

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-9511.v35i0p77-101>

O *wit* shakespeariano em tradução: o interlúdio do bobo da corte em *Romeu e Julieta*

Shakespearean wit in translation: the clown's interlude in *Romeo and Juliet*

Daniel Padilha Pacheco da Costa*
Tiago Marques Luiz**

Resumo: Neste trabalho, são comparadas as nove traduções brasileiras da tragédia *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, concentrando-se no interlúdio cômico que conclui o quarto ato. Constituído por uma discussão entre o bobo da corte e os três músicos, esse interlúdio explora, sobretudo, jogos de palavra musicais. Os jogos de palavra podem ser considerados uma das principais expressões da retórica da agudeza (*wit*), que caracteriza a obra do bardo inglês. São discutidos, assim, os potenciais e limites das soluções semânticas, formais e estilísticas encontradas por cada um dos tradutores brasileiros para recriar os jogos de palavra daquele interlúdio.

Palavras-chave: William Shakespeare ; *Romeu e Julieta* ; Humor ; Trocadilho ; Traduções brasileiras.

Abstract: This paper compares the nine Brazilian translations of Shakespeare's play *Romeo and Juliet*, focusing on the comic interlude at the end of the fourth act. As an argument between the clown and the three musicians, this interlude explores musical wordplays, in particular. The wordplays can be seen as one of the main expressions of the sharpness of wit which characterizes the works of The Bard. This paper analyses the potentials and limits of the semantic, formal and stylistic solutions found by each one of the Brazilian translators to recreate the interlude's wordplays.

Keywords: William Shakespeare ; *Romeo and Juliet* ; Humor ; Pun ; Brazilian translations.

* Professor do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários e do Curso de Bacharelado em Tradução do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia. E-mail: dppcost@ufu.br.

** Professor contratado do Curso de Letras Português/Inglês da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul. E-mail: markx2006@gmail.com.

1. Considerações iniciais

No teatro shakespeariano, são sistematicamente explorados diversos jogos de palavra com finalidade cômica, como a ironia, o trocadilho, a homofonia, a homonímia, a equivocidade e o *calembour*. Dada a distância histórica do teatro do dramaturgo inglês, escrito e publicado pela primeira vez há mais de quatro séculos, esses jogos de palavras oferecem particular dificuldade à exegese crítica (MARTINS 2004). O uso dessas figuras é típico da retórica da agudeza característica dos meios letrados do século XVII (FIORUSSI 2015), a qual pode ser definida pelo termo inglês *wit*, que significa, ao mesmo tempo, humor, engenho e agilidade verbal.

Entre todas aquelas figuras, os trocadilhos ocupam um lugar de destaque na poética dramática de Shakespeare, sendo eles uma das modalidades do que Chiaro (2014) chama de humor verbal. Como são específicos à língua do texto de partida, os trocadilhos nem sempre podem ser transpostos, como afirma Eugenio Coseriu (2010), e devido a essa limitação no ato da transposição para outras línguas, os trocadilhos apresentam um grande desafio aos tradutores que se propõem a recriá-los. Se os jogos de palavra de Shakespeare nem sempre eram compreendidos pelos diferentes públicos do teatro elisabetano, tanto maior é o desafio para traduzi-los, tendo em vista os deslocamentos linguísticos e culturais envolvidos no ato tradutório.

Neste artigo, nosso objetivo geral é compreender a maneira pela qual o humor verbal produzido pelos jogos de palavra explícitos ou implícitos no teatro do dramaturgo inglês foi recriado por seus diferentes tradutores brasileiros. Para isso, comparamos as nove traduções brasileiras do interlúdio de Pedro, que conclui o quarto ato da tragédia *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare. A personagem de Pedro pode ser considerada um *clown*, um bobo da corte, que é caracterizado pela agudeza (*wit*). A escolha desse interlúdio se justifica pela exploração sistemática de jogos de palavra musicais. O interlúdio do bobo da corte nos permite, assim, abordar a maneira pela qual os tradutores brasileiros trataram o *wit* shakespeariano. Analisamos, em particular, os potenciais e limites das soluções semânticas, formais e estilísticas encontradas por cada um dos tradutores para recriar os jogos de palavra desse interlúdio.

2. A tradução do trocadilho

Os teóricos são unânimes em reconhecer que a tradução de jogos de palavra com finalidade cômica é um enorme desafio.¹ Como afirma Delabastita, a presença de jogos de palavras no texto de partida “é, com frequência, um dos principais fatores que influenciam o comportamento do tradutor, quando lida com um texto de partida lúdico”²; para ele, toda tradução de jogos de palavra se inicia com a “identificação desse jogo de palavras como um dispositivo retórico, estilístico ou literário mais ou menos convencional [...] que

¹ Ao longo deste artigo, todos os trechos traduzidos cujo tradutor não foi identificado são de nossa autoria. Os textos de partida desses trechos foram introduzidos em nota.

² No original: “[...] is often one of the very factors that influence the trans-lator's behaviour when dealing with a playful source text.”

cumpra determinadas funções no texto em questão [...]”³. Dependendo do caso, cada tradutor opta por uma solução diferente, “tentando preservar os trocadilhos, na medida em que ‘enriquecem’ o texto original, mas editando todas as associações verbais ‘confusas’”⁴ (DELABASTITA 2004: 870 -871).

O trocadilho é um tipo de jogo de palavras que cria um duplo sentido no contexto em que é empregado, explorando palavras de significado diferente, porém de pronúncia idêntica ou semelhante. Segundo a classificação proposta por Delabastita (1993), o trocadilho se divide em dois tipos: homófono e homógrafo. O primeiro trocadilho possui (quase) a mesma pronúncia, mas escrita diferente, e o segundo possui (quase) a mesma escrita, mas pronúncia diferente. Como afirma Delabastita (1993), o uso de jogos de palavra é um procedimento bastante explorado, denotando “uma confrontação comunicativamente significativa, (quase) simultânea de pelo menos duas estruturas linguísticas com sentidos mais ou menos dessemelhantes (significados) e formas mais ou menos semelhantes (significantes)”⁵ (DELABASTITA 1993: 57).

Delabastita avança o preceito de que o texto com trocadilho não deve ser traduzido com base na mera reprodução mecânica das equívocas fora de contexto – enquanto unidade de tradução. A tradução deve, antes de tudo, deter-se na “carga funcional dos enunciados poli-isotópicos”⁶ do texto de partida e manter sua coesão, em vez de produzir “uma reprodução estrita na língua de destino da dupla referência de palavras específicas”⁷ (apud DELABASTITA 1994: 224).

Braun (2016) mostrou que as traduções das peças de Shakespeare utilizam procedimentos como omissões ou eufemismos que elidem os trocadilhos presentes no texto de partida. Em alguns casos, as traduções fazem uso de notas de rodapé para explicar ao leitor os trocadilhos cômicos, trazendo à tona o que estava oculto. Já outras traduções rejeitam as notas de rodapé, pois são consideradas um empecilho para a compreensão do texto, uma vez que uma piada que precisa ser explicada já malogrou sua intenção.

Como afirma Martins (2008), algumas traduções optaram por reproduzir as passagens obscenas e os trocadilhos que aparecem nas peças, enquanto outras retiraram esse conteúdo das peças, devido à concepção de que Shakespeare era um autor canônico e, como tal, esperava-se que a tradução e encenação de seu texto apresentassem sofisticação e pudor. Em uma entrevista concedida à professora Liana Camargo de Leão e publicada no *website* Shakespeare Digital, Heliodora propõe ao tradutor duas opções ao traduzir o trocadilho numa peça shakespeariana:

³ No original: “identification of that wordplay as a more or less conventional rhetorical, stylistic, or literary device [...] fulfilling certain functions in the text at hand [...]”

⁴ No original: “trying to preserve somehow puns insofar as they ‘en-rich’ the source text, but editing out all ‘dis-tracting’ verbal associations.”

⁵ No original: “a communicatively significant, (near)-simultaneous confrontation of at least two linguistic structures with more or less dissimilar meanings (signifieds) and more or less similar forms (signifiers)”. Todas as traduções são de nossa autoria”.

⁶ No original: “[...] the functional load of the poly-isotopic utterances”.

⁷ No original: “[...] a strict reproducing in the target language of the double reference of particular words”.

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

Chiari afirma que o humor verbal depende das “incongruências presentes tanto na língua em que ele [o humor verbal] é expresso quanto em uma série de características culturais que, frequentemente, são específicas à cultura de origem enquanto tal”⁸ (CHIARI 2017: 414). A mesma autora propõe que, na tradução, as referências linguísticas e culturais do texto de partida “podem ser beneficentemente deixadas em segundo plano, em prol da tentativa de recriar um texto reconhecível como humorístico para os destinatários finais”⁹ (CHIARI 2014: 774).

Muñoz-Basols e Muñoz-Calvo cunham a expressão “equivalência humorística”, que consiste em “(re)produzir um componente ou efeito humorístico, ou de entretenimento, no texto de partida com o objetivo de que o receptor seja exposto a ele e perceba tal efeito”¹⁰ (MUÑOZ-BASOLS; MUÑOZ-CALVO 2015: 161). Esse componente humorístico pode estar não apenas explícito, como também implícito no texto e, portanto, as soluções encontradas para vertê-lo dependem da sua interpretação pelos tradutores, corroborando com a assertiva de Heliodora de que, em se tratando de trocadilho, o tradutor deve “encontrar o melhor equivalente na língua alvo” (HELIODORA, *online*).

Podemos considerar, assim, haver duas atitudes distintas na tradução do trocadilho: a primeira opta por um dos sentidos de um termo ou de uma oração e suprime os demais; e a segunda realiza uma adaptação da atmosfera do texto de partida para o texto de chegada, recriando a polissemia com base nos recursos da língua e da cultura de chegada. A seguir, apresentamos o contexto dramático da tragédia *Romeu e Julieta* no qual os trocadilhos foram explorados no interlúdio do bobo da corte.

3. O conteúdo e a forma do interlúdio

Depois do assassinato de Teobaldo por Romeu na primeira cena do terceiro ato, Julieta consente (de modo fingido) com o pedido de seu pai para se casar com Páris. Antes do interlúdio do bobo da corte, o senhor e a senhora Capuleto realizam os preparativos do casamento. Enquanto os pais estão animados com esses preparativos, a Ama vai aos aposentos de Julieta para acordá-la e se depara com o corpo frio da jovem, como se morta estivesse. Os músicos chegam na casa dos Capuleto para tocar no casamento mas, logo após sua chegada, o casamento é cancelado, e o corpo de Julieta é levado ao jazigo da família, onde também está seu primo Teobaldo.

⁸ No original: “[...] on incongruities that are present in both the language in which it is couched and on a series of cultural features that are often specific to the source culture alone”.

⁹ No original: “[...] may be best relegated to second place behind attempts at a recreated text recognizable as humorous to target recipients”.

¹⁰ No original: “[...] (re)producir un componente o efecto humorístico, o de entretenimiento, en el texto meta con el objetivo de que el receptor se vea expuesto y perciba dicho efecto”.

Em uma breve conversa com os músicos, a Ama lhes pede que guardem seus instrumentos, e os músicos concordam em fazê-lo, diante do cancelamento do casamento depois da (aparente) morte da noiva. É justamente depois de serem fechadas as cortinas do quarto de Julieta que o bobo da corte entra em cena e, desconhecendo o ocorrido, pede que os três músicos – Simon Catling, Hugh Rebeck e James Soundpost – toquem canções. No final, a afirmação do segundo músico de que essa morte atrasará o jantar é cômica, além de satirizar os músicos por meio do baixo corporal. Diferentemente dos músicos, que manifestam indiferença diante do luto na família de nobres, o bobo da corte exprime uma total ignorância diante do mesmo.

Ironicamente, o bobo da corte pede que os músicos toquem canções de amor. Os títulos das duas canções populares da época solicitadas por Pedro são “*Heart’s ease*” (Coração alegre) e “*My Heart is full of woe*” (O coração me pesa de tristeza). Nenhuma dessas duas canções chegaram até os nossos dias em sua forma integral – perdeu-se a melodia da primeira e o texto da segunda. Sternfeld afirma não haver indícios de que qualquer uma delas tenha sido cantada sobre o palco: “De ‘Heart’s ease’, temos a melodia, mas não o texto; e de ‘My Heart is full of woe’, temos o texto sem a melodia. No entanto, nenhuma das duas letras, aparentemente, foi representada”¹¹ (STERNFELD 2005: 102).

Diante da recusa dos músicos, o bobo da corte se irrita e inicia uma discussão, que é marcada pela exploração de jogos de palavras. Alguns trocadilhos jogam, inclusive, com o próprio termo *wit*, que é utilizado três vezes no interlúdio com uma função metalinguística. No entanto, é o campo semântico da música e, sobretudo, do vocabulário técnico musical, que é sistematicamente explorado para criar um amplo leque de jogos de palavra lúdicos. Como afirma Nason (1906), o interlúdio do bobo da corte serve como alívio cômico, ou seja, como um momento de breve interrupção no desenrolar da ação trágica, cujo clímax é marcado pelo suicídio dos jovens apaixonados. A passagem a seguir foi extraída da edição da Yale University Press (2004), que se baseia, por sua vez, na edição do Fólio de 1623:

PETER - Musicians, O, musicians, ‘Heart’s ease, Heart’s ease: ‘O, an you will have me live, play ‘Heart’s ease.’

MUSICIAN 1 - Why ‘Heart’s ease?’

PETER - O, musicians, because my heart itself plays ‘My heart is full of woe:’ O, play me some merry dump to comfort me.

MUSICIAN 1 - Not a dump we; ‘tis no time to play now.

PETER - You will not, then?

MUSICIAN 1 - No.

PETER - I will then give it you soundly.

MUSICIAN 1 - What will you give us?

PETER - No money, on my faith, but the gleek. I will give you the minstrel.

MUSICIAN 1 - Then I will give you the serving-creature.

PETER - Then will I lay the serving-creature’s dagger on your pate. I will carry no crotchets: I’ll *re* you, I’ll *fa* you. Do you note me?

¹¹ No original: “Of ‘Heart’s ease’ we have the music but not the text. Of ‘My Heart is full of woe’ the text without the music. Neither lyric was apparently performed, however”.

MUSICIAN 1 - An you *re* us and *fa* us, you note us.
 MUSICIAN 2 - Pray you put up your dagger, and put out your wit.
 PETER - Then have at you with my wit! I will dry-beat you with an iron wit, and put up my iron dagger. Answer me like men:
 “When griping grief the heart doth wound,
 And doleful dumps the mind oppress,
 Then music with her silver sound” -
 Why “silver sound”? why “music with her silver sound”?
 What say you, Simon Catling?
 MUSICIAN 1 - Marry, sir, because silver hath a sweet sound.
 PETER - Pretty! What say you, Hugh Rebeck?
 MUSICIAN 2 - I say “silver sound” because musicians sound for silver.
 PETER - Pretty too! What say you, James Soundpost?
 MUSICIAN 3 - Faith, I know not what to say.
 PETER - O, I cry you mercy. You are the singer. I will say for you. It is “music with her silver sound”, because musicians have no gold for sounding:
 “Then music with her silver sound
 With speedy help doth lend redress”
 (*Exit*)
 MUSICIAN 1 - What a pestilent knave is this same!
 MUSICIAN 2 - Hang him, Jack! Come, we’ll in here, tarry for the mourners, and stay dinner.
Exeunt (SHAKESPEARE 2004: 164-167)

Em *Romeu e Julieta*, Shakespeare mistura, como em suas outras tragédias, prosa e verso. Como afirma Viégas-Faria (2011), nessa tragédia há uma distinção estilística entre as personagens – os nobres tendem a falar em verso, e as personagens secundárias (como guardas, criados, músicos) em prosa. Na maior parte das vezes, os versos utilizados são brancos, mas, eventualmente, também são utilizados versos rimados para o tratamento de temas graves (por exemplo, os temas da maldição amorosa e da morte) e em citações de textos que são eles mesmos rimados (por exemplo, um poema, uma canção), como ocorre no trecho citado.

Em suas peças de teatro, Shakespeare fez diferentes usos de músicas e de canções populares. No final do interlúdio, Pedro cita um trecho de uma canção intitulada *In Commendation of Music*, de Richard Edwards – que é o autor da letra e, provavelmente, da melodia (ZWILLING 2010). O trecho citado dessa canção metrificada e rimada contém quatro versos, compostos em tetrâmetros jâmbicos e com duas rimas cruzadas, segundo o esquema ABAB (em posição final, são utilizadas, respectivamente, as seguintes palavras: *wound*, *oppress*, *sound*, *redress*).

Essa conhecida canção popular da época, cuja melodia sobreviveu até os nossos dias, era muito provavelmente cantada em cena pela personagem do bobo da corte, ainda que não haja nenhuma indicação relativa à representação nas didascálias,¹² como afirma Sternfeld: “Para uma avaliação da cena, seria

¹² Quando se trata de um texto encenado sobre o palco (como peças e óperas), os componentes semióticos podem vir indicados nas didascálias, também chamadas de rubricas.

necessário especular se a citação de Pedro é cantada ou falada. Nem o texto [do] F[ólio] nem o texto [do] Q[uarto] oferece nenhuma indicação sobre a direção de palco, mas o contexto claramente implica que Pedro canta”¹³ (STERNFELD 2005: 103, colchetes nossos).

O bobo da corte escolhe uma expressão específica dessa canção para propor um desafio aos três músicos e, com isso, encerrar vitorioso o confronto trocadilhesco com eles. Depois de interromper a citação no terceiro verso, Pedro propõe um desafio aos músicos sobre o referente da expressão “silver sound”. Cada um dos três músicos tenta responder sem sucesso o desafio, ao qual Pedro dá a resposta e, para corroborá-la, cita os dois últimos versos do trecho da canção. Como sempre ocorre com as citações, a canção adquire um sentido específico nesse contexto – sentido esse que, sendo uma paródia de seu sentido amoroso e sendo particularmente ressaltado pela representação de uma canção popular pelo bobo da corte, serve como conclusão cômica ao penúltimo ato, como veremos a seguir.

4. O *wit* shakespeariano em tradução

As nove traduções brasileiras de *Romeu e Julieta* foram realizadas por Onestaldo de Pennafort (1940), Pedro Antônio de Oliveira Ribeiro Neto¹⁴ (1948), Carlos Alberto Nunes (1950), Fernando Carlos Almeida da Cunha Medeiros¹⁵ e Oscar Mendes (1969), Bárbara Heliodora¹⁶ (1991), Mário Fondelli (1997), Beatriz Viégas-Faria (1998), Elvio Funck (2011) e José Francisco Botelho (2016).¹⁷ Para se referir a essas traduções, serão utilizados, nas próximas páginas, os seguintes nomes de família: Pennafort, Neto, Nunes, Medeiros, Heliodora, Fondelli, Viégas-Faria, Funck e Botelho, respectivamente.¹⁸

¹³ No original: “For dramatic evaluation of the scene it becomes necessary to speculate whether Peter’s quotation is sung or spoken. No stage direction in either the F text or the Q text gives an indication, though the context clearly implies that Peter sings”.

¹⁴ O tradutor assina as suas traduções como Oliveira Ribeiro Neto, não incluindo o seu nome composto.

¹⁵ O tradutor omite o primeiro nome, assinando apenas como F. Carlos de Almeida da Cunha Medeiros.

¹⁶ O nome da tradutora é Heliodora Carneiro de Mendonça, porém, ela assina suas traduções como Bárbara Heliodora.

¹⁷ Há outra tradução brasileira de *Romeu e Julieta* publicada pela Martin Claret e atribuída a Jean Melville, mas essa tradução não foi incluída na análise por três razões. Em primeiro lugar, não foi encontrada nenhuma informação sobre esse tradutor. Em segundo lugar, foi confirmado o plágio pela editora Martin Claret de diversas traduções, atribuídas a tradutores fantasmas. Em 2000, em resposta a uma intimação judicial da Companhia das Letras, a Martin Claret admitiu ter usado partes das traduções realizadas por Modesto Carone das novelas *A Metamorfose*, *Um Artista da Fome* e *Carta ao Pai*, de Franz Kafka. Sentenciada, a editora indenizou a Companhia das Letras e retirou a atribuição ao tradutor Pietro Nasseti (VIANNA 2007). Em terceiro lugar, a Martin Claret deixou de comercializar, em edições mais recentes, a tradução de *Romeu e Julieta* de Jean Melville, que foi substituída pela tradução de Fernando Carlos Almeida da Cunha Medeiros e Oscar Mendes.

¹⁸ As páginas das edições citadas a seguir são as seguintes: Neto (SHAKESPEARE 1960: 111-112), Pennafort (SHAKESPEARE 1968: 192-195), Medeiros (SHAKESPEARE 1978: 96-97), Heliodora (SHAKESPEARE 1997: 154-157), Fondelli (SHAKESPEARE 1997: 82-83), Funck (SHAKESPEARE 2011: 219-221), Viégas-Faria (SHAKESPEARE 2016: 132-134), Botelho (SHAKESPEARE 2016: 168-170), Nunes (SHAKESPEARE 2017: 163-165).

A utilização de versos por Shakespeare em *Romeu e Julieta* foi tratada de maneiras distintas pelos tradutores. Tendo sido inteiramente realizadas em prosa, as traduções de Medeiros, Fondelli, Funck e Viégas-Faria elidem o recurso formal ao verso no texto de partida. A tradução de Funck, inclusive, é uma versão interlinear, tendo uma função de cotejo, predominantemente. As outras cinco traduções – Neto, Nunes, Heliadora, Pennafort e Botelho – misturam, em alguma medida, verso e prosa. Com exceção de Neto, que se vale de dodecassílabos, o verso empregado pelos outros quatro tradutores é o decassílabo – Nunes utiliza, especificamente, o decassílabo heróico. De modo geral, os versos utilizados são brancos.

Mesmo no caso dos cinco tradutores que, além da prosa, também empregam versos, o interlúdio do bobo é traduzido em prosa. Portanto, todas as traduções brasileiras desse interlúdio são realizadas em prosa, com exceção da canção citada no final desse interlúdio, a qual recebe um tratamento específico por parte da maioria dos tradutores, como veremos a seguir. Propomos uma análise comparativa das nove traduções brasileiras dos jogos de palavra da passagem citada, com destaque para as soluções semânticas, formais e estilísticas encontradas por cada um de seus tradutores para recriar os trocadilhos musicais explorados ao longo do interlúdio.

4.1 Jogos de palavra musicais

O primeiro indício de comicidade se encontra no pedido realizado por Pedro aos músicos, logo que entra em cena: “O, play me some merry dump to comfort me” (SHAKESPEARE 2004: 164). A expressão “*merry dump*” é um oximoro, pois “*merry*” significa alegre, enquanto “*dump*” remete a uma tensão melancólica na música (WILSON; CALORE 2005). Esse oximoro realça a ironia presente na solicitação do bobo da corte para os músicos tocarem canções de amor naquele contexto.

Nunes, Medeiros e Funck logram recriar a equivocidade proposta. O primeiro traduz o oximoro por “litania alegre”, no qual litania designa uma súplica ou intercessão. A escolha de Medeiros, “alegre lamentação”, também produz um oximoro em português, sem deixar de remeter ao sentido técnico de “*dump*”, pois a lamentação é um gênero musical religioso e ritualístico. Funck traduz o oximoro por “lamento alegre”, uma vez que lamento é um gênero triste. Neto, Pennafort, Fondelli e Heliadora não traduzem o oximoro, optando por traduzir a expressão por “alguma coisa”, “alegre melopeia”, “alguma coisa alegre” e “bobagem alegre”, respectivamente. Viégas-Faria optou por “música triste”, deslocando o oximoro da expressão “*merry dump*” para o verbo “*comfort*”, dando mais coesão às orações anteriores e realçando o propósito humorístico de Pedro: “Ah, toquem para mim alguma música triste que me alegre o coração, que me console”. Botelho optou por “cançãozinha alegre”, não traduzindo a alusão triste do oximoro.

Os músicos se recusam a tocar, pois consideram que isso é impróprio para aquele momento. As próximas passagens são marcadas pelo uso constante de trocadilhos homógrafos e homófonos entre Pedro e os músicos, os quais produzem o humor desse interlúdio. Por ter sido contrariado pelos músicos, Pedro dá início a uma série de gracejos. Na ameaça realizada pela personagem diante da recusa dos músicos – “I will then give it to you soundly” (SHAKESPEARE

2004: 165) –, há equivocidade em “*soundly*”, cujo sentido concreto remete ao universo da música, mas, no contexto, também significa “profundamente”.

Pennafort traduz a passagem por meio desta construção: “Vou dar uma boa e bem sonante”. O sentido concreto de “sonante” mantém o campo semântico da música e, em sentido metafórico, acrescido da expressão “uma boa”, permite insinuar uma ameaça. Funck também faz a mesma opção: “Neste caso vou dar-lhes algo bem sonante”. Medeiros optou por uma linguagem mais direta: “Pois, então, irei eu cantá-la e muito bem”. Essa tradução não mantém a equivocidade sugerida no texto de partida, mas deixa claro o tom de ironia de Pedro para com os músicos. Em Neto, a ameaça é suprimida em benefício da referência ao campo semântico da música: “Pois eu lhes hei de dar o tom”. A mesma escolha é adotada por Fondelli, cuja tradução “darei o tom” mantém, como a de Neto, o trocadilho musical da expressão.

Heliodora propõe a seguinte tradução: “Pois vão acabar sentindo o meu toque!” A expressão “sentir o toque” é equívoca, pois remete não apenas ao contato físico (no sentido de agressão), como também ao toque de um instrumento. Viégas-Faria também soube recriar a equivocidade: “Pois então vou lhes tratar com o tom exato que merecem”. A expressão “tom exato” enfatiza a agressividade de Pedro e, ao mesmo tempo, faz referência à noção de tom musical. Por fim, Botelho transpôs o sentido equívoco da seguinte maneira: “Vou lhes pagar de acordo com esse acorde”. A paronomásia entre “acordo” e “acorde” enfatiza o escárnio de Pedro para com os músicos. O único que não remete ao trocadilho musical proposto no texto de partida é Nunes, que assim traduz o trecho: “Vou tratar-vos como o mereceis”.

Em seguida, o primeiro músico faz uma pergunta de caráter provocativo: “What will you give us?” (SHAKESPEARE 2004: 165). Na passagem, o músico mostra que ainda não renunciou a receber o pagamento que esperava receber para tocar na celebração do matrimônio de Julieta com Páris. Heliodora transpõe a passagem da seguinte maneira: “E que toque vai nos dar?” Ela realça o caráter equívoco proposto no substantivo “toque” que, referido anteriormente, refere-se tanto ao teor físico quanto musical do termo. Viégas-Faria também retoma a alusão musical anteriormente utilizada: “E que tom é esse?” Aqui, o primeiro músico parece desafiar o criado, ao lhe conferir um tom áspero.

Neto e Fondelli – “Que é que nos ides dar?” –, Funck – “O que vais nos dar?” –, Pennafort – “O que é que vai nos dar?” – e Medeiros – “Que nos dareis?” – convertem todos a provocação irônica em um tom de expectativa por uma resposta. Embora enfatizem o caráter irônico do músico, eles deixam implícita a referência musical. Essa referência também fica implícita em Botelho, cuja pergunta retoma o mesmo termo utilizado anteriormente na acepção de moeda de troca: “Vai pagar com o quê?” Como na fala anterior, o único que não deixa a referência musical nem sequer implícita é Nunes: “De que modo pretendes tratar-nos?”

À questão colocada pelo primeiro músico, o bobo da corte responde que eles não serão pagos com dinheiro, mas com “*gleek*”, termo que designa piada e zombaria (não necessariamente de tom agressivo). No entanto, esse termo contém um novo trocadilho musical, já que “*gleek*” também designa “um trio” (RUBINSTEIN 1989: 215) – referência aos três músicos. As traduções de Botelho e Nunes optaram por “pilhéria”, e Medeiros usa o substantivo “diversão”. Os três mantêm o sentido irônico da resposta. Fondelli opta por “tapa”, Funck por “insulto”, e Viégas-Faria por “menosprezo”. Os três conferem um tom

agressivo ao gracejo de Pedro. Essas seis traduções comprometem a referência musical presente no gracejo de Pedro com o primeiro músico.

Os únicos que mantiveram a alusão musical foram Neto, Pennafort e Heliadora. Neto traduz o termo “gleek” por “música”. Pennafort logra manter a referência ao campo semântico da música, ao empregar a palavra “toada”. No entanto, ambos enfraquecem o sentido mais reconhecível de “gleek” como “zombaria”. Heliadora encontra uma solução para reproduzir a ambiguidade, ao deslocar a referência musical para o verbo “tocar” e retomar a ameaça anteriormente feita por Pedro por meio da menção agressiva ao “couro”: “Em dinheiro não tocam, só em couro”.

O criado complementa esse trecho, ao afirmar: “I will give you the minstrel” (SHAKESPEARE 2004: 165). Com o termo “the minstrel”, Pedro está fazendo referência tanto à figura do músico (menestrel) quanto ao seu sentido pejorativo, pois esse termo também possuía a conotação de fanfarrão e vagabundo. Neto, Pennafort, Fondelli, Funck e Medeiros utilizam todos o termo “menestrel”, como forma de Pedro insinuar ironicamente que os músicos não sabem tocar e aprenderão com ele. Viégas-Faria propõe “menestréis saltimbancos”, esclarecendo a equívocidade. Heliadora lhes confere escárnio por meio da expressão “saltimbancos ordinários”, rebaixando a condição dos músicos a meros artistas de rua que tocam mixarias. Botelho ressalta a agressividade do criado por meio da paronomásia entre “bardos” e “bastardos”: “Vocês não são bardos, mas bastardos”. Nunes usa a expressão “arranhador de rabeça” para mostrar que o músico não sabe exercer a técnica musical.

A resposta do músico procura retribuir o ataque: “Then I will give you the serving creature” (SHAKESPEARE 2004: 165). Ao utilizar o termo “*serving creature*”, o músico afirma que o criado nada mais é do que um servo. Neto opta por suprimir a referência ao servo e reduzir a expressão a “criado”. Medeiros realiza uma tradução equívoca: “Então, eu vos darei a entrada”. O termo “entrada” pode ser entendido como o início da diversão ou como o início de um repasto, ridicularizando o papel do criado. Heliadora transforma em pergunta o tom irônico do músico, ressaltando seu menosprezo pelo criado: “Quem, você? Um criado ordinário?” Viégas-Faria, Botelho, Nunes, Funck, Pennafort e Fondelli explicitam o rebaixamento de Pedro pelo músico através da menção a seu ofício. Viégas-Faria utiliza a expressão “trabalho escravo”, conferindo uma conotação distorcida ao ofício de criado. Botelho propõe a paronomásia entre criado e criatura: “E você não é um criado; é uma reles criatura”. Nunes especifica o ofício do bobo como “servente de cozinheiro” e Fondelli seu caráter: “criado atrevido”. Pennafort usa o termo técnico “lacaio”, e Funck o rebaixa por meio do diminutivo “criadinho”.

Retomando a expressão “*serving creature*”, Pedro responde: “Then will I lay the serving creature’s dagger on your pate” (SHAKESPEARE 2004: 166). Na obra de Shakespeare, é frequente o uso de “*dagger*” (adaga) como metáfora para palavras ou pensamentos afiados (isto é, que ferem¹⁹), como ocorre nessa passagem em que “golpe de adaga” designa, metaforicamente, uma agressão

¹⁹ Esse sentido pode ser encontrado nas seguintes passagens do teatro de Shakespeare (1966): “I will speak daggers to her, but use none” (*Hamlet*, III, 2); “Thou hid’st a thousand daggers in thy thoughts, Which thou hast whetted on thy stony heart” (*Henry*, IV, Part 2, IV, 3); “Thy words I grand are bigger; for I wear not my dagger in my mouth” (*Cymbeline*, IV, 2); “Or art thou but a dagger of the mind a false creation proceeding from the heat-oppressed brain” (*Macbeth*, II, 1).

verbal. Neto, Nunes, Funck, Heliadora, Viégas-Faria e Botelho reduzem a passagem à ameaça de usar a violência, elidindo o sentido metafórico. Heliadora reduz o qualificativo “*serving creature*” a “adaga ordinária”: “Pois vai sentir minha adaga ordinária na cabeça”. Neto opta por uma tradução destituída de qualquer jogo de palavra: “Pois eu meto o punhal do criado na tua cabeça”. Botelho substitui “cabeça” por “garganta” para enfatizar o discurso agressivo do criado: “Pois esta criatura vai lhes pôr faca na garganta!” Nunes especifica novamente o sentido de “*serving*”: “E eu vos atirarei na cabeça a faca do servente de cozinheiro”. Funck enfatiza o caráter agressivo do criado: “Então o punhal do empregadinho vai parar na tua cabeça”. Mais uma vez, Viégas-Faria desloca o sentido de criado para o de escravo: “Pois então eu toco a adaga deste escravo na sua cabeça”.

Fondelli, Pennafort e Medeiros produzem novos trocadilhos musicais que, embora estejam ausentes desse trecho, logram enfatizar o sentido metafórico de “*dagger*”. Pennafort o faz por meio da expressão “marque o compasso”: “Toma cuidado, então, para que o meu punhal de lacaio não marque o compasso na tua cachola!” Em Medeiros, a adaga é explicitamente comparada à batuta utilizada pelo maestro na regência de uma orquestra: “Com minha adaga que servirá de batuta!” Fondelli produz um trocadilho musical por meio do termo “bordão”, que é referência à corda grossa do violão: “Espera só levar na cabeça o meu bordão de criado”.

Pedro continua explorando sua agudeza com os músicos, passando, em seguida, a explorar vários trocadilhos musicais: “I will carry no crotchets. I’ll re you, I’ll fa you. Do you note me?” (SHAKESPEARE 2004: 166). O termo “*crotchet*” significa, no vocabulário musical, uma colcheia (RUBINSTEIN 1989: 72). O termo “*crotchet*” é um trocadilho com “*crochet*”, que designa “gancho”, como o dos anzóis. Pedro também brinca com o sentido das notas musicais *ré* e *fá*, além de sugerir que o nome das notas implica uma batida agressiva, assim como “*note*” que, em inglês, da mesma forma que em português, é tanto um verbo (“notar” no sentido de “compreender”) quanto um substantivo (“nota” no sentido de “nota musical”).

Botelho produz uma paronomásia entre flautista e flauteia: “Nenhum flautista me flauteia. Vou meter um *dó-ré-mi* na sua cara! Está notando?” Essa tradução propõe para a sequência de notas musicais um sentido metafórico de agressão física, como faz o texto de partida. Essa metáfora é mantida por Heliadora, que suprimiu a primeira frase e, na segunda, utilizou a expressão “vou *dó-ré-mi-fá* vocês; pode notar”. Neto e Pennafort propõem um jogo com a palavra “pausa” – no sentido de “pausa musical”. No entanto, Neto não explicita a ameaça de Pedro e traduz a pergunta em sua dimensão estritamente semântica: “Compreendeste?” Pennafort utiliza um novo jogo de palavras entre a nota musical e a ameaça velada: “Não darei a vocês a *mínima pausa*; não me venham *lá*, que eu não terei *dó*. E tomem *nota!*”

Viégas-Faria também explora esse jogo entre a nota “*dó*” e a expressão “sem *dó*” e acrescenta ao sentido equívoco da palavra “*note*” a brincadeira com a nota “*mi*”: “[...] e olhe que eu não suporto notas desafinadas. Posso ir sem “*dó*” para cima de você; posso ir de “*ré*” para cima de você”; agora você “*mi*” nota?” Nunes transpõe o termo inglês “*crotchets*” por “*semínimas*”, que corresponde ao dobro de uma colcheia, e também retoma o sentido equívoco de “*note*” com a mesma expressão utilizada por Pennafort, mas sem ameaça: “Tomaste nota?” Medeiros transpôs o termo em inglês “*crotchets*” por

“colcheia” e se distanciou do uso das notas musicais, usando uma advertência: “Ah! Minhas colcheias!... Esperai só para ver!”

Fondelli elide a referência musical ao traduzir o termo “*crotchets*” por “gracinhas” e não retoma a equivocidade de “*note*”, utilizada no texto de partida. Ele retoma o jogo com as palavras musicais e ressalta o caráter agressivo da passagem: “Vou dar o *fá* e o *ré* marcando o tempo em vossas costas com o meu cajado”. Ao traduzir “*I will carry no crotchets*” por “não aguento tuas manias”, Funck não recupera o trocadilho musical. Ele é o único a destacar em itálico as sílabas das palavras para aludir às notas: “Não aguento tuas manias, te *retalho* com minha *faca*. “*Mi*” notas bem?” Como Viégas-Faria, também brinca com a nota “*mi*” e com o verbo “*notar*” e, como Fondelli, ressalta a agressividade por meio dos termos “*retalho*” e “*faca*”.

A resposta do primeiro músico retoma o trocadilho musical de “*note*” (com o sentido de realizar uma notação musical) e a brincadeira com as notas musicais: “An you *re* us and *fa* us, you *note* us” (SHAKESPEARE 2004: 166). Neto não soa tão musical, mas transpõe o deslize proposto do trocadilho na fala do músico: “Se isto chama *ré* e *fá*, está nos notificando”. Pennafort transcreveu a oração original: “*Si* não tens *dó*, te *rebateremos* no mesmo *tom!*” Ele utiliza as notas musicais em funções gramaticais (*si* como conjunção condicional, *dó* como substantivo, *re* como prefixo) e o uso equívoco de “*tom*”, que discutimos anteriormente. Medeiros não recupera o jogo de palavras com as diversas notas musicais, mas mantém a metáfora musical da adaga: “Se nos levari o compasso com a adaga, serei vós quem dará conta de nós”.

Tal como Neto, Heliadora também não soou tão musical, mas transpôs a equivocidade com “notas” (que pode designar tanto notas musicais quanto anotações): “Se nos *mi-fá*, vai receber nossas notas”. Viégas-Faria também explora o trocadilho com as notas musicais: “Pode vir sem “*dó*”, pode vir de “*ré*”, é você quem de nós vai tomar nota”. Botelho tornou a sentença de certo modo explicativa, mas manteve o equívoco de “*note*” por meio do adjetivo “*notável*”: “Se começar com um *dó-ré-mi*, vamos *lhe* dar *fá-sol-lá-si*, e o estrago vai ser bem *notável*”. Funck elide a brincadeira com as notas musicais: “Se tu estás conosco e a nosso favor, é claro que nos notas”. Nesse trecho, Nunes – “Se de nós fizerdes *ré* e *fá*, viraremos notas” – Fondelli – “Para dar o *fá* e o *ré* tereis primeiro que nos dar a nota” – reduzem toda a passagem a um sentido estritamente musical.

4.2 A passagem metalinguística

Na fala do segundo músico, é utilizado pela primeira vez o termo *wit*, que é retomado duas vezes na resposta dada pelo criado. Esse termo possui um sentido metalinguístico, pois, em todo o interlúdio, o bobo da corte disputa com os três músicos para saber quem possui mais *wit*. Em *A Dictionary of the English Language*, os autores (JOHNSON ET AL. 1828) elencam estes sentidos para *wit*: poderes da mente, faculdades mentais, humor, intelecto, imaginação, agilidade mental e gênio.²⁰ Na fala do segundo músico, há um contraste entre o punhal e o engenho (*wit*), segundo a tópica que opõe violência e linguagem:

²⁰ Para uma comparação com as traduções brasileiras do *wit* shakespeariano na tragédia *Hamlet*, ver Costa (2020).

“Pray you put up your dagger, and put out your wit” (SHAKESPEARE 2004: 166). O convite feito pelo segundo músico para um duelo armado com Pedro será retribuído pelo desafio proposto por esse último aos músicos no final do interlúdio, como veremos a seguir.

Neto, Nunes, Pennafort, Medeiros e Fondelli optaram por traduzir o termo *wit* por “espírito”. Em Neto, o segundo músico exorta o criado a ser menos agressivo fisicamente e ser inteligente no momento de um possível apaziguamento dos ânimos: “Eu vos peço, guardai vosso punhal e mostrareis o vosso espírito”. Pennafort soa mais provocativo, como se o segundo músico estivesse desafiando Pedro para o embate trocadilhesco: “Queres me fazer o favor de botar o punhal para dentro e o espírito para fora?” Medeiros faz a mesma escolha de Neto, e o músico solicita que Pedro demonstre inteligência, para evitar que tenham necessidade de brigar: “Por favor, guardai vossa adaga e soltai um pouco vosso espírito”. Para traduzir “*wit*”, Heliadora e Funck utilizaram o termo “bestunto”, que significa cabeça, mas pode ter um sentido pejorativo, designando um indivíduo dotado de pouco juízo. Lembramos que “bestunto” é usado como sinônimo de racionalidade e de golpe, o que enfatiza o caráter cômico dessa personagem, que afeta uma linguagem formal e acaba se tornando ridícula. Viégas-Faria e Botelho optaram por traduzir o termo *wit* por “bom senso”, que enfatiza a ironia do segundo músico para com Pedro.

Na resposta dada pelo criado, os dois termos “*dagger*” e “*wit*”, que tinham sido contrastados pelo músico, são aproximados pelo bobo da corte através da utilização do mesmo adjetivo “*iron*” (férreo) para qualificar a ambos: “Then have at you with my wit! I will dry-beat you with an iron wit, and put up my iron dagger” (SHAKESPEARE 2004: 166). Pedro afeta guardar seu “punhal férreo” (*iron dagger*), mas ameaça dar uma surra nos músicos com seu “humor férreo” (*iron wit*). Por meio da expressão “*iron wit*”, Pedro atribui ao seu engenho (*wit*) a mesma violência férrea de seu punhal. Assim, a expressão metafórica confere ênfase à ameaça de agredir com violência o músico por meio de seu engenho afiado.

Pennafort usa as contrapartes “fio” e “lâmina” para tratar verbalmente do desprezo de Pedro para com os músicos: “Então, ponham-se em guarda contra o meu espírito. Vou guardar o fio do meu punhal e aguçar a lâmina do meu espírito!” Medeiros opta por transpor o sentido exato da aspereza do criado: “Então tende cuidado com meu espírito! Vou atacar-vos com um espírito de aço mais agudo do que minha adaga”. Pennafort e Medeiros brincam com o sentido próprio e metafórico da agudeza e, retomando a metáfora shakespeariana para “adaga”, referem-se ao aço ou lâmina aguda e ao engenho aguçado, respectivamente.

Neto utiliza metaforicamente o aço para tratar do espírito férreo do criado em sua crítica aos músicos: “Pois tomai lá o meu espírito! Vou bater-vos com o aço do meu espírito e guardar o meu punhal de aço”. Heliadora prioriza a repetição dos termos “bestuntada” e “bestunto”, recriando da seguinte maneira a fala do criado: “Vou liquidá-los com uma bestuntada. Dou-lhes uma surra com bestunto de ferro, e descanso o ferro da faca”. Funck opta pela ênfase do próprio texto de partida na expressão “de aço”: “Então te ataco com meu bestunto, te esmago com meu bestunto de aço e guardo meu punhal de aço”. Viégas-Faria também soube trazer a superioridade de Pedro, sem se distanciar do teor agressivo: “Então defendam-se do meu bom senso! Dou uma surra em vocês com meu férreo bom senso e guardo minha adaga de ferro”.

4.3 A canção rimada

A única passagem versificada do interlúdio é a citação do trecho de uma canção pelo bobo da corte no final de sua discussão com os músicos. Os únicos tradutores que não utilizaram nem rimas nem metros para verter os quatro versos da canção foram Fondelli e Funck; com isso, eles elidem a principal característica formal que permite reconhecer a citação de uma canção. A maioria dos tradutores utilizaram versos rimados e metrificados para verter essa citação. Cinco tradutores – Neto, Nunes, Pennafort, Heliadora e Botelho – utilizaram, além de versos metrificados, a estrutura de duas rimas cruzadas para reproduzir o trecho de quatro versos da canção citada por Pedro. Desses cinco, todos utilizam decassílabos, com exceção de Botelho, que emprega octossílabos. Viégas-Faria também usa decassílabos, mas introduz apenas uma rima cruzada, não as duas rimas dos textos de partida. Medeiros, por sua vez, utiliza dodecassílabos, mas não rimas.

No terceiro verso, é utilizada na posição da rima a expressão “*silver sound*”, cujo sentido será objeto do desafio colocado por Pedro aos músicos. Na canção, o som de prata faz referência às cordas prateadas da lira de Apolo, mas Pedro aproveitará o desconhecimento dessa referência pelos músicos para ridicularizar o pagamento módico que receberão por não terem tocado. Apenas três tradutores explicitaram a referência de “*silver sound*” às cordas da lira de Apolo – Nunes – “*notas argentinas*” –, Viégas-Faria – “*notas feito prata*” – e Neto – “*voz de prata*”. Os demais optaram seja por “*som de prata*” – Heliadora, Funck, Pennafort, Botelho –, seja por “*som argentino*” – Medeiros e Fondelli. A referência a “*som de prata*” ou “*som argentino*” enfatiza nessas traduções o barulho do tilintar das moedas destinadas a pagar os músicos.

A maioria dos tradutores optou por verter a palavra “*silver*” em inglês por “*prata*” na posição final, produzindo uma rima com a última palavra do primeiro verso – “*mata*” (Neto) ou “*maltrata*” (Pennafort, Heliadora e Botelho). De todas as traduções, apenas Nunes, Medeiros e Fondelli optaram por usar os termos “*argentino*” ou “*argentinas*” para traduzir “*silver*”. O único que utiliza “*argentinas*” com vistas a rimar com a palavra “*libertinas*” é Nunes. Os outros dois não utilizam rimas e, portanto, o uso desse termo não é exigido pela necessidade de rimar. Além de poder ser incompreensível aos destinatários que não têm familiaridade com o elemento químico “*argento*”, a utilização dos adjetivos derivados desse elemento obscurece o contraste estabelecido na passagem entre o ouro e a prata.

O primeiro músico enfatiza o belo som da moeda de prata, o segundo responde ao desafio, referindo-se à moeda de prata como o ganha-pão dos músicos nas festas medievais. Nas duas respostas, Pedro exclama “*marry*” e “*pretty*” para o primeiro e o segundo músicos, respectivamente. Essas exclamações contêm uma ironia velada em forma de admiração pela suposta esperteza dos músicos. Neto optou por usar a qualificação “*bonito*” nas duas falas do criado – o elogio pode ser entendido tanto no sentido de que acertou a resposta, quanto no sentido irônico de que não é bem isso. Pennafort optou por traduzir as falas do criado por “*besteira*”, distanciando-se do sentido irônico e sendo mais direto. Medeiros optou pelas construções “*muito bonito*” e “*melhor ainda*”, introduzindo um *crescendo* entre as qualificações.

O terceiro músico reconhece ser incapaz de depreender o sentido proposto no desafio. O comentário de Pedro à resposta do terceiro músico é irônico, afirmando que não precisa saber o sentido do que canta, segundo a tópica platônica do imitador como um ignorante. Todas as traduções souberam transpor essa dificuldade do cantor nos seus textos. Nunes salta o diálogo com o terceiro músico e, com isso, elide essa ironia. Além disso, ele coloca a resposta do bobo no plural – “E sois cantores” –, como se a resposta dirigida especificamente para o cantor fosse destinada a todos os músicos.

A resposta dada por Pedro ao desafio contém um novo jogo de palavras: “Because musicians have no gold for sounding” (SHAKESPEARE 2004: 167). A construção sintática “no gold for sounding” é equívoca, referindo-se tanto ao fato de que os músicos não encostam em ouro ao tocar, já que as cordas da lira de Apolo são feitas de prata, quanto ao fato de que eles não têm moedas de ouro no bolso para tilintar (e produzir música). O primeiro sentido pode ser entendido, em sentido irônico, como uma ameaça velada, por meio da qual Pedro escarnece do pagamento módico que os músicos receberão por não tocarem; no entanto, a passagem também contém um subentendido, que remete com sarcasmo ao pouco dinheiro recebido pelos músicos, como prova a sua viagem perdida para tocar em um casamento que não ocorrerá; por isso, eles não têm ouro a tilintar em suas bolsas.

Para verter a equivocidade dessa passagem, os tradutores optaram seja por um, seja pelo outro desses dois sentidos. No grupo de tradutores que salienta a ameaça realizada pelo bobo da corte, segundo a qual os músicos não serão pagos, podemos incluir as traduções de Botelho – “As canções têm ‘som de prata’ porque vocês, músicos, vão ficar sem um pingão de ouro no bolso” – e de Pennafort – “A gente diz que a música tem ‘sons de prata’ porque a músicos como vocês ninguém paga em ouro para que toquem!”

No grupo de tradutores que salienta a viagem perdida pelos músicos, podemos incluir as traduções de Heliadora – “É ‘música com som de prata’ porque os músicos não ganham ouro pra tocar” –, de Funck – “‘Música com som de prata’ porque os músicos não ganham ouro pra tocar” – e de Viégas-Faria – “É *música com notas feito prata* porque os músicos não ganham moedas de ouro por suas canções”.

As traduções de Neto – “É ‘a música e sua voz de prata’ porque os músicos não têm ouro” –, de Nunes – “A frase ‘música de notas argentinas’ significa que os músicos nunca veem ouro com suas notas...” – e de Fondelli – “‘A música tem som argentino’ porque os músicos nunca têm ouro...” – enfatizam esse sentido, ao fazerem o bobo menosprezar, não sem certa dose de crueldade, a pobreza dos músicos.

Por fim, a tradução de Medeiros é a única a recuperar a polissemia da passagem por meio da expressão “soar ouro”: “É ‘música, com seu som argentino’ porque os músicos não fazem soar ouro”. É verdade que o contraste entre o ouro e a prata é atenuado pela opção de traduzir “silver sound” por “som argentino” – que pode até sugerir, inadvertidamente, uma musicalidade própria ao país sul-americano. No entanto, essa tradução resgata a polissemia da passagem, pois, além de menosprezar a pobreza dos músicos, cujo “som argentino” não faz “soar ouro”, a ameaça do bobo da corte aos músicos também é indicada: ao afirmar que os músicos não “fazem soar ouro”, Pedro estaria criticando os músicos por não tocarem.

A resposta dada ao desafio pelo bobo permite conferir uma nova camada de significação ao último verso da canção: “With speedy help doth lend redress” (SHAKESPEARE 2004: 167). Introduzida pelo contexto da citação, essa nova camada está ausente da canção e depende da resposta ao desafio antecipada pelo bobo. Assim entendido, o verso confirma essa resposta e confere sarcasmo à fala do bobo: o som da prata do instrumento serve como consolo ao pagamento módico dos músicos (isto é, à falta do pagamento em ouro).²¹ Dessa perspectiva, o sentido que o verso possui na canção adquire sentido irônico: associada metaforicamente ao deus Apolo, a música confere consolo aos músicos pelo sofrimento trazido por não serem pagos, segundo a tópica da música como remédio para a tristeza.

No texto de partida, o efeito simultaneamente irônico e sarcástico do último verso da canção depende da equivocidade da resposta dada pelo bobo ao desafio da canção – com efeito, essa resposta contém, ao mesmo tempo, a ameaça de os músicos não serem pagos e o menosprezo pela sua pobreza. Da mesma forma, a chave para a interpretação da canção nas traduções depende das opções realizadas para verter a resposta ao desafio: no grupo dos tradutores que enfatizou a ameaça pelo bobo de os músicos não serem pagos (Pennaftort, Botelho e Medeiros), a ênfase da canção recai sobre a sua ironia: ainda que não recebam pagamento algum, eles poderão se consolar com a música; no grupo de tradutores que salienta o menosprezo do bobo pela pobreza dos músicos (Heliadora, Funck, Viégas-Faria, Neto, Nunes, Fondelli e Medeiros), a ênfase da canção recai sobre o seu sarcasmo: ainda que ganhem pouco com seu trabalho, os músicos poderão se consolar com a música.

5. Considerações finais

No interlúdio do bobo no fim do quarto ato, há um jogo com a palavra *wit*, que é utilizada em dois sentidos opostos: como um antônimo e como um sinônimo de violência nas falas do músico e do criado, respectivamente. Concentrando, ao mesmo tempo, os sentidos de humor, espírito e agilidade verbal, o termo técnico *wit* em inglês é ele mesmo polissêmico. Os tradutores foram obrigados a escolher um dos seus sentidos em português. Neto, Nunes, Pennafort, Medeiros e Fondelli optaram por “espírito”, Viégas-Faria e Botelho por “bom senso”, e Heliadora e Funck por “bestunto”. Correspondendo precisamente à agudeza poética utilizada por Shakespeare para explorar diversos tipos de trocadilhos cômicos, o termo *wit* permite se referir, metalinguisticamente, à própria agudeza retórica empregada no interlúdio.

Para verter esse interlúdio para o português, os tradutores brasileiros precisaram exercitar seu engenho poético. Dada a sua importância no interlúdio shakespeariano, os jogos de palavra trocados entre Pedro e o primeiro músico receberam uma atenção particular em nossa análise. Após a comparação entre as nove traduções do interlúdio do bobo da corte, pudemos observar que, da mesma forma que ocorreu com o termo *wit*, todas elas optaram por duas estratégias para traduzir os jogos de palavra: a escolha de um dos sentidos (e,

²¹ Esse novo sentido pode ser o responsável por uma alteração significativa na citação da canção de Richard Edwards: “Is wont with speedy to give redress” (STERNFELD 2005: 103). A substituição do verbo “give” pelo verbo “lend” poderia ter a intenção de enfatizar o sentido financeiro do verso.

assim, a supressão dos outros sentidos), ou a tentativa de recriar a polissemia por meio de jogos de palavras alternativos na língua de chegada. Um exemplo particularmente visível dessas duas estratégias foram as opções de tradução para a resposta polissêmica ao desafio apresentado por Pedro no final do interlúdio.

Como os músicos se recusam a tocar a pedido do bobo, o próprio Pedro decide cantar, propor um desafio aos músicos e vencê-los no terreno deles. No embate verbal de Pedro com os músicos, aquele demonstra a superioridade do seu engenho e, para prová-lo, afeta ser ele mesmo um músico. Como todos os cortesãos na época, também o bobo da corte deveria possuir *wit* – que era um atributo tão valorizado pelas sociedades de corte e pelos cortesãos que era, inclusive, ensinado por tratados técnicos, como *Il libro del Cortegiano*²² (1528), de Baldassare Castiglione (1478-1529). Como afirma Castiglione, a música era igualmente essencial à agudeza dos cortesãos: “[...] Não estou satisfeito com nosso cortesão a não ser que ele seja também um músico além de um conhecedor, e que possa ler e tocar vários instrumentos” (ZWILLING 2016: 8).

A citação da canção, que serve como clímax do embate trocadilhesco e conclusão do quarto ato, pode ser considerada um *punch line* (como os jornalistas se referem à frase de efeito na conclusão de um texto). O bobo manipula com agudeza o sentido da canção citada. Mobilizando o lugar comum de que os músicos são pobres, Pedro dá a entender, por meio de seus trocadilhos, que isso se deve à burrice dos músicos, que não foram espertos o suficiente para tocar, quando foram solicitados a fazê-lo. A conclusão explícita o menosprezo do bobo da corte pela burrice dos músicos, segundo a tópica do mundo às avessas (a qual é típica da personagem literária do *clown*).

Na resposta equívoca dada por Pedro ao desafio, Pennafort e Botelho, por um lado, optam por enfatizar a ameaça realizada pelo bobo de os músicos não serem pagos – assim, eles deixam implícito o menosprezo do bobo pela pobreza dos músicos; Heliadora, Funck, Viégas-Faria, Neto, Nunes e Fondelli, por outro lado, optam por enfatizar o menosprezo do bobo pelo pagamento módicos dos músicos – com isso, a ameaça de os músicos não serem pagos por não tocarem fica apenas implícita nas traduções.

De todos, o único a articular os dois sentidos em sua tradução equívoca da resposta dada pelo bobo ao desafio proposto aos músicos foi Medeiros: “É ‘música, com seu som argentino’ porque os músicos não fazem soar ouro”. Ele articula aqueles dois sentidos que, inseparáveis no texto de partida, foram separados pelos demais tradutores: ao afirmar que os músicos não ganham muito dinheiro “com seu som argentino” (isto é, quando tocam), o bobo da corte estaria menosprezando a pobreza dos músicos; e ao recriar os músicos por não fazerem “soar ouro”, estaria, no fundo, criticando-os por não tocarem. Graças à reunião desses dois sentidos, Medeiros permite que a canção seja interpretada pelos leitores como uma afirmação, ao mesmo tempo, irônica e sarcástica de que a música poderá, no futuro, servir como consolo aos músicos.

²² Em *Il libro del Cortegiano*, o termo *wit* é utilizado para qualificar personagens importantes, como o cardeal de Santa Maria, Bernardo Dovizi, e a nobre Emilia Pia da Montefeltro, esposa de Antonio da Montefeltro (CASTIGLIONE 2003).

Referências

- BRAUN, A. K. B. *O tratamento da polissemia em traduções da obra Romeu e Julieta de William Shakespeare*. 124 f. 2016. Dissertação (Mestrado em Letras). Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.
- CASTIGLIONE, B. *The book of the Courtier*. Translated by George Bull. London: Penguin, 2003 [1528].
- CHIARO, D. Translation. In: ATTARDO, S. *Encyclopedia of Humor Studies*. Volume 2. USA: Sage Reference, 2014 . p. 772-774.
- CHIARO, D. Humour and Translation. In: ATTARDO, S. (ed). *The Routledge Handbook of Language and Humor*. New York: Routledge, 2017 . p. 414-429.
- COSERIU, E. O falso e o verdadeiro na teoria da tradução. Tradução de Ina Emmel. In: HEIDERMAN, W. (Org.). *Clássicos da teoria da tradução: alemão-português*. Florianópolis: UFSC, 2010 . p. 252-289.
- COSTA, D. P. P. Crítica de tradução - A agudeza de *Hamlet* em tradução. In: LUIZ, T. M. *O Humor dos coveiros de Hamlet em tradução comparada*. Jundiaí: Paco Editorial, 2020 . p. 205-237.
- DELABASTITA, D. *There's a Double Tongue*. An investigation into the translation of Shakespeare's wordplay, with special reference to Hamlet. Amsterdam /Atlanta: Rodopi, 1993.
- DELABASTITA, D. Focus on the Pun: Wordplay as a Special Problem in Translation Studies. Amsterdam, *Target*, v . 6, n. 2, p. 223-243, 1994.
- DELABASTITA, D. Literary style in translation: Wordplay. In: KITTEL, H et al. (ed .). *Übersetzung/Translation/Traduction: Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung/ An international Encyclopedia of Translation Studies/ Encyclopédie internationale de la recherche sur la traduction*. 1 Teilband/ Volume 1/ Tome 1. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2004 . p. 870-874.
- FIORUSSI, L. S. *Nenhum homem é uma ilha: John Donne e a poética da agudeza*. São Paulo: FAP-FAPESP, 2015.
- HELIODORA, B. *Sobre Teatro e Shakespeare*. Entrevista concedida a Liana Camargo Leão. Portal Shakespeare Digital. Disponível em: <<http://www.shakespearedigitalbrasil.com.br/entrevista-com-barbara-heliadora-sobre-teatro-e-shakespeare/>> Acesso em: 04 out. 2018.
- JOHNSON, S.; WALKER, J.; JAMESON, R. *A Dictionary of the English Language*. London: W. Pickering, 1828.

- MARTINS, M. A. P. Shakespeare no Brasil: traduções brasileiras do cânone shakespeariano. In: *Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC - Tessituras, Interações, Convergências*. São Paulo, pp. 1-7, 2008.
- MARTINS, M. A. P. Traduzindo o trocadilho: o humor de *O mercador de Veneza* em português. In: MARTINS, M. A. P. (org.). *Visões e identidades brasileiras de Shakespeare*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004 . p. 127-148.
- MUÑOZ-BASOLS, J.; MUÑOZ-CALVO, M. La traducción de textos humorísticos multimodales. In: IBAÑEZ, M. A. P. *La traducción. Nuevos planteamientos teórico-metodológicos*. Madrid: Síntesis Editorial, 2015 . p. 159-184.
- NASON, A. H. Shakespeare's use of comedy in tragedy. *Sewanee, The Sewanee Review*, v. 14, n. 1, p. 28-37, 1906.
- RUBINSTEIN, F. *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*. London: Palgrave Macmillan, 1989.
- SHAKESPEARE, W. *Romeu e Julieta*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Coleção Shakespeare de Bolso 12. São Paulo: Peixoto Neto, 2017 [1950].
- SHAKESPEARE, W. *Romeu e Julieta*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2016 [1998].
- SHAKESPEARE, W. *Romeu e Julieta*. 1ª ed. Tradução e notas de José Francisco Botelho. Introdução de Adrian Poole. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.
- SHAKESPEARE, W. *Romeu e Julieta*. Tradução interlinear, introdução e notas de Elvio Funck. Coleção Teatro. Porto Alegre: Movimento/EDUNISC, 2011.
- SHAKESPEARE, W. *Romeo and Juliet*. Fully annotated, with an introduction by Burton Raffel, with an essay by Harold Bloom. *The Annotated Shakespeare*. New Haven /London: Yale University Press, 2004.
- SHAKESPEARE, W. *Romeu e Julieta*. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1997 [1991].
- SHAKESPEARE, W. *Romeu e Julieta*. Tradução Mário Fondelli. Revisão de Taisa Lucchesi. Nota bibliográfica de Tommaso Pisanti. Curitiba: Pólo Editorial Paraná, 1997.
- SHAKESPEARE, W. *Romeu e Julieta*. Tradução de Fernando Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. In: SHAKESPEARE, W. *Romeu e Julieta; Macbeth; Hamlet, Príncipe da Dinamarca e Otelo, o Mouro de Veneza*. Traduções de Fernando Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. Sinopses, Dados Históricos e Notas de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros. São Paulo: Abril Cultural, 1978 [1969]. P. 8-109.

- SHAKESPEARE, W. *Romeu e Julieta*. Tradução de Onestaldo de Pennafort. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968 [1940].
- SHAKESPEARE, W. *Complete works*. London: Oxford University Press, 1966.
- SHAKESPEARE, W. *Tragédias de Shakespeare: Romeu e Julieta, Hamlet e Macbeth*. Tradução em prosa e verso de Oliveira Ribeiro Neto. São Paulo: Martins Editora, 1960 [1948]: 19-126.
- STERNFELD, F. W. *Music in Shakespearean Tragedy*. London: Routledge, 2005.
- VIANNA, L. F. Editora plagiou traduções de clássicos. *Folha de S. Paulo*, 04 de novembro de 2007. Ilustrada. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0411200716.htm>>. Acesso em: 01 dez. 2019.
- VIÉGAS-FARIA, B. O que significa traduzir hoje a dramaturgia shakespeariana? In: CORONEL, L. *Dicionário William Shakespeare: as múltiplas face de um gênio*. Concepção, projeto e edição: Luiz Coronel. 1 ed. Porto Alegre: Mecenaz Editora e Projetos Culturais/TAB Marketing, 2011, p. 21-25.
- WILSON, C. R.; CALORE, M. *Music in Shakespeare: A Dictionary*. Athlone Shakespeare Dictionary Series. London: Thoemmes, 2005.
- ZWILLING, C. *William Shakespeare: as canções originais de cena*. Colaboração de Leonel Maciel Filho e Andrea Kaiser. São Paulo: Annablume, 2010.
- ZWILLING, C. *O Livro do Cortesão de Baldassare Castiglione - tradução e comentários de passagens a respeito da música: 1-19*, 2016. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/311065938_O_Livro_do_Cortesao_de_Baldassare_Castiglione_-_traducao_e_comentarios_de_passagens_a_respeito_da_musica_por_Carin_Zwilling>. Acesso em: 01 dez. 2019.

Anexo

Tabela 1: Nove traduções para o português do interlúdio do bobo da corte, de *Romeu e Julieta*

Oliveira Ribeiro Neto	Carlos Alberto Nunes	Onestaldo de Pennafort	Fernando Almeida Medeiros	Bárbara Heliodora	Mário Fondelli	Elvio Funck	Beatriz Viégas-Faria	José Botelho
PEDRO Músicos, oh músicos. “ <i>Coração contente.</i> ” “ <i>Coração contente.</i> ” Se quereis que eu viva, tocai o “ <i>Coração contente.</i> ”	PEDRO Músicos! Olá! “Alegra-te, coração! Alegra-te, coração!” Se quereis que eu viva, tocai “Alegra-te coração!”	PEDRO Ó seus músicos, seus músicos, Um Coração Alegre, Um Coração Alegre! Se querem me ver animado, toquem-me Um Coração Alegre!	PEDRO Músicos! Ó músicos. “A paz do coração”, “A paz do coração.” Se quiserdes que eu continue vivo, tocai-me “A paz do coração”.	PEDRO Músicos, música! “Alegrias do coração!” “Alegrias do coração!” Se querem que eu viva, toquem “Alegrias do coração!”	PEDRO Músicos, músicos, “a alegria está em mim”, “a alegria está em mim”! Se quiserdes que continue vivo, tocai “a alegria está em mim”.	PEDRO Músicos, ó, músicos, “Alegria do coração” “Alegria do coração”! Se vocês querem que eu viva, toquem “Alegria do coração!”	PEDRO Músicos! Ah, músicos! <i>Coração sossegado!</i> <i>Coração sossegado!</i> Ah, se querem me ver alegre, toquem <i>Coração sossegado!</i>	PEDRO Músicos, ó músicos, me toquem aí aquela canção, “Sossega, alma!”. Sossega, alma! Sim, me ajudem aqui, sosseguem minha alma com essa música
1º MÚSICO E por que o “ <i>Coração contente</i> ”?	PRIMEIRO MÚSICO Por que “Alegra-te, coração?”	1º MÚSICO Por que Um Coração Alegre?	PRIMEIRO MÚSICO Por que “A paz do coração”?	1º MÚSICO Mas por que “Alegrias do coração”?	MÚSICO I E por quê “a alegria está em mim?”	1º MÚSICO Por que “Alegria do coração”?	1º MÚSICO Por que <i>Coração sossegado</i> ?	RABEQUISTA “Sossega, alma”? Por que?
PEDRO Oh músicos, porque minha alma está tocando “ <i>Meu coração está cheio de tristezas</i> ”. Oh, tocai alguma coisa para consolar-me.	PEDRO Oh! músicos, porque meu próprio coração toca “O coração me pesa de tristeza”. Oh! tocai uma litania alegre, para reconfortar-me.	PEDRO Ó, seus músicos, porque o meu coração está tocando por si mesmo Um Coração Amargurado! Toquem-me, por favor, alguma alegre melopeia, para me animar.	PEDRO Ó músicos! Porque meu próprio coração toca “Meu coração está cheio de dor”. Oh! Tocai-me alguma alegre lamentação para consolar-me!	PEDRO Ah, músicos, porque sozinho meu coração só está tocando “Tristezas do coração”. Por favor, toquem qualquer bobagem alegre para me confortar.	PEDRO Oh, músicos, porque o meu coração está tocando “a tristeza está em mim”, e precisa de alguma coisa alegre para confortar-se.	PEDRO Ora, seus músicos, porque sozinho meu coração está tocando “Meu coração está triste”. Toquem um lamento alegre que me console.	PEDRO Ah, músicos, porque meu coração só tem tocado <i>Coração sossegado</i> . Ah, toquem para mim alguma música triste que me alegre o coração, que me console.	PEDRO Ó músicos, porque minha alma não para de cantar “estou pesada, “estou pesada”. Toquem alguma cançãozinha alegre, pra me consolar
PRIMEIRO MÚSICO Não, não tocaremos; agora não é hora disso.	SEGUNDO MÚSICO Não, nada de litanias; não é hora de tocar música.	PRIMEIRO MÚSICO Nada de melopeias; a ocasião é imprópria para melopeias.	PRIMEIRO MÚSICO Nada de lamentações! Agora não é hora de tocar!	1º MÚSICO Bobagem nós não tocamos! Menos ainda em horas como esta.	1º MÚSICO Nada de música! A hora não me parece oportuna.	1º MÚSICO Nada de música triste e não é hora de tocar.	1º MÚSICO Música triste não é conosco; e agora não é momento de tocar.	PRIMEIRO MÚSICO Não vamos tocar cançãozinha nenhuma! Isso lá é hora de fazer música?

PEDRO Então não o quereis?	PEDRO Então não quereis tocar?	PEDRO Então, não querem?	PEDRO Então, não quereis?	PEDRO Então não tocam?	PEDRO Então não quereis?	PEDRO Não vão tocar, então?	PEDRO Então não vão tocar?	PEDRO Não vão tocar?
PRIMEIRO MÚSICO Não.	MÚSICOS Não.	PRIMEIRO MÚSICO Não!	PRIMEIRO MÚSICO Não.	1º MÚSICO Não.	MÚSICO I Não.	1º MÚSICO Não.	1º MÚSICO Não.	PRIMEIRO MÚSICO Não mesmo.
PEDRO Pois eu lhes hei de dar o tom.	PEDRO Nesse caso vou tratar-vos como o mereceis.	PEDRO Então sou eu que lhes vou dar uma boa e bem sonante...	PEDRO Pois, então, irei eu cantá-la e muito bem.	PEDRO Pois vão acabar sentindo o meu toque!	PEDRO Então eu mesmo irei dar o tom.	PEDRO Neste caso vou dar-lhes algo bem sonante.	PEDRO Pois então vou lhes tratar com o tom exato que merecem.	PEDRO Vou lhes pagar de acordo com esse acorde.
PRIMEIRO MÚSICO Que é que nos ides dar?	PRIMEIRO MÚSICO De que modo pretendes tratar- nos?	PRIMEIRO MÚSICO O que é que vai nos dar?	PRIMEIRO MÚSICO Que nos dareis?	1º MÚSICO E que toque vai nos dar?	MÚSICO I O que é que ides nos dar?	1º MÚSICO O que vai nos dar?	1º MÚSICO E que tom é esse?	PRIMEIRO MÚSICO Vai pagar com o quê?
PEDRO Dinheiro não, isto eu juro, mas música. Vou mostrar-te o que é um menestrel.	PEDRO Não será com dinheiro, é claro; mas com pilhérias. Vou arranjar-vos um arranhador de rabeca.	PEDRO Garanto que não é dinheiro, mas uma toada. Vou mostrar a vocês o que é um menestrel!	PEDRO Não será dinheiro, sem dúvida, mas a diversão. Eu vos darei o menestrel!	PEDRO Em dinheiro não tocam; só em couro; toco pra fora como saltimbancos ordinários.	PEDRO Na certa não será dinheiro, mas um bom tapa, meu menestrel.	PEDRO Um insulto, não dinheiro; vou chamá-los de menestréis.	PEDRO O tom da falta do pagamento, isto eu lhes prometo. Mais o tom do meu menosprezo; chamo vocês de menestréis, saltimbancos que não fazem nada além de arranhar a rabeca.	PEDRO Não vai ser com dinheiro, isso eu garanto. Vou pagar em pilhéria. Vocês não são bardos, mas bastardos.
PRIMEIRO MÚSICO E eu mostrarei o que é um criado.	PRIMEIRO MÚSICO Nesse caso eu arranjarei para ti um servente de cozinheiro.	PRIMEIRO MÚSICO E eu vou te mostrar o que é um laçao!	PRIMEIRO MÚSICO Então, eu vos darei a entrada.	1º MÚSICO Quem, você? Um criado ordinário?	MÚSICO I Olha só o criado atrevido!	1º MÚSICO Neste caso, vou te chamar de empregadinho.	1º MÚSICO Pois então eu chamo o que você faz de trabalho escravo.	PRIMEIRO MÚSICO E você não é um criado; é uma reles criatura.
PEDRO Pois eu meto o punhal do criado na tua cabeça. Sem pausas estou a dizer-te ré e fá, compreendeste?	PEDRO E eu vos atirarei na cabeça a faca do servente de cozinheiro. Eu sou assim; não levo semínimas para casa. Vou fazer de vós ré e fá. Tomastes nota?	PEDRO Toma cuidado, então, para que o meu punhal de laçao não marque o compasso na tua cachola! Não darei a vocês a mínima pausa; não me venham lá, que eu não terei dó. E tomem nota!	PEDRO Com minha adaga que servirá de batuta! Ah! Minhas colcheias!... Esperai só para ver!	PEDRO Pois vai sentir minha adaga ordinária na cabeça. Eu vou do- ré-mi vocês; pode notar.	PEDRO Espera só levar na cabeça o meu bordão de criado. Nada de gracinhas, comigo. Vou dar o fá e o ré marcando o tempo em vossas costas com o meu cajado.	PEDRO Então o punhal do empregadinho vai parar na tua cabeça. Não aguento tuas manias, te retalho com minha faca. “Mi” notas bem?	PEDRO Pois então eu toco a adaga deste escravo na sua cabeça, e olhe que eu não suporto notas desafinadas. Posso ir sem “dó” para cima de você; posso ir de “ré” para cima de você”; agora você “mi” nota?	PEDRO Pois esta criatura vai lhes pôr faca na garganta! Nenhum flautista me flauteia. Vou meter um dó-ré-mi na sua cara! Está notando?
PRIMEIRO MÚSICO	PRIMEIRO MÚSICO	PRIMEIRO MÚSICO	PRIMEIRO MÚSICO	1º MÚSICO	MÚSICO I	1º MÚSICO	1º MÚSICO	PRIMEIRO MÚSICO

Se isto chama ré e fá, está nos notificando.	Se de nós fizerdes ré e fá, viraremos notas.	Si não tens dó, te rebateremos no mesmo tom!	Se nos levai o compasso com a adaga, serei vós quem dará conta de nós.	Se nos mi-fá, vai receber nossas notas.	Para dar o fá e o ré tereis primeiro que nos dar a nota	Se tu estás conosco e a nosso favor, é claro que nos notas.	Pode vir sem “dó”, pode vir de “ré”, é você quem de nós vai tomar nota.	Se começar com um dó-ré-mi, vamos lhe dar fá-sol-lá-si, e o estrago vai ser bem notável.
SEGUNDO MÚSICO Eu vos peço, guardai vosso punhal e mostrareis o vosso espírito.	SEGUNDO MÚSICO Por obséquio, por obséquio: esconde essa faca e mostra o espírito.	SEGUNDO MÚSICO Queres me fazer o favor de botar o punhal para dentro e o espírito para fora?	SEGUNDO MÚSICO Por favor, guardai vossa adaga e soltai um pouco vosso espírito.	2º MÚSICO Melhor guardar a faca e usar o bestunto.	MÚSICO II Guardai o bordão, amigo, e desembainhai o espírito	2º MÚSICO Por favor, guarda teu punhal e mostra que tens cérebro.	2º MÚSICO Pelo amor de Deus, guarde sua adaga e mostre o seu bom-senso.	SEGUNDO MÚSICO Guarda a faca e usa o bom-senso, camarada!
PEDRO Pois tomai lá o meu espírito! Vou bater-vos com o aço do meu espírito e guardar o meu punhal de aço. Respondei-me como homens:	PEDRO Tomai cuidado com meu espírito! Vou malhar-vos com meu espírito de aço e embainhar minha faca. Respondei-me como homens:	PEDRO Então, ponham-se em guarda contra o meu espírito. Vou guardar o fio do meu punhal e aguçar a lâmina do meu espírito! Respondam-me como homens:	PEDRO Então tende cuidado com meu espírito! Vou atacar-vos com um espírito de aço mais agudo do que minha adaga. Respondei-me como homens:	PEDRO Vou liquidá-los com uma bestuntada. Dou-lhes uma surra com bestunto de ferro, e descanso o ferro da faca. Falem feito homem.	PEDRO Pior ainda, se eu desembainhar o meu espírito, pois ele é mais pungente do que a férrea ponta do meu bordão. Respondei como homens:	PEDRO Então te ataco com meu bestunto, te esmago com meu bestunto de aço e guardo meu punhal de aço. Respondam como homens:	PEDRO Então defendam-se do meu bom senso! Dou uma surra em vocês com meu fêrreo bom senso e guardo minha adaga de ferro. Reajam como homens e me respondam.	PEDRO Vou lhes dar uma surra de bom senso, então! Vou lhes dar uma pranchada verbal, em vez de os espetar com minha adaga! Respondam, se são homens.
<i>“Quando uma dor profunda quase mata o coração, e o espírito se oprime, vem a música, e sua voz de prata...”</i>	<i>Quando a dor e a tristeza libertinas me oprimem a cabeça e o coração, a música de notas argentinas... Por que “notas argentinas”?</i>	<i>Quando o pesar pungente nos maltrata O coração e põe nossa alma opressa, Somente a música e seus sons de prata...</i>	<i>“Quando o pesar pungente o coração nos fere triste depressão a mente nos oprime A música, então, com seu som argentino...”</i>	<i>Quando a dor o nosso coração maltrata E a tristeza nos vem oprimir a mente, Então a música com seu som de prata...</i>	<i>Quando o coração é oprimido por dolorosa angústia e sombrias nênias entorpecem a mente, da música o som argentino...</i>	<i>Quando dores apertam e ferem o nosso coração E tristezas profundas oprimem a alma, É então que a música, com som de prata...</i>	<i>Quando fere o coração cortante dor E uma lúgubre tristeza oprime a mente, Eis que a música, com notas feito prata...</i>	<i>Quando a tristeza nos maltrata, E um som funéreo oprime a mente, Essas canções, com som de prata...</i>
Por que “voz de prata”? Por que “a música e sua voz de prata”? Que achas, Simão Corda de Tripa?	Por que “música de notas argentinas”? Que dizeis a isso, Simão Catling?	Por que “sons de prata”? Que diz você, Simão Cantarola?	Por que “som argentino”? Por que “a música com seu som argentino”? Que dizeis, Simão Bordão?	Por que som de prata? Por que “a música com seu som de prata”? O que diz, Simão Viola?	Por quê “som argentino”? Por que “da música o som argentino”? Que me dizeis a isto, Simão Gaitero?	Por que “som de prata”? Por que “música com som de prata”? O que dizes tu, Simão Tripa de Gato?	Por que <i>notas feito prata</i> ? Por que <i>música com notas feito prata</i> ? O que diz, Simão Alaúde?	Por que o som é “de prata”? Por que as canções têm “som de prata”? Responde, Simão das Liras.
PRIMEIRO MÚSICO	PRIMEIRO MÚSICO Ora, senhor, porque a prata	PRIMEIRO MÚSICO	PRIMEIRO MÚSICO	1º MÚSICO	MÚSICO I Digo que a prata tem um lindo som.	1º MÚSICO Ora, senhor, porque a prata	1º MÚSICO Deveras, senhor; porque prata tem	PRIMEIRO MÚSICO

Ora esta, senhor, é que a prata tem um som tão doce!	tem um som agradável.	Ora essa! Porque a prata tem um som agradável!	Ora claro, senhor, porque a prata tem um doce som!	Ora, é que a prata tem um som bem bonito.		tem um som bonito.	um som suave aos ouvidos.	Bem, senhor, é porque a prata faz um som bonito
PEDRO Bonito! E tu que dizes, Hugo Rabeca?	PEDRO Tolice! Que pensais, Hugo Rabeca?	PEDRO Bravo! E você, Hugo Rabeca?	PEDRO Muito bonito! Que dizeis, Hugo Rabeca?	PEDRO Muito bem. E você, Hugo Rabeca?	PEDRO Muito bem! E você, Hugo Rabeca?	PEDRO Certo. E tu, o que dizes, Hugo Rabeca?	PEDRO Besteira! O que diz você, Hugo Rabeca?	PEDRO Bonito! O que me diz, Hugo Rabecão?
SEGUNDO MÚSICO Eu acho que “som de prata” é porque os músicos tocam por prata.	SEGUNDO MÚSICO Penso que “notas argentinas” significam que os músicos tocam suas notas para adquirir prata.	SEGUNDO MÚSICO A gente diz “sons de prata” porque os músicos tocam por dinheiro!	SEGUNDO MÚSICO “Som argentino”, porque os músicos tocam pela prata.	2º MÚSICO Eu digo que é “som de prata” porque os músicos tocam por prata.	MÚSICO II Digo que é porque os músicos só tocam por umas pratas...	2º MÚSICO Eu diria “som de prata” porque os músicos tocam por dinheiro.	2º MÚSICO Eu digo que é <i>notas feito prata</i> porque os músicos tocam em troca de moedas de prata.	SEGUNDO MÚSICO Eu acho que o som é prateado porque os músicos querem sempre ganhar prata.
PEDRO Bonito também! Que dizes, Diogo Sonante?		PEDRO Bravo também! E você, Diogo Viola?	PEDRO Melhor ainda! Que dizeis, Joao Cravelha?	PEDRO Bom, também. E João do Grito?	PEDRO Ótimo, também. E que dizeis vós, Jaime Falsete?	PEDRO Certo, também. E o que dizes tu, Simão Cravelha?	PEDRO Besteira também! - O que me diz você, João Cravelha?	PEDRO Bonito, também! E o que me diz você, João das Almas?
3º MÚSICO Bem, eu nem sei o que dizer.		3º MÚSICO Palavra que não sei o que diga!	TERCEIRO MÚSICO Palavra de honra, não sei o que dizer.	3º MÚSICO Eu não sei o que dizer.	MÚSICO III Francamente, não sei o que dizer.	3º MÚSICO Na verdade, não sei o que dizer.	3º MÚSICO Na verdade, eu não sei nem o que responder.	TERCEIRO MÚSICO Na verdade, eu não sei o que dizer.
PEDRO Oh, perdão, tu és o cantor, eu responderei por ti. É “a música e sua voz de prata” porque os músicos não têm ouro:	PEDRO Oh! peço perdão. E sois cantores! Vou dar a explicação por vós. A frase “música de notas argentinas” significa que os músicos nunca veem ouro com suas notas...	PEDRO Oh! Desculpe-me! Esqueci que você era o cantor! Pois bem. Eu direi por você. A gente diz que a música tem “sons de prata” porque a músicos como vocês ninguém paga em ouro para que toquem!	PEDRO Oh! Eu vos peço perdão, sois o cantor. Eu direi por vós. É “música, com seu som argentino” porque os músicos não fazem soar ouro:	PEDRO É mesmo! Você é cantor. Mas eu explico. É “música com som de prata” porque os músicos não ganham ouro pra tocar.	PEDRO Oh, peço-vos perdão; sois o cantor, e terei de responder por vós. A música tem som argentino porque os músicos nunca têm ouro... É por isto que	PEDRO Mas por favor, logo tu que és o cantor; vou responder por ti: “música com som de prata” porque os músicos não ganham ouro pra tocar.	PEDRO Ah, tenha piedade de mim! Você é cantor! Mas eu respondo por você. É <i>música com notas feito prata</i> porque os músicos não ganham moedas de ouro por suas canções:	PEDRO Ah, me perdoe! Você só sabe cantar. Vou responder eu mesmo, então. As canções têm “som de prata” porque vocês, músicos, vão ficar sem um pingo de ouro no bolso.
<i>Vem a música, e sua voz de prata, Cura o coração e a alma nos redime. (Exit.)</i>	<i>A música de notas argentinas com seu poder me deixa outra vez são</i>	<i>Somente a música e seus sons de prata, É que nos podem consolar depressa! (Exit)</i>	<i>A música, então, com seu som argentino, rápida ajuda traz que acalma o sofrimento. (Sai)</i>	<i>Quando a música com seu som de prata Ajuda a curar tudo de repente. (Sai.)</i>	<i>“Da música o som argentino” de algum modo “serve de consolo” (Sai)</i>	<i>A música com seu som de prata prontamente traz alívio. [Pedro se retira]</i>	<i>Eis que a música, com notas feito prata, Um ânimo me traz rapidamente. (Sai.)</i>	<i>Essas canções, com som de prata, Nos aliviam docemente. Sai Pedro</i>
PRIMEIRO MÚSICO	PRIMEIRO MÚSICO	PRIMEIRO MÚSICO	PRIMEIRO MÚSICO	1º MÚSICO	MÚSICO I	1º MÚSICO	1º MÚSICO	PRIMEIRO MÚSICO

Que peste êste sujeito!	Que sujeito pestilencioso.	Que peste de tratante!	Que homem mais insuportável!	Mas que sujeito mais pestilento.	Que criado mais intrometido.	Que sujeito bem nojentinho é esse aí.	Que criado sujeito mais venenoso, esse um.	Que lacaio pestilento!
SEGUNDO MÚSICO Que morra enforcado! Vamos. Vamos entrar. Esperaremos pelas carpideiras e pelo jantar. (<i>Exeunt</i>)	SEGUNDO MÚSICO Que se enforque! Vamos; entremos, para assistir ao enterro e esperar pelo jantar. (<i>Exeunt</i>)	SEGUNDO MÚSICO Diabos o carreguem! Moleque! Vamos lá para dentro. Esperaremos lá pelas carpideiras e ficaremos para o jantar. (<i>exeunt</i>)	SEGUNDO MÚSICO Que se enforque! Vamos, entraremos por aqui, aguardaremos o enterro e ficaremos para jantar. (<i>Saem</i>)	2º MÚSICO Que vá se enforcar. Vamos, temos de esperar pelos que choram e pelo jantar. (<i>Saem</i>)	MÚSICO II Que se dane! Vamos entrar. Esperaremos pelos chorões e ficaremos para jantar. (<i>Saem</i>)	2º MÚSICO Que vá se enforcar, cara! Vamos lá, vamos entrar, esperar os enlutados, ficar para a janta. (<i>Retiram-se</i>)	2º MÚSICO Que morra no seu próprio veneno, o tratante. - Vamos lá, vamos entrar. Esperamos pelos enlutados e ficamos para jantar. (<i>Saem.</i>)	SEGUNDO MÚSICO Dane-se o patife. Bom, vamos ficar por aqui, esperando o fim do enterro; quem sabe a gente consiga um jantar de graça. Saem

Fonte: elaborada pelos autores.

Recebido em: 07/02/2019

Aceito em: 23/04/2020

Publicado em junho de 2020