>Sai</i>	
	<i>Fim da cena I do quarto ato</i>	

6.1.1 Análise comparativa das escolhas feitas pelas tradutoras

Esta cena possui um grande número de palavras e expressões com conotação indecente, apesar de ser considerada curta em comparação a outras cenas da peça. Encontrei 15 ocorrências no total, sendo 13 delas verbetes presentes no glossário de E. A. M. Colman. Iniciarei com a análise de *brow*, que pode significar *testa*, *sobrancelha* ou *fronte*. Colman explica que, no texto shakespeariano, a palavra *brow* tem significados diferentes dependendo do tipo de personagem a que ela se refere. Se a palavra faz referência a um homem, significa uma testa com chifres de traição; se ela faz referência a uma mulher que é adúltera, significa uma testa com a palavra *puta* ou *meretriz* escrita nela (COLMAN, 1974, p.186).

Em *Love's labour's lost* a palavra *brow* ocorre duas vezes. Vejamos abaixo a primeira dessas ocorrências e como ficaram suas traduções:

TEXTO DE PARTIDA DE SHAKESPEARE (1594 – 1595)	TRADUÇÃO DE VIÉGAS-FARIA (2007)	TRADUÇÃO DE HELIODORA (2009)	MINHA TRADUÇÃO (2020)
PRINCESS Nay, never paint me now.	PRINCESA Não, não, não, nada de me elogiar agora.	PRINCESA Não dá pra remendar. <u>Feiúra</u> , ninguém pode	PIERRE Não, já foi. Não remende, não.

Where fair is not, praise cannot mend the <u>brow</u> . (p.289)	Onde a beleza não está, os elogios não têm como remendar o <u>rosto</u> . (p.55)	consertar. (p.233)	Onde não há beleza, elogios não podem enfeitar o <u>canhão</u> . (p.159)
---	--	--------------------	--

Nenhuma das traduções, nem mesmo a minha, recuperou o sentido indecente proposto por Colman. Ainda assim, em meu caso, fiz uma tentativa de atribuir algum significado grosseiro dentro do contexto com o qual trabalhei ao empregar a palavra *canhão*, termo com conotação ofensiva utilizado popular e informalmente em português para denominar uma pessoa feia, em geral uma mulher.

Verifiquemos agora como ficaram as soluções dadas à outra ocorrência da palavra *brow*:

TEXTO DE PARTIDA DE SHAKESPEARE (1594 – 1595)	TRADUÇÃO DE VIÉGAS-FÁRIA (2007)	TRADUÇÃO DE HELIODORA (2009)	MINHA TRADUÇÃO (2020)
MARIA You still wrangle with her, Boyet, and she strikes at the <u>brow</u> . (p.290)	MARIA Você sempre puxa briga com ela, Boyet, e ela sempre lhe mete um na <u>testa</u> . (p.59)	MARIA Melhor não discutir com ela, Boyet, porque ela acerta sempre na <u>testa</u> . (p.237)	LOUIS Ha, ha, ha, ha, ha... Desista de competir com ele, Beau, você só leva <u>xepo</u> ! (p.167)

Mais uma vez, nenhuma das traduções resgatou o sentido grosseiro da palavra em destaque. Durante o processo de ressignificação do texto shakespeariano, por conta do contexto que utilizei, dei preferência pelo uso aqui de um termo da linguagem popular baiana que, além de significar *levar um fora*, também faz rima com a palavra *lepo*, que utilizo na sequência do diálogo.

O próximo verbete a ser analisado é *deer*, forma utilizada para traduzir tanto *veado* quanto a fêmea desse animal, *corça*. No texto shakespeariano, *deer* aparece fazendo um trocadilho com a palavra homófona *dear* – *querido(a)* em língua inglesa –, significando *uma presa sexual a ser caçada* (COLMAN, 1974, p.190). Assim como

brow, *deer* também ocorre duas vezes na cena que está sendo analisada. No quadro a seguir temos a primeira dessas ocorrências:

TEXTO DE PARTIDA DE SHAKESPEARE (1594 – 1595)	TRADUÇÃO DE VIÉGAS-FARIA (2007)	TRADUÇÃO DE HELIODORA (2009)	MINHA TRADUÇÃO (2020)
<p>PRINCESS [...] And, out of question, so it is sometimes – Glory grows guilty of detested crimes When for fame's sake, for praise, an outward part, We bend to that the working of the heart, As I for praise alone now seek to spill The poor <u>deer's</u> blood that my heart means no ill. (p.290)</p>	<p>PRINCESA [...] E, por vezes, nem se questiona que seja assim: a glória carrega a culpa de crimes odiosos quando, pela fama, por elogios, por uma parcela externa, curva-se diante dela o funcionamento de nosso coração. Como eu, que, só pelos elogios, quero agora derramar o sangue de um pobre <u>cervo</u> a quem meu coração não deseja mal. (p.56)</p>	<p>PRINCESA [...] E muita vez a glória vai se impondo, Porém saindo de um crime hediondo, Quando por fama, loa, exibição, Deformamos o nosso coração; E agora, só por ter fama derramo, O caro sangue do inocente <u>gamo</u>. (p.234)</p>	<p>PIERRE [...] Assim é a vida, meus amigos, e ninguém questiona: A fama cresce enquanto a ação decepciona. Quando se quer ser popular e elogiado, Deixamos o nosso coração de lado, E eu agora vou sozinho procurar mirar Na <u>doce criatura</u> que meu coração nunca quis magoar. (p.160)</p>

É possível verificar aqui que tanto Beatriz Viégas-Faria quanto Bárbara Heliodora optaram pela resignificação que subtrai o sentido de *querido(a)* e apenas faz referência direta ao animal. Em minha tradução, utilizei *doce criatura* em uma tentativa de atribuir a ambiguidade do trocadilho ao texto de chegada.

A segunda ocorrência do verbete *deer* é em um diálogo em que aparece também outra palavra com conotação grosseira, mas que não consta no glossário de Colman. O termo *horns*, entre outras possibilidades, traduz *chifres* em português, mas no texto de

Love's labour's lost esses chifres seriam os que crescem na testa de uma pessoa que foi traída. Vamos analisar, portanto, a tradução das duas palavras no diálogo abaixo:

TEXTO DE PARTIDA DE SHAKESPEARE (1594 – 1595)	TRADUÇÃO DE VIÉGAS-FARIA (2007)	TRADUÇÃO DE HELIODORA (2009)	MINHA TRADUÇÃO (2020)
<p>ROSALINE Well then, I am the shooter.</p>	<p>ROSALINE Pois então, muito bem: sou eu quem está manejando o arco.</p>	<p>ROSALINE Eu é que atiro, então.</p>	<p>DENIS Pois muito bem. Minha vez de jogar.</p>
<p>BOYET And who is your <u>deer</u>?</p>	<p>BOYET E quem é o teu <u>alvo amado</u>?</p>	<p>BOYET Qual o seu <u>cervo</u>?</p>	<p>BEAU E em que <u>alvo</u> você vai mirar?</p>
<p>ROSALINE If we choose by the <u>horns</u>, yourself come not near. Finely put on indeed! (p.290)</p>	<p>ROSALINE Se escolhermos pelos <u>chifres</u>, o senhor não consegue nem chegar perto de mim. Quanto mais do meu lado! Até parece! (p.59)</p>	<p>ROSALINE Por <u>chifres</u>, o senhor não é meu <u>servo</u>. Melhor; imagine só! (p.237)</p>	<p>DENIS Bom, se for pra escolher pelo tamanho dos <u>chifres</u>, acho que você de mim deve ganhar. Eita, tomou no centro! (p.166)</p>

Em relação a *deer*, percebemos que, enquanto Viégas-Faria escolheu uma solução que conjuga os sentidos de *animal a ser caçado* e *querido(a)*, Heliadora aqui conseguiu recuperar e ressignificar o trocadilho existente no texto de partida, utilizando os termos *cervo* e *servo* em sua tradução. Eu optei pelo uso da palavra *alvo*, que permite a dupla interpretação sugerida pelo trocadilho da palavra *deer* em inglês. Já no caso de *horns*, houve uma coincidência: todas as tradutoras deram como solução o uso da palavra *chifres* em suas respectivas traduções.

O próximo termo é *bow*, que possui inúmeros significados em língua portuguesa, sendo alguns deles *curva*, *arco* e *reverência*. Em *Love's labour's lost*, no entanto, Colman sugere que ela pode carregar o sentido de *vulva* (COLMAN, 1974, p.185). No diálogo em que *bow* aparece, há também uma nova ocorrência do termo *horns*; vamos, portanto, observar a tradução das duas palavras no quadro abaixo:

TEXTO DE PARTIDA DE SHAKESPEARE (1594 – 1595)	TRADUÇÃO DE VIÉGAS-FARIA (2007)	TRADUÇÃO DE HELIODORA (2009)	MINHA TRADUÇÃO (2020)
BOYET Who is the suitor? Who is the suitor?	BOYET Quem é o arqueiro? De quem é a flecha de Cupido?	BOYET Quem manda as flechas?	BEAU Ei, psiu... Quem é a criatura que está de olho em você?
ROSALINE Shall I teach you to know?	ROSALINE Acha que vou lhe dizer?	ROSALINE E quer que eu lhe diga?	DENIS Você quer mesmo saber?
BOYET Ay, my continent of beauty.	BOYET Sim, minha garrafinha de beleza.	BOYET Claro, beleza.	BEAU Sim, se quiser me dizer.
ROSALINE Why, she that bears the <u>bow</u> . Finely put off.	ROSALINE Simples: aquela que empunha o <u>arco</u> . O senhor está inteiramente dispensado.	ROSALINE A que carrega o <u>arco</u> . É uma boa tirada.	DENIS É aquela que segura bem o <u>tchan</u> . Mais detalhes não interessam a você. Tome, distraído!
BOYET My lady goes to kill <u>horns</u> , but if thou marry, Hang me by the neck	BOYET A minha Princesa dispõe-se a matar bichos de <u>chifres</u> , mas, se tu casares,	BOYET Vai matar <u>chifres</u> ; se você casar, <u>Chifres</u> , 'stou certo, não irão faltar.	BEAU Sei... Moça assim parece ser do tipo fiel, mas se vocês decidirem casar,

if <u>horns</u> that year miscarry. Finely put on. (p.290)	que me pendurem pelo pescoço se no ano de tuas bodas não houver <u>homem chifrudo</u> . Estou me colocando inteiramente ao teu lado. (p.59)	Essa foi bem posta! (p.237)	Dou minha cara a tapa como logo um par de <u>chifres</u> vai te dar. Tome de volta, tome! (p.166)
---	---	--------------------------------	---

No que diz respeito a *bow*, tanto Viégas-Faria quanto Heliodora optaram pelo uso da palavra *arco* em suas traduções, o que não evidencia o sentido vulgar sugerido por Colman. Escolhi o uso da palavra *tchan*, já que ela tonou-se popular entre os falantes nativos de Salvador após ganhar associação à genitália feminina com o lançamento, em 1995, da música *Pau que nasce torto / melô do tchan* pelo então grupo de pagode baiano *Gera samba*⁶³. Em relação a *horns*, mais uma vez todas as tradutoras optaram pelo uso de *chifres* em pelo menos uma de suas ressignificações. Viégas-Faria ainda escolheu utilizar a variação *homem chifrudo* em uma das vezes em que a palavra ocorre, e eu, apesar de ter omitido uma das ocorrências do termo, procurei recuperar o sentido grosseiro pelo contexto da fala da personagem.

Os demais onze verbetes a serem analisados encontram-se todos concentrados em um mesmo diálogo ao final da cena. Por se tratar de um diálogo muito longo, para efeitos de organização, não apresentarei o cotejo completo em um único quadro, mas em partes, seguindo a ordem em que as falas ocorrem.

Na primeira delas, temos a ocorrência das palavras *mark* e *hit*. *Mark* pode significar *marco*, *alvo* e *meta*, entre outras coisas. Na cena em questão, no entanto, o termo faz referência à vulva, como alvo para um homem (COLMAN, 1974, p.203). Já *hit*, que em português pode ser traduzido como *acertar*, *atingir* ou *bater*, em *Love's labour's lost* faz trocadilho com o acerto do tiro com arco e passa a significar *ter relações sexuais com uma mulher* (Ibidem, p.198). Vejamos agora como ficaram as ressignificações das duas palavras no quadro abaixo:

⁶³ Posteriormente, o grupo passou a se chamar *É o tchan*.

TEXTO DE PARTIDA DE SHAKESPEARE (1594 – 1595)	TRADUÇÃO DE VIÉGAS-FARIA (2007)	TRADUÇÃO DE HELIODORA (2009)	MINHA TRADUÇÃO (2020)
MARIA A <u>mark</u> marvellous well shot, for they both did <u>hit</u> it. (p.291)	MARIA Um <u>alvo</u> atingido com precisão, pois <u>meteram</u> um todos os dois. (p.60)	MARIA Foi <u>marca</u> bem deixada, pois ambos <u>acertaram</u> . (p.238)	LOUIS Achei muito justo, os dois <u>tomaram</u> bem no meio da <u>roda</u> . (p.168)

Por conta da mudança de gênero que realizei em algumas personagens que participam desse diálogo no texto de partida, não foi possível recuperar o sentido de *vulva* da palavra *mark*. No entanto, utilizei a palavra *roda* em minha tradução, que além de aludir ao formato circular de um alvo e permitir a associação com o orifício anal, faz ainda uma referência, que será trabalhada na fala seguinte, à música intitulada *A roda*, da cantora baiana Sarajane. Ainda, a tradução de *hit* como *tomaram* reforça o sentido indecente na fala de Louis. Em relação às tradutoras analisadas, entendi que Beatriz Viégas-Faria fez escolhas que permitem a dupla interpretação dos termos sugerida por Colman, enquanto Bárbara Heliadora suavizou bastante a conotação obscena das palavras através de suas soluções.

Na sequência há a ocorrência da palavra *prick*. Ela pode ter inúmeros significados, inclusive o de *pênis*, que é exatamente o sentido indecente que ela apresenta no texto shakespeariano (COLMAN, 1974, p.209). No quadro a seguir temos as soluções de tradução que foram dadas para *prick*:

TEXTO DE PARTIDA DE SHAKESPEARE (1594 – 1595)	TRADUÇÃO DE VIÉGAS-FARIA (2007)	TRADUÇÃO DE HELIODORA (2009)	MINHA TRADUÇÃO (2020)
BOYET A mark – O mark but that mark! A mark, says my lady.	BOYET Um alvo! Ah, um alvo atraindo a mira do <u>equipamento</u> . “Um	BOYET A marca! Pois marque bem tal marca; a marca que	BEAU Ha, ha, ha! Na roda! Você disse no meio da roda, gostei!

Let the mark have a <u>prick</u> in't to mete at, if it may be. (p.291)	alvo”, disse a dama. Pois deixe que o alvo seja de fácil acesso, que fique à mão do atirador. (p.60)	diz ela; Mas deve ter um <u>alvo</u> , pra não haver querela. (p.238)	Pois vamos abrir sua roda, enlarguecer, e abrir espaço pra mais um <u>membro</u> dentro dela. Que tal? (p.168)
---	---	--	--

Escolhi o uso da palavra *membro* em minha tradução, já que ela possui a conotação de *pênis* em língua portuguesa e me permite recuperar o sentido vulgar do verbete. Mais uma vez, Viégas-Faria optou por uma tradução que consegue resgatar a indecência que a personagem sugere em sua fala, enquanto Heliodora escolheu uma ressignificação mais branda.

O próximo verbete a ser analisado é *bow-hand*. A tradução dele para o português seria algo como *mão em forma de arco*, o que seria uma sugestão para masturbação. Em seu glossário, Colman aponta para a semelhança entre o significado desse termo e o das expressões *hand is out* e *hand is in*, que analisarei mais adiante. Nas traduções analisadas, *bow-hand* foi ressignificado da seguinte forma:

TEXTO DE PARTIDA DE SHAKESPEARE (1594 – 1595)	TRADUÇÃO DE VIÉGAS-FARIA (2007)	TRADUÇÃO DE HELIODORA (2009)	MINHA TRADUÇÃO (2020)
MARIA Wide o' the <u>bow hand</u> – i' faith, your hand is out. (p.291)	MARIA Essa pegou longe do alvo! De fato, a <u>sua mão está sem prática</u> , assim como a sua pontaria. (p.60)	MARIA Passou longe! <u>Sua mão pegou errado</u> . (p.238)	LOUIS Oxe, <u>tire sua mão daí, véi!</u> Não fique me bulindo, não, senão você vai se dar mal. (p.168)

Aqui as traduções de Beatriz Viégas-Faria e de Bárbara Heliodora permitem uma interpretação indecente do termo analisado, e é possível inferir o sentido de *masturbação* nas soluções que foram dadas. Em meu caso, embora o sentido de *masturbação* possa não ter ficado tão evidente, é possível fazer uma leitura do trecho

que permite alcançar o alívio cômico proporcionado pela característica grosseira da situação.

O termo seguinte é *clout*. Ele não aparece no glossário de E.A.M. Colman, mas considerarei que ele pode ter, assim como *mark*, o sentido de *vulva*, já que um de seus possíveis significados em português também é *alvo*. As soluções dadas para esse termo foram as seguintes:

TEXTO DE PARTIDA DE SHAKESPEARE (1594 – 1595)	TRADUÇÃO DE VIÉGAS-FARIA (2007)	TRADUÇÃO DE HELIODORA (2009)	MINHA TRADUÇÃO (2020)
COSTARD Indeed, a must shoot nearer, or he'll ne'er hit the <u>clout</u> . (p.291)	COSTARD É verdade. Ele precisa atirar mais de perto, se não, nunca vai acertar a flechada. (p.60)	MELÃO Tem de atirar mais perto, senão não acerta o <u>alvo</u> . (p.238)	TERNINHO Iiiih, se lascou! Mirou no <u>alvo</u> de perto, mas mesmo assim ficou de fora. Mas que animal! (p.168)

Minha escolha coincidiu com a de Bárbara Heliadora, que também optou pelo uso da palavra *alvo* em seu texto. No caso de Beatriz Viégas-Faria, o sentido de *alvo* ficou implícito pelo uso da palavra *flechada* em sua tradução. Em todos os casos, é possível inferir o sentido indecente sugerido pelo termo *alvo*.

Dando continuidade à análise, na sequência há a ocorrência das expressões *hand is out* e *hand is in*, que podem ser traduzidas para o português como *a mão está fora* e *a mão está dentro*. Colman observa que essas expressões aparecem no momento em que Boyet parece estar acusando Maria de masturbação, e isso faria com que esse significado fosse atribuído a elas (COLMAN, 1974, p.197). Vejamos como as ressignificações ficaram nos textos de chegada:

TEXTO DE PARTIDA DE SHAKESPEARE (1594 – 1595)	TRADUÇÃO DE VIÉGAS-FARIA (2007)	TRADUÇÃO DE HELIODORA (2009)	MINHA TRADUÇÃO (2020)
---	---------------------------------	------------------------------	-----------------------

<p>BOYET</p> <p>An if my <u>hand</u> be out, then belike your <u>hand</u> <u>is in</u>. (p.291)</p>	<p>BOYET</p> <p>[<i>dirigindo-se a</i> <i>Maria</i>] Se <u>minha mão</u> <u>está sem prática</u>, muito possivelmente <u>a sua está bem</u> <u>exercitada</u>. (p.60)</p>	<p>BOYET</p> <p>Se <u>eu errei a mão</u>, quer dizer que <u>a sua</u> <u>acertou</u>. (p.238)</p>	<p>BEAU</p> <p>Posso até <u>ficar de</u> <u>fora</u>, mas pior é você que <u>não dá uma</u> <u>dentro</u>. (p.168)</p>
---	---	---	--

De todas as traduções, a de Beatriz Viégas-Faria parece ser a que mais conseguiu se aproximar do sentido de *masturbação* sugerido por Colman. A solução dada por Bárbara Heliadora suaviza o significado vulgar atribuído às expressões, enquanto a minha, apesar de não recuperar a conotação indecente esperada, permite uma interpretação com sentido obsceno a partir do uso de expressões populares típicas da linguagem baiana.

O próximo trecho a ser analisado reúne três verbetes com conotação obscena: *upshoot*, *pin* e *cleaving the pin*. *Upshoot* pode significar *tiro*, *arremesso*, mas no texto shakespeariano permite uma dupla interpretação entre os sentidos de *o melhor tiro no arco e flecha* e *a ejaculação peniana* (COLMAN, 1974, p.221). Já *pin*, que pode ser traduzido como *pino*, *alfinete* ou *prego*, apresenta um duplo sentido envolvendo *o pino no centro do alvo do tiro com arco* e *pênis ereto* (Ibidem, p.207). Finalmente, *cleaving the pin*, que seria algo como *rachando o pino*, possui duplo sentido envolvendo as ideias de *dividir o pino ao meio*, *acertando no centro do alvo do tiro com arco*, e *masturbação praticada no homem por uma mulher* (Ibidem, 188). É importante observar que, embora *pin* e *cleaving the pin* apareçam como verbetes separados no glossário de Colman, não há nenhum momento na cena em que a palavra *pin* apareça sozinha, sendo ela, portanto, parte da expressão *cleaving the pin*. Dito isso, vejamos como ficaram as traduções dos termos em destaque:

TEXTO DE PARTIDA DE SHAKESPEARE (1594 – 1595)	TRADUÇÃO DE VIÉGAS-FÁRIA (2007)	TRADUÇÃO DE HELIODORA (2009)	MINHA TRADUÇÃO (2020)
COSTARD Then will she get the <u>upshoot</u> by <u>cleaving the pin</u> . (p.291)	COSTARD Então ela vai ter mais <u>pontos</u> , porque vai <u>rachar em dois o pino acertando bem na mosca</u> . (p.60)	MELÃO E quem leva o <u>resultado</u> de eu <u>acertar a mira</u> . (p.238)	TERNINHO Colé, maluco, tá me <u>gozando</u> ? Sei direitinho como fazer para <u>acertar bem no centro</u> . (p.168)

É possível verificar aqui que, no caso de *upshoot*, nem Beatriz Viégas-Faria nem Bárbara Heliadora conseguiram recuperar o sentido de *ejaculação peniana* que o termo sugere em suas traduções. Já eu encontrei no verbo *gozar* a possibilidade de resgatar essa significação, já que ele possui o duplo sentido entre *debochar*, *zombar de alguém* e *ter orgasmo*. Já no caso de *cleaving the pin*, embora nenhuma das traduções recupere o sentido de *masturbação praticada no homem por uma mulher*, ainda assim é possível interpretar de forma maliciosa os trechos em questão em todos os textos de chegada.

A ocorrência seguinte é a da palavra *greasily*, que em português pode ser traduzida como *gorduroso(a)*. Contudo, no trecho de *Love's labour's lost* em que ela aparece, o sentido que carrega é o de *algo feito indecentemente ou asquerosamente* (COLMAN, 1974, p.196). No quadro abaixo, temos a soluções de traduções que foram dadas a esse termo:

TEXTO DE PARTIDA DE SHAKESPEARE (1594 – 1595)	TRADUÇÃO DE VIÉGAS-FÁRIA (2007)	TRADUÇÃO DE HELIODORA (2009)	MINHA TRADUÇÃO (2020)
MARIA Come, come, you talk <u>greasily</u> , your lips grow foul. (p.291)	MARIA Vamos, pare com isso, você usa frases <u>indecentes</u> . Sua boca fica cada vez mais suja. (p.61)	MARIA Dobre essa língua; não seja <u>indecente</u> . (p.238)	LOUIS Afff, quanta <u>baixaria</u> ... Vocês tem a boca imunda! (p.169)

--	--	--	--

Mais uma vez ocorre a coincidência nas traduções de Beatriz Viégas-Faria e Bárbara Heliodora, que escolheram traduzir *greasily* como *indecente*. Em meu caso, optei pela palavra *baixaria* por se tratar de termo que, além de denotar algo considerado grosseiro e vulgar, é característico da linguagem popular baiana, o que estaria em consonância com o contexto que proponho em minha tradução.

Por fim, a última palavra com conotação indecente encontrada nessa cena é *rubbing*. Ela pode significar *fricção*, *atrimento* ou *massagem*, entre outras possibilidades. Já no texto da comédia analisada, ela apresenta um duplo sentido entre as ideias de *tocar obstáculos no jogo de boliche* e *acariciar alguém durante o ato sexual, com ênfase no atrimento e fricção resultantes do ato* (COLMAN, 1974, 212). No trecho em que *rubbing* aparece, há também uma nova ocorrência da palavra *prick*, já analisada anteriormente. Vejamos, então, como ficaram as ressignificações dos dois termos no quadro a seguir:

TEXTO DE PARTIDA DE SHAKESPEARE (1594 – 1595)	TRADUÇÃO DE VIÉGAS-FARIA (2007)	TRADUÇÃO DE HELIODORA (2009)	MINHA TRADUÇÃO (2020)
<p>COSTARD She's too hard for you at <u>pricks</u>, sir. Challenge her to bowl.</p>	<p>COSTARD [dirigindo-se a Boyet] Ela é dura demais para o senhor na <u>mira</u>, sir. O senhor pode desafiá-la a jogar boliche de gramado.</p>	<p>MELÃO Ela é dura demais pras suas <u>flechas</u>; é melhor desafiar ela pro boliche.</p>	<p>TERNINHO A situação aqui tá dureza mesmo, pra <u>cacete</u>. Quanto mais a gente fala, mais a gente se afunda.</p>
<p>BOYET I fear too much <u>rubbing</u>. Goodnight, my good owl. (p.291)</p>	<p>BOYET Tenho medo de que possa haver muito <u>atrimento</u> para as bolas. Boa noite, minha corujinha. (p.61)</p>	<p>BOYET Temo que haja <u>esfregação</u> demais. Boa noite, minha boa coruja. (p.238)</p>	<p>BEAU E cada um que se cuide pra ninguém <u>roçar</u> em sua bunda! Fui! (p.169)</p>

--	--	--	--

Observamos que Viégas-Faria fez uma escolha em sua tradução que não entrega de forma tão explícita o sentido indecente de *pricks*. Já Heliadora consegue dar mais ênfase ao aspecto obsceno da palavra ao usar *flechas*, termo que possui a conotação fálica sugerida pelo verbete analisado. Mais uma vez, optei por utilizar uma palavra bastante conhecida na linguagem popular baiana, e que, além disso, ainda é dicionarizada como sinônimo de *pênis*. Já em relação a *rubbing*, todas as traduções, inclusive a minha, fizeram uso de palavras que recuperam a significação vulgar que o termo apresenta no texto shakespeariano.

6.2 TRADUÇÃO DO QUARTO ATO, CENA II

Apresento abaixo a tradução comentada da segunda cena do quarto ato de *Love's labour's lost*. Antes, contudo, uma explicação sobre ela: no texto de partida, Holofernes é uma personagem descrita como pedante, conforme pode ser verificado logo na primeira rubrica da cena, e o uso constante de palavras e expressões em outros idiomas, especialmente em latim, é uma das formas que temos de verificar isso, ao longo do texto dramático. Optei por manter essa característica em sua releitura, o professor Aristóteles, o que me levou à decisão de também conservar as ocorrências em outras línguas. Quando o significado da palavra ou expressão em questão não é dado pelo próprio texto dramático, disponibilizo sua tradução na coluna de comentários. Minhas traduções do latim para o português foram feitas, em sua maioria, com o auxílio do Google Tradutor. Em casos diferentes, a referência foi dada logo a seguir.

Texto de partida <i>Love's labour's lost</i> , de William Shakespeare	Texto de chegada Minha tradução	Comentários
<i>Enter Dull, Holofernes the pedant, and Nathaniel the curate</i>	<i>Entram o segurança Edu, o pedante professor Aristóteles, e o astrólogo Tomás</i>	

<p>NATHANIEL</p> <p>Very reverend sport, truly, and done in the testimony of a good conscience.</p>	<p>TOMÁS</p> <p>De fato, trata-se de um desporto bastante respeitável e, quando praticado, evidencia que o indivíduo tem algo de superior.</p>	
<p>HOLOFERNES</p> <p>The deer was, as you know – <i>sanguis</i> – in blood, ripe as the pomewater who now hangeth like a jewel in the ear of <i>caelo</i>, the sky, the welkin, the heaven, and anon falleth like a crab on the face of <i>terra</i>, the soil, the land, the earth.</p>	<p>ARISTÓTELES</p> <p>O cervo, como vocês bem sabem, estava em <i>sanguis</i>, cheio de sangue e de vida, maduro que nem uma maçã que pende como uma joia do <i>caelo</i>, do céu, do firmamento, do paraíso, e que de repente cai sobre a <i>terra</i>, o solo, o chão, o terreno.</p>	
<p>NATHANIEL</p> <p>Truly, Master Holofernes, the epithets are sweetly varied, like a scholar at the least. But, sir, I assure ye it was a buck of the first head.</p>	<p>TOMÁS</p> <p>Professor, esses epítetos, ricamente variados, convêm a um erudito como o senhor. Mas eu lhe asseguro que se tratava de um macho de uns cinco anos, ainda com a primeira galhada na cabeça.</p>	
<p>HOLOFERNES</p> <p>Sir Nathaniel, <i>haud credo</i>⁽¹⁾.</p>	<p>ARISTÓTELES</p> <p><i>Haud credo</i>⁽¹⁾, Tomás.</p>	
<p>DULL</p> <p>'Twas not a 'auld grey doe', 'twas a pricket.</p>	<p>EDU</p> <p>Cruz credo? Oxente, mas era um veadinho de uns dois anos, no máximo.</p>	
<p>HOLOFERNES</p> <p>Most barbarous intimation! Yet a kind of insinuation, as it were <i>in via</i>, in way, of explication, <i>facere</i>, as it were, replication, or rather</p>	<p>ARISTÓTELES</p> <p>Mas que disparate! De qualquer forma, foi uma tentativa <i>in via</i>, em termos, de explicar, ou <i>facere</i>, conforme o fez, de</p>	<p>⁽¹⁾ A expressão em latim significa <i>não acredito</i>.</p>

<p><i>ostentare</i>, to show, as it were, his inclination after his undressed, unpolished, uneducated, unpruned, untrained, or rather unlettered, or ratherest unconfirmed, fashion, to insert again my ‘<i>haud credo</i>’ for a deer.</p>	<p>argumentar, ou melhor, <i>ostentare</i>, de mostrar sua maneira despreparada, rude, ignorante, deselegante, incapaz, ou melhor, iletrada, ou melhor ainda, improvável de confundir meu ‘<i>haud credo</i>’ com ‘cruz credo’.</p>	
<p>DULL I said the deer was not a ‘auld grey doe’, ‘twas a pricket.</p>	<p>EDU Mas eu só disse que o filhotinho de cruz credo tinha dois anos, e não cinco.</p>	
<p>HOLOFERNES Twice-sod simplicity, <i>bis coctus</i>⁽²⁾! O thou monster ignorance, how deformed dost thou look!</p>	<p>ARISTÓTELES E ainda insiste no erro mais uma vez, <i>bis coctus</i>⁽²⁾! Mas é muita ignorância, que tristeza!</p>	<p>⁽²⁾ A expressão em latim significa <i>cozido duas vezes</i> e está na etimologia da palavra <i>biscuit</i>, existente tanto no inglês quanto no francês, e na palavra em português <i>biscoito</i>⁶⁴.</p>
<p>NATHANIEL Sir, he hath never fed of the dainties that are bred in a book. He hath not eat paper, as it were, he hath not drunk ink. His intellect is not replenished, he is only an animal, only sensible in the duller parts, And such barren plants are set before us that we thankful should be, Which we of taste and feeling are, for those parts that do fructify in us more than he.</p>	<p>TOMÁS Ôô, professor, tenha paciência... Releve, porque ele nunca se alimentou das delícias que são cultivadas nos livros! Nunca comeu papel, nem bebeu tinta, por assim dizer. Seu intelecto ainda não floresceu, ele é apenas um ignorante, um insensível. Essas plantas infrutíferas são colocadas diante de nós para que sejamos agradecidos, Nós que temos bom gosto e sensibilidade, pois tais atributos frutificam mais em nós do que nesses desfavorecidos.</p>	
<p>For as it would ill become me to</p>	<p>Assim como seria estranho se</p>	

⁶⁴ Informação adicional disponível em <<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095508380>>.

<p>be vain, indiscreet, or a fool,</p> <p>So were there a patch set on learning to see <i>him</i> in a school: But <i>omne bene</i>⁽³⁾ say I, being of an old father's mind: 'Many can brook the weather that love not the wind'.</p>	<p>leviano, indiscreto ou tolo eu me revelasse,</p> <p>Seria uma desonra para o ensino vê-lo estudante numa classe. Mas <i>omne bene</i>⁽³⁾, como diriam os antigos intelectuais: É possível suportar o mau tempo mesmo sem amar os vendavais.</p>	<p>⁽³⁾ A expressão em latim significa <i>está tudo bem</i> ou simplesmente <i>tudo bem</i>.</p>
<p>DULL</p> <p>You two are bookmen. Can you tell me by your wit What was a month old at Cain's birth that's not five weeks old as yet?</p>	<p>EDU</p> <p>Vocês dois são muito inteligentes. Quero ver usar essa inteligência toda para responder minha charada. O que é, o que é: que tinha um mês de idade quando Caim nasceu e que hoje não tem nem cinco semanas de nascido?</p>	
<p>HOLOFERNES</p> <p><i>Dictynna</i>, Goodman Dull, <i>Dictynna</i>, Goodman Dull.</p>	<p>ARISTÓTELES</p> <p><i>Dictynna</i>, meu bom Eduardo, <i>dictynna</i>.</p>	
<p>DULL</p> <p>What is '<i>Dictynna</i>'?</p>	<p>EDU</p> <p>Oxe, que diabo é '<i>diquitina</i>'?</p>	
<p>NATHANIEL</p> <p>A title to Phoebe, to <i>luna</i>, to the moon.</p>	<p>TOMÁS</p> <p>É outra maneira de se referir a um dos <u>luminares</u>⁽⁴⁾, Edu... À Diana, a <i>la luna</i>, à lua.</p>	<p>⁽⁴⁾ Em astrologia, o sol e a lua são chamados de luminares.</p>
<p>HOLOFERNES</p> <p>The moon was a month old when Adam was no more, And raught not to five weeks when he came to five score.</p>	<p>ARISTÓTELES</p> <p>A lua tinha um mês de idade, quando Adão mais velho que isso já era, É nunca chegou a cinco semanas, nem mesmo quando</p>	

<p>Th'allusion holds in the exchange.</p>	<p>ele cem anos já tinha na Terra. Troquei a personagem, mas a referência ainda se aplica.</p>	
<p>DULL 'Tis true, indeed, the collusion holds in the exchange.</p>	<p>EDU É verdade. De fato, a referência ainda se aplica.</p>	
<p>HOLOFERNES God comfort thy capacity, I say th'allusion holds in the exchange.</p>	<p>ARISTÓTELES Que Deus tenha piedade de sua capacidade. Eu disse que a <i>referência</i> ainda se aplica.</p>	
<p>DULL And I say the pollution holds in the exchange, for the moon is never but a month old – and I say beside that, 'twas a pricket that the Princess killed.</p>	<p>EDU E eu digo que a persistência ainda se aplica, pois a lua nunca chega a completar mais que um mês de idade. E digo mais: o veadozinho tinha dois anos.</p>	
<p>HOLOFERNES Sir Nathaniel, will you hear an extemporal epitaph on the death of the deer? And to humour the ignorant call I the deer the Princess killed a pricket.</p>	<p>ARISTÓTELES Meu caro Tomás, você gostaria de ouvir um epitáfio tardio sobre a morte do cervo? E para agradar ao nosso amigo ignorante, chamarei o cervo de veado.</p>	
<p>NATHANIEL <i>Perge</i>⁽⁵⁾, good Master Holofernes, <i>perge</i>, so it shall please you to abrogate scurrility.</p>	<p>TOMÁS <i>Perge</i>⁽⁵⁾, professor Aristóteles, <i>perge</i>, pois sei que o senhor terá prazer em suprimir qualquer obscenidade da linguagem.</p>	<p>⁽⁵⁾ A palavra em latim significa <i>continue</i>.</p>
<p>HOLOFERNES I will something affect the letter, for it argues facility.</p>	<p>ARISTÓTELES Farei um jogo de palavras com aliteração, pois tenho facilidade para tal.</p>	

<p>The preyful princess pierced and pricked a pretty pleasing pricket. Some say a sore, but not a sore till now made sore with shooting. The dogs did yell; put 'I' to sore, then 'sorel' jumps from thicket – Or pricket sore, or else sorel. The people fall a-hooting. If sore be sore, then 'I' to 'sore' makes fifty sores – O sore 'I'! Of one sore I an hundred make by adding but one more 'I'.</p>	<p>O presunçoso Pierre partiu a praticar pontaria em Pituaçu. Pelo parque, perscrutou até parar e perceber a presa. Avistou o veado e vacilou: 'é verdade o que vejo?' Cervos em Salvador são escassos, que surpresa!' Mirou e matou o modesto animal, E saiu sentindo-se superior e sensacional.</p>	
<p>NATHANIEL A rare talent!</p>	<p>TOMÁS Meu Deus, quanto talento!</p>	
<p>DULL If a talent be a claw, look how he claws him with a talent.</p>	<p>EDU (<i>Para si mesmo</i>) Se o talento é uma garra, esse aí agarra a oportunidade de puxar o saco com talento!</p>	
<p>HOLOFERNES This is a gift that I have, simple, simple – a foolish extravagant spirit, full of forms, figures, shapes, objects, ideas, apprehensions, motions, revolutions. These are begot in the ventricle of memory, nourished in the womb of <i>pia mater</i>⁽⁶⁾, and delivered upon the mellowing of occasion. But the gift is good in those in whom it is acute, and I am thankful for it.</p>	<p>ARISTÓTELES Este é um dom natural que eu tenho, simples assim. Tenho este espírito extravagante e tolo, repleto de formas, figuras, contornos, objetos, ideias, receios, gestos, ciclos... Tudo isso nasce das minhas memórias, é alimentado no ventre da <i>pia mater</i>⁽⁶⁾, e apresentado conforme a ocasião. Mas o dom é bom naqueles que são perspicazes, e graças a Deus eu o sou.</p>	<p>⁽⁶⁾ A expressão em latim significa <i>mãe carinhosa</i>, mas é também o nome dado, em Biologia, à mais interna das três membranas (meninges) que cobrem o cérebro e a medula espinhal⁶⁵.</p>

⁶⁵ Informação adicional disponível em <<https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/pia-mater>>.

<p>NATHANIEL</p> <p>Sir, I praise the Lord for you, and so may my parishioners; for their sons are well tutored by you, and their daughters profit very greatly under you. You are a good member of the commonwealth.</p>	<p>TOMÁS</p> <p>Professor, agradeço a Deus por sua existência e sei que meus amigos fazem o mesmo, já que seus filhos são bem ensinados pelo senhor e suas filhas se beneficiam bastante sob sua régua. O senhor é um bom membro aqui de nossa zona.</p>	
<p>HOLOFERNES</p> <p><i>Mehercle</i>⁽⁷⁾, if their sons be ingenuous they shall want no instruction; if their daughters be capable, I will put it to them. But <i>vir sapit qui pauca loquitur</i>⁽⁸⁾; a soul feminine saluteth us.</p>	<p>ARISTÓTELES</p> <p><i>Mehercle</i>⁽⁷⁾, caso seus filhos sejam inteligentes, não vão querer nenhuma instrução; caso suas filhas estejam preparadas, coloco tudo o que puder nelas. Mas <i>vir sapit qui pauca loquitur</i>⁽⁸⁾, uma presença feminina nos dá o ar de sua graça.</p>	<p>(7) A expressão em latim significa <i>por Hércules!</i>.</p> <p>(8) O trecho em destaque constitui um ditado popular em latim que significa <i>o homem que fala pouco é sábio</i> (RESENDE, 2006. p.104).</p>
<p><i>Enter Jaquenetta, and Costard the clown</i></p>	<p><i>Entram Jaqueline e Terninho</i></p>	
<p>JAQUENETTA</p> <p>God give you good-morrow, master Parson.</p>	<p>JAQUELINE</p> <p>Deus abençoe e lhe dê um bom dia, Tomé.</p>	
<p>HOLOFERNES</p> <p>Master Parson, <i>quasi</i> ‘pierce one’? An if one should be pierced, which is the one?</p>	<p>ARISTÓTELES</p> <p>Tomé? Quando foi que Tomás virou Tomé? Será que alguém aqui vai querer trocar de nome a essa altura da vida?</p>	
<p>COSTARD</p> <p>Marry, Master Schoolmaster, he that is likeliest to a hogshhead.</p>	<p>TERNINHO</p> <p>Oxe, professor, mudar de nome é muito melhor que morrer!</p>	

<p>HOLOFERNES</p> <p>‘Of piercing a hogshead’ – a good lustre of conceit in a turf of earth, fire enough for a flint, pearl enough for a swine – ‘tis pretty, it is well.</p>	<p>ARISTÓTELES</p> <p>‘Muito melhor que morrer’... Eis que uma esperança nasce de solo tão infértil! Centelha produzida por uma pedra, pérola dada por um porco. Gostei. Muito bem, meu jovem, parabéns.</p>	
<p>JAQUENETTA</p> <p>Good master Parson, be so good as read me this letter. It was given me by Costard, and sent me from Don Armado. I beseech you read it.</p> <p><i>She gives the letter to Nathaniel, who reads it</i></p>	<p>JAQUELINE</p> <p>Tomé, faça a gentileza de ler esta carta pra mim. Foi Armado que me mandou, e Terninho que me entregou. Leia pra mim, faça o favor.</p> <p><i>Ela entrega a carta a Tomás, que a lê</i></p>	
<p>HOLOFERNES</p> <p><i>(To himself) ‘Facile precor gelida quando pecas omnia sub umbra ruminat’⁽⁹⁾, and so forth. Ah, good old Mantuan! I may speak of thee as the traveller doth of Venice;</i></p> <p><i>Venezia, Venezia,</i></p> <p><i>Chi non ti vede, chi non ti pretia.</i></p> <p>Old Mantuan, old Mantuan – who understandeth thee not, loves thee not. <i>(He sings)</i> Ut, re, sol, la, mi, fá. <i>(To Nathaniel)</i> Under pardon, sir, what are the contents? Or rather, as Horace says in his – what, my soul – verses?</p>	<p>ARISTÓTELES</p> <p><i>(Para si mesmo) ‘Facile precor gelida quando pecas omnia sub umbra ruminat’⁽⁹⁾, e assim por diante. Ah, meu bom e velho latim! Posso falar de você como o viajante fala de Veneza:</i></p> <p><i>Venezia, Venezia,</i></p> <p><i>Chi non ti vede, chi non ti pretia.</i></p> <p>Velho e bom latim: quem não te conhece, não te ama. <i>(Canta)</i> Dó, ré, mi, fá, sol, lá... <i>(Para Tomás)</i> Com licença, rapaz, do que se trata? Ou melhor, como diria Horácio em suas... <i>(Olhando a carta)</i> Mas, como assim... Versos?</p>	<p>⁽⁹⁾ O trecho em destaque constitui uma citação do escritor italiano Johanes Baptista Spagnolo de Mantua (1448-1516), e é iniciado com a palavra <i>Fauste</i> ao invés de <i>Facile</i>. Em de Mantua, a passagem em latim significa <i>Fausto, enquanto todo o gado ruminat à sombra fresca</i>, sendo a palavra <i>Facile</i> ou um erro tipográfico ou uma troca proposital no texto de partida, inserida para evidenciar o pouco conhecimento de Holofernes, que se atrapalha e fala <i>Facile</i> ao invés de <i>Fausto</i>. (RESENDE, 2006. p.106)</p>

<p>NATHANIEL Ay, sir, and very learned.</p>	<p>TOMÁS Sim, senhor, e muito bem escritos.</p>	
<p>HOLOFERNES Let me hear a staff, a stanza, a verse. <i>Lege, domine</i>⁽¹⁰⁾.</p>	<p>ARISTÓTELES Deixe-me ouvir um trecho, uma estrofe, um verso. <i>Lege, domine</i>⁽¹⁰⁾.</p>	<p>⁽¹⁰⁾ A expressão em latim significa <i>leia, senhor</i>.</p>
<p>NATHANIEL (reads) 'If love make me forsworn, how shall I swear to love? Ah, never faith could hold, if not to beauty vowed. Though to myself forsworn, to thee I'll faithful prove. Those thoughts to me were oaks, to thee like osiers bowed. Study his bias leaves, and makes his book thine eyes, Where all those pleasures live that art would comprehend. If knowledge be the mark, to know thee shall suffice. Well learned is that tongue that well can thee commend; All ignorant that soul that sees thee without wonder; Which is to me some praise that I thy parts admire. Thy eye Jove's lightning bears, thy voice his dreadful thunder, Which, not to anger bent, is music and sweet fire. Celestial as thou art, O pardon,</p>	<p>TOMÁS (Lê) 'Se o amor me faz perjurar, como posso pelo amor jurar? Nenhuma fé poderia a promessa diante de tal beleza sustentar. Embora tenha renunciado a mim mesma, a ti fiel irei me provar. Meus pensamentos, rígidos como carvalho, como salgueiro diante de ti irão se curvar. O estudo abandono, e faço de teus olhos meu livro, Certa de que a erudição compreenderá que os prazeres quis trocar. Conhecer-te já é suficiente, se o conhecimento é o objetivo. Boa estudante é aquela que usa a língua para te elogiar. Ignorante é quem não te percebe com admiração, Mas elogia a mim, que te vê com fascinação única. Teus olhos são como relâmpagos, tua voz é como trovão, O que, ao contrário de ira, revelam doce chama e música. Celestial como és, perdoa, amor,</p>	

<p>love, this wrong, That sings heaven's praise with such an earthly tongue.'</p> <p>HOLOFERNES You find not the apostrophus, and so miss the accent. Let me supervise the canzonet. Here are only numbers ratified, but for the elegancy, facility, and golden cadence of poesy – <i>caret</i>⁽¹¹⁾. Ovidius Naso was the man. And why indeed 'Naso' but for smelling out the odoriferous flowers of fancy, the jerks of invention? <i>Imitari</i> is nothing. So doth the hound his master, the ape his keeper, the tired horse his rider. But, <i>domicella</i>⁽¹²⁾ – virgin – was this directed to you?</p>	<p>se com meu erro provoço dano, E por fazer este elogio de jeito tão mundano.'</p> <p>ARISTÓTELES Meu rapaz, você não leu direito, deixou passar algumas coisas. Deixe-me dar uma olhada. (<i>Pega a carta</i>) Muito bem, a métrica está OK, mas a elegância, fluência e harmonia da poesia, <i>caret</i>⁽¹¹⁾. Ovídio Naso é que era o homem! E por que 'Naso'? Ora, para sentir a fragrância das flores e a essência da imaginação. <i>Imitari</i> não é nada demais. É o que faz o cachorro, quando imita o dono, o macaco, quando imita seu cuidador, o cavalo que imita seu cavaleiro... Mas diga-me, <i>domicella</i>⁽¹²⁾, isso tudo foi para você?</p>	<p>(11) A palavra em latim significa <i>faltam</i>, do verbo <i>faltar</i>.</p> <p>(12) A palavra em latim pode significar <i>senhorita</i>, <i>moça</i> ou ainda <i>criada</i>.</p>
<p>JAQUENETTA Ay, sir.</p>	<p>JAQUELINE Foi, sim, senhor.</p>	
<p>HOLOFERNES I will overglance the superscript. 'To the snow-white hand of the most beauteous Lady Rosaline.' I will look again on the intellect of the letter for the nomination of the party writing to the person written unto. 'Your ladyship's in all desired employment, Biron.' Sir Nathaniel, this Biron is one of the votaries with the King, and</p>	<p>ARISTÓTELES Deixe-me dar uma olhada na dedicatória. 'Para o mais atraente e encantador dos homens, Denis'. Ué, mas... Espere, vou olhar novamente quem mandou a carta e para quem a mandou. 'De sua <i>amiga</i> de todas as horas e vontades, Bárbara'. Tomás, essa Bárbara é uma das amigas de Francisca, e</p>	

<p>here he hath framed a letter to a sequent of the stranger Queen's, which, accidentally or by the way of progression, hath miscarried. (<i>To Jaquenetta</i>) Trip and go, my sweet, deliver this paper into the royal hand of the King. It may concern much. Stay not thy compliment, I forgive thy duty. Adieu.</p> <p>JAQUENETTA Good Costard, go with me. – Sir, God save your life.</p> <p>COSTARD Have with thee, my girl.</p> <p><i>Exit with Jaquenetta</i></p> <p>NATHANIEL Sir, you have done this in the fear of God very religiously, and, as a certain father saith –</p> <p>HOLOFERNES Sir, tell me not of the father; I do fear colourable colours. But to return to the verses – did they please you, Sir Nathaniel?</p> <p>NATHANIEL Marvellous well for the pen.</p> <p>HOLOFERNES I do dine today at the father's of a</p>	<p>aqui temos uma carta que ela escreveu para um dos amigos de Pierre. Por acidente ou por obra de seus queridos astros, extraviou-se. (<i>Para Jaqueline</i>) Vá rápido, querida, entregue esta carta a Francisca, é importante. Nem se preocupe com despedidas, vá logo. Até mais.</p> <p>JAQUELINE Venha comigo, Terninho. Senhor, fique com Deus.</p> <p>TERNINHO Vou sim, minha gata.</p> <p><i>Sai com Jaqueline</i></p> <p>TOMÁS Professor, o senhor agiu temendo os revezes do Universo, e como já disse um certo filósofo...</p> <p>ARISTÓTELES Economize na filosofia, meu rapaz. Já antecipo o que pensas me dizer. Mas voltando aos versos... Diga-me, Tomás, eles foram do seu agrado?</p> <p>TOMÁS Muitíssimo, professor.</p> <p>ARISTÓTELES Pois bem. Hoje jantarei na casa</p>	
---	--	--

<p>certain pupil of mine where, if before repast it shall please you to gratify the table with a grace, I will on my privilege I have with the parents of the foresaid child or pupil undertake your <i>ben venuto</i>⁽¹³⁾, where I will prove those verses to be very unlearned, neither savouring of poetry, wit, nor invention. I beseech your society.</p>	<p>dos pais de um de meus alunos e, caso não se importe de nos agradecer com uma palestra sobre o céu do momento antes da refeição, farei uso da minha boa relação com os pais do tal aluno para lhe conceder seu <i>ben venuto</i>⁽¹³⁾, e lá provarei o quanto aqueles versos são desprovidos de cultura, poesia, criatividade e imaginação. Por favor, peço que me faça companhia.</p>	<p>⁽¹³⁾ A expressão em italiano significa <i>bem-vindo</i> ou <i>boas-vindas</i>.</p>
<p>NATHANIEL And thank you too, for society, saith the text, is the happiness of life.</p>	<p>TOMÁS Eu aceito e agradeço, professor, já que, segundo os textos, socializar é a alegria da vida.</p>	
<p>HOLOFERNES And certes the text most infallibly concludes it. (<i>To Dull</i>) Sir, I do invite you too. You shall not say me nay. <i>Pauca verba</i>⁽¹⁴⁾. Away, the gentles are at their game, and we will to our recreation.</p>	<p>ARISTÓTELES A conclusão dos textos é a mais acertada. (<i>Para Edu</i>) Meu caro Eduardo, você também está convidado. E não aceito não como resposta. <i>Pauca verba</i>⁽¹⁴⁾. Vamos, enquanto os outros jogam, nós nos divertimos.</p>	<p>⁽¹⁴⁾ A expressão em latim significa <i>poucas palavras</i>.</p>
<p><i>Exeunt.</i></p>	<p><i>Saem</i></p>	
	<p><i>Fim da cena II do quarto ato</i></p>	

6.2.1 Análise comparativa das escolhas feitas pelas tradutoras

Nesta cena de *Love's labour's lost*, encontrei duas expressões portadoras de significado obsceno, e ambas estão presentes no glossário de E. A. M. Colman. A

primeira delas, *under you*, que significa *debaixo de você*, carrega um duplo sentido de acordo com o autor supracitado: tanto pode significar, no contexto da peça, *sob sua instrução* quanto *debaixo de você durante o coito*. A segunda expressão, *put it to them*, que poderia ser traduzida para o português como *colocar para elas(es)* ou *colocar nelas(es)*, também possui um duplo sentido segundo Colman, envolvendo as ideias de *colocar conhecimento nelas* – nas filhas do paroquiano, no caso – e de *fornicar com elas*.

Além das expressões apresentadas acima, Colman identifica outras duas palavras como portadoras de conotação indecente nessa cena do quarto ato: *capable* e *commonwealth*. *Capable* encontra tradução em termos como *capaz*, *competente* e *hável*, mas o contexto da passagem em que há a ocorrência dessa palavra sugere que tal capacidade e habilidade seriam de ordem sexual. Já *commonwealth*, que pode significar *comunidade*, *povo* e *nação*, possui um jogo de palavras envolvendo *common*, termo que além de expressar *comum*, *popular* e *vulgar*, carrega o sentido adicional de *disponível como uma prostituta*, segundo Colman. Sendo assim, a partir das considerações do autor, *commonwealth* poderia ser entendido nessa passagem de *Love's labour's lost* como *prostíbulo*, *bordel*.

Os quatro verbetes explicados acima encontram-se todos concentrados em duas falas da cena, em um diálogo entre os personagens Nathaniel e Holofernes. Vejamos abaixo como ficou a tradução dessas palavras e expressões nas ressignificações analisadas:

TEXTO DE PARTIDA DE SHAKESPEARE (1594 – 1595)	TRADUÇÃO DE VIÉGAS-FARIA (2007)	TRADUÇÃO DE HELIODORA (2009)	MINHA TRADUÇÃO (2020)
NATHANIEL Sir, I praise the Lord for you, and so may my parishioners; for their sons are well tutored by you, and their daughters profit very greatly <u>under you</u> . You are a good member of the	NATANIEL Sir, agradeço a Deus por você, e também os meus paroquianos, pois os filhos deles estão em boas mãos, e as filhas deles muito saem ganhando <u>em abrirem-se para você</u> . O senhor é	NATANIEL Senhor, louvo a Deus pelo senhor, e o mesmo possam fazer meus paroquianos; pois seus filhos o tem como ótimo tutor, e suas filhas têm grande proveito <u>sob o senhor</u> , que é um bom	TOMÁS Professor, agradeço a Deus por sua existência e sei que meus amigos fazem o mesmo, já que seus filhos são bem ensinados pelo senhor e suas filhas se beneficiam bastante <u>sob</u>

<u>commonwealth</u> .	um bom membro da <u>comunidade</u> .	membro da <u>comunidade</u> .	<u>sua régua</u> . O senhor é um bom membro aqui de nossa <u>zona</u> .
HOLOFERNES <i>Mehercle, if their sons be ingenuous they shall want no instruction; if their daughters be <u>capable</u>, I will <u>put it to them</u>. But <i>vir sapit qui pauca loquitur</i>; a soul feminine saluteth us. (p.292)</i>	HOLOFERNES Se os filhos são inteligentes, não vão querer instrução; se as filhas têm um <u>jeitinho para a coisa</u> , eu <u>ponho estudo nelas</u> . Mas <i>vir sapit qui pauca loquitur</i> : quem é sábio fala pouco. E a alma feminina nos saúda. (p.65)	HOLOFERNES <i>Mehercle!</i> Se seus filhos forem engenhosos, não hão de precisar de instrução; se as filhas <u>forem capazes</u> , eu <u>as servirei</u> . Mas <i>vir sapit qui pauca loquitur</i> . Uma alma feminina nos saúda. (p.241-242)	ARISTÓTELES <i>Mehercle</i> , caso seus filhos sejam inteligentes, não vão querer nenhuma instrução; caso suas filhas <u>estejam preparadas</u> , <u>coloco tudo o que puder nelas</u> . Mas <i>vir sapit qui pauca loquitur</i> , uma presença feminina nos dá o ar de sua graça. (p.188)

A primeira das expressões a aparecer é *under you*, e logo é possível verificar que todas as tradutoras fizeram escolhas que recuperaram o significado obsceno contido nela. Em meu caso, adicionei a palavra *régua* para aludir a *pênis* e enfatizar o elemento fálico, como suplemento. Logo depois aparece *commonwealth*, que foi traduzido como *comunidade* tanto por Viégas-Faria quanto por Heliodora, opção que suprime o jogo de palavras que apresentei anteriormente. Para tentar recuperar a conotação grosseira presente na palavra, traduzi *commonwealth* como *zona*, palavra que em português pode significar tanto *região* quanto *local destinado à prostituição*. Na sequência, já na fala de Holofernes, surge *capable*, e aqui, além de todas as soluções dadas sugerirem a conotação sexual existente na palavra, elas são enfatizadas pelas construções escolhidas para ressignificar *put it to them*, todas reforçando o duplo sentido contido nessa expressão⁶⁶.

⁶⁶ Beatriz Viégas-Faria explica em nota que “O termo ‘estudo’ deve ser pronunciado como ‘isso tudo’” (SHAKESPEARE, 2007, p.65).

6.3 TRADUÇÃO DO QUARTO ATO, CENA III

Apresento abaixo a tradução comentada da terceira cena do quarto ato de *Love's labour's lost*.

<p>Texto de partida <i>Love's labour's lost</i>, de William Shakespeare</p>	<p>Texto de chegada Minha tradução</p>	<p>Comentários</p>
<p><i>Enter Biron with a paper in his hand, alone</i></p> <p>BIRON The King, he is hunting the deer. I am coursing myself. They have pitched a toil, I am toiling in a pitch – pitch that defiles. Defile – a foul word. Well, set thee down, sorrow; for so they say the fool said, and so say I, and I the fool. Well proved, wit!</p> <p><u>By the Lord, this love is as mad as Ajax, it kills sheep, it kills me. I a sheep – well proved again o' my side.</u>⁽¹⁾</p> <p>I will not love. If I do, hang me; i' faith, I will not. O, but her eye! By this light, but for her eye I would not love her. Yes, for her two eyes.</p> <p>Well, I do nothing in the world but lie, and lie in my throat. By heaven, I do love, and it hath taught me to rhyme and to be</p>	<p><i>Entra Bárbara, sozinha, com um papel na mão.</i></p> <p>BÁRBARA Xica tá lá, de boa, passeando no parque. E eu aqui, na merda. Toda encrencada, atolada até o pescoço... Eita, linguagem mais fuleira. Enfim, 'sossega, tristeza': é o que gente boba costuma dizer, e agora digo eu, o que faz de mim uma boba também. <u>Meu Pai, esse amor é louco que nem aquele maluco do Ajax, que matou os carneirinho tudo, tadinhos, e agora tá me matando também, que nem uma ovelhinha!</u>⁽¹⁾ Não, não vou me apaixonar. Se acontecer, podem me linchar. Tenho fé que não vou. Ai, mas e aqueles olhos dele, hein... A culpa é daqueles olhos! Se não fosse por eles, eu não estaria assim. <i>(Respira fundo)</i> A quem eu quero enganar? Tô mentindo pra mim mesma... Não adianta, já me apaixonei. E foi o amor</p>	<p>⁽¹⁾ Na mitologia grega, Ajax é um dos heróis participantes da Guerra de Troia. Após a morte de Aquiles, Ajax e Ulisses disputam a armadura do guerreiro morto. Ao perder a disputa, Ajax, enlouquecido e tomado por um ataque de fúria, extermina um rebanho de ovelhas por acreditar que elas eram parte do exército inimigo (RESENDE, 2006. p.113).</p>

<p>melancholy, and here (<i>showing a paper</i>) is part of my rhyme, and here (<i>touching his breast</i>) my melancholy.</p> <p>Well, she hath one o' my sonnets already. The clown bore it, the fool sent it, and the lady hath it. Sweet clown, sweeter fool, sweetest lady.</p> <p>By the world, I would not care a pin if the other three were in. Here comes one with a paper. God give him grace to groan.</p> <p><i>He stands aside. The King entereth with a paper</i></p> <p>KING Ay me!</p> <p>BIRON (<i>aside</i>) Shot, by heaven! Proceed, sweet Cupid, thou hast thumped him with thy birdbolt under the left pap. In faith, secrets.</p> <p>KING (<i>reads</i>) 'So sweet a kiss the golden sun gives not To those fresh morning drops upon the rose As thy eyebeams when their fresh</p>	<p>que me ensinou a rimar e a ser melancólica. Aqui (<i>erguendo o papel</i>) carrego parte de meus versos, e aqui (<i>tocando o peito</i>) carrego minha melancolia. Bem, ele já tem um dos meus poemas. O palhaço levou, o bobo entregou, e a essa altura já chegou no meu amor. O palhaço até que foi gente boa, o bobo também, mas bom mesmo é o meu gatão. Poxa, queria tanto que minhas amigas estivessem aqui comigo... E não é que lá vem uma delas segurando um papel... Que os santos a ajudem se estiver sofrendo também.</p> <p><i>Ela se afasta e se esconde. Entra Francisca com um papel na mão</i></p> <p>XICA Ai de mim!</p> <p>BÁRBARA (<i>à parte</i>) Eita, levou uma flechada! Vá em frente, meu Cupido danadinho, você acertou ela em cheio no lado esquerdo do peito. Bom trabalho!</p> <p>XICA (<i>lê</i>) 'O mais brilhante sol não é capaz de aquecer As flores cheias do frescor da madrugada Como teus olhos, quando me</p>	
--	---	--

<p>rays have smote The night of dew that on my cheeks down flows. Nor shines the silver moon one- half so bright Through the transparent bosom of the deep As doth thy face through tears of mine give light. Thou shin'st in every tear that I do weep. No drop but as a coach doth carry thee, So ridest thou triumphing in my woe. Do but behold the tears that swell in me And they thy glory through my grief will show. But do not love thyself; then thou wilt keep My tears for glasses, and still make me weep. O Queen of queens, how far dost thou excel, No thought can think nor tongue of mortal tell.' How shall she know my griefs? I'll drop the paper. Sweet leaves, shade folly. Who is he comes here?</p> <p><i>Enter Longueville with papers. The King steps aside</i></p> <p>What, Longueville, and reading – listen, ear!</p>	<p>fazem verter As lágrimas que correm pela minha face cansada. Nem mesmo a lua prateada pode iluminar As profundezas da mais transparente lagoa Como sua face é capaz de fazer brilhar O pranto que os meus olhos tanto magoa. Como um conquistador cujos trunfos eu amo, Vejo você minha angústia de amor transpor. Contempla as lágrimas que por ti derramo, Pois elas mostram tua vitória sobre minha dor. Mas disso não debes te orgulhar, Do contrário ainda me farás chorar. O quanto és bom em me fazer cultivar sentimentos Está além das palavras e dos pensamentos.' Qual a melhor maneira dele saber do meu sofrimento? Acho que vou deixar essa maluquice pra lá... Alguém se aproxima. Quem será?</p> <p><i>Entra Laura com papéis nas mãos. Francisca se afasta.</i></p> <p>Laurinha, e lendo alguma coisa... Vamos escutar.</p>	
--	---	--

<p>BIRON (<i>aside</i>) Now in thy likeness one more fool appear!</p> <p>LONGUEVILLE Ay me! I am forsworn.</p> <p>BIRON (<i>aside</i>) Why, he comes in like a perjurer, wearing papers.</p> <p>KING (<i>aside</i>) In love, I hope! Sweet fellowship in shame.</p> <p>BIRON (<i>aside</i>) One drunkard loves another of the name.</p> <p>LONGUEVILLE Am I the first that have been perjured so?</p> <p>BIRON (<i>aside</i>) I could put thee in comfort, not by two that I know. <u>Thou makest the triumvir, the corner-cap of society,</u> <u>The shape of love's Tyburn, that hangs up simplicity.</u>⁽²⁾</p> <p>LONGUEVILLE I fear these stubborn lines lack power to move. O sweet Maria, empress of my</p>	<p>BÁRBARA (<i>à parte</i>) Lá vem mais uma abestalhada que nem você!</p> <p>LAURA Ai, minha santinha! Tô lascada!</p> <p>BÁRBARA (<i>à parte</i>) Mais uma que parece ter quebrado o juramento, cheia de papéis nas mãos.</p> <p>XICA (<i>à parte</i>) Tá apaixonada! Tomara, vai passar vergonha junto comigo.</p> <p>BÁRBARA (<i>à parte</i>) Antes acompanhada do que só na miséria.</p> <p>LAURA Será que sou a primeira a ter quebrado o juramento?</p> <p>BÁRBARA (<i>à parte</i>) Eu poderia até te dizer que não, irmã, já que tem outras duas que se ferraram primeiro. <u>Com você, agora são três pobres criminosas condenadas, todas caminhando para a forca.</u>⁽²⁾</p> <p>LAURA Tenho medo de que esses versos não estejam bons o suficiente. (<i>Lendo</i>) ‘Oh, lindo Louis, meu</p>	<p>(²) Neste trecho, a palavra <i>corner-cap</i> no texto de partida refere-se aos chapéus de três pontas usados por bispos e acadêmicos na sociedade elisabetana. Além disso, a presença da palavra <i>Tyburn</i>, nome de um vilarejo inglês no condado de <i>Middlesex</i>, faz referência a um grande cadafalso</p>
---	--	--

<p>love, These numbers will I tear, and write in prose.</p>	<p>amor, meu amado'... Não, não tá bom. Acho que vou desistir do poema e escrever em prosa.</p>	<p>triangular ali construído, considerado o principal local de execução por enforcamento da época na Inglaterra. (RESENDE, 2006. p.116)</p>
<p>BIRON (<i>aside</i>) <u>O, rhymes are guards on wanton Cupid's hose.</u> <u>Disfigure not his slop.</u>⁽³⁾</p>	<p>BÁRBARA (<i>à parte</i>) <u>Versos e rimas estão na ponta da flecha de Cupido.</u> <u>sua lerda. Não faça o garoto se retar e ficar nu.</u>⁽³⁾</p>	<p>⁽³⁾ Em inglês, a palavra <i>slop</i> pode ser utilizada para fazer referência a uma peça do vestuário masculino muito comum nos séculos XVI e XVII, um tipo de calça solta e larga amplamente utilizada por trabalhadores. Antes, a palavra <i>hose</i>, que ocorre na mesma fala de Biron, possui duplo sentido: pode significa <i>calça justa nas pernas</i> ou <i>mangueira</i>. Como a proposta deste trabalho é tentar recuperar as possíveis conotações eróticas presentes no texto dramático, optei por traduzir <i>hose</i> como <i>flecha</i> e, para manter a referência às peças de vestuário, fiz alusão à música <i>Se eu me retar eu tiro a roupa e fico nu</i>, da banda baiana de pagode <i>K Entre Nós</i>.</p>
<p>LONGUEVILLE This same shall go. <i>He reads the sonnet</i> 'Did not the heavenly rhetoric of thine eye, 'Gainst whom the world cannot hold argument, Persuade my heart to this false perjury? Vows for thee broke deserve not punishment. A woman I forswore, but I will prove, Thou being a goddess, I forswore not thee. My vow was earthly, thou a heavenly love. Thy grace being gained cures all disgrace in me. Vows are but breath, and breath a vapour is. Then thou, fair sun, which on my earth dost shine, Exhal'st this vapour-vow; in thee</p>	<p>LAURA Fiz o melhor que pude. Vai assim mesmo. <i>Ela lê o poema</i> 'Não foi a retórica celestial de teu olhar, Contra a qual o mundo não pode argumentar, Que levou meu coração a desta maneira perjurar? Votos por ti quebrados não se podem condenar. Jurei em falso por um homem, mas provarei Que sendo você um deus, por você não perjurei. Minha promessa foi mundana, mas meu amor é divino rei. Com sua atenção, superarei a vergonha que passarei. A respiração um vapor é, e juramentos são como respirar. Então você, lindo sol, que minha terra faz brilhar, Corta minha respiração e me</p>	

<p>it is. If broken then, it is no fault of mine. If by me broke, what fool is not so wise To lose an oath to win a paradise?'</p> <p>BIRON <i>(aside)</i> This is the liver vein, which makes flesh a deity, A green goose a goddess, pure, pure idolatry. God amend us, God amend: we are much out o'th' way.</p> <p><i>Enter Dumaine with a paper</i></p> <p>LONGUEVILLE <i>(aside)</i> By whom shall I send this? Company? Stay.</p> <p><i>He steps aside</i></p> <p>BIRON <i>(aside)</i> All hid, all hid – an old infant play. Like a demigod here sit I in the sky, And wretched fools' secrets heedfully o'er-eye. More sacks to the mill! O heavens, I have my wish. Dumaine transformed – four woodcocks in a dish!</p>	<p>leva ao voto quebrar. Se ele foi quebrado, que não venham a mim culpar. E se foi por mim quebrado, não seria eu esperta de querer O paraíso ganhar por uma aposta perder?'</p> <p>BÁRBARA <i>(à parte)</i> Ai, quanta imaginação para transformar um homem numa divindade, um pato num deus... Quanta devoção! Que Deus nos dê juízo, pois estamos totalmente perdidas.</p> <p><i>Entra Dandara com papéis nas mãos</i></p> <p>LAURA <i>(à parte)</i> Quem poderia entregar isso por mim? Opa, alguém se aproxima... Vou me esconder.</p> <p><i>Ela se afasta</i></p> <p>BÁRBARA <i>(À parte)</i> Ó paí, que palhaçada... Todo mundo escondido! É brincadeira... Pois vou ficar aqui na cocó, só observando E ouvindo os segredos dessas pobres coitadas se revelando. Lá vem mais uma! Deus existe e gosta de mim. Agora é a vez de Dandara. A gente é muito cré com lé, lé com cré, isso sim.</p>	
--	---	--

DUMAINE O most divine Kate!	DANDARA Ai, minha Chachazinha linda!	
BIRON <i>(aside)</i> O most profane coxcomb!	BÁRBARA <i>(à parte)</i> Afff, que coisa brega!	
DUMAINE By heaven, the wonder in a mortal eye!	DANDARA Por Deus, ela é a perfeição aos olhos de qualquer mortal!	
BIRON <i>(aside)</i> By earth, she is not, corporal; there you lie.	BÁRBARA <i>(à parte)</i> Pelo capeta, ela não é, não, amiga... Aí você mandou mal.	
DUMAINE Her amber hairs for foul hath amber quoted.	DANDARA Cabelos cor de âmbar, mais lindos que a própria cor...	
BIRON <i>(aside)</i> An amber-coloured raven was well noted.	BÁRBARA <i>(à parte)</i> Parece mais um urubu molhado e arrepiado, um horror.	
DUMAINE As upright as the cedar.	DANDARA Postura de bailarina!	
BIRON <i>(aside)</i> Stoop, I say. Her shoulder is with child.	BÁRBARA <i>(à parte)</i> Só se for uma bailarina toda torta, né... Parece até que anda com uma criança carregada nos ombros.	
DUMAINE As fair as day.	DANDARA Brilhante como um dia de verão.	
BIRON	BÁRBARA	

<p><i>(aside)</i> Ay, as some days; but then no sun must shine.</p> <p>DUMAINE</p> <p>O that I had my wish!</p> <p>LONGUEVILLE</p> <p><i>(aside)</i> And I had mine!</p> <p>KING</p> <p><i>(aside)</i> And I mine too, good Lord!</p> <p>BIRON</p> <p><i>(aside)</i> Amen, so I had mine. Is not that a good word?</p> <p>DUMAINE</p> <p>I would forget her, but a fever she Reigns in my blood and will remembered be.</p> <p>BIRON</p> <p><i>(aside)</i> A fever in your blood – why then, incision Would let her out in saucers – sweet misprision.</p> <p>DUMAINE</p> <p>Once more I'll read the ode that I have writ.</p> <p>BIRON</p> <p><i>(aside)</i> Once more I'll mark how love can vary wit.</p>	<p><i>(à parte)</i> Tá mais para dias de chuva com trovão.</p> <p>DANDARA</p> <p>Queria tanto que meu desejo se realizasse!</p> <p>LAURA</p> <p><i>(à parte)</i> E eu o meu!</p> <p>XICA</p> <p><i>(à parte)</i> E eu o meu também, meu Pai!</p> <p>BÁRBARA</p> <p><i>(à parte)</i> E eu o meu, amém. Também sou filha de Deus.</p> <p>DANDARA</p> <p>Queria esquecer ele, mas o fogo que sinto dentro de mim é tanto que não consigo ter paz, chego a ficar com febre.</p> <p>BÁRBARA</p> <p><i>(à parte)</i> Fogo no rabo, isso sim. Um termômetro no lugar certo resolve isso rapidinho.</p> <p>DANDARA</p> <p>Vou ler o poema que escrevi de novo.</p> <p>BÁRBARA</p> <p><i>(à parte)</i> E eu vou ver como o amor pode variar de uma pra outra... De novo!</p>	
--	---	--

<p><i>Dumaine reads his sonnet</i></p> <p>DUMAINE</p> <p>‘On a day – alack the day – Love, whose month is ever May, Spied a blossom passing fair Playing in the wanton air. Through the velvet leaves the wind All unseen can passage find, That the lover, sick to death, Wish himself the heaven's breath. “Air”, quoth he, “thy cheeks may blow; Air, would I might triumph so. But, alack, my hand is sworn Ne'er to pluck thee from thy thorn– Vow, alack, for youth unmeet, Youth so apt to pluck a sweet. Do not call it sin in me That I am forsworn for thee, Thou for whom Jove would swear Juno but an Ethiop were, And deny himself for Jove, Turning mortal for thy love.” ’ This will I send, and something</p>	<p><i>Dandara lê seu poema</i></p> <p>DANDARA</p> <p>‘Certo dia – ai, quase desmaio – O amor, cujo mês é sempre maio, Avistou um botão a desabrochar E com o travesso ar a brincar. Por cada folha aveludada A brisa passa, sem ser notada, E a amante, doente de amor, Brisa desejou ser, pra flutuar sem sentir dor. “Doce ar”, disse ela, “tu que podes voar, Queria eu a ti poder me igualar. Mas – pobre de mim! – tenho nas mãos um juramento De nunca o botão arrancar nem em pensamento. Infelizmente, jurei ainda muito jovem, Quando com brincadeiras no jardim os jovens se envolvem. Não queira de traidora me acusar, Porque se pequei, foi somente por te amar. Você, por quem uma deusa juraria Ser mortal sem qualquer honraria, E suportaria qualquer tipo de dor, Somente para ter o seu amor.’ Vou mandar este poema, algo</p>	
---	--	--

<p>else more plain, That shall express my true love's fasting pain. O, would the King, Biron, and Longueville Were lovers too! Ill to example ill</p> <p>Would from my forehead wipe a perjured note, For none offend where all alike do dote.</p> <p>LONGUEVILLE <i>(coming forward)</i> Dumaine, thy love is far from charity. You may look pale, but I should blush, I know, To be o'erheard and taken napping so.</p> <p>KING <i>(coming forward)</i> Come, sir, you blush. As his, your case is such. You chide at him, offending twice as much.</p> <p>You do not love Maria? Longueville Did never sonnet for her sake compile,</p> <p>Nor never lay his wreathed arms athwart His loving bosom to keep down his heart? I have been closely shrouded in this bush, And marked you both, and for</p>	<p>bem singelo, Para expressar meu amor, tão doloroso, mas também tão belo. Ai, queria eu que Xica, Binha e Laura, aquelas danadas, Assim como eu, também estivessem enamoradas! Dessa forma, do erro seríamos perdoadas Já que todas estaríamos apaixonadas.</p> <p>LAURA <i>(aproximando-se)</i> Dandara, você tá longe de ser santa, viu... Eu, no seu lugar, ficava era com vergonha de ser pega assim, de calças curtas, falando essas coisas.</p> <p>XICA <i>(aproximando-se)</i> Afff, Laura, pois então se envergonhe: vocês são tudo farinha do mesmo saco. Critica Dandara, mas estão as duas no mesmo barco. Quem é aqui que ama Louis, Laura? Ou vai dizer que não foi você Que escreveu um poema pra ele de doer E que colocou sobre o peito a mão Para tentar acalmar o próprio coração? Eu tava ali, só de butuca em vocês, que nem num mirante, E sei que estão enroladas</p>	
--	---	--

<p>you both did blush.</p> <p>I heard your guilty rhymes, observed your fashion, Saw sighs reek from you, noted well your passion. 'Ay me!' says one, 'O Jove!' the other cries.</p> <p>One, her hairs were gold; crystal the other's eyes.</p> <p><i>(To Longueville)</i> You would for paradise break faith and troth, <i>(To Dumaine)</i> And Jove for your love would infringe an oath.</p> <p>What will Biron say when that he shall hear Faith so infringèd, which such zeal did swear? How will he scorn, how will he spend his wit! How will he triumph, leap, and laugh at it! For all the wealth that ever I did see I would not have him know so much by me.</p> <p>BIRON <i>(coming forward)</i> Now step I forth to whip hypocrisy. Ah, good my liege, I pray thee pardon me.</p> <p>Good heart, what grace hast thou thus to reprove</p>	<p>porque peguei as duas em flagrante.</p> <p>Eu ouvi suas rimas criminosas, observei seu estilo, Vi quando suspirou, sei bem que tem o coração partido. 'Ai, minha santinha!' uma falou; a outra, os deuses invocou.</p> <p>Uma pelo cabelo do rapaz suspirou; a outra, os olhos do bonitão elogiou.</p> <p><i>(Para Laura)</i> Você seria capaz de sua jura pelo paraíso trocar, <i>(Para Dandara)</i> E por você, os deuses uma promessa iriam quebrar.</p> <p>O que Bárbara vai dizer, quando souber Que o nosso juramento não está mais de pé? Já tô até vendo ela, toda se achando, Desdenhando da gente, pulando e gargalhando! Por tudo o que me é mais sagrado De mim ela não vai saber do nosso pecado.</p> <p>BÁRBARA <i>(aproximando-se)</i> Chegou a hora de com essa baixaria acabar. Minha líder, peço desculpas desde já. Amada amiga, quem é você para repreender</p>	
---	---	--

<p>These worms for loving, that art most in love? Your eyes do make no coaches. In your tears There is no certain princess that appears. You'll not be perjured, 'tis a hateful thing; Tush, none but minstrels like of sonneting!</p> <p>But are you not ashamed, nay, are you not, All three of you, to be thus much o'ershot? <i>(To Longueville)</i> You found his mote, the King your mote did see, But I a beam do find in each of three. O, what a scene of fool'ry have I seen, Of sighs, of groans, of sorrow, and of teen! O me, with what strict patience have I sat, To see a king transformed to a gnat! To see great Hercules whipping a gig, And profound Solomon to tune a jig, And Nestor play at pushpin with the boys, And critic Timon laugh at idle toys! Where lies thy grief, O tell me, good Dumaine? And, gentle Longueville, where</p>	<p>Essas criaturas, quando a mais apaixonada de todas é você? Seus olhos não servem de guia. Em suas lágrimas e tal Não aparece um certo alguém, tão especial? Vocês não vão quebrar a promessa, isso seria um horror... Mas que nada! Vocês parecem adolescentes escrevendo poemas de amor!</p> <p>Vocês não tem vergonha na cara, não? Mas é claro que não, As caras nem coçam por terem sido pegadas assim, de supetão. <i>(Para Laura)</i> Você flagrou Dandara, Xica te flagrou, Mas eu flagrei as três, e a casa caiu, pronto, ferrou! Ai, senhor, que cena mais patética eu vi, De suspiros, gemidos, lamentos, Bem na minha frente, bem aqui! Logo eu, que sentada na maior paciência, Vi minha líder virar uma coisinha frágil, que decadência! Foi como ver Hércules brincar de quebra-pote, Salomão cantar e dançar pagode, Nestor contar piada de pescador para os filhos, E Timão, crítico que só, gargalhar por bobos trocadilhos! Me diga, vá, Dandara, cadê aquela tristeza toda em você? E você, Laurinha, aquela dor,</p>	
--	--	--

<p>lies thy pain? And where my liege's? All about the breast. A caudle, ho!</p> <p>KING Too bitter is thy jest. Are we betrayed thus to thy over- view?</p> <p>BIRON Not you to me, but I betrayed by you. I that am honest, I that hold it sin To break the vow I am engagèd in. I am betrayed by keeping company With men like you, men of inconstancy. When shall you see me write a thing in rhyme, Or groan for Joan, or spend a minute's time In pruning me? When shall you hear that I Will praise a hand, a foot, a face, an eye, A gait, a state, a brow, a breast, a waist, A leg, a limb?</p> <p>KING Soft, whither away so fast? A true man or a thief, that gallops</p>	<p>aquele sofrimento todo, cadê? E você, minha líder? Estão doentes, né, dói dentro do peito. Venham aqui, vou cuidar de vocês, é o jeito.</p> <p>XICA Quanta amargura, criatura. Quer dizer que fomos traídas por você e sua espiadinha?</p> <p>BÁRBARA Epa, epa, epa! Se tem alguém traída aqui, essa pessoa sou eu. Logo eu, toda certinha, que penso que é pecado Quebrar um juramento que por todas foi combinado. Fui traída por acompanhar vocês, Mulheres inconstantes, as três! Quando foi que vocês me viram chorosa, escrevendo versinho, Ou pelos cantos suspirando pelo amor de um fulaninho? Tá pra nascer o dia em que vocês me verão Elogiando um pé, um rosto, um olho, u'a mão, Uma sobancelha, um peito, um jeito de andar, uma aparência, Uma cintura, uma perna, um membro... Que decadência! <i>(Começa a se retirar)</i></p> <p>XICA Ei, calma lá! Pra que essa pressa toda? Por acaso você é ladra pra</p>	
---	--	--

so?	querer sair assim, fugida?	
BIRON I post from love; good lover, let me go.	BÁRBARA Fujo das breguices do amor. Deixe eu ir, que tenho mais o que fazer.	
<i>Enter Jaquenetta with a letter, and Costard the clown</i>	<i>Entram Jaqueline, com uma carta, e Terninho</i>	
JAQUENETTA God bless the King!	JAQUELINE Deus abençoe, Xica, olá!	
KING What present hast thou there?	XICA Olá! Qual é a boa que vocês trazem pra gente hoje?	
COSTARD Some certain treason.	TERNINHO Trago a semente da discórdia... Alguém aí foi pega na crocodilagem.	
KING What makes treason here?	XICA Oxe! E o que é que essa tal semente da discórdia veio fazer aqui? Estragar nossa amizade, foi?	
COSTARD Nay, it makes nothing, sir.	TERNINHO Não, é... Nada de mais, não.	
KING If it mar nothing neither, The treason and you go in peace away together!	XICA Pois se não é nada demais, então pegue sua intriga e se pique daqui. Tchau!	
JAQUENETTA	JAQUELINE	

I beseech your grace, let this letter be read.	Não, Xica, perai... Faça o favor de ler aqui esta carta.	
Our parson misdoubts it; 'twas treason, he said.	Tomé acha que tem alguma coisa errada, que alguém foi enganado.	
KING	XICA	
Biron, read it over.	Bárbara, leia aí, vá.	
<i>Biron takes and reads the letter</i>	<i>Bárbara pega e lê a carta</i>	
<i>(To Jaquenetta)</i> Where hadst thou it?	<i>(Para Jaqueline)</i> Quem te deu isso?	
JAQUENETTA	JAQUELINE	
Of Costard.	Terninho.	
KING	XICA	
<i>(To Costard)</i> Where hadst thou it?	<i>(Para Terninho)</i> E quem te deu isso?	
COSTARD	TERNINHO	
Of Dun Adramadio, Dun Adramadio.	Seu Armado, Armando Armado.	
<i>Biron tears the letter</i>	<i>Bárbara rasga a carta</i>	
KING	XICA	
<i>(to Biron)</i> How now, what is in you? Why dost thou tear it?	<i>(Para Bárbara)</i> Oxente, criatura, tá doida!? O que deu em você? Por que rasgou a carta?	
BIRON	BÁRBARA	
A toy, my liege, a toy. Your grace needs not fear it.	Esculhambação, Francisca, pura esculhambação... Nem se abale.	
LONGUEVILLE	LAURA	

<p>It did move him to passion, and therefore let's hear it.</p> <p>DUMAINE <i>(taking up a piece of the letter)</i> It is Biron's writing, and here is his name.</p> <p>BIRON <i>(to Costard)</i> Ah, you whoreson loggerhead, you were born to do me shame! Guilty, my lord, guilty! I confess, I confess.</p> <p>KING What?</p> <p>BIRON That you three fools lacked me fool to make up the mess. He, he, and you – e'en you, my liege – and I Are pickpurses in love, and we deserve to die. O, dismiss this audience, and I shall tell you more.</p> <p>DUMAINE Now the number is even.</p> <p>BIRON True, true; we are four. Will these turtles be gone?</p> <p>KING</p>	<p>Ela ficou toda se bulindo de nervosa depois que leu. Vamos ler também!</p> <p>DANDARA <i>(Juntando os pedaços da carta)</i> É a letra de Binha, e tem a assinatura dela também aqui, ó...</p> <p>BÁRBARA <i>(Para Terninho)</i> Seu filho da puta bufento! Você veio aqui só pra me ferrar! Tá bom, Xica, tá bom... Eu confesso, sou culpada.</p> <p>XICA Oi?</p> <p>BÁRBARA Vocês três precisavam de mim para completar o quarteto. Ela, ela, você – até você, minha líder – e eu Estamos todas apaixonadas e merecemos um castigo. Mande essa gente se picar daqui, que eu te conto mais.</p> <p>DANDARA Agora estamos todas quites, e empatadas.</p> <p>BÁRBARA Sim, sim; somos quatro. Esse povo não vai embora, não?</p> <p>XICA</p>	
---	--	--

<p>Hence, sirs; away.</p>	<p>Por favor, gente... Precisamos resolver isso sozinhas.</p>	
<p>COSTARD Walk aside the true folk, and let the traitors stay.</p>	<p>TERNINHO Vumbora, minha gata, a gente não tem nada a ver com isso, não. Deixe as falsianes aí se entenderem.</p>	
<p><i>Exeunt Costard and Jaquenetta</i></p>	<p><i>Terninho e Jaqueline saem</i></p>	
<p>BIRON Sweet lords, sweet lovers! – O, let us embrace. As true we are as flesh and blood can be. The sea will ebb and flow, heaven show his face. Young blood doth not obey an old decree. We cannot cross the cause why we were born, Therefore of all hands must we be forsworn.</p>	<p>BÁRBARA Queridas amigas e irmãs, vamos dar as mãos! A verdade é que somos unidas que nem carne e unha. As ondas vem e vão, e o paraíso mostra sua melhor expressão. O sangue jovem não obedece a lei nenhuma. Não podemos negar a causa pela qual nascemos, Portanto, mesmo sem querer, em algum momento trairemos.</p>	
<p>KING What, did these rent lines show some love of thine?</p>	<p>XICA Estranho... Essa sua conversinha fiada tá muito melosa ou é impressão minha?</p>	
<p>BIRON 'Did they', quoth you? Who sees the heavenly Rosaline That, like a rude and savage man of Ind At the first op'ning of the gorgeous east,</p>	<p>BÁRBARA Conversa fiada? Quem é capaz de olhar pr'aquela lindeza que é Denis e, Como desbravadora insensível e indomável, À primeira vista do grandioso horizonte,</p>	

<p>Bows not his vassal head and, strucken blind, Kisses the base ground with obedient breast? What peremptory eagle-sighted eye Dares look upon the heaven of her brow That is not blinded by her majesty?</p>	<p>Não se render de corpo e alma e, cega pela luz, Ser capaz até de beijar o chão por onde ele passa? Quem, com o olhar incisivo de uma águia, Ousa olhar para aqueles traços perfeitos Sem se deixar cegar pela sua grandiosidade?</p>	
<p>KING What zeal, what fury hath inspired thee now? My love, her mistress, is a gracious moon, She an attending star, scarce seen a light.</p>	<p>XICA Vixe! De onde veio essa inspiração toda? Meu amor, Pierre, é como a lua cheia, linda e brilhante no céu, Enquanto esse seu ‘inho’ aí é apenas uma estrelinha, que quase não brilha.</p>	
<p>BIRON My eyes are then no eyes, nor I Biron. O, but for my love, day would turn to night. Of all complexions the culled sovereignty Do meet as at a fair in her fair cheek, Where several worthies make one dignity, Where nothing wants that want itself doth seek. Lend me the flourish of all gentle tongues – Fie, painted rhetoric! O, she needs it not. To things of sale a seller's praise</p>	<p>BÁRBARA Pois então estou cega e não me chamo mais Bárbara. Se não fosse pelo meu amor, o dia virava noite, coisa rara. Todos os traços de beleza que um ser humano pode ter Encontram-se no belo rosto de meu amor, Cuja dignidade várias virtudes faz caber. Não há nada ali que não tenha seu valor. Que os acadêmicos me emprestem sua linguagem sofisticada. Aliás, não, ele não precisa dessa retórica rebuscada.</p>	

<p>belongs. She passes praise – then praise too short doth blot.</p> <p>A withered hermit fivescore winters worn Might shake off fifty, looking in her eye. Beauty doth varnish age as if new-born, And gives the crutch the cradle's infancy. O, 'tis the sun that maketh all things shine.</p>	<p>A sedução de um vendedor esconde uma venda maquiada. Denis está além do elogio, de qualquer fala requintada. Uma pessoa com cem anos nas costas certamente Ficaria cinquenta anos mais jovem só de olhá-lo de frente. A graça do amor e da beleza camuflam a idade, realmente, E devolvem a qualquer um a juventude novamente. Ah, ele é como o sol, faz brilhar tudo o que tenho em mente!</p>	
<p>KING <u>By heaven, thy love is black as ebony.</u>⁽⁴⁾</p>	<p>XICA <u>Nossa, 'o dia virava noite'...</u> <u>Esse seu amor parece até</u> <u>eclipse, misterioso como a face</u> <u>oculta da lua.</u>⁽⁴⁾</p>	<p>⁽⁴⁾ O verso em destaque dá início a uma discussão entre os amigos com um conteúdo que pode ser interpretado por uma audiência contemporânea como fortemente racista: Rosaline, a amada de Biron, tem a pele escura, e por isso é alvo de chacota e de comentários irônicos por parte dos amigos do lorde citado. Essa passagem no texto dramático shakespeariano reflete o ideal renascentista de beleza feminina, que ditava que as mulheres, para serem consideradas belas, deveriam ter a pele alva, rosada. Por isso uma pele morena ou negra era considerada feia. Optei por mudar o tema e o rumo da conversa em minha tradução, uma vez que o comportamento sugerido pelos personagens, assim como suas insinuações e comparações, não são mais admissíveis nos dias atuais.</p>
<p>BIRON Is ebony like her? O wood divine! A wife of such wood were felicity. O, who can give an oath? where is a book, That I may swear beauty doth beauty lack If that she learn not of her eye to look? No face is fair that is not full so black.</p>	<p>BÁRBARA Um eclipse? Abençoados sejam os fenômenos da natureza! Que felicidade amar alguém que é como um eclipse. Vamos fazer um juramento? Vamos. Tragam a Bíblia! Pois vou jurar que não há beleza na beleza Se ela não for como os olhos misteriosos de meu bem. Ninguém é realmente lindo se não for como a face mais nebulosa da lua.</p>	
<p>KING O paradox! Black is the badge of</p>	<p>XICA Afff, quanta maluquice... Só</p>	

<p>hell, The hue of dungeons and the style of night, And beauty's crest becomes the heavens well.</p> <p>BIRON Devils soonest tempt, resembling spirits of light. O, if in black my lady's brows be decked,</p> <p>It mourns that painting and usurping hair Should ravish doters with a false aspect, And therefore is she born to make black fair. Her favour turns the fashion of the days, For native blood is counted painting now, And therefore red that would avoid dispraise Paints itself black to imitate her brow.</p> <p>DUMAINE To look like her are chimney- sweepers black.</p> <p>LONGUEVILLE And since her time are colliers counted bright.</p>	<p>você mesmo para comparar Aquele metido vaidoso, que ama tomar sol na praia e se queimar, Com a beleza e os mistérios do universo e do luar.</p> <p>BÁRBARA Oxe, quem tem que gostar dele sou eu, não você. Se meu amor, lindo e maravilhoso, gosta tanto de ir à praia, É porque acredita que realçar a própria beleza é da hora Para atrair quem por um praeiro arrasta uma saia; E assim ele transforma quem vocês desdenham sem demora. Além disso, ele está de acordo com a onda do momento, Pois hoje em dia ser bronzado é ser bonito, E quem não tem o bronze, pra aumentar o pertencimento, Bota a cara no sol também, e nisso não há delito.</p> <p>DANDARA É, mas depois que o tempo passa, o bronze sai e ele fica que nem uma lagarta pintada.</p> <p>LAURA Fora que os médicos agora mandam evitar tomar muito sol. Essa moda do bronzado já era.</p>	
---	--	--

<p>KING And Ethiopes of their sweet complexion crack.</p>	<p>XICA Pois é! A única coisa que ele consegue é ficar com a cara toda estorricada.</p>	
<p>DUMAINE Dark needs no candles now, for dark is light.</p>	<p>DANDARA Desculpa, Binha, mas assim seu amor vira chacota da galera.</p>	
<p>BIRON Your mistresses dare never come in rain, For fear their colours should be washed away.</p>	<p>BÁRBARA Ah, é assim, né? Pois sou mais o meu moreno da cor do pecado Do que aqueles outros lá, fubentos, que nem de chuva tomam banho.</p>	
<p>KING 'Twere good yours did; for, sir, to tell you plain, I'll find a fairer face not washed today.</p>	<p>XICA E o seu toma, por acaso? Banho de mar não vale, é complicado, Porque deixa a pessoa peguenta e salgada. Deixe de assanho!</p>	
<p>BIRON I'll prove her fair, or talk till doomsday here.</p>	<p>BÁRBARA Pois meu amor vou defender, nem que tenha que falar aqui até morrer!</p>	
<p>KING No devil will fright thee then so much as she.</p>	<p>XICA Essa aí, quando morrer, vão ser dois caixões: um pra ela e outro pra língua!</p>	
<p>DUMAINE I never knew man hold vile stuff so dear.</p>	<p>DANDARA Binha, reconheça: você gosta dele, mas que ele é muito metido e vaidoso, isso ele é!</p>	
<p>LONGUEVILLE</p>	<p>LAURA</p>	

<p><i>(showing his foot)</i> Look, here's thy love – my foot and her face see.</p>	<p><i>(Cantando)</i> Lagarta pintada, quem te pintou, foi uma menina que aqui passou... <i>(Levantando um dos pés)</i> Xiii, acho que a menina pisou na lagarta!</p>	
<p>BIRON O, if the streets were pavèd with thine eyes Her feet were much too dainty for such tread.</p>	<p>BÁRBARA Palhaçada... Laura, se as ruas fossem com seus olhos pavimentadas, Sujariam os pés de meu amor, quando ele por você passasse.</p>	
<p>DUMAINE O vile! Then as she goes, what upward lies The street should see as she walked overhead.</p>	<p>DANDARA Ah! Se fosse assim, quando ele fizesse a caminhada, A calçada veria o balanço dele de ângulo privilegiado, à medida que ele andasse.</p>	
<p>KING But what of this? Are we not all in love?</p>	<p>XICA Peraí, gente... Para tudo agora! O que estamos fazendo? Não estamos todas apaixonadas?</p>	
<p>BIRON Nothing so sure, and thereby all forsworn.</p>	<p>BÁRBARA Não sei de nada, só sei que todo mundo aqui quebrou o juramento.</p>	
<p>KING Then leave this chat and, good Biron, now prove Our loving lawful and our faith not torn.</p>	<p>XICA Chega dessa zona! Binha, faça o favor de provar Que nossos afetos são legítimos e que ninguém aqui quis perjurar.</p>	
<p>DUMAINE</p>	<p>DANDARA</p>	

<p>Ay, marry there, some flattery for this evil.</p>	<p>Isso! Vamos nos alegrar e alguma coisa boa nesse mal encontrar.</p>	
<p>LONGUEVILLE O, some authority how to proceed, Some tricks, some quilllets how to cheat the devil.</p>	<p>LAURA Que tal citar alguns entendidos em como se comportar, Alguns truques e sutilezas para o tihoso enganar?</p>	
<p>DUMAINE Some salve for perjury.</p>	<p>DANDARA E transformar a vergonha que sentimos em algo pra se orgulhar!</p>	
<p>BIRON O, 'tis more than need. Have at you, then, affection's men-at-arms. Consider what you first did swear unto: To fast, to study, and to see no woman – Flat treason 'gainst the kingly state of youth. Say, can you fast? Your stomachs are too young, And abstinence engenders maladies. O, we have made a vow to study, lords, And in that vow we have forsworn our books; For when would you, my liege, or you, or you In leaden contemplation have found out Such fiery numbers as the</p>	<p>BÁRBARA Ah, isso é mais que necessário. Vamos lá, minhas guerreiras amigas! Vamos começar lembrando o que foi prometido no início: Fazer jejum, estudar e ficar sem paquerar, transar e tal. Tudo isso é contra a natureza da própria juventude, certo? Quem aqui consegue jejuar? O bucho de todo mundo aqui é que nem de criança, e adocece se não for reabastecido. A gente jurou estudar até os olhos pularem da cara, Mas ninguém aqui nem chegou perto de um livro desde então. Quando foi que você achou minha líder, ou qualquer uma de vocês, Que iria conseguir escrever, na maresia, poemas tão</p>	

<p>prompting eyes Of beauty's tutors have enriched you with? Other slow arts entirely keep the brain, And therefore, finding barren practisers, Scarce show a harvest of their heavy toil. But love, first learnèd in a lady's eye, Lives not alone immurèd in the brain, But with the motion of all elements Courses as swift as thought in every power, And gives to every power a double power Above their functions and their offices. It adds a precious seeing to the eye – A lover's eyes will gaze an eagle blind. A lover's ear will hear the lowest sound When the suspicious head of theft is stopped. Love's feeling is more soft and sensible Than are the tender horns of cockled snails. Love's tongue proves dainty Bacchus gross in taste. For valour, is not love a Hercules, Still climbing trees in the</p>	<p>apaixonados Quanto os inspirados pelos belos olhos de nossos amores? Algumas disciplinas, mais chatas, tomam conta da cabeça, E quando encontram resistência no aprendizado, Difícilmente apresentam um resultado que preste. Mas o amor, ah... Quando assimilado no olhar de alguém, Não fica trancafiado sozinho no cérebro: Com o movimento de todas as partes de nosso corpo, Ele circula rápido como o pensamento em nossa mente, E faz a cabeça trabalhar em dobro, Acima de sua capacidade e de sua potência habituais. Ele dá um brilho especial aos olhos: O olhar da águia perde feio pro olhar de quem ama. O ouvido dos amantes é pior que ouvido de tuberculoso, Nem mesmo o ladrão mais silencioso consegue escapar. O sentimento que o amor faz florescer é mais suave e sensível Do que as delicadas antenas dos caracóis. Ele faz sentir o gosto das coisas de um jeito que transforma um refinado <i>sommelier</i> num bronco. Em termos de bravura, não seria o amor um guerreiro que vence</p>	
--	---	--

<p>Hesperides? Subtle as Sphinx, as sweet and musical As bright Apollo's lute strung with his hair: And when love speaks, the voice of all the gods Make heaven drowsy with the harmony. Never durst poet touch a pen to write Until his ink were tempered with love's sighs. O, then his lines would ravish savage ears, And plant in tyrants mild humility. From women's eyes this doctrine I derive. They sparkle still the right Promethean fire. They are the books, the arts, the academes That show, contain, and nourish all the world, Else none at all in aught proves excellent. Then fools you were these women to forswear, Or keeping what is sworn, you will prove fools.</p> <p>For wisdom's sake – a word that all men love – Or for love's sake – a word that loves all men – Or for men's sake – the authors of these women –</p>	<p>os mais terríveis desafios? Sutil como um enigma, tão doce e musical Quanto a viola do seresteiro madrugada adentro: Quando o amor fala, as vozes de todos os deuses Fazem ninar os anjos do paraíso com sua harmonia. Nunca um poeta ousou escrever um poema sem que sua caneta tivesse antes a tinta temperada com suspiros de amor. Só então seus versos seriam capazes de Arrebatá-los os mais selvagens e acalmar os mais tiranos. Aprendi essas coisas olhando nos olhos dos enamorados, Que brilham mais que fogueira de São João. Eles são os livros, as artes e os conhecimentos que revelam, guardam e alimentam todo o mundo. Sem eles, ninguém consegue ser bom em nada na vida. Portanto, vocês são mesmo um bando de abestalhadas se desistirem de seus amores, E mais ainda, se decidirem manter esse juramento!</p> <p>Pelo bem da sabedoria – uma palavra que todos amam – Ou pelo bem do amor – uma palavra que a todos ama – Ou pelo bem das mulheres – as musas dos homens –</p>	
---	--	--

<p>Or women's sake – by whom we men are men – Let us once lose our oaths to find ourselves, Or else we lose ourselves to keep our oaths.</p> <p>It is religion to be thus forsworn, For charity itself fulfills the law, And who can sever love from charity?</p> <p>KING Saint Cupid, then, and, soldiers, to the field!</p> <p>BIRON Advance your standards, and upon them, lords. Pell-mell, down with them; but be first advised In conflict that you get the sun of them.</p> <p>LONGUEVILLE Now to plain dealing. Lay these glozes by. Shall we resolve to woo these girls of France?</p> <p>KING And win them, too! Therefore let us devise Some entertainment for them in their tents.</p>	<p>Ou pelo bem dos homens – por quem somos quem somos – Vamos abrir mão do nosso juramento e assumir essa porra, Do contrário estaremos mentindo, só para manter uma promessa. Perjurar é ato religioso, e já que Amar ao próximo é um dos mandamentos, Quem é que se atreve a deixar de amar por causa de um juramento?</p> <p>XICA Eita, Cupido danado da peste! Guerreiras, ao ataque!</p> <p>BÁRBARA Lubrifiquem suas armas, meninas, vamos avançar. Lembrem-se, precisamos ficar por cima: Vamos surpreendê-los com nosso brilho.</p> <p>LAURA Deixem de conversa mole e vamos direto pros ‘finalmente’. Temos um novo combinado: vamos investir em nossos amores, certo?</p> <p>XICA E vamos conquistá-los também! Vamos fazer uma festinha para eles lá na pousada, vai ser divertido.</p>	
--	---	--

<p>BIRON</p> <p>First, from the park let us conduct them thither;</p> <p>Then homeward every man attach the hand</p> <p>Of his fair mistress. In the afternoon</p> <p>We will with some strange pastime solace them,</p> <p>Such as the shortness of the time can shape,</p> <p>For revels, dances, masques, and merry hours</p> <p>Forerun fair love, strewing her way with flowers.</p>	<p>BÁRBARA</p> <p>Massa! Primeiro a gente vai até o parque,</p> <p>E cada uma pega seu amor pela mão e leva em direção à pousada.</p> <p>Depois, de tardinha, a gente faz alguma coisa para distrair e animar todo mundo,</p> <p>Alguma coisa que caiba no pouco tempo que eles ainda tem aqui.</p> <p>Uma festa com alegria, música, máscaras, fantasias e flores</p> <p>Combina com o despertar dos nossos amores.</p>	
<p>KING</p> <p>Away, away, no time shall be omitted</p> <p>That will be time, and may by us be fitted.</p>	<p>XICA</p> <p>Ai, amei! Bora logo, anda, o tempo que a gente tá perdendo</p> <p>Poderia estar usando pra tocar o plano e surpreendendo.</p>	
<p>BIRON</p> <p><i>Allons, allons!</i> Sowed cockle reaped no corn,</p> <p>And justice always whirls in equal measure.</p> <p>Light wenches may prove plagues to men forsworn.</p> <p>If so, our copper buys no better treasure.</p> <p><i>Exeunt</i></p>	<p>BÁRBARA</p> <p>Vamos, vamos! Quem planta pouco não colhe fartura,</p> <p>Pois a justiça sempre vem na medida certa.</p> <p>Um amor tão frívolo será a desgraça de quem perjura,</p> <p>E se assim for, cada uma pagará por não ter sido mais esperta.</p> <p><i>Saem</i></p> <p><i>Fim da cena III do quarto ato</i></p>	

6.3.1 Análise comparativa das escolhas feitas pelas tradutoras

Dos verbetes com conotação obscena elencados no glossário de E. A. M. Colman, identifiquei cinco que pertencem a esta cena de *Love's labour's lost*. Início com a análise da expressão *what upward lies*, que pode ser traduzida como *o que está acima*. Ela é considerada indecente porque, no momento em que surge no texto dramático, faz referência às partes íntimas de Rosaline, que ficariam visíveis caso ela caminhasse pelas ruas pavimentadas com os olhos de Longueville. Essa situação cômica é imaginada pelos personagens Biron e Dumaine, e tem seu teor erótico acentuado pelo fato de que as mulheres elizabetanas não usavam calcinha (COLMAN, 1974, p.223). As soluções dadas para essa expressão nas traduções analisadas foram as seguintes:

TEXTO DE PARTIDA DE SHAKESPEARE (1594 – 1595)	TRADUÇÃO DE VIÉGAS-FARIA (2007)	TRADUÇÃO DE HELIODORA (2009)	MINHA TRADUÇÃO (2020)
DUMAINE O vile! Then as she goes, <u>what upward lies</u> The street should see as she walked overhead. (p.295)	DUMAINE Mas que mente suja! Quando ela ali caminhasse, sobre o pavimento que se deitou, este enxergaria <u>tudo</u> , sempre que ela estivesse em cima. (p.82)	DUMAIN Vergonha! Andando em cima, a sua amada Deixava a rua ver <u>o que é mostrado</u> . (p.255)	DANDARA Ah! Se fosse assim, quando ele fizesse a caminhada, A calçada veria <u>o balanço dele</u> de ângulo privilegiado, à medida que ele andasse. (p.217)

Aqui, como todas as tradutoras mantiveram o mesmo contexto do texto de partida, o próprio cenário imaginado pelos personagens contribui para que as escolhas feitas resgatem o efeito cômico e erótico da expressão analisada. No entanto, em meu caso, como houve uma mudança no gênero das personagens, a referência feita é às partes íntimas de Denis, sendo o balanço na fala de Dandara uma menção tanto ao movimento dos quadris dele ao caminhar quanto ao movimento de sua genitália, possível graças à sua anatomia.

Os outros quatro verbetes aparecem juntos em um diálogo entre os personagens Biron e Longueville. O primeiro deles, *down with them*, pode ser traduzido como *para baixo com elas/eles* ou *colocá-las(os) para baixo*. No texto de *Love's labour's lost*, no entanto, surge com o significado de *ter relações sexuais*. Outra expressão, *get the sun of them*, apresenta um trocadilho envolvendo os sentidos de *ganhar vantagem colocando os inimigos de frente para o sol*, e *gerar seus filhos*. Esse trocadilho é possível porque as palavras *sun* e *son* são homófonas em língua inglesa, e significam, respectivamente, *sol* e *filho* em português. Já a expressão *plain dealing*, que pode ser entendida como *tratamento simples, comportamento honesto e direto para com os outros*, apresenta um duplo sentido no texto shakespeariano analisado: tanto pode fazer referência a *uma conversa honesta* quanto a *fazer amor de maneira prática e objetiva*. Por fim, a palavra *standards* surge na comédia como termo que alude a *pênis eretos*, sendo traduções possíveis para a língua portuguesa as palavras *padrões*, *normas* ou ainda *estandartes*. Abaixo temos as soluções dadas pelas tradutoras analisadas:

TEXTO DE PARTIDA DE SHAKESPEARE (1594 – 1595)	TRADUÇÃO DE VIÉGAS-FARIA (2007)	TRADUÇÃO DE HELIODORA (2009)	MINHA TRADUÇÃO (2020)
<p>BIRON</p> <p>Advance your <u>standards</u>, and upon them, lords.</p> <p>Pell-mell, <u>down with them</u>; but be first advised</p> <p>In conflict that you <u>get the sun of them</u>.</p>	<p>BEROWNE</p> <p>Ergam as suas <u>bandeiras!</u> Vamos penetrar o campo inimigo, lordes. A meta é <u>derrubar por terra</u> o outro lado. Mas primeiro certifiquem-se de que <u>o sol esteja a nosso favor, batendo nos olhos delas</u>.</p>	<p>BEROWNE</p> <p>Pela <u>bandeira</u>, avancem, meus senhores!</p> <p>Vale tudo, <u>é preciso derrotá-las</u>;</p> <p>Cuidado, <u>só ataquem com vantagem</u>.</p>	<p>BÁRBARA</p> <p><u>Lubrifiquem</u> suas armas, meninas, vamos avançar.</p> <p>Lembrem-se, <u>precisamos ficar por cima</u>;</p> <p><u>Vamos surpreendê-los com nosso brilho</u>.</p>
<p>LONGUEVILLE</p> <p>Now to <u>plain dealing</u>.</p> <p>Lay these glozes by.</p> <p>Shall we resolve to woo these girls of France?</p>	<p>LONGAVILLE</p> <p><u>Mãos à obra</u>. Chega de argumentos especiosos. Estamos decididos a cortejar essas francesas?</p>	<p>LONGAVILLE</p> <p><u>Falando claro</u>, esquecendo essas glosas:</p> <p>Vamos fazer a corte a</p>	<p>LAURA</p> <p>Deixem de conversa mole e <u>vamos direto pros 'finalmente'</u>.</p> <p>Temos um novo</p>

(p.296)	(p.84)	essas francesas? (p.257)	combinado: vamos investir em nossos amores, certo? (p.221)
---------	--------	--------------------------	--

Vejamos cada um dos itens em destaque. Na tradução de *standards*, Beatriz Viégas-Faria conseguiu resgatar sua conotação indecente ao associar *bandeira* ao verbo *erguer*. Já Bárbara Heliodora, que optou por utilizar apenas *bandeira*, acabou por suavizar o sentido indecente presente no termo. Em meu caso, a mudança de gênero das personagens desta vez me impossibilitou de recuperar o sentido proposto pelo texto de partida. Ainda assim, consegui atribuir algum sentido obsceno ao utilizar o verbo *lubrificar* em minha tradução. Em relação à *down with them*, tanto Viégas-Faria quanto Helidora atenuaram, através suas escolhas, o sentido que a expressão carrega de *ter relações sexuais*. Tentei recuperar essa conotação ao utilizar *precisamos ficar por cima*, em alusão a determinadas posições sexuais.

Já o caso de *get the sun of them* é representativo dos desafios que podem surgir durante o processo de tradução: como não há em língua portuguesa duas palavras que possam produzir o mesmo efeito gerado pelas palavras *sun* e *son* em língua inglesa, nenhuma das traduções conseguiu recuperar o trocadilho proposto pela expressão no texto de partida, nem mesmo a minha. Finalmente, as escolhas feitas por Beatriz Viégas-Faria e Bárbara Heliodora para ressignificar *plain dealing* eliminaram o sentido indecente que a expressão carrega. Encontrei na construção *vamos direto pros 'finalmente'* uma forma de fazer esse resgate, uma vez que, popularmente, a expressão é usada quando alguém deseja consumir o ato sexual sem ter que realizar as chamadas carícias preliminares.

Além dos cinco verbetes apresentados e analisados, encontrei na terceira cena do quarto ato outras duas palavras que, segundo o critério adotado nesta pesquisa, possuem sentido indecente e não constam no glossário de E. A. M. Colman: *hose* e *whoreson*. A primeira, *hose*, conforme já explicado em comentário, pode significar tanto *calça justa nas pernas* quanto *mangueira*. A conotação vulgar estaria no uso da palavra com o sentido de mangueira, mas fazendo alusão a *pênis*. Nesse sentido, vejamos como ficaram as soluções dadas nos textos de chegada:

TEXTO DE PARTIDA DE SHAKESPEARE (1594 – 1595)	TRADUÇÃO DE VIÉGAS-FARIA (2007)	TRADUÇÃO DE HELIODORA (2009)	MINHA TRADUÇÃO (2020)
<p>BIRON</p> <p>(<i>aside</i>) O, rhymes are guards on wanton Cupid's <u>hose</u>, Disfigure not his slop. (p.293)</p>	<p>BEROWNE</p> <p>[<i>à parte</i>] Ah, rimas são os enfeites dos <u>calções</u> do Cupido, esse grande piadista. Que ninguém desarrume a braguilha ornamentada do menino cego! (p.71)</p>	<p>BEROWNE</p> <p>Pra Cupido, só a rima é mimosa; Não desfaça o todo! (p.246)</p>	<p>BÁRBARA</p> <p>(<i>à parte</i>) Versos e rimas estão na ponta da <u>flecha</u> de Cupido, sua lerdá. Não faça o garoto se retar e ficar nu. (p.200)</p>

Enquanto Beatriz Viégas-Faria escolheu uma tradução que faz menção apenas à peça de vestuário, Bárbara Heliodora optou por não fazer qualquer referência à palavra em destaque. Para manter a conotação grosseira de *hose*, utilizei *flecha* em minha tradução, já que esse termo, além da possibilidade de aludir a *pênis*, é associado à figura de Cupido.

A outra palavra que encontrei, *whoreson*, encontra tradução na expressão *filho(a) da puta*, considerada de baixo calão. Nas traduções analisadas, a palavra foi ressignificada conforme podemos verificar abaixo:

TEXTO DE PARTIDA DE SHAKESPEARE (1594 – 1595)	TRADUÇÃO DE VIÉGAS-FARIA (2007)	TRADUÇÃO DE HELIODORA (2009)	MINHA TRADUÇÃO (2020)
<p>BIRON</p> <p>(<i>to Costard</i>) Ah, you <u>whoreson</u> loggerhead, you were born to do me shame! Guilty, my lord, guilty! I confess, I confess. (p.294)</p>	<p>BEROWNE</p> <p>[<i>dirigindo-se a Costardo</i>] Ah, seu <u>filho de uma égua</u>, cabeça de vento, você nasceu para me fazer passar vergonha. – Sou culpado, milorde, culpado. Eu confesso. (p.78)</p>	<p>BEROWNE</p> <p>(<i>Para Melão.</i>) <u>Filho da mãe</u>, me faz passar vexame. Culpado, senhor; culpado, confesso. (p.252)</p>	<p>BÁRBARA</p> <p>(<i>Para Terninho</i>) Seu <u>filho da puta</u> bufento! Você veio aqui só pra me ferrar! Tá bom, Xica, tá bom... Eu confesso, sou culpada. (p.211)</p>

--	--	--	--

Enquanto Viégas-Faria e Heliodora optaram por utilizar soluções mais amenas em suas ressignificações da expressão obscena para a língua portuguesa, escolhi utilizar a forma considerada mais grosseira por julgá-la mais condizente com o objetivo de meu objetivo de pesquisa.

CAPÍTULO VII: TRADUÇÃO E ANÁLISE DO ATO V

- *Lembrei de um pára-lama de um caminhão, no Brasil, com um desenho de uma mulher gostosa de biquíni e uma frase: “Se esta mulher atrapalha o serviço, esqueça o serviço.”*
- *É o mesmo conselho de Shakespeare.*
- *Ele sabia tudo.* (FURTADO, 2006, p.44.)

7.1 TRADUÇÃO DO QUINTO ATO, CENA I

Apresento a seguir a tradução comentada da primeira cena do quinto ato de *Love’s labour’s lost*. Informo que, assim como na cena II do ato IV, optei por não traduzir termos e expressões em latim e outros idiomas por se tratar de um traço característico das personagens Holofernes e Nathaniel. Quando o significado do trecho em questão não for dado pelo próprio texto dramático, disponibilizarei sua tradução na coluna de comentários.

<p>Texto de partida <i>Love’s labour’s lost</i>, de William Shakespeare</p>	<p>Texto de chegada Minha tradução</p>	<p>Comentários</p>
<p><i>Enter Holofernes the pedant, Nathaniel the curate, and Anthony Dull</i></p> <p>HOLOFERNES <i>Satis quid sufficit</i>⁽¹⁾.</p> <p>NATHANIEL I praise God for you, sir. Your reasons at dinner have been sharp and sententious, pleasant without scurrility, witty without affection, audacious without impudency, learned without opinion, and</p>	<p><i>Entram o pedante professor Aristóteles, o astrólogo Tomás e o segurança Edu</i></p> <p>ARISTÓTELES <i>Satis quid sufficit</i>⁽¹⁾.</p> <p>TOMÁS Agradeço a Deus por sua amizade, professor. Suas considerações, durante o jantar, foram contundentes e edificantes, agradáveis, mas sem grosseria, espirituosas, mas sem afetação, audaciosas, mas sem insolência, cultas, mas sem</p>	<p>⁽¹⁾ A frase correta em latim é <i>Satis est quod sufficit</i>, e significa <i>O suficiente é satisfatório</i>. Alguns estudiosos julgam que o erro é proposital, para ironizar o pouco conhecimento de Holofernes (RESENDE, 2006. p.141).</p>

<p>strange without heresy. I did converse this quondam day with a companion of the King's who is intituled, nominated, or called Don Adriano de Armado.</p>	<p>arrogância, e originais, mas sem transgressões. Outro dia troquei dois dedos de prosa com um amigo de Francisca, que se chama Armando Armado.</p>	
<p>HOLOFERNES <i>Novi hominum tanquam te</i>⁽²⁾. His humour is lofty, his discourse peremptory, his tongue filed, his eye ambitious, his gait majestical, and his general behavior vain, ridiculous, and thrasonical. He is too picked, too spruce, too affected, too odd, as it were, too peregrinate, as I may call it.</p>	<p>ARISTÓTELES <i>Novi hominum tanquam te</i>⁽²⁾. O humor desse senhor é cheio de soberba, seu discurso é autoritário, sua língua é afiada, seus olhos são ambiciosos, seu porte é pomposo e seu comportamento, no geral, é pretencioso, ridículo e insolente. Ele é cheio dos salamaleque, muito arrumadinho pro meu gosto, todo fingido, estranho e, como posso dizer... Cheio de estrangeirismos.</p>	<p>⁽²⁾ Latim. Significa <i>Conheço o homem tão bem quanto conheço a ti.</i></p>
<p>NATHANIEL A most singular and choice epithet.</p>	<p>TOMÁS Um raro epíteto, inigualável.</p>	
<p><i>He draws out his table-book</i></p>	<p><i>Tira do bolso um caderninho de anotações</i></p>	
<p>HOLOFERNES He draweth out the thread of his verbosity finer than the staple of his argument. I abhor such fanatical phantasims, such insociable and point-device companions, such rackers of orthography as to speak 'dout', <i>sine</i>⁽³⁾ 'b', when he should say 'doubt'; 'det' when he should</p>	<p>ARISTÓTELES Ele disseca sua própria retórica melhor do que argumenta. Tenho verdadeiro horror a esses fanáticos cheios de imaginação, sujeitos antissociais e rigorosos, algozes da ortografia que dizem 'correcto', quando deveriam dizer 'correto', <i>sine</i>⁽³⁾ 'c'; 'ab- rupto', quando deveria</p>	<p>⁽³⁾ Latim. Significa <i>sem.</i></p>

<p>pronounce ‘debt’ – ‘d, e, b, t’, not ‘d, e, t’.</p> <p>He clepeth a calf ‘cauf’, half ‘hauf’,</p> <p>neighbour <i>vocatur</i> ‘nebour’ – ‘neigh’ abbreviated ‘ne’.</p> <p>This is abhominable – which he would call ‘abominable’.</p> <p>It insinuateth me of <i>insanire – ne intelligis, domine?</i>⁽⁴⁾ – to make frantic, lunatic.</p>	<p>pronunciar ‘abrupto’ – ‘a, b, r, u, p, t, o’, tudo junto, e não separado. Ele chama ‘asneira’ de ‘asnidade’, ‘ereto’ de ‘erecto’, tira a abreviação de ‘espelho d’água’ e diz ‘espelho de água’. Isso é abominável – que, aliás, ele chama de ‘abominoso’. Isso pra mim é sinal de <i>insanire – ne intelligis, domine?</i>⁽⁴⁾ Fico retado, azuado – como se diz em bom baianês.</p>	<p>(4) Latim. <i>Insanire</i> significa loucura, insanidade, enquanto que <i>ne intelligis, domine?</i> pode ser traduzido para o português como <i> você entende, meu senhor?</i>.</p>
<p>NATHANIEL</p> <p><i>Laus deo, bone intelligo</i>⁽⁵⁾.</p>	<p>TOMÁS</p> <p><i>Laus deo, bone intelligo</i>⁽⁵⁾.</p>	<p>(5) Latim. A frase correta seria <i>Laus deo, bene intelligo</i>, que significa Louvado seja Deus, entendo bem. O erro vai causar a correção feita por Holofernes na fala logo a seguir.</p>
<p>HOLOFERNES</p> <p><i>Bone? Bon, fort bon</i>⁽⁶⁾ – Priscian a little scratched – ‘twill serve.</p>	<p>ARISTÓTELES</p> <p><i>Bone? Bon, fort bon</i>⁽⁶⁾ – Escorregou no latim, mas dá pro gasto.</p>	<p>(6) Latim e francês. Holofernes repete a palavra em latim que Nathaniel pronunciou errado e completa com um comentário em francês, que significa <i>Bom, muito bom</i>.</p>
<p><i>Enter Armado the braggart, Mote his boy, and Costard the clown</i></p>	<p><i>Entram Armado, seu estagiário Cisco e seu assistente pessoal Termino.</i></p>	
<p>NATHANIEL</p> <p><i>Videsne quis venit?</i>⁽⁷⁾</p>	<p>TOMÁS</p> <p><i>Videsne quis venit?</i>⁽⁷⁾</p>	<p>(7) Latim. Significa <i>Você vê alguém vir?</i></p>
<p>HOLOFERNES</p> <p><i>Video, et gaudio.</i>⁽⁸⁾</p>	<p>ARISTÓTELES</p> <p><i>Video, et gaudio.</i>⁽⁸⁾</p>	<p>(8) Latim. Significa <i>Vejo e me alegro</i>.</p>
<p>ARMADO</p> <p>(to Mote) Chirrah.</p>	<p>ARMADO</p> <p>(para Cisco) Meu xofem, temos companhia.</p>	
<p>HOLOFERNES</p> <p>(to Nathaniel) <i>Quare</i>⁽⁹⁾ ‘chirrah’, not ‘sirrah’?</p>	<p>ARISTÓTELES</p> <p>(Para Tomás) <i>Quare</i>⁽⁹⁾ ‘xofem’ e não ‘jovem’?</p>	<p>(9) Latim. Significa <i>Por quê...?</i></p>

<p>ARMADO Men of peace, well encountered.</p>	<p>ARMADO Homens de bem e de paz! Prazer em vê-los.</p>	
<p>HOLOFERNES Most military sir, salutation!</p>	<p>ARISTÓTELES Saudações, Armado das armadas!</p>	
<p>MOTE <i>(aside to Costard)</i> They have been at a great feast of languages and stolen the scraps.</p>	<p>CISCO <i>(à parte, para Terninho)</i> Eles foram a um grande banquete de línguas e roubaram as sobras.</p>	
<p>COSTARD <i>(aside to Mote)</i> O, they have lived long on the alms-basket of words. I marvel thy master hath not eaten thee for a word, for thou art not so long by the head as <i>honorificabilitudinitatibus</i>⁽¹⁰⁾. Thou art easier swallowed than a flapdragon.</p>	<p>TERNINHO <i>(à parte, para Cisco)</i> Ah, esses aí vivem há muito tempo mendigando palavras. Fico admirado de Armado ainda não ter te confundido com uma palavra e te comido, já que você é menor que <i>pneumoultramicroscopicossilicovulcanoconiótico</i>⁽¹⁰⁾. É mais fácil engolir você do que um caroco de abacate.</p>	<p>⁽¹⁰⁾ A palavra <i>honorificabilitudinitatibus</i> possui raiz latina e era considerada a mais longa palavra existente na época de Shakespeare, significando <i>o estado de estar sendo honrado</i> (RESENDE, 2006. p.145). Em minha tradução, optei por utilizar a que, atualmente, é considerada a mais longa palavra técnica dicionarizada em língua portuguesa, que significa <i>alguém ou algo relacionado com uma doença aguda nos pulmões que se origina com a inalação de cinzas vulcânicas</i>.⁶⁷</p>
<p>MOTE <i>(aside to Costard)</i> Peace, the peal begins.</p>	<p>CISCO <i>(à parte, para Terninho)</i> Fica quieto que a peleja vai começar.</p>	
<p>ARMADO <i>(To Holofernes)</i> Monsieur, are you not lettered?</p>	<p>ARMADO <i>(para Aristóteles)</i> Monsieur, o senhor é um homem das letras, correto?</p>	
<p>MOTE Yes, yes, he teaches boys the</p>	<p>CISCO Sim, sim, ele ensina o alfabeto</p>	

⁶⁷ Informação disponível em <<https://www.normaculta.com.br/maior-palavra-da-lingua-portuguesa/>>.

<p>horn-book. What is ‘a, b’ spelled backward, with the horn on his head?</p>	<p>aos meninos. Aliás, o que é ‘e’ mais ‘b’ soletrado ao contrário, com um chifre na cabeça?</p>	
<p>HOLOFERNES Ba, <i>pueritia</i>⁽¹¹⁾, with a horn added.</p>	<p>ARISTÓTELES ‘Bé’, <i>pueritia</i>⁽¹¹⁾, já com os chifres.</p>	<p>⁽¹¹⁾ Latim. Significa <i>infância, infantilidade</i>. Conforme meu entendimento do contexto do diálogo, entendi como <i>coisa de criança</i>.</p>
<p>MOTE Ba, most silly sheep, with a horn! You hear his learning.</p>	<p>CISCO ‘Bééé’, um carneiro chifrudo! Chifrudo! Há, te peguei!</p>	
<p>HOLOFERNES <i>Quis, quis</i>⁽¹²⁾, thou consonant?</p>	<p>ARISTÓTELES <i>Quis, quis</i>⁽¹²⁾, como assim? Pegou quem?</p>	<p>⁽¹²⁾ Latim. Significa <i>quem</i>.</p>
<p>MOTE The last of the five vowels if you repeat them, or the fifth if I.</p>	<p>CISCO A segunda e a quinta vogais, se você soletrar. Ou somente a última após um ‘t’, se quiser que eu soletre.</p>	
<p>HOLOFERNES I will repeat them: a, e, i –</p>	<p>ARISTÓTELES Vejam, vou soletrar: e, u... Eu.</p>	
<p>MOTE The sheep. The other two concludes it: o, u.</p>	<p>CISCO O chifrudo! Se eu soletro, dá no mesmo: ‘t’ mais ‘u’, tu!</p>	
<p>ARMADO Now by the salt wave of the <i>Mediterraneum</i> a sweet touch, a quick venue of wit; snip, snap, quick and home. It rejoiceth my intellect – true wit.</p>	<p>ARMADO Ora, ora, pelas águas salgadas desta Baía de Todos os Santos, que grande sacada, que rapidez de raciocínio! Pá, pou, pimba e já foi. Essa é a verdadeira inteligência, do tipo que alegra meu intelecto.</p>	

<p>MOTE Offered by a child to an old man, which is 'wit-old'.</p>	<p>CISCO Direto de um novinho para um velhinho, que é um chifrudinho.</p>	
<p>HOLOFERNES What is the figure? What is the figure?</p>	<p>ARISTÓTELES Como assim 'chifrudinho'? Como assim?</p>	
<p>MOTE Horns.</p>	<p>CISCO Corno.</p>	
<p>HOLOFERNES Thou disputes like an infant. Go whip thy gig.</p>	<p>ARISTÓTELES Ora, deixe de criancice. Vá dar seu showzinho em outro lugar.</p>	
<p>MOTE Lend me your horn to make one, and I will whip about your infamy <i>circum circa</i>⁽¹³⁾ – a gig of a cuckold's horn.</p>	<p>CISCO Me empreste seus chifres, que eu monto um espetáculo inteiro só sobre sua má reputação. Um show <i>circum circa</i>⁽¹³⁾ os chifres de um corno.</p>	<p>⁽¹³⁾ Latim. <i>Circum</i> significa à volta de, enquanto <i>circa</i> significa sobre. Quando usada para informar a data de algo, <i>circa</i> também significa aproximadamente, por volta de.</p>
<p>COSTARD An I had but one penny in the world, thou shouldst have it to buy gingerbread. (<i>Giving money</i>) Hold, there is the very remuneration I had of thy master, thou halfpenny purse of wit, thou pigeon-egg of discretion. O, an the heavens were so pleased that thou wert but my bastard, what a joyful father wouldst thou make me! Go to, thou hast it <i>ad dunghill</i>⁽¹⁴⁾, at the fingers' ends, as they say.</p>	<p>TERNINHO Se eu tivesse dinheiro suficiente, pagava pra ver esse show, mas só tenho esse tiquinho aqui. (<i>Entregando o dinheiro a Cisco</i>) Toma, é a recompensa que ganhei por um serviço feito. Seu espertinho, tão discreto! Se você fosse meu filho, ainda que bastardo, ia me fazer um pai muito feliz! Que beleza, você tem tudo <i>ad dunghill</i>⁽¹⁴⁾, na ponta dos dedos, como se diz.</p>	<p>⁽¹⁴⁾ Neste trecho, Costard fala <i>ad dunghill</i> (<i>excremento, esterco</i>) quando, na verdade, deveria falar <i>ad unguem</i> (<i>na ponta dos dedos</i>). Holofernes faz a correção em sua fala logo a seguir.</p>

<p>HOLOFERNES O, I smell false Latin – ‘dunghill’ for <u>unguem</u>⁽¹⁴⁾.</p>	<p>ARISTÓTELES Misericórdia, essa fedeu! Não é ‘dunghill’, é ‘<u>unguem</u>’⁽¹⁴⁾!</p>	
<p>ARMADO Arts-man, <u>preamble</u>⁽¹⁵⁾. We will be singled from the barbarous. Do you not educate youth at the charge-house on the top of the mountain?</p>	<p>ARMADO Senhor das artes, <u>preamble</u>⁽¹⁵⁾. Sejam os diferentes dos bárbaros. Não é o senhor que educa os jovens na escola que fica lá em cima daquela ladeira em Ondina?</p>	<p>⁽¹⁵⁾ Latim. Significa <i>caminhar sem rumo, perambular</i>, ou ainda <i>fazer um preâmbulo, dar uma introdução</i>.</p>
<p>HOLOFERNES Or <u>mons</u>⁽¹⁶⁾, the hill.</p>	<p>ARISTÓTELES Ou <u>mons</u>⁽¹⁶⁾, aquele monte que se chama Morro do Gato.</p>	<p>⁽¹⁶⁾ Latim. Significa <i>monte</i> ou <i>montanha</i></p>
<p>ARMADO At your sweet pleasure, for the mountain.</p>	<p>ARMADO Sim, claro, se o senhor prefere chamar a ladeira de morro.</p>	
<p>HOLOFERNES I do, <u>sans question</u>⁽¹⁷⁾.</p>	<p>ARISTÓTELES Prefiro, <u>sans question</u>⁽¹⁷⁾.</p>	<p>⁽¹⁷⁾ Francês. Significa <i>sem dúvida</i>.</p>
<p>ARMADO Sir, it is the King's most sweet pleasure and affection to congratulate the Princess at her pavilion in the posteriors of this day, which the rude multitude call the afternoon.</p>	<p>ARMADO Senhor, é com enorme prazer e afeição que Francisca gostaria de homenagear Pierre em sua hospedaria na retaguarda do dia de hoje, ou, se preferir, hoje à tarde.</p>	
<p>HOLOFERNES The posterior of the day, most generous sir, is liable, congruent, and measurable for the afternoon. The word is well culled, choice, sweet, and apt, I do assure you, sir, I do assure.</p>	<p>ARISTÓTELES Meu generoso senhor, ‘na retaguarda do dia de hoje’ está adequado, coerente e de acordo com ‘hoje à tarde’. Garanto que a expressão foi bem escolhida, é agradável e apropriada, senhor,</p>	

<p>ARMADO</p> <p>Sir, the King is a noble gentleman, and my familiar, I do assure ye, very good friend. For what is inward between us, let it pass.</p> <p>I do beseech thee, remember thy courtesy. I beseech thee, apparel thy head.</p> <p>And, among other important and most serious designs, and of great import indeed, too – but let that pass, for I must tell thee it will please his grace, by the world, sometime to lean upon my poor shoulder and with his royal finger thus <u>dally with my excrement</u>⁽¹⁸⁾, with my mustachio. But, sweetheart, let that pass. By the world, I recount no fable.</p> <p>Some certain special honours it pleaseth his greatness to impart to Armado, a soldier, a man of travel, that hath seen the world.</p> <p>But let that pass.</p> <p>The very all of all is – but, sweetheart, I do implore secrecy – that the King would have me present the Princess – sweet chuck – with some delightful ostentation, or show, or pageant, or antic, or firework.</p> <p>Now, understanding that the curate and your sweet self are good at such eruptions and</p>	<p>eu garanto.</p> <p>ARMADO</p> <p>Senhor, Francisca é uma moça muito distinta, conhecida minha e, eu lhe garanto, uma amiga muito querida. Agora, em relação ao que há entre nós, deixe isso pra lá. Eu lhe peço, tenha em mente os bons modos. Ponha de volta seu chapéu, por favor. E entre outras coisas importantes e mais sérias, e mesmo as de suma importância também... Mas deixe isso pra lá. Vou lhe dizer, por Deus, ela às vezes gosta de se apoiar em meu ombro e com seu dedinho ficar <u>brincando com meu cocozinho</u>⁽¹⁸⁾, com meu bigode... Mas deixe isso pra lá, meu querido. Por tudo que é mais sagrado, eu não minto! É do agrado de Francisca conceder alguns privilégios especiais a Armado, um guerreiro, um homem viajado, que já viu o mundo todo. Mas deixe isso pra lá. No final das contas, o fato é que – isso é segredo, hein, meu querido – Francisca quer que eu presenteie Pierre – bonito rapaz – com alguma coisa que chame a atenção, pode ser um show, ou cortejo, ou carnaval, ou fogos de artifício. Agora, sabendo que a sua amável figura e o seu amigo astrólogo são bons em sugerir</p>	<p>⁽¹⁸⁾ Utilizei <i>cocozinho</i> para traduzir <i>excrement</i>, pois se trata de uma palavra que constitui o diminutivo tanto de <i>cocó</i> quanto de <i>cocô</i> em português. Mais detalhes sobre esse caso na análise do termo <i>excremento</i>, presente no item 6.1.1 deste capítulo.</p>
---	---	---

<p>sudden breaking-out of mirth, as it were, I have acquainted you withal to the end to crave your assistance.</p>	<p>manifestações de alegria de última hora, como essas, acabei de colocá-los a par da situação, para no final pedir-lhes ajuda.</p>	
<p>HOLOFERNES Sir, you shall present before her the Nine Worthies. Sir Nathaniel, as concerning some entertainment of time, some show in the posterior of this day to be rendered by our assistance, the King's command, and this most gallant, illustrate, and learned gentleman before the Princess, I say none so fit as to present the Nine Worthies.</p>	<p>ARISTÓTELES O senhor deve apresentar a ele os Grandes Baianos. Tomás, em se tratando de passatempo, de show para ser apresentado a Pierre na retaguarda do dia de hoje com nosso auxílio, a pedido de Francisca e desse senhor elegante, ilustre e letrado, penso que não há nada melhor do que um espetáculo com os Grandes Baianos.</p>	
<p>NATHANIEL Where will you find men worthy enough to present them?</p>	<p>TOMÁS Onde é que você vai encontrar gente competente para interpretá-los?</p>	
<p>HOLOFERNES Joshua, yourself; myself, Judas Maccabaeus; and this gallant gentleman, Hector. This swain, because of his great limb or joint, shall pass Pompey the Great; the page, Hercules.</p>	<p>ARISTÓTELES Você será João Ubaldo Ribeiro. Eu, Jorge Amado. E esse senhor elegante será Caetano Veloso. Este jovem, por conta de seu grande porte, será Dorival Caymmi. E o estagiário será Raul Seixas.</p>	
<p>ARMADO Pardon, sir, error! He is not quantity enough for that Worthy's thumb. He is not so big as the end of his club.</p>	<p>ARMADO Perdão, senhor, temos um problema. Ele não tem altura suficiente nem pra ser o polegar de Raul. Seu tamanho não serve nem pro braço de sua guitarra.</p>	

<p>HOLOFERNES</p> <p>Shall I have audience? He shall present Hercules in minority. His enter and exit shall be strangling a snake, and I will have an apology for that purpose.</p>	<p>ARISTÓTELES</p> <p>Quer prestar atenção, por favor? Ele vai ser Raul Seixas ainda criança. Vai entrar e sair do palco com uma guitarra de brinquedo, e eu vou explicar a situação para a plateia.</p>	
<p>MOTE</p> <p>An excellent device! So, if any of the audience hiss, you may cry 'Well done, Hercules, now thou crushest the snake!' – that is the way to make an offence gracious, though few have the grace to do it.</p>	<p>CISCO</p> <p>Ah, que plano excelente! Então, se alguém na plateia vaiar, você grita “Toca Raul! Muito bem, Raulzinho, agora a música da mosca na sopa!”. É assim que se responde a uma ofensa com humor, embora poucos tenham o bom humor necessário para fazê-lo.</p>	
<p>ARMADO</p> <p>For the rest of the Worthies?</p>	<p>ARMADO</p> <p>Certo, mas e os outros Grandes?</p>	
<p>HOLOFERNES</p> <p>I will play three myself.</p>	<p>ARISTÓTELES</p> <p>Eu mesmo farei três deles.</p>	
<p>MOTE</p> <p>Thrice-worthy gentleman!</p>	<p>CISCO</p> <p>Um homem que vale por três!</p>	
<p>ARMADO</p> <p>Shall I tell you a thing?</p>	<p>ARMADO</p> <p>Posso dizer uma coisa?</p>	
<p>HOLOFERNES</p> <p>We attend.</p>	<p>ARISTÓTELES</p> <p>Pois não, diga.</p>	
<p>ARMADO</p> <p>We will have, if this fadge not, an antic. I beseech you, follow.</p>	<p>ARMADO</p> <p>Se isso der errado, passaremos vergonha, será bizarro. Por</p>	

<p>HOLOFERNES <i>Via</i>⁽¹⁹⁾, goodman Dull! Thou hast spoken no word all this while.</p>	<p>favor, prossiga. ARISTÓTELES <i>Via</i>⁽¹⁹⁾, meu bom Edu! Você não disse uma única palavra esse tempo todo.</p>	<p>⁽¹⁹⁾ Latim. Significa <i>estrada</i>, mas no texto shakespeariano, ganha o significado de <i>vamos, depressa</i> (CRYSTAL, 2002. p.482).</p>
<p>DULL Nor understood none neither, sir.</p>	<p>EDU É porque não entendi nenhuma, senhor.</p>	
<p>HOLOFERNES <i>Allons</i>⁽²⁰⁾! We will employ thee.</p>	<p>ARISTÓTELES <i>Allons</i>⁽²⁰⁾! Vamos precisar de você.</p>	<p>⁽²⁰⁾ Francês. Significa <i>vamos lá</i>.</p>
<p>DULL I'll make one in a dance or so, or I will play on the tabour to the Worthies, and let them dance the hay.</p>	<p>EDU Posso dançar uma ou duas músicas, ou tocar o triângulo enquanto os baianos dançam forró.</p>	
<p>HOLOFERNES Most dull, honest Dull! To our sport, away.</p>	<p>ARISTÓTELES Meio sem graça, Edu, mas está bom. Vamos, senhores, a festa nos espera!</p>	
<p><i>Exeunt</i></p>	<p><i>Saem</i> <i>Fim da cena I do quinto ato</i></p>	

7.1.1 Análise comparativa das escolhas feitas pelas tradutoras

Esta cena possui quatro termos com conotação vulgar, e todos eles fazem parte do glossário de termos obscenos de E. A. M. Colman. O primeiro a ser analisado é *wit-old*, expressão formada pela junção de duas palavras em inglês: *wit*, que significa

inteligência, sagacidade, e old, que significa velho(a), antigo(a). Segundo Colman, há um trocadilho aqui envolvendo *wit-old*, que pode ser entendido como *senil, caduco*, e a palavra *wittol*, que pode ser traduzido como *cornos mansos* (COLMAN, 1974, p.224). Já no glossário de David Crystal, o termo surge apenas como sinônimo de *cuckold* – *cornos*, em língua inglesa –, sem qualquer referência ao trocadilho supracitado (CRYSTAL, 2004, p.500). No diálogo em que ocorre, há ainda a presença da palavra *horns*, cujo significado vimos no capítulo V. Vejamos no quadro abaixo as traduções dos dois termos, *wit-old* e *horns*:

TEXTO DE PARTIDA DE SHAKESPEARE (1594 – 1595)	TRADUÇÃO DE VIÉGAS-FÁRIA (2007)	TRADUÇÃO DE HELIODORA (2009)	MINHA TRADUÇÃO (2020)
<p>ARMADO</p> <p>Now by the salt wave of the <i>Mediterraneum</i> a sweet touch, a quick venue of wit; snip, snap, quick and home. It rejoiceth my intellect – true wit.</p>	<p>ARMADO</p> <p>Agora, pelo sábio sal do velho Mediterrâneo, uma estocada suave, um golpe rápido de esperteza! Tchun, tchan, rápido, e... <i>touché</i>. Isso me alegra o intelecto. A verdadeira inteligência.</p>	<p>ARMADO</p> <p>Não, pelas salgadas ondas do Meditarâneo, um toque doce, um rápido lampejo de espírito! Tiro e queda e pronto! Isso me deleita o intelecto; espírito verdadeiro!</p>	<p>ARMADO</p> <p>Ora, ora, pelas águas salgadas desta Baía de Todos os Santos, que grande sacada, que rapidez de raciocínio! Pá, pou, pimba e já foi. Essa é a verdadeira inteligência, do tipo que alegra meu intelecto.</p>
<p>MOTE</p> <p>Offered by a child to an old man, which is '<u>wit-old</u>'.</p>	<p>RAPAZ</p> <p>Presente de uma criança para um velho; na verdade, uma traição. Voltamos aos <u>chifres</u>!</p>	<p>MARIPOSA</p> <p>Oferecido por uma criança a um velho <u>cornudo</u>.</p>	<p>CISCO</p> <p>Direto de um novinho para um velhinho, que é um <u>chifrudinho</u>.</p>
<p>HOLOFERNES</p> <p>What is the figure? What is the figure?</p>	<p>HOLOFERNES</p> <p>E que linguagem figurada é essa? Hein? Qual é a figura de retórica?</p>	<p>HOLOFERNES</p> <p>Qual é a imagem, qual é a imagem?</p>	<p>ARISTÓTELES</p> <p>Como assim 'chifrudinho'? Como assim?</p>

MOTE <u>Horns</u> . (p.296)	RAPAZ <u>Chifres</u> . (p.88-89)	MARIPOSA <u>Chifres</u> . (p.261)	CISCO <u>Corno</u> . (p.233)
--------------------------------	-------------------------------------	--------------------------------------	---------------------------------

No caso de *wit-old*, existe a coincidência em todas as traduções na escolha de palavras que referenciam o sentido de *cornu* do termo, embora o trocadilho sugerido por Colman entre esse significado e o de *senil*, *caduco* não tenha sido recuperado. A mesma coincidência ocorre na ressignificação de *horns* nos três textos de chegada analisados.

Na sequência desse mesmo diálogo, há a ocorrência de *cuckold*, palavra da língua inglesa que significa, conforme vimos anteriormente, *cornu*, *chifrudo*, *homem traído*. No trecho em que ela aparece, o sentido vulgar fica ainda mais enfatizado por conta do uso em conjunto com a palavra *horn*, que aparece mais uma vez. Segue abaixo a maneira como os dois termos foram traduzidos nos textos de chegada analisados:

TEXTO DE PARTIDA DE SHAKESPEARE (1594 – 1595)	TRADUÇÃO DE VIÉGAS-FARIA (2007)	TRADUÇÃO DE HELIODORA (2009)	MINHA TRADUÇÃO (2020)
HOLOFERNES Thou disputes like an infant. Go whip thy gig.	HOLOFERNES Tu entras nessas disputas como um bebezão. Vai chicotear o teu bestunto, rapaz. No teu tempo livre, melhor é soltar pião.	HOLOFERNES Argumenta como um infante: vá rodar seu peão.	ARISTÓTELES Ora, deixe de criancice. Vá dar seu showzinho em outro lugar.
MOTE Lend me your horn to make one, and I will whip about your infamy <i>circum circa</i> – a gig of a <u>cuckold's horn</u> . (p.296)	RAPAZ Se o senhor me emprestar o chifre, eu faço um pião, que é para fazer ele girar em volta de sua infâmia, senhor, um pião de <u>chifre de cornudo</u> . (p.89)	MARIPOSA Empreste-me seu chifre para fabricá-lo, e eu farei rodar sua infâmia <i>manu cita</i> . Um peão de <u>chifre de cornudo!</u> (p.261)	CISCO Me empreste seus chifres, que eu monto um espetáculo inteiro só sobre sua má reputação. Um show <i>circum circa</i> os <u>chifres de um corno</u> . (p.233)

Ocorre aqui, mais uma vez, a coincidência em todas as escolhas feitas pelas tradutoras analisadas: todas as ressignificações resgatam, de maneira similar, o sentido grosseiro tanto de *cuckold* quanto de *horns*.

O próximo termo a ser analisado é *posterior*, que pode ser traduzido como *posterior*; *traseiro* ou *rabo*. No trecho em que ela aparece, Armado utiliza a palavra para fazer referência ao período da tarde; contudo, da forma como a ideia é expressa, o sentido que surge é o de *parte traseira do dia* (COLMAN, 1974, p.208). Esse sentido irreverente também é atribuído à palavra por David Crystal em seu glossário (CRYSTAL, 2004, p.339). No quadro abaixo temos as soluções de tradução que foram dadas para *posterior*:

TEXTO DE PARTIDA DE SHAKESPEARE (1594 – 1595)	TRADUÇÃO DE VIÉGAS-FÁRIA (2007)	TRADUÇÃO DE HELIODORA (2009)	MINHA TRADUÇÃO (2020)
<p>ARMADO</p> <p>Sir, it is the King's most sweet pleasure and affection to congratulate the Princess at her pavilion in the <u>posteriors</u> of this day, which the rude multitude call the afternoon.</p>	<p>ARMADO</p> <p>Sir, é muito do agrado do Rei, e com o maior prazer, que ele vem afetosamente apresentar suas saudações à Princesa em sua tenda já na <u>rabeira</u> deste dia de hoje, coisa que a multidão iletrada chama de fim de tarde.</p>	<p>ARMADO</p> <p>Senhor, é do mais doce prazer e afeição do rei congratular a princesa em seu pavilhão, ao <u>posterior</u> deste dia de hoje, que a plebe ignara chama de tarde.</p>	<p>ARMADO</p> <p>Senhor, é com enorme prazer e afeição que Francisca gostaria de homenagear Pierre em sua hospedaria na <u>retaguarda</u> do dia de hoje, ou, se preferir, hoje à tarde.</p>
<p>HOLOFERNES</p> <p>The <u>posterior</u> of the day, most generous sir, is liable, congruent, and measurable for the afternoon. [...] (p.297)</p>	<p>HOLOFERNES</p> <p>“A <u>rabeira</u> do dia”, generosíssimo senhor, é adequado, congruente e proporcional a “fim de tarde” [...] (p.90)</p>	<p>HOLOFERNES</p> <p>O <u>posterior</u> do dia, senhor, é conveniente, congruente e comensurável para a tarde [...] (p.262)</p>	<p>ARISTÓTELES</p> <p>Meu generoso senhor, ‘na <u>retaguarda</u> do dia de hoje’ está adequado, coerente e de acordo com ‘hoje à tarde’. [...] (p.234)</p>

Conforme é possível verificar, todas as traduções, inclusive a minha, adotaram soluções que recuperam o sentido vulgar atribuído à palavra em destaque, tanto na fala de Armado quanto na de Holofernes.

A última palavra a ser analisada nesta cena é *excrement*. No trecho em que ela aparece, Armado a utiliza para se referir aos seus pelos faciais. Contudo, o termo em questão significa *excremento, fezes* em inglês, e seu uso juntamente com o verbo *dally – divertir-se, flertar*, ou ainda *ter uma relação sexual casual com alguém* – confere uma semântica escatológica à passagem. Vejamos no quadro abaixo como ficaram as ressignificações desse verbete:

TEXTO DE PARTIDA DE SHAKESPEARE (1594 – 1595)	TRADUÇÃO DE VIÉGAS-FARIA (2007)	TRADUÇÃO DE HELIODORA (2009)	MINHA TRADUÇÃO (2020)
<p>ARMADO</p> <p>[...] And, among other important and most serious designs, and of great import indeed, too – but let that pass, for I must tell thee it will please his grace, by the world, sometime to lean upon my poor shoulder and with his royal finger thus dally with my <u>excrement</u>, with my mustachio. [...] (p.297)</p>	<p>ARMADO</p> <p>[...] Entre outros importantes e mais sérios propósitos, e mesmo os de suma relevância... mas, deixemos isso de lado. Pois o que devo lhe dizer é que é do agrado de Sua Majestade às vezes, juro por tudo que existe, apoiar-se em meu pobre ombro e com seu dedo real ficar brincando assim com o meu <u>cabelo</u>, com o meu bigode... [...] (p.90)</p>	<p>ARMADO</p> <p>[...] e em meio a outros desígnios inoportunos e sérios, e de grande relevância, também, mas pode esquecer isso: pois tenho de lhe dizer, que apraz a sua graça, juro pelo mundo, por vezes debruçar-se sobre meu pobre ombro, e com seu real dedo, assim, brincar com meu <u>excremento</u> facial, meu bigode [...] (p.262)</p>	<p>ARMADO</p> <p>[...] E entre outras coisas importantes e mais sérias, e mesmo as de suma importância também... Mas deixe isso pra lá. Vou lhe dizer, por Deus, ela às vezes gosta de se apoiar em meu ombro e com seu dedinho ficar brincando com meu <u>cocozinho</u>, com meu bigode... [...] (p.235)</p>

Enquanto Heliodora optou por traduzir a palavra de forma direta e explícita, Viégas-Faria eliminou o sentido escatológico do termo ao escolher traduzi-lo como *cabelo*. Para atender ao objetivo deste trabalho, empreguei uma palavra que apresenta

um trocadilho: utilizei *cocozinho* em minha tradução, já que ela pode ser tanto o diminutivo de *cocó*, tipo de penteado que consiste em enrolar os cabelos na nuca ou no alto da cabeça, quanto de *cocô*, termo informal e popular para *fezes* em português.

7.2 TRADUÇÃO DO QUINTO ATO, CENA II

A segunda cena do quinto ato é a última e mais longa de todas as cenas de *Love's labour's lost*. Segue abaixo a tradução comentada dela.

<p>Texto de partida <i>Love's labour's lost</i>, de William Shakespeare</p>	<p>Texto de chegada Minha tradução</p>	<p>Comentários</p>
<p><i>Enter the Princess and her ladies: Rosaline, Maria, and Catherine</i></p> <p>PRINCESS Sweethearts, we shall be rich ere we depart, If fairings come thus plentifully in. A lady walled about with diamonds – Look you what I have from the loving King.</p> <p>ROSALINE Madam, came nothing else along with that?</p> <p>PRINCESS Nothing but this? – yes, as much love in rhyme As would be crammed up in a</p>	<p><i>Entram Pierre e seus amigos: Denis, Louis e Charlotte</i></p> <p>PIERRE Meus amigos, ficaremos ricos antes de partir Se os presentes continuarem chegando dessa maneira. Vejam só o que ganhei de minha querida Francisca. Agora sou um rapaz enlaçado com um lindo cordão de prata!</p> <p>DENIS 'Cê ficou foi bonito assim, todo enfeitado! E veio mais alguma coisa junto com o cordão, meu bom?</p> <p>PIERRE Veio, veio sim – Muito amor em forma de poesia, Tanto quanto é possível caber</p>	

<p>sheet of paper Writ o' both sides the leaf, margin and all, That he was fain to seal on Cupid's name.</p> <p>ROSALINE</p> <p>That was the way to make his godhead wax, For he hath been five thousand year a boy.</p> <p>CATHERINE</p> <p>Ay, and a shrewd unhappy gallows, too.</p> <p>ROSALINE</p> <p>You'll ne'er be friends with him, a killed your sister.</p> <p>CATHERINE</p> <p>He made her melancholy, sad, and heavy,</p> <p>And so she died. Had she been light like you, Of such a merry, nimble, stirring spirit, She might ha' been a grandam ere she died; And so may you, for a light heart lives long.</p>	<p>numa folha de papel Escrita dos dois lados, nas margens e tudo. Ela escreveu tanto que acabou passando cola em cima do nome do Cupido pra fechar a carta.</p> <p>DENIS</p> <p>Espero que ela tenha uma desculpa que cole com a divindade, Já que o garoto merece respeito, com seus cinco mil anos de idade.</p> <p>CHARLOTTE</p> <p>Devia era levar um sapeca-iaíá e bater a caçuleta todo estrupiado, esse moleque infeliz.</p> <p>DENIS</p> <p>Você e Cupido nunca vão fazer as pazes, né... Seu irmão gêmeo se foi por causa dele.</p> <p>CHARLOTTE</p> <p>Pois é! Aquele cão fez meu irmão ficar melancólico, triste e deprimido, E ele acabou morrendo. Se Charles fosse leve como você, Com esse espírito alegre, vivo e divertido que você tem, Teria sido um lindo vovô antes de morrer, cheio de netinhos, Assim como você um dia será. Um coração leve vive muito.</p>	
--	--	--

<p>ROSALINE</p> <p>What's your dark meaning, mouse, of this light word?</p>	<p>DENIS</p> <p>Que porra de pensamento mais sombrio é esse, véi? Ainda mais com uma conclusão assim, bonita, cheia de luz?</p>	
<p>CATHERINE</p> <p>A light condition in a beauty dark.</p>	<p>CHARLOTTE</p> <p>É a luz no fim do túnel, meu amigo.</p>	
<p>ROSALINE</p> <p>We need more light to find your meaning out.</p>	<p>DENIS</p> <p>Oxe, entendi foi nada. Ilumine aí, vá.</p>	
<p>CATHERINE</p> <p>You'll mar the light by taking it in snuff, Therefore I'll darkly end the argument.</p>	<p>CHARLOTTE</p> <p>Deixe de agonia que assim você apaga a pouca luz que tenho. Fique na sua e me deixe na minha sombra. Fim de papo.</p>	
<p>ROSALINE</p> <p>Look what you do, you do it still i'th' dark.</p>	<p>DENIS</p> <p>Ó paí, ó, tudo seu é assim, feito no escurinho... É a treva!</p>	
<p>CATHERINE</p> <p>So do not you, for you are a light wench.</p>	<p>CHARLOTTE</p> <p>O oposto de você, que é todo alegrinho e iluminado.</p>	
<p>ROSALINE</p> <p>Indeed I weigh not you, and therefore light.</p>	<p>DENIS</p> <p>Realmente não tenho essa energia pesada que você tem, não. Sou livre, leve e solto!</p>	
<p>CATHERINE</p> <p>You weigh me not? O, that's you care not for me.</p>	<p>CHARLOTTE</p> <p>Energia pesada, eu? É assim que você é meu amigo?</p>	

<p>ROSALINE</p> <p>Great reason, for past care is still past cure.</p>	<p>DENIS</p> <p>Você sabe que você é assim. Mas enfim... O que não tem remédio, remediado está.</p>	
<p>PRINCESS</p> <p>Well bandied, both; a set of wit well played.</p> <p>But Rosaline, you have a favour, too.</p> <p>Who sent it? And what is it?</p>	<p>PIERRE</p> <p>Muito bom o toma-lá-dá-cá de vocês, mas já chega.</p> <p>Denis, você também ganhou presente, né?</p> <p>Quem mandou? E o que é?</p>	
<p>ROSALINE</p> <p>I would you knew.</p> <p>An if my face were but as fair as yours</p> <p>My favour were as great, be witness this.</p> <p>Nay, I have verses, too, I thank Biron,</p> <p>The numbers true, and were the numb'ring, too,</p> <p>I were the fairest goddess on the ground.</p> <p>I am compared to twenty thousand fairs.</p> <p>O, he hath drawn my picture in his letter.</p>	<p>DENIS</p> <p>Achei que você soubesse.</p> <p>Se eu fosse tão charmoso quanto você,</p> <p>Meu presente também seria tão bom quanto o seu. Veja aqui, ó.</p> <p>Também ganhei cartinha, graças a Bárbara.</p> <p>Poesia bem feita, porreta, e se o que ela escreveu aqui for verdade,</p> <p>Sou um deus, o homem mais bonito que essa Bahia já viu.</p> <p>Sou comparado a vinte mil galãs de novela!</p> <p>Ah, e ela também fez um desenho meu na carta.</p>	
<p>PRINCESS</p> <p>Anything like?</p>	<p>PIERRE</p> <p>E no desenho você parece um galã de novela?</p>	
<p>ROSALINE</p> <p>Much in the letters, nothing in the praise.</p>	<p>DENIS</p> <p>Mais nas palavras do que no desenho, pra ser sincero.</p>	

<p>PRINCESS Beauteous as ink – a good conclusion.</p>	<p>PIERRE A beleza está na escrita... Que conclusão bonita!</p>	<p>(1) No trecho em destaque do texto de partida, “O ‘text B’ era o ‘B’ maiúsculo escrito em letra manuscrita, geralmente trabalhada, e um dos estilos de letra cursiva mais formais na época de Shakespeare” (RESENDE, 2006, p.160). Optei por traduzir essa passagem fazendo alusão à letra manuscrita infantil, ainda em formação, pois na sequência ocorre uma troca de ofensas entre as personagens e achei que essa referência atendia bem ao contexto da tradução em meu texto de chegada.</p>
<p>CATHERINE <u>Fair as a text B in a copy-book.</u>⁽¹⁾</p>	<p>CHARLOTTE <u>Bonita como letra de criança pequena.</u>⁽¹⁾</p>	
<p>ROSALINE Ware pencils, ho! Let me not die your debtor, My red dominical, my golden letter. O, that your face were not so full of O's!</p>	<p>DENIS Alto lá! Antes de você me esculhambar, Se olhe no espelho e me diga se a cara que você vê, Toda marcada de espinha e catapora, é bonita. Parece até que foi toda riscada!</p>	
<p>PRINCESS A pox of that jest; I beshrew all shrews. But Catherine, what was sent to you from fair Dumaine?</p>	<p>PIERRE Que comentário mais venenoso, misericórdia... Ô povo de língua afiada, meu Pai! Mas mudando de assunto... Charlotte, o que foi que Dandara mandou pra você?</p>	
<p>CATHERINE Madam, this glove.</p>	<p>CHARLOTTE Essa meia aqui.</p>	
<p>PRINCESS Did he not send you twain?</p>	<p>PIERRE Oxe, uma só? Não foi o par, não?</p>	
<p>CATHERINE Yes, madam; and moreover, Some thousand verses of a faithful lover. A huge translation of hypocrisy Vilely compiled, profound</p>	<p>CHARLOTTE Sim, foi o que quis dizer. Mandou isso e mais alguns milhares de versos apaixonados. Mas achei que ficou meio falso, Juntou as coisas de um jeito</p>	

simplicity.	meio tosco, simples demais.	
MARIA This and these pearls to me sent Longueville. The letter is too long by half a mile.	LOUIS Ninguém me perguntou, mas Laura me mandou esta cueca. A carta que veio junto é enorme, não termina nunca.	
PRINCESS I think no less. Dost thou not wish in heart The chain were longer and the letter short?	PIERRE A minha também. Cá entre nós, você não teria preferido que A intimidade com ela fosse maior e a carta menor?	
MARIA Ay, or I would these hands might never part.	LOUIS Com certeza! Se fosse assim, eu já tava era casado.	
PRINCESS We are wise girls to mock our lovers so.	PIERRE Só a gente mesmo pra falar assim de nossos amores.	
ROSALINE They are worse fools to purchase mocking so. That same Biron I'll torture ere I go. O that I knew he were but in by th' week! – How I would make him fawn, and beg, and seek, And wait the season, and observe the times, And spend his prodigal wits in bootless rhymes, And shape his service wholly to my hests, And make him proud to make me	DENIS Ela é que vacilam e fazem por merecer nosso julgamento. Eu mesmo pretendo pirraçar Bárbara sem arrependimento. Ah, se eu tivesse a certeza de que ela gosta de mim esse tanto, Provocaria ela com gosto, até ela pedir arrego pr'um santo! Aguardaria o melhor momento e o melhor dos cenários Pra vê-la gastar a inteligência em versos desnecessários E ficar ainda mais caidinha por mim, Me deixando orgulhoso de tê-la	

<p>proud that jests! So pursuivant-like would I o'ersway his state That he should be my fool, and I his fate.</p> <p>PRINCESS None are so surely caught when they are caught As wit turned fool. Folly in wisdom hatched Hath wisdom's warrant, and the help of school, And wit's own grace, to grace a learnèd fool.</p> <p>ROSALINE The blood of youth burns not with such excess As gravity's revolt to wantonness.</p> <p>MARIA Folly in fools bears not so strong a note As fool'ry in the wise when wit doth dote, Since all the power thereof it doth apply To prove, by wit, worth in simplicity.</p> <p><i>Enter Boyet</i></p> <p>PRINCESS Here comes Boyet, and mirth is in his face.</p>	<p>conquistado assim! Depois faríamos as pazes e esqueceríamos qualquer treta. Eu seria o seu Romeu, e ela minha Julieta.</p> <p>PIERRE Ninguém fica tão surpreso de ser pego quanto o sábio Que foi feito de bobo. A tolice flagrada pela sabedoria, Que faz alguém inteligente de repente parecer um otário, Da própria erudição e de muitos anos de escola recebe garantia.</p> <p>DENIS Nem o sangue da juventude é capaz de ferver Tanto quanto a raiva de alguém feito de bobo sem querer.</p> <p>LOUIS A babaquice nos babacas não faz tanto mal Quanto faz em quem se acha o tal, Já que estes empregam toda a sua inteligência para provar Que a babaquice é algo a se valorizar.</p> <p><i>Entra Beau</i></p> <p>PIERRE Lá vem Beau, todo alegre e se requebrando.</p>	
---	--	--

<p>BOYET O, I am stabbed with laughter! Where's her grace?</p>	<p>BEAU <i>(Rindo)</i> Ah, tô com dor de facão de tanto rir! Cadê Pierre?</p>	
<p>PRINCESS Thy news, Boyet?</p>	<p>PIERRE Tô aqui. Novidades, Beau?</p>	
<p>BOYET Prepare, madam, prepare. Arm, wenches, arm. Encounters mounted are Against your peace. Love doth approach disguised, Armèd in arguments. You'll be surprised. Muster your wits, stand in your own defence, Or hide your heads like cowards and fly hence.</p>	<p>BEAU Preparem-se, preparam-se! Escolham suas armas, pois tem uma tropa chegando aí Pra tirar o sossego de vocês. O amor, cheio de argumentos, Se aproxima disfarçado. Vocês ficarão surpresos! Fiquem espertos, levantem a guarda, Ou se escondam como covardes e fujam em disparada.</p>	
<p>PRINCESS Saint Denis to Saint Cupid! What are they That charge their breath against us? Say, scout, say.</p>	<p>PIERRE Meu Senhor do Bonfim! Pois diga logo quem são Esses que vem de lá assim, tão cheios de disposição!</p>	
<p>BOYET Under the cool shade of a sycamore I thought to close mine eyes some half an hour When lo, to interrupt my purposed rest Toward that shade I might behold addressed The King and his companions. Warily I stole into a neighbour thicket by</p>	<p>BEAU Estava eu embaixo de um coqueiro a pensar Que não seria nada mal por meia hora descansar Quando, de repente, para interromper meu cochilo Debaixo daquela sombra em que eu estava tão tranquilo, Apareceu Xica e suas amigas. Saí de fininho, Me escondi atrás de um matinho</p>	

<p>And overheard what you shall overhear: That by and by disguised they will be here. Their herald is a pretty knavish page That well by heart hath conned his embassy. Action and accent did they teach him there. 'Thus must thou speak', and 'thus thy body bear'. And ever and anon they made a doubt Presence majestic would put him out, 'For', quoth the King, 'an angel shalt thou see, Yet fear not thou, but speak audaciously'. The boy replied, 'An angel is not evil. I should have feared her had she been a devil.' With that all laughed and clapped him on the shoulder, Making the bold wag by their praises bolder. One rubbed his elbow thus, and fleered, and swore A better speech was never spoke before. Another with his finger and his thumb Cried, 'Via, we will do't, come what will come!' The third he capered and cried 'All goes well!'</p>	<p>E escutei o que agora vou lhes contar: Elas estão vindo aí para com vocês se encontrar! O porta-voz delas é aquele estagiário Que decorou sua fala e tudo o que era necessário. Orientaram tanto ele que deixaram o garoto estressado. 'Você deve falar assim' e 'você deve fazer assado'. De vez em quando surgia uma desconfiança: Será que ele vai dar conta de fazer tudo com segurança? 'Relaxe', disse Xica, 'na frente de anjos você vai falar, Então basta respirar fundo, criar coragem e começar'. O rapaz respondeu 'É de boa, vai ficar tudo porreta. Pior seria se ao invés de anjos fosse o capeta'. E aí todas riram e se divertiram com o que o garoto disse, Achando muito engraçada sua tremenda gaiatice. Uma pegou ele pelo cotovelo, se acabando de rir, e jurou Que nunca em Salvador algo tão divertido se falou. Outra apontou o dedo pra cima e gritou com firmeza 'Aconteça o que acontecer, vamos conseguir com certeza!' A terceira, dando pulinhos, gritava 'vai dar tudo certo!'</p>	
---	---	--

<p>The fourth turned on the toe and down he fell. With that they all did tumble on the ground With such a zealous laughter, so profound, That in this spleen ridiculous appears, To check their folly, passion's solemn tears.</p>	<p>E a quarta foi fazer um passo de dança, tropeçou e caiu ali perto. Com isso, as outras também se jogaram no chão, Rolando de tanto rir, segurando a barriga com as mãos, E finalizaram essa cena tão ridícula e sem noção Chorando, não sei se de tanto rir ou de tanta paixão.</p>	
<p>PRINCESS But what, but what – come they to visit us?</p>	<p>PIERRE Parô, parô, parô... Elas ‘tão vindo aí ver a gente, é?</p>	
<p>BOYET They do, they do, and are apparelled thus Like Muscovites or Russians, as I guess. Their purpose is to parley, to court and dance, And every one his love-suit will advance Unto his several mistress, which they'll know By favours several which they did bestow.</p>	<p>BEAU ‘Tão sim, ‘tão sim, e ‘tão vindo cheias de fantasias e tal Como se fossem pro Bloco dos Mascarados no carnaval. O objetivo é chegar aqui e conversar, paquerar e dançar, E cada uma de seu respectivo amor vai se aproximar. Elas saberão quem é quem de vocês pelos presentes Que enviaram anteriormente, já que são diferentes.</p>	
<p>PRINCESS And will they so? The gallants shall be tasked, For, ladies, we shall every one be masked, And not a man of them shall have the grace, Despite of suit, to see a lady's face.</p>	<p>PIERRE Será que vão mesmo? Pois vamos testar nossas amadas Também usando máscaras. A coisa vai ficar animada! Nenhuma delas deve conseguir ver Nossos rostos, que iremos delas esconder.</p>	

<p><i>(To Rosaline)</i> Hold, take thou this, my sweet, and give me thine. So shall Biron take me for Rosaline.</p> <p><i>She changes favours with Rosaline</i></p> <p><i>(To Catherine and Maria)</i> And change your favours, too. So shall your loves Woo contrary, deceived by these removes.</p> <p><i>Catherine and Maria change favours.</i></p> <p>ROSALINE Come on, then, wear the favours most in sight.</p> <p>CATHERINE But in this changing what is your intent?</p> <p>PRINCESS The effect of my intent is to cross theirs. They do it but in mockery-merriment, And mock for mock is only my intent. Their several counsels they unbosom shall To loves mistook, and so be mocked withal Upon the next occasion that we</p>	<p><i>(Para Denis)</i> Tome aqui, meu amigo, e me dê seu presente. Assim Bárbara pensará que sou eu seu pretendente.</p> <p><i>Ele e Denis trocam os presentes</i></p> <p><i>(Para Charlotte e Louis)</i> E vocês dois troquem de presentes também. Assim seus amores Vão namorar ao contrário, sem saber o que fizemos nos bastidores.</p> <p><i>Charlotte e Louis trocam os presentes</i></p> <p>DENIS Bora, galera, deixem os presentes bem à vista.</p> <p>CHARLOTTE Mas pra que é mesmo que você tá fazendo isso, hein, Pierre?</p> <p>PIERRE Pra fazer com elas o mesmo que querem fazer com a gente. Elas querem se divertir zoando da gente, E zoação com zoação se paga, não pode ser diferente. Elas vão abrir seus corações aos pretendentes errados, E vão é tomar um susto daqueles, bem retado Quando descobrirem com quem</p>	
--	--	--

<p>meet</p> <p>With visages displayed to talk and greet.</p> <p>ROSALINE</p> <p>But shall we dance if they desire us to't?</p> <p>PRINCESS</p> <p>No, to the death we will not move a foot, Nor to their penned speech render we no grace, But while 'tis spoke each turn away her face.</p> <p>BOYET</p> <p>Why, that contempt will kill the speaker's heart, And quite divorce his memory from his part.</p> <p>PRINCESS</p> <p>Therefore I do it; and I make no doubt The rest will ne'er come in if he be out. There's no such sport as sport by sport o'erthrown, To make theirs ours, and ours none but our own. So shall we stay, mocking intended game, And they well mocked depart away with shame.</p> <p><i>A trumpet sounds</i></p>	<p>realmente falaram</p> <p>Depois que tirarmos as máscaras e verem quem cumprimentaram.</p> <p>DENIS</p> <p>Mas e se elas quiserem dançar? A gente dança?</p> <p>PIERRE</p> <p>De jeito nenhum! A gente não vai arredar o pé do lugar. Nem é pra ficar de gaiatice, de papinho por baixo da máscara. Ao invés disso, quando elas falarem, virem a cara.</p> <p>BEAU</p> <p>Mas tanto desprezo assim vai partir o coração das bichinhas, E transformar tanto afeto numa choradeira daquelas, tadinhas!</p> <p>PIERRE</p> <p>Eu sei, mas é o que vou fazer. Não se preocupe, me certificarei De que nenhum grande mal ou dor lhes causarei. A melhor diversão é se divertir com a diversão alheia, Fazer da curtição delas a nossa, sem que da nossa saibam. Eita! Então vamos ficar, aproveitar o divertimento, E se elas não gostarem, que arranjem outro divertimento.</p> <p><i>Toca o som de um timbau</i></p>	
---	--	--

<p>BOYET</p> <p>The trumpet sounds, be masked, the masquers come.</p> <p><i>The ladies mask</i></p> <p><i>Enter blackamoors with music, the boy Mote with a speech; the King and his lords, disguised as Russians.</i></p>	<p>BEAU</p> <p>Tem um timbau tocando. Coloquem as máscaras. As mascaradas estão chegando.</p> <p><i>O grupo põe as máscaras</i></p> <p><i>Entra uma banda de percussão tocando música, Cisco com um discurso, e Xica e suas amigas vestidas com fantasias de carnaval.</i></p>	
<p>MOTE</p> <p>All hail, the richest beauties on the earth!</p>	<p>CISCO</p> <p>Saudações, gente linda da minha Bahia!</p>	
<p>BOYET</p> <p><i>(aside)</i> Beauties no richer than rich taffeta.</p>	<p>BEAU</p> <p><i>(à parte)</i> As máscaras são mais lindas que essa gente...</p>	
<p>MOTE</p> <p>A holy parcel of the fairest dames —</p> <p><i>The ladies turn their backs to him</i></p> <p>That ever turned their —backs to mortal views.</p>	<p>CISCO</p> <p>Amostra divina da mais encantadora juventude...</p> <p><i>O grupo dá as costas a ele</i></p> <p>Que já deu as costas a estes reles mortais.</p>	
<p>BIRON</p> <p>‘Their eyes’, villain, ‘their eyes’!</p>	<p>BÁRBARA</p> <p>‘Uma olhada’, seu lesado, ‘uma olhada’!</p>	
<p>MOTE</p> <p>That ever turned their eyes to mortal views! Out...</p>	<p>CISCO</p> <p>Que já deu uma olhada nestes reles mortais! Por favor...</p>	

<p>BOYET True, out indeed!</p>	<p>BEAU Isso, por favor mesmo! Afff...</p>	
<p>MOTE Out of your favours, heavenly spirits, vouchsafe Not to behold –</p>	<p>CISCO Por favor, espíritos abençoados, queiram nos conceder a graça de não olhar...</p>	
<p>BIRON ‘Once to behold’, rogue!</p>	<p>BÁRBARA ‘De mais um olhar’, seu bronco!</p>	
<p>MOTE Once to behold with your sun-beamed eyes – With your sun-beamed eyes –</p>	<p>CISCO ...a graça de mais um olhar com esses olhos que brilham como o sol... Brilham como o sol...</p>	
<p>BOYET They will not answer to that epithet. You were best call it ‘daughter-beamed’ eyes.</p>	<p>BEAU Eles não tão nem aí pra esse elogio... Seria melhor dizer ‘que choram como a chuva’.</p>	
<p>MOTE They do not mark me, and that brings me out.</p>	<p>CISCO Rapaz, eles ‘tão cagando e andando pra mim. Vou vazar.</p>	
<p>BIRON Is this your perfectness? Be gone, you rogue!</p>	<p>BÁRBARA É assim que você se diz porreta? Vá s’imbora, vá, seu porra!</p>	
<p><i>Exit Mote</i></p>	<p><i>Sai Cisco</i></p>	
<p>ROSALINE (<i>as the Princess</i>) What would these strangers? Know their minds, Boyet. If they do speak our language, 'tis our will That some plain man recount</p>	<p>DENIS (<i>como Pierre</i>) Quem são essas pessoas? Veja o que elas desejam, Beau, Caso falem nossa língua, é do nosso interesse Que nos digam o porquê de</p>	

<p>their purposes. Know what they would.</p> <p>BOYET What would you with the Princess?</p> <p>BIRON Nothing but peace and gentle visitation.</p> <p>ROSALINE What would they, say they?</p> <p>BOYET Nothing but peace and gentle visitation.</p> <p>ROSALINE Why, that they have, and bid them so be gone.</p> <p>BOYET She says you have it, and you may be gone.</p> <p>KING Say to her we have measured many miles To tread a measure with her on this grass.</p> <p>BOYET They say that they have measured many a mile To tread a measure with you on</p>	<p>estarem aqui. Veja o que elas querem.</p> <p>BEAU O que vocês querem com o senhor Pierre?</p> <p>BÁRBARA Nada além de paz e uma visita de cortesia.</p> <p>DENIS E então, o que elas querem?</p> <p>BEAU Nada além de paz e uma visita de cortesia.</p> <p>DENIS Pois então já visitaram e já trouxeram a paz. Podem ir embora.</p> <p>BEAU Ele disse que vocês já visitaram e já trouxeram a paz, então podem ir embora.</p> <p>XICA Diga a ele que nós andamos um longo caminho Para visitar e dar um passeio aqui com eles.</p> <p>BEAU Elas 'tão dizendo que andaram um longo caminho Para visitar e dar um passeio</p>	
---	--	--

<p>this grass.</p> <p>ROSALINE</p> <p>It is not so. Ask them how many inches</p> <p>Is in one mile. If they have measured many,</p> <p>The measure then of one is easily told.</p> <p>BOYET</p> <p>If to come hither you have measured miles,</p> <p>And many miles, the Princess bids you tell</p> <p>How many inches doth fill up one mile.</p> <p>BIRON</p> <p>Tell her we measure them by weary steps.</p> <p>BOYET</p> <p>She hears herself.</p> <p>ROSALINE</p> <p>How many weary steps</p> <p>Of many weary miles you have o'ergone</p> <p>Are numbered in the travel of one mile?</p> <p>BIRON</p> <p>We number nothing that we spend for you.</p> <p>Our duty is so rich, so infinite,</p> <p>That we may do it still without account.</p>	<p>aqui com vocês.</p> <p>DENIS</p> <p>Duvido. Pergunte a elas quantos quilômetros existem</p> <p>Neste longo caminho que percorreram. Se elas mediram,</p> <p>Então será fácil responder essa questão.</p> <p>BEAU</p> <p>Se para chegar aqui vocês mediram os quilômetros,</p> <p>E foram muitos quilômetros, então Pierre quer saber</p> <p>Quantos quilômetros tem no longo caminho que fizeram.</p> <p>BÁRBARA</p> <p>Diga a ele que medimos o caminho a passos cansados.</p> <p>BEAU</p> <p>Ele ouviu o que você disse.</p> <p>DENIS</p> <p>Quantos passos cansados</p> <p>Foram necessários para percorrer</p> <p>O caminho que as trouxe até aqui?</p> <p>BÁRBARA</p> <p>A gente não conta o que gasta com vocês, ainda que sejam passos.</p> <p>Fazemos tudo com tanta boa vontade que não contamos nada.</p>	
---	--	--

<p>Vouchsafe to show the sunshine of your face That we, like savages, may worship it.</p>	<p>Permitam que possamos ver o brilho solar de suas faces Para que possamos admirá-las ainda mais.</p>	
<p>ROSALINE My face is but a moon, and clouded, too.</p>	<p>DENIS O brilho na minha face tá mais pro de uma lua num céu nublado.</p>	
<p>KING Blessèd are clouds to do as such clouds do. Vouchsafe, bright moon, and these thy stars, to shine, Those clouds removed, upon our watery eyne.</p>	<p>XICA Abençoadas sejam as nuvens por existirem. Permita, lua brilhante, pôr essas nuvens de lado, E com a ajuda das estrelas, ilumine nossos olhos marejados.</p>	
<p>ROSALINE O vain petitioner, beg a greater matter. Thou now requests but moonshine in the water.</p>	<p>DENIS Sejam melhores pretendentes e peçam algo melhor. Tudo o que pedem é a luz do luar sobre as águas, ou pior.</p>	
<p>KING Then in our measure do but vouchsafe one change. Thou bid'st me beg; this begging is not strange.</p>	<p>XICA Se é pra mudar, então vamos dançar. A mudança nem é tanta, já que vamos continuar a implorar.</p>	
<p>ROSALINE Play, music, then. <i>Music plays</i></p>	<p>DENIS Cadê a música? <i>A música toca</i></p>	
<p>Nay, you must do it soon. Not yet? – no dance! Thus change I like the moon.</p>	<p>Essa música me dá cefaleia. Quer saber? Assim como a lua, já mudei de ideia.</p>	

<p>KING Will you not dance? How come you thus estranged?</p>	<p>XICA Oxe, você não vai dançar, não? Se afastou assim de repente por quê?</p>	
<p>ROSALINE You took the moon at full, but now she's changed.</p>	<p>DENIS Você chegou e pegou a lua cheia, mas agora ela já murchou e mudou de fase.</p>	
<p>KING Yet still she is the moon, and I the man. The music plays, vouchsafe some motion to it.</p>	<p>XICA Ainda assim a lua vai me ajudar, cheia ou minguante. A música 'tá tocando, chegue pra cá e dance um pouquinho, venha.</p>	
<p>ROSALINE Our ears vouchsafe it.</p>	<p>DENIS Música com os ouvidos a gente escuta.</p>	
<p>KING But your legs should do it.</p>	<p>XICA E com as pernas a gente dança.</p>	
<p>ROSALINE Since you are strangers and come here by chance We'll not be nice. Take hands. We will not dance.</p>	<p>DENIS Como vocês são desconhecidas e chegaram aqui assim, de repente, Manteremos certa reserva. Nada de dançar. Vamos dar um aperto de mãos, somente.</p>	
<p>KING Why take we hands, then?</p>	<p>XICA Oxe, pra que apertar as mãos, então?</p>	
<p>ROSALINE Only to part friends.</p>	<p>DENIS Vamos nos despedir como</p>	

Curtsy, sweethearts, and so the measure ends.	amigos, a música desafinou. Digam tchau, pessoal, a festa acabou.	
KING More measure of this measure, be not nice.	XICA Mas ela acabou de começar! Poxa, deixe disso, vá...	
ROSALINE We can afford no more at such a price.	DENIS Sua estratégia é muito barata para nos fazer ficar.	
KING Price you yourselves. What buys your company?	XICA Pois então dê seu preço! Quanto custa a sua companhia?	
ROSALINE Your absence only.	DENIS O preço é você ir embora daqui.	
KING That can never be.	XICA Muito caro, não dá.	
ROSALINE Then cannot we be bought, and so adieu – Twice to your visor, and half once to you.	DENIS Então nossa companhia não tem preço. Tchau! Dois tchaus pra sua fantasia e meio tchau pra você.	
KING If you deny to dance, let's hold more chat.	XICA Já que não quer dançar, então vamos conversar mais lá fora.	
ROSALINE In private, then.	DENIS Em particular, então.	
KING I am best pleased with that.	XICA Oxe, só se for agora.	

<i>The King and Rosaline talk apart</i>	<i>Xica e Denis Conversam à parte</i>	
BIRON (<i>to the Princess, taking her for Rosaline</i>) White-handed mistress, one sweet word with thee.	BÁRBARA (<i>para Pierre, achando que ele é Denis</i>) Moço bonito, me deixe trocar umas palavrinhas com seus lábios de mel.	
PRINCESS Honey and milk and sugar – there is three.	PIERRE Mel, groselha e açúcar juntos dão uma bela garapa.	
BIRON Nay then, two treys, an if you grow so nice – Metheglin, wort, and malmsey – well run, dice! There's half-a-dozen sweets.	BÁRBARA Ah, gosta de bebidas doces? Que tal então Licor, vinho, roska, coquetel, energético, raspadinha e quentão? Meia dúzia de opções pra você.	
PRINCESS Seventh sweet, adieu. Since you can cog, I'll play no more with you.	PIERRE Não são seis, são sete. E já que você não sabe nem contar, não quero conta com você.	
BIRON One word in secret.	BÁRBARA Uma palavra a sós, em segredo.	
PRINCESS Let it not be sweet.	PIERRE Contanto que não seja melosa.	
BIRON Thou griev'st my gall.	BÁRBARA Não seja tão azedo.	
PRINCESS Gall – bitter!	PIERRE Se eu sou azedo, você é amarga.	

<p>BIRON</p> <p>Therefore meet.</p> <p><i>Biron and the Princess talk apart</i></p> <p>DUMAINE (to Maria, taking her for Catherine)</p> <p>Will you vouchsafe with me to change a word?</p> <p>MARIA</p> <p>Name it.</p> <p>DUMAINE</p> <p>Fair lady –</p> <p>MARIA</p> <p>Say you so? Fair lord –</p> <p>Take that for your ‘fair lady’.</p> <p>DUMAINE</p> <p>Please it you,</p> <p>As much in private, and I'll bid adieu.</p> <p><i>Dumaine and Maria talk apart</i></p> <p>CATHERINE</p> <p>What, was your visor made without a tongue?</p> <p>LONGUEVILLE (taking Catherine for Maria)</p> <p>I know the reason, lady, why you ask.</p>	<p>BÁRBARA</p> <p>Uuummm... Combina.</p> <p><i>Bárbara e Pierre conversam à parte</i></p> <p>DANDARA (para Louis, achando que ele é Charlotte)</p> <p>Posso trocar um dedinho de prosa com você?</p> <p>LOUIS</p> <p>(Afinando a voz) Claro.</p> <p>DANDARA</p> <p>Minha linda...</p> <p>LOUIS</p> <p>(Afinando a voz) É isso? Minha querida... Guarde isso para sua linda.</p> <p>DANDARA</p> <p>Se é assim que você quer, eu o farei em particular, depois vou embora.</p> <p><i>Dandara e Louis conversam à parte</i></p> <p>CHARLOTTE</p> <p>(Engrossando a voz) E aí? O gato comeu sua língua, foi?</p> <p>LAURA (achando que Charlotte é Louis)</p> <p>Eu sei porque você tá perguntando.</p>	
---	---	--

<p>CATHERINE O, for your reason! Quickly, sir, I long.</p>	<p>CHARLOTTE (<i>Engrossando a voz</i>) Oh, não diga! Ou melhor, diga aí, então.</p>	
<p>LONGUEVILLE You have a double tongue within your mask, And would afford my speechless vizard half.</p>	<p>LAURA Você fala muito, é tagarela e linguarudo. Bem que poderia me dar metade de sua língua, já que falo menos.</p>	
<p>CATHERINE <u>'Veal', quoth the Dutchman. Is not veal a calf?</u>⁽²⁾</p>	<p>CHARLOTTE (<i>Engrossando a voz</i>) <u>Dar a língua... Já comeu língua de boi?</u>⁽²⁾</p>	
<p>LONGUEVILLE A calf, fair lady?</p>	<p>LAURA Oxe, como é? Língua de boi?</p>	<p>⁽²⁾ No diálogo que ocorre entre as personagens a partir deste ponto, há uma brincadeira no texto de partida envolvendo as palavras <i>veal</i> (<i>carne de vitela</i>, em português), <i>calf</i> (<i>bezerro</i>) e <i>ox</i> (<i>boi</i>). Em uma tentativa de manter o rastro com esses termos, optei por uma tradução cultural que remete a um prato da culinária típica do nordeste brasileiro, a língua de boi.</p>
<p>CATHERINE No, a fair lord calf.</p>	<p>CHARLOTTE (<i>Engrossando a voz</i>) Isso, língua de boi. Uma delícia!</p>	
<p>LONGUEVILLE Let's part the word.</p>	<p>LAURA Peraí... Não foi disso que eu 'tava falando...</p>	
<p>CATHERINE No, I'll not be your half Take all and wean it, it may prove an ox.</p>	<p>CHARLOTTE (<i>Engrossando a voz</i>) Não, não vou te dar metade da minha língua. Minha língua dou pra quem eu quiser.</p>	
<p>LONGUEVILLE Look how you butt yourself in these sharp mocks! Will you give horns, chaste lady? Do not so.</p>	<p>LAURA Também não precisa falar assim! Que língua afiada! Mais afiada que o chifre do pobre do boi que perdeu a</p>	

<p>CATHERINE Then die a calf before your horns do grow.</p>	<p>língua. CHARLOTTE <i>(Engrossando a voz)</i> Então melhor correr antes que você leve uma chifrada.</p>	
<p>LONGUEVILLE One word in private with you ere I die.</p>	<p>LAURA Vamos conversar ali no cantinho antes de eu correr.</p>	
<p>CATHERINE Bleat softly, then. The butcher hears you cry.</p>	<p>CHARLOTTE <i>(Engrossando a voz)</i> Tá, mas use a língua e fale mais desta vez.</p>	
<p><i>Longueville and Catherine talk apart</i></p>	<p><i>Laura e Charlotte conversam à parte</i></p>	
<p>BOYET The tongues of mocking wenches are as keen As is the razor's edge invisible, Cutting a smaller hair than may be seen, Above the sense of sense; so sensible Seemeth their conference. Their conceits have wings Fleeter than arrows, bullets, wind, thought, swifter things.</p>	<p>BEAU Uma língua pode ser mais afiada Que o fio invisível de uma navalha, Que corta sem que a gente possa perceber, Sem se dar conta do que acabou de acontecer. As palavras que solta tem asas e voam, E como flechas, balas, vento e pensamento ecoam.</p>	
<p>ROSALINE Not one word more, my maids. Break off, break off.</p>	<p>DENIS Nem mais uma palavra, meus amigos. Se saiam, se saiam.</p>	

<p>BIRON By heaven, all dry-beaten with pure scoff!</p> <p>KING Farewell, mad wenches, you have simple wits.</p> <p><i>Exeunt the King, lords, and blackamoors</i></p> <p><i>The ladies unmask</i></p> <p>PRINCESS Twenty adieus, my frozen Muscovites. Are these the breed of wits so wondered at?</p> <p>BOYET Tapers they are, with your sweet breaths puffed out.</p> <p>ROSALINE Well-liking wits they have; gross, gross; fat, fat.</p> <p>PRINCESS O poverty in wit, kingly-poor flout! Will they not, think you, hang themselves tonight, Or ever but in visors show their faces? This pert Biron was out of count'nance quite.</p>	<p>BÁRBARA Meu pai amado, acabaram com nossa raça. Que xépo!</p> <p>XICA Tchau, seus doidos. Vocês são um bando de abestalhados.</p> <p><i>Saem Xica, suas amigas e a banda de percussão.</i></p> <p><i>Pierre e seus amigos tiram as máscaras.</i></p> <p>PIERRE E lá vão elas embora, chocadas com o tratamento. Não achei que foram tão espirituosas e espertas assim.</p> <p>BEAU São como velas de aniversário. Um sopro e puf, apagam.</p> <p>DENIS São bem desmioladas, às vezes, né...</p> <p>PIERRE Desmioladas é pouco pra essas doidinhas... Como vocês acham que elas vão passar esta noite? Será que vão dormir com as máscaras de tanta vergonha? Bárbara, coitada, ficou toda descontrolada e tristonha.</p>	
---	---	--

<p>ROSALINE</p> <p>Ah, they were all in lamentable cases!</p> <p>The King was weeping-ripe for a good word.</p>	<p>DENIS</p> <p>Todas elas perderam o chão e ficaram sem saber o que fazer.</p> <p>Xica mesmo quase chorou procurando o que dizer.</p>	
<p>PRINCESS</p> <p>Biron did swear himself out of all suit.</p>	<p>PIERRE</p> <p>Bárbara jurou o que podia e o que não devia.</p>	
<p>MARIA</p> <p>Dumaine was at my service, and his sword.</p> <p><i>'No point'</i>, quoth I. My servant straight was mute.</p>	<p>LOUIS</p> <p>Dandara se colocou à minha inteira disposição.</p> <p>Quando disse que nada queria, ficou muda.</p>	
<p>CATHERINE</p> <p>Lord Longueville said I came o'er his heart,</p> <p>And trow you what he called me?</p>	<p>CHARLOTTE</p> <p>Laura disse que eu faço seu coração bater no ritmo certo.</p> <p>E adivinhem do que ela me chamou?</p>	
<p>PRINCESS</p> <p><i>'Qualm'</i>, perhaps.</p>	<p>PIERRE</p> <p>De marcapasso?</p>	
<p>CATHERINE</p> <p>Yes, in good faith.</p>	<p>CHARLOTTE</p> <p>Isso mesmo, juro por Deus.</p>	
<p>PRINCESS</p> <p>Go, sickness as thou art.</p>	<p>PIERRE</p> <p>Ha, ha, ha... Isso é a sua cara.</p>	
<p>ROSALINE</p> <p>Well, better wits have worn plain statute-caps.</p> <p>But will you hear? The King is my love sworn.</p>	<p>DENIS</p> <p>Pois é, já vi galera mais esperta do que essa.</p> <p>Mas sabem do melhor? Xica jurou que me ama.</p>	

<p>PRINCESS And quick Biron hath plighted faith to me.</p>	<p>PIERRE E Bárbara prometeu que seria fiel.</p>	
<p>CATHERINE And Longueville was for my service born.</p>	<p>CHARLOTTE E Laura disse que sou a razão dela ter nascido.</p>	
<p>MARIA Dumaine is mine, as sure as bark on tree.</p>	<p>LOUIS E Dandara é minha, assim como os frutos são das árvores.</p>	
<p>BOYET Madam, and pretty mistresses, give ear. Immediately they will again be here In their own shapes, for it can never be They will digest this harsh indignity.</p>	<p>BEAU Chefe e amigos do chefe, prestem atenção. Elas vão voltar logo, logo, não demorarão, E virão sem fantasias, porque não vão aceitar O péssimo tratamento que vocês acabaram de lhes dar.</p>	
<p>PRINCESS Will they return?</p>	<p>PIERRE Elas vão voltar?</p>	
<p>BOYET They will, they will, God knows, And leap for joy, though they are lame with blows. Therefore change favours, and when they repair, Blow like sweet roses in this summer air.</p>	<p>BEAU Vão, sim, por Deus que vão. Vão voltar felizes da vida, apesar dos xépos e dos ‘não’. Então peguem seus presentes de volta, desfaçam a confusão, E quando elas chegarem, se abram como flores no verão.</p>	
<p>PRINCESS How ‘blow’? How ‘blow’? Speak to be understood.</p>	<p>PIERRE ‘Se abram’? Como assim ‘se abram’? Fale direito, rapaz, pra gente entender.</p>	

<p>BOYET</p> <p>Fair ladies masked are roses in their bud;</p> <p>Dismasked, their damask sweet commixture shown,</p> <p>Are angels vailing clouds, or roses blown.</p>	<p>BEAU</p> <p>Pessoas mascaradas são como rosas em botão.</p> <p>Se tiram a máscara e se deixam ver como realmente são,</p> <p>Como anjos ou flores desabrochadas outros as verão.</p>	
<p>PRINCESS</p> <p>Avaunt, perplexity! What shall we do</p> <p>If they return in their own shapes to woo?</p>	<p>PIERRE</p> <p>Porra, e agora? O que a gente vai fazer</p> <p>Se elas voltarem sem fantasia e quiserem se entreter?</p>	
<p>ROSALINE</p> <p>Good madam, if by me you'll be advised,</p> <p>Let's mock them still, as well known as disguised.</p> <p>Let us complain to them what fools were here,</p> <p>Disguised like Muscovites in shapeless gear,</p> <p>And wonder what they were, and to what end</p> <p>Their shallow shows, and prologue vilely penned,</p> <p>And their rough carriage so ridiculous,</p> <p>Should be presented at our tent to us.</p>	<p>DENIS</p> <p>Meu bom amigo, se me permite uma sugestão,</p> <p>Vamos continuar zoando elas, seja com fantasia ou não.</p> <p>Vamos criticar um grupo de gente estranha que esteve aqui, Que chegou disfarçado, vindo de bem longe daqui,</p> <p>E indagar quem seriam aquelas pessoas, e qual o objetivo De sua fraca apresentação e do prólogo tão mal escrito,</p> <p>E de sua comitiva tosca e brega demais</p> <p>Que chegou aqui pra tirar nossa paz.</p>	
<p>BOYET</p> <p>Ladies, withdraw. The gallants are at hand.</p>	<p>BEAU</p> <p>Galera, atenção. Elas estão chegando.</p>	

<p>PRINCESS Whip, to our tents, as roes run over land!</p> <p><i>Exeunt the ladies</i></p> <p><i>Enter the King, Biron, Dumaine, and Longueville, as themselves</i></p> <p>KING Fair sir, God save you. Where's the Princess?</p> <p>BOYET Gone to her tent. Please it your majesty Command me any service to her thither?</p> <p>KING That she vouchsafe me audience for one word.</p> <p>BOYET I will, and so will she, I know, my lord.</p> <p><i>Exit</i></p> <p>BIRON This fellow pecks up wit as pigeons peas, And utters it again when God doth please. He is wit's pedlar, and retails his wares At wakes and wassails, meetings, markets, fairs.</p>	<p>PIERRE Rápido, vamos voltar para a pousada!</p> <p><i>Pierre sai com seus amigos</i></p> <p><i>Entram Xica, Bárbara, Dandara e Laura, como elas mesmas</i></p> <p>XICA E aí, Beau? Cadê Pierre?</p> <p>BEAU Voltou pra pousada. Quer que eu leve Algum recado ou qualquer outra coisa pra ele?</p> <p>XICA Diga a seu chefe que eu quero falar com ele.</p> <p>BEAU Missão dada é missão cumprida! Pode deixar comigo.</p> <p><i>Sai</i></p> <p>BÁRBARA Esse camarada é esperto: cisca aqui, cisca ali, bem à vontade, E depois aguarda o melhor momento para soltar a novidade. Adora um mexerico, e vende no varejo o que descobre, Em reuniões, mercados, feiras populares e até festas nobres.</p>	
---	---	--

<p>And we that sell by gross, the Lord doth know, Have not the grace to grace it with such show. This gallant pins the wenches on his sleeve. Had he been Adam, he had tempted Eve.</p> <p>A can carve too, and lisp, why, this is he That kissed his hand away in courtesy. This is the ape of form, Monsieur the Nice, That when he plays at tables chides the dice In honourable terms. Nay, he can sing A mean most meanly, and in ushering Mend him who can. The ladies call him sweet. The stairs as he treads on them kiss his feet. This is the flower that smiles on everyone To show his teeth as white as whales bone, And consciences that will not die in debt Pay him the due of 'honey- tongued' Boyet.</p> <p>KING A blister on his sweet tongue with my heart, That put Armado's page out of his</p>	<p>E a gente, que prefere negociar no atacado, Não consegue nem um terço do retorno esperado. Esse futriqueiro é tão charmoso que bota qualquer uma na palma da mão. Pegaria até a Eva se ele próprio fosse o Adão. É elegante nos gestos e sussurra baixinho, tem a fala macia, E solta beijinhos com as mãos em sinal de cortesia. É tão bom no fingimento, esse Senhor Simpatia, Que quando joga e perde, xinga de um jeito que ninguém faria, Com palavras educadas. Ele sabe cantar, E canta como ninguém! E na hora do caraoquê disputar, Quem puder que faça melhor. As mulheres adoram ele. O chão, por onde ele passa, só falta beijar os pés dele. Ele é aquele que sorri para qualquer um Mostrando os dentes alvíssimos, sem defeito algum. E quem não quiser virar fofoca nem personagem de complô, Que ande na linha e fuja dos lábios de mel desse tal de Beau!</p> <p>XICA Que ele morda a própria língua e se engasgue com ela! Fez até o pobre do Cisco passar</p>	
---	--	--

part!	uma vergonha daquela.	
<i>Enter the ladies and Boyet</i>	<i>Entra Pierre com seus amigos e Beau</i>	
BIRON See where it comes. Behaviour, what wert thou Till this madman showed thee, and what art thou now?	BÁRBARA Cuidado que lá vem ele. Ora, ora, quem te viu, quem te vê! Agora que esse doido não vai te apresentar, diga: quem é você?	
KING All hail, sweet madam, and fair time of day!	XICA Salve, salve, meu amigo! Que dia maravilhoso, não é?	
PRINCESS 'Fair' in 'all hail' is foul, as I conceive.	PIERRE Se fosse tão maravilhoso assim não precisava de tanta salvação.	
KING Construe my speeches better, if you may.	XICA Tenha mais boa vontade com o que eu digo.	
PRINCESS Then wish me better. I will give you leave.	PIERRE Então acho bom melhorar sua comunicação. Tchau!	
KING We came to visit you, and purpose now To lead you to our court. Vouchsafe it, then.	XICA Calma... A gente veio visitar e convidar vocês Pra se hospedarem na minha casa. Por favor, aceitem.	
PRINCESS This field shall hold me, and so hold your vow. Nor God nor I delights in perjured men.	PIERRE Estamos bem acomodados na pousada, não se incomode. Além disso, não queremos conta com gente que não cumpre	

<p>KING</p> <p>Rebuke me not for that which you provoke.</p> <p>The virtue of your eye must break my oath.</p>	<p>palavra.</p> <p>XICA</p> <p>Não me censure por algo que você mesmo provocou.</p> <p>Se quebrei a jura, foi porque a magia de seus olhos me encantou.</p>	
<p>PRINCESS</p> <p>You nickname virtue. 'Vice' you should have spoke,</p> <p>For virtue's office never breaks men's troth.</p> <p>Now by my maiden honour, yet as pure</p> <p>As the unsullied lily, I protest,</p> <p>A world of torments though I should endure,</p> <p>I would not yield to be your house's guest,</p> <p>So much I hate a breaking cause to be</p> <p>Of heavenly oaths, vowed with integrity.</p>	<p>PIERRE</p> <p>Acho que a palavra certa, nesse caso, é 'maldição',</p> <p>Pois coisa boa não é capaz que quebrar um juramento, não.</p> <p>Pela minha dignidade, tão honrada</p> <p>E imaculada, declaro aqui, ainda que tenha a minha vontade frustrada,</p> <p>Que não aceitaria ser seu hóspede e ficar em sua casa,</p> <p>Pois odiaria ser a causa do rompimento de um juramento</p> <p>Feito com tanta vontade e tanta integridade.</p>	
<p>KING</p> <p>O, you have lived in desolation here,</p> <p>Unseen, unvisited, much to our shame.</p>	<p>XICA</p> <p>Poxa, mas vocês ficaram isolados aqui, né...</p> <p>Escondidos, sem receber visitas... Lamentamos muito.</p>	
<p>PRINCESS</p> <p>Not so, my lord. It is not so, I swear.</p> <p>We have had pastimes here, and pleasant game.</p> <p>A mess of Russians left us but of</p>	<p>PIERRE</p> <p>Até que não, viu, minha amiga...</p> <p>Te juro que não.</p> <p>Tivemos nossas distrações aqui, e nos divertimos muito.</p> <p>Um grupo de fantasiadas saiu</p>	

late.	daqui agora a pouco.	
KING How, madam? Russians?	XICA Oxe, como assim? Fantasiadas?	
PRINCESS Ay, in truth, my lord. Trim gallants, full of courtship and of state.	PIERRE Pois é, acredite. Uma gente massa, com uma conversa agradável e muito interessante.	
ROSALINE Madam, speak true. – It is not so, my lord. My lady, to the manner of the days, In courtesy gives undeserving praise. We four indeed confronted were with four In Russian habit. Here they stayed an hour, And talked apace, and in that hour, my lord, They did not bless us with one happy word. I dare not call them fools, but this I think: When they are thirsty, fools would fain have drink.	DENIS Pierre, fale a verdade. Não foi assim, não. Meu amigo é assim, um rapaz tão educado Que acaba elogiando quem não merece, é complicado. Nós quatro fomos realmente pegos por esse povo de fora, Quatro moças fantasiadas. Ficaram aqui por uma hora Falando tão rápido, parecendo que iam tirar a mãe da forca, Que de interessante mesmo, em uma hora, falaram pouca coisa. Eu não chamaria essas moças de malucas de forma alguma! Mas acho que, antes de virem aqui, passaram num bar e tomaram uma.	
BIRON This jest is dry to me. Gentle sweet, Your wits makes wise things foolish. When we greet, With eyes' best seeing, heaven's fiery eye,	BÁRBARA Que brincadeira mais sem sal, né... Meu caro, Seu raciocínio ilumina e eleva a burrice. Quando o claro Dia nos brinda com o sol, essa radiante deidade,	

<p>By light we lose light. Your capacity Is of that nature that to your huge store Wise things seem foolish, and rich things but poor.</p> <p>ROSALINE This proves you wise and rich, for in my eye –</p> <p>BIRON I am a fool, and full of poverty.</p> <p>ROSALINE But that you take what doth to you belong It were a fault to snatch words from my tongue.</p> <p>BIRON O, I am yours, and all that I possess.</p> <p>ROSALINE All the fool mine!</p> <p>BIRON I cannot give you less.</p> <p>ROSALINE Which of the visors was it that you wore?</p> <p>BIRON Where? When? What visor? Why demand you this?</p>	<p>Olhar direto para ele pode nos cegar. Sua capacidade É assim, tão grandiosa quanto a natureza, Que torna coisas sábias bobas, e faz a riqueza parecer pobreza.</p> <p>DENIS Isso prova que você tem uma inteligência valiosa, e pra mim...</p> <p>BÁRBARA Eu sou uma boba inútil, eu sei.</p> <p>DENIS Isso é você que tá falando, se acha que é tão cabecinha oca. Mas não coloque palavras na minha boca.</p> <p>BÁRBARA Oh! Se é assim, fique comigo e com tudo o que é meu.</p> <p>DENIS A cabecinha oca é minha!</p> <p>BÁRBARA Não poderia te dar menos.</p> <p>DENIS Qual das fantasias você estava usando?</p> <p>BÁRBARA Fantasia? Onde? Quando? Por que você está perguntando isso?</p>	
---	--	--

<p>ROSALINE</p> <p>There, then, that visor, that superfluous case, That hid the worse and showed the better face.</p> <p>KING (aside to the lords)</p> <p>We were descried. They'll mock us now, downright.</p> <p>DUMAINE (<i>aside to the King</i>)</p> <p>Let us confess, and turn it to a jest.</p> <p>PRINCESS</p> <p>Amazed, my lord? Why looks your highness sad?</p> <p>ROSALINE</p> <p>Help, hold his brows, he'll swoon. Why look you pale? Seasick, I think, coming from Muscovy.</p> <p>BIRON</p> <p>Thus pour the stars down plagues for perjury. Can any face of brass hold longer out? Here stand I, lady. Dart thy skill at me – Bruise me with scorn, confound me with a flout, Thrust thy sharp wit quite through my ignorance, Cut me to pieces with thy keen</p>	<p>DENIS</p> <p>Sim, aquela fantasia tão desnecessária, Mas que escondeu o pior e mostrou uma versão melhorada.</p> <p>XICA (<i>à parte para as amigas</i>)</p> <p>Pronto, fomos descobertas! Agora vão zoar da nossa cara.</p> <p>DANDARA (<i>à parte para Xica</i>)</p> <p>Vamos confessar logo, e transformar tudo numa grande piada.</p> <p>PIERRE</p> <p>Surpresa, minha amiga? Por que está assim, tão borocoxô?</p> <p>DENIS</p> <p>Gente, acode aqui, ela vai desmaiar! Por que está tão pálida? Deve ser enjoo, tomara que não esteja grávida.</p> <p>BÁRBARA</p> <p>É assim que Deus castiga quem não cumpre sua promessa. Quem aguenta ser cara de pau por mais tempo que isso? Mas estou aqui. Se quiser, sua astúcia contra mim arremessa, Pode zombar e desdenhar de mim, e depois disso Lance sua inteligência afiada contra minha ignorância, Faça picadinho de mim com sua</p>	
--	---	--

<p>conceit, And I will wish thee nevermore to dance, Nor nevermore in Russian habit wait. O, never will I trust to speeches penned, Nor to the motion of a schoolboy's tongue, Nor never come in visor to my friend, Nor woo in rhyme, like a blind harper's song. Taffeta phrases, silken terms precise, Three-piled hyperboles, spruce affectation, Figures pedantical – these summer flies Have blown me full of maggot ostentation. I do forswear them, and I here protest, By this white glove – how white the hand, God knows! – Henceforth my wooing mind shall be expressed In russet yeas, and honest kersey noes. And to begin, wench, so God help me, law! My love to thee is sound, sans crack or flaw.</p> <p>ROSALINE Sans 'sans', I pray you.</p>	<p>arrogância, E prometo nunca mais te chamar para dançar Nem aparecer toda fantasiada querendo te paquerar. Nunca mais vou confiar em discursos requintados, Nem no palavreado culto de gente acadêmica, Nem vou chegar mascarada pra te deixar desconfiado, Nem paquerar usando rimas, querendo fazer polêmica. Frases lustrosas, fala precisa e macia, Cheias de muitos exageros, de muita afetação E de pedantismo... Todas essas manias Me encheram de vícios de ostentação. Renego tudo isso! E deixo aqui registrado, Pela saúde de minha mãe – que Deus proteja a pobrezinha! –, Que de agora em diante, vou me expressar de modo centrado, Afirmando e negando de forma honestas, por minha mãezinha. E pra começar, e que os anjos digam amém, Meu amor por você sólido, sem rachaduras, sem falhas, sem...</p> <p>DENIS Olha o que você acabou de prometer, sem exageros.</p>	
---	--	--

<p>BIRON Yet I have a trick Of the old rage. Bear with me, I am sick. I'll leave it by degrees. Soft, let us see. Write, 'Lord have mercy on us' on those three.</p> <p>They are infected, in their hearts it lies. They have the plague, and caught it of your eyes. These lords are visited, you are not free; For the Lord's tokens on you do I see.</p>	<p>BÁRBARA É que a decisão é muito recente. Tenha paciência comigo, estou muito doente. Vou melhorar aos poucos. Releve, sem brigas. Agora escreva 'Deus que tome conta' na testa das minhas amigas. Elas estão infectadas, o mal está no coração. Pegaram o vírus através do olhar de vocês; teve jeito, não. Elas estão contaminadas, mas vocês não estão imunes: Daqui vejo os presentes, sinais da infecção que nos une.</p>	
<p>PRINCESS No, they are free that gave these tokens to us.</p>	<p>PIERRE Não, não... Vocês estão livres, não há infecção de nossa parte.</p>	
<p>BIRON Our states are forfeit. Seek not to undo us.</p>	<p>BÁRBARA Ai, perdemos o jogo. Por favor, pegue leve com a gente.</p>	
<p>ROSALINE It is not so, for how can this be true, That you stand forfeit, being those that sue?</p>	<p>DENIS Também não é assim. Como é que isso pode ser verdade, Se vocês iniciaram a partida com tanta vantagem?</p>	
<p>BIRON Peace, for I will not have to do with you.</p>	<p>BÁRBARA Sossegue o facho, que com você não quero mais nada.</p>	
<p>ROSALINE Nor shall not, if I do as I intend.</p>	<p>DENIS E não vai ter nada mesmo, se</p>	

	essa história terminar do jeito que tô pensando.	
BIRON (<i>to the lords</i>) Speak for yourselves. My wit is at an end.	BÁRBARA (<i>para as amigas</i>) Falem por vocês. Pra mim, já deu.	
KING Teach us, sweet madam, for our rude transgression Some fair excuse.	XICA Pierre, diga aí uma maneira justa da gente se desculpar por nossa brincadeira de mau gosto.	
PRINCESS The fairest is confession. Were not you here but even now disguised?	PIERRE O mais justo é a confissão. Não foi você que veio aqui naquela hora toda fantasiada e disfarçada?	
KING Madam, I was.	XICA Sim, fui eu mesma.	
PRINCESS And were you well advised?	PIERRE E você tem noção do que fez?	
KING I was, fair madam.	XICA Tenho, sim.	
PRINCESS When you then were here, What did you whisper in your lady's ear?	PIERRE Quando você esteve aqui minutos atrás, O que foi que disse ao pé do ouvido de seu rapaz?	
KING That more than all the world I did respect her.	XICA Que eu gostava dele mais que tudo nesse mundo.	
PRINCESS	PIERRE	

<p>When she shall challenge this, you will reject her.</p>	<p>Pois dou minha cara à tapa que se ele te cobrar isso, você vai negar.</p>	
<p>KING Upon mine honour, no.</p>	<p>XICA Oxe, dou minha palavra que não!</p>	
<p>PRINCESS Peace, peace, forbear. Your oath once broke, you force not to forswear.</p>	<p>PIERRE Calma, calma, fique na sua. Quem quebra um juramento uma vez, pode quebrar duas.</p>	
<p>KING Despise me when I break this oath of mine.</p>	<p>XICA Pois pode me esculhambar se eu quebrar mais esse.</p>	
<p>PRINCESS I will, and therefore keep it. Rosaline, What did the Russian whisper in your ear?</p>	<p>PIERRE Rapaz... Veja bem o que você tá dizendo... Denis, O que foi que a fantasiada sussurrou no seu ouvido?</p>	
<p>ROSALINE Madam, he swore that he did hold me dear As precious eyesight, and did value me Above this world, adding thereto moreover That he would wed me, or else die my lover.</p>	<p>DENIS Meu amigo, ela jurou que me considerava Tão querido quanto a mais preciosa das visões, Mais valioso que tudo neste mundo, e ainda acrescentou Que ou ela se casava comigo, ou ia morrer me amando.</p>	
<p>PRINCESS God give thee joy of him! The noble lord Most honourably doth unhold his word.</p>	<p>PIERRE Deus abençoe a união de vocês! Tenho certeza de que Nossa honrada amiga irá manter a sua palavra.</p>	

<p>KING What mean you, madam? By my life, my troth, I never swore this lady such an oath.</p>	<p>XICA Oxente, como assim? Juro pela minha vida Que não falei nada disso pra Denis!</p>	
<p>ROSALINE By heaven, you did, and to confirm it plain, You gave me this. But take it, sir, again.</p>	<p>DENIS Ói você errada... E pra te pegar na mentira, Ói aqui o que você me deu. Vou até te devolver, tome lá.</p>	
<p>KING My faith and this the Princess I did give. I knew her by this jewel on her sleeve.</p>	<p>XICA Por Deus que minha intenção era dar isso pra Pierre. Achei que era ele por causa do cordão de prata que estava usando.</p>	
<p>PRINCESS Pardon me, sir, <i>this</i> jewel did she wear, And Lord Biron, I thank him, is my dear. (<i>to Biron</i>) What, will you have me, or your pearl again?</p>	<p>PIERRE Desculpe, era Denis que estava usando o meu cordão. E Bárbara é minha querida pretendente. (<i>para Bárbara</i>) E então, o que vai querer? Ficar comigo ou seu presente de volta?</p>	
<p>BIRON Neither of either. I remit both twain. I see the trick on't. Here was a consent, Knowing aforehand of our merriment, To dash it like a Christmas comedy.</p>	<p>BÁRBARA Nem uma coisa nem outra. Recuso as duas ofertas. Agora foi que eu peguei a visão. Souberam de antemão O que a gente preparou e estragaram nossa diversão, Que nem se faz com criança, dizendo que Papai Noel não</p>	

<p>Some carry-tale, some please- man, some slight zany, Some mumble-news, some trencher-knight, some Dick That smiles his cheek in years, and knows the trick</p> <p>To make my lady laugh when she's disposed, Told our intents before, which once disclosed, The ladies did change favours, and then we, Following the signs, wooed but the sign of she. Now, to our perjury to add more terror, We are again forsworn, in will and error. Much upon this 'tis, (<i>to Boyet</i>) and might not you Forestall our sport, to make us thus untrue? Do not you know my lady's foot by th' square, And laugh upon the apple of her eye, And stand between her back, sir, and the fire, Holding a trencher, jesting merrily? You put our page out. Go, you are allowed. Die when you will, a smock shall be your shroud. You leer upon me, do you?</p>	<p>existe.</p> <p>Isso foi coisa de leva-e-traz, de gente futriqueira, ô coisa triste! De algum fofoqueiro, idiota mexeriqueiro, algum baba-ovo Que chega todo sorridente, com a língua coçando pra contar o fuxico novo E fazer média com o chefe e com qualquer outro fulano. Esse porra foi lá e contou nosso plano, Pierre e os amigos trocaram os presentes, e a gente, Enganadas pela troca, fomos pra cima do falso pretendente. Agora, pra piorar ainda mais nossa situação, Quebramos nossa jura de novo, por causa dessa confusão. Foi isso. (<i>para Beau</i>) Por acaso não foi você Que estragou nosso barato e botou tudo a perder? Não é você que lambe o chão por onde Pierre passa, Que adora fazer ele rir até chorar, Que se coloca entre ele e uma fogueira se for preciso De tão puxa-saco que é? Seu palhaço! Você fez o pobre do estagiário se desconcentrar. Pois bem, Quando você morrer, vai ser um caixão pra você e outro pra sua língua! Tá me olhando de cara feia por</p>	
--	--	--

<p>There's an eye Wounds like a leaden sword.</p> <p>BOYET Full merrily Hath this brave manège, this career been run.</p> <p>BIRON Lo, he is tilting straight. Peace, I have done.</p> <p><i>Enter Costard the clown</i></p> <p>Welcome, pure wit. Thou partest a fair fray.</p> <p>COSTARD O Lord, sir, they would know Whether the three Worthies shall come in or no.</p> <p>BIRON What, are there but three?</p> <p>COSTARD No, sir, but it is vara fine, For everyone pursents three.</p> <p>BIRON And three times thrice is nine.</p> <p>COSTARD Not so, sir, under correction, sir, I hope it is not so. You cannot beg us, sir. I can</p>	<p>quê? Cara feia pra mim é fome.</p> <p>BEAU Foi com muita alegria Que fiz o que fiz. Tenho uma carreira a zelar.</p> <p>BÁRBARA Carreira? Que carreira? Só se for de futriqueiro, né? Chega, pra mim já deu.</p> <p><i>Entra Terninho</i></p> <p>Seja bem-vindo, camarada. Sua chegada apartou uma briga.</p> <p>TERNINHO Moça, eles querem saber se os três Grandes Baianos já podem entrar ou não.</p> <p>BÁRBARA Como assim? Só vieram três?</p> <p>TERNINHO Não, moça, 'tá tudo bem. Cada um vai apresentar três.</p> <p>BÁRBARA Ah, sim... Três vezes três dá nove.</p> <p>TERNINHO Não, moça, tá errado, moça, não acho que seja isso, não. Você não pode forçar a barra,</p>	
--	--	--

<p>assure you, sir, we know what we know. I hope, sir, three times thrice, sir –</p> <p>BIRON Is not nine?</p> <p>COSTARD Under correction, sir, we know whereuntil it doth amount.</p> <p>BIRON By Jove, I always took three threes for nine.</p> <p>COSTARD O Lord, sir, it were pity you should get your living by reck'ning, sir.</p> <p>BIRON How much is it?</p> <p>COSTARD O Lord, sir, the parties themselves, the actors, sir, will show whereuntil it doth amount. For mine own part, I am, as they say, but to <u>perfect</u> one man in one poor man, Pompion the Great, sir.</p> <p>BIRON Art thou one of the Worthies?</p>	<p>moça. Eu te garanto, a gente sabe o que faz. E eu te digo, moça, que três vezes três...</p> <p>BÁRBARA Oxe, não é nove, não?</p> <p>TERNINHO Não, moça, tá errado! Pode deixar que a gente sabe quanto é que dá.</p> <p>BÁRBARA Meu Pai amado, sempre achei que três vezes três dava nove.</p> <p>TERNINHO Afff, moça, ainda bem que você não precisa ganhar a vida fazendo conta.</p> <p>BÁRBARA Quanto é que dá, então?</p> <p>TERNINHO Ah, moça, já, já os próprios atores vão mostrar quanto é que dá essa conta. Da minha parte, eu, como eles dizem, vou <u>reapresentar</u> um homem, um pobre tocador chamado Dorival Caymmi.</p> <p>BÁRBARA Você vai ser um dos Grandes Baianos?</p>	
---	---	--

<p>COSTARD It pleased them to think me worthy of Pompey the Great. For mine own part, I know not the degree of the Worthy, but I am to stand for him.</p>	<p>TERNINHO É do agrado deles que eu faça o papel de Dorival Caymmi. De minha parte, não sei exatamente se esse baiano é grande mesmo, mas o farei à altura.</p>	
<p>BIRON Go, bid them prepare.</p>	<p>BÁRBARA Tá certo. Vá lá, diga a eles que se preparem.</p>	
<p>COSTARD We will turn it finely off, sir. We will take some care.</p>	<p>TERNINHO Vai dar tudo certo, moça. Vamos fazer tudo direitinho.</p>	
<p><i>Exit</i></p>	<p><i>Sai</i></p>	
<p>KING Biron, they will shame us. Let them not approach.</p>	<p>XICA Binha, eles vão fazer a gente passar vergonha. Não deixe eles virem, não.</p>	
<p>BIRON We are shame-proof, my lord, and 'tis some policy To have one show worse than the King's and his company.</p>	<p>BÁRBARA Que nada, Xica, a gente aguenta qualquer vergonha. E vai ser uma jogada de mestre ter quem se apresente pior do que a gente, confie.</p>	
<p>KING I say they shall not come.</p>	<p>XICA Mana, eu tô dizendo pra não deixar eles virem...</p>	
<p>PRINCESS Nay, my good lord, let me o'errule you now. That sport best pleases that doth least know how.</p>	<p>PIERRE Não, minha amiga, deixe que eu decida agora. Melhor diverte quem não sabe o que fazer na hora.</p>	

<p>Where zeal strives to content, and the contents Dies in the zeal of that which it presents, Their form confounded makes most form in mirth, When great things labouring perish in their birth.</p> <p>BIRON A right description of our sport, my lord.</p> <p><i>Enter Armado the braggart</i></p> <p>ARMADO (<i>to the King</i>) Anointed, I implore so much expense of thy royal sweet breath as will utter a brace of words.</p> <p><i>Armado and the King speak apart</i></p> <p>PRINCESS Doth this man serve God?</p> <p>BIRON Why ask you?</p> <p>PRINCESS A speaks not like a man of God his making.</p> <p>ARMADO That is all one, my fair sweet honey monarch, for, I protest, the schoolmaster is exceeding</p>	<p>Quando o empenho se esforça por agradar, Acaba morrendo de tanto se empenhar, E a confusão criada acaba provocando o riso, Quando ninguém mais achava que algo de bom sairia disso.</p> <p>BÁRBARA Ele está descrevendo exatamente o que fizemos, Xica.</p> <p><i>Entra Armado</i></p> <p>ARMADO (<i>para Xica</i>) Minha consagrada, imploro que me conceda o prazer de sentir seu doce hálito numa breve troca de palavras.</p> <p><i>Armado e Xica conversam à parte</i></p> <p>PIERRE Esse homem é religioso?</p> <p>BÁRBARA Por que você quer saber?</p> <p>PIERRE Achei que fosse, mas ele não fala como uma pessoa religiosa.</p> <p>ARMADO Vai dar na mesma, minha doce e açucarada amiga, já que o professor é excessivamente</p>	
--	---	--

<p>fantastical, too-too vain, too-too vain. But we will put it, as they say, to <i>fortuna de la guerra</i>⁽³⁾. I wish you the peace of mind, most royal couplement.</p>	<p>sensacionalista, muito, muito vaidoso, muito mesmo. Mas vamos deixar isso, como dizem, para a <i>fortuna de la guerra</i>⁽³⁾. Desejo a vocês paz de espírito, meu mais lindo casal.</p>	<p>⁽³⁾ <i>Sorte da guerra</i>, em espanhol.</p>
<p><i>Exit</i></p>	<p><i>Sai</i></p>	
<p>KING Here is like to be a good presence of Worthies. He presents Hector of Troy, the swain Pompey the Great, the parish curate Alexander, Armado's page Hercules, the pedant Judas Maccabaeus, And if these four Worthies in their first show thrive, These four will change habits and present the other five.</p>	<p>XICA Parece que teremos um bom espetáculo com os Grandes Baianos. Ele será Caetano Veloso, o assistente dele será Dorival Caymmi, o astrólogo, João Ubaldo Ribeiro, o estagiário, Raul Seixas e o professor, Jorge Amado. E se esses quatro se saírem bem na primeira parte da apresentação, Vão trocar de roupa e outros cinco aparecerão.</p>	
<p>BIRON There is five in the first show.</p>	<p>BÁRBARA Já tem cinco na primeira parte da apresentação.</p>	
<p>KING You are deceived, 'tis not so.</p>	<p>XICA Não, você tá atrapalhando.</p>	
<p>BIRON The pedant, the braggart, the hedge-priest, the fool and the boy, Abate throw at novum and the whole world again Cannot pick out five such, take each one in his vein.</p>	<p>BÁRBARA (<i>Contando</i>) O professor, o metido, o astrólogo, o assistente e o estagiário. Cinco! Como esses cinco vão virar nove é o que vamos ver. O fato é que outra trupe igual a</p>	

	essa 'tá pra nascer.	
KING The ship is under sail, and here she comes amain.	XICA A embarcação já navega a baía. Lá vem ela.	
<i>Enter Costard the clown as Pompey</i>	<i>Entra Terninho como Dorival Caymmi</i>	
COSTARD (as Pompey) I Pompey am –	TERNINHO (como Caymmi) O grande Dorival eu sou...	
BOYET You lie, you are not he.	BEAU Seu culhudeiro, não é nada.	
COSTARD (as Pompey) I Pompey am –	TERNINHO (como Caymmi) O grande Dorival eu sou...	
BOYET <u>With leopard's head on knee.</u> ⁽⁴⁾	BEAU <u>Vai tropeçar no violão...</u> <u>Cuidado pra não cair!</u> ⁽⁴⁾	⁽⁴⁾ No texto de partida, ao falar <i>With leopard's head on knee</i> (<i>Com a cabeça do leopardo no joelho</i>) Boyet chama a atenção para algum acessório que compõe a fantasia de Pompeu que Costard está usando. Em minha tradução, inseri o violão na cena já que optei por trabalhar com personalidades baianas ao traduzir a encenação das personagens.
BIRON Well said, old mocker. I must needs be friends with thee.	BÁRBARA Bem observado. Precisamos fazer as pazes e retomar a amizade.	
COSTARD (as Pompey) I Pompey am, Pompey surnamed the Big.	TERNINHO (como Caymmi) O grande Dorival eu sou, Dorival de sobrenome Caymbi.	
DUMAINE 'The Great'.	DANDARA 'Caymmi'.	
COSTARD It is 'Great,' sir – (As Pompey) Pompey surnamed the Great,	TERNINHO Ah, é, 'Caymmi'... (Como Caymmi) Dorival de sobrenome Caymmi,	

<p>That oft in field with targe and shield did make my foe to sweat, And travelling along this coast I here am come by chance, And lay my arms before the legs of this sweet lass of France. –</p> <p>If your ladyship would say 'Thanks, Pompey', I had done.</p>	<p>Que com sua música fez muita gente se emocionar e chorar, E viajando por essa linda terra vim aqui parar Para meu violão aos pés do gentil e belo visitante francês repousar...</p> <p>Se o senhor disser 'Obrigado, Dorival', termino por aqui.</p>	
<p>PRINCESS Great thanks, great Pompey.</p>	<p>PIERRE Muito obrigado, grande Dorival.</p>	
<p>COSTARD 'Tis not so much worth, but I hope I was perfect. I made a little fault in 'great.'</p>	<p>TERNINHO Não foi tão grandioso assim, mas fiz o melhor que pude. Só errei na hora de falar 'Caymmi'.</p>	
<p>BIRON My hat to a halfpenny Pompey proves the best Worthy.</p>	<p>BÁRBARA Aposto que Dorival Caymmi será o melhor dos Grandes baianos.</p>	
<p><i>Costard stands aside.</i> <i>Enter Nathaniel the curate as Alexander</i></p>	<p><i>Terninho afasta-se.</i> <i>Entra Tomás como João Ubaldo Ribeiro</i></p>	
<p>NATHANIEL (<i>as Alexander</i>) When in the world I lived I was the world's commander. By east, west, north, and south, I spread my conquering might. My scutcheon plain declares that I am Alisander.</p>	<p>TOMÁS (<i>Como João Ubaldo</i>) Quando neste mundo vivi, fui um grande escritor e cumpri meu roteiro. De norte a sul, leste a oeste, fiquei conhecido no mundo inteiro. Muito prazer, sou João Ubaldo Ribeiro.</p>	

<p>BOYET Your nose says no, you are not, for it stands too right.</p>	<p>BEAU Pela cara não é, não... Olha o nariz como é diferente.</p>	
<p>BIRON (to Boyet) Your nose smells 'no' in this, most tender-smelling knight.</p>	<p>BÁRBARA (para Beau) Você sentiu o cheiro da farsa de longe, não foi, meu amigo...</p>	
<p>PRINCESS The conqueror is dismayed. Proceed, good Alexander.</p>	<p>PIERRE Psiu, assim vocês desanimam o escritor. Prossiga, João.</p>	
<p>NATHANIEL (as Alexander) When in the world I lived I was the world's commander.</p>	<p>TOMÁS (Como João Ubaldo) Quando neste mundo vivi, fui um grande escritor e cumpri meu roteiro...</p>	
<p>BOYET Most true, 'tis right, you were so, Alisander.</p>	<p>BEAU É verdade, é verdade... Foi mesmo.</p>	
<p>BIRON (to Costard) Pompey the Great.</p>	<p>BÁRBARA (para Terninho) Ei, Dorival Caymmi.</p>	
<p>COSTARD Your servant, and Costard.</p>	<p>TERNINHO Pois não?</p>	
<p>BIRON Take away the conqueror, take away Alisander.</p>	<p>BÁRBARA Leve João Ubaldo Ribeiro embora, tire ele daqui.</p>	
<p>COSTARD (to Nathaniel) O, sir, you have overthrown Alisander the Conqueror. You will be scraped out of the painted cloth for this. Your lion that holds his pole-axe sitting on a close- stool will be given to Ajax. He</p>	<p>TERNINHO (para Tomás) Poxa, o senhor acabou com João Ubaldo Ribeiro! Vai ficar de fora da <i>selfie</i> com os outros Grandes Baianos. Vamos tirar de você a caneta e passá-la para Gregório de Matos, ele será</p>	

<p>will be the ninth Worthy. A conqueror and afeard to speak? Run away for shame, Alisander.</p>	<p>nosso nono grandioso. Um homem como você, com o dom da palavra, com medo de falar? Que vergonha, João.</p>	
<p><i>Exit Nathaniel the curate</i></p>	<p><i>Sai Tomás</i></p>	
<p>There, an't shall please you, a foolish mild man, an honest man, look you, and soon dashed. He is a marvellous good neighbour, faith, and a very good bowler, but for Alisander – alas, you see how 'tis – a little o'erparted. But there are Worthies a-coming will speak their mind in some other sort.</p>	<p>Ele não ia agradar a plateia. É um homem da paz, honesto, mas que se frustra à toa. É um companheiro maravilhoso, tanto no sagrado quanto no profano, mas como João Ubaldo Ribeiro... Vocês viram a desgraça que é. Mas tem outros Grandes Baianos vindo aí.</p>	
<p>PRINCESS Stand aside, good Pompey.</p>	<p>PIERRE Chegue pra lá, Dorival.</p>	
<p><i>Enter Holofernes the pedant as Judas, and the boy Mote as Hercules</i></p>	<p><i>Entram Aristóteles como Jorge Amado e Cisco como Raul Seixas</i></p>	
<p>HOLOFERNES Great Hercules is presented by this imp, Whose club killed Cerberus, that three-headed <i>canus</i>, And when he was a babe, a child, a shrimp, Thus did he strangle serpents in his <i>manus</i>. <i>Quoniam</i> he seemeth in minority, <i>Ergo</i> I come with this apology. (<i>To Mote</i>) Keep some state in thy exit, and vanish.</p>	<p>ARISTÓTELES O grande Raul Seixas por este pequeno é representado. Aquele cuja música uma geração inteira marcou Foi cantor, compositor, produtor e instrumentista aclamado, E moveu multidões até no dia em que a terra parou. Como parece menor de idade, Ajudo a realçar sua capacidade. (<i>Para Cisco</i>) Mantenha a elegância ao sair. Vá.</p>	

<i>Exit Mote</i>	<i>Sai Cisco</i>	
HOLOFERNES (<i>as Judas</i>) Judas I am –	ARISTÓTELES (<i>como Jorge Amado</i>) Por todos sou amado, sou...	
DUMAINE A Judas?	DANDARA Outro Armado? Meu pai...	
HOLOFERNES Not Iscariot, sir. (<i>As Judas</i>) Judas I am, yclept Maccabaeus.	ARISTÓTELES Armado, não, moça. (<i>Como Jorge Amado</i>) Por todos sou amado, sou Jorge Amado.	
DUMAINE Judas Maccabaeus clipped is plain Judas.	DANDARA É quase a mesma coisa, dá no mesmo.	
BIRON A kissing traitor. How art thou proved Judas?	BÁRBARA Aquele traíra... Como é que você aceitou se passar por Armado?	
HOLOFERNES (<i>as Judas</i>) Judas I am –	ARISTÓTELES (<i>como Jorge Amado</i>) Por todos sou amado, sou...	
DUMAINE The more shame for you, Judas.	DANDARA Que vergonha, Armado.	
HOLOFERNES What mean you, sir?	ARISTÓTELES Como assim, minha jovem?	
BOYET To make Judas hang himself.	BEAU Aceitar encenar um traidor da própria terra.	

HOLOFERNES Begin, sir. You are my elder.	ARISTÓTELES Já disse que não sou Armado.	
BIRON Well followed – Judas was hanged on an elder.	BÁRBARA Até parece... Do jeito que é convencido, se colocou como um dos Grandes Baianos.	
HOLOFERNES I will not be put out of countenance.	ARISTÓTELES Vocês não vão conseguir me fazer perder a cabeça.	
BIRON Because thou hast no face.	BÁRBARA Claro que não... Nem cabeça você tem.	
HOLOFERNES <u>What is this?</u> ⁽⁵⁾	ARISTÓTELES <u>Ah, é? (Aponta para a própria cabeça) E o que é isso aqui?</u> ⁽⁵⁾	(5) A partir deste ponto, Holofernes sofre uma série de ofensas por parte das outras personagens. Decidi utilizar uma série de expressões populares na cultura baiana, todas fazendo referência à cabeça, em uma tentativa de conferir à cena graça e humor familiares ao público baiano.
BOYET A cittern-head.	BEAU Cabeça de bagre.	
DUMAINE The head of a bodkin.	DANDARA Cabeça de jegue.	
BIRON A death's face in a ring.	BÁRBARA Cabeça de caveira.	
LONGUEVILLE The face of an old Roman coin, scarce seen.	LAURA Cabeça de lata.	
BOYET The pommel of Caesar's falchion.	BEAU Cabeça oca.	
DUMAINE The carved-bone face on a flask.	DANDARA Cabeça de vento.	

<p>BIRON Saint George's half-cheek in a brooch.</p>	<p>BÁRBARA Cabeça mole.</p>	
<p>DUMAINE Ay, and in a brooch of lead.</p>	<p>DANDARA Cabeça fraca.</p>	
<p>BIRON Ay, and worn in the cap of a tooth-drawer. And now forward, for we have put thee in countenance.</p>	<p>BÁRBARA E ainda tem a cabeça de manteiga, que quando esquentam, derrete. Agora vamos, adiante, pois já te arranjam várias cabeças.</p>	
<p>HOLOFERNES You have put me out of countenance.</p>	<p>ARISTÓTELES Chega! Vocês conseguiram, perdi a cabeça.</p>	
<p>BIRON False, we have given thee faces.</p>	<p>BÁRBARA Impossível, te demos várias!</p>	
<p>HOLOFERNES But you have outfaced them all.</p>	<p>ARISTÓTELES Tudo o que fizeram foi me esculhambar.</p>	
<p>BIRON An thou wert a lion, we would do so.</p>	<p>BÁRBARA Se fosse outra pessoa, faríamos o mesmo.</p>	
<p>BOYET Therefore, as he is an ass, let him go. And so adieu, sweet Jude. Nay, why dost thou stay?</p>	<p>BEAU Ele é um bunda mole, deixe ele ir embora. Tchau, Armadinho. Tá aqui ainda por quê?</p>	
<p>DUMAINE For the latter end of his name.</p>	<p>DANDARA Ainda está invocado com a troca</p>	

	dos nomes.	
BIRON For the ass to the Jude. Give it him. Jud-as, away.	BÁRBARA Ah, certo... Então diga assim: tchau, Armado Amado.	
HOLOFERNES This is not generous, not gentle, not humble.	ARISTÓTELES Isso está errado. Vocês não são nada educados, nem gentis.	
BOYET A light for Monsieur Judas. It grows dark, he may stumble.	BEAU Acudam o falso Armado. Está passando mal, pensa que somos hostis.	
<i>Exit Holofernes</i>	<i>Sai Aristóteles</i>	
PRINCESS Alas, poor Maccabaeus, how hath he been baited!	PIERRE Coitado, vocês acabaram com o homem!	
<i>Enter Armado the braggart as Hector</i>	<i>Entra Armado como Caetano Veloso</i>	
BIRON Hide thy head, Achilles, here comes Hector in arms.	BÁRBARA Atenção, todo mundo, que lá vem o filho de Dona Canô.	
DUMAINE Though my mocks come home by me, I will now be merry.	DANDARA Posso até me ferrar com as brincadeiras que faço, mas agora vou me divertir.	
KING Hector was but a Troyan in respect of this.	XICA Caetano, antes de famoso, é cidadão de Santo Amaro.	

<p>BOYET But is this Hector?</p>	<p>BEAU Oxe, esse aí que é Caetano Veloso, é?</p>	
<p>KING I think Hector was not so clean-timbered.</p>	<p>XICA Acho o verdadeiro Caetano mais bonito e esbelto.</p>	
<p>LONGUEVILLE His leg is too big for Hector's.</p>	<p>LAURA As pernas são grandes demais para serem de Caetano.</p>	
<p>DUMAINE More calf, certain.</p>	<p>DANDARA Ói o tamanho da batata da perna!</p>	
<p>BOYET No, he is best endowed in the small.</p>	<p>BEAU Pelo menos é bem dotado.</p>	
<p>BIRON This cannot be Hector.</p>	<p>BÁRBARA Ele não pode ser Caetano.</p>	
<p>DUMAINE He's a god, or a painter, for he makes faces.</p>	<p>DANDARA Deve ser um palhaço de circo de tantas caras e bocas que faz.</p>	
<p>ARMADO (<i>as Hector</i>) The armipotent Mars, of lances the almighty, Gave Hector a gift –</p>	<p>ARMADO (<i>como Caetano</i>) As boas energias do Recôncavo da Bahia Deram a Caetano de presente...</p>	
<p>DUMAINE A gilt nutmeg.</p>	<p>DANDARA Azeite de dendê.</p>	
<p>BIRON A lemon.</p>	<p>BÁRBARA Leite de coco.</p>	

<p>LONGUEVILLE Stuck with cloves.</p>	<p>LAURA Pimenta bem ardida.</p>	
<p>DUMAINE No, cloven.</p>	<p>DANDARA Daquelas que saem queimando.</p>	
<p>ARMADO Peace! (<i>as Hector</i>) The armipotent Mars, of lances the almighty Gave Hector a gift, the heir of Ilion, A man so breathèd that certain he would fight, yea, From morn till night, out of his pavilion. I am that flower –</p>	<p>ARMADO Silêncio! (<i>como Caetano</i>) As boas energias do Recôncavo da Bahia Deram a Caetano de presente, a esse filho de Santo Amaro, O dom para as artes. Música e poesia Marcaram sua trajetória, de um talento bárbaro. Eu sou a flor...</p>	
<p>DUMAINE That mint.</p>	<p>DANDARA E a folhinha de hortelã.</p>	
<p>LONGUEVILLE That columbine.</p>	<p>LAURA De salsinha, de cebolinha...</p>	
<p>ARMADO Sweet Lord Longueville, rein thy tongue.</p>	<p>ARMADO Senhorita Laura, segure sua língua. Mas que temperamento!</p>	
<p>LONGUEVILLE I must rather give it the rein, for it runs against Hector.</p>	<p>LAURA Estou ajudando a colocar mais tempero em sua apresentação.</p>	
<p>DUMAINE Ay, and Hector's a greyhound.</p>	<p>DANDARA É, seu Caetano tá muito sem sal.</p>	
<p>ARMADO The sweet war-man is dead and rotten. Sweet chucks, beat not the</p>	<p>ARMADO Este doce homem já está na sua alta maturidade. Tenham mais</p>	

<p>bones of the buried. When he breathed he was a man. But I will forward with my device. (To the Pincess) Sweet royalty, bestow on me the sense of hearing.</p> <p><i>Biron steps forth</i></p> <p>PRINCESS Speak, brave Hector, we are much delighted.</p> <p>ARMADO I do adore thy sweet grace's slipper.</p> <p>BOYET Loves her by the foot.</p> <p>DUMAINE He may not by the yard.</p> <p>ARMADO (<i>as Hector</i>) This Hector far surmounted Hannibal.</p> <p>ARMADO The party is gone</p> <p>COSTARD Fellow Hector, she is gone, she is two months on her way.</p> <p>ARMADO What meanest thou?</p>	<p>respeito e parem de brincar desse jeito. Vou continuar minha apresentação. (<i>Para Pierre</i>) Prezado Pierre, conceda-me o prazer de sua escuta.</p> <p><i>Bárbara dá um passo à frente</i></p> <p>PIERRE Fale, adorado Caetano, estamos escutando atentos e felizes.</p> <p>ARMADO A propósito, adorei sua chinela de couro.</p> <p>BEAU Esse aí ama um pé.</p> <p>DANDARA Ama o pé, porque não pode amar o pau.</p> <p>ARMADO (<i>como Caetano</i>) Este Caetano é o melhor cantor que já se viu!</p> <p>ARMADO E assim a história seguiu seu rumo.</p> <p>TERNINHO É, e tem uma certa pessoa que já segue há uns dois meses com uma história na barriga.</p> <p>ARMADO O que você quer dizer?</p>	
---	---	--

<p>COSTARD Faith, unless you play the honest Trojan the poor wench is cast away. She's quick. The child brags in her belly already. 'Tis yours.</p>	<p>TERNINHO Sinceramente, a menos que o senhor seja um homem direito, a pobre criatura está perdida. Ela está prenha e a criança já se remexe toda na barriga dela. E é sua!</p>	
<p>ARMADO Dost thou infamonize me among potentates? Thou shalt die.</p>	<p>ARMADO Mas o que é isso? Me difamando na frente de todos?</p>	
<p>COSTARD Then shall Hector be whipped for Jaquenetta that is quick by him, and hanged for Pompey that is dead by him.</p>	<p>TERNINHO Caetano vai ser castigado por ter emprenhado Jaqueline e não querer assumir, e quem vai dar o castigo vai ser Dorival Caymmi.</p>	
<p>DUMAINE Most rare Pompey!</p>	<p>DANDARA Grande Dorival!</p>	
<p>BOYET Renowned Pompey!</p>	<p>BEAU Eita, que Dorival retado!</p>	
<p>BIRON Greater than great – great, great, great Pompey, Pompey the Huge.</p>	<p>BÁRBARA O maior dos maiores! Grande Dorival! Imenso Dorival!</p>	
<p>DUMAINE Hector trembles.</p>	<p>DANDARA Vixe, Caetano 'tá tremendo.</p>	
<p>BIRON Pompey is moved. More Ates, more Ates – stir them on, stir them on!</p>	<p>BÁRBARA Dorival se retou. Eu quero mais é ver o mar pegar fogo pra comer peixe frito!</p>	

DUMAINE Hector will challenge him.	DANDARA Caetano vai desafiar ele.	
BIRON Ay, if a have no man's blood in his belly than will sup a flea.	BÁRBARA Vai, mesmo que não tenha coragem de enfrentar nem uma barata.	
ARMADO By the North Pole, I do challenge thee.	ARMADO Pela saúde de minha mãe, eu o desafio!	
COSTARD I will not fight with a pole, like a northern man. I'll slash, I'll do it by the sword. I bepray you, let me borrow my arms again.	TERNINHO Afff... Não vou brigar com uma pessoa que chama pela mãe na hora da briga. Tome jeito, rapá! Cadê meu canivete?	
DUMAINE Room for the incensed Worthies.	DANDARA Abram alas para os Grandes Retados!	
COSTARD I'll do it in my shirt.	TERNINHO Até já tirei a fantasia, pra brigar melhor.	
DUMAINE Most resolute Pompey.	DANDARA Grande Dorival! U-huuuuu!	
MOTE (<i>aside to Armado</i>) Master, let me take you a buttonhole lower. Do you not see Pompey is uncasing for the combat? What mean you? You will lose your reputation.	CISCO (<i>à parte para Armado</i>) Deixe eu te ajudar a tirar sua fantasia, chefe. Terninho já 'tá tirando a dele, viu? O que foi, chefe? Se não brigar, vai perder sua reputação.	
ARMADO Gentlemen and soldiers, pardon	ARMADO Prezada audiência, me perdoe,	

me. I will not combat in my shirt.	mas não vou tirar a fantasia.	
DUMAINE You may not deny it, Pompey hath made the challenge.	DANDARA Você não pode se recusar, Dorival te desafiou.	
ARMADO Sweet bloods, I both may and will.	ARMADO Não só posso como o farei.	
BIRON What reason have you for't?	BÁRBARA Podemos saber a razão disso?	
ARMADO The naked truth of it is, I have no shirt. I go woolward for penance.	ARMADO A verdade nua e crua é que estou sem cueca por baixo. É uma penitência.	
MOTE True, and it was enjoined him in Rome for want of linen, since when I'll be sworn he wore none but a dish-clout of Jaquenetta's, and that a wears next his heart, for a favour.	CISCO É verdade. Foi o padre que mandou, depois que ele foi pego pulando uma cerca pelado. O único pano que usa agora é um pano de prato de Jaqueneta, que carrega perto do coração, como prenda.	
<i>Enter a messenger, Monsieur Mercadé</i>	<i>Entra Mercedes, funcionária dos correios</i>	
MERCADÉ God save you, madam.	MERCEDES Olá, Pierre.	
PRINCESS Welcome, Mercadé, But that thou interrupt'st our merriment.	PIERRE Olá, Mercedes. Você é bem- vinda, mas interrompeu nossa farra.	

<p>MERCADEÉ</p> <p>I am sorry, madam, for the news I bring.</p> <p>Is heavy in my tongue. The King your father –</p> <p>PRINCESS</p> <p>Dead, for my life.</p> <p>MERCADEÉ</p> <p>Even so. My tale is told.</p> <p>BIRON</p> <p>Worthies, away. The scene begins to cloud.</p> <p>ARMADO</p> <p>For mine own part, I breathe free breath. I have seen the day of wrong through the little hole of discretion, and I will right myself like a soldier.</p> <p><i>Exeunt the Worthies</i></p> <p>KING</p> <p>How fares your majesty?</p> <p>QUEEN</p> <p>Boyet, prepare. I will away tonight.</p> <p>KING</p> <p>Madam, not so, I do beseech you stay.</p> <p>QUEEN</p>	<p>MERCEDES</p> <p>Lamento, mas trago notícias urgentes.</p> <p>Mal consigo falar, de nervosa. Seu pai...</p> <p>PIERRE</p> <p>Morreu!</p> <p>MERCEDES</p> <p>É isso. Dei meu recado.</p> <p>BÁRBARA</p> <p>Grandes Baianos, peço que se retirem. O clima pesou.</p> <p>ARMADO</p> <p>Da minha parte, respiro aliviado. Percebo que algo não está bem e, como sou discreto, vou sair de cena como um soldado que se retira da batalha.</p> <p><i>Saem os Grandes Baianos</i></p> <p>XICA</p> <p>Calma, Pierre... Vai ficar tudo bem.</p> <p>PIERRE</p> <p>Beau, organize tudo. Partiremos esta noite.</p> <p>XICA</p> <p>Não, não vá embora. Fique, por favor.</p> <p>PIERRE</p>	
---	--	--

<p>Prepare, I say. I thank you, gracious lords, For all your fair endeavors, and entreat, Out of a new-sad soul, that you vouchsafe In your rich wisdom to excuse or hide The liberal opposition of our spirits. If overboldly we have borne ourselves In the converse of breath, your gentleness Was guilty of it. Farewell, worthy lord. A heavy heart bears not a nimble tongue. Excuse me so coming too short of thanks, For my great suit so easily obtained.</p> <p>KING</p> <p>The extreme parts of time extremely forms All causes to the purpose of his speed, And often at his very loose decides That which long process could not arbitrate. And though the mourning brow of progeny Forbid the smiling courtesy of love The holy suit which fain it would convince,</p>	<p>Organize tudo, já disse. Eu agradeço, prezadas amigas, Pelo seu amável esforço e peço a vocês, Agora com a alma pesada, que usem sua rica sabedoria Para nos perdoar ou para esquecer As liberdades que tomamos com vocês. Se passamos dos limites ou nos excedemos Em nossos encontros, a culpa foi da Gentileza de vocês. Adeus, amada amiga. Um coração pesado tem dificuldades para se expressar. Me perdoe por encurtar os agradecimentos Pelas amabilidades que aqui encontrei.</p> <p>XICA</p> <p>O pouco tempo que se tem pressiona para que Tudo se ajeite e fique bem no final, E muitas vezes melhor do que se tivéssemos Tempo de sobra para resolver o que é necessário. E apesar do semblante enlutado do filho Proibir as alegres cortesias românticas De experimentar as graças e prazeres que sempre intenciona,</p>	
--	--	--

<p>Yet since love's argument was first on foot, Let not the cloud of sorrow jostle it From what it purposed, since to wail friends lost Is not by much so wholesome-profitable As to rejoice at friends but newly found.</p>	<p>Já que estamos agora falando de amor, Não permita que uma nuvem de tristeza o afaste De seu propósito, já que lamentar a perda de um amigo Não tem tanto valor quanto celebrar A descoberta de novas amizades.</p>	
<p>QUEEN I understand you not. My griefs are double.</p>	<p>PIERRE Desculpe, mas não entendi... E isso só aumenta minha tristeza.</p>	
<p>BIRON Honest plain words best pierce the ear of grief, And by these badges understand the King. For your fair sakes have we neglected time, Played foul play with our oaths. Your beauty, ladies, Hath much deformed us, fashioning our humours Even to the opposèd end of our intents, And what in us hath seemed ridiculous – As love is full of unbefitting strains, All wanton as a child, skipping and vain, Formed by the eye and therefore like the eye, Full of strange shapes, of habits and of forms,</p>	<p>BÁRBARA Palavras simples e honestas soam melhor a um ouvido triste. Vou te ajudar a entender o que Xica disse. Por causa de vocês, descuidamos do tempo E brincamos com nossas juras. O encanto de vocês, amigos, Tirou a gente do sério, fez nosso estado de espírito mudar Mesmo contra a nossa vontade e contra O que em nós parecia mais ridículo. Pois o amor é cheio de vontades súbitas, Alegre como uma criança saltitante e sem juízo, Que nasce d'um olhar e é como esse olhar, Cheio de contornos estranhos, de formas e de manias,</p>	

<p>Varying in subjects as the eye doth roll To every varied object in his glance; Which parti-coated presence of loose love Put on by us, if in your heavenly eyes Have misbecomed our oaths and gravities, Those heavenly eyes that look into these faults Suggested us to make. Therefore, ladies, Our love being yours, the error that love makes Is likewise yours. We to ourselves prove false By being once false for ever to be true To those that make us both – fair ladies, you. And even that falsehood, in itself a sin, Thus purifies itself and turns to grace.</p>	<p>Variando de alvo conforme o olho vagueia Por todo e qualquer objeto ao seu alcance. Se um amor tão leve e descontraído Apresentado por nós foi por seus olhos celestiais Desprezado, junto com nossos juramentos e faltas, Foram esses mesmos olhos que, ao nos repreenderem, Nos levaram a fazer o que fizemos. Portanto, amigos, Sendo de vocês o nosso amor, os erros que por ele cometemos Também são seus. Traímos a nós mesmas Por termos traído e por sermos fieis Àqueles que nos fizeram fieis traidoras: vocês! E por isso, essa traição, que por si só é um pecado, Purifica a si própria e se transforma em uma benção.</p>	
<p>QUEEN We have received your letters full of love, Your favours the ambassadors of love, And in our maiden council rated them At courtship, pleasant jest, and courtesy, As bombast and as lining to the time.</p>	<p>PIERRE Nós recebemos as cartas cheias de amor que vocês enviaram, Assim como também recebemos os presentes, E em nosso julgamento concluímos que era Só paquera, uma brincadeira divertida, pura gentileza, Somente um entretenimento para passar o tempo.</p>	

<p>But more devout than this in our respects Have we not been, and therefore met your loves In their own fashion, like a merriment.</p> <p>DUMAINE Our letters, madam, showed much more than jest.</p> <p>LONGUEVILLE So did our looks.</p> <p>ROSALINE We did not quote them so.</p> <p>KING Now, at the latest minute of the hour, Grant us your loves.</p> <p>QUEEN A time, methinks, too short To make a world-without-end bargain in. No, no, my lord, your grace is perjured much, Full of dear guiltiness, and therefore this: If for my love – as there is no such cause – You will do aught, this shall you do for me: Your oath I will not trust, but go with speed</p>	<p>Não achamos que fosse nada mais além disso, E desta forma retribuímos o seu afeto Da mesma maneira, como um passatempo.</p> <p>DANDARA Nossas cartas expressavam muito mais do que apenas uma brincadeira.</p> <p>LAURA Nossos olhares também.</p> <p>DENIS Não foi assim que percebemos.</p> <p>XICA Agora, aos quarenta e cinco minutos do segundo tempo, Digam, por favor, se somos correspondidas.</p> <p>PIERRE Acho que é muito pouco tempo Para negociar algo que é tão infinito. Não, minha amiga, você já perjurou foi muito, Está aí, cheia de culpa... Mas tenho uma proposta: Acho desnecessário, mas se por meu amor você está disposta A fazer qualquer coisa, então faça o seguinte: Nas suas promessas não acredito mais, mas vá o quanto antes</p>	
---	--	--

<p>To some forlorn and naked hermitage Remote from all the pleasures of the world. There stay until the twelve celestial signs Have brought about the annual reckoning. If this austere, insociable life Change not your offer made in heat of blood; If frosts and fasts, hard lodging and thin weeds Nip not the gaudy blossoms of your love, But that it bear this trial and last love, Then at the expiration of the year Come challenge me, challenge me by these deserts, And, by this virgin palm now kissing thine, I will be thine, and till that instant shut My woeful self up in a mourning house, Raining the tears of lamentation For the remembrance of my father's death. If this thou do deny, let our hands part, Neither entitled in the other's heart.</p> <p>KING</p> <p>If this, or more than this, I would deny, To flatter up these powers of</p>	<p>Para um local que seja isolado, mais afastado, Longe de todos os prazeres deste mundo. Fique por lá até que os doze signos do Zodíaco Completem inteiramente seu ciclo anual. Se essa vida austera, antissocial Não fizer você desistir do que me disse no calor do momento; Se geadas e jejuns, alojamento precário e pouco agasalho Não fizerem murchar as belas flores de seu amor E ele suportar e sobreviver a essa provação, Então, ao final de um ano, Venha ao meu encontro e cobre de mim o seu afeto. Juro por esta mão que agora beija e acaricia a sua Que serei seu, e até que este momento aconteça Ficarei recluso e enlutado em minha casa, Chorando e lamentando As memórias da morte de meu pai. Mas se não concordar com isso, então vamos soltar as mãos, Pois já não temos direito algum um ao coração do outro.</p> <p>XICA</p> <p>Se eu não concordar com isso ou ficar cheia de talvez Entre me retirar ou passar o</p>	
---	--	--

<p>mine with rest The sudden hand of death close up mine eye. Hence, hermit, then. My heart is in thy breast.</p> <p><i>They talk apart</i></p> <p>DUMAINE (<i>to Catherine</i>) But what to me, my love? But what to me? A wife?</p> <p>CATHERINE A beard, fair health, and honesty. With three-fold love I wish you all these three.</p> <p>DUMAINE O, shall I say 'I thank you, gentle wife'?</p> <p>CATHERINE Not so, my lord. A twelvemonth and a day I'll mark no words that smooth- faced wooers say. Come when the King doth to my lady come; Then if I have much love, I'll give you some.</p> <p>DUMAINE I'll serve thee true and faithfully till then.</p> <p>CATHERINE Yet swear not, lest ye be forsworn</p>	<p>tempo só curtindo, Então que a morte venha e me leve logo de uma vez. Meu coração em seu peito bate, pois como eremita já estou me sentindo.</p> <p><i>Eles conversam à parte</i></p> <p>DANDARA (<i>para Charlotte</i>) E eu, meu amor? E eu, como fico? Quer casar comigo?</p> <p>CHARLOTTE Lindos cabelos, boa saúde e honestidade. É o que te desejo com amor e sinceridade.</p> <p>DANDARA Então já posso agradecer te chamando de esposa?</p> <p>CHARLOTTE Ainda não. Por um ano e um dia te garanto que comigo Qualquer pessoa que tente me conquistar não terá chance. Venha junto com Xica, quando ela decidir visitar meu amigo. Aí, se eu estiver no clima, te darei um pouco de romance.</p> <p>DANDARA Serei verdadeira e fiel a você daqui até lá.</p> <p>CHARLOTTE Melhor não prometer nada, pra</p>	
---	--	--

again.	não perjurar de novo!	
<i>They talk apart</i>	<i>Elas conversam à parte</i>	
LONGUEVILLE What says Maria?	LAURA E você, o que me diz, Louis?	
MARIA At the twelvemonth's end I'll change my black gown for a faithful friend.	LOUIS Quando esse ano chegar ao fim, Sairei do luto e te encontrarei para trocarmos o sim.	
LONGUEVILLE I'll stay with patience; but the time is long.	LAURA Vou ter paciência e esperar, mas é um tempo muito longo.	
MARIA The liker you – few taller are so young.	LOUIS Longo como seus cabelos. Você fica ainda mais linda com ele assim.	
<i>They talk apart</i>	<i>Eles conversam à parte</i>	
BIRON (<i>to Rosaline</i>) Studies my lady? Mistress, look on me. Behold the window of my heart, mine eye, What humble suit attends thy answer there. Impose some service on me for thy love.	BÁRBARA (<i>para Denis</i>) Perdido em pensamentos, Denis? Olhe pra mim. Veja o vazio de meu coração, de meu olhar, Que humildemente aguardam uma resposta sua. Diga o que devo fazer para merecer seu afeto.	
ROSALINE Oft have I heard of you, my lord Biron, Before I saw you; and the world's large tongue	DENIS Ouvi falar muito de você, Bárbara, Antes de te conhecer. E o que o povo diz por aí	

<p>Proclaims you for a man replete with mocks, Full of comparisons and wounding flouts, Which you on all estates will execute That lie within the mercy of your wit. To weed this wormwood from your fruitful brain, And therewithal to win me if you please, Without the which I am not to be won, You shall this twelvemonth term from day to day Visit the speechless sick and still converse With groaning wretches, and your task shall be With all the fierce endeavor of your wit To enforce the painèd impotent to smile.</p>	<p>É que você é uma moça muito debochada, Cheia de críticas e ironias sagazes, Que, aliás, você gosta de usar pra falar de qualquer pessoa Que esteja dando mole por aí, sem saber desse seu gênio. Para fazer refletir essa sua cabecinha tão produtiva, E assim me conquistar de uma vez por todas, Já que sem isso você não tem a menor chance, Você deve, durante um ano, todos os dias, Visitar os doentes das Obras Sociais Irmã Dulce, Aqueles que só abrem a boca para gemer. Sua tarefa será, Com toda a sua força de vontade e inteligência, Alegrar aqueles pobres coitados e fazê-los sorrir.</p>	
<p>BIRON To move wild laughter in the throat of death? – It cannot be, it is impossible. Mirth cannot move a soul in agony.</p>	<p>BÁRBARA Oxe, fazer rir quem já tá com os dias contados? Impossível, não dá. A alegria não é capaz de salvar uma alma condenada.</p>	
<p>ROSALINE Why, that's the way to choke a gibing spirit, Whose influence is begot of that loose grace Which shallow laughing hearers</p>	<p>DENIS Ora, é assim que se faz parar um espírito zombeteiro, Cuja influência nasce da simpatia frouxa Que audiências frívolas dão aos</p>	

<p>give to fools. A jest's prosperity lies in the ear Of him that hears it, never in the tongue Of him that makes it. Then if sickly ears, Deafed with the clamours of their own dear groans, Will hear your idle scorns, continue then, And I will have you and that fault withal. But if they will not, throw away that spirit, And I shall find you empty of that fault, Right joyful of your reformation.</p> <p>BIRON A twelvemonth? Well, befall what will befall, I'll jest a twelvemonth in an hospital.</p> <p>QUEEN (<i>to the King</i>) Ay, sweet my lord, and so I take my leave.</p> <p>KING No, madam, we will bring you on your way.</p> <p>BIRON Our wooing doth not end like an old play. Jack hath not Jill. These ladies' courtesy</p>	<p>tolos. A felicidade de uma piada está no ouvido de quem a ouve, nunca na língua De quem a faz. Portanto, se ouvidos doentes, Surdos pelo tumulto de seus próprios lamentos, Escutam suas brincadeiras bobas, continue, E assim você me conquistará, mesmo com esse defeito. Mas se eles não te derem atenção, então reveja seu comportamento, Para que eu a reencontre livre dessa falha E fique feliz por sua mudança.</p> <p>BÁRBARA Um ano? Meu pai amado, em um ano acontece tanta coisa... Dá até pra eu ter um filho nesse tempo.</p> <p>PIERRE (<i>para Xica</i>) Bom, minha querida Xica, está na nossa hora.</p> <p>XICA Vamos acompanhar vocês até uma parte do caminho.</p> <p>BÁRBARA Nossos romances não terminam como nos antigos dramas. Os casais não ficam juntos. A educação de nossos amores</p>	
--	--	--

Might well have made our sport a comedy.	Transformou nossa farra numa verdadeira comédia.	
KING Come, sir, it wants a twelvemonth an' a day, And then 'twill end.	XICA Ora, Binha, é só um ano e um dia, passa rápido. Já, já termina.	
BIRON That's too long for a play.	BÁRBARA Só, Xica? É muito tempo pra uma peça.	
<i>Enter Armado the braggart</i>	<i>Entra Armado</i>	
ARMADO (<i>to the King</i>) Sweet majesty, vouchsafe me.	ARMADO (<i>para Xica</i>) Querida amiga, permita-me...	
QUEEN Was not that Hector?	PIERRE Oxe, esse aí não fez Caetano?	
DUMAINE The worthy knight of Troy.	DANDARA O leãozinho.	
ARMADO I will kiss thy royal finger and take leave. I am a votary, I have vowed to Jaquenetta To hold the plough for her sweet love three years. But, most esteemed greatness, will you hear the dialogue that the two learned men have compiled in praise of the owl and the cuckoo? It should have followed in the end of our show.	ARMADO Estou aqui para te dar um beijo e partir. Tornei-me um devoto. Prometi a Jaqueline Trabalhar na roça pelo seu amor durante três anos. Mas antes, estimada amiga, você gostaria de ouvir os dois corais organizados pelos dois homens sábios em homenagem à primavera e ao inverno? Eles deveriam cantar ao final de nossa apresentação.	

<p>KING Call them forth quickly, we will do so.</p>	<p>XICA Mas é claro! Chame logo, vamos escutar.</p>	
<p>ARMADO Holla, approach!</p>	<p>ARMADO Pode vir, galera!</p>	
<p><i>Enter Holofernes, Nathaniel, Costard, Mote, Dull, Jaquenetta, and others</i></p>	<p><i>Entram Aristóteles, Tomás, Termino, Cisco, Edu, Jaqueline e outros</i></p>	
<p>This side is Hiems, winter, This Ver, the spring, the one maintained by the owl, the other by the cuckoo. Ver, begin.</p>	<p>Este lado cantará o inverno, Este lado, a primavera. O símbolo de um é a coruja, O do outro é o cuco. Pessoal da primavera, pode começar.</p>	
<p>SPRING (<i>sings</i>) <u>When daisies pied and violets blue</u>,⁽⁶⁾ And lady-smocks, all silver-white, And cuckoo-buds of yellow hue Do paint the meadows with delight, The cuckoo then on every tree, Mocks married men, for thus sings he: Cuckoo! Cuckoo, cuckoo – O word of fear, Unpleasing to a married ear. When shepherds pipe on oaten straws, And merry larks are ploughmen's clocks; When turtles tread, and rooks and daws,</p>	<p>PRIMAVERA (<i>cantam</i>) <u>Primavera se foi</u>,⁽⁶⁾ E com ela meu amor Quem me dera poder Consertar tudo o que eu fiz O perfume que andava Com o vento pelo ar Primavera soprando Um caminho Mais feliz Mais feliz Pois a rosa Que se esconde No cabelo mais bonito É um grito, quase um mito Uma prova De amor Primavera se foi E com ela essa dor</p>	<p>⁽⁶⁾ Nesta parte da tradução, ao invés de traduzir as letras das músicas de primavera e inverno sugeridas pelo texto de partida, optei por incluir letras de músicas populares já existentes no cenário musical brasileiro e cuja narrativa dialoga com a história contada pelo texto dramático. No trecho em destaque, incluí a letra da música <i>Primavera</i>, da banda brasileira de rock alternativo <i>Los Hermanos</i>.</p>

<p>And maidens bleach their summer smocks, The cuckoo then on every tree Mocks married men, for thus sings he: Cuckoo! Cuckoo, cuckoo – O word of fear, Unpleasing to a married ear.</p>	<p>Se alojou no meu peito Devagar A certeza do amor Não me deixa Nunca mais Primavera brilhando Em seu olhar E o olhar Que eu guardo Na lembrança Ainda traz a esperança De te ter Ao meu ladinho Numa próxima Estação</p>	
<p>WINTER (<i>sings</i>) <u>When icicles hang by the wall</u>⁽⁷⁾, And Dick the shepherd blows his nail, And Tom bears logs into the hall, And milk comes frozen home in pail; When blood is nipped, and ways be foul, Then nightly sings the staring owl: Tu-whit, tu-who! – a merry note, While greasy Joan doth keel the pot. When all aloud the wind doth blow, And coughing drowns the parson's saw, And birds sit brooding in the snow,</p>	<p>INVERNO (cantam) <u>O céu se fecha, o vento é frio,</u> <u>essa neblina</u>⁽⁷⁾ O inverno acaba de chegar Faz exatamente um ano que você se foi Pra nunca mais voltar E é tão grande essa paixão guardada aqui no peito Faz um ano, mas não te esqueci e não tem jeito. Fez frio eu choro A lareira um edredom um vinho quente Um jantar a luz de velas Uma musica de fundo Nossos corpos num segundo Ardendo de paixão E é tão grande essa paixão</p>	<p>⁽⁷⁾ Aqui, incluí a letra da música <i>Enquanto o inverno não passar</i>, da dupla sertaneja <i>João Bosco e Vinícius</i>.</p>

<p>And Marian's nose looks red and raw; When roasted crabs hiss in the bowl, Then nightly sings the staring owl: Tu-whit, tu-whoo! – a merry note, While greasy Joan doth keel the pot.</p> <p>ARMADO The words of Mercury are harsh after the songs of Apollo. You that way, we this way.</p> <p><i>Exeunt, severally</i></p>	<p>guardada aqui no peito Faz um ano, mas não te esqueci e não tem jeito. Fez frio eu choro Enquanto o inverno não passar E chegar outra estação Eu vou sofrer eu vou chorar Morrer de solidão Enquanto o inverno não passar E esse frio permanecer Sua presença vai ficar E eu não vou te esquecer</p> <p>ARMADO As notícias trazidas da França por Mercúrio foram muito duras, e cortaram o clima de nossa apolínea celebração. Vocês saem por lá, e nós, por cá.</p> <p><i>Saem</i></p> <p><i>Fim da cena II do quinto ato</i></p>	
--	---	--

7.2.1 Análise comparativa das escolhas feitas pelas tradutoras

A última cena de *Love's labour's lost* apresenta 14 palavras e expressões com conotação indecente, e todas elas fazem parte do glossário de E. A. M. Colman. O primeiro termo que irei analisar é *dark*, que pode significar, entre outras coisas, *escuro(a)*, *sombrio(a)* ou *melancólico(a)*. No entanto, na comédia shakespeariana analisada, Colman sugere que esse termo seria utilizado para referenciar práticas sexuais ocultas, feitas às escondidas (COLMAN, 1974, 190). David Crystal reforça esse sentido ao atribuir, em seu dicionário, os significados de *secreto*, *não revelado* e *não divulgado*

ao verbete *dark* (CRYSTAL, 2004, p.114). Vejamos no quadro abaixo quais foram as soluções tradutórias dadas na resignificação de *dark*:

TEXTO DE PARTIDA DE SHAKESPEARE (1594 – 1595)	TRADUÇÃO DE VIÉGAS-FARIA (2007)	TRADUÇÃO DE HELIODORA (2009)	MINHA TRADUÇÃO (2020)
CATHERINE You'll mar the light by taking it in snuff, Therefore I'll darkly end the argument.	KATHERINE Você obscurece o esclarecimento se ficar afrontada. Portanto, eu paro por aqui, chamuscando as pontas dessa discussão.	KATHERINE Corta a luz quem a vê de olhar zangado; E com o escuro eu corto esta conversa.	CHARLOTTE Deixe de agonia que assim você apaga a pouca luz que tenho. Fique na sua e me deixe na minha sombra. Fim de papo.
ROSALINE Look what you do, you do it still i'th' <u>dark</u> . (p.297)	ROSALINE Não importa o que você faça, você faz tudo no <u>escuro</u> . (p.94)	ROSALINE Cuidado com o que faz assim no <u>escuro</u> . (p.265)	DENIS Ó paí, ó, tudo seu é assim, feito no <u>escurinho</u> ... É a treva! (p.245)

Mais uma vez, existe a coincidência nas escolhas feitas em todas as traduções, com a única diferença que, em meu caso, optei pela forma diminutiva da palavra *escuro*, em uma tentativa de atribuir um pouco mais de malícia à fala da personagem. Em todos os casos, foi possível recuperar o sentido vulgar expresso pelo termo em destaque.

A ocorrência seguinte a ser observada é a da palavra *sun*, que já apareceu antes na análise comparativa da terceira cena do quarto ato, quando apresentei a expressão *get the sun of them*. Aqui, mais uma vez, o que se observa é a presença do trocadilho entre os termos *sun* e *son*, enfatizado agora pela presença da palavra *daughter* – *filha*, em português – na última fala de Boyet. Vejamos quais foram as soluções tradutórias dadas no quadro a seguir:

TEXTO DE PARTIDA DE SHAKESPEARE (1594 – 1595)	TRADUÇÃO DE VIÉGAS-FARIA (2007)	TRADUÇÃO DE HELIODORA (2009)	MINHA TRADUÇÃO (2020)
---	---------------------------------	------------------------------	-----------------------

<p>MOTE Out of your favours, heavenly spirits, vouchsafe Not to behold –</p>	<p>RAPAZ “Por favor, espíritos celestiais, queiram dignar-se a não mais olhar...”</p>	<p>MARIPOSA Sem seus favores, entes celestiais... Nunca observem...</p>	<p>CISCO Por favor, espíritos abençoados, queiram nos conceder a graça de não olhar...</p>
<p>BIRON ‘Once to behold’, rogue!</p>	<p>BEROWNE “A uma vez olhar”, patife.</p>	<p>BEROWNE “Hoje observem”, idiota.</p>	<p>BÁRBARA ‘De mais um olhar’, seu bronco!</p>
<p>MOTE Once to behold with your <u>sun</u>-beamèd eyes – With your <u>sun</u>-beamèd eyes –</p>	<p>RAPAZ “A uma vez olhar com os seus olhos banhados em <u>sol</u>... com os seus olhos banhados em <u>sol</u>...”</p>	<p>MARIPOSA Hoje observem, com seus olhos <u>solares</u> - com seus olhos <u>solares</u>...</p>	<p>CISCO ...a graça de mais um olhar com esses olhos que brilham como o <u>sol</u>... Brilham como o <u>sol</u>...</p>
<p>BOYET They will not answer to that epithet. You were best call it 'daughter-beamèd' eyes. (p.299)</p>	<p>BOYET Elas não vão responder a esse epíteto. É melhor você chamá-los de “olhos banhados de dó”. (p.101)</p>	<p>BOYET A isso elas não correspondem; Melhor dizer olhos filiais. (p.271)</p>	<p>BEAU Eles não tão nem aí pra esse elogio... Seria melhor dizer ‘que choram como a chuva’. (p.256)</p>

Assim como Beatriz Viégas-Faria, não consegui recuperar o trocadilho entre *sun* e *son*, embora tenha encontrado soluções bem-humoradas para o jogo de palavras. Já Bárbara Heliadora, que realizou uma tentativa de se aproximar do trocadilho ao utilizar as palavras *solares* e *filiais* em sua tradução, admitiu em nota a dificuldade encontrada na ressignificação dessa passagem: “Mais uma vez o triste trocadilho entre ‘sun’, sol, e ‘son’, filho, a ser contrastado com filha” (SHAKESPEARE, 2009b, p.271).

O termo seguinte em minha análise é *moon*. A palavra, que significa *lua*, ganha o sentido de *mulher com um homem dentro dela* nesta cena de *Love’s labour’s lost* (COLMAN, 1974, p.204). Nas traduções que estão sendo analisadas, o termo foi ressignificado conforme podemos verificar abaixo:

TEXTO DE PARTIDA DE SHAKESPEARE (1594 – 1595)	TRADUÇÃO DE VIÉGAS-FARIA (2007)	TRADUÇÃO DE HELIODORA (2009)	MINHA TRADUÇÃO (2020)
<p>KING Will you not dance? How come you thus estranged?</p>	<p>REI Não queres dançar? Por que ficaste assim estranha de repente?</p>	<p>REI Não dançam? E por que mudar assim?</p>	<p>XICA Oxe, você não vai dançar, não? Se afastou assim de repente por quê?</p>
<p>ROSALINE You took the moon at full, but now she's changed.</p>	<p>ROSALINE O senhor chegou, a lua estava crescente, vigorosa, mas agora ela está cheia.</p>	<p>ROSALINE A lua cheia já chegou ao fim.</p>	<p>DENIS Você chegou e pegou a lua cheia, mas agora ela já murchou e mudou de fase.</p>
<p>KING Yet still she is the <u>moon</u>, and I the man. The music plays, vouchsafe some motion to it. (p.299)</p>	<p>REI Em todas as fases, ela é sempre a <u>lua</u>, e eu, o <u>homem da lua</u>. A música está tocando. Por favor, vamos acompanhar o ritmo. (p.103)</p>	<p>REI Mas vejo a <u>lua</u>, e sou o <u>homem nela</u>. Co' a música, concedam movimento. (p.273)</p>	<p>XICA Ainda assim a <u>lua</u> vai me ajudar, cheia ou minguante. A música 'tá tocando, chegue pra cá e dance um pouquinho, venha. (p.260)</p>

Embora o termo *moon* ocorra mais de uma vez no trecho apresentado, observa-se que seria em sua segunda ocorrência, na fala do Rei, que ele teria o sentido proposto por Colman, por conta do jogo de palavras existente entre *moon* e *man*. É possível notar que a solução dada por Bárbara Heliodora recupera a acepção grosseira que o termo apresenta aqui, enquanto a ressignificação proposta por Beatriz Viégas-Faria apresenta a referência dada por *man*, mas ameniza o sentido indecente. Em meu caso, a mudança que realizei no gênero da personagem acabou por inviabilizar o resgate do sentido grosseiro proposto para o termo.

A próxima palavra é *ox*, que significa *boi*. Em *Love's labour's lost*, o termo ganha os sentidos de *besta com chifres* e de *cornos* (COLMAN, 1974, p.206). No trecho

do texto dramático em que há a ocorrência de *ox*, há também, mais uma vez, a presença do termo *horns*, já analisado anteriormente no capítulo em que tratei do quarto ato da peça. No quadro abaixo temos as soluções tradutórias que foram dadas para ambos os termos:

TEXTO DE PARTIDA DE SHAKESPEARE (1594 – 1595)	TRADUÇÃO DE VIÉGAS-FARIA (2007)	TRADUÇÃO DE HELIODORA (2009)	MINHA TRADUÇÃO (2020)
<p>LONGUEVILLE Let's part the word.</p> <p>CATHERINE No, I'll not be your half Take all and wean it, it may prove an <u>ox</u>.</p> <p>LONGUEVILLE Look how you butt yourself in these sharp mocks! Will you give <u>horns</u>, chaste lady? Do not so.</p> <p>CATHERINE Then die a calf before your <u>horns</u> do grow. (p.300)</p>	<p>LONGAVILLE Vamos separar as palavras.</p> <p>KATHERINE Nada disso. Não fico com pedaços de nada nem de ninguém. Não quero ser a sua metade. O bezerro de cara toma tudo, para depois desmamar. E pode virar <u>boi</u>.</p> <p>LONGAVILLE Olhe só como você se arranha nessas suas piadas espinhosas. Está nos seus planos pôr <u>guampas</u>, minha casta dama? Não faça isso.</p> <p>KATHERINE Então morra bezerro, antes que lhe cresçam os <u>chifres</u>. (p.105)</p>	<p>LONGAVILLE⁶⁸ Metade, bela?</p> <p>KATHERINE Metade, cavalheiro.</p> <p>LONGAVILLE Não é terno.</p> <p>KATHERINE Não quero ser terneiro: Qualquer bezerro pode virar <u>touro</u>.</p> <p>LONGAVILLE Cabeça assim pode trazer desdouro. Virgem dá <u>chifres</u>? Não parece certo.</p> <p>KATHERINE Morra bezerro, sem <u>chifres</u> por perto. (p.275-276)</p>	<p>LAURA Peraí... Não foi disso que eu 'tava falando...</p> <p>CHARLOTTE (<i>Engrossando a voz</i>) Não, não vou te dar metade da minha língua. Minha língua dou pra quem eu quiser.</p> <p>LAURA Também não precisa falar assim! Que língua afiada! Mais afiada que o <u>chifre</u> do pobre do <u>boi</u> que perdeu a língua.</p> <p>CHARLOTTE (<i>Engrossando a voz</i>) Então melhor correr antes que você leve uma</p>

⁶⁸ No texto de chegada de Bárbara Heliodora, a forma como as falas dos personagens foram distribuídas nesse trecho da cena difere um pouco da do texto de partida. Por isso, não foi possível fazer o alinhamento como nos outros quadros apresentados.

			<u>chifrada</u> . (p.265)
--	--	--	---------------------------

Minha tradução de *ox* coincide com a de Beatriz Viégas-Faria, embora, em meu caso, devido aos deslocamentos contextuais, ela seja apresentada posteriormente, na fala da personagem Laura. Em língua portuguesa, a palavra *boi* possui o sentido pejorativo de *esposo traído*, o que torna o regate do significado vulgar de *ox* bem sucedido nas duas traduções. Já Bárbara Heliodora optou em seu trabalho de ressignificação pelo uso de *touro*, termo que, em português, está mais associado à ideia de *homem robusto e fogoso* do que de *cornos*. Em relação a *horns*, mais uma vez ocorre a coincidência no uso de *chifres* em todas as traduções analisadas, mas dessa vez com algumas variações, como o uso do sinônimo *guampas* por Viégas-Faria e da variante *chifrada*, que escolhi utilizar.

O termo seguinte a ser analisado é *go*. Enquanto verbo, *go* constitui palavra versátil portadora de inúmeros significados em língua inglesa, entre elas os de *ir*, *partir* e *andar*. Enquanto substantivo, pode significar *espírito*, *impulso* ou *energia*. Na comédia shakespeariana que está sendo analisada, contudo, *go* faz referência à *gravidez* (COLMAN, 1974, p.196). Vejamos no quadro a seguir como o termo foi ressignificado:

TEXTO DE PARTIDA DE SHAKESPEARE (1594 – 1595)	TRADUÇÃO DE VIÉGAS-FÁRIA (2007)	TRADUÇÃO DE HELIODORA (2009)	MINHA TRADUÇÃO (2020)
CATHERINE Lord Longueville said I came o'er his heart, And trow you what he called me?	KATHERINE Lorde Longaville disse que tomei conta de seu coração. E sabem do que ele me chamou?	KATHERINE De Longaville feri o coração; E do que me chamou?	CHARLOTTE Laura disse que eu faço seu coração bater no ritmo certo. E adivinhem do que ela me chamou?
PRINCESS 'Qualm', perhaps.	PRINCESA Pontada, quem sabe, e náusea.	PRINCESA De doença.	PIERRE De marcapasso?
CATHERINE	KATHERINE	KATHERINE	CHARLOTTE

Yes, in good faith.	Sim, foi isso mesmo, de verdade!	Isso mesmo.	Isso mesmo, juro por Deus.
PRINCESS <u>Go</u> , sickness as thou art. (p.300)	PRINCESA Ora, vamos, <u>enjoada</u> do jeito que você é! (p.107)	PRINCESA Passa fora, infecção! (p.277)	PIERRE Ha, ha, ha... Isso é a sua cara. (p.267)

Apenas Beatriz Viégas-Faria conseguiu se aproximar do sentido proposto por Colman ao utilizar a palavra *enjoada* em sua tradução. Assim como Bárbara Heliodora, também não conseguiu resgatar a conotação de *gravidez* que *go* apresenta no texto de *Love's labour's lost*.

A palavra seguinte é *carve*, que pode significar *esculpir*, *entalhar* ou *trinchar*. Em *Love's labour's lost*, no entanto, o termo ganha o significado de *expressar-se sinalizando com os dedos* (COLMAN, 1974, p.187). David Crystal reforça esse sentido ao indicar que *carve* significa *fazer gestos corteses* na comédia shakespeariana (CRYSTAL, 2004, p.66). Nas traduções analisadas, o termo foi ressignificado conforme é possível verificar abaixo:

TEXTO DE PARTIDA DE SHAKESPEARE (1594 – 1595)	TRADUÇÃO DE VIÉGAS-FARIA (2007)	TRADUÇÃO DE HELIODORA (2009)	MINHA TRADUÇÃO (2020)
BIRON [...] This gallant pins the wenches on his sleeve. Had he been Adam, he had tempted Eve. A can <u>carve</u> too, and lisp, why, this is he That kissed his hand away in courtesy. [...] (p.301)	BEROWNE [...] Esse cavalheiro tem as mulheres na palma da mão. Tivesse sido Adão, e teria ele mesmo levado Eva à tentação. E mais: ele sabe <u>usar o trinchant</u> e, e fala ceceando. Ora, esse é o homem que beijou a própria mão numa reverência. [...] (p.109)	MARIPOSA [...] Tem essas moças na palma da mão, Podia tentar Eva, sendo Adão. Ele gira, saltita, até cicia, Beija todas as mãos com cortesia; [...] (p.279)	BÁRBARA [...] Esse futriqueiro é tão charmoso que bota qualquer uma na palma da mão. Pegaria até a Eva se ele próprio fosse o Adão. É <u>elegante nos gestos</u> e sussurra baixinho, tem a fala macia, E solta beijinhos com as mãos em sinal de

			cortesia. (p.271)
--	--	--	-------------------

Enquanto Beatriz Viégas-Faria optou por uma solução que não recupera o sentido proposto por Colman e Crystal, Bárbara Heliodora escolheu não ressignificar o termo em destaque. Em minha tradução, utilizei *elegante nos gestos* como forma de resgatar o significado sugerido pelos autores consultados.

No próximo trecho em análise, temos a presença de dois verbetes com conotação vulgar: *close-stool* e *Ajax*. O primeiro, *close-stool*, pode ser traduzido como *banquinho* ou *assento de latrina*. Em seu glossário, Colman sugere que o termo significa *penico com tampa que, quando fechado, parece um pequeno banco* (COLMAN, 1974, p.188). A esse significado, Crystal acrescenta o de *privada, latrina* (CRYSTAL, 2004, p.80). Já *Ajax*, que é o nome de uma personagem da mitologia grega, possui um trocadilho com *jakes*, uma forma popular na língua inglesa para *vaso sanitário* (COLMAN, 1974, p.183). Vejamos no quadro abaixo como os dois verbetes foram ressignificado:

TEXTO DE PARTIDA DE SHAKESPEARE (1594 – 1595)	TRADUÇÃO DE VIÉGAS-FARIA (2007)	TRADUÇÃO DE HELIODORA (2009)	MINHA TRADUÇÃO (2020)
COSTARD (to Nathaniel) O, sir, you have overthrown Alisander the Conqueror. You will be scraped out of the painted cloth for this. Your lion that holds his pole-axe sitting on a <u>close-stool</u> will be given to <u>Ajax</u> . He will be the ninth Worthy. A conqueror and afeard to speak? Run away for shame, Alisander.	COSTARDO [dirigindo-se a Nathaniel] Senhor, o senhor destronou Alexandre, o Conquistador. Por causa disso, o senhor vai ser raspado fora das pinturas dos nove Ilustres nas tapeçarias. O seu leão, que segura a sua acha sentado no trono da <u>latrina</u> , ele vai ser dado para <u>Ajax</u> , que vai ser o nosso nono Ilustre. Um	MELÃO (Para Nataniel) Que pena, o senhor derrubou Alexandre, o Conquistador. Vai ser apagado do cenário por isso: seu leão, que segura o machado sentado em um <u>banquinho</u> , nós damos a <u>Ajax</u> : ele será o nono Herói. Um conquistador com medo de falar? É melhor fugir de vergonha, Alexandre. [...] (p.289)	TERNINHO (para Tomás) Poxa, o senhor acabou com João Ubaldo Ribeiro! Vai ficar de fora da <i>selfie</i> com os outros Grandes Baianos. Vamos tirar de você a caneta e passá-la para Gregório de Matos, ele será nosso nono grandioso. Um homem como você, com o dom da palavra, com medo de falar? Que vergonha, João. (p.291)

(p.304)	conquistador que tem medo de falar? Que vergonha! Corre já daqui, Alexandre. (p.121)		
---------	---	--	--

Por conta das mudanças que efetuei no contexto de minha tradução, não consegui ressignificar nenhum dos dois termos aqui analisados. Bárbara Heliodora apresentou as traduções tanto de *close-stool* quanto de *Ajax* em seu texto de chegada, mas sem recuperar a conotação obscena das palavras. Somente Beatriz Viégas-Faria, que também traduziu os dois verbetes, realizou esse resgate em um dos termos, traduzindo *close-stool* como *latrina*.

O trecho seguinte reúne mais dois termos com conotação indecente, segundo o glossário de E. A. M. Colman. O primeiro deles, *foot*, que pode significar, entre outras coisas, *pé*, *base* ou *suporte*, apresenta um trocadilho com a palavra francesa *foutre*, designação considerada vulgar para *relação sexual* (COLMAN, 1974, p.194). O outro termo, *yard*, possui um duplo sentido, pois pode significar tanto *jarda*, *quintal* e *jardim* quanto *pênis*. Segundo Colman, o *Oxford English Dictionary* registra que a palavra *penis* começou a ser usada para fazer referência ao órgão sexual masculino em 1693; antes disso, a palavra *yard* era a utilizada em língua inglesa para designar o órgão sexual masculino (Ibidem, p.224). É importante observar que as duas palavras, *foot* e *yard*, são utilizadas também como unidades de medida em língua inglesa. Com base nessas informações, vejamos como ficaram suas ressignificações nas traduções analisadas:

TEXTO DE PARTIDA DE SHAKESPEARE (1594 – 1595)	TRADUÇÃO DE VIÉGAS-FÁRIA (2007)	TRADUÇÃO DE HELIODORA (2009)	MINHA TRADUÇÃO (2020)
ARMADO I do adore thy sweet grace's slipper.	ARMADO Tenho adoração até mesmo pelas doces chinelinhas de Vossa Graça.	ARMADO E eu adoro o sapatinho de sua doce graça.	ARMADO A propósito, adorei sua chinela de couro.

BOYET Loves her by the <u>foot</u> .	BOYET O amor dele tem a medida de um <u>pé</u> .	BOYET Mede seu amor a ela por <u>pés</u> .	BEAU Esse aí ama um <u>pé</u> .
DUMAINE He may not by the <u>yard</u> . (p.304)	DUMAINE Porque não pode ter a medida de um <u>pau</u> . (p.126)	DUMAIN Porque não alcança a <u>jarda</u> . (p.294)	DANDARA Ama o pé, porque não pode amar o <u>pau</u> . (p.298)

Existe aqui a coincidência na tradução de *foot*, já que todos os textos de chegada, incluindo o meu, apresentam como solução tradutória a palavra *pé*. Apesar de possuir a dupla significação envolvendo os sentidos de *parte terminal do membro inferior humano* e *unidade de comprimento* em língua portuguesa, *pé* é um termo que não recupera o sentido obsceno presente no trocadilho entre *foot* e *foutre*. Já em relação a *yard*, minha tradução coincide com a de Beatriz Viégas-Faria, que também optou por utilizar *pau*, palavra que possui conotação de *pênis* em português. No caso de Bárbara Heliodora, o sentido indecente que *yard* sugere não foi resgatado, uma vez que o termo utilizado pela tradutora em sua ressignificação não possui conotação obscena em língua portuguesa.

O próximo trecho que será analisado reúne três verbetes do glossário de E. A. M. Colman, sendo o primeiro deles a expressão *on her way*. Em português, ela pode ser traduzida como *a caminho*, mas no texto shakespeariano ganha o sentido de *grávida* (COLMAN, 1974, p.206). Em seguida, temos a palavra *quick*, que traduz termos como *rápido*, *ligeiro* e *vivo*, mas também ganha o significado de *grávida* em *Love's labour's lost* (Ibidem, p.211). Por fim, há a ocorrência de *child brags in her belly*, expressão que guarda a insinuação de que um ato sexual foi realizado por significar *uma criança faz alarde dentro de sua barriga* (Ibidem, p.184). A maneira como esses verbetes foram traduzidos pode ser conferido no quadro abaixo:

TEXTO DE PARTIDA DE SHAKESPEARE (1594 – 1595)	TRADUÇÃO DE VIÉGAS-FARIA (2007)	TRADUÇÃO DE HELIODORA (2009)	MINHA TRADUÇÃO (2020)
COSTARD	COSTARDO	MELÃO	TERNINHO

<p>Fellow Hector, she is gone, she is two months <u>on her way</u>.</p>	<p>Meu caro Heitor, ela se foi! <u>Ela está de dois meses</u>.</p>	<p>Adiantada está ela, amigo Heitor; ela já está com uns dois meses <u>a caminho</u>.</p>	<p>É, e tem uma certa pessoa que já segue há uns dois meses <u>com uma história na barriga</u>.</p>
<p>ARMADO What meanest thou?</p>	<p>ARMADO O que estás querendo dizer?</p>	<p>ARMADO O que quer dizer?</p>	<p>ARMADO O que você quer dizer?</p>
<p>COSTARD Faith, unless you play the honest Trojan the poor wench is cast away. She's <u>quick</u>. The <u>child brags in her belly already</u>. 'Tis yours.</p>	<p>COSTARDO Pela minha honra, a menos que o senhor esteja representando o honesto troiano, a pobre mulher foi mandada embora. <u>Em estado interessante; o filho já se faz notar na barriga dela</u>. E é seu.</p>	<p>MELÃO Falar a verdade, a não ser que resolva ser um bom troiano, a rapariga está perdida; ela está <u>cheia de vida; a criança já grita em sua barriga</u>; é sua.</p>	<p>TERNINHO Sinceramente, a menos que o senhor seja um homem direito, a pobre criatura está perdida. Ela está <u>prenga e a criança já se remexe toda na barriga dela</u>. E é sua!</p>
<p>ARMADO Dost thou infamelize me among potentates? Thou shalt die.</p>	<p>ARMADO Tu vens me difamizar na frente desses potentados? Vais morrer por isso!</p>	<p>ARMADO Procuras infaminizar-me diante de potentados? Vais morrer.</p>	<p>ARMADO Mas o que é isso? Me difamando na frente de todos?</p>
<p>COSTARD Then shall Hector be whipped for Jaquenetta that is <u>quick</u> by him, and hanged for Pompey that is dead by him. (p.305)</p>	<p>COSTARDO Então o Heitor deve ser açoitado por causa de Jaquenetta, que está <u>prenga</u> por causa dele, e enforcado por causa de Pompeu, que estará morto por causa dele. (p.126)</p>	<p>MELÃO E Heitor será chicoteado por causa de Jaquenetta, que está <u>prenga</u> dele, e enforcado porque foi à custa dele que Pompeu morreu. (p.294)</p>	<p>TERNINHO Caetano vai ser castigado <u>por ter emprenhado</u> Jaqueline e não querer assumir, e quem vai dar o castigo vai ser Dorival Caymmi. (p.299)</p>

Conforme é possível verificar, todas as traduções, inclusive a minha, conseguiram recuperar os sentidos obscenos sugeridos por *on her way*, *quick* e *child brags in her belly*. Houve até mesmo a coincidência no uso da palavra *prenha* para traduzir *quick* nos três textos de chegada.

Por fim, a última palavra a ser analisada é *cuckoo*. Segundo Colman, o termo possui conotação indecente porque a ave que ele denomina é considerada um símbolo da traição conjugal, pois costuma colocar seus ovos nos ninhos de outras aves (COLMAN, 1974, p.190). Na cena, *cuckoo* aparece várias vezes na letra de uma das canções apresentadas no encerramento do quinto ato. Vejamos como ela foi ressignificada:

TEXTO DE PARTIDA DE SHAKESPEARE (1594 – 1595)	TRADUÇÃO DE VIÉGAS-FÁRIA (2007)	TRADUÇÃO DE HELIODORA (2009)	MINHA TRADUÇÃO (2020)
<p>SPRING (<i>sings</i>) When daisies pied and violets blue, And lady-smocks, all silver-white, And <u>cuckoo</u>-buds of yellow hue Do paint the meadows with delight, The <u>cuckoo</u> then on every tree, Mocks married men, for thus sings he: <u>Cuckoo!</u> <u>Cuckoo, cuckoo</u> – O word of fear, Unpleasing to a married ear. [...] (p.307)</p>	<p>PRIMAVERA Quando violetas, margaridas mosqueadas E belas cardaminas brancas, prateadas, E a flor-de-<u>cuco</u>, de tom amarelado, Pintam com regalo o nosso vasto prado, Os <u>cucos</u> nas árvores cantam em coro, Zombando dos homens: “<u>Cuco! Cuco! Corno!</u>” Dos casados, este é um termo temido E sempre vai soar mal em seus ouvidos. [...] (p.135)</p>	<p>PRIMAVERA (<i>Canta.</i>) Quando prímula e a violeta azul, E a mimosa, branca como a neve, O miosótis e a rosa taful Enchem o prado de alegria leve, É quando o <u>cuco</u>, por toda a galhada Do homem casado zomba e faz piada “<u>Cuco, Cuco, cuco</u>” – esse é o canto mais temido E ofensivo pr’ouvido de marido. [...] (p.302)</p>	<p>PRIMAVERA (<i>cantam</i>) Primavera se foi E com ela meu amor Quem me dera poder Consertar tudo o que eu fiz O perfume que andava Com o vento pelo ar Primavera soprando Um caminho Mais feliz Mais feliz Pois a rosa Que se esconde No cabelo mais bonito É um grito, quase um mito Uma prova De amor [...] (p.313)</p>

--	--	--	--

Tanto Beatriz Viégas-Faria quanto Bárbara Heliodora optaram por traduzir o termo como *cuco*, sendo que a primeira enfatizou o sentido vulgar do termo ao incluir também a palavra *cornio* em sua tradução. Em meu caso, não foi possível realizar o resgate do termo porque, conforme já explicado em comentário, fiz a opção de utilizar a letra de uma música já existentes no cenário musical brasileiro como texto de chegada para a canção sugerida no texto de partida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Leio muita bobagem, incluindo jornais, revistas e sites, e livros de todo tipo, mas quando leio uma peça de Shakespeare e sinto que cada vez ela parece diferente e melhor fico com a sensação de que não é preciso ler mais nada. (FURTADO, 2006, p.34.)

Na citação acima, temos mais um trecho retirado do livro em que Jorge Furtado recria a trama de *Love's labour's lost*. Nele, a personagem Robin faz uma reflexão sobre a variedade existente na produção shakespeariana. Ao dizer que a cada leitura de um texto dramático de William Shakespeare ele parece “diferente e melhor”, pensamos sobre a concretização do princípio da *différance* conforme nos mostra Jacques Derrida, em que o texto se nos apresenta renovado a cada nova leitura, evidenciando a passagem do tempo, a mudança do sujeito-leitor, o acréscimo de novas experiências de vida, a atualização em sua capacidade de absorção e compreensão do conteúdo e, portanto, de sua interpretação.

No entanto, há outra reflexão possível para esse trecho da fala de Robin, que nos leva a pensar sobre aquelas situações em que um sujeito-leitor se dedica à leitura de versões diferentes de um mesmo texto. No caso de Shakespeare, sabemos que suas comédias, tragédias e peças históricas foram publicadas em inúmeras edições diferentes ao redor do mundo, recebendo, portanto muitas traduções para variadas línguas. Mesmo dentro de um mesmo país, uma peça como *Otelo* ou *A Tempestade* ganha múltiplas ressignificações, cada uma delas com marcas próprias que evidenciam o tempo e o lugar em que foi feita, além de aspectos característicos ao estilo e à subjetividade do tradutor, conforme verificamos nos capítulos anteriores de análise e cotejo. Sendo assim, é possível ler, por exemplo, *Ricardo III* várias vezes no espaço de um ano, prestigiando a cada leitura uma nova tradução da peça.

Tais reflexões acerca da tradução são possíveis porque a atividade tradutória é uma operação individual, pessoal e que revela muito da singularidade de quem traduz. O cotejo e a análise que fiz das traduções de *Love's labour's lost* assinadas por Beatriz Viégas-Faria e Bárbara Heliadora permitiram-me constatar que, ainda que um texto seja traduzido em uma mesma época por tradutores diferentes, o resultado final será um conjunto de ressignificações distintas do texto de partida, já que traduzir é um ato de interpretação e cada sujeito interpreta conforme suas experiências, visão de mundo e

bagagem de vida. As escolhas tradutórias são rastros deixados no texto pelo tradutor e irão revelar traços inerentes a ele, na sua condição de sujeito-leitor, além de marcar aquela tradução com registros temporais, espaciais, políticos, econômicos, sociais e culturais.

Em minha tradução de *Love's labour's lost*, foquei em apresentar uma ressignificação dessa comédia shakespeariana resgatando e evidenciando itens lexicais e expressões consideradas obscenas existentes no texto dramático, e que muitas vezes não são percebidas. A tradução buscou ainda fazer uma releitura cultural da história dos quatro amigos que se apaixonam pelas visitantes francesas, inserindo elementos da cultura nordestina e baiana, e utilizando um registro escrito que traduz de maneira bastante aproximada a linguagem popular das ruas de Salvador. Referências a comidas típicas, festejos e expressões culturais e musicais também foram incluídas com o objetivo de atualizar a comédia escrita no século XVI, aproximando-a de leitores baianos e revelando a leitores não-baianos particularidades de nossa região, de nossa língua e de nosso povo talvez desconhecidas. Essas operações de escolha realizadas pelo sujeito-tradutor conferem uma nova identidade ao texto traduzido, sem deixar que o novo texto mantenha com a anterioridade pontos de conexão, sejam eles óbvios ou pouco perceptíveis.

Fiz um rastreamento dos termos e expressões presentes em *Love's labour's lost* elencadas no glossário de Colman e encontrei um total de 57 verbetes. É importante salientar que observei a ocorrência e fiz a análise de todas as expressões e termos sugeridos e apresentados pelo autor, ainda que, em alguns casos, embora tenha percebido e identificado a referência sexual presente neles, não tenha concordado com a existência de uma conotação indecente, como nos casos de *paritor*, que ocorre no terceiro ato, e *carve*, presente na segunda cena do quinto ato⁶⁹. As palavras e expressões sugeridas por Colman em seu glossário estão distribuídas pelo texto dramático da seguinte forma⁷⁰:

⁶⁹ Segundo Colman, *carve* significa *expressar-se sinalizando com os dedos*, e *paritor* seria a *forma antiga para apparitor, um oficial da corte de um bispo, frequentemente preocupado com o pecado de fornicção*.

⁷⁰ Uma lista com todos os 57 verbetes indicados por Colman está disponível ao final desta tese, como anexo.

DIVISÃO POR ATO	QUANTIDADE DE VERBETES
Ato I	06
Ato II	02
Ato III	09
Ato IV	22
Ato V	18

Quadro 11: quantidade de verbetes com conotação obscena por ato em *Love's labour's lost* segundo E. A. M. Colman. Quadro elaborado pela própria pesquisadora.

Conforme verificamos, segundo Colman, há uma concentração maior de ocorrências de palavras com sentido obsceno nos atos IV e V da peça. Contudo, durante a realização de minha tradução, encontrei 17 palavras e expressões adicionais, que não constam no glossário supracitado⁷¹. Por exemplo, no ato I do texto dramático, além dos verbetes sugeridos por Colman, encontrei outros oito termos que, segundo minha interpretação, também possuem conotação vulgar. O mesmo ocorreu em relação a outros atos da peça. Para melhor visualização, apresento na tabela a seguir a quantidade de termos e expressões que encontrei em cada um dos atos da peça e que não fazem parte do glossário de E. A. M. Colman:

DIVISÃO POR ATO	QUANTIDADE DE VERBETES
Ato I	08
Ato II	02
Ato III	03
Ato IV	04
Ato V	00

Quadro 12: quantidade de verbetes com conotação obscena por ato em *Love's labour's lost* que não constam no glossário de E. A. M. Colman. Quadro elaborado pela própria pesquisadora.

Considerando a quantidade de verbetes presentes no glossário de Colman para além daqueles que encontrei, o total de palavras e expressões com sentido obsceno e/ou

⁷¹ Também incluí ao final desta tese, como apêndice, uma lista com as 17 palavras que encontrei e que não constam no glossário de Colman.

vulgar presentes em *Love's labour's lost* passa de 57 para 74, distribuídas por ato conforme apresentado abaixo:

DIVISÃO POR ATO	QUANTIDADE DE VERBETES
Ato I	14
Ato II	04
Ato III	12
Ato IV	26
Ato V	18

Quadro 13: quantidade total de verbetes com conotação obscena por ato em *Love's labour's lost*. Quadro elaborado pela própria pesquisadora.

Em relação ao processo de ressignificação dos termos e expressões encontradas e à tentativa de resgatar seu sentido obsceno em língua portuguesa e na linguagem popular de Salvador, posso afirmar que, na grande maioria das vezes, consegui alcançar esse objetivo. Do total de 74 verbetes analisados, consegui recuperar o significado obsceno de 66 deles, quantidade superior às apresentadas pelas tradutoras Beatriz Viégas-Faria e Bárbara Heliadora⁷². Em alguns casos, não foi possível traduzir ou resgatar o sentido indecente específico proposto pelos autores que tomei como referência, e nem atribuir, através de minhas escolhas, algum significado vulgar à palavra ou expressão analisada. Isso ocorreu, por exemplo, com o termo *Ajax*, presente no quinto ato do texto dramático. Por conta das mudanças que efetuei no contexto de minha tradução, não consegui ressignificar de forma obscena esse termo, que apresenta um trocadilho envolvendo o nome da personagem da mitologia grega e *a jakes*, forma popular para *vaso sanitário* em língua inglesa. Na mesma passagem em que *Ajax* ocorre, há ainda a presença de *close-stool* – *penico*, *latrina* ou *privada* em língua inglesa –, termo cujo sentido grosseiro também não consegui recuperar.

⁷² Das 74 palavras com conotação obscena analisadas, Beatriz Viégas-Faria e Bárbara Heliadora conseguiram resgatar o sentido indecente de 53 e 48 delas, respectivamente.

TEXTO DE PARTIDA DE SHAKESPEARE (1594 – 1595)	MINHA TRADUÇÃO (2020)
<p>COSTARD (<i>to Nathaniel</i>)</p> <p>O, sir, you have overthrown Alisander the Conqueror. You will be scraped out of the painted cloth for this. Your lion that holds his pole-axe sitting on a <u>close-stool</u> will be given to <u>Ajax</u>. He will be the ninth Worthy. A conqueror and afeard to speak? Run away for shame, Alisander.</p>	<p>TERNINHO (<i>para Tomás</i>)</p> <p>Poxa, o senhor acabou com João Ubaldo Ribeiro! Vai ficar de fora da <i>selfie</i> com os outros Grandes Baianos. Vamos tirar de você a caneta e passá-la para Gregório de Matos, ele será nosso nono grandioso. Um homem como você, com o dom da palavra, com medo de falar? Que vergonha, João.</p>

Quadro 14: minha tradução da passagem em que *Ajax* e *close-stool* ocorrem. Análise completa presente na página 322 do presente volume.

No próximo quadro, elenco os termos que não consegui traduzir ou que foram traduzidos, mas não tiveram sua conotação indecente resgatada. É curioso observar que todas elas, com a única exceção de *pride*, estão localizadas na última cena do texto dramático.

TERMO ANALISADO	LOCALIZAÇÃO NO TEXTO DRAMÁTICO	MOTIVO DA NÃO TRADUÇÃO OU DA NÃO RECUPERAÇÃO DO SENTIDO OBSCENO
1. Ajax	Ato V, cena II	Deslocamento contextual.
2. Close-stool	Ato V, cena II	Deslocamento contextual.
3. Cuckoo	Ato V, cena II	Utilização de letra de música já existente.
4. Foot	Ato V, cena II	Dificuldade em recuperar trocadilho.
5. Go	Ato V, cena II	Dificuldade em atribuir duplo sentido.
6. Moon	Ato V, cena II	Mudança no gênero da personagem.
7. Pride	Ato II, cena I	Dificuldade em atribuir duplo sentido.
8. Sun	Ato V, cena II	Dificuldade em recuperar trocadilho.

**Quadro 15: termos que não foram ressignificados em minha tradução.
Quadro elaborado pela própria pesquisadora**

Em outras situações, não foi possível recuperar os trocadilhos existentes envolvendo os termos ou expressões analisadas, mas ainda assim consegui atribuir algum sentido que remetesse ao texto de partida e conferisse alguma obscenidade ou malícia à ocorrência. Nesses casos, considerei que a tradução do termo analisado foi concretizada. Foi o que ocorreu, por exemplo, com a expressão *get the sun of them*, presente na terceira cena do quarto ato do texto dramático. A ambiguidade envolvendo a palavra *sun* e seu homófono *son* é o que, segundo E. A. M. Colman, confere a conotação obscena à expressão, em um trocadilho envolvendo os sentidos de *ganhar vantagem colocando os inimigos de frente para o sol*, e *gerar seus filhos*. A inexistência de palavras em língua portuguesa que produzam o mesmo efeito gerado pela homofonia entre *sun* e *son* me impossibilitou de recuperar o sentido obsceno da expressão sugerido por Colman. Contudo, ainda assim, me empenhei em tentar ressignificar o trecho em questão utilizando em minha solução de tradução a palavra *brilho*, construindo assim um rastro que remete à palavra *sun* em língua inglesa e ao seu sentido dentro do trocadilho existente na expressão.

TEXTO DE PARTIDA DE SHAKESPEARE (1594 – 1595)	MINHA TRADUÇÃO (2020)
<p>BIRON</p> <p>Advance your standards, and upon them, lords.</p> <p>Pell-mell, down with them; but be first advised</p> <p>In conflict that you <u>get the sun of them.</u></p>	<p>BÁRBARA</p> <p>Lubrifique suas armas, meninas, vamos avançar.</p> <p>Lembrem-se, precisamos ficar por cima:</p> <p><u>Vamos surpreendê-los com nosso brilho.</u></p>

Quadro 16: minha tradução de *get the sun of them*. Análise completa presente na página 224 do presente volume.

Diante da impossibilidade de alcançar o sentido obsceno existente na palavra ou expressão analisada, tentei atribuir algum outro significado que dialogasse com o termo analisado, conforme apresentado do exemplo acima. Desta forma, consegui manter o vínculo com o texto de partida, reforçando a relação entre ele e a minha tradução.

Em relação ao estilo do texto shakespeariano, conforme já mencionado antes, tive o cuidado de apresentar, em minha tradução, trechos em prosa, em verso e em canção, assim como eles aparecem no texto de partida. Contudo, nos trechos em verso, não me preocupei em seguir a métrica do pentâmetro iâmbico à risca, já que essa operação não fazia parte do objetivo de pesquisa. Procurei apenas apresentar as rimas em minha tradução sempre que elas ocorriam no texto shakespeariano, em uma tentativa de atribuir alguma sonoridade às falas dos personagens.

TEXTO DE PARTIDA DE SHAKESPEARE (1594 – 1595)	MINHA TRADUÇÃO (2020)
<p>BIRON [...] O, these are barren tasks, too hard to <u>keep</u> – Not to see ladies, study, fast, not <u>sleep</u>.</p>	<p>BÁRBARA [...] Poxa, vou te dizer, viu... Tá barril dobrado essas exigências <u>respeitar!</u> Nada de sexo, nem de sono, nem de comida. Só <u>estudar</u>.</p>

Quadro 17: exemplo da tradução de rimas em meu trabalho, retirado do ato I, cena I do texto dramático analisado. Quadro elaborado pela própria pesquisadora.

Em relação às músicas, optei por fazer referência a composições nacionais já existentes, ao invés de traduzir suas letras. Tive o cuidado de selecionar músicas que dialogassem com a trama da comédia shakespeariana traduzida, como ao final da segunda cena do quinto ato, em que busquei obras cujas letras falassem de primavera e inverno, já que essas eram menções presentes no texto de partida. Fiz essa escolha porque acredito que a inserção de referências a obras artísticas nacionais em um trabalho de tradução ajuda na domesticação do texto de partida, já que, ao adotar essa estratégia, criam-se vínculos entre o texto de chegada e a cultura que está sendo referenciada na tradução. No caso de *Love's labour's lost*, por se tratar de um texto dramático, destinado inicialmente à encenação, a inserção de referências musicais conhecidas do público auxilia na criação de uma atmosfera de reconhecimento e, às vezes, de pertencimento. Dessa forma, estabeleço uma maior conexão entre a plateia e a história que está sendo contada em cena, além de marcar minha tradução com elementos culturais que lhe conferem especificidade.

A partir dos meus pressupostos teóricos, entendo que meu texto e o que foi escrito por William Shakespeare no século XVI encontram-se vinculados em uma relação dialógica que envolve muitos rastros, suplementos e elementos de

intertextualidade, e que, portanto, meu trabalho configura uma nova tradução de *Love's labour's lost*. Acredito ter alcançado, ainda que não totalmente, meu propósito de resgatar e traduzir palavras e expressões de conotação obscena inserindo elementos da cultura baiana em minha releitura. Ainda que não tenha conseguido ressignificar todos os termos e expressões identificados, concluí que essa operação é possível, e deixo o convite para que outras(os) tradutoras(es), com bagagem, repertório e soluções criativas diferentes das minhas, possam suplementar o meu trabalho. Adicionalmente, atualizei e suplinentei a obra shakespeariana prestando uma divertida homenagem à cidade de Salvador e à região nordeste do país.

Ao propor uma tradução que desloca a cena shakespeariana da Europa para o Brasil, mais especificamente para Salvador, convido o(a) leitor(a) a lançar um olhar sobre esses processos tradutórios que envolvem muitas diferenças culturais e a percebê-los como uma forma de mediação entre o texto de partida e o texto de chegada, no qual as escolhas do leitor/tradutor refletem elementos do texto de William Shakespeare rumo a novos sentidos e possibilidades, intermediados por elementos culturais presentes nos contextos político, econômico, cultural e social da época em que o processo de ressignificação aconteceu.

Penso o meu trabalho de ressignificação de *Love's labour's lost* dessa forma, como reescritura que deixa suas marcas no texto que foi traduzido. Mas não apenas isso. O que realizei é também um exercício de apropriação e recriação que revela novas perspectivas. É uma trama em que diferentes referências dialogam e expressam vínculos intertextuais diversos. Uma releitura cultural e soteropolitana da história de paixão entre nobres espanhóis e princesas francesas. É um ato de resgate de palavras e expressões banidas e censuradas. Uma prática de suplementação de um texto com o que penso que lhe falta. Uma oportunidade de mergulhar em um estudo aprofundado da linguagem shakespeariana. Uma forma de promover um texto dramático de William Shakespeare que é pouco conhecido pelo público brasileiro. E é também uma tentativa de desconstrução de antigas noções que cerceiam o trabalho de quem lida com textos considerados canônicos. Todas essas são formas diferentes de dizer que o que fiz, seguramente, configura uma tradução de *Love's labours lost*. Mais uma que não encerra em si todas as possibilidades existentes, e, portanto, não será a última a ressignificar

essa comédia shakespeariana. É mais uma contribuição que deixo nesse vasto universo que é o conjunto formado pela obra de William Shakespeare e suas traduções.

Com esta tese, espero ter contribuído para a continuidade das discussões acadêmicas no campo dos Estudos de Tradução. A escolha por pesquisar parte da obra e vida de William Shakespeare e a análise da linguagem obscena presente em *Love's labour's lost* constituiu apenas um pequeno recorte dentro das vastas possibilidades de análise que podem ser realizadas com base nessa área do conhecimento. É de meu interesse ver o surgimento de novas propostas investigativas, e que novas reflexões sejam levantadas para que o diálogo, dentro de meu campo de estudo, possa se manter aquecido e produtivo. Espero também que esta tese ajude, de alguma forma, a promover mais estudos acerca da utilização do dialeto soteropolitano em trabalhos de tradução e o conhecimento do texto de *Love's labour's lost*, assim como a permanência da obra de William Shakespeare como ponto de partida para novas e ricas experiências acadêmicas. E ao contrário de Robin, a personagem da citação de abertura de minhas considerações finais, tenho a sensação de que sempre haverá o desejo de visitar e redescobrir a sua obra, não importa quantas vezes sejam.

REFERÊNCIAS

AFONSO, Leonardo Augusto de Freitas. *If bawdy talk offend you: o discurso do humor sexual nas peças-problema de Shakespeare*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2016.

ALEXANDRIAN, Sarane. *História da literatura erótica*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

ARISTÓTELES. Poética. IN: _____. *Aristóteles: vida e obra*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

ARROJO, Rosemary. *A tradução como reescritura: o texto/palimpsesto e um novo conceito de fidelidade*. Disponível em <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/tla/article/view/8639029/6624>>. Acesso em 13 Jul 2020.

_____. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. São Paulo: Ática, 2007.

AUERBACH, Erich. O príncipe cansado. IN: _____. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 271-291.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BARBUDO, Maria Isabel. *Comédia*. Disponível em <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/comedia/>>. Acesso em 05 Nov 2020.

BORGES, Jorge Luis. *La memoria de Shakespeare*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Sudamericana, 2019.

BURGESS, Anthony. *A literatura inglesa*. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Editora Ática, 2008.

Bowlerize. Disponível em: <<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/bowlerize>>. Acesso em 12 Nov 2020.

CARVALHO, Renata Augusto de. *Erotismo e a intertextualidade na narrativa de Márcia Denser*. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2008.

CLARK, Sandra. *The tempest*. Penguin Critical Studies. ISBN 0-14-077230-8. Londres: Penguin Books, 1988.

CRYSTAL, David; CRYSTAL, Ben. *Shakespeare's words: a glossary and language companion*. Londres: Penguin Books, 2004.

_____. *Oxford illustrated Shakespeare dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 2015.

CRYSTAL, David. *The stories of English*. Londres: Penguin Books, 2005.

COLMAN, E.A.M.. *The dramatic use of bawdy in Shakespeare*. Londres: Longman, 1974.

Dancing horse. IN: ONIONS, Charles Talbut. *A Shakespeare glossary*. Oxford: Clarendon Press, 1911. p. 52.

Dairy. Disponível em: <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/dairy>>. Acesso em 12 Nov 2020.

DERRIDA, Jacques. Carta a um amigo japonês. Tradução de Érica Lima. IN: OTTONI, Paulo (org.). *Tradução: a prática da diferença*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005. p.21-27.

_____. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. Coleção Estudos, vol.16. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DELISLE, Jean; WOODSWORTH, Judith. *Translators through history*. Filadélfia: John Benjamins Publishing Company, 1995.

Dicionário online de português. Disponível em: <www.dicio.com.br>. Acesso em 11 Dez 2020.

E-Dicionário de termos literários de Carlos Ceia. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/>>. Acesso em 05 Nov 2020.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ECO, Umberto. O feio, o cômico, o obscuro. IN: _____. *História da feiura*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2015. p. 131-158.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. Tradução de Ruy Jungmann. Volume 1. Rio de Janeiro: Jorge Hazar Editor, 1994.

Entrevista com Beatriz-Viégas Faria. Disponível em: <<http://www.dbd.puc-rio.br/shakespeare/pdfs/entrevistaBeatrizViegasFa.pdf>>. Acesso em 15 Dez 2020.

Familiar. Disponível em: <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/familiar>>. Acesso em 16 Nov 2020.

FURTADO, Jorge. *Trabalhos de amor perdidos*. Coleção Devorando Shakespeare. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

GENETTE, Gérard. *Palimpsest: literature in the second degree*. Londres: University of Nebraska Press, 1997.

GOETHE, Johann Wolfgang von. Shakespeare once again. IN: GEROULD, Daniel (Ed.). *Theatre theory: the major critical texts*. Nova Iorque: Applause, 2000. p. 278-287.

HELIODORA, Bárbara. Introdução geral. IN: SHAKESPEARE, William. *Comédias e romances: teatro completo, volume 2*. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009a. p. 09-11.

HELIODORA, Bárbara. Trabalhos de amor perdidos: introdução. IN: SHAKESPEARE, William. *Comédias e romances: teatro completo, volume 2*. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009b. p. 191-193.

KAMPS, Ivo. Travel Knowledge: European ‘Discoveries’ in the Early Modern Period. In: _____ (ed.). *Journal for Early Modern Cultural Studies*. vol. 1. número 2. Jul. 03, 2010. ISSN: 1553-3786.

LANDAU, Sidney (ed.). *Cambridge dictionary of American English: for speakers of Portuguese*. Tradução de Claudia Berliner et al. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

LARIÚ, Nivaldo. *Dicionário de baianês*. Salvador: EGBA, 2007.

MILTON, John. *O poder da tradução*. São Paulo: Ars Poetica, 1993.

MUNDAY, Jeremy. *Introducing translation studies: theories and application*. London/ New York: Routledge, 2001.

NASCIMENTO, Evandro. *Derrida de bolso*. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/fsp/2004/08/15/72/>>. Acesso em 14 Jul 2020.

NICKELL, Joe. *Secrets of the sideshows*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2005. p. 304.

ONIONS, Charles Talbut. *A Shakespeare glossary*. Oxford: Clarendon Press, 1911.

OTTONI, Paulo. A tradução da *différance*: dupla tradução e double bind. IN: _____. *Tradução manifesta: double bind & acontecimento*. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: EDUSP, 2005. p.126-138.

OUSTINOFF, Michaël. *Tradução: história, teorias e métodos*. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2011. p. 30-71.

PAZ, Octavio. *Tradução: literatura e literalidade*. Tradução de Doralice Alves de. Queiroz. 2. ed. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009.

Perseus Digital Library. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/>>. Acesso em 17 Mai 2018.

Piriguete. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/piriguete/>>. Acesso em 15 Nov 2020.

RAMOS, Elizabeth Santos. *A tradução da obscenidade em comédias de William Shakespeare*. Salvador, 2015.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. *Tradução e diferença*. São Paulo: Unesp, 2000.

ROSENFELD, Anatol. Shakespeare e o pensamento renascentista. IN: _____. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo e Rothschild, 2008.

SANTOS, Marlene Soares dos. *Shakespeare: as comédias*. Série Cursos & Palestras. Vol. 2. Belo Horizonte: Tessitura; CESH, 2016.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2010a.

_____. *Love's labour's lost*. Disponível em <http://www.shakespeare-online.com/plays/LLL_1_1.html>. Acesso em 03 Mar 2020.

_____. *Love's labour's lost*. IN: BULLEN, Arthur Henry (editor). *Shakespeare: the complete works*. Collector's Library Editions. Londres: CRW Publishing Limited, 2009a. p. 121-138.

_____. *Love's labour's lost*. IN: TAYLOR, Gary; WELLS, Stanley (editors). *Shakespeare: the complete works*. Compact Edition. Nova Iorque: Oxford University Press, 1991. p. 280-307.

_____. *Macbeth*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2008.

_____. *O rei lear*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2010b.

_____. *Trabalhos de amor perdidos*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2007.

_____. *Trabalhos de amor perdidos*. IN: SHAKESPEARE, William. *Comédias e romances: teatro completo, volume 2*. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009b. p. 191-303.

STEEL, Miranda (ed.). *Oxford wordpower dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

STÖRIG, Hans Joachim. *A aventura das línguas: uma história dos idiomas do mundo*. Tradução de Glória Paschoal de Camargo. São Paulo: Melhoramentos, 2005.

Thomas Bowdler. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Thomas_Bowdler>. Acesso em 05 Mai 2020.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de teatro*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

VARGAS, Chanel. *16 Fascinating Facts You Didn't Know About Queen Victoria*. Disponível em: <<https://www.townandcountrymag.com/society/tradition/a14510744/queen-victoria-facts/>>. Acesso em 12 Nov 2020.

WELLS, Stanley. General introduction. IN: TAYLOR, Gary; WELLS, Stanley (editors). *Shakespeare: the complete works*. Compact Edition. Nova Iorque: Oxford University Press, 1991a. p. xv - xxxix.

_____. Love's labour's won: a brief account. IN: TAYLOR, Gary; WELLS, Stanley (editors). *Shakespeare: the complete works*. Compact Edition. Nova Iorque: Oxford University Press, 1991b. p. 309.

_____. *Shakespeare, Sex & Love*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

Wench. Disponível em: <<https://www.lexico.com/definicion/wench>>. Acesso em 12 Nov 2020.

NICKELL, Joe. *Secrets of the sideshows*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2005. p. 304.

ANEXO

GLOSSÁRIO DE TERMOS COM CONOTAÇÃO OBSCENA EM *LOVE'S LABOUR'S LOST* SEGUNDO E. A. M. COLMAN

Os verbetes desta lista foram organizados da seguinte forma:

VERBETE (Localização no texto dramático). *Algumas possibilidades de significado ou explicação em português*. Significado atribuído por Colman no texto shakespeariano.

01. AJAX (Ato V, cena II). *Nome de personagem da mitologia grega*. Trocadilho com *a jakes*, forma popular para *vaso sanitário*.
02. BOW (Ato IV, cena I). *Curva, arco, reverência; curvar, dobrar, cumprimentar*. A palavra pode carregar o sentido de *vulva*.
03. BOW-HAND (Ato IV, cena I). *Mão em forma de arco*. O mesmo que HAND IS OUT, (HAND) IS IN.
04. BRAN AND WATER (Ato I, cena I). *Farelo e água*. Dieta para “curar” a luxúria.
05. BROW (Ato IV, cena I). *Testa, sobrancelha, frente*. Em um homem, significa uma testa com chifres de traição. Em uma mulher adúltera, significa uma testa com a palavra *puta* ou *meretriz* escrita nela.
06. CAPABLE (Ato IV, cena II). *Capaz, competente, hábil*. Ser capaz, competente e habilidoso(a) sexualmente.
07. CARVE (Ato V, cena II). *Esculpir, entalhar, gravar*. Expressar-se sinalizando com os dedos.
08. CHILD BRAGS IN HER BELLY (Ato V, cena II). *Uma criança faz alarde dentro de sua barriga*. Expressão que insinua a realização de coito.
09. CLEAVING THE PIN (Ato IV, cena I). *Rachando o pino*. Duplo sentido envolvendo (a) dividir o pino ao meio no centro do alvo do tiro com arco, e (b) masturbação praticada no homem por uma mulher.
10. CLOSE-STOOL (Ato V, cena II). *Banquinho; assento de latrina*. Penico com tampa que, quando fechado, parece um pequeno banco.
11. COD-PIECE (Ato III, cena I). *Cueca, braguilha*. Aba existente em calças ou meias que envolve a genitália masculina. Por extensão, os próprios órgãos.
12. COMMONWEALTH (Ato IV, cena II). *Comunidade, povo, nação*. Jogo de palavras com COMMON, que carrega o significado de *disponível como uma prostituta*.

13. CUCKOLD (Ato V, cena I). *Corno, chifrado*. Marido de uma mulher adúltera, geralmente considerado alguém em quem crescem chifres.
14. CUCKOO (Ato V, cena II). *Cuco (pássaro)*. Ave que simboliza a traição, pois coloca seus ovos nos ninhos de outras aves.
15. CUPID (Ato III, cena I e Ato IV, cena III). *Cupido*. Eros, deus do amor.
16. DARK (Ato V, cena II). *Escuro, sombrio; escuridão, trevas*. A palavra é usada no sentido de esconder, dar cobertura à realização de atividade sexual.
17. DEED (Ato III, cena I). *Ação, ato, feito*. Coito.
18. DEER (Ato IV, cena I). *Veado, corça*. Trocadilho com *dear* (querida), no sentido de presa sexual a ser caçada.
19. DO THE DEED (Ato III, cena I). *Executar, fazer uma ação*. Trocadilho envolvendo (a) ser ativo e (b) copular.
20. DOWN WITH THEM (Ato IV, cena III). *Para baixo com elas/eles; colocá-las(os) para baixo*. Ter relações sexuais.
21. EXCREMENT (Ato V, cena I). *Excremento*. Na cena, Don Armado rapidamente explica, ao usar essa palavra, que ele se refere apenas ao seu bigode, mas Holofernes sente o cheiro de falso latim na fala do outro.
22. FOOT (Ato V, cena II). *Pé, base, suporte*. Trocadilho com a palavra francesa *foutre* (vulgar: foder, trepar).
23. FRENCH CROWN (Ato III, cena I). *Coroa francesa*. Trocadilho envolvendo a) a moeda francesa chamada *écu* e b) calvície atribuída à doença venérea.
24. GET THE SUN OF THEM (Ato IV, cena III). Trocadilho envolvendo (a) ganhar vantagem atacando de maneira a deixar os inimigos de frente para o sol e (b) gerar seus filhos (*sons* em inglês).
25. GO (Ato V, cena II). *Ir, partir, andar; espírito, impulso, energia*. Gravidez.
26. GREASILY (Ato IV, cena I). *Gorduroso(a)*. Obscenamente, indecentemente, asquerosamente.
27. HACKNEY (Ato III, cena I). *Vulgar; cavalo de aluguel*. Considerar uma mulher como montaria diária, um cavalo para cavalgar todos os dias.
28. HAND IS OUT, (HAND) IS IN (Ato IV, cena I). *A mão está fora, a mão está dentro*. Aparece em cena no momento em que Boyet acusa Maria de masturbação.

29. HIT (Ato IV, cena I). *Acertar, atingir, bater em; acerto, golpe, pancada*. Como trocadilho com tiro com arco, significa ter relações sexuais com uma mulher.
30. HOBBY-HORSE (Ato III, cena I). *Cavalo de pau, cavalo de madeira*. Por conta das palhaçadas e travessuras características da dança folclórica inglesa conhecida como *morris dance*, na qual o *hobby-horse* é um elemento cenográfico, a expressão passou a ser usada para fazer referência a uma pessoa alegre, de vida livre, geralmente uma mulher em Shakespeare, mas não necessariamente uma prostituta.
31. LOVER (Ato II, cena I). *Amante*. Amante ilícito.
32. MANNER (Ato I, cena I). *Maneira, modo, jeito*. A coisa roubada – neste caso, Jaquenetta. Costard foi “pego com a coisa” ou “pego de jeito” (*taken with the manner*), significando “pego no ato”.
33. MARK (Ato IV, cena I). *Marco, alvo, meta*. Vulva, como alvo para um homem.
34. MOON (Ato V, cena II). *Lua*. Mulher, com um homem dentro dela.
35. OBSCENE, -LY (Ato I, cena I). *Obsceno, indecente; obscenamente*. Abominável, abominavelmente.
36. ON HER WAY (Ato V, cena II). *No caminho dela*. Grávida.
37. OX (Ato V, cena II). *Boi*. Besta com chifres; corno.
38. PARITOR (Ato III, cena I). *Oficial de justiça, bedel*. Forma antiga para *apparitor*. Oficial de convocação da corte de um bispo, frequentemente preocupado com o pecado de fornicção.
39. PIN (Ato IV, cena I). *Pino, alfinete, prego*. Duplo sentido envolvendo (a) pino no centro do alvo do tiro com arco e (b) pênis ereto.
40. PLACKET (Ato III, cena I). Abertura na anágua ou na saia, perto da virilha. Por extensão, a genitália feminina ou, ainda, a mulher por completo.
41. PLAIN DEALING (Ato IV, cena III). *Tratamento simples, comportamento honesto e direto para com os outros*. Possível trocadilho envolvendo (a) uma conversa honesta, e (b) fazer amor de maneira prática.
42. POSTERIOR (Ato V, cena I). *Posterior; traseiro, rabo*. Período da tarde, como retaguarda ou parte traseira do dia.
43. PREPOSTEROUS (Ato I, cena I). *Absurdo, ridículo, irracional*. Absurdo, antinatural, que inverte a ordem normal das coisas.
44. PRICK (Ato IV, cena I). *Picar, furar, alfinetar; picada, espinho, pênis*. Palavra usada em vários trocadilhos como gíria para pênis.

45. PRIDE (Ato II, cena I). *Orgulho, vaidade, brio*. Desejo sexual; turgidez fálica.
46. PUT IT TO THEM (Ato IV, cena II). *Colocar nelas(es)*. Duplo sentido entre (a) colocar conhecimento nelas (nas filhas do paroquiano), e (b) fornicar com elas.
47. QUICK (Ato V, cena II). *Rápido, ligeiro, vivo*. Grávida.
48. RUBBING (Ato IV, cena I). *Fricção, atrito, massagem*. Similar a outro verbete que aparece no glossário de E. A. M. Colman, mas não em *Love's labour's lost*: RUB ON. Duplo sentido envolvendo (a) tocar obstáculos no jogo de boliche, e (b) acariciar alguém enquanto fazem amor, com ênfase irônica em oposição ou atrito.
49. SERVE (SOMEONE'S) TURN (Ato I, cena I). *Atender às necessidades ou aos requisitos de alguém*. Trocadilho envolvendo (a) satisfazer as necessidades de alguém, e (b) satisfazê-la(o) sexualmente.
50. STANDARDS (Ato IV, cena III). *Padrões, normas; estandartes*. O termo sugere pênis eretos.
51. SUN (Ato V, cena II). *Sol, luz solar*. Trocadilho com o homófono *son (filho)*.
52. UNDER YOU (Ato IV, cena II). *Debaixo de você*. Duplo sentido entre a) sob sua instrução, e b) debaixo de você durante o coito.
53. UPSHOOT (Ato IV, cena I). *Tiro, arremesso*. Duplo sentido envolvendo (a) o melhor tiro no arco e flecha, e (b) ejaculação peniana.
54. VIRGINITY (Ato I, cena I). *Virgindade*. Virgindade.
55. WHAT UPWARD LIES (Ato IV, cena III). *O que está acima*. As partes íntimas de Rosaline, visíveis caso ela caminhasse pelas ruas pavimentadas com olhos (as mulheres elisabetanas não usavam calcinha).
56. WIT-OLD (Ato V, cena I). *A expressão é a junção de duas palavras em inglês: wit, que significa inteligência, sagacidade, e old, que significa velho(a), antigo(a)*. Trocadilho envolvendo (a) senil, e (b) um homem ciente e tolerante em relação à infidelidade de sua esposa; um corno aquiescente (*wittol*, em inglês).
57. YARD (Ato V, cena II). *Jarda; quintal, jardim, área; pênis*. Duplo sentido envolvendo a) jarda, ou unidade de medição do fabricante de roupas, e b) pênis. Segundo Colman, o *Oxford English Dictionary* registra que a palavra *penis* começou a ser usada para fazer referência ao órgão sexual masculino em 1693; antes disso, a palavra *yard* era a utilizada em língua inglesa para designar o órgão sexual masculino.

APÊNDICE

GLOSSÁRIO DE TERMOS COM CONOTAÇÃO OBSCENA ENCONTRADOS DURANTE A TRADUÇÃO DE *EM LOVE'S LABOUR'S LOST*

Os verbetes desta lista foram organizados da seguinte forma:

VERBETE (Localização no texto dramático). Tradução ou explicação em português. *Possível conotação indecente atribuída por nós no texto shakespeariano* (em alguns casos).

1. ASS (Ato III, cena I). Burro, asno; bunda, traseiro.
2. BUTT-SHAFT (Ato I, Cena II). Shaft = flecha. Butt = alvo, bunda. *A expressão sugere que, ao invés de mirar no peito, no coração dos apaixonados, Cupido mira na parte traseira de seus quadris.*
3. CLOUT (Ato IV, Cena I). Alvo; pancada.
4. CLUB (Ato I, Cena II). Taco, porrete ou clava.
5. HARD (Ato I, Cena II). Duro, rígido, firme.
6. HORNS (Ato IV, Cena I). Chifres. *Os chifres de traição que crescem na testa da pessoa traída.*
7. HOSE (Ato IV, cena III). Calça justa nas pernas; mangueira. *Mangueira como alusão a pênis.*
8. LOOSE (Ato III, cena I). Da expressão verbal *to let loose*. Soltar. Em associação ao sentido de laxante que *purgation* carrega, sugere a ideia de intestino solto, diarreia (ver PURGATION).
9. MIRE (Ato II, Cena I). Lama, atoleiro, porcaria. *Merda.*
10. PURGATION (Ato III, cena I). Purgação, tanto no sentido de remissão dos pecados quanto de limpeza do intestino por meio de substância laxativa.
11. RAPIER (Ato I, Cena II). Florete ou espadim (dois tipos de espada, sendo a primeira típica da prática de esgrima).
12. SPUR (Ato II, Cena I). Estímulo, impulso, ânsia, entusiasmo; induzir, cavalgar velozmente, esporear. *Excitar, estimular.*
13. TO BE WHIPPED (Ato I, Cena II). Ser chicoteado(a).

14. TOUGH (Ato I, Cena II). Difícil, severo, duro, forte, firme, robusto, resistente.
15. VIRGIN (Ato I, Cena I). Virgem.
16. WENCH (Ato I, Cenas I e II). Moça, garota, jovem mulher; prostituta.
17. WHORESON (Ato IV, cena III). Filho(a) da puta; bastardo(a).

