

**Uma possível integração entre
análise do discurso e tradução do humor: o contrato comunicacional no
interlúdio do bobo em *Romeu e Julieta* traduzido por Bárbara Heliadora**

A possible integration between
discourse analysis and humor translation: the communicational contract in the
clown's interlude in *Romeo and Juliet* translated by Bárbara Heliadora

Tiago Marques Luiz¹

RESUMO: O humor desempenha um papel crucial na comunicação, servindo como ferramenta para entretenimento, redução de tensões e criação de conexões sociais. No entanto, sua tradução enfrenta desafios devido à sua natureza multifacetada e aos marcadores culturais que o constituem. Este trabalho explora a intersecção entre a teoria semiolinguística de Patrick Charaudeau (2006, 2016) e a teoria da tradução do humor, conforme discutida por Marta Rosas (2003) e Salvatore Attardo (2020). O estudo toma como exemplo a cena do bobo com os músicos em *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, uma passagem notável por sua função de alívio cômico, repleta de trocadilhos ligados ao universo musical. A análise foca na tradução de Barbara Heliadora (2016), avaliando como o humor é preservado, adaptado ou transformado, considerando variáveis como contexto cultural e escolhas linguísticas.

PALAVRAS-CHAVE: Humor; Tradução; Semiolinguística; Shakespeare; Contexto cultural.

ABSTRACT: Humor plays a crucial role in communication, serving as a tool for entertainment, tension relief, and the creation of social connections. However, its translation faces challenges due to its multifaceted nature and deep cultural influences. This work explores the intersection between Patrick Charaudeau's semiolinguistic theory (2006, 2016) and humor translation theory, as discussed by Marta Rosas (2003) and Salvatore Attardo (2020). The study uses the scene with the fool and the musicians in William Shakespeare's *Romeo and Juliet* as an example, a passage notable for its comedic relief, filled with puns related to the musical world. The analysis focuses on the translation by Barbara Heliadora (2016), assessing how humor is preserved, adapted, or transformed, considering variables such as cultural context and linguistic choices.

KEYWORDS: Humor; Translation; Semiolinguistics; Shakespeare; Cultural context.

1 Considerações iniciais

A Análise do Discurso (AD) tem sido uma ferramenta fundamental para compreender as práticas comunicativas em contextos sociais e históricos específicos. Nesse campo interdisciplinar, a teoria semiolinguística de Patrick Charaudeau (2016) se destaca ao propor uma análise detalhada das dinâmicas discursivas a partir do conceito de contrato comunicacional. Esse

¹Mestre em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (2013) e Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia (2019), atualmente é professor adjunto A-1 na Universidade Federal da Grande Dourados. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4462-3050> Email: markx2006@gmail.com

contrato explica as relações entre o emissor e o receptor no processo de produção de sentido, e considera tanto aspectos linguísticos, quanto variáveis sociais, ideológicas e culturais que permeiam a comunicação.

Ao mesmo tempo, a tradução do humor é um campo de estudo desafiador e complexo. Traduzir o humor envolve mais do que transpor palavras entre idiomas; é necessário capturar nuances culturais e contextuais que sustentam o efeito cômico. O humor, segundo Charaudeau (2006), depende de uma cumplicidade entre o emissor e o receptor — uma convivência que, se rompida ou mal interpretada no processo de tradução, pode comprometer sua eficácia. Isso faz com que a tradução do humor demande uma análise que contemple tanto os elementos linguísticos quanto os fatores culturais e contextuais que influenciam sua recepção.

No entanto, apesar da relevância crescente da teoria semiolinguística na Análise do Discurso e do contínuo interesse acadêmico pela tradução do humor, ainda há uma lacuna na interface que conecta esses dois campos. Eliane Mendes (2008, p. 31) destaca essa ausência, ao afirmar que “praticamente não existem pesquisas que façam a ponte entre essas duas áreas”. Para Mendes, o conceito de contrato comunicacional de Charaudeau oferece um ponto de partida promissor para o estudo da tradução, especialmente no que tange à sua aplicação ao humor: “uma vez que a tradução é indubitavelmente uma modalidade de comunicação”, é necessário pensar como se configura esse contrato “no caso do texto traduzido” (Ibidem, p. 32).

O contrato comunicacional postulado por Charaudeau tem duplo circuito, com duas instâncias fundamentais: do fazer (que envolve o emissor, o “eu comunicante” - EUc - e o receptor, o “tu interpretante” - TUi) e do dizer (o conteúdo do discurso e sua organização interna). No contexto da tradução, esse contrato se torna mais complexo, pois o tradutor age tanto como tu interpretante quanto como um novo eu comunicante, assumindo a responsabilidade de retransmitir a mensagem para um novo público. Assim, Barbara Heliodora, ao traduzir *Romeu e Julieta* para o português, não é apenas receptora do texto original (TO) de Shakespeare (o EUc original), mas também se transforma em um novo EUc ao adaptar o texto para um novo TUi: o público brasileiro.

Segundo Mendes (2008, p. 33), esse processo tradutório gera um circuito interno e externo, em que o tradutor “se desdobra em um outro EU comunicante” e instaura um novo contrato comunicacional com o público-alvo, os leitores da tradução. Esse tradutor assume a responsabilidade de manter a comunicação eficaz e preservar, quando possível, as isotopias e

ambiguidades do TO, principalmente em gêneros como o drama, no qual o humor é um componente essencial.

Diante disso, este trabalho busca explorar a relação entre o contrato comunicacional de Charaudeau (2006, 2016) e a tradução do humor, analisando como a convivência entre o emissor e o receptor é mantida, adaptada ou transformada no processo tradutório. A análise é conduzida a partir da cena humorística do interlúdio entre Pedro e os músicos em *Romeu e Julieta* (Ato IV, Cena V), uma cena com trocadilhos e ambiguidades, um alívio cômico antes do clímax trágico da peça.

O estudo investiga como o contrato comunicacional influencia a tradução dos elementos humorísticos na versão brasileira da peça por Heliodora e como a tradutora adapta as isotopias e ambiguidades do texto original para garantir um humor eficaz no novo contexto cultural.

O artigo tem três seções: a primeira discute a teoria semiolinguística de Charaudeau (2006) e sua relevância para a análise discursiva do humor. A segunda aborda os desafios da tradução do humor, baseado em Attardo (2020) e Rosas (2002). A terceira seção aplica o contrato de comunicação de Charaudeau à análise da tradução da cena de *Romeu e Julieta*, examinando o que foi preservado ou adaptado do humor no processo tradutório.

2. Análise do Discurso – a teoria semiolinguística de Patrick Charaudeau

A teoria da comunicação de Charaudeau (2006) fundamenta-se na relação dinâmica entre a linguagem, o sujeito falante e os contextos nos quais o discurso é produzido e interpretado. Para ele, o discurso não é um simples reflexo de intenções individuais ou de significados fixos, mas uma construção complexa que emerge da interação entre fatores sociais, culturais, históricos e interacionais. Segundo o autor, o discurso é sempre estratégico, com uso de linguagem de forma deliberada e calculada para atingir seus objetivos comunicativos. Esses objetivos variam conforme o contexto, e o emissor precisa considerar as expectativas, percepções e possíveis interpretações do receptor, ajustando sua mensagem ao contrato comunicacional estabelecido.

Para Charaudeau (2005), analisar o discurso de um texto requer situá-lo dentro de seu contexto comunicacional. Isso permite determinar se o texto é o objetivo final da análise ou apenas um meio de explorar fenômenos discursivos mais amplos. O contrato de comunicação opera sobre um corpus de textos que compartilham um tipo de situação discursiva, permitindo identificar constantes – com o intuito de definir um gênero – e variantes, que possibilitam a análise das diferentes estratégias discursivas disponíveis. Isso revela que o discurso não se limita ao conteúdo linguístico, mas também abarca a intencionalidade, a forma e o contexto em que é produzido, destacando a necessidade de compreender o cenário social e cultural dos interlocutores.

Além disso, para Charaudeau (2006) o discurso é sempre situado: sua interpretação e eficácia dependem das condições específicas de produção e recepção. Isso inclui: contexto histórico, relações sociais e ambientes culturais que moldam a interação entre os atores discursivos. Emissor e receptor não são agentes neutros, eles têm identidades sociais e culturais únicas, que portam objetivos e intenções particulares ao ato comunicativo. O contrato de comunicação, portanto, regula as expectativas e comportamentos tanto de quem fala quanto de quem escuta, e facilita ou limita as possibilidades de construção de sentido. Assim, ao analisar um discurso, é necessário levar em consideração o contexto que afeta a produção e a interpretação da mensagem.

Dentro da AD, a teoria semiolinguística de Charaudeau oferece uma lente valiosa para compreender as dinâmicas da comunicação humorística. Para Charaudeau (2006), o humor é um fenômeno discursivo complexo, que não pode ser reduzido a simples jogos de palavras. Ele observa que os trocadilhos, “ainda que se originem em uma atividade lúdica, não produzem necessariamente um efeito humorístico” (Charaudeau, 2006, p. 22²). O humor resulta de uma combinação de elementos verbais e visuais com a ambiguidade, e baseia-se em uma cumplicidade prévia entre locutor e receptor, que compartilham referências culturais e linguísticas e possibilitam a decodificação do efeito humorístico.

Essa perspectiva pode ser complementada pelas reflexões de Critchley (2002), que oferece uma abordagem filosófica ao humor, destacando que o humor é marcado pela incongruência, ou seja, pela ruptura entre expectativa e realidade, que desestabiliza sentidos previamente construídos e gera riso. Esse conceito reforça a visão de Charaudeau (2006) ao

² « s'ils relèvent en soi d'une activité ludique, ne produisent pas nécessairement un effet humoristique »

apontar que a ambiguidade discursiva só produz humor quando é capaz de criar um deslocamento significativo no entendimento do receptor, quebrando previsibilidades discursivas. No interlúdio do bobo em *Romeu e Julieta*, isso se manifesta nas contradições implícitas no texto e no humor do personagem nos eventos trágicos da peça.

No caso do humor, esse contrato é particularmente relevante, pois o sucesso do ato humorístico depende da adesão do receptor às proposições do emissor. Se a conivência entre receptor e emissor não for estabelecida, o humor não se concretiza (Charaudeau, 2006). Isso é especialmente relevante no drama, no qual o público precisa reconhecer e aceitar o pacto lúdico criado pela peça para que o humor funcione adequadamente.

No teatro, o humor se manifesta como um ato de discurso inserido em uma situação de comunicação mais ampla, que envolve personagens, contexto narrativo e público. Como Charaudeau coloca, “todo fato humorístico é um ato de discurso que se inscreve numa situação de comunicação” (2006, p. 22³), e sua realização depende do que é dito e do que é sugerido. Essa dinâmica é um dos pilares do drama e muitas vezes contrasta com o tom geral da narrativa.

No gênero dramático (em tragédias com interlúdios cômicos), o humor é frequentemente utilizado para criar uma pausa emocional ou subverter as expectativas do público. Essas quebras envolvem um jogo entre o que é dito explicitamente e o que se deixa entender implicitamente (Charaudeau, 2006, p. 26). O público receptor é convidado a fazer inferências sobre o que está além do enunciado, construindo diferentes níveis de sentido por meio da ambiguidade.

Na teoria de Charaudeau, a isotopia, oriunda da semiótica, refere-se à coerência entre os diferentes planos de sentido do discurso. Isotopia, na prática, garante que os significados dos elementos linguísticos estejam alinhados dentro de um mesmo campo semântico. No humor, no entanto, essa isotopia pode ser intencionalmente rompida, gerando ambiguidade. Uma mesma palavra pode ter significados, sentidos e conceitos diferentes, filiados a diferentes áreas e campos semânticos, isto é, de diferentes isotopias, explica Charaudeau (2006).

A ambiguidade surge da ruptura dessas isotopias pois permite a criação de camadas de significados. Isso é particularmente relevante no teatro, no qual os diálogos dos personagens trazem trocadilhos, ironias e ambiguidades que exigem do público um esforço interpretativo.

³ « Tout fait humoristique est un acte de discours qui s’inscrit dans une situation de communication »

Com isso, o locutor pode “brincar com a polissemia de palavras que permite construir dois ou diversos níveis de leitura ao longo da construção frástica” (Charaudeau, 2006, p. 32⁴).

Como Charaudeau (2006) coloca, o emissor deve calcular e não extrapolar o limite entre o explícito e o implícito, já que o receptor pode não conseguir atingir a segunda informação. No teatro, esse cálculo mantém a convivência humorística entre a peça e o público.

Para Charaudeau (2006, p. 21-22⁵), o humor é caracterizado por um ato de fala inserido em uma situação comunicacional específica, e funciona como “um ato de enunciação com fins estratégicos para tornar o seu interlocutor cúmplice”. Não se trata de uma situação de comunicação completa em si, mas de uma forma peculiar de dizer algo dentro de diversos contextos comunicacionais.

Charaudeau (2006, p. 22) ressalta que “os trocadilhos [...] não produzem necessariamente um efeito humorístico⁶”. O humor envolve elementos discursivos e contextuais que ultrapassam o nível linguístico, necessitando de uma análise abrangente que inclui a situação de enunciação, o tema, os processos de linguagem e os efeitos no público. Para entender o humor, é preciso considerar a interação locutor-destinatário-objeto.

O locutor é central no ato humorístico, pois determina a natureza do humor e a relação estabelecida com o destinatário e o alvo. Sua legitimidade em produzir o humor é essencial para que a mensagem seja aceita e compreendida, uma vez que “um ato humorístico não pode ser produzido sem levar em conta a natureza do seu interlocutor, a relação que se estabelece entre eles e as circunstâncias em que é produzido” (Charaudeau, 2006, p. 22⁷). Portanto, o humor pode resultar em cumplicidade ou ofensa, dependendo de como o locutor posiciona o destinatário, que desempenha um papel ambíguo, de cúmplice ou de vítima do humor. Como cúmplice, ele “é chamado a partilhar a visão excêntrica do mundo que o orador propõe” (Ibidem, p. 23⁸), pois aceita e confirma o ponto de vista humorístico do locutor. Em contrapartida, como vítima, o destinatário é simultaneamente alvo do humor, “tendo todos os motivos para se sentir atacado”

⁴ « consiste à jouer sur la polysémie des mots qui permet de construire deux ou plusieurs niveaux de lecture tout au long de la construction phrastique »

⁵ « un acte d'énonciation à des fins de stratégie pour faire de son interlocuteur un complice. »

⁶ « Les jeux de mots, s'ils relèvent en soi d'une activité ludique, ne produisent pas nécessairement un effet humoristique. »

⁷ « Car ne produit pas un acte humoristique qui veut, sans tenir compte de la nature de son interlocuteur, de la relation qui s'est instaurée entre eux, des circonstances dans lesquelles il est produit. »

⁸ « [...] il est appelé à partager la vision décalée du monde que propose l'énonciateur. »

(Ibidem, p. 23⁹). Esse aspecto dialógico do humor pode levar a uma reação defensiva ou a uma aceitação passiva, dependendo da situação.

O alvo, por sua vez, é o foco da crítica ou ironia, em geral, uma figura, um comportamento ou uma norma social questionada. O alvo é representado por “falhas ou ilogicidades em seus modos de ser e fazer no que diz respeito a um julgamento social de normalidade” (Charaudeau, 2006, p. 23-24¹⁰). Assim, o humor desconstrói valores sociais, promove uma “visão excêntrica do mundo social” que circula entre os três protagonistas e desafia as convenções estabelecidas (Ibidem, p. 24¹¹).

Além das interações discursivas, Charaudeau (2006) distingue entre processos linguísticos e processos discursivos no humor. Os processos linguísticos são “um mecanismo léxico-sintático-semântico que diz respeito à explicitação dos signos” (Charaudeau, 2006, p. 25¹²), enquanto os processos discursivos envolvem o contexto enunciativo, a posição dos sujeitos falantes, o valor social do tema e o efeito pretendido no interlocutor. Por exemplo, a antífrase pode ser usada tanto para fins humorísticos quanto em gêneros mais sérios, como a poesia (Ibidem, p. 26).

O humor pode se manifestar no que Charaudeau denomina “jogo enunciativo¹³”, no qual “o locutor coloca o destinatário numa posição em que este deve calcular a relação entre o que é dito explicitamente e a intenção oculta¹⁴” (Charaudeau, 2006, p. 27). Isso cria uma dissociação entre o “dito” e o “pensado”, rompe com o princípio da sinceridade e gera níveis de interpretação. Para que o destinatário compreenda essa dissociação, o locutor fornece pistas (tom de voz, gestos, expressões faciais) que ajudam a desvendar a intenção humorística (Ibidem, p. 28).

A estrutura do humor no jogo enunciativo é marcada pela estratégia de disfarçar uma avaliação negativa em uma afirmação aparentemente positiva. Como Charaudeau (2006, p. 28) explica, “a afirmação do orador apresenta-se sempre como uma avaliação positiva mascarando a avaliação que é pensada pelo autor e que, portanto, é sempre negativa¹⁵”. Essa estratégia coloca o

⁹ qui a toutes les raisons de se sentir agressé »

¹⁰ « en soulignant les défauts ou les illogismes dans ses manières d'être et de faire au regard d'un jugement social de normalité »

¹¹ « une vision décalée du monde social »

¹² « mécanisme lexico-syntaxico-sémantique qui concerne l'explicite des signes »

¹³ « le jeu énonciatif »

¹⁴ « à mettre le destinataire dans une position où il doit calculer le rapport entre ce qui est dit explicitement et l'intention cachée que recouvre cet explicite »

¹⁵ « l'énoncé dit par l'énonciateur se présente toujours comme une appréciation positive masquant l'appréciation qui est pensée par l'auteur, et qui donc est toujours négative »

alvo como objeto do julgamento crítico, enquanto o interlocutor é convocado a ser um cúmplice do locutor, testemunhando e, potencialmente, compartilhando o ato irônico.

Contudo, a dinâmica se complica quando o destinatário se torna alvo da ironia, e pode sentir-se desvalorizado ou até agredido. Nesses casos, há uma ambiguidade quanto à natureza humorística do ato, já que a participação cúmplice do destinatário se torna improvável (Charaudeau, 2006). Essa ambiguidade reflete a complexidade do humor, que pode deixar o destinatário em uma posição desconfortável, e desafia sua capacidade de se engajar no pacto humorístico.

Para Patrick Charaudeau (2006), as conivências humorísticas refletem diferentes formas de engajamento do interlocutor com o humor, variando de acordo com a intensidade da crítica e o tipo de julgamento que o humor propõe. As categorias de conivência — lúdica, crítica, cínica e de derrisão — representam nuances de como o humor se relaciona com normas sociais e valores, e estabelece diferentes formas de cumplicidade entre locutor e destinatário.

A conivência lúdica caracteriza-se por um prazer na própria fantasia, gera uma fusão emocional entre o autor e o destinatário e convida o interlocutor a compartilhar um olhar excêntrico sobre as peculiaridades do mundo e as normas sociais, sem um compromisso moral explícito. Esse tipo de humor oferece uma forma de ver o mundo “como liberação de uma fatalidade¹⁶”, e sugere uma alternativa para comportamentos e regras sociais estabelecidos. A conivência lúdica tem uma função de entretenimento que questiona as normas sociais de forma implícita, mas se propõe uma crítica aberta e direta.

Já a conivência crítica envolve uma dimensão mais explícita de denúncia e contestação. Ela visa “propor ao destinatário uma denúncia do falso semblante de virtude que esconde valores negativos” (Charaudeau, 2006, p. 37¹⁷). Aqui, o humor tem um caráter polêmico, e funciona como uma contra-argumentação implícita que busca atacar um ordenamento estabelecido. A conivência crítica é mais particularizante e pode se tornar agressiva em relação ao seu *target*, o que a aproxima da hostilidade proposta por Freud (1980), o qual observa que o humor pode servir como um instrumento de hostilidade, utilizado para agredir de forma disfarçada, mas eficaz, por meio do riso. O humor, ao mesmo tempo em que diverte, pode também desestabilizar e contestar, funcionando como um mecanismo discursivo de poder e resistência.

¹⁶ « libération d’une fatalité »

¹⁷ « propose au destinataire une dénonciation du faux-semblant de vertu qui cache des valeurs négatives »

A convivência cínica é mais intensa e devastadora do que a crítica, pois busca “fazer compartilhar uma desvalorização das normas que a sociedade considera positivas e universais” (Charaudeau, 2006, p. 37¹⁸). A convivência cínica não tem uma contra-argumentação, apresentando-se como uma forma de destruição deliberada das convenções sociais. O humorista adota uma posição de desafio radical, e desconsidera regras e normas em um gesto quase demiúrgico de liberdade extrema. Charaudeau (2006) observa que essa forma de humor é autodestrutiva e se aproxima do espírito cínico descrito por Freud.

A convivência de derrisão visa desqualificar o alvo, “fazendo-o descer do pedestal no qual se colocava” (Charaudeau, 2006, p. 37-38¹⁹). Esse tipo de humor se caracteriza por um desprezo implícito, que ridiculariza o que se considera supervalorizado. A derrisão compartilha com a crítica a intenção de desqualificar uma pessoa ou ideia, mas o faz de maneira direta e sem margem para defesa. Não há argumentação ou justificativa; a derrisão simplesmente rebaixa o alvo, tratando-o como insignificante ou sem valor.

3. Traduzir o humor

A tradução do humor, ao lidar com diferentes convivências, deve buscar recriar as intenções e o impacto original, considerando os efeitos cômicos e as nuances culturais envolvidas. A convivência lúdica, marcada por leveza e fantasia, exige adaptações com tom descontraído e ausência de julgamentos morais explícitos. A convivência crítica, por sua vez, demanda atenção para preservar o tom de denúncia e adaptar referências culturais de modo que a crítica seja compreendida pelo público-alvo. Já a convivência cínica impõe ao tradutor o desafio de equilibrar o teor ácido com a receptividade do novo público, evitando choque ou alienação. Por fim, na convivência de derrisão o tradutor deve manter a contundência do humor ridicularizador, garantindo o efeito de desqualificação rápida e incisiva. Em todos os casos, o tradutor precisa recriar o conteúdo linguístico e os contextos culturais que tornam o humor eficaz.

No teatro, o desafio de traduzir humor se intensifica, pois é necessário preservar o contrato comunicacional original ao adaptá-lo para um novo público e idioma. Para Charaudeau (2006), o humor só se concretiza quando o receptor concorda com as proposições do locutor. A

¹⁸ « faire partager une dévalorisation des valeurs que la norme sociale considère positives et universelles »

¹⁹ « faisant descendre du piédestal sur lequel elle était. »

tradução eficaz, portanto, depende de preservar ou adaptar as ambiguidades e isotopias no texto original. Muitas vezes, essa tarefa implica criar trocadilhos ou jogos de palavras que provoquem efeitos similares no idioma de destino. Charaudeau (Ibidem, p. 32) afirma que o humor “consiste em brincar com a polissemia de palavras que permite construir dois ou mais níveis de leitura ao longo da construção da frase (isotopia) em torno de palavras cujo significado é duplo ou triplo²⁰”. Assim, o tradutor deve recriar esses jogos de significados, e garantir que o novo público compreenda e aprecie o efeito cômico pretendido.

Traduzir humor é recriar sentidos e adaptar contextos culturais para que o público-alvo participe do pacto humorístico. Essa adaptação pode exigir que o tradutor modifique o conteúdo semântico do texto original, priorizando o efeito humorístico em vez da fidelidade literal. Segundo Charaudeau (2006, p. 22²¹), o humor é “uma certa maneira de dizer no interior de diversas situações, um ato de enunciação com fins de estratégia para fazer de seu interlocutor um cúmplice”. Essa teoria dialoga diretamente com a prática da tradução, pois ambas envolvem negociação e mediação de significados entre diferentes contextos culturais e linguísticos. Na tradução, cabe ao tradutor garantir que o vínculo de cumplicidade entre emissor e receptor seja preservado.

Esse contrato é essencial para que o humor seja eficaz, uma vez que o destinatário precisa compartilhar a lógica interna da piada para que ela provoque o riso. Traduzir humor implica recriar esse vínculo em outro contexto cultural e linguístico, o que exige ajustes cuidadosos. Segundo Charaudeau (2006), no humor, é preciso considerar quatro elementos fundamentais: a situação de comunicação, a temática predominante, os procedimentos languageiros e os efeitos pretendidos no público. Compreender essa relação triádica (locutor-destinatário-alvo) e recriá-la na língua de chegada é fundamental para manter a eficácia do humor traduzido.

Leibold (1989) reforça que traduzir humor envolve interpretar o discurso humorístico em seu contexto original, adaptá-lo a um ambiente cultural distinto e recriar o humor de modo que o novo público reaja com prazer e diversão semelhantes aos que o texto original provocou. Muitas piadas dependem de referências culturais e linguísticas específicas, que precisam ser

²⁰ « consiste à jouer sur la polysémie des mots qui permet de construire deux ou plusieurs niveaux de lecture tout au long de la construction phrastique (isotopie) autour de mots dont le sens est double ou triple. »

²¹ « une certaine manière de dire à l'intérieur de ces diverses situations, un acte d'énonciation à des fins de stratégie pour faire de son interlocuteur un complice. »

ajustadas ou substituídas para que o humor continue eficaz em seu novo contexto. Traduzir humor frequentemente exige inovação, especialmente ao lidar com jogos de palavras, um dos recursos mais desafiadores, pois suas nuances raramente têm equivalentes diretos em outra língua. Nessas situações, é necessário criar novos trocadilhos ou estruturas linguísticas na língua-alvo para preservar o efeito cômico original.

Attardo (2020) define o humor como uma desfuncionalização da linguagem, que se desvia de sua função comunicativa básica para provocar riso. Essa desfuncionalização “elimina o aspecto semântico-referencial básico da linguagem” (Attardo, 2020, p. 273²²), exemplificado por trocadilhos e jogos paronomásticos que subvertem o significado literal das palavras, que gera um efeito lúdico. Para o tradutor, o efeito cômico deve prevalecer sobre a fidelidade literal, o que exige a recriação das nuances que provocam o riso no público-alvo.

A desfuncionalização da linguagem, conceito central em sua teoria (Ibidem), é central para a compreensão do humor, pois envolve o desvio da linguagem de sua função referencial e informativa em direção a um propósito lúdico. No contexto do humor, essa desfuncionalização é particularmente relevante, pois o riso, segundo o autor, é considerado “não-sério” e desprovido de compromisso com a utilidade prática, e existe exclusivamente para cumprir seu propósito humorístico.

Para Attardo (2020), o humor exige o abandono da função referencial em favor da conotação e do jogo de significados, subversões e ambiguidades. Assim, a tradução do humor requer criatividade, recriação de trocadilhos, duplos sentidos e jogos de palavras na língua de chegada, garantindo que o público-alvo participe do pacto humorístico e experimente a mesma sensação de prazer gerada pelo texto original.

O humor, como destaca Charaudeau (2006), depende essencialmente da resposta do público, pois seu efeito deriva tanto da contestação de uma visão de mundo quanto da busca por conexão — seja ela lúdica, crítica, cínica, irônica ou meramente divertida — com o receptor. Essa complexidade representa um desafio adicional para a tradução do humor, uma vez que as respostas culturais podem variar significativamente. O que é considerado engraçado em uma cultura pode não ter o mesmo efeito em outra, devido a diferenças nas propriedades fonéticas, nas referências sociais e nos tabus culturais. Assim, compreender o significado e a intenção originais torna-se essencial para que a tradução preserve o efeito cômico pretendido.

²² “eliminates the semantic - referential basic aspect of language”

Essa dificuldade é reforçada por Rosas (2003), que argumenta que a tradução do humor exige mais do que a mera transposição linguística: é necessário um processo de transcrição. Para a autora, o tradutor não apenas transfere o conteúdo de uma língua para outra, mas recria o efeito humorístico dentro das possibilidades da língua-alvo. A perspectiva de Rosas dialoga com a de Charaudeau ao enfatizar a importância da recepção do humor, destacando que o impacto cômico precisa ser reformulado para se adequar ao novo contexto cultural. Além disso, a autora ressalta que a linguagem do humor deve ser ambígua, mas nunca redundante, e que o tradutor deve tomar decisões cuidadosas quanto às estruturas linguísticas e ao léxico. Nesse sentido, ela se apoia no princípio da economia, formulado por Freud (1980), segundo o qual o humor deve maximizar seu efeito com o mínimo de palavras e recursos. Essa exigência coloca um obstáculo adicional à tradução: garantir que a versão traduzida seja concisa, eficiente e, ainda assim, mantenha a graça do original.

Já Rony Vale (2013, p. 257) acrescenta outro aspecto fundamental à discussão ao afirmar que o discurso humorístico “absorve tanto a substância (ou conteúdo) quanto a forma (estrutura) dos outros discursos e engendra os seus próprios gêneros discursivos e textuais”. Ou seja, além dos desafios linguísticos e culturais mencionados, a tradução do humor deve considerar sua interdiscursividade. Muitas vezes, o humor se apropria de discursos políticos, filosóficos ou sociais, recriando-os de forma cômica por meio da simplificação ou do exagero de aspectos risíveis. Assim, para que a tradução seja eficaz, o tradutor precisa identificar e adaptar essas referências, garantindo que a crítica ou a paródia sejam compreendidas pelo público-alvo.

Para traduzir essa cena, recria-se o contraste entre a leveza das falas de Pedro e a gravidade do contexto trágico. O humor surge do alívio cômico que Pedro oferece ao público, no uso de trocadilhos e ironias que suavizam a tensão emocional. Conforme explana Alden (2018), o alívio cômico é uma interrupção calculada, que não desvia a atenção da tragédia principal, mas a intensifica por contraste. Esse efeito pode ser observado no seguinte trecho:

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?

PEDRO: Pois vai sentir minha adaga ordinária na cabeça. Não carrego comigo rimas. Eu vou dó-ré-mi você. Percebeu o tom? (Tradução de Bárbara Heliodora)

Nesse trecho, Pedro faz um jogo de palavras musical ao dizer “I’ll re you, I’ll fa you”, explorando os nomes das notas musicais para sugerir uma ameaça cômica. A tradução de Bárbara Heliodora opta por recriar esse jogo com “Eu vou dó-ré-mi vocês”, preservando a referência musical e o efeito lúdico. Além disso, a escolha de “Percebeu o tom?” reforça a musicalidade e mantém a cumplicidade humorística com o público.

Traduzir esse tipo de humor exige uma adaptação cuidadosa das interações entre locutor, destinatário e alvo, respeitando as diferenças culturais e linguísticas do novo público. Como se vê na tradução, a recriação do trocadilho musical é essencial para manter o efeito cômico e a leveza da cena, sem perder a conexão com o contexto trágico mais amplo. Para ilustrar a aplicação prática dessa abordagem, o quadro a seguir apresenta, de forma sintetizada, como os componentes do dispositivo de comunicação, elencados por Charaudeau, atuam na construção da persona do bobo da corte Shakespeariano:

(Shakespeare, 2004, p. 164-167)	(Shakespeare, 2016, p. 222-224)
PETER– Musicians, O, musicians, ‘Heart’s ease, Heart’s ease: ‘O, an you will have me live, play ‘Heart’s ease.’	PEDRO: Música, música! “Alegrias do coração!” “Alegrias do coração!” Se querem que eu viva, toquem “Alegrias do coração!”.
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.	1º MÚSICO: Mas por que “Alegrias do coração!”? PEDRO: Ah, músicos, porque sozinho meu coração está tocando “Tristezas do coração!”. Por favor, toquem qualquer bobagem alegre para me confortar.
MUSICIAN 1– Not a dump we; ‘tis no time to play now.	PRIMEIRO MÚSICO: Bobagem nós não tocamos! Menos ainda em horas como esta.
PETER – You will not, then?	PEDRO: Então não tocam?
MUSICIAN 1 –No.	PRIMEIRO MÚSICO: Não.
PETER– I will then give it you soundly.	PEDRO: Pois vão acabar sentindo o meu toque!
MUSICIAN 1– What will you give us?	PRIMEIRO MÚSICO: E que toque vai nos dar?
PETER– No money, on my faith, but the gleek. I will give you the minstrel.	PEDRO: Em dinheiro não tocam, só no chicote. Eu os toco para fora como reles saltimbancos.
MUSICIAN 1 – Then I will give you the serving-creature.	PRIMEIRO MÚSICO: Quem, você? Um reles criado?
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?	PEDRO: Pois vai sentir minha adaga ordinária na cabeça. Não carrego comigo rimas. Eu vou dó-ré-mi vocês. Percebeu o tom?

MUSICIAN 1 – An you re us and fa us, you note us.	PRIMEIRO MÚSICO: E nos rés e fás, vais perceber nosso tom.
MUSICIAN 2– Pray you put up your dagger, and put out your wit.	SEGUNDO MÚSICO: Melhor guardar a faca e sua débil inteligência.
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?	PEDRO: Vou liquidá-los de uma tacada. Dou-lhes uma surra com inteligência de ferro, e descanso o ferro da faca. Falem feito homem. <i>Quando a dor o nosso coração maltrata, É a tristeza nos vem oprimir a mente Então a música com seu som de prata...</i> Por que som de prata? Por que “a música com seu som de prata”? O que diz, Simão Viola?
MUSICIAN 1 – Marry, sir, because silver hath a sweet sound.	PRIMEIRO MÚSICO: Ora, é porque a prata tem um som bonito!
PETER – Pretty! What say you, Hugh Rebeck?	PEDRO: Muito bem! E você, Hugo Rabeca?
MUSICIAN 2 – I say “silver sound” because musicians sound for silver.	SEGUNDO MÚSICO: Eu digo que é “som de prata” porque os músicos tocam por prata.
PETER – Pretty too! What say you, James Soundpost?	PEDRO: Bom, também. E João do Grito?
MUSICIAN 3 – Faith, I know not what to say.	TERCEIRO MÚSICO: Eu não sei o que dizer.
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” <i>(Exit)</i>	PEDRO: É mesmo! Você é cantor. Mas eu explico. É “música com som de prata” porque os músicos não ganham ouro pra tocar. <i>Quando a música com seu som de prata Ajuda a curar tudo de repente</i> <i>(Sai.)</i>
MUSICIAN 1–What a pestilent knave is this same!	PRIMEIRO MÚSICO: Mas que sujeito mais pestilento!
MUSICIAN 2 – Hang him, Jack! Come, we’ll in here, tarry for the mourners, and stay dinner. <i>Exeunt</i>	SEGUNDO MÚSICO: Que vá se enforcar! Vamos, temos de esperar pelos que choram e pelo jantar. (Saem.)

A cena ocorre no contexto trágico da morte de Julieta, e Pedro, como locutor, emprega o humor para suavizar a tensão. Suas provocações aos músicos criam um contraste cômico que aproxima o público e oferece um momento de respiro antes do próximo clímax da narrativa. Esse humor surge da oposição entre a leveza de suas falas e a seriedade do momento, funcionando como um alívio cômico calculado.

Para alcançar esse efeito, Pedro utiliza trocadilhos e ironias que exigem criatividade na tradução. Como Charaudeau (2006) aponta, o humor estabelece uma cumplicidade entre locutor e destinatário, criando uma convivência lúdica que suspende momentaneamente a carga dramática da peça. A interação com os músicos traz descontração, sem críticas sociais diretas, reforçando o caráter transitório do humor nesse contexto.

Esse tipo de cena, conforme Alden (2018), é uma estratégia narrativa recorrente em tragédias, funcionando como uma pausa emocional que prepara o público para os eventos subsequentes. A escolha de inserir um interlúdio como o de Pedro demonstra um uso deliberado do humor para manipular a experiência do espectador, explorando a dinâmica entre comédia e tragédia de forma eficaz.

4. O contrato de comunicação como metodologia

A metodologia adotada fundamenta-se na compreensão da encenação discursiva que ocorre entre os sujeitos durante o ato de comunicação. Essa encenação adquire significado por meio do contrato comunicacional e se pauta em uma finalidade discursiva específica. No contrato de comunicação, temos duas instâncias de contrato (Charaudeau, 2016):

a) Instância externa – o fazer: envolve a ação de comunicar. Aqui, William Shakespeare como EUC ao escrever *Romeu e Julieta*. O TUi corresponde tanto o ator como o tradutor da obra, pois ambos interpretam e compreendem o texto, ainda que de maneiras distintas. No contexto da tradução, a relação entre texto e leitor é mediada, uma vez que o tradutor possui necessidades interpretativas diferentes das de um leitor comum.

b) Instância interna – o dizer: refere-se à comunicação dentro do próprio texto. Shakespeare cria um *eu enunciativo* (EUE), uma voz ficcional que conduz a narrativa, dirigindo-se a um *tu destinatário* (TUD), um leitor ou interlocutor idealizado no texto. Esse destinatário pode não coincidir com o TUi real (leitor ou espectador da peça).

Assim, essa metodologia considera a tradução como uma ponte entre diferentes idiomas e culturas, destacando a importância da análise discursiva na construção da mensagem e na dinâmica entre emissor e receptor. Em textos humorísticos, essa relação é ainda mais complexa, pois o efeito cômico depende da interação entre os participantes e do contexto em que se insere.

A falta de um entendimento preciso desse contexto pode comprometer a decodificação da mensagem e sua eficácia.

Além do contexto, a finalidade do humor na cena deve ser considerada: trata-se de um mero entretenimento, de uma crítica social ou de uma provocação reflexiva? Para Charaudeau (apud Mendes, 2008), o emissor (EUc), ao construir deliberadamente o sentido, busca provocar riso ou reflexão no receptor (TUi). Essa dinâmica se baseia na identificação do receptor com as situações ou personagens apresentados, explorando mecanismos como projeção e empatia. A alternância entre realismo e absurdo contribui para manter o engajamento do público, e o contrato comunicativo depende da expectativa de que o receptor reconheça e aceite o humor como uma construção intencional.

A analogia entre comunicação e encenação teatral reforça essa perspectiva. Assim como o diretor utiliza elementos cênicos para produzir efeitos de sentido, o locutor emprega os recursos discursivos visando a resposta do interlocutor (Charaudeau, 2016). No caso da tradução, identificar o humor no texto original e compreender sua relação com as culturas envolvidas orienta as decisões do tradutor, garantindo a manutenção do efeito humorístico.

O personagem do bobo, recorrente nas peças de Shakespeare, ilustra bem a aplicação do contrato comunicativo de Charaudeau. Videbaek (1996, p. 1) observa que, embora o bobo possa aparecer brevemente, suas falas são posicionadas em momentos cruciais da ação. Apesar de sua linguagem menos formal, muitas vezes considerada um “contaminante” (Videbaek, 1996, p. 2²³), sua função vai além do alívio cômico: ele influencia o rumo dos acontecimentos e molda a percepção do público.

Shakespeare expande o papel tradicional do bobo ao combiná-lo com liberdade de expressão e mobilidade narrativa. O bobo transita entre palco e público, utilizando o humor para oferecer reflexões sobre a trama e sobre a condição humana. Videbaek (1996) descreve a cena de Pedro e os músicos como um exemplo desse uso estratégico: apesar da atmosfera de luto pela morte de Julieta, o público, ciente da verdadeira situação, percebe a superficialidade desse luto e pode rir do confronto verbal de Pedro com os músicos.

Nesse contexto, o contrato de comunicação é relevante para entender a função do bobo na peça. Ele estabelece as condições de interação entre o locutor e o interlocutor, considerando os papéis, os objetivos e as circunstâncias da comunicação. O bobo se comunica com o público

²³ “a contaminant”

numa linguagem acessível e direta, rompe com o tom elevado da tragédia e cria uma comunicação horizontal e inclusiva. Como mediador de significados, o bobo facilita a interpretação e a reação do público aos acontecimentos, tornando-se uma ponte entre o universo da peça e a experiência dos espectadores. Dessa forma, ele contribui para a complexidade da obra, equilibrando a seriedade dos temas com momentos de reflexão cômica e crítica.

A tradução de “Heart’s ease” é direta e mantém o questionamento do músico sobre a escolha da canção. No original, a pergunta “Why ‘Heart’s ease?’” serve como gancho para o jogo de palavras que Pedro faz a seguir. Ao manter “Alegrias do coração”, a tradução facilita a continuidade do diálogo, preservando a estrutura interrogativa e o papel do músico como um personagem que reage às demandas incomuns de Pedro. “Heart’s ease” refere-se a uma música que sugere conforto e tranquilidade, e a tradução conserva o significado geral ao adaptar para “Alegrias do coração”, buscando preservar a intenção de um pedido desesperado por alívio emocional. A repetição enfática é mantida, e conserva o apelo dramático e humorístico de Pedro, e o contrato de comunicação é respeitado ao proporcionar uma expressão que o público falante de português pode entender, transmitindo a mesma sensação de clamor.

O trecho “My heart is full of woe” no original descreve um estado de profunda tristeza, que é adaptado para “Tristezas do coração”, e transmite o mesmo estado emocional de forma mais acessível ao público lusófono. Contudo, a expressão “merry dump” merece atenção especial: “dump” refere-se a uma canção melancólica, enquanto “merry” cria uma contradição, resultando em um oxímoro que reforça o humor ácido da cena. A escolha por “bobagem alegre” na tradução simplifica a duplicidade de sentido, mas perde parte da nuance original e transforma a sugestão de Pedro em algo mais coloquial. A tradução de “dump” por “bobagem” modifica significativamente o peso semântico e musical do termo, e impacta diretamente a isotopia do texto. Enquanto “dump” tem uma carga mais áspera e direta, muitas vezes associada a um tom mais brusco ou depreciativo, “bobagem” suaviza o humor e desloca o impacto emocional para um registro mais leve. Essa alteração afeta a coerência semântica do texto, pois a isotopia é sensível a mudanças vocabulares que podem alterar o tom e o ritmo da narrativa. No caso, a rudeza de “dump” pode estar diretamente ligada à intenção do autor de criar um contraste marcante para reforçar a contradição humorística, algo que “bobagem” potencialmente enfraquece. Essas mudanças ressaltam como decisões de tradução, mesmo em nível lexical,

podem reconfigurar a experiência narrativa e deslocar os eixos semânticos e estilísticos do texto original.

A fala “Not a dump we; ‘tis no time to play now” usa “dump” para se referir a uma música melancólica popular na Inglaterra renascentista. Com “Not a dump we”, o músico recusa o pedido de Pedro por uma “merry dump”, e reforça a natureza contraditória do pedido. A tradução “Bobagem nós não tocamos!” substitui a referência musical específica por uma expressão mais genérica, simplifica o jogo de palavras original e torna a recusa mais direta e cotidiana. Com isso, perde-se o significado associado ao contexto musical da época, e o diálogo se torna uma comédia menos sofisticada.

Ao traduzir “‘tis no time to play now” como “Menos ainda em horas como esta”, a adaptação mantém a ideia de um momento inapropriado para música, mas reduz o tom formal do original. A fala em inglês expressa a recusa de forma mais educada; a tradução em português adota um tom mais direto, adequado a um público que prefere um diálogo mais acessível.

No original, “I will then give it you soundly” é uma ameaça velada, em que “soundly” sugere algo feito de forma contundente. A tradução “Pois vão acabar sentindo o meu toque!” adapta o trocadilho com “soundly” para algo próximo do português, utilizando “toque” para explorar o duplo sentido ligado ao toque musical e ao impacto físico ou emocional. Embora não capture exatamente o significado original, mantém a ambiguidade da ameaça de Pedro.

A tradução também preserva o tom sarcástico do músico, que responde ao comentário de Pedro com “What will you give us?”, uma pergunta provocativa. Ao usar “toque”, a resposta do músico joga com a ambiguidade criada por Pedro, mantendo o tom irônico e o jogo verbal entre os personagens.

No original, “gleek” é uma provocação ou insulto, e “minstrel” refere-se a um músico itinerante. Pedro oferece uma “provocação” em vez de pagamento, tratando-os pejorativamente. Na tradução, o trocadilho é adaptado para “chicote” e “saltimbancos” e muda a intenção original e sugere punição física, afastando-se do insulto verbal. “Saltimbancos” mantém o tom depreciativo, mas com conotação diferente, focando no desprezo social mais do que na profissão. A adaptação sacrifica o trocadilho em prol de uma expressão mais clara para o público português.

A expressão pejorativa "serving-creature" é traduzida para "Quem, você? Um reles criado?", e torna o confronto mais direto. "Lay the serving-creature's dagger on your pate" é uma ameaça de Pedro, traduzida para "adaga ordinária", que preserva o tom depreciativo. O trecho "I will carry no crotchets", referindo-se a notas musicais e a discussões triviais, é adaptado para "não carrego comigo rimas", que perde a referência musical original. O jogo com "I'll re you, I'll fa you" é mantido em "dó-ré-mi vocês", mas o impacto é menor.

Embora a crítica ao humor de Pedro seja preservada na tradução de "Pray you, put up your dagger, and put out your wit" por "Melhor guardar a faca e sua débil inteligência", o impacto retórico da frase original é suavizado, e torna o jogo estilístico menos evidente. Na formulação original, a justaposição de "dagger" (punhal) e "wit" (inteligência, sagacidade) constrói um contraste entre o concreto e o abstrato: o punhal, um objeto físico e violento, é associado à força bruta, enquanto a sagacidade é apresentada como uma "arma mental". Além disso, a frase combina uma ação literal ("guardar o punhal") com uma ação figurada e provocativa ("desligar sua sagacidade"), criando um efeito irônico que reforça o humor mordaz. Na tradução, a substituição por "débil inteligência" mantém o tom de crítica, mas elimina o contraste entre o mundo físico e o intelectual, e privilegia um insulto direto e mais literal. Dessa forma, o deslocamento estilístico enfraquece o impacto do contraste retórico presente no original.

Pedro responde com uma ameaça cômica, combinando "iron wit" e "iron dagger" para gerar um efeito humorístico que mistura sagacidade mordaz e uma violência caricatural. No entanto, a tradução para "ferro da faca" e "inteligência de ferro" reduz a força do original, diluindo tanto o jogo de palavras quanto o impacto cômico. O uso de "tacada" é menos específico e visual do que "dry-beat" que, segundo Crystal e Crystal (2002, p. 141), significa "espancar vigorosamente"²⁴ ou "dar uma surra"²⁵ – um termo que evoca brutalidade física de forma exagerada e caricata. Esse deslocamento na tradução reduz a teatralidade e o humor provocativo do original, e compromete a força da ameaça cômica. Na passagem em que Pedro recita versos e questiona "silver sound", a tradução mantém "som de prata", mas pode perder a alusão ao pagamento por música. Pedro pede que os músicos interpretem a expressão, como uma espécie de charada.

²⁴ "beat soundly"

²⁵ "Thrash, cudgel"

Adaptações de Simon Catling e Hugh Rebec como “Simão Viola” e “Hugo Rabeca” mantêm as referências a instrumentos e preservam o tom cômico, enquanto “João do Grito” perde a referência específica de James Soundpost. A adaptação dos nomes fictícios de músicos para o português é eficaz em manter a conexão com os instrumentos musicais, e permite que o público lusófono entenda a piada. Ao substituir referências específicas e arcaicas, a tradução altera a dinâmica do contrato comunicativo, enfraquece o vínculo que o texto original estabelecia com leitores ou espectadores familiarizados com a música e a cultura do período de Shakespeare. Isso reflete uma mudança na relação entre o enunciador (Pedro) e o enunciatário (músicos e público), dado que o repertório cultural compartilhado entre o público original e a obra é adaptado para outro contexto cultural.

A tradução busca equilibrar acessibilidade e preservação do tom original, mas sacrifica nuances culturais e trocadilhos, o que simplifica o humor refinado de Shakespeare. A tradução de Heliodora para a obra original preserva a essência da cena ao adaptar os diálogos e trocadilhos para o contexto da língua portuguesa, e torna o conteúdo mais acessível e compreensível para o público lusófono. A adaptação visa aproximar o texto do público, respeitando o contrato comunicativo, ao mesmo tempo em que facilita a continuidade do diálogo e conserva o humor e a ironia presentes na obra original.

Em relação às falas de Pedro, a adaptação de trocadilhos e referências musicais como “ré e fá” e “não carrego comigo rimas” busca preservar o espírito irreverente do personagem, embora o efeito sonoro e a sutileza sejam suavizados na tradução. O uso de expressões mais genéricas e menos específicas do universo musical renascentista diminui a sofisticação do humor, tornando-o mais direto.

A priorização da compreensão imediata na tradução de Heliodora implica a perda de certas camadas de significação e ironia que enriqueciam o texto original. No humor de Pedro, essas nuances subversivas estão profundamente conectadas ao uso de trocadilhos, ironias e contrastes estilísticos que desafiam convenções linguísticas e sociais. Por exemplo, termos como “dry-beat” trazem um exagero cômico e violento que atua como um comentário teatral sobre os conflitos e relações entre os personagens. A perda dessas construções específicas na tradução dilui a complexidade e reduz o desafio intelectual da obra. A plateia brasileira, ao interagir com a tradução, depara-se com uma versão da obra menos desafiadora intelectualmente, que privilegia a clareza e o entendimento imediato em detrimento da riqueza do diálogo e das nuances cômicas.

Trocadilhos ambíguos e referências culturais da época de Shakespeare são simplificados ou adaptados. Isso resulta em um humor mais direto e acessível, que perde a sofisticação e a profundidade presentes no original. Assim, a tradução prioriza a acessibilidade, mas acaba sacrificando as múltiplas camadas interpretativas e o caráter subversivo do humor, elementos essenciais da obra de Shakespeare.

Dessa forma, a tradução de Heliodora cumpre a função de facilitar o acesso ao texto para o público lusófono, mas modifica significativamente o contrato comunicativo e o efeito do humor. A escolha por uma tradução mais direta implica mudanças no alcance das respostas e reflexões que a cena poderia provocar, adequando o texto ao contexto cultural do público brasileiro. As adaptações tornam o humor mais simples, ao passo que as referências culturais específicas, os trocadilhos musicais e os jogos de palavras perdem parte do impacto e da profundidade que tinham no original.

5. Considerações finais

O estudo da cena entre Pedro e os músicos em *Romeu e Julieta* evidencia a complexidade do contrato comunicativo e os desafios da tradução do humor shakespeariano para o português. Com base no quadro teórico de Patrick Charaudeau e no conceito de “desfuncionalização” de Attardo (2020), a análise demonstra como o humor subverte e renegocia convenções discursivas. O efeito cômico surge do desvio da linguagem convencional em um contexto de luto, reconfigurando a interação entre enunciador, enunciatário e ambiente dramático.

Na perspectiva do contrato comunicativo de Charaudeau, a tradução dessa cena exige uma mediação entre o texto-fonte e o público-alvo. O tradutor, como intermediário cultural, adapta a mensagem para preservar a intencionalidade e o impacto do humor, garantindo sua eficácia na nova cultura. Heliodora, ao reformular os trocadilhos originais, ajusta o texto às convenções linguísticas do público brasileiro sem comprometer a função essencial da cena: proporcionar alívio cômico e reforçar a dinâmica lúdica entre os personagens.

Assim, a tradução de Heliodora exemplifica a flexibilidade necessária ao processo tradutório. Sua abordagem equilibra a fidelidade ao espírito da obra de Shakespeare com a necessidade de torná-la acessível e significativa para o leitor contemporâneo, preservando o humor e a função dramaturgica da cena. O tradutor, portanto, não apenas transpõe um texto,

mas renegocia seu contrato comunicativo, assegurando sua ressonância em um novo contexto cultural.

6. Referências

ALDEN, Raymond MacDonald. O uso do material cômico na tragédia de Shakespeare e seus contemporâneos. **Revista Cerrados**, Brasília, v. 27, n. 46, p. 244–260, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.26512/cerrados.v27i46.19642>. Acesso em: 30 set. 2024.

ATTARDO, Salvatore. **The Linguistics of Humor: An Introduction**. Oxford: Oxford University Press, 2020.

CHARAUDEAU, Patrick. Uma análise semiolinguística do texto e do discurso. *In*: PAULIUKONIS, Maria Aparecida Lino; GAVAZZI, Sigrid (orgs.) **Da língua ao discurso: reflexões para o ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005, p. 11-27.

CHARAUDEAU, Patrick. Des catégories pour l'humour?. **Revue Questions de communication**, Nancy, n° 10, p. 19-41, 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.7688>. Acesso em: 10 jul. 2024.

CHARAUDEAU, Patrick. **Linguagem e discurso: modos de organização**. Tradução de Ângela M. S. Corrêa e Ida Lúcia Machado. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2016.

CRYSTAL, David; CRYSTAL, Ben. **Shakespeare's Words: A Glossary and Language Companion**. London: Penguin Books, 2002.

CRITCHLEY, Simon. **On Humour**. London: Routledge, 2002.

FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1980. v. VIII.

MENDES, Eliana Amarante de Mendonça. Análise do discurso e tradução. *In*: LARA, Glaucia Muniz Proença; MACHADO, Ida Lúcia.; EMEDIATO, Wander. (org.). **Análises do discurso hoje**. Volume 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Lucerna, 2008, p. 31-43.

LEIBOLD, Anne. **The Translation of Humor: Who Says It Can't Be Done?** *Meta*, v. 34, n. 1, March 1989, p. 109-111, 1989. Disponível em: <https://doi.org/10.7202/003459ar>. Acesso em: 05 set. 2024.

ROSAS, Marta. **Por uma teoria da tradução do humor**. *DELTA: Documentação E Estudos Em Linguística Teórica E Aplicada*. v. 19 especial, 2003, p. 133-161. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/delta/article/view/38348>. Acesso em: 05 set. 2024.

SHAKESPEARE, William. **Romeo and Juliet**. Fully Annotated, With an Introduction by Burton Raffel, With an Essay by Harold Bloom. The Annotated Shakespeare. New Haven and London: Yale University Press, 2004.

SHAKESPEARE, William. Romeu e Julieta. Tradução de Bárbara Heliodora. *In*: SHAKESPEARE, William. **Teatro Completo. Vol 1: Tragédias e comédias sombrias**. Tradução de Bárbara Heliodora. São Paulo: Nova Aguilar, 2016. vol. 1, p. 119-239.

VALE, Rony Petterson Gomes. **O discurso humorístico: noções gerais sobre um percurso de análise pela linguagem do riso**. 2013. 280f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2013.

VIDEBAEK, Bente A. **The Stage Clown in Shakespeare's Theatre**. Westport: Greenwood Press, 1996.