



QUANDO A PIADA VIRA CENA: HUMOR E TRADUÇÃO EM *A COMÉDIA DOS ERROS*¹

André da Silva Bastos²

Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD)

Tiago Marques Luiz³

Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD)

Resumo: A tradução do humor constitui um dos campos mais complexos da teoria e da prática tradutória, uma vez que o efeito cômico se apoia em elementos linguísticos, culturais e contextuais nem sempre transferíveis entre línguas e culturas. Este artigo examina essa problemática a partir de um enquadramento analítico, mobilizando o funcionalismo alemão – conforme desenvolvido por Katharina Reiss (1989), Hans J. Vermeer (2002) e Christiane Nord (2016) – como instrumento descritivo para compreender decisões tradutórias orientadas pelo efeito e pela função do texto na cultura de chegada. Esse enquadramento é articulado à Teoria Geral do Humor Verbal (TGHV), de Salvatore Attardo (2020), e à tipologia de Dirk Delabastita (1993) para a tradução de trocadilhos, que oferecem ferramentas específicas para a análise do humor verbal. Como *corpus* ilustrativo, analisa-se um trecho de *A Comédia dos Erros*, de William Shakespeare, com base na edição crítica de 2002, preparada por Charles Whitworth, e em sua tradução brasileira por Barbara Heliodora (2016), com o objetivo de descrever como diferentes recursos humorísticos – jogos lexicais, estereótipos culturais e imagens corporais grotescas – são mantidos, adaptados ou neutralizados no texto-alvo. O estudo não atribui filiação teórica explícita à tradutora, mas utiliza os referenciais mencionados para explicar retrospectivamente as soluções observadas, evidenciando como perdas formais localizadas podem coexistir com a preservação da funcionalidade cômica do texto dramático.

Palavras-chave: *A Comédia dos Erros*; Comicidade verbal; Funcionalismo alemão; Tradução do humor; William Shakespeare;

When a joke turns into a scene: humor and translation in the Comedy of Errors

¹ Este trabalho resulta da pesquisa de iniciação científica intitulada “Entre o literal e o funcional: desafios da tradução do humor em piadas”, desenvolvida com financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

² Graduando em Letras Português/Inglês na Universidade Federal da Grande Dourados.

³ Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia (2019). Professor adjunto na Universidade Federal da Grande Dourados.

Abstract: The translation of humor constitutes one of the most complex areas in translation theory and practice, since comic effects rely on linguistic, cultural, and contextual elements that are not always transferable across languages and cultures. This article examines this issue from an analytical perspective, mobilizing German functionalism—as developed by Katharina Reiss (1989), Hans J. Vermeer (2002) and Christiane Nord (2016) —as a descriptive framework for understanding translation decisions oriented toward effect and textual function in the target culture. This framework is articulated with Salvatore Attardo’s (2020) General Theory of Verbal Humor (GTVH) and Dirk Delabastita’s (1993) typology for the translation of wordplay, which provide specific tools for the analysis of verbal humor. As an illustrative corpus, the article analyzes a passage from *The Comedy of Errors*, by William Shakespeare, based on the 2002 critical edition prepared by Charles Whitworth, alongside its Brazilian Portuguese translation by Barbara Heliodora (2016). The aim is to describe how different humorous resources – lexical play, cultural stereotypes, and grotesque bodily imagery – are preserved, adapted, or neutralized in the target text. The study does not attribute an explicit theoretical affiliation to the translator; rather, it employs the aforementioned frameworks to retrospectively explain the observed solutions, showing how localized formal losses may coexist with the preservation of the comic functionality of the dramatic text.

Keywords: The Comedy of Errors; Verbal comedy; German functionalism; Humor translation; William Shakespeare

Introdução

O humor transcende o mero entretenimento, atuando como um complexo mecanismo social que reflete valores culturais, normas linguísticas e dinâmicas interpessoais. Na esfera da tradução, a transposição do humor apresenta desafios singulares que o distinguem de outros modos de produção escrita, pois sua eficácia e recepção dependem intrinsecamente de sutilezas idiomáticas e referências contextuais que se mostram resistentes a uma transferência direta.

Este artigo se propõe a explicar a tradução do humor sob a ótica da teoria do funcionalismo alemão, um paradigma que emergiu na década de 1970 com significativas contribuições de teóricos como Katharina Reiss, Hans J. Vermeer e Christiane Nord. Essa abordagem redefine a tradução ao priorizar o *skopos* – o propósito ou objetivo do texto traduzido – como o critério primordial para as decisões do tradutor. Ao invés de uma fidelidade estrita ao texto-fonte, o funcionalismo defende a adequação do texto-alvo à sua função comunicativa e ao público-alvo (Nord, 2016).

Para aprofundar a compreensão sobre a natureza do humor e suas complexidades tradutórias, integraremos as contribuições da Teoria Geral do Humor

Verbal (TGHV), proposta por Salvatore Attardo (2020). Essa teoria oferece um modelo analítico detalhado para decompor o humor em seus componentes estruturais, como “*scripts* opostos” e “mecanismos lógicos”, essenciais para identificar as fontes do efeito cômico. Adicionalmente, incorporaremos a discussão teórica desenvolvida por Dirk Delabastita (1993) sobre a tradução de trocadilhos e jogos de palavras, a qual oferece estratégias específicas para lidar com as ambiguidades linguísticas que frequentemente sustentam o humor verbal.

A relevância deste estudo é acentuada pela crescente globalização e pela demanda contínua por traduções de conteúdos humorísticos em diversas mídias. O insucesso na transmissão do humor pode comprometer não apenas a qualidade do texto traduzido, mas também sua aceitabilidade e impacto junto ao público-alvo. Como *corpus* ilustrativo, analisa-se um excerto de *A Comédia dos Erros*, de William Shakespeare, que apresenta um complexo entrelaçamento de jogos verbais, estereótipos culturais e alusões contextuais, a fim de evidenciar os desafios envolvidos na tradução do humor.

A análise adota uma perspectiva funcionalista como instrumento descritivo, articulada às ferramentas analíticas propostas por Attardo (2002) e Delabastita (1993), com o objetivo de examinar retrospectivamente as soluções tradutórias observadas na tradução brasileira de Barbara Heliodora. Não se pressupõe adesão teórica explícita da tradutora ao funcionalismo; antes, busca-se demonstrar como esse enquadramento permite compreender de que modo determinadas escolhas textuais preservam a funcionalidade cômica do excerto, priorizando o efeito comunicativo em detrimento da literalidade formal.

1. O Funcionalismo Alemão e a Tradução do Humor

A Teoria do Funcionalismo Alemão, sistematizada ao longo das décadas de 1970 e 1980, especialmente nas obras de Katharina Reiss (1981, 1989), Hans J. Vermeer (2002) e Christiane Nord (2016), representa um ponto de inflexão nos Estudos da Tradução. Esse modelo substitui a busca por equivalência linguística ou formal pela ênfase na função comunicativa do texto-alvo, deslocando o foco do “como” se diz para o “para que” se traduz. No contexto da tradução do humor verbal, essa mudança de paradigma não é apenas útil – é necessária. O humor, sobretudo o de natureza linguística (como piadas, trocadilhos e jogos de palavras), raramente é transferível de forma literal entre línguas e

culturas. O funcionalismo oferece ao tradutor as ferramentas conceituais para lidar com esse desafio de maneira consciente, criativa e ética.

Reiss (1981) propõe uma tipologia textual fundamentada nos três modos da linguagem identificados por Karl Bühler: o informativo, o expressivo e o operativo⁴. Cada texto, segundo a autora, apresenta uma combinação dessas funções, com uma delas predominando. Ela observa: “os tipos textuais [...] podem ser aproximadamente classificados de acordo com três funções comunicativas: nenhuma variedade textual representa apenas uma função; todas são uma mescla característica” (Reiss, 1981, p. 125⁵).

Na tradução de textos cômicos, geralmente associados às funções expressiva e operativa, a abordagem funcional exige que o tradutor compreenda não apenas o conteúdo linguístico, mas sobretudo os efeitos pretendidos no leitor. Reiss argumenta que “o método de tradução deve ser determinado pelo tipo de texto” (Reiss, 1981, p. 125⁶). Em outra formulação, ela afirma que “o tipo apropriado de tradução deve ser determinado com base na função textual predominante” (Reiss, 1989, p. 108⁷). Assim, quando uma piada depende de aliteração, ambiguidade ou duplo sentido específico de uma língua, a tradução literal provavelmente falhará. O tradutor, então, deve reformular ou substituir a construção original por uma solução que cause efeito similar no público-alvo.

É nesse ponto que a proposta de Hans J. Vermeer (2002), com sua teoria do *skopos*, se torna complementar. Para ele, a tradução é antes de tudo uma ação comunicativa intencional, orientada por um objetivo concreto, estabelecido pelo comissionário, pelas condições de recepção ou pelo contexto sociocultural da tradução. O autor afirma: “qualquer forma de ação tradutória, incluindo, portanto, a própria tradução, pode ser concebida como uma atividade com propósito” (Vermeer, 2002, p. 173⁸). Esse

⁴ O modo informativo está focado na transmissão objetiva de dados e fatos (como em textos científicos ou jornalísticos); o modo expressivo valoriza a subjetividade e a estética da linguagem, transmitindo emoções ou pontos de vista do autor (como em poemas, narrativas literárias ou discursos artísticos); o modo operativo busca influenciar o comportamento do leitor, provocando uma reação ou ação, sendo comum em textos publicitários, políticos ou instrucionais. Identificar essa função predominante é essencial para orientar as estratégias tradutórias no modelo funcionalista.

⁵ text types [...] can be approximately classified according to three communicative functions: no text variety represents only one function; all are a characteristic mixture

⁶ the method of translation must be determined by the text type

⁷ the appropriate type of translation must be determined on the basis of the predominant text function

⁸ any form of translational action, including therefore translation itself, may be conceived as an action with a purpose

propósito – o *skopos* – determina as decisões tradutórias: “o texto-alvo é determinado por seu *skopos*, isto é, pelo propósito que se pretende cumprir” (Vermeer, 2002, p. 174⁹).

Aplicado à tradução do humor, o *skopos* justifica uma abordagem mais flexível, voltada ao efeito da piada em vez de à sua forma original. Isso significa que o tradutor pode – e muitas vezes deve – criar novos jogos de linguagem, substituir referências culturais ou até alterar a estrutura do enunciado, desde que a função humorística seja preservada. Em outras palavras, o sucesso da tradução do humor reside menos na fidelidade à letra e mais na fidelidade ao riso – isto é, ao efeito pragmático que se quer provocar.

Contudo, essa liberdade funcional não elimina a necessidade de responsabilidade ética por parte do tradutor. É nesse ponto que a contribuição de Christiane Nord (2016), ao introduzir o conceito de lealdade, torna-se essencial. Para Nord, o tradutor, mesmo quando autorizado pelo *skopos* a se afastar da forma original, deve manter um compromisso ético com os interlocutores do processo tradutório, especialmente o autor e o público-alvo. Nas palavras da autora, “a lealdade é uma categoria interpessoal que se refere à responsabilidade que os tradutores têm em relação aos seus parceiros na interação tradutória” (Nord, 2016, p. 62).

Isso significa que o tradutor não pode agir de maneira arbitrária ou opaca: suas decisões devem ser justificáveis, transparentes e coerentes com os objetivos comunicativos do texto. No caso da tradução do humor, a lealdade exige, por exemplo, que o tradutor evite distorcer ironias sutis em sarcasmos agressivos, ou transformar humor autorreferencial em paródia não intencionada. Também significa não exagerar no uso de marcas locais se o texto original não tinha esse tom, mesmo que o público-alvo permita esse tipo de adaptação. Nord (2016, p. 54) sintetiza essa lógica ao afirmar que “se o *skopos* exige uma mudança de função, o critério exigido já não é a coerência intratextual com o texto-fonte, mas passa a ser a adequação ou a apropriação em relação ao *skopos*”.

Outro aspecto importante na proposta de Nord é o modelo de análise textual pré-tradutória, que serve como base para decisões bem fundamentadas. Ela propõe a análise de fatores extratextuais – como o comissionário da tradução, o perfil do público-alvo, o meio de circulação, o lugar e o tempo de recepção – e de fatores intratextuais, como o tema, a organização textual, a linguagem, o estilo, os elementos não verbais etc. Esse

⁹ the target text is determined by its *skopos*, that is, by the purpose it is intended to fulfill

levantamento permite ao tradutor alinhar suas escolhas ao escopo da tradução. Como enfatiza a autora, “um erro de tradução é a falha em cumprir algumas das instruções do encargo de tradução” (Nord, 2016, p. 293).

Vale lembrar que Reiss também se antecipa a essa perspectiva de adequação pragmática ao afirmar que, nos textos operativos, “o método de tradução deve levar em consideração a maneira como se supõe que os receptores do texto-alvo reagirão ao texto” (Reiss, 1981, p. 126¹⁰). A centralidade da reação do leitor é particularmente evidente no humor, que só se concretiza enquanto fenômeno comunicativo se provocar uma resposta emocional (como riso ou surpresa) no destinatário. Por isso, a tradução do humor exige que o tradutor pense como o público-alvo, compreenda o contexto cultural em que o texto será recebido, e adapte-se a ele sem trair o espírito do original.

A convergência entre os conceitos de função textual (Reiss), *skopos* (Vermeer) e lealdade (Nord) permite, assim, um modelo de tradução que equilibra três dimensões fundamentais: criatividade tradutória, responsabilidade comunicativa e adequação cultural. O tradutor do humor verbal é um criador de sentido que atua com liberdade controlada, consciente de que sua função não é repetir palavras, mas reconstruir efeitos, reformular intenções e reencenar o riso.

Em contraste com abordagens que privilegiam a equivalência linguística estrita – como a de Roman Jakobson (1959), que reconhece as limitações da tradução interlingual e defende a transposição criativa especialmente no caso da poesia e dos trocadilhos – o funcionalismo alemão oferece um modelo mais flexível e pragmático, centrado na adequação comunicativa. Em vez de exigir uma correspondência formal entre texto-fonte e texto-alvo, esse modelo legitima a criatividade, a adaptação e até a reinvenção dos elementos humorísticos, desde que essas estratégias estejam subordinadas ao *skopos* da tradução e guiadas por critérios de lealdade e responsabilidade textual.

Dessa forma, o funcionalismo não apenas reconhece os impasses próprios da tradução do humor, mas fornece ferramentas conceituais para solucioná-los com coerência teórica e liberdade criativa, permitindo que o tradutor atue como um mediador intercultural capaz de reconstruir, no novo contexto, os efeitos comunicativos e estéticos do texto original.

¹⁰ the method of translation must take account of how it is presumed the target-text receivers will react to the text
ESTUDOS | A MARGem, Uberlândia, v. 23, 2026.

2. Teorias do Humor Verbal: Attardo e Delabastita

Para uma abordagem tradutória eficaz do humor, é indispensável compreender sua estrutura interna e os mecanismos que o deflagram. As teorias de Salvatore Attardo (2020) e Dirk Delabastita (1993) oferecem um instrumental analítico valioso para a análise do humor verbal, cada uma abordando aspectos complementares da comicidade linguística: a primeira, pela via da semântica e da pragmática; a segunda, pelo viés da textualidade e da tradução.

Salvatore Attardo, com sua TGHV, expande a Teoria Semântica do Humor baseada em Scripts (TSHBS¹¹) de Victor Raskin (1985), propondo uma estrutura hierárquica que decompõe o humor em seis Recursos de Conhecimento (doravante RCs¹²). Esses RCs, segundo o autor, explicam tanto “a similaridade entre piadas” quanto “as diferenças entre trocadilhos e não-trocadilhos” (Attardo, 2020, p. 137). São eles:

- › O primeiro é a Oposição de Script (OS¹³) – refere-se à presença de dois *scripts* incongruentes, como vida/morte ou esperado/inesperado, cuja colisão sustenta o efeito cômico;
- › Mecanismo Lógico (ML¹⁴) – o princípio retórico que conecta esses *scripts* e permite a transição entre eles, por meio de ambiguidade, inversão, raciocínio absurdo ou analogia;
- › Situação (SI¹⁵) – o cenário narrativo da piada, incluindo personagens, ações e objetos;
- › Alvo (A¹⁶) – a entidade ou grupo satirizado ou ridicularizado pela piada;
- › Estratégia Narrativa (EN¹⁷) – a forma estrutural do humor (diálogo, monólogo, pergunta-resposta etc.);
- › Linguagem (LI¹⁸) – os recursos linguísticos empregados, como trocadilhos, aliterações, ambiguidade lexical, rimas ou jogos de palavras.

¹¹ Semantic Script Theory of Humor (SSTH)

¹² Knowledge Resources (KRs)

¹³ Script Opposition (SO)

¹⁴ Logical Mechanism (LM)

¹⁵ Situation (SI)

¹⁶ Target (TA)

¹⁷ Narrative Strategy (NS)

¹⁸ Language (LA)

A TGHV oferece uma matriz sistemática para mapear onde o humor “reside” em um texto e como ele pode ser recriado funcionalmente. Attardo (2020, p. 150) explica que “cada texto instancia essas oposições de *script* de alto nível em oposições locais específicas do texto¹⁹”, evidenciando que o humor se realiza por meio de decisões linguísticas e pragmáticas contextuais. Para o tradutor, essa abordagem permite localizar os pontos-chave que sustentam o efeito humorístico e, se necessário, substituí-los por soluções equivalentes em função. O próprio autor propõe uma diretriz pragmática: “Se possível, preserve todos os seis Recursos de Conhecimento na tradução, mas, se necessário, permita que ela difira no nível mais baixo possível para cumprir seu propósito pragmático” (Attardo, 2020, p. 345²⁰). Essa máxima aproxima a TGHV das teorias funcionalistas da tradução, como a de Vermeer, ao priorizar o efeito comunicativo acima da forma linguística.

Complementarmente, Dirk Delabastita (1993) concentra-se no estudo dos trocadilhos, uma das formas mais desafiadoras do humor verbal para o tradutor. Ele concebe o trocadilho como um conjunto de fenômenos textuais que exploram características inerentes à estrutura da língua, promovendo uma confrontação comunicativamente significativa entre duas ou mais estruturas linguísticas que se aproximam em termos de forma, mas se distanciam em relação ao significado (Delabastita, 1993, p. 57). O trocadilho, portanto, opera sobre a interseção entre forma e conteúdo, exigindo que o leitor reconheça simultaneamente dois sentidos em uma mesma expressão.

O teórico chama atenção para o fato de que os trocadilhos dependem da percepção de uma similaridade fonêmica como relação semântica – ou seja, aquilo que soa parecido é interpretado como se tivesse relação de sentido (Delabastita, 1993, p. 175). Essa ambiguidade planejada, que é eficaz em uma língua, raramente encontra equivalentes diretos em outra. Como resultado, a tradução de trocadilhos frequentemente escapa aos modelos de equivalência tradicional. Delabastita propõe uma tipologia de estratégias tradutórias que inclui: substituição por trocadilho funcionalmente similar, compensação em outro ponto do texto, reformulação com nova ambiguidade, explicitação via nota de rodapé ou, em último caso, omissão.

¹⁹ each text instantiates these high-level script oppositions in locally specific oppositions within the text

²⁰ “If possible, preserve all six Knowledge Resources in your translation, but if necessary, let your translation differ at the lowest necessary level for your pragmatic purposes”

Nesse sentido, o autor não oferece uma solução única, mas um quadro de possibilidades que considera a função cômica, o contexto, o gênero e o público-alvo. Suas contribuições se alinham à perspectiva funcionalista ao enfatizar que a tradução do trocadilho não deve ser julgada por sua literalidade, mas por sua eficácia comunicativa no texto de chegada.

Combinadas, as teorias de Attardo e Delabastita constituem um instrumental analítico eficaz para tradutores que lidam com o humor verbal. A primeira fornece um modelo abrangente para identificar os componentes estruturais do cômico; a segunda detalha os desafios específicos relacionados aos jogos linguísticos. Ambas se articulam com os princípios do funcionalismo ao reconhecer que a fidelidade na tradução do humor não reside na reprodução formal do texto-fonte, mas na preservação do efeito pragmático e estilístico junto ao leitor-alvo.

3. A tradução do humor shakespeariano: análise de *A Comédia dos Erros*

A tradução do humor, mesmo sob a égide flexível do funcionalismo, confronta desafios intrínsecos que exigem do tradutor uma profunda compreensão das dinâmicas culturais e linguísticas. A aplicação dos princípios de Reiss, Vermeer e Nord, em conjunto com as análises de Attardo e Delabastita, permite uma navegação estratégica por essas complexidades. Neste artigo, propõe-se uma leitura funcionalista de um excerto de *A Comédia dos Erros*, de William Shakespeare (Ato 3, Cena 2), traduzido por Barbara Heliodora e publicado em 2016. Ainda que essa tradução não tenha sido produzida sob os preceitos do funcionalismo, sua análise a partir desse referencial teórico permite examinar como os elementos humorísticos são reconstruídos no texto-alvo, evidenciando os desafios enfrentados pelo tradutor e os recursos mobilizados para atender a diferentes funções textuais.

A Comédia dos Erros é uma comédia romântica que, segundo Marlene Soares dos Santos (2016), figura entre as primeiras e mais farsescas peças de William Shakespeare, escrita por volta de 1594. Inspirada na comédia latina *Menaechmi*, de Plauto, a trama gira em torno de dois pares de irmãos gêmeos idênticos, separados no nascimento, que acabam se reencontrando na cidade de Éfeso, desencadeando uma série de equívocos de identidade, mal-entendidos e situações cômicas. O humor da peça é fortemente baseado

em confusões, trocadilhos, insinuações sexuais (*bawdy humor*) e exageros caricaturais, elementos que caracterizam o estilo inicial de Shakespeare.

Embora Delabastita (1993) concentre suas análises principalmente nas traduções de *Hamlet*, suas reflexões sobre o papel dos trocadilhos e jogos linguísticos no teatro shakespeariano em geral ajudam a iluminar aspectos relevantes do humor verbal também em *A Comédia dos Erros*. Como observa o autor (1993, p. 143), o estilo de Shakespeare se caracteriza por um “jogo de palavras e imagens extenso e prolongado”²¹ que dinamiza os diálogos e contribui para romper a rigidez das interações entre os personagens.

O amor familiar, e não o amor romântico, é o “grande tema” e a “mola propulsora da ação” em *A Comédia dos Erros*, o que a diferencia de outras comédias românticas shakespearianas (Santos, 2016, p. 23). Em geral, “essas comédias apresentam mais de uma história (geralmente de amor) que se entrelaça com outra(s) no decorrer da trama” (Santos, 2016, p. 24).

O Ato 3, Cena 2, insere-se no clímax das confusões. Antífolo de Siracusa, um dos mestres, está em Éfeso com seu servo Drômio de Siracusa. Nessa cena, Drômio tenta descrever a Antífolo a mulher que o persegue amorosamente, utilizando uma metáfora estendida: o corpo da mulher é comparado a um mapa-múndi, no qual ele “localiza” países em diferentes partes anatômicas. O humor aqui transcende o visual ou situacional, sendo fundamentalmente verbal – articulado por meio de trocadilhos geográficos, estereótipos nacionais contemporâneos à peça, duplos sentidos e insinuações de teor sexual e depreciativo. Trata-se de um exemplo notório do *wit* shakespeariano: uma combinação de inteligência, ambiguidade e irreverência.

Ainda que Delabastita (1993) não analise esse trecho especificamente – seu estudo concentra-se em *Hamlet* –, suas categorias analíticas sobre o humor verbal e os jogos de palavras oferecem um referencial teórico valioso para a cena. À luz dessa proposta, o diálogo entre Antífolo e Drômio pode ser interpretado como um caso exemplar de trocadilho dialógico²², no qual os trocadilhos atuam como “pivôs conversacionais, fornecendo tanto o motivo quanto a direção para o prosseguimento do diálogo”²³ (Delabastita, 1993, p. 142). Diferentemente dos trocadilhos monológicos, que

²¹extensive and prolonged playing with words and images

²² Dialogical wordplay

²³ conversational pivots, providing both the motive and a direction for the dialogue’s further development

se encerram na fala de um único personagem, os trocadilhos dialógicos promovem o avanço da interação, organizando a alternância das falas e intensificando o ritmo cômico da cena. É essa qualidade interacional que confere ao humor verbal da peça não apenas comicidade, mas também função dramatúrgica.

Segundo Marlene Soares dos Santos (2016), os personagens masculinos mais interessantes de *A Comédia dos Erros* são justamente aquelas de natureza cômica que, embora inseridas em enredos secundários, oferecem uma perspectiva complementar à narrativa principal. Para a autora, Drômio exemplifica a figura do *clown* – termo que, no teatro elisabetano, designava tanto um camponês quanto um ator incumbido de papéis humorísticos – e atua como “mediador entre a peça e o público, derrubando as fronteiras entre ficção e realidade” (Santos, 2016, p. 30). Para Bente Videbaek (1996), *clown* não é apenas um personagem engraçado, mas uma função cênico-dramatúrgica, definida pelo modo como organiza a ação, o corpo e as relações em cena. Nessa perspectiva, os *clowns* em William Shakespeare podem ser compreendidos como funções cênicas que variam conforme o lugar dramático, o grau de centralidade e o modo de produzir comicidade. Um recorte decisivo é o do *clown-servant*, isto é, o clown que atua como criado dentro de uma relação dramática estável com um mestre: a comicidade nasce menos de piadas soltas e mais de um arranjo cênico em que mestre e servo tendem a mover-se como uma unidade, e o servo frequentemente funciona como espelho do mestre, reproduzindo, parodiando ou medindo suas atitudes, de modo a expor seus excessos e torná-los risíveis (Videbaek, 1996, p. 53). É nesse sentido que os Drômios, em *A Comédia dos Erros*, exemplificam de forma privilegiada o *clown-servant*. Além desse perfil, Videbaek distingue outros modos recorrentes de clowning em Shakespeare, tais como:

- . os *rustic clowns* (figuras populares/rústicas, muitas vezes associadas a comicidade de costume e a um “corpo” social marcado pelo ordinário, pelo provinciano e pela materialidade);

- . os *miscellaneous clowns* (personagens cômicos que não se deixam reduzir a uma função única como a servil e aparecem em registros variados, ora como “efeitos pontuais”, ora como dispositivos de contraste e comentário dentro da ação);

- . os *clowns* de função expandida (papéis maiores em que a *clowning* deixa de ser apenas acessória e passa a estruturar longos trechos da peça, como Bottom em *Sonho de uma Noite de Verão* e Dogberry em *Muito Barulho por Nada*);

. os clowns do tipo *court fool/jester*, definidos pela “licença” da fala e pela habilidade de circular entre brincadeira, ironia e comentário, como Touchstone em *Como Gostais e Feste* em *Noite de Reis*;

. e o que ela chama de “*bitter fool*”, um clown de tonalidade mais ácida, corrosiva ou desestabilizadora, exemplificado por Thersites em *Troilo e Créssida* e pelo Fool de *Rei Lear*. Videbaek ainda isola Falstaff como um caso singular de clown (pela escala e pelo impacto cultural do papel) e discute como certas características *clownescas* podem aparecer em personagens que não são “clowns” stricto sensu, como Hamlet – o que reforça que, para ela, “clown” é antes de tudo uma categoria de funcionamento teatral e não apenas um rótulo fixo de personagem (VIDEBAEK, 1996). Ainda segundo Santos (2016, p. 30), esses personagens cômicos não apenas intensificam o humor da peça, mas também estabelecem uma conexão mais imediata com o espectador, promovendo uma experiência mais lúdica e envolvente.

Santos (2016, p. 34) também destaca que *A Comédia dos Erros* ocorre em mais de um lugar, elemento central para o jogo geográfico da cena e para o desenvolvimento do enredo de confusões de identidade. A multiplicidade de cenários reforça o caráter de deslocamento e o humor baseado na troca de lugares e identidades, potencializando o jogo de palavras e referências geográficas, como mencionado por Delabastita (1993). Essa espacialidade múltipla contribui para o efeito humorístico verbal e situacional, ampliando a riqueza e a complexidade do diálogo.

Ao enfatizar o papel do *clown* e a espacialidade múltipla na peça, Santos (2016) nos ajuda a compreender como o humor de *A Comédia dos Erros* não se limita ao nível verbal ou situacional, mas também se apoia na dinâmica espacial e na atuação mediadora dos personagens secundários. Essa combinação de elementos reforça a riqueza do *wit* shakespeariano, que combina inteligência, ambiguidade e forte carga de insinuação sexual, além de potencializar o efeito cômico e a profundidade do jogo de palavras e referências geográficas presentes na cena. Assim, a peça se consolida como uma das obras mais emblemáticas do teatro elisabetano, demonstrando como o humor verbal, a espacialidade múltipla e a caracterização dos personagens secundários se entrelaçam para criar uma experiência teatral vibrante e multifacetada.

A fim de ilustrar a aplicação dos conceitos aqui discutidos, especialmente os oriundos do funcionalismo alemão, da Teoria Geral do Humor Verbal (TGHV), de Attardo (2020), e da tipologia tradutória de trocadilhos proposta por Delabastita (1993), propõe-

se a seguir uma leitura interpretativa de um excerto de *A Comédia dos Erros*, de William Shakespeare (Ato 3, Cena 2), em tradução de Barbara Heliodora. Embora a tradução não tenha sido realizada segundo os pressupostos do funcionalismo, sua análise permite observar como determinados mecanismos humorísticos são mantidos, adaptados ou reconstruídos no texto-alvo, à luz das teorias abordadas.

O *corpus*, neste caso, é composto por um trecho da referida peça em sua versão original, conforme a edição crítica da *Oxford Shakespeare*, organizada por Charles Whitworth e publicada em 2002. A escolha dessa edição se justifica por sua autoridade editorial e pelo aparato crítico que acompanha o texto, fornecendo informações valiosas sobre alusões linguísticas, históricas e culturais relevantes para a compreensão do humor. A tradução utilizada foi realizada por Barbara Heliodora e publicada em 2016 pela Nova Aguilar.

O excerto selecionado – em que Drômio de Siracusa descreve, com humor e trocadilhos, o corpo de uma mulher como um mapa-múndi – exemplifica de forma concentrada os desafios da tradução do humor verbal em Shakespeare. Com base nos seis Recursos de Conhecimento da Teoria Geral do Humor Verbal (oposição de scripts, mecanismo lógico, situação, alvo, estratégia narrativa e linguagem), é possível mapear os elementos que produzem o humor na cena original. Em seguida, esses elementos são cotejados com as escolhas da tradutora, tomando-se como referência auxiliar a tipologia de estratégias tradutórias de trocadilhos sistematizada por Delabastita (1993), como manutenção por trocadilho (trocadilho no texto-fonte → trocadilho no texto-alvo), supressão (trocadilho → zero) e o emprego de compensações e reformulações estilísticas.

Por exemplo, o jogo verbal “She is spherical, like a globe. I could find out countries in her.” combina trocadilho, metáfora e sugestão sexual. A tradução de Heliodora – “É esférica, um globo. Ela é toda coberta de países.” – recria a metáfora central e o efeito humorístico, ainda que perca a ambiguidade de “find out” (descobrir, explorar), que pode ter conotação sexual. Essa reformulação evidencia o esforço tradutório por equivalência funcional, mesmo com perdas localizadas no nível linguístico, em favor da preservação do efeito cômico geral – aspecto coerente com os pressupostos do funcionalismo.

Assim, o excerto cumpre um papel ilustrativo, evidenciando como os recursos teóricos discutidos podem ser mobilizados na análise de casos de tradução humorística complexa, como a de Shakespeare. O foco permanece, contudo, na discussão teórica dos modelos funcionais e humorísticos, e não na análise exaustiva da peça. Para sistematizar

essa operacionalização e tornar explícitos os parâmetros de leitura, o quadro a seguir sintetiza os elementos analíticos mobilizados (categorias e descritores) e indica sua função na descrição do efeito cômico e de suas soluções tradutórias.

Shakespeare (2002, p. 132-134)	Shakespeare (2016, p. 53-54)
ANTIPHOLUS OF SYRACUSE Then she bears some breadth?	ANTÍFOLO DE SIRACUSA Quer dizer que é um pouco larga?
DROMIO OF SYRACUSE No longer from head to foot than from hip to hip. She is spherical, like a globe. I could find out countries in her.	DRÔMIO DE SIRACUSA Dos pés à cabeça mede o mesmo que de um lado a outro; é esférica, um globo. Ela é toda coberta de países.
ANTIPHOLUS OF SYRACUSE In what part of her body stands Ireland?	ANTÍFOLO DE SIRACUSA Em que parte do corpo fica a Irlanda?
DROMIO OF SYRACUSE Marry, sir, in her buttocks. I found it out by the bogs.	DRÔMIO DE SIRACUSA Nas nádegas, senhor. Vê-se pelos pântanos.
ANTIPHOLUS OF SYRACUSE Where Scotland?	ANTÍFOLO DE SIRACUSA E a Escócia?
DROMIO OF SYRACUSE I found it by the barrenness, hard in the palm of the hand.	DRÔMIO DE SIRACUSA Pela secura e a dureza, fica no couro das palmas das mãos.
ANTIPHOLUS OF SYRACUSE Where France?	ANTÍFOLO DE SIRACUSA E onde fica a França?

DROMIO OF SYRACUSE In her forehead, armed and reverted, making war against her heir.	DRÔMIO DE SIRACUSA Na testa – armada e revolta. Nela cabelos lutam como herdeiros.
ANTIPHOLUS OF SYRACUSE Where England?	ANTÍFOLO DE SIRACUSA E a Inglaterra?
DROMIO OF SYRACUSE I looked for the chalky cliffs, but I could find no whiteness in them. But I guess it stood in her chin, by the salt rheum that ran between France and it.	DRÔMIO DE SIRACUSA Eu andei olhando os rochedos, mas não tinha nenhum branco – mas acho que fica no queixo, onde corre o suor salgado que separa a França dos despenhadeiros.
ANTIPHOLUS OF SYRACUSE Where Spain?	ANTÍFOLO DE SIRACUSA E a Espanha?
DROMIO OF SYRACUSE Faith, I saw it not, but I felt it hot in her breath.	DRÔMIO DE SIRACUSA Essa eu não vi...Só senti no hálito quente!
ANTIPHOLUS OF SYRACUSE Where America, the Indies?	ANTÍFOLO DE SIRACUSA E a América e as Índias?
DROMIO OF SYRACUSE O, sir, upon her nose, all o'erembellished with rubies, carbuncles, sapphires, declining their rich aspect to the hot breath of Spain, who sent whole armadas of carracks to be ballast at her nose.	DRÔMIO DE SIRACUSA Ora, senhor, no nariz, que é todo decorado com rubis, carbúnculos e safiras, que inclinam suas riquezas para o hálito da Espanha; pois esta mandou armadas inteiras de carga para servir de lastro ao nariz.
ANTIPHOLUS OF SYRACUSE Where stood Belgia, the Netherlands?	ANTÍFOLO DE SIRACUSA E a Bélgica e os Países Baixos?

DROMIO OF SYRACUSE O, sir, I did not look so low.	DRÔMIO DE SIRACUSA Ora, meu amo – eu não olhei tão baixo.
---	---

Quadro 1: texto-fonte e tradução
Fonte: elaboração pelos autores

O breve intercâmbio inicial entre Antífolo e Drômio – “Then she bears some breadth?” / “No longer from head to foot than from hip to hip. She is spherical, like a globe. I could find out countries in her.” – estabelece o fundamento conceitual e humorístico de todo o episódio subsequente. A pergunta de Antífolo ativa o *script* do corpo feminino em chave avaliativa e depreciativa, ao passo que a resposta de Drômio desloca abruptamente esse corpo para o *script* do globo cartográfico, por meio de uma metáfora expansiva que equipara a mulher a um mapa-múndi.

Nos termos da Teoria Geral do Humor Verbal (TGHV), esse deslocamento configura a oposição de scripts central do excerto: corpo feminino materializado e erotizado versus objeto científico-geográfico associado à ordem, ao saber e à representação abstrata do mundo. Essa oposição não se resolve, mas se mantém ativa, funcionando como eixo estruturante do humor ao longo de toda a cena. O mecanismo lógico que sustenta essa oposição é o da analogia absurda por literalização, na qual um atributo físico (“esférica”) é levado às últimas consequências interpretativas, permitindo que o corpo seja lido como superfície cartográfica.

Já nesse momento inicial, delineia-se também a estratégia narrativa que organiza a sequência cômica: um jogo dialogal de perguntas e respostas em que Antífolo assume o papel de instância interrogativa que regula a progressão temática, enquanto Drômio responde com encaixes cômicos progressivamente mais específicos. Essa estratégia cria um padrão cumulativo baseado na repetição com variação, que estrutura a enumeração geográfica subsequente e garante a escalada do efeito humorístico.

A tradução de Bárbara Heliodora – “Dos como pés à cabeça mede o mesmo que de um lado a outro; é esférica, um globo. Ela é toda coberta de países.” (Shakespeare, 2016, p. 177) – preserva integralmente esses três recursos centrais (oposição de scripts, mecanismo lógico e estratégia narrativa), mantendo tanto a duplicidade de scripts quanto o mecanismo que os articula e o enquadramento dialogal interrogativo que sustenta a progressão da cena. Do ponto de vista da linguagem e da situação, a tradução opta por uma formulação clara e direta, assegurando a inteligibilidade da metáfora e preparando o terreno para a enumeração geográfica que se seguirá. A situação é determinada pelo

diálogo entre amo e servo, configuração dramática que legitima o uso de linguagem obscena e agressiva. Antífolo conduz a enumeração por meio de perguntas sucessivas, enquanto Drômio responde com descrições cada vez mais ofensivas e imaginativas. Esse enquadramento pragmático corresponde ao contexto da comédia shakespeariana inicial, no qual o servo possui licença discursiva para empregar humor obsceno.

Sob a ótica de Delabastita, é fundamental notar que esse fragmento ainda não constitui um trocadilho *stricto sensu*. Não há aqui polissemia lexical nem ambiguidade formal localizada; trata-se, antes, de uma metáfora cômica de base conceitual. Por essa razão, a estratégia tradutória empregada por Heliodora não se enquadra em “trocadilho → trocadilho”, mas corresponde ao que Delabastita descreve como texto-fonte não estruturado como trocadilho → texto-alvo igualmente não estruturado como trocadilho, isto é, a tradução de um segmento humorístico cuja comicidade não se organiza como jogo verbal localizado e que, portanto, não exige operações específicas de tradução de trocadilhos. Em outros termos, a eficácia humorística decorre da manutenção funcional da analogia e do enquadramento narrativo, e não da recriação de um jogo verbal.

Essa escolha tradutória pode ser plenamente justificada à luz do funcionalismo alemão. Do ponto de vista do *skopos*, o objetivo da tradução é introduzir o leitor brasileiro no jogo cômico que estrutura a cena, garantindo a progressão do efeito humorístico e a coerência interna do episódio. A opção por uma tradução semanticamente transparente e funcionalmente equivalente pode ainda ser articulada à tipologia funcional de Reiss (1981²⁴), segundo a qual a avaliação tradutória deve considerar a função comunicativa predominante do texto e a preservação de seu efeito no receptor. Nesse sentido, a tradução de Heliodora prioriza a eficácia pragmática do trecho – isto é, a manutenção do efeito cômico e de sua inteligibilidade – ao preservar a oposição de scripts, o mecanismo lógico e a estratégia narrativa interrogativa que fundamentam o humor. Assim, a adequação funcional do texto-alvo se sustenta mesmo sem o acionamento de estratégias específicas de tradução de trocadilhos.

As notas da edição Oxford reforçam a pertinência histórica da imagem do “globo” ao lembrar que tais objetos eram conhecidos desde 1541 e adquiriram especial relevância

²⁴ A tipologia textual de Katharina Reiss classifica textos conforme a função comunicativa predominante: **Informativo** (conteúdo/fatos em foco): relata, explica, instrui. **Expressivo** (forma estética/estilo em foco): a maneira de dizer é central. Operativo / apelativo (efeito no receptor em foco): quer convencer, induzir ação. **Áudio-midiático/multimodal** (quando o texto está preso a mídia/performance): integra linguagem verbal a som, imagem, cena. Na prática, Katharina Reiss reconhece que muitos textos são híbridos, mas geralmente há uma função dominante que guia as decisões de tradução.

em 1592, com a confecção do globo de Molyneux (Shakespeare, 2002). Esse dado assegura a inteligibilidade da metáfora para o público elisabetano e esclarece o horizonte cultural que a tradução de Heliadora busca recuperar pragmaticamente no contexto de chegada. No plano do alvo, o humor incide sobre o corpo feminino representado de forma grotesca e hiperbólica, convertido em objeto de escárnio por meio da cartografização do corpo. Já no plano da linguagem, a opção por “globo” e pela formulação direta (“toda coberta de países”) preserva a transparência do encadeamento metafórico, garantindo a eficácia imediata do efeito cômico, sobretudo em situação de performance teatral.

Como aponta Delabastita (1993, p. 150), esse procedimento pode ser entendido como “ludibriando o censor²⁵”, ou seja, o uso estratégico do jogo de palavras e da ambiguidade para contornar resistências morais a temas sexuais, permitindo que conteúdos tabus circulem sob a forma de humor verbal. Essa técnica revela o papel do humor como uma ferramenta de transgressão indireta, que desafia limites sociais ao mesmo tempo em que mantém uma aparente inocência, facilitando a circulação de temas considerados proibidos. A tradução de Heliadora preserva a dinâmica amo-servo e a irreverência de Drômio, garantindo que a situação dramática continue a legitimar o humor obsceno para o público brasileiro, conforme o *skopos* original. –

A tradutora busca manter a intenção shakespeariana de satirizar, preservando o corpo feminino como alvo central, ainda que com adaptações. No caso da tradução do humor – especialmente do *bawdy humour* shakespeariano –, esse princípio exige que o tradutor equilibre a intenção comunicativa do autor com as expectativas do público-alvo. Isso não significa alterar o texto por conveniência, mas adaptar-se funcionalmente ao seu escopo comunicativo. Considerando que, na prática tradutória, raramente há um equivalente “normal” e estável para unidades culturais e linguísticas do texto-fonte, tornam-se necessárias soluções não literais e estrategicamente motivadas. Essa perspectiva é especialmente pertinente ao humor de Shakespeare, cuja comicidade tende a se enfraquecer em traduções estritamente literais. A recriação criativa, portanto, não compromete a fidelidade; ao contrário, contribui para preservar o efeito cômico e a inteligibilidade do trecho no texto-alvo.

É no nível da linguagem que se tornam mais visíveis e operacionais as estratégias de tradução descritas por Delabastita, uma vez que é nesse plano que a ambiguidade

²⁵ tricking the censor

lexical, a polissemia e os jogos formais do texto-fonte se manifestam de modo localizado e exigem decisões tradutórias explícitas. No caso do presente fragmento, a escolha por uma formulação desambiguada evidencia a adoção de uma estratégia trocadilho no texto-fonte → segmento não estruturado como trocadilho no texto-alvo, com impacto direto sobre o efeito humorístico de base linguística, ainda que a funcionalidade global da cena seja preservada.

Em *“Ireland... by the bogs”*, a polissemia de *“bogs”* ativa simultaneamente uma referência topográfica aos pântanos característicos da Irlanda e uma ressonância escatológica alusiva, associada às nádegas. Conforme esclarece a nota da edição Oxford, essa leitura decorre da possível relação com o termo vulgar *bog* (*“privy, toilet”*), ainda que esse uso específico não esteja plenamente atestado no período elisabetano, sendo, no contexto da peça, secundário e sugestivo (*“secondary and allusive”*) (Shakespeare, 2002, p. 133).

No catálogo anatômico-geográfico elaborado por Drômio, os famosos pântanos irlandeses são metaforicamente representados pela “carne esponjosa e trêmula” das nádegas de Nell, o que fundamenta o efeito cômico do trecho. Na tradução de Heliodora – *“Vê-se pelos pântanos”* (Shakespeare, 2016, p. 177) – essa ambiguidade é neutralizada, com a recuperação exclusiva do sentido geográfico literal. Configura-se, assim, uma estratégia de trocadilho no texto-fonte → segmento não estruturado como trocadilho no texto-alvo (Delabastita, 1993), na qual o trocadilho lexical é suprimido, embora o efeito cômico principal seja preservado pela associação direta entre as nádegas e a paisagem pantanosa.

No caso da Escócia, o texto-fonte associa o país à *“barrenness”*, termo que remete à ideia de esterilidade, improdutividade e pobreza, funcionando como um estereótipo cultural convencional no inglês do período. A nota da edição Oxford esclarece que se trata de um *slur* (insulto) recorrente sobre a suposta infertilidade da Escócia, ainda que tal caracterização não seja historicamente precisa, e observa que a passagem pode evocar, por extensão, a ideia de dureza (*hardness*) nas mãos de uma criada de cozinha, marcadas por calosidade e aspereza (Shakespeare, 2002). Nesse sentido, a localização da Escócia no *“hard in the palm of the hand”* articula uma leitura corporal que transfere atributos negativos da paisagem nacional para a textura física do corpo feminino.

Barbara Heliodora traduz o trecho como *“Pela secura e a dureza, fica no couro das palmas das mãos”* (Shakespeare, 2016, p. 177), optando por explicitar

semanticamente os traços de aspereza e rigidez sugeridos no original. Embora não se trate de um trocadilho propriamente dito, mas de um uso lexical marcado por valor cultural e metafórico, a tradução preserva o efeito humorístico ao manter o deslocamento metafórico funcional entre território e corpo. Não há ambiguidade formal a ser recriada ou neutralizada, o que afasta esse fragmento do domínio das estratégias de Delabastita. Assim, a tradução satisfaz os critérios funcionais do drama cômico ao preservar o impacto de degradação física no corpo da personagem feminina e ao manter os mecanismos humorísticos estruturais do excerto, ainda que sem recorrer a operações específicas de tradução de trocadilho.

Já na referência à França, o jogo verbal e imagético do texto-fonte adquire maior complexidade histórica e política. O trecho “France... in her forehead, armed and reverted, making war against her heir” articula o trocadilho fonológico entre *heir* (herdeiro) e *hair* (cabelo), mas não se reduz a ele. A nota da edição Oxford esclarece que “*reverted*” – termo raro em Shakespeare – significa “voltado para trás” ou “em posição invertida”, sendo sua aplicação literal ao corpo feminino deliberadamente imprecisa. A pertinência da imagem reside, antes, em sua alusão histórica às guerras de sucessão francesas do final do século XVI, em particular ao conflito entre a Liga Católica e Henrique de Bourbon, herdeiro designado por Henrique III e coroado Henrique IV após prolongada resistência armada (Shakespeare, 2002). A edição observa ainda que a preferência por *hair* mantém o padrão do trecho, baseado na enumeração explícita de partes da anatomia, com trocadilhos frequentemente apenas sugeridos. Nesse sentido, o jogo *heir/hair* é pensado sobretudo para a performance oral, na qual o ator pode facilmente explorar a homofonia sem que o texto escrito precise fixar uma escolha exclusiva, sendo desaconselhável atribuir peso excessivo a um único vocábulo na *bravura routine* de Drômio (Shakespeare, 2002, p. 134).

Barbara Heliodora traduz o segmento como “Na testa – armada e revolta. Nela cabelos lutam como herdeiros” (Shakespeare, 2016, p. 177), optando por uma solução que abandona a ambiguidade homofônica de *heir / hair*, mas explicita semanticamente o conflito metafórico. O trocadilho fonológico do texto-fonte não é recriado; em seu lugar, a tradução desenvolve uma metáfora inteligível, em que os “cabelos” figuram como agentes de um embate sucessório, transferindo para o corpo feminino a instabilidade política associada à França do período.

À luz da tipologia de Delabastita, trata-se, portanto, de um caso de trocadilho no texto-fonte → segmento não estruturado como trocadilho no texto-alvo, uma vez que o

jogo verbal formal é neutralizado e substituído por uma paráfrase seletiva que privilegia o sentido histórico e metafórico do trecho. O efeito cômico não decorre mais da ambiguidade lexical, mas da visualização absurda de um conflito político transposto para a superfície corporal. A escolha de Heliadora preserva, assim, a inteligibilidade histórica e a progressão cômica da cena, ainda que à custa da perda do trocadilho fonológico original, mostrando-se funcionalmente adequada ao caráter performativo e cumulativo do discurso de Drômio.

No trecho referente à Inglaterra – “chalky cliffs... salt rheum” –, a interpretação editorial esclarece que os “*chalky cliffs*” aludem metaforicamente aos dentes (os rochedos brancos), enquanto “*rheum*” designa uma secreção aquosa (do nariz ou dos olhos, e frequentemente lágrimas em Shakespeare), aqui plausivelmente reinterpretada como suor, dada a localização corporal da França na testa e da Inglaterra no queixo, além da caracterização da mulher como trabalhadora da cozinha e fisicamente volumosa (Shakespeare, 2002, p. 134).

A tradução de Barbara Heliadora – “Eu andei olhando os rochedos, mas não tinha nenhum branco – mas acho que fica no queixo, onde corre o suor salgado que separa a França dos despenhadeiros” (Shakespeare, 2016, p. 178) – opta por explicitar a imagem corporal, deslocando o foco da referência dentária específica para uma representação mais ampla de deterioração física. A ambiguidade imagética do texto-fonte é reorganizada por meio de uma paráfrase seletiva, o que permite classificar a solução, à luz de Delabastita, como um caso de trocadilho no texto-fonte → segmento não estruturado como trocadilho no texto-alvo, ainda que o segmento não se estruture propriamente como um trocadilho lexical.

Embora a referência direta aos dentes se atenuie na tradução, a imagem do “suor salgado” preserva o efeito grotesco e reforça o mecanismo lógico da degradação anatômica ao converter um traço geográfico emblemático em um fluido corporal pouco nobre. Assim, mesmo sem equivalência formal, a tradução mantém a equivalência funcional, criando uma imagem corporal depreciativa que assegura a continuidade do efeito cômico e a progressão do catálogo anatômico-geográfico.

A referência à Espanha introduz um humor de natureza sensorial e sugestivamente sexual. Quando Antífolo pergunta “Where Spain?”, Drômio responde “Faith, I saw it not, but I felt it hot in her breath”. O efeito cômico decorre da associação estereotípica da Espanha como país “quente” – em termos climáticos, temperamentais ou

passionais – e da transferência desse traço para um elemento corporal grotesco: o hálito quente da mulher, que pode evocar simultaneamente febre, erotização excessiva ou mesmo doença.

Barbara Heliodora traduz o trecho como “Essa eu não vi... Só senti no hálito quente!” (Shakespeare, 2016, p. 177), optando por uma solução que preserva integralmente o núcleo semântico e pragmático do enunciado. À luz da tipologia de Delabastita, trata-se de um caso de segmento não estruturado como trocadilho no texto-fonte → segmento não estruturado como trocadilho no texto-alvo, uma vez que o humor do trecho não se baseia em trocadilho lexical, mas em uma associação estereotípica e sensorial. A tradução mantém, portanto, a implicatura cômica original sem exigir operações específicas de tradução de trocadilhos.

No plano da linguagem, o adjetivo “quente” em português reproduz com eficácia as conotações ambivalentes de *hot* em inglês, oscilando entre temperatura física, intensidade emocional e sugestão erótica. Do ponto de vista funcional, o *skopos* da tradução – manter a comicidade baseada na cartografização grotesca do corpo feminino por meio de estereótipos geográficos – é plenamente alcançado, assegurando a equivalência funcional do efeito humorístico no texto-alvo.

Na passagem sobre a América e as Índias – “O, sir, upon her nose, all o’erembellished with rubies, carbuncles, sapphires, declining their rich aspect to the hot breath of Spain, who sent whole armadas of carracks to be ballast at her nose” –, Barbara Heliodora traduz: “Ora, senhor, no nariz, que é todo decorado com rubis, carbúnculos e safiras, que inclinam suas riquezas para o hálito da Espanha; pois esta mandou armadas inteiras de carga para servir de lastro ao nariz” (Shakespeare, 2016, p. 178).

A manutenção do termo “carbúnculos” é crucial, pois preserva a ambiguidade semântica entre joia (pedra preciosa) e pústula (lesão infecciosa da pele), sustentando o humor grotesco do trecho. No texto-fonte, “o’erembellished” já sugere um excesso ornamental que se inclina para o repulsivo; a opção por “todo decorado” conserva a ostentação e, sobretudo, mantém aberta a leitura patológica por meio de “carbúnculos”.

No plano da linguagem, a tradução também administra com eficácia o campo náutico. Conforme a nota editorial, “armadas” deve ser entendido como frotas (*fleets*), sem que corresponda necessariamente a uma parte específica da fisionomia de Norma; trata-se antes de um exagero inventivo de Drômio, levado pelo próprio engenho verbal. Já “carracks” designa grandes navios de carga, por vezes armados (galéons), e “to be ballast”

(particípio passado) significa “servir de lastro”, isto é, estar carregado – aqui, com joias. A tradução por “armadas inteiras de carga” e “servir de lastro ao nariz” captura funcionalmente essa rede de sentidos, ainda que simplifique a terminologia técnica, preservando a inteligibilidade e o efeito cômico.

À luz do funcionalismo, a solução mantém a equivalência funcional ao conservar a teia de referências geográficas, corporais e históricas, mesmo quando certas alusões dependem de inferência do leitor (Shakespeare, 2002). Do ponto de vista da tipologia de Delabastita, o caso se classifica corretamente como trocadilho no texto-fonte → trocadilho no texto-alvo, uma vez que um termo de duplo significado no texto-fonte (*carbuncles*) é traduzido por um termo igualmente ambíguo no texto-alvo (carbúnculos), configurando um exemplo bem-sucedido de preservação de trocadilho complexo no plano lexical.

O encerramento do excerto oferece um exemplo especialmente claro de convergência entre forma e função: “Where stood Belgia, the Netherlands? / O, sir, I did not look so low”, traduzido como “E a Bélgica e os Países Baixos? / Ora, meu amo – eu não olhei tão baixo”. O texto-fonte constrói o efeito cômico pela justaposição do referente geopolítico “the Netherlands” e da resposta “I did not look so low”, que desloca o adjetivo *low* do campo geográfico para o campo anatômico, evitando a menção direta às partes íntimas do corpo. Como esclarece a nota da edição Oxford, *low* remete implicitamente aos *Low Countries* (Países Baixos) e esse tipo de evasão sugestiva da referência anatômica explícita (“coy avoidance of specific mention of the private parts”) é característico dos *blasons* e de descrições corporais cômicas do período (Shakespeare, 2002, p. 134).

A tradução de Heliadora consegue preservar integralmente esse mecanismo ao manter o gatilho “tão baixo” e, além disso, beneficia-se de uma vantagem lexical do português, já que “Países Baixos” incorpora explicitamente a noção de “baixo” no próprio nome do lugar. Nesse sentido, trata-se de um caso particularmente produtivo de trocadilho no texto-fonte → trocadilho no texto-alvo (Delabastita, 1993), em que o jogo não depende da repetição de uma forma idêntica, mas da reconstrução do mesmo circuito inferencial: a associação entre geografia “baixa” e partes “baixas” do corpo.

Ao mesmo tempo, o exemplo reforça uma premissa central do funcionalismo: quando há coincidências estruturais ou lexicais entre as línguas de partida e de chegada, elas podem ser exploradas com êxito; contudo, tais coincidências permanecem eventos localizados, e não configuram um padrão de equivalência automática. A eficácia do

trocadilho, aqui, decorre menos de uma regra geral e mais de uma convergência pontual entre recursos linguísticos disponíveis nas duas línguas.

Em conjunto, a tradução de Barbara Heliodora preserva os elementos estruturais mais determinantes para o funcionamento do humor no excerto analisado, mesmo quando opera perdas localizadas no nível da linguagem. A comicidade permanece operante no texto-alvo não pela reprodução literal de cada jogo verbal, mas pela manutenção dos eixos centrais de construção do humor, sobretudo a oposição entre corpo e mapa-múndi e a progressão dialogal baseada na enumeração anatômico-geográfica.

À luz do funcionalismo alemão, essas escolhas podem ser compreendidas como expressão do princípio da lealdade, tal como formulado por Nord (2016), uma vez que a tradutora equilibra o compromisso com a intenção humorística do texto-fonte e as condições de recepção do público-alvo. O *bawdy humour* shakespeariano, nesse sentido, não é preservado por equivalência formal, mas por adequação funcional, orientada para o efeito.

Essa perspectiva mostra-se particularmente relevante no caso do humor shakespeariano, cuja eficácia dificilmente sobreviveria a uma tradução palavra por palavra. Como observa Delabastita (1993), uma teoria da tradução do humor deve evitar definições normativas e a-históricas, reconhecendo a necessidade de soluções situadas e contextuais. A análise do excerto confirma essa premissa ao evidenciar que perdas pontuais de jogos lexicais não comprometem, necessariamente, o funcionamento global da cena.

A articulação entre as contribuições de Attardo e Delabastita fornece, assim, um instrumental analítico que complementa o funcionalismo, ao permitir distinguir entre elementos estruturais do humor e recursos localizados de linguagem. No caso analisado, a leitura orientada por esses referenciais torna visível que certos componentes – como a concepção do corpo feminino como espaço cartografável e degradado – são centrais para a comicidade, enquanto outros – como trocadilhos homofônicos específicos – admitem adaptação ou neutralização sem prejuízo do efeito.

Nesse sentido, a tradução de Heliodora exemplifica uma prática tradutória funcionalmente eficaz, que privilegia a inteligibilidade, a progressão cômica e a performatividade do texto dramático, ainda que isso implique transformações no plano formal. Conforme sustenta Nord (2016), quando o *skopos* exige ajustes de função ou de

forma, o critério decisivo deixa de ser a correspondência literal com o texto-fonte e passa a ser a adequação ao propósito comunicativo no contexto de chegada.

O funcionalismo alemão, reforçado por uma leitura analítica do humor verbal, oferece, assim, um quadro conceitual consistente para legitimar escolhas tradutórias criativas sem abrir mão do rigor crítico. Ao evitar tanto a rigidez da literalidade quanto a arbitrariedade da adaptação livre, esse modelo permite compreender a tradução do humor como um processo de negociação orientado pelo efeito, pela cena e pelo leitor.

Conclusão

A análise do excerto de *A Comédia dos Erros* evidencia que a tradução do humor envolve muito mais do que a transposição linguística de jogos verbais isolados, exigindo sensibilidade cultural, atenção ao contexto dramático e avaliação criteriosa dos efeitos produzidos no texto de chegada. O humor shakespeariano, fortemente ancorado em estereótipos corporais, alusões históricas e procedimentos de evasão sugestiva, coloca desafios específicos que tornam inviável qualquer expectativa de equivalência literal sistemática.

O funcionalismo alemão não é aqui entendido como uma teoria explicitamente adotada por Barbara Heliodora, mas como um instrumento analítico retrospectivo capaz de descrever e explicar escolhas tradutórias observáveis no texto-alvo. À luz desse enquadramento, as soluções encontradas por Heliodora podem ser compreendidas como funcionalmente eficazes, na medida em que preservam a progressão cômica da cena e asseguram a inteligibilidade do humor para o público brasileiro, mesmo quando implicam neutralização ou reformulação de jogos lexicais específicos.

A articulação entre a Teoria Geral do Humor Verbal (Attardo) e a tipologia de tradução de trocadilhos proposta por Delabastita mostrou-se produtiva para distinguir entre elementos estruturais do humor – como a concepção do corpo feminino como espaço cartografável e degradado – e recursos localizados de linguagem, mais suscetíveis à adaptação. Essa distinção permite compreender que perdas pontuais no plano formal não comprometem, necessariamente, o funcionamento global da comicidade, desde que os eixos centrais do efeito humorístico sejam mantidos.

Nesse sentido, a análise sugere que a tradução do humor pode ser descrita como um processo de negociação orientada pelo efeito, no qual diferentes soluções formais

podem ser igualmente válidas se responderem às exigências do texto dramático e às condições de recepção. O funcionalismo, aliado às ferramentas analíticas de Attardo e Delabastita, oferece um quadro conceitual consistente para avaliar esse processo sem pressupor adesão teórica consciente por parte do tradutor.

Conclui-se, assim, que a tradução do humor shakespeariano não deve ser julgada a partir de critérios normativos de fidelidade formal, mas analisada em função de sua capacidade de reinscrever, no texto-alvo, os princípios de comicidade que estruturam a cena. Tal perspectiva não atribui ao tradutor uma filiação teórica específica, mas permite compreender sua prática como resultado de decisões situadas, historicamente informadas e orientadas para o efeito teatral e comunicativo.

Referências

ATTARDO, S. **The Linguistics of Humor**: an introduction. Oxford: Oxford University Press, 2020.

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

JAKOBSON, R. On Linguistic Aspects of Translation. In: BROWER, R. A. (ed.). **On Translation**. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 1959, p. 232-239.

NORD, C. **Análise textual em tradução**: bases teóricas, métodos e aplicação didática. Tradução e adaptação coordenadas por Meta Elisabeth Zipser. Tradutores: Christiane Nord, Hutan do Céu Almeida, Juliana de Abreu, Meta Elisabeth Zipser, Michelle de Abreu Aio e Silvana Ayub Polchlopek. São Paulo: Rafael Copetti, 2016.

RASKIN, V. **Semantic Mechanisms of Humor**. Dordrecht-Boston-Lancaster: D. Reidel, 1985.

REISS, K. Text types, translation types and translation assessment. In: CHESTERMAN, Andrew (ed.). **Readings in Translation Theory**. Helsinki: Oy Finn Lectura Ab, 1989. p. 105-115.

REISS, K. Type, kind and individuality of text: decision making in translation. **Poetics Today**, Durham, v. 2, n. 4, p. 121-131, 1981.

SANTOS, M. S. **Shakespeare**: as comédias. Belo Horizonte: Tessitura, 2016.

SHAKESPEARE, W. A comédia dos erros. In: LEÃO, L. C. (org). William Shakespeare. **Teatro completo**: Volume 2: comédias e romances. Tradução: Barbara Heliodora. São Paulo: Nova Aguilar, 2016, p. 18-91.

SHAKESPEARE, W. **The Comedy of Errors**. WHITWORTH, Charles (ed.). Oxford: Oxford University Press, 2002.

VANDAELE, J. Introduction. In: VANDAELE, J. (ed.). **The Translator: Special Issue: Translating Humour**. Manchester: St Jerome Publishing, 2002. p. 149-172.

VERMEER, H. J. Skopos and commission in translational action. In: VENUTI, L. (ed.). **The Translation Studies Reader**. Londres: Routledge, 2002, p. 221-232.

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