

2 Fundamentação Teórica

Neste capítulo, serão apresentadas as teorias que orientaram a análise do *corpus*. Conforme mencionado na Introdução, a base teórica que fundamenta a pesquisa são os Estudos Descritivos da Tradução, em especial os pressupostos de Gideon Toury (1995); a teoria semântica do humor de Victor Raskin (1985), complementada pela apresentação das ideias sobre o tema desenvolvidas por Sigmund Freud (1905 [2007]) e Henri Bergson (1900 [2007]); e o aparato teórico desenvolvido por Jorge Díaz Cintas (2007) e Delia Chiaro (1992, 2009) para a tradução audiovisual. Também serão examinadas as principais características da tradução para legendas, uma das modalidades de tradução audiovisual, e alguns estudos desenvolvidos nesse campo no Brasil (Carvalho, 2005; Martinez, 2007).

2.1. Os Estudos Descritivos da Tradução

Em meados dos anos 1970, Gideon Toury, da Universidade de Tel Aviv, participou da formulação de uma proposta de caráter descritivo para o estudo da tradução, na qual esta era entendida como um fato cultural inserido em seu contexto de recepção, em lugar da visão essencialista que caracterizava a maioria dos estudos até então desenvolvidos sobre a atividade. Tomando como pressuposto o modelo polissistêmico de seu colega Itamar Even-Zohar (1990), Toury — em especial em *In search of a theory of translation*, de 1980, e *Descriptive Translation Studies and beyond*, de 1995 — ressaltou a importância das abordagens empíricas para o desenvolvimento dos Estudos da Tradução. Para o teórico, as abordagens descritivas são uma etapa vital na evolução de qualquer teoria de tradução, pois elas têm a função de alimentar e refinar a teoria, que, por sua vez, tem a função de orientar as pesquisas descritivas. Em suas palavras:

(...) estudos cuidadosamente realizados, baseados em **corpora** bem definidos, ou em conjuntos de problemas, são a melhor maneira de se testar, refutar e, especialmente, modificar e corrigir a própria **teoria**, cujos pressupostos orientam as pesquisas. Sendo recíprocas por natureza, as relações que se estabelecem entre os ramos teórico e descritivo de uma disciplina também possibilitam a produção de estudos mais refinados e, portanto, mais significativos, permitindo assim um entendimento ainda

melhor da parcela de realidade a que tal ciência se refere.¹ (1995, p. 1 – grifos do autor)

Os estudos descritivos, para Toury, devem se voltar para toda e qualquer tradução que seja aceita como tal na cultura de chegada, mantendo o foco no texto-alvo e no contexto que o cerca, em vez de buscar uma suposta fidelidade ao texto-fonte. O importante, aqui, é não partir de definições pré-concebidas do que seria uma tradução boa ou ruim, pois

(...) a obsessão com definições restritivas provou ser contra-producente precisamente porque o objetivo é explicar fenômenos da vida em seus contextos imediatos (...). Portanto, qualquer definição *a priori*, principalmente se baseada em termos essencialistas, que supostamente especificam o que é “inerentemente” tradutório, teria a inatingível pretensão de fixar para sempre as fronteiras de um objeto que se caracteriza exatamente por sua variabilidade: **diferenças** entre culturas, **variação** dentro de uma cultura e **mudança** com o tempo.² (1995, p. 31 – grifos do autor)

Como enfatiza Martins (1999), nesse paradigma, as antigas preocupações essencialistas deram lugar a uma visão funcionalista da tradução, que busca entender como a cultura-alvo pode influenciar “nas estratégias que determinam a forma final de uma tradução (...)” (p. 32). Afinal, é na cultura-alvo que a tradução circula e é aceita (ou não). Por isso, ressalta Martins (1999), o objetivo do pesquisador descritivista é questionar, dentre outras coisas, quais circunstâncias levaram o tradutor a reproduzir padrões estéticos de sua cultura ou a introduzir nela padrões da cultura-fonte. Será interessante ver, aqui, quais foram as diferentes soluções propostas nas duas traduções que compõem nosso *corpus*, se elas privilegiaram padrões da cultura-fonte ou da cultura-alvo e se elas conseguiram reproduzir na tradução, uma situação considerada humorística pela cultura-alvo.

¹ carefully performed studies into well-defined **corpuses**, or sets of problems, constitute the best means of testing, refuting, and especially modifying and amending the very **theory**, in whose terms research is carried out. Being reciprocal in nature, the relations between the theoretical and descriptive branches of a discipline also make it possible to produce more refined and hence more significant studies, thus facilitating an even better understanding of that section of reality to which that science refers.

² (...) the obsession with restrictive definitions proves counter-productive precisely when the aspiration is to account for real-life phenomena in their immediate contexts (...). Thus, any *a priori* definition, especially if couched in essentialistic terms, allegedly specifying what is ‘inherently’ translational, would involve an untenable pretense of fixing once and for all the boundaries of an object which is characterized by its very variability: **difference** across cultures, **variation** within a culture and **change** over time.

Um dos conceitos cunhados por Toury que interessam particularmente à presente pesquisa é o de *tradução presumida* (“assumed translation”). Segundo a abordagem descritivista, considera-se uma tradução todo e qualquer texto que circule ou seja aceito como tal na cultura de chegada (ou que tenha tido esse estatuto em algum momento). Para ser aceito como tradução, presume-se que o texto preenche três condições ou postulados: o do texto-fonte, o da transferência e o da relação. Uma tradução presumida, portanto, é aquela que parece atender aos três postulados: o *postulado do texto-fonte*, que pressupõe a existência de um texto, originário da cultura-fonte, que seja anterior à tradução que circula na cultura-alvo; o da *transferência*, que pressupõe que o texto-alvo compartilha certas características fundamentais que lhe foram transferidas a partir do texto-fonte; e o da *relação*, que pressupõe haver relações verificáveis entre texto-fonte e texto-alvo. Para que um texto exerça o papel de tradução basta que os postulados acima sejam presumidos, mas não é imprescindível que sejam confirmados. Assim, se uma comunidade supõe que um texto é uma tradução, então ele pode ser incluído no escopo dos Estudos da Tradução como um objeto de estudo legítimo. A partir daí, me permito estabelecer que as duas traduções que compõem o *corpus* da pesquisa, mesmo sendo em formato de legenda, são legítimas (a questão será desenvolvida à frente). Se elas podem ou não ser consideradas traduções especificamente de humor é o que pretendo verificar, levando-se sempre em conta que o objetivo final de um texto de humor, o riso, nunca pode ser garantido de antemão. O intuito da pesquisa é compreender se as traduções poderiam ser consideradas potencialmente engraçadas dentro do contexto da cultura-alvo, considerando-se alguns mecanismos linguísticos que são comumente utilizados na construção do humor.

2.2. Teorias do Humor

Uma das primeiras questões a serem levantadas na análise de textos humorísticos é a da relatividade inerente ao humor. De fato, como lembra a estudiosa da tradução Marta Rosas (2002), “não há um enunciado humorístico em si” (p. 42), pois para que um texto seja considerado humorístico, é preciso que seu receptor (quem ouve ou lê a piada) compartilhe com o emissor não apenas uma língua, mas

também conhecimentos, valores e regras internalizadas, alguns dos quais, inclusive, estão embutidos na própria língua e precisam ser “decifrados”.

A experiência de vida é, assim, fator determinante na compreensão do humor (Raskin, 1985, p. 5), sendo impossível determinar, em sua totalidade, quais enunciados serão considerado engraçados ou não. Delia Chiaro (1992), estudiosa da tradução audiovisual, concorda que o humor varia de indivíduo para indivíduo, de contexto para contexto, e lembra que todos nós corremos o risco de fazer um comentário potencialmente engraçado no lugar errado, ou para as pessoas erradas, gerando um enorme desconforto. Caso haja um envolvimento emocional entre o receptor e o alvo, ou tema, da piada, dificilmente o receptor achará graça da história e da situação, explica Henri Bergson (1900), responsável pela principal teoria sociológica sobre o humor desenvolvida até hoje. Para comprovar a alegação de Bergson, basta observar que uma piada cujo tema seja a morte pode ter muita graça em numa festa, mas certamente seu efeito será outro em um enterro. As piadas de português contadas no Brasil certamente não fariam muito sucesso se fossem contadas em Portugal.

Cabe ressaltar, no entanto, que a reação que cada indivíduo pode ter ao humor não faz parte do escopo da nossa pesquisa, como foi o caso do estudo de Barros (2006), que avaliou as reações de diferentes grupos (falantes nativos, bilíngues, estudantes de inglês etc.) a um filme de comédia. Nesta dissertação, restringimo-nos a analisar as soluções tradutórias adotadas nas duas versões em português (cinema e VHS) para cada situação passível de despertar o riso identificada na versão original, a partir de categorias de humor postuladas pelos teóricos escolhidos, dado que a análise será de um filme publicamente veiculado como humorístico, tanto na cultura-fonte quanto na cultura-alvo. Os exemplos selecionados, portanto, são potencialmente cômicos, mas o riso, como mencionamos acima, não pode ser garantido de antemão.

Mesmo o humor sendo um aspecto tão relativo do comportamento humano, não permitindo conceituações generalizantes, ainda assim é possível tentar entendê-lo melhor, considerando-se, por exemplo, quais mecanismos linguísticos constroem diálogos e situações humorísticas. O filme analisado, *Deconstructing Harry* (EUA, 1997), é uma amostra pequena, porém interessante, de alguns mecanismos da língua inglesa que parecem funcionar no contexto da cultura-fonte; mas é preciso indagar se a reprodução dos mecanismos na língua-alvo é possível e, caso o seja, se o resultado

produz efeito equivalente no contexto da cultura-alvo. Para pensar a questão, examinamos três teorias sobre o humor, pois, como afirma Victor Raskin (1985),

[c]ada teoria costuma destacar um ou dois aspectos que considera altamente importantes. É razoável supor, portanto, que uma síntese desses aspectos forneça uma definição que se aproxime mais do que é o humor do que cada teoria parcial analisada separadamente.³ (Raskin, 1985, p. 30)

Há três aspectos sobre o humor que costumam ser ressaltados, de uma forma ou de outra, pela maioria das teorias e estudos sobre o assunto. São eles: a incongruência, a superioridade e o alívio.

(a) Incongruência: para Jeroen Vandaele (2002), estudioso da tradução, “[a]o longo dos séculos, os dois conceitos que foram mais utilizados na pesquisa sobre o humor, como forma de caracterizá-lo, foram a *incongruência* e a *superioridade*”⁴ (p. 156 – grifos do autor). Segundo ele, temos a sensação de incongruência quando nos deparamos com uma história ou situação que provoca um desvio em nossos esquemas cognitivos, nos obrigando a abandonar a linha de raciocínio que vínhamos seguindo para adotarmos uma nova formulação de ideias. A teoria do humor de Raskin (1985), que fundamenta o presente estudo, parte desse mesmo princípio, bem como alguns outros teóricos, como Kant⁵, que definiu o riso como uma expectativa que se transforma em nada. Associamos o riso, assim, ao fator surpresa, e “[u]ma situação é surpreendente quando não é esperada dentro de uma certa lógica dos acontecimentos” (Jablonski & Rangé, 1984, p. 4). De fato, é incontestável que uma piada, quando contada pela segunda vez para a mesma pessoa, dificilmente provoca riso, portanto acredito que a incongruência seja um dos pressupostos para a construção de textos de humor. Mas é preciso notar que a incongruência do riso não deriva apenas do desvio de um raciocínio lógico, mas do fato de esse desvio fazer sentido

³ Each of these theories usually puts forward a highly prominent feature or two. It is reasonable to suppose then that a synthesis of those features may serve as a better approximation of what humor is than any partial theory taken separately.

⁴ Throughout the centuries, the two most general concepts used in humour research, as ways to characterize humour, have been *incongruity* and *superiority*.

⁵ KANT, I. (1790). *Kritik der Urteilskraft*. Berlin: Lagarde. English translation: Critique of Judgement. Nova York: Hafner, 1951.

dentro do contexto específico da piada – como veremos mais à frente, com a teoria de Raskin (1985), que trata de *scripts* semânticos opostos, porém compatíveis.

(b) Superioridade: Nem todo humor é depreciativo, mas desde Platão (427-347 a.C.), alguns teóricos conceberam o riso como algo negativo, tanto por parte de quem ri, que seria movido por um sentimento de inveja, quanto do alvo do riso — que, segundo Platão, é ridículo “justamente porque não pode se vingar dos deboches sofridos” (França, 2006, p. 26). Assim, a superioridade se dá em relação à vítima da piada, inferior por ser alvo de um comentário agressivo, malicioso, depreciativo etc. Superior é quem ri, pois, mesmo quando rimos de nós mesmos, fica estabelecida uma relação entre o “eu” que ri e o “eu” que é alvo do riso. Raskin (1985) lembra ainda que, como defendia Platão, “rimos das desgraças dos outros pelo prazer de delas não compartilharmos.”⁶ (p. 36) Sigmund Freud (1905) e Henri Bergson (1900), também reconheceram a superioridade como inerente ao humor, dado que o riso é uma forma de julgarmos o outro. Já Vandaele (2002) sugere uma explicação mais ampla, dizendo que a noção de superioridade seria “qualquer efeito, intenção ou causa (anti)social que o humor possa ter (...)”⁷ (p. 157). Woody Allen, por sua vez, discorda da ideia de que haja uma relação de superioridade entre o criador da piada e seu alvo. “Descobri que se sou realmente hostil a um tema não escrevo nada engraçado a respeito. (...) Sei que se eu escrevesse alguma coisa sobre o Ingmar Bergman ou o Kafka, que adoro, sairia engraçado sem nenhuma hostilidade em relação a eles”, declarou o cineasta (Lax, 2009, p. 101). É preciso levar em conta, também, que há um aspecto indiscutivelmente positivo no riso, que é a comunhão que se estabelece entre os ridentes. Sentimos enorme prazer em perceber que fazemos parte do grupo específico que entende a(s) piada(s) em questão, e o humor é, assim, uma forma tanto de nos distanciarmos do outro, quanto de criarmos laços com ele.

⁶ Plato maintained that (...) we laugh at the misfortunes of others for joy that we do not share them.

⁷ I suggest broadening the meaning of ‘superiority’ to include it in any (anti)social effect, intention or cause that humour may have (...)

(c) **Alívio**: Freud (1905[2007]) foi o principal teórico do humor a associar o riso à sensação de alívio. Segundo o psicanalista, cuja teoria será vista em detalhes à frente, o prazer do riso viria da economia momentânea da energia psíquica que, de outra forma, seria gasta na repressão do inconsciente humano. Livres dessa pressão, sentimos um alívio que, para ele, pode ser de dois tipos: ou é fruto de uma piada **inocente** e decorre do acesso momentâneo a informações reprimidas pelo consciente, ou é fruto de uma piada **tendenciosa** e decorre não apenas desse acesso ao inconsciente, mas também da liberação de uma inibição sexual ou agressiva. Raskin (1985) também defende que o riso possui um efeito catártico, decorrente da liberação de “um excesso de energia mental ou nervosa que tenha se acumulado em função de alguma atividade prévia”⁸ (p. 19).

Vale lembrar que os três conceitos (incongruência, superioridade e alívio) são perfeitamente compatíveis uns com os outros. As abordagens que privilegiam um conceito ou outro não precisam ser excludentes, dado que estudam aspectos diferentes de uma mesma questão. Para Raskin (1985), as abordagens desenvolvidas a partir desses conceitos

(...) na verdade, caracterizam o complexo fenômeno do humor a partir de ângulos muito diferentes e não se contradizem de maneira alguma — pelo contrário, parecem complementar-se muito bem. Para nós, as teorias que se baseiam na *incongruência* enfatizam o tipo de *estímulo* que provoca o riso; as teorias da *superioridade* caracterizam as *relações* entre falante e ouvinte, suas *atitudes*; e as teorias do *alívio* falam sobre os *sentimentos* e a *psicologia* do ouvinte apenas.⁹ (p. 40 – grifos do autor)

Das três teorias do humor estudadas para a presente pesquisa – a visão psicanalítica de Freud (1905 [2007]), a sociológica de Bergson (1900[2007]) e a linguístico-cognitiva de Raskin (1985) — podemos dizer que a primeira está associada aos conceitos de repressão e alívio, a segunda, ao de depreciação do outro, e a terceira, ao de incongruência.

⁸ (...) an excess of mental or nervous energy accumulated in the body as a result of some previous activity.

⁹ (...) actually characterize the complex phenomenon of humor from very different angles and do not at all contradict each other – rather they seem to supplement each other quite nicely. In our terms, the **incongruity**-based theories make a statement about the **stimulus**; the **superiority** theories characterize the **relations** or **attitudes** between the **speaker** and the **hearer**; and the **release/relief** theories comment on the feelings and psychology of the **hearer** only.

Outras questões sobre o riso serão analisadas ao longo da presente pesquisa e, por isso, merecem ser devidamente apresentadas aqui. A primeira delas é o fato de o riso ser social, pois envolve necessariamente dois elementos (um que ri, outro de quem se ri). A segunda questão que merece ser levantada é a da rapidez do humor, o *timing*. Piadas possuem um ritmo próprio, e sabemos que quando o interlocutor perde esse ritmo, em geral não conquista os ouvintes. O próprio Woody Allen, que já escreveu, dirigiu, produziu diversos filmes de comédia, já declarou que “não importa a rapidez com que a cena é rodada, você sempre vai querê-la mais rápida ainda na comédia. Esta é uma regra de ouro” (Björkman, 1993, p. 52). Freud (1905[2007]) também ressaltou que o humor decorre da associação de ideias numa velocidade surpreendentemente rápida, e Raskin (1985), citando William Fry¹⁰, lembrou que a *punch line* (a frase que detona o riso) provoca uma mudança de um nível de abstração a outro em questão de segundos (p. 33).

Há ainda uma última questão que divide os teóricos do humor: seria o humor cultural (e, portanto, intraduzível) ou universal (logo, traduzível)? O lingüista Sírío Possenti (1998), por exemplo, afirma que, em matéria de linguagem, “a rigor, tudo é cultural” (p. 42), inclusive o humor, mas isso não o torna intraduzível. Delia Chiaro (1992, p. 6) defende que o humor tem um aspecto universal e que há situações que podem ser consideradas engraçadas em todas as sociedades ocidentais, mas dá como exemplo a imagem de alguém escorregando em uma casca de banana, sem tocar no aspecto linguístico da questão. Tal dilema não será discutido no presente trabalho. Aqui, buscamos apenas reconhecer que filmes de comédia norte-americanos são veiculados e comentados em diversos países, legendados e dublados nos mais diferentes idiomas. Independentemente da realidade social e econômica que possa favorecer a importação e divulgação desses filmes, há que se reconhecer que há um público que os aprecia nesses países estrangeiros. Assim, voltando à questão do humor, reconhecemos que o cômico é relativo e depende de alguns aspectos como a forma linguística, o contexto da piada e o conhecimento compartilhado por emissor e receptor, mas aceitamos também que filmes de humor são apreciados não apenas em suas línguas originais, mas também em tradução traduzidos e consumidos n

Voltando à questão do humor, portanto, reconhecemos a importância da forma

¹⁰ FRY, W. (1963) *Sweet Madness*. Palo Alto, CA: Pacific Books.

lingüística, do contexto e do conhecimento compartilhado para a interpretação do mesmo, e que esses três aspectos provavelmente são fluidos com mais naturalidade nas sociedades que partilham da mesma língua procuramos endevemos aceitar que há nele algo de universal, dado que essas comédias atingem diferentes públicos com sucesso. O cômico é relativo, e o próprio *corpus* aqui apresentado é aceito como humorístico devido ao contexto específico (época e países) em que foi aceito como tal, podendo essa aceitação variar.

2.2.1.

A visão de Sigmund Freud sobre o humor

A teoria psicanalítica de Freud sobre as piadas (*Os chistes e sua relação com o inconsciente*, 1905 [2007]) foi desenvolvida a partir de sua famosa teoria sobre os sonhos (*A interpretação dos sonhos*, 1905). Para o teórico, as piadas, assim como os sonhos, são um disfarce que o inconsciente humano adota para conseguir superar a barreira de censura que o consciente¹¹ impõe sobre ele quase que constantemente. Se os homens sempre dessem vazão a suas pulsões diárias, deixando-se levar por ansiedades, raivas e outros desejos inconscientes, provavelmente não conseguiriam viver em sociedade. A função de nosso consciente é impor uma barreira a esses desejos, de forma a permitir que convivamos racionalmente uns com os outros. Mas essa barreira pode falhar, e é exatamente isso que acontece quando damos uma risada:

[Q]uando há uma brecha no controle repressivo a que o consciente submete o inconsciente, pode haver o escape de algum conteúdo deste, o qual, liberado momentaneamente da pressão anterior, manifesta esse alívio repentino sob a forma de riso. (Rosas, 2002, p.28)

O prazer do riso viria, assim, da economia de energia psíquica – energia que, de outra forma, seria gasta na repressão de nossas pulsões. Segundo Freud (1905), trata-se da mesma fonte de prazer dos sonhos.

Não podemos pôr em dúvida que em ambos os casos somos confrontados pelo mesmo processo psíquico, o qual podemos reconhecer devido a seus resultados idênticos. (p. 43)

¹¹ “Consciente” e “inconsciente” é a nomenclatura adotada por Freud na obra supracitada (*Os chistes e sua relação com o inconsciente*).

A partir daí, Freud faz algumas constatações: uma delas, já mencionada, é que sentimos alívio quando nos livramos da tensão intelectual; outra é que tanto o prazer do sonho quanto do chiste são involuntários; uma terceira constatação é que o chiste é um processo de defesa, da mesma forma que o recalque, mas difere deste por ser saudável, pois encontra “uma forma de converter em prazer a energia psíquica preparada para o investimento no desprazer” (Rosas, 2002, p.28).

Freud estabelece, ainda, uma diferença entre o **cômico** e o **espirituoso** (como também o faz Bergson). Numa situação cômica bastam dois elementos – um que ri, o outro de quem se ri, a vítima – e pode-se prescindir do verbal. A imagem de uma pessoa escorregando numa casca de banana é cômica, por exemplo. Já numa situação espirituosa são necessários três elementos – um que realize o ato cômico, outro que observe o ato e um terceiro, a quem o ato é comunicado. Na verdade, o elemento de quem se ri pode estar apenas na imaginação de quem conta a piada, ser uma invenção, mas ele figura como um elemento na construção do humor. Fundamental é a comunicação do ato (observado ou imaginado), pois esta “visa a aliciar o receptor, provocando-lhe o riso através da identificação e da cumplicidade na observação compartilhada” (Rosas, 2002, p. 25).

O presente estudo tratará exclusivamente do humor espirituoso, embora reconheça que o cômico e o espirituoso são, muitas vezes, indissociáveis, e que o elemento visual não pode ser excluído na análise de um material audiovisual.

Outra importante distinção feita por Freud é entre a **forma** e o **conteúdo** das piadas. Ele caracteriza diversas técnicas linguísticas de chistes, que aqui serão apresentadas superficialmente, dado que, embora sejam técnicas linguísticas, apenas uma delas foi identificada no *corpus* selecionado. Nesse ponto, o que considero imprescindível para os Estudos da Tradução é que, psicanaliticamente falando, existem maneiras engraçadas de se relatar um chiste e que sua graça não depende exclusivamente do conteúdo da história. É preciso que o enunciado soe naturalmente engraçado para que o receptor da piada tenha a reação involuntária do riso. Inclusive, basta notar que quando tentamos explicar uma piada, nosso ouvinte pode até constatar que o conteúdo era de fato engraçado, mas dificilmente reagirá rindo. Podemos inferir, assim, que traduções literais, que busquem uma suposta fidelidade ao original, não necessariamente soarão como enunciados naturalmente engraçados na língua-alvo. Diz Freud (1905 [2007]):

(...) se o que faz de nosso exemplo um chiste não é nada que resida no pensamento, devemos procurá-lo na forma, na verbalização que o exprime. Temos apenas que estudar a peculiaridade de sua forma de expressão para captar o que se pode denominar técnica verbal ou expressiva desse chiste, algo que deve estabelecer íntima relação com a essência do chiste, já que, substituída por qualquer outra coisa, o caráter e o efeito do chiste desaparecem. (p. 31)

É claro que, como já mencionado, o humor varia de época para época, de cultura para cultura, de contexto para contexto, de indivíduo para indivíduo. Nesse sentido, mesmo que fosse possível estabelecer quais enunciados são considerados engraçados, em determinado contexto, esta seria uma tarefa pouco produtiva, pois a linguagem vive em constante mudança.

Freud distingue, ainda, o humor de palavras e o humor de pensamento, ou, nos seus termos, o **espírito de palavras** e o **espírito de pensamento**. Como vimos acima, a forma de se relatar um chiste é sempre de suma importância, mas há chistes que dependem mais da forma do que outros, mais fundamentados no conteúdo. Como explica Almeida (2009), a diferença reside no fato de que “o espírito de palavras decorre de uma habilidade ou perspicácia na escolha e na organização do material verbal empregado na expressão de uma idéia” (p. 226), enquanto que o espírito de pensamento “não explora o material linguístico”, mas o “domínio da lógica e dos comportamentos” (p. 227).

Uma última importante distinção feita por Freud é entre os chistes **inocentes** e os **tendenciosos**. Nos tendenciosos, a graça residiria na manipulação da linguagem e também numa intenção por trás da história, num alvo a ser atingido; nos inocentes, a graça residiria unicamente na manipulação verbal (embora, nesses casos, possamos considerar que o alvo é a própria linguagem). Vejamos o que diz a introdução presente na edição norte-americana da obra freudiana:

No caso dos chamados chistes “inocentes” (trocadilhos, por exemplo), a economia [de energia psíquica] resulta do prazer das analogias inesperadas, como as brincadeiras de criança, e de evitarmos o esforço de pensar de maneira crítica e discriminatória. No caso dos chistes “tendenciosos” (sexuais ou hostis), satisfazemos instintos agressivos e, portanto, economizamos o esforço que normalmente inibe essa satisfação.¹² (Carey, 2002, p.viii)

¹² In the case of what he calls ‘innocuous’ jokes (simple puns, for example), the saving [of psychic energy] arises because we delight in chance analogy, as children do in play, and so avoid the effort of critical, discriminatory thought. In the case of ‘tendentious’ (lustful or hostile) jokes, we satisfy aggressive instincts, and so economize on the effort that normally inhibits such satisfaction.

No *corpus* analisado, foram encontrados exemplos de espírito de palavras e espírito de pensamento, bem como chistes inocentes e tendenciosos, como veremos no próximo capítulo.

2.2.2.

O humor segundo Henri Bergson

A teoria de Bergson sobre o riso (*O riso: ensaio sobre a significação da comicidade* (1900), tenta determinar, a partir de uma perspectiva sociológica, quais são “os *procedimentos de fabricação da comicidade* e, para tanto, analisa esta última sob três aspectos: a comicidade da situação, a das palavras e a do caráter” (França, 2006, p. 41 – grifos da autora). Para isso, parte do pressuposto de que o que nos faz rir, nos três aspectos mencionado, é a ideia de “um mecanismo sobreposto à vida” (Bergson, 1900, p. 34).

Bergson estabelece três pontos fundamentais sobre a comicidade em geral. O primeiro é que o riso é um fenômeno exclusivamente **humano**. “Não há comicidade fora daquilo que é propriamente humano” (p. 2), disse o teórico, não havendo nada que possa ser considerado intrinsecamente cômico numa árvore, numa pedra, nem num animal. Quando rimos de um cachorro, por exemplo, é porque algo em seu movimento ou expressão nos lembrou o homem.

O segundo é que o riso é um fenômeno **insensível**, pois, para conseguirmos rir de uma pessoa ou de uma situação, precisamos nos distanciar emocionalmente daquilo de que rimos. Daí vem a ideia de superioridade, do fato de sermos movidos, mesmo que por um instante, pela inteligência unicamente – caso contrário, sentiríamos pelo alvo pena, afeição, tristeza, raiva etc. O riso, diz Bergson (1900[2007]) é como “uma anestesia momentânea do coração”, pois

[a] comicidade (...) dirige-se à inteligência pura; o riso é incompatível com a emoção. Descreva-se um defeito que seja o mais leve possível: se me for apresentado de tal maneira que desperte minha simpatia, ou meu medo, ou minha piedade, pronto, já não consigo rir dele. Escolha-se, ao contrário, um vício profundo e até mesmo, em geral, odioso: ele poderá tornar-se cômico se, por meio de artifícios apropriados, conseguirem, em primeiro lugar, fazer que ele me deixe insensível. Não digo que então o vício será cômico; digo que a partir daí poderá tornar-se cômico. *Ele não deve comover-me*: essa é a única condição realmente necessária, embora não certamente suficiente. (Bergson, p. 104 – grifo do autor)

Por fim, o teórico afirma que o riso é um fenômeno social, pois “[n]ão saborearíamos a comicidade se nos sentíssemos isolados. Parece que o riso precisa de eco” (Bergson, 1900 [2007], p. 4). Assim, se, por um lado, o riso se dirige à inteligência pura, por outro, é preciso que a inteligência esteja em contato com outras inteligências – mesmo quando rimos sozinhos, estamos dialogando mentalmente. Quando rimos, rimos em conjunto com “com outros ridentes, reais ou imaginários” (p. 5).

Bergson conclui que o riso tem a função social de **correção**, pois quem ri ressalta e reprime aquilo que considera ser uma distração daquele que foi alvo do riso, que deve ser corrigida para que não perturbe o funcionamento ideal da estrutura social. O riso é o gesto através do qual evidenciamos a insociabilidade do outro, sua falta de reflexão para com os acontecimentos da vida. O riso, explica a estudiosa do humor Maria Teresa Rego de França (2006), é um remédio moral e social, pois desperta a pessoa desatenta, “preservando com isso os valores sociais” (p. 42).

A falta de manejo em relação à vida em sociedade se manifesta através do que Bergson chama de **rigidez**, e pode assumir diferentes manifestações dentro dos três tipos de comicidade citados acima: das situações, do caráter e das palavras.

Toda *rigidez* do caráter, do espírito e mesmo do corpo será então suspeita para a sociedade, por ser o possível sinal de uma atividade adormecida e também de uma atividade que se isola, que tende a afastar-se do centro comum em torno do qual a sociedade gravita, de uma excentricidade enfim. E no entanto a sociedade não pode intervir nisso por meio de alguma repressão material, pois ela não está sendo materialmente afetada. Ela está em presença de algo que a preocupa, mas somente como sintoma – apenas uma ameaça, no máximo um gesto. Será, portanto, com um simples gesto que ela responderá. (...) O riso, portanto, não é da alçada da estética pura, pois persegue (...) um objetivo útil de aperfeiçoamento geral. (Bergson, 1900, pp. 14-15 – grifo do autor)

Bergson explica que a vida é fluida, ininterrupta, e o homem caminha incessantemente em direção à velhice, num processo em que não há nada intrinsecamente organizado nem controlado, por estar em contínua transformação. A lei fundamental da vida, diz o autor, é não se repetir, mas a sociedade se organiza através de hábitos, regras e leis que dão ao homem a sensação de que essa organização é natural à vida. Esses hábitos, regras e leis se traduzem nos *scripts* internalizados de que Victor Raskin (1985) fala, em sua teoria cognitivista do humor, que veremos a seguir.

O ponto fundamental aqui é que essa organização e estruturação supostamente natural da vida é artificial, e é quando flagramos uma ação, uma situação, um gesto ou uma palavra que coloque essa artificialidade em evidência, temos a sensação de “mecanização da vida” (Bergson, 1900 [2007], p. 75). Quando uma pessoa dá um passo em falso ao descer o degrau da escada, é como se seu corpo tivesse se transformado em uma máquina por um instante, seguindo em frente de forma mecânica: é “automatismo” (p. 24). E a ideia de automatismo remete à de materialidade, pois, quando observamos a pessoa distraída, deixando-se levar por um movimento em falso, passamos a vê-la, momentaneamente, não mais como um ser dotado de corpo e espírito, mas apenas como um corpo, uma matéria desprovida de reflexão. Essa imagem, da pessoa distraída, que de alma passa a corpo, é muito frequente nas comédias, pois a distração, seja ela expressa em movimentos, gestos, palavras ou no caráter, é uma “das grandes vertentes naturais do riso” (Bergson, 1900 [2007], p. 9). A distração do caráter, por exemplo, é o vício, e Bergson, inclusive, ressalta que muitas comédias têm títulos assim, com um substantivo comum que remete a um defeito de caráter. Ele dá como exemplo *O avaro*, de Molière, mas, dentre os filmes de Woody Allen, também temos um exemplo que corrobora a tese de Bergson: a comédia *Trapaceiros* (*Small Time Crooks*, E.U.A., 2001). O título original, embora seja um substantivo comum precedido de adjetivo, não deixa de seguir a regra. Nas tragédias, vale lembrar, busca-se exatamente o contrário, mascarar a materialidade do herói: “[p]or esse motivo, o herói de tragédia não bebe, não come, não se aquece” (Bergson, 1900, p. 39).

É preciso esclarecer que os vícios (a distração do caráter) não são cômicos em si, pois, quando há envolvimento emocional com o alvo do riso, o que se tem é um drama. É a distração associada ao vício que o torna cômico.

A distração se revela, também, através das palavras, não apenas nos erros de vocabulário, ortografia, gramática, ou nos lapsos de linguagem, mas também nas expressões idiomáticas, frases prontas, metáforas, entre outros, que parecem refletir um automatismo no uso da linguagem. Bergson explica que a comicidade da linguagem não é nada mais do que a comicidade das ações e situações projetada no plano das palavras (1900, p. 82).

Mas o que exatamente nos faz rir na ideia de mecânico sobreposto ao vivo? Nas palavras do estudioso da tradução Nilson Barros (2006),

(...) Bergson distingue o que é vivo do que é mecânico por meio de três características exteriores, quais sejam: mudança contínua de aspecto, irreversibilidade dos fenômenos e individualidade perfeita de uma série fechada em si mesma. Para ele, o humor pode ser gerado a partir de uma inversão nessas características, o que levará à anulação do ser vivo para ceder lugar a uma forma mecânica de vida. Esse caminho inverso, proposto pelo autor, é referido como *repetição* (em oposição à mudança contínua de aspecto inerente ao ser humano), *inversão* (que se opõe à irreversibilidade dos fenômenos) e *interferência das séries* (em contraposição à ideia de uma individualidade perfeita fechada em si mesma). (s.p. - grifos do autor)

E, nas palavras do próprio Bergson:

Tomar séries de acontecimentos e **repeti-las** em novo tom ou em novo meio, ou **invertê-las** conservando ainda um de seus sentidos, ou **misturá-las de tal maneira que seus significados respectivos interfiram uns nos outros**, tudo isso é cômico, dizíamos, porque com isso se consegue tratar a vida mecanicamente. (1900, p. 89 – grifos meus)

Essas três estratégias (repetição, inversão e interferência das séries) se aplicam aos três tipos de comicidade mencionados, a das ações, das situações e das palavras.

No caso da repetição, o que a torna cômica, explica Bergson, tanto no plano das ações, quanto no das situações e das palavras, é o fato de haver nela duas forças que lutam uma contra a outra: uma se expande e outra a reprime. Ele acredita ser o mesmo tipo de comicidade da caixa de surpresas: nessa brincadeira, a criança abre uma caixa e leva um susto quando algo pula para fora, como uma cobra com uma mola dentro. Após o susto, a criança contrai a cobra novamente para dentro da caixa, apenas para se constatar de que ela se expandirá mais uma vez. Bergson explica que o prazer da repetição vem dessa mesma fonte. “É conflito de duas obstinações, das quais uma, puramente mecânica, acaba ordinariamente por ceder à outra, que com isso se diverte” (1900, p. 51). França relembra alguns exemplos clássicos de repetição:

A cena do filme *Tempos modernos*, em que Chaplin repete gestos mecânicos, numa rapidez crescente, com o intuito de acompanhar os movimentos da máquina (ele mesmo transformado em uma), é antológica. Cenas repetitivas entre palhaços de circo causam gargalhadas nas platéias toda vez que o gesto mecânico é realizado. Aliás, a platéia, via de regra, sustém o riso na expectativa de repetição. (2006, p. 44)

Em *Desconstruindo Harry* encontramos um exemplo de humor construído por repetição, como veremos no Capítulo 3.

2.2.3.

A teoria de humor de Victor Raskin

Em *Semantic Mechanisms of Humor* (1985)¹³, um dos principais estudos linguísticos sobre o humor, o linguista Victor Raskin desenvolveu a “teoria dos dois *scripts*”, como é conhecida no Brasil, que investiga a semântica da linguagem das piadas. O autor define aqueles que, a seu ver, são os temas e estereótipos mais comuns nesse tipo de linguagem, bem como os mecanismos a constroem. Claro que, como todos os teóricos do humor costumam ressaltar, nenhuma teoria é capaz de englobar o fenômeno em sua totalidade, e a teoria de Raskin não poderia ser diferente, mas o próprio autor reconhece, no epílogo de sua obra, que alguns tipos de humor não foram analisados por ele, como o humor negro e o escatológico. No entanto, sua teoria se mostrou bastante instrumental para a análise do *corpus* do presente trabalho e será, portanto, a que adotaremos. Não será difícil perceber, com os exemplos extraídos da obra de Woody Allen, que seus pressupostos se aplicam a diversos tipos de discurso humorístico.

De que pressupostos fala Raskin? O primeiro deles é que, para uma história ser considerada engraçada, é necessário que ela se mostre compatível (parcial ou totalmente) com dois *scripts* diferentes. O segundo pressuposto é que esses *scripts* devem ser semanticamente opostos (1985, p. 99). Em outras palavras:

(...) um texto carrega o humor quando duas condições são preenchidas: 1º) o texto é compatível, em parte ou na totalidade, com dois *scripts* diferentes, ou seja, há uma sobreposição de *scripts*; 2º) estes dois *scripts* sobrepostos apresentam algum tipo de oposição e é desta oposição que decorre o humor. (França, 2006, p. 146)

Scripts, segundo Raskin, são estruturas cognitivas internalizadas, através das quais organizamos o mundo à nossa volta: elaboramos feixes de informações e os armazenamos em nossa mente – numa espécie de compartimentalização mental de dados sobre a vida, o mundo e os homens. Dessa forma, vamos interpretando as

¹³ Outros estudos, visando expandir a teoria, já foram realizados. Ver, por exemplo: Attardo e Raskin, “Script theory revis(it)ed: joke similarity and joke representation model”, 1991. In: *Humor*, v.4-3/4.

situações pelas quais passamos ao longo da vida e associando certos gestos, atitudes, expressões e emoções a certos feixes de informações.

Não fosse pelos *scripts*, teríamos de formular um novo raciocínio a cada passo, o que tornaria a vida um processo muito mais complexo. De fato, sabemos que não é o que acontece na prática. Se fosse, nunca cairíamos da escada, pois estaríamos atentos a todos os nossos movimentos; nunca cometeríamos erros de vocabulário, pois teríamos consciência de todas as palavras que saem de nossa boca; nunca faríamos nenhum gesto que não tivesse sido pensado antes. Se fosse assim, provavelmente não haveria humor, afinal, é da contradição entre o que a vida é e o que ela deveria ser que nasce o riso.

Os *scripts* podem estar associados tanto a questões triviais, como as tarefas diárias de acordar, tomar banho, vestir uma roupa e ir trabalhar, quanto a questões profundas, como a vida e a morte, a sexualidade, a religiosidade etc. Segundo Veiga (2006),

(...) o falante nativo é detentor de três tipos de *scripts* distintos: os do “senso comum”, partilhados pelos outros falantes em geral; os individuais, resultantes das suas vivências e quadros de referência de conhecimento particulares e subjectivos; e os restritos, compartilhados por um grupo restrito de indivíduos (família, amigos) com quem o falante convive. (p. 233)

E qual a relação direta entre *scripts* e humor? O que acontece, segundo Raskin (1985), é que quando ouvimos uma história compatível com mais de um *script*, isto é, ambígua, tentamos interpretá-la de forma a acabar com essa ambiguidade, tentando definir qual *script* está sendo realmente evocado. O ouvinte (ou leitor, ou espectador, enfim, o receptor) da mensagem ambígua vai buscando uma palavra, uma expressão, uma pista, que indique qual é o *script* “certo” naquele contexto. A mensagem será humorística se, depois de encontramos a pista que nos indique qual é o *script* certo, nos dermos conta de que este é oposto ao que estávamos, de fato, esperando – e a história, ainda assim, faz sentido. É nessa incongruência que reside a graça.

E o que seriam *scripts* opostos? Segundo o autor, algumas oposições se dão no sentido literal da palavra, de um *script* ser a óbvia negação ou antônimo do outro; outras são menos óbvias, mas ainda sim pertencem ao senso comum; por fim, há oposições que dependem do contexto específico da história para serem concebidas como tal, são as que o autor denomina “antonímia local” (Raskin, 1985, p. 108).

Dessa forma, são inúmeras as possibilidades para a criação humorística, mas vale ressaltar que, “grosso modo, as oposições apontadas nas piadas parecem envolver a dicotomia fundamental dos valores humanos em termos de **realidade** e **idealização**” (França, 2006, p.158 – grifos da autora). Temos, de um lado, a descrição de uma situação “real” e, de outro, a menção de uma situação “irreal”, idealizada, sendo que esta última “não acontece e é totalmente ou parcialmente incompatível com a primeira”¹⁴ (Raskin, 1985, p. 108). Essa dicotomia fundamental pode, ainda, vir escondida atrás de uma oposição complementar, o que torna sua interpretação mais complexa, como veremos com alguns exemplos.

A partir da dicotomia **real** X **ideal**, Raskin postula três tipos básicos de oposições, com base no vasto *corpus* que analisou em sua obra. São elas (em minha tradução): situação **existente** X **não existente**; situação **normal** X **anormal**; situação **possível** X **impossível**.¹⁵ O autor explica que as fronteiras entre as oposições nem sempre são nítidas, dado que “como acontece com qualquer classificação importante, há casos claramente delimitados e casos marginais”¹⁶ (1985, p. 112).

O presente estudo, igualmente, não almeja estabelecer uma classificação única e definitiva do humor, até porque, no *corpus* selecionado, temos exemplos bastante claros e outros marginais e todos poderão ser enriquecidos com novas explicações à medida que forem sendo repensados. Não há como chegarmos a um esgotamento do tema e, na verdade, acredito ser este o caso não apenas dos estudos do humor, mas também de todas as outras áreas da linguagem e de todos os outros fenômenos humanos.

Raskin (1985) prossegue, lembrando que, além desses três tipos básicos de oposição presentes do humor, há outras dicotomias, que representam as poucas categorias binárias que o homem considera essenciais à vida (p. 113): **bem** X **mal** (ou **bom** X **ruim**); **vida** X **morte**; **sexual** X **não-sexual**; **monetário** X **não-monetário** (ou, ainda, **fartura de dinheiro** X **escassez de dinheiro**)¹⁷. Veremos, mais à frente, em que categorias se encaixam os exemplos extraídos do filme analisado.

¹⁴ (...) which does not take place and which is fully or partially incompatible with the former.

¹⁵ No original, **actual** X **non-actual**, **normal** X **abnormal**, **possible** X **impossible**.

¹⁶ just as in the case of any meaningful classification, there are clear-cut cases and marginal, or borderline, cases (...).

¹⁷ No original, **good** X **bad**, **life** X **death**, **obscene** X **non-obscene**, **money** X **no money** (**much money** X **little money**).

Algumas oposições não são evocadas diretamente, ficando implícitas, por exemplo, por meio de uma alusão ou de um referente cultural. O exemplo a seguir, meramente ilustrativo, é um caso de oposição por alusão, extraído do filme *Trapaceiros* (EUA, 2001, Woody Allen):

Cena: O casal Ray e Frenchy está em casa, conversando. Ray tenta convencer sua esposa a lhe emprestar as economias que o casal vem juntando há anos, para que, com o dinheiro, ele possa realizar o plano de assaltar um banco junto com dois amigos comparsas. Frenchy, no entanto, conhecendo a inteligência limitada dos dois amigos, não acredita que o plano possa dar certo. Os amigos chegam na casa do casal para uma reunião e Frenchy diz o seguinte sobre um deles:
Tradução DVD
(F:) É tão idiota que nem sequer vê o que fala.
Original¹⁸
(F:) All that's missing from this guy is a piece of velvet and a pet mouse.

Exemplo 1 - Humor por alusão

No exemplo acima, foi feita uma alusão a Lennie Small, personagem do romance *Of mice and men* (1937), de John Steinbeck (traduzido no Brasil como *Ratos e homens* (2005)). Lennie sofre de um retardo mental e carrega consigo um pedaço de veludo (*piece of velvet*) e um ratinho de estimação (*pet mouse*); o amigo de Ray não tem problemas mentais, mas, para Frenchy, parece que tem, daí a comparação. A alusão feita na versão original não foi mantida na tradução para DVD, mas, sendo a referência relativamente obscura para o público brasileiro, talvez por isso o tradutor tenha optado por omiti-la.

No caso do humor por alusão, a questão do conhecimento compartilhado, previamente mencionada, se torna um tanto mais complexa, pois o receptor da piada precisa, primeiramente, entender a quem se está fazendo a referência (indireta), para então achar graça. Considero uma etapa fundamental do processo tradutório a

¹⁸ É fundamental ressaltarmos, aqui, que denominamos “original” o áudio do filme, exatamente como consta no material audiovisual selecionado. No entanto, não sabemos se foi este o original utilizado pelos tradutores para a realização das legendas apresentadas, com exceção das legendas de *Desconstruindo Harry* para o cinema que, como nos informou a tradutora Monika Pecegueiro do Amaral, foi feita com base no *script* original do filme, enviado a ela diretamente pela distribuidora do mesmo. Nos outros casos, o filme pode ter sido traduzido a partir do *script*, ou do áudio do material (tradução “de ouvido”), ou mesmo a partir de outras traduções já veiculadas no mercado.

reflexão sobre o tratamento dado a jogos de palavras, alusões e outros recursos linguísticos que informam além de um sentido literal. Toda informação que cause estranhamento deve ser pesquisada pelo tradutor, para que ele possa compreender possíveis mensagens implícitas e decidir qual tratamento deve ser dado a essas mensagens, levando-se em conta sua relevância para o entendimento do texto-fonte por parte do público receptor.

Veremos, no Capítulo 3, dois exemplos de humor por alusão identificados no filme *Desconstruindo Harry*, objeto de nosso estudo.

Além do aspecto semântico (*scripts* e suas oposições), Raskin (1985) ressalta, ainda, um aspecto pragmático inerente ao humor: no discurso humorístico, passamos do modo *bona fide* de comunicação (o modo sério e honesto, através do qual o falante veicula alguma informação para o ouvinte, respeitando as máximas conversacionais de Grice¹⁹), para o modo *non-bona fide*, cujo o propósito “não é veicular nenhuma informação contida no texto que está sendo dito, mas sim causar um efeito especial com ajuda do texto (...)”²⁰ (Raskin, 1985, p. 101). No discurso humorístico, não vigoram as máximas de Grice, dado que não há um compromisso com a verdade das informações veiculadas, nem com a clareza das mesmas, que, pelo contrário, devem ser ambíguas.

Não apenas a linguagem humorística se encaixa nesse modo de comunicação, mas também a mentira e a encenação. No caso específico das piadas, em que o efeito especial é o riso, o primeiro *script* pertence ao modo *bona fide* e o segundo, ao *non-bona fide*.

O que pretendo ressaltar, aqui, é que, no discurso humorístico, o princípio de cooperação entre falante e ouvinte é outro, e o ouvinte parte de princípios interpretativos diferentes daqueles de que partiria se ouvisse uma mensagem séria. Nas palavras de Marta Rosas (2002),

[a]o invés de representar propriamente uma transgressão ao princípio de cooperação, a mudança do modo de comunicação confiável/*bona-fide* para o não-confiável/não

¹⁹ Máxima da quantidade (devemos dizer apenas o que é necessário), máxima da qualidade (devemos dizer apenas o que é adequado e verdadeiro), máxima da relação/relevância (devemos dizer apenas o que é relevante) e máxima do modo (devemos ser claros e concisos). GRICE, H. P. “Lógica e conversação”. In: DASCAL, M. (org.) *Pragmática – problemas, críticas, perspectivas da linguística*. Campinas: [s.ed.], 1982.

²⁰ (...) is not to convey any information contained in the text he is uttering but rather to create a special effect with the help of the text (...)

bona-fide implica simplesmente o estabelecimento de um novo tipo de contrato, cujas regras diferem daquelas que regulam a comunicação usual. (p.32)

Essa mesma mudança vigora para quem assiste a um filme de comédia, e o tradutor de legendas, ao traduzir comédias, deve se questionar a todo momento como as situações passaram de um modo de comunicação ao outro. Além, claro, de buscar as pistas que foram deixadas para a mudança de *scripts* e quais *scripts* se sobrepõem.

Raskin (1985) explica que as pistas, ou, nos seus termos, gatilhos (*triggers*), conceito que passarei a empregar daqui por diante, são os elementos linguísticos que sinalizam ao receptor (geralmente, mas não necessariamente, ao fim da piada) que ele está interpretando a mensagem erroneamente e possibilitam que ele passe de um *script* ao outro.

No caso dos meios audiovisuais, os gatilhos também podem ser elementos visuais ou sonoros.

Chiaro (1992, p.49) lembra, que, a partir do momento em que o receptor percebe que está diante de uma mensagem humorística, ele fica à espera de um gatilho. Este é, afirma a autora, o grande diferencial do humor, pois revela uma mensagem críptica. Quando identificamos o gatilho, lembra França (2006),

(...) ocorre o que nos permitimos chamar de *efeito bumerangue*: rever o primeiro *script* é uma forma imediata de validar o segundo, além do que – supomos – nos dê prazer. Talvez não seja tão absurdo afirmar que entender o humor é uma atitude que se assemelha à resolução de enigmas e charadas. (p. 153 – grifo da autora)

Podemos dizer que todo texto de humor é ambíguo, no sentido de que evoca dois *scripts* diferentes. Mas Raskin explica que existem dois tipos de gatilhos: os que revelam uma ambiguidade de fato e os que revelam uma contradição. No primeiro caso, temos, linguisticamente falando, o duplo sentido ou a polissemia, e o que acontece é que as duas (ou mais) interpretações cabem dentro do contexto; no segundo caso, de uma natureza mais complexa, afirma Raskin, o que acontece é que uma interpretação acaba negando a outra. No filme analisado, foram encontrados exemplos de gatilhos que revelam contradições e ambiguidades, como veremos mais à frente.

Passemos, agora, aos três tipos mais comuns de humor, segundo Raskin: o sexual, o étnico e o político. Se, como afirma Possenti (1998), o discurso humorístico serve para veicular assuntos “proibidos”, que teriam uma implicação maior se fossem

expressos no discurso sério, é natural que o sexo, as diferenças raciais e a política, temas indubitavelmente controversos, sejam pauta frequente do humor. Segundo Raskin, nos três tipos, está presente a dicotomia **real X ideal**. Vale lembrar, por fim, que as fronteiras entre os tipos de humor podem se interpenetrar, no sentido de que uma piada étnica também pode ser política, ou sexual, e assim por diante.

2.2.3.1 Humor sexual

Um dos principais assuntos das piadas é o sexo, segundo Raskin (1985). Como vimos anteriormente, Freud (1905) também ressaltou que há chistes tendenciosos, que satisfazem, através das palavras, instintos sexuais, normalmente reprimidos pela vida em sociedade. Quando um homem conta uma piada de cunho sexual para uma mulher, dizia Freud, ele rompe a barreira moral que a sociedade estabelece entre os dois e consegue afetá-la sexualmente, sem que tenha feito nada, de fato, nesse sentido. Raskin concorda e afirma que o prazer provocado pelas piadas sexuais é, sim, de natureza sexual – não é de se estranhar que o tema seja tão frequente.

A oposição de *scripts* — ou oposição *scríptica* — que prevalece no humor sexual é **normal X anormal**, e as piadas deste tipo se dividem em quatro categorias, dependendo se são explícita ou implicitamente sexuais, e se fazem referência a sexo em geral ou a um *script* sexual específico (Raskin, 1985). Há os *scripts* específicos relacionados ao TAMANHO DOS ÓRGÃOS GENITAIS, ao HOMOSSEXUALISMO e ao SEXO PROIBIDO, dentre outros. Vejamos as categorias estabelecidas por Raskin, que foram livremente traduzidas por mim.

(a) Piadas com oposição sexual/ não-sexual implícita e não-específica: as piadas do primeiro tipo são implicitamente sexuais, pois não contêm nenhuma informação propriamente relacionada a sexo, apenas remetem a um *script* sexual, fazendo um movimento do não-sexual para o sexual. Os *scripts*, nesses casos, não são específicos, não se referindo a nenhum estereótipo relacionado à sexualidade, apenas à ideia de sexo em geral. Os tipos de gatilho mais comuns, nesse primeiro grupo, são palavras ou frases com duplo sentido e alusões a obscenidades.

(b) Piadas com oposição sexual/ não-sexual implícita e específica: o segundo tipo de piada sexual, como o primeiro, remete a sexo de forma implícita, indo do *script* não-sexual para o sexual. Nos dois primeiros tipos, portanto, o sexo é evocado de maneira implícita, ocorrendo a “sexualização dos referentes” (França, 2006, p. 177) sem que, de fato, se tenha falado sobre sexo. Mas este segundo tipo se diferencia do primeiro porque, aqui, temos também a presença de *scripts* específicos, que se referem não a sexo em geral, mas a estereótipos relacionados à sexualidade, que “são marcados, quase sempre, por uma visão distorcida, exagerada, anormal” (França, 2006, p. 168). Um desses *scripts* é o SEXO PROIBIDO, que remete a diversos tipos de atividades sexuais moralmente condenadas, como, por exemplo, o adultério e a prostituição. Outro é o da IGNORÂNCIA SEXUAL, geralmente associado a crianças e clérigos.

(c) Piadas com oposição não-sexual no humor sexual explícito: enquanto nos dois primeiros tipos de piadas, o sexo é evocado de maneira implícita, no terceiro, o assunto é evocado explicitamente, e o movimento vai do sexual para o não-sexual. Assim, embora a mensagem seja explicitamente sexual, o gatilho revela uma oposição de natureza não-sexual. Aqui, como o assunto é sexo, a oposição sexual/não-sexual está necessariamente implícita, dado que “(...) o simples fato de narrarmos uma situação explicitamente sexual evoca, automaticamente, o mundo não-sexual, ‘normal’, pois ele se opõe ao conteúdo da piada”²¹ (Raskin, 1985, p. 160) Há, inclusive, segundo Raskin, histórias que são consideradas engraçadas simplesmente por conterem linguagem obscena, sem que nelas haja oposição *scríptica*, prova de que o assunto em si provoca surpresa. Chiaro (1992, p.45) toca no mesmo ponto quando se questiona se os nomes próprios que contêm palavras referentes às “partes baixas” seriam inerentemente engraçados simplesmente por remeterem a algo grosseiro. De fato, alguns sobrenomes costumam ser motivo de piada no Brasil, como Pinto, Rego etc.

²¹ (...) the very fact of describing an explicitly sexual situation evokes the “normal”, non-sexual world automatically by opposing the content of the joke to it.

(d) Piadas com oposição sexual específica no humor sexual explícito: o quarto tipo de piadas sexuais compartilha alguns traços com o terceiro – mensagem sexual explícita e oposição sexual implícita – mas difere deste, pois, aqui, a graça reside no reforço da oposição sexual através de um *script* sexual específico, como os já citados SEXO PROIBIDO, IGNORÂNCIA SEXUAL, HOMOSSEXUALISMO etc. Assim, há uma intensificação do sexual, pois não se fala apenas de sexo em geral, mas de um tema específico relacionado à sexualidade.

2.2.3.2

Humor étnico

O humor étnico é o segundo tipo de humor de que fala Raskin (1985). As piadas desse tipo se baseiam em *scripts* específicos que refletem estereótipos internalizados pelos membros de uma cultura em relação aos membros de outras culturas. Os estereótipos, ressalta Raskin, não condizem com a realidade, ou condizem apenas com pequena parte dela, sempre exacerbada no humor. Além disso, o alvo das piadas étnicas nunca é a pessoa em si, mas o grupo sócio-cultural do qual ela faz parte, não se pensando o indivíduo, mas sim o coletivo (1985, p. 207).

Enquanto no humor sexual prevalece a oposição **normal** X **anormal**, aqui, prevalecem as dicotomias **possível** X **impossível** e **bom** X **ruim**, sendo bons ou possíveis os valores da comunidade à qual o falante da piada pertence, e ruins ou impossíveis os valores do outro. O que está por trás do humor étnico é sempre o preconceito contra o diferente, e isso vale não apenas para diferenças entre etnias, mas também para diferenças entre grupos dentro de uma mesma sociedade. As loiras, por exemplo, costumam ser estereotipadas como burras em muitas culturas, independentemente do grupo a que de fato pertençam.

Raskin estabelece quatro categorias de *scripts* comumente associados às piadas étnicas: o das DISTORÇÕES LINGUÍSTICAS, o da PARVOÍCE, o da AVAREZA e o da ESPERTEZA. Além destes, há também alguns *scripts* não padronizados, dos quais falaremos mais à frente, neste capítulo.

(a) Script das distorções linguísticas

As distorções linguísticas cometidas por quem não domina uma língua sempre renderam bons frutos no humor. Às vezes, as piadas se fundamentam em

erros que, de fato, o alvo costuma cometer, mas a maioria delas se fundamenta unicamente numa visão estereotipada do outro. O que mostram, em geral, é uma pessoa ou grupo que tenta falar “corretamente”, mas que não consegue, refletindo assim a oposição binária e simplista do discurso **bom X ruim**. As distorções podem ser as mais variadas, de natureza fonética, fonológica, sintática, morfológica etc.

O *script* das DISTORÇÕES LINGUÍSTICAS costuma vir associado ao da PARVOÍCE (de que falaremos a seguir), refletindo o preconceito de que quem comete as distorções é burro, por não dominar algo que “deveria” dominar. Além disso, o humor étnico não reflete apenas as diferenças entre as etnias, podendo ter como alvo algum grupo social dentro de uma mesma etnia. É o caso do exemplo a seguir, meramente ilustrativo, extraído do filme *Trapaceiros*, escrito e dirigido por Woody Allen (E.U.A., 2001), que reflete o preconceito de um grupo social (alta-sociedade) contra outro (“emergentes”, novos ricos), ambos da mesma etnia.

Cena: Frenchy é uma ex-stripper que ficou milionária graças a um bem-sucedido empreendimento. Sua nova condição lhe permitiu entrar para alta-sociedade nova-iorquina, mas, mesmo com o novo *status*, ela acha que lhe falta cultura e refinamento e, por isso, contrata David para ser seu professor de etiqueta, arte e cultura. David a leva a um concerto de piano e, na saída, os dois começam a conversar. Nesse momento, David encontra um casal de amigos da alta-sociedade e acaba ficando constrangido por estar na companhia de Frenchy.

Personagens:

Frenchy – (F:)

David – (D:)

Page – (P:)

Tradução DVD

(D:) -O que achou da interpretação?

(F:) -Devo dizer que toda a noite...

(F:) -... foi **apocalíptica**.

(D:) -Apocalíptica? Verdade?

(F:) -Sim, eu estava **anelante**.

(D:) -Bom, eu também.

-Ela é fabulosa.

(F:) -Sim e devo afirmar...

...que merece **abraços**.

(D:) -Decorou o dicionário.

(F:) -Sim, já aprendi o A.

A próxima semana,
será o B.

Como estou?

(...)

(P:) -David?

(D:) / (P:) -Page. -Não esteve inspirado
quando elegeu Rachmaninoff?

(D:) / (F:) -Sim. Encantou-nos. -No início,
achei que me causaria **animosidade**.

(F:) / (D:) -Mas percebi que
era o **apropriado**. -Ah, vejo bebidas.

[David se afasta, levando Frenchy.]

Original

(D:) What did you think of her playing?

(F:) I just gotta tell ya, I thought the whole evening was **apocalyptic**.

(D:) Apocalyptic? Really?

(F:) Yes! I really was **agog**.

(D:) Well, me too. I mean, she's fabulous.

(F:) She's fabulous and I have to **asseverate**, she deserves **accolades**.

(D:) Frances, you've been memorizing the dictionary.

(F:) Yeah, I got the "A's." Next week the " B's." Right? How do I look?

(...)

(P:) David?

(D:) Page!

(P:) Wasn't her choice of the Rachmaninoff inspired?

(D:) Wasn't it? We loved it.

(F:) At first I thought it might incur my **animadversion**. But soon I realized it
was **apposite**.

(D:) Aha, I think I see drinks.

Exemplo 2 - Humor étnico

No exemplo acima, o personagem David, embora concorde (sob pagamento) em dar aulas de cultura e etiqueta para Frenchy, a emergente social, fica constrangido com as declarações que ela faz ao longo da noite, tentando impressioná-lo com seu novo vocabulário (termos começando com a letra “a”, que não fazem muito sentido

naquele contexto). Podemos dizer que seja um exemplo de humor étnico, pois ativa o *script* DISTORÇÕES LINGUÍSTICAS, de um grupo social em relação a outro. Além disso, esse é também um caso de humor de palavras, pois brinca com o léxico da língua.

(b) *Script* da parvoíce

Neste segundo *script*, há mesmo tipo de oposição do primeiro, **bom X ruim**, sendo bons os valores do grupo que conta a piada (inteligência, aptidão, sabedoria, racionalidade, educação) e ruins, os do grupo-alvo (estupidez, inaptidão, irracionalidade, falta de educação etc.). A dicotomia **superioridade X inferioridade** também fica explícita aqui, e julga-se inferior aquele que não consegue entender aquilo que, para o grupo superior, é óbvio (Raskin, 1985, p. 185).

Raskin lembra que praticamente todas as culturas do mundo fazem esse tipo de oposição e rotulação (preconceituosa, estereotipada) em relação a outra cultura, tanto que, prossegue o autor, muitas piadas étnicas têm até a mesma estrutura narrativa, mesmo em línguas diferentes – como o clássico “Quantos [raça] são necessários para se trocar uma lâmpada?”. Chiaro (1992) também ressalta a onipresença do humor étnico:

A figura do irlandês, para os ingleses, se transforma no belga, para os franceses, no português, para os brasileiros, e no polonês, para os norte-americanos. Todos são vítimas de piadas que, claramente, os retratam como “pessoas inferiores”, em situações improváveis em que demonstram a mais pura estupidez.²² (p. 7)

O exemplo a seguir, meramente ilustrativo, segue uma dessas estruturas narrativas “padrão”, sendo uma piada simples e direta, que pode ser encontrada em diversas culturas, mudando-se apenas os pares confrontados.

Cena: Ray e Frenchy, um típico casal de emergentes sociais, está oferecendo um jantar para a alta sociedade nova-iorquina. Ray, ex-presidiário, sente-se deslocado entre pessoas tão refinadas, e tenta quebrar o gelo com algumas piadas (sem conseguir extrair nenhum riso da “platéia” sofisticada, claro). Uma delas é a seguinte:

²² The Irishman in England is transformed into a Belgian in France, a Portuguese in Brazil and a Pole in the United States. All of them are victims of jokes in which they clearly become ‘inferior people’ in unlikely situations in which they display pure stupidity.

Tradução DVD
(R:) Conhece o pool dos carros polacos? Diariamente se encontram no trabalho.
Original
(R:) You hear about the Polish car pool? Everyday they meet at work.

Exemplo 3 - Humor étnico

O exemplo é interessante, pois sua tradução **não** pode ser considerada uma tradução de humor. Primeiro, porque manteve a referência a uma prática pouco conhecida no contexto brasileiro (*carpooling*) que, ainda por cima, foi mantida na língua original, tornando sua interpretação ainda mais complexa. Segundo, porque os polacos são considerados a minoria parva apenas nos Estados Unidos – no Brasil, seriam os portugueses. Assim, a contradição evocada pelo gatilho *Everyday they meet at work* (*carpooling* é exatamente a prática de carona coletiva para o trabalho, ou para algum outro compromisso diário, algo que a minoria desprovida de inteligência não teria assimilado) passa despercebida pelo espectador.

Não podemos ignorar, claro, que o exemplo apresenta duas dificuldades para o tradutor. Em primeiro lugar, o termo *carpool* não possui uma tradução consagrada em português, embora a prática da carona para o trabalho seja conhecida por aqui. O termo poderia ser traduzido por “carona” ou “rodízio”, mas isso ignoraria um dos sentidos do termo original. Ele poderia, também, ter sido explicitado, mas, nesse caso, aumentar-se-ia o número de caracteres na tela, o que talvez não fosse possível devido à duração da fala. A escolha do tradutor, no entanto, torna a piada uma não-piada, pois o termo estrangeiro, por aqui, não diz nada. O termo *pool* (“Grupo de pessoas ou entidades que se unem por um objetivo comum”. Fonte: Dicionário Aulete Digital) já é dicionarizado, mas com uma conotação mais genérica, que, no exemplo, também não diria nada ao espectador. A segunda dificuldade imposta ao tradutor é a questão da estrangeirização ou domesticação de seu texto em relação à tradução da referência aos polacos, que, por aqui, não são conhecidos como parvos. Se o tradutor optasse por domesticar seu texto, poderia mudar a referência para os portugueses, ou até mesmo para os argentinos, e ambas as referências seriam entendidas como piadas. Chiaro (1992), com quem concordo, defende esse tipo de mudança na tradução de piadas, pois, diz ela, “[é] quase como se a mensagem que

subjaz essas piadas fosse idêntica; o que varia são apenas os elementos superficiais.”²³ (p. 79)

(c) *Script da avareza*

O *script* da AVAREZA costuma ser associado ao da ESPERTEZA, mas não necessariamente, dado que o segundo, em alguns casos, pode despertar admiração, mesmo que relutante, mas nunca o primeiro. “O grupo avarento comete todo tipo de ato estranho, irracional e até impossível para não ter que abrir mão do dinheiro ou de algum bem valioso”²⁴ (Raskin, 1985, p. 189). Os judeus costumam ser alvo desse *script*.

(d) *Script da esperteza*

O *script* da ESPERTEZA é associado a grupos que fazem “(...) algo altamente incomum para conseguir atingir seus objetivos (Raskin, 1985, p. 191). No Brasil, um dos grupos comumente associados ao *script* são os cariocas, em geral, em oposição aos paulistas, que seriam os trabalhadores sérios. O *script* costuma estar associado ao da AVAREZA, já que é comumente vinculado a questões financeiras.

(e) *Scripts específicos não padronizados*

Além dos *scripts* mencionados, que, para Raskin, são praticamente universais e podem ser associados a diversos pares de etnias diferentes, há outros que são um pouco mais específicos, no sentido de que se voltam sempre para o mesmo alvo, independentemente de onde a piada se origine. Por exemplo, o *script* MINORIA ALTAMENTE SEXUALIZADA é comumente associado, por quase todas as culturas do mundo, aos franceses. Há diversas origens, mas um único alvo. Diz Raskin (1985) “(...) muitos grupos étnicos promovem o mito da fixação dos franceses pelo sexo, de sua frivolidade e atitude *blasé* em relação a isso.”²⁵ (p. 195) O *script* também pode ser vinculado à ideia de que os franceses trocariam qualquer coisa por amor. Veremos, na análise do *corpus*, um exemplo que reflete esse estereótipo.

²³ It is almost as though the underlying message of these jokes is identical; what varies is simply the surface elements.

²⁴ The stingy group will do anything weird, irrational and even impossible in order not to expend any money or other valuable commodity.

²⁵ many ethnic groups maintain the myth about the French fixation on sex, their frivolity and *blasé* attitude to sex.

Há também outros *scripts* específicos não padronizados, como a EFICIÊNCIA e OBEDIÊNCIA CEGA dos alemães e o RESPEITO PELAS TRADIÇÕES dos ingleses. Além desses, há ainda um tipo mais específico de *script* étnico, que só se aplica a um par específico de culturas. Fora do contexto específico dessas duas culturas, o preconceito não vigora. Raskin, dentre outros exemplo, cita o *script* TENDÊNCIAS ZOOFÍLICAS como um preconceito dos russos em relação aos armênios. Esse *script*, no entanto, talvez não seja tão específico quanto pensa o teórico, pois, no filme *Tudo que você queria saber sobre sexo... mas tinha medo de perguntar*, escrito e dirigido por Woody Allen (E.U.A., 1972), há um esquete com um personagem armênio que, apaixonado por sua ovelha, vai se consultar com um médico norte-americano, que, por sua vez, acaba se apaixonando loucamente pelo animal. Talvez seja um *script* mais universal do que o autor pensava.

(f) Humor judaico

Segundo Raskin (1985), o humor judaico compõe uma categoria de humor étnico à parte, pois judeus costumam ser alvo de seu próprio povo, não apenas de outras etnias. Esse tipo de piada, em que o judeu é o criador e o alvo da piada, é moralmente aceito na cultura judaica, mas somente judeus podem gozar dessas brincadeiras sem serem vistos como preconceituosos. Caso contrário, o contador da piada pode ser considerado antissemita.

A oposição de *scripts*, aqui, tem de envolver pelo menos um *script* especificamente judaico, não bastando que faça referência aos judeus, é preciso que o resultado final da história seja como é exatamente porque está se falando de um judeu.

Extraído de *Desconstruindo Harry* (E.U.A, 1997), e apresentado aqui de forma meramente ilustrativa, o diálogo a seguir exemplifica a ideia de humor que fala de judeus, sem ser necessariamente humor judaico. O fato de se estar falando de um judeu não necessariamente evoca um *script* judaico, e, para comprovar essa teoria, basta ver que outras etnias também poderiam ter sido usadas em lugar da judaica, sem perdas em termos de humor.

Tradução cinema	Tradução VHS
(B:) Ele me acha um judeu paranóico.	Pensa que sou um judeu paranóico.

(H:) Não, acho-o o contrário de um paranóico. V. tem a ilusão de que as pessoas gostam de você.	Você não é paranóico. Acho que é bem o oposto. Anda por aí com a ilusão de que tem quem goste de você.
Original	
(B:) He thinks I'm all Jewish paranoia. (H:) No. I don't think you're para... I think you're the opposite of a paranoid. I think you go around with the insane delusion that people like you.	

Exemplo 4 - Humor que fala de judeus sem ser judaico

O escritor Moacyr Scliar também ressaltou a diferença entre humor sobre judeus e o humor judaico.

Este [o humor judaico], deriva de “fontes judias”, versando sobre os mais variados temas, como “a comida, a família, negócios, o anti-semitismo, a riqueza e a pobreza, a saúde e a sobrevivência. **Há nele uma fascinação com a lógica; mais precisamente, pelo tênue limite que separa o racional do absurdo**”. Além disso, é um tipo de humor que não se propõe a conduzir necessariamente ao riso, correspondendo a uma forma de ‘comentário social ou religioso’, que provoca, muitas vezes, um mero “sorriso melancólico, um aceno de cabeça, um suspiro”. (*apud* Lia, 2003, p. 44 – grifo meu)

Segundo Raskin (1985), no humor judaico propriamente dito são comuns os *scripts* ESPERTEZA, INTELIGÊNCIA e AVAREZA, mas nunca os *scripts* PARVOÍCE, nem FALTA DE ASSEIO (que figuram nas piadas de base antissemita). Freud, em *Os chistes e sua relação com o inconsciente* (1905 [2007]), apresenta um exemplo de piada sobre judeus de base antissemita, em que são evocados os *scripts* ESPERTEZA e FALTA DE ASSEIO. Vejamos a piada nas versões traduzidas para o inglês e o português.

“Two jews meet in the neighbourhood of the bath-house. ‘So have you taken a bath already?’ asks the one. ‘How come?’ asks the other in reply. ‘Is there one missing?’” (p. 39)

“Dois judeus se encontram nas vizinhanças de um balneário. “Você tomou um banho?” pergunta um deles. “O quê?” retruca o outro, “há um faltando?” (p. 65)

No exemplo acima, o *script* ESPERTEZA é evocado quando o segundo judeu interpreta o verbo *take/ tomar* no sentido de “roubar” (e não como o verbo auxiliar das expressões *take a bath* e *tomar um banho*), e o *script* FALTA DE ASSEIO é evocado pelo fato de nem lhe ocorre a ideia de ter-se banhado.

Por fim, Raskin (1985) acrescenta que o humor judaico evoca *scripts* que só são compartilhados pela comunidade judaica, como: ANTISSEMITISMO, EXTERMÍNIO, MÃE JUDIA e LÓGICA JUDAICA. Quanto a este último, Raskin ressalta que a maioria das piadas não leva a sério essa lógica e faz rir exatamente por ridicularizar a visão extremamente racional da vida, mostrando que a lógica muitas vezes pode levar a conclusões absurdas (p. 215). Veremos um exemplo que evoca o *script* LÓGICA JUDAICA no Capítulo 3.

Quanto ao humor de Woody Allen, embora verse sobre temas relacionados à cultura judaica, dado ser essa sua origem, não podemos dizer que seja propriamente judaico, pois, pelo contrário, Allen parece querer se afastar dos estereótipos relacionados à sua cultura, embora não a negue. Como ressalta o biógrafo John Baxter (1998), a maiorias das mulheres com que Allen e seus personagens se relacionam não são judias, algo que os mais ortodoxos vêem como um ataque do direto aos valores judaicos. Para Baxter (1998):

Allen usa o humor judaico da mesma forma que usa Kierkegaard, Dostoiévski e Flaubert em seus artigos para a *New Yorker*: não como um meio de se fazer humor, mas sim como tema de paródias.²⁶ (p. 28)

Veremos, na análise do *corpus*, um exemplo em que consta o *script* LÓGICA JUDAICA, o que prova que Allen, mesmo tentando se distanciar dos estereótipos judaicos, mantém uma relação estreita com sua cultura. Há ainda outros *scripts* que Raskin classifica como pertencentes exclusivamente ao humor judaico e que, de certa forma, também aparecem no filme *Desconstruindo Harry*, como o *script* da ESPOSA JUDIA, que nunca está muito entusiasmada para o sexo (p. 218) e é representado, no

²⁶ Allen uses Jewish humour the way he uses Kierkegaard, Dostoyevsky and Flaubert in his humorous pieces for the *New Yorker*: not as a medium for humour, but as a subject of parody.

filme, pela personagem Joan (que, após dar à luz, não sente mais desejo pelo marido), e o *script* JUDEU X GÓI, o oposto do *script* ANTISSEMITISMO, que aparece quando a personagem Doris, irmã de Harry, diz que sentiria mais pena se um judeu fosse morto do que se fosse um não-judeu.

Por fim, acrescento um pequeno adendo sobre o tema. Carey (2002), na introdução da tradução norte-americana da obra de Freud sobre os chistes, faz um paralelo entre o principal pressuposto da teoria freudiana – o de que o humor é uma forma de economia psíquica – e a cultura judaica, da qual o psicanalista fazia parte:

(...) podemos ver que a teoria de Freud sobre os chistes é também uma espécie de piada. Sua teoria, da mesma forma que os chistes judaicos que ele analisa, cujos alvos são os próprios judeus, é uma resposta afiada àquilo que chamou de ‘miséria multifacetada e irremediável dos judeus’. Desde a época de Shylock, e, de fato, desde muito antes, os judeus foram difamados e ridicularizados na cultura ocidental. Zombava-se deles, acima de tudo, pela parcimônia e avareza necessárias à acumulação de riquezas. O que Freud fez foi demonstrar que o riso, em si, é uma forma de parcimônia, de economia do esforço que geralmente fazemos para lidar com nossas emoções e inibições. **O costume judaico fora tradicionalmente alvo de piadas. Mas as piadas que tanto agradavam aos gentios, quando analisadas por um grande intelectual judeu, demonstraram ser nada mais, nada menos, do que uma outra forma de economia.**²⁷ (p. xxvii – grifo meu)

(g) Piadas de superioridade nacional e piadas pseudo-étnicas

Raskin (1985) fala ainda de outros dois tipos de piadas étnicas: as que valorizam a superioridade de uma cultura, sem precisar denegrir outra (diferentemente dos outros tipos que vimos até aqui), e as piadas pseudo-étnicas, que, embora pareçam étnicas, apresentam uma oposição de *script* de outra natureza, como o exemplo do diálogo entre os personagens Harry e Burt apresentado anteriormente. Para saber se uma piada é ou não verdadeiramente étnica, prossegue Raskin, basta retirar o *script* étnico nela envolvido, e ela não fará mais sentido.

2.2.3.3 Humor político

²⁷ (...) we can see that Freud's theory of jokes is itself a kind of a joke. Like the Jewish jokes against Jews that he analyses, it represents a rejoinder, a pointed response to what he calls 'the manifold and hopeless misery of the Jews'. Since the time of Shylock, and, indeed, long before, Jews in Western culture had been traduced and ridiculed. Above all they had been laughed at for the parsimony, the cheese-paring economies involved in the accumulation of wealth. Freud's reply was to demonstrate that laughter is itself parsimony, a saving of the effort usually spent on emotions and inhibitions. Jewish economies have traditionally been the target of mockery. But that Gentile mockery, when inspected by a great Jewish intellectual, emerges as merely another economy.

As piadas políticas são o terceiro tipo de humor mais comum, segundo Raskin (1985, p. 122), e seus alvos são os políticos, as instituições, grupos ou partidos dos quais eles fazem parte, as ideias e slogans que veiculam e as sociedades que vivem sob seus regimes. O tipo de oposição mais comum, nesses casos, é **real X ideal** e **bom X ruim**, refletindo a contradição entre o que as sociedades desejam de seus políticos e o que elas têm de fato. Através do humor, podemos colocar essa contradição em evidência e liberar a raiva, ou frustração, que ela possa nos causar. Como notara Freud (1905 [2007]), o riso é uma grande válvula de escape psíquica, cuja função é liberar a energia agressiva que geralmente reprimimos diante de certas realidades.

A alusão, diz Raskin, é um dos recursos mais utilizados no humor político, o que pode tornar sua interpretação mais complexa, dado que emissor e receptor precisam compartilhar conhecimentos diretos e indiretos. Assim, algumas piadas políticas só são compreensíveis para pessoas que vivem numa determinada época, em determinada sociedade, sob determinado regime. Mas há também piadas desse tipo que atravessam fronteiras geográficas, temporais e linguísticas, como as que falam de políticos famosos, ou de regimes que causaram impacto em grande parte do mundo, ou de propagandas políticas que marcaram época.

Devido às alusões, ou mesmo às referências diretas a pessoas, regimes e *slogans* específicos, a tradução do humor político, lembra Chiaro (1992), é necessariamente mais complexa do que a tradução do humor étnico e sexual. Isso porque, como a própria autora sugere, enquanto no caso do humor étnico é possível, em muitos casos, trocar-se a etnia a que se faz referência, aqui o tradutor dificilmente poderá se utilizar do mesmo recurso.

Raskin (1985, p. 222) divide as piadas políticas em dois grupos: as do primeiro denigrem “uma pessoa, um grupo, uma ideia ou toda uma sociedade”; as do segundo se voltam contra todo um regime político e buscam desmascarar, expor, algum acontecimento que tenha ocorrido durante esse regime e que não tenha sido devidamente divulgado, ou até mesmo sido escondido por esse regime. As fronteiras entre os dois grupos, lembra o autor, não têm contornos tão nítidos e podem se interpenetrar. Ainda assim, ele enumera três tipos de piada do primeiro grupo e quatro, do segundo. Vamos a eles.

(a) Piadas que denigrem uma figura política

Essas são, segundo Raskin, o tipo mais popular de piadas políticas: as que julgam se um político é adequado ou não (*script bom X ruim*) para ocupar o cargo que ocupa. Há certos pré-requisitos que as sociedades esperam de alguém que ocupe um cargo político e tenha tamanho poder em suas mãos. Espera-se que seja honesto, competente, dedicado, culto, popular e também, de preferência, que seja um exemplo de moral e integridade. Muitos políticos, no entanto, não preenchem um ou nenhum desses pré-requisitos, rendendo tema para muitas piadas. Luiz Inácio Lula da Silva, presidente do Brasil de 2003 a 2010, costuma ser alvo de chacota por gostar de beber e usar expressões gramaticalmente incorretas, como na piada a seguir, feita pelo jornalista José Simão, para o jornal *Folha de São Paulo* (27/08/2004):

E olha a evolução dos conceitos: O Estado Sou Eu (Luís 14). O Estado Somos Nós (Lênin). O Estado somos Eu (Lula). Rarárá! (*apud* França, 2006, p. 184)

Mas fique claro:

Não importa qual traço do político em questão é criticado, o que importa é que ele ou ela são atacados não como pessoas, mas sim como figuras públicas que supostamente não deveriam ter aquele(s) traço(s), mas sim o oposto dele(s).²⁸ (Raskin, 1985, p. 226)

Acredito que Raskin tenha razão quando diz que o foco desse tipo de piada não é a pessoa em si, e, sim, o que ela representa, mas essa separação entre vida pessoal e vida pública nem sempre fica muito nítida, como é o caso de Lula, ou também foi o caso de Bill Clinton, ex-presidente dos Estados Unidos, quando este se envolveu em um escândalo sexual (veremos, no Capítulo 3, um exemplo que faz alusão a Clinton).

(b) Piadas que denigrem um grupo ou uma instituição política

A diferença aqui é que, enquanto as piadas do primeiro tipo dirigem-se a uma figura pública específica, mesmo que trate apenas de sua vida pública e, não, pessoal, as do segundo tipo pensam apenas no coletivo, não no indivíduo.

²⁸ No matter what the attacked trait of the targeted political leader is, he or she is never attacked as a private person but rather as a public figure who is supposed not to have the alleged feature(s) and to have the exactly opposite feature(s).

(c) Piadas que denigrem uma ideia ou um *slogan* político

No terceiro tipo, despersonifica-se ainda mais o alvo, pois este é uma ideia ou *slogan* abstrato veiculados pelo regime político.

(d) Piadas que expõem traços de uma nação

Esse é o tipo de piada que mais se assemelha ao humor étnico, por também associar certos traços a determinados grupos de pessoas. O *script* étnico, entanto, funciona como um auxiliar à oposição principal, entre o que o grupo alvo deveria ser e sua realidade, o contrário do que se esperava. A oposição, em geral, é feita através da alusão a um *script* étnico em um contexto político.

(e) Piadas que expõem a falta de liberdade de expressão política

Esse tipo de piada expõe a natureza repressiva de certos regimes políticos. A oposição principal se dá entre a suposta (e veiculada) imagem do regime como livre e popular e a negação dessa imagem, mais condizente com a realidade.

(f) Piadas que expõem a escassez de algo

Esse tipo de piada evoca a oposição entre a suposta fartura oferecida pelos regimes políticos ao povo e a negação desse *script*, a real escassez de certos itens fundamentais para a sociedade, sejam eles água, combustível, alimentos, etc.

(g) Piadas que expõem situações políticas específicas

Esse tipo de piada expõe uma situação política específica, que não tenha sido muito positiva para a imagem de algum regime. A oposição se dá entre o *script* “oficial”, a imagem veiculada pelo governo, excluindo a situação comprometedora, e a negação desse *script*. Segundo Raskin, esse tipo de piada sempre funciona através de alusões às situações indesejáveis.

Por fim, Raskin (1985) descreve a categoria **Humor político soviético**, a qual, por sua especificidade, não será analisada no presente trabalho.

Agora que já apresentamos as três teorias do humor que informam o presente trabalho, vejamos o que dizem alguns influentes estudos sobre a tradução audiovisual, mais especificamente, a legendagem, e suas peculiaridades, que a

distinguem de outros tipos de tradução e, portanto, não poderiam ser deixadas de lado em nosso estudo.

2.3.

A legendagem

A tradução audiovisual (TAV) engloba diferentes práticas, como a tradução de roteiros, a dublagem, a narração, o *voice over*, a interpretação simultânea/consecutiva, a legendagem, a legendagem simultânea, o *closed caption* e a audiodescrição. Cada uma delas possui peculiaridades específicas que precisam ser levadas em consideração em qualquer trabalho que se proponha a analisar esse tipo de tradução. Aqui, trataremos da legendagem.

Em primeiro lugar, é preciso lembrar que nenhuma tradução, seja de qualquer tipo, é produzida e consumida em um vácuo, mas sim dentro de um sistema regido por relações internas (entre os componentes do sistema) e externas (entre o sistema e outros sistemas). Essa ideia foi postulada, pela primeira vez, pelo israelense Itamar Even-Zohar, em sua Teoria dos Polissistemas (1990), que concebe a literatura como um polissistema inserido em outro maior, o da cultura (e a literatura traduzida como um subsistema da literatura). Os sistemas e polissistemas podem ser centrais ou periféricos com relação ao “centro”, a posição de maior prestígio no sistema cultural. Quanto mais um sistema é periférico, mais é receptivo a elementos e inovações advindas do “centro”; quanto mais um sistema é central, menos receptivo será. Em culturas de maior prestígio, portanto, o subsistema de literatura traduzida é periférico, enquanto que, em culturas de menor prestígio, o subsistema é central. Podemos seguir o mesmo raciocínio de Even-Zohar se pensarmos na tradução audiovisual no Brasil.

Carvalho (2005) foi a primeira a ampliar os pressupostos de Even-Zohar para aplicá-los aos meios audiovisuais e à TAV e postulou, por analogia, a existência do polissistema audiovisual, no qual se insere o sistema de tradução audiovisual — visão adotada também por Martinez (2007) e Selvatici (2009), em suas respectivas dissertações de mestrado. Uma das ideias centrais da Teoria dos Polissistemas é que os componentes de cada polissistema travam uma luta constante para ocupar um lugar central e privilegiado dentro da hierarquia do polissistema. Assim,

[n]a busca por permanência e centralidade num polissistema, os sistemas que o compõem fazem contato, se movimentam, alternam posições, enfim negociam continuamente seus limites, seu papel e seu poder no polissistema. (Carvalho, 2005, p.68)

O polissistema audiovisual, por exemplo, é composto, dentre outros, por diretores, atores, laboratórios cinematográficos, patrocinadores etc. Além disso, outros sistemas com ele se relacionam e o influenciam, como é o caso da crítica especializada. Já o sistema de tradução audiovisual possui “uma relação de isomorfismo com o polissistema audiovisual” e “reflete sua hierarquia e submete-se a esta em diversos aspectos, porém também possui componentes e leis que lhe são próprios” (Carvalho, 2005, p. 70). Dentre os componentes do sistema de tradução audiovisual constam produtoras e laboratórios, tradutores e revisores, dentre outros, todos em busca de uma posição de prestígio na hierarquia do sistema e subordinados às normas e regras que regulam seu funcionamento. Além disso, é interessante lembrar que, como a TAV engloba diferentes práticas, cada uma exige dos componentes do sistema conhecimentos específicos diferentes.

O que considero relevante aqui é que, quando pensamos na tradução audiovisual como inserida em um polissistema, constatamos que compreender o funcionamento deste é uma etapa fundamental para analisarmos aquela, pois certas decisões tradutórias são estabelecidas não pelo tradutor, mas, sim, por outros componentes do polissistema. O tradutor, inclusive, não goza de muito prestígio no polissistema, como afirma Carvalho (2005) e, dessa forma, para avaliarmos a qualidade das traduções que circulam no Brasil, precisamos entender, também, a que tipos de normas e regulamentos essas traduções estão subordinadas.

Vejamos, agora, algumas questões específicas da legendagem, objeto de nossa pesquisa. Primeiramente, as legendas podem ser tecnicamente definidas como um texto escrito em uma língua-alvo (apresentado, em geral, na parte inferior da tela), cujo objetivo é reproduzir, em sincronia, os diálogos que são falados em um programa audiovisual, respeitando o espaço da tela em que o material é exibido e o tempo exato das falas.

Quanto à sua relevância como objeto de estudo, sabemos que as legendas têm se tornado cada vez mais presentes no mundo tecnológico em que vivemos atualmente, no qual recebemos constantemente mensagens veiculadas pela tela televisão e do computador. Como lembra Diaz Cintas (2007):

Passamos uma boa parte de nosso tempo em frente aos monitores, consumindo muitos programas audiovisuais, seja para executar tarefas em nosso trabalho, para aprimorar nossa carreira profissional e acadêmica, para nos divertirmos ou para procurarmos informações.²⁹ (p.8)

Com o crescimento do mercado de programas audiovisuais, aumentou também o número de pessoas que *leem* legendas. No Brasil, muitos programas estrangeiros são exibidos com som original nos canais de televisão fechada, e a maioria dos filmes exibidos nos cinemas também é estrangeira e veiculada na língua original (com poucas exceções, como os desenhos animados, que são, em sua maioria, dublados). Dessa forma, não há como não pensar no caráter **textual** das legendas e nas maneiras como ele pode influenciar o público. As legendas não têm a função de “alfabetizar” o público, mas a verdade é que as pessoas estão cada vez mais expostas a elas e “há pesquisas que mostram que o emprego de legendas pode ajudar na alfabetização da população e de estrangeiros residentes na cultura de chegada (...)” (Carvalho, 2005, p. 96). Sobre a realidade em Portugal, Veiga (2006) diz:

Se tivermos em conta que as estatísticas sobre literacia no nosso país ainda estão longe de se aproximarem de um cenário ideal e que muitos leitores lêem mais legendas do que páginas de livros, talvez a tônica colocada nos estudos sobre a TAV se afigure cada vez mais legítima e necessária. (p.2)

Assim, não há dúvida de que a qualidade das traduções audiovisuais que vêm sendo feitas deve ser avaliada, mas com base nas teorias vigentes sobre o tema e, não, a partir de parâmetros supostamente universais de fidelidade ao original. No entanto, foi somente a partir dos anos 1990 que a TAV passou a ser vista, no meio acadêmico, como objeto de estudo legítimo. Para o teórico Delabastita (1990),

[a]s razões para a falta de interesse acadêmico pela tradução feita para a mídia não são difíceis de se encontrar. As ciências sociais costumam selecionar seus objetos de estudo muito mais por uma questão de prestígio cultural do que por um interesse intrínseco. Em geral, quem estuda Shakespeare tem mais prestígio do que quem estuda literatura popular ou, nesse sentido, do que quem estuda fenômenos derivados

²⁹ We spend a fair amount of hours watching screens and consuming audiovisual programmes to carry out our *work*, to develop and enhance our professional and academic careers, to enjoy ourselves and to obtain information.

como a tradução. Quem estuda tradução, por sua vez, prefere estudar traduções de Shakespeare a traduções de novelas da televisão (...).³⁰ (p. 97)

Mas acredito que a discriminação da TAV por parte da academia esteja acabando, dado que vem aumentando o número de pesquisas e congressos específicos sobre o assunto. Em termos quantitativos, esse é o tipo de tradução mais consumido da atualidade (Diaz Cintas, 2004³¹ *apud* Martinez, 2007). Os Estudos da Tradução não podem ficar alheios a isso, e, com o presente estudo, pretendo contribuir para que cada vez mais pessoas entendam o que está em jogo na tradução audiovisual.

Outra peculiaridade da legendagem que não podemos ignorar é a quantidade de críticas que essa modalidade de tradução costuma receber do público, por ser apresentada em sincronia com o original, podendo ser cotejada por quem tenha um conhecimento básico da língua-fonte. O outro único exemplo de tradução que permite o cotejo imediato são os livros com edições bilíngues, lembra Martinez (2007). Não que seja interessante colocar-se contra as críticas, pois algumas são construtivas — não adianta transformar o tradutor em vítima, pois de fato há traduções de qualidade duvidosa no mercado. Mas muitas das críticas não procedem, pois não levam em conta as peculiaridades desse tipo de tradução e são fundamentadas em opiniões e impressões subjetivas a partir do conhecimento pessoal a respeito das línguas e culturas envolvidas, bem como de visões tradicionais e pouco informadas de tradução.

Como a legendagem possui restrições específicas, há quem considere que o processo de tradução de programas audiovisuais seja muito diferente de outros tipos de tradução. Assim, há quem defenda que a legendagem não pode ser considerada tradução no sentido estrito e, sim, uma espécie de adaptação — como é o caso da adaptação de livros para o público infantil ou para o teatro, por exemplo. Esse debate conceitual não será enfatizado na presente dissertação: aqui, partindo da noção de *tradução presumida*, proposta pelo teórico Gideon Toury (1995), aceito a

³⁰ The reasons for this lack of scholarly interest in translation in the media are not far to seek. The social sciences tend to select their objects of study on the basis of cultural prestige, rather than intrinsic interest. It is often thought more prestigious to study Shakespeare than to study popular literature or, for that matter, derivative phenomena such as translations. Those who do study translations would, therefore, rather study translations of Shakespeare than translations of TV soap operas (...).

³¹ “Subtitling: the long journey to academic acknowledgement”. In: *The Journal of Specialised Translation*, n. 1, pp. 50-69, http://www.jostrans.org/issue01/art_diaz_cintas.php

legendagem como tradução. Como argumenta Carvalho (2005), a noção de tradução presumida:

(...) justificaria a inclusão da legendagem como objeto de estudo legítimo dos Estudos da Tradução, apesar de suas particularidades que a diferenciam de formas mais tradicionais de tradução. Afinal, a legendagem é de fato aceita como tradução pelos membros dos sistemas de que ela participa e, portanto, fica postulada a equivalência entre as legendas escritas e os diálogos com os quais elas estão sincronizadas. (p.18)

Outra peculiaridade da legendagem é o fato de ela ser uma *tradução diagonal* (Gottlieb, 1994), que faz a passagem do código oral ao escrito. Isso provoca mudanças linguísticas que não ocorrem quando se traduz dentro do mesmo código. Para Gottlieb, há três diferenças fundamentais entre os dois códigos: no oral, devido ao contato direto entre os interlocutores, há toda uma linguagem (de sinais, gestos, expressões faciais etc.) que fica subentendida, e que, no código escrito, necessita ser explicitada; no código oral, questões de estilo e formalidade são encaradas de maneira diferente do que no código escrito; por fim, no código oral, o discurso é espontâneo e, portanto, permeado de marcadores conversacionais (hesitações, repetições, lapsos de linguagem, pausas, redundâncias etc.) que, em geral, são bastante reduzidos no código escrito (Martinez, 2007, p. 39).

Um outro fator fundamental é que as legendas, além de respeitarem as restrições supracitadas, devem ser coerentes com a imagem apresentada na tela. Isto é, se há no filme a imagem de um personagem conta uma piada e de outro que ri, o tradutor deve tentar traduzir a fala com uma piada, mesmo que tenha de enfrentar restrições linguísticas, físicas ou temporais. É claro que há situações extremas, em que o tradutor precisa escolher entre ser coerente com a imagem na tela ou com o humor da cena. Por exemplo, se é feita uma piada que faça referência a um ponto turístico cuja imagem apareça na tela, o tradutor deve fazer com que a legenda seja coerente com a imagem, mesmo se o referente for desconhecido na cultura-alvo. Nesses casos, uma piada pode ser transformar em não-piada, mas é preferível uma não-piada coerente do que uma piada que destoe da imagem do filme.

Percebemos, assim, que, na legendagem, o código linguístico está subordinado aos outros códigos envolvidos. “Enquanto literatura e poesia **evocam**”, diz o autor, “filmes **representam e concretizam uma realidade específica**, baseada

em imagens específicas reunidas por um diretor.”³² (Diaz Cintas, 2007, p. 9 – grifos meus). O tradutor de legendas, portanto, deve ter um compromisso com essa realidade específica.

Embora o tradutor tenha de manipular tantas particularidades ao mesmo tempo, é bom lembrar que muitas vezes o tempo e o espaço disponíveis permitem, sim, uma tradução bastante literal, sem maiores problemas de sincronia ou de coesão com as imagens. Portanto, lembra Diaz Cintas (2007), o tradutor de legendas não deve reduzir seu texto a não ser que seja absolutamente necessário.

Tudo isso foi levado em consideração na análise de *D. H.*, a qual, embora tenha tido enfoque prioritariamente linguístico, não ignorou que a noção de “texto” deve ser expandida na linguagem audiovisual. Nosso objeto de estudo é polissemiótico e, além disso, efêmero, como relatou a tradutora Daniela Dias, com experiência na legendagem de seriados de humor,

[n]ão se pode avaliar o texto de legendagem com os mesmos critérios usados para um texto veiculado por outra mídia. O texto de um livro ou um website, por exemplo, vai ter uma ‘perenidade’ muito maior que o texto de legenda. A legenda é, por definição, muito mais dinâmica e fugaz. É um texto que vai ser lido rapidamente (e possivelmente uma única vez), e dentro de uma rede de outras informações visuais e auditivas na qual compre apenas um papel de apoio. (*apud* Dutra, 2008, p.23)

Carvalho (2005) também chamou atenção para o papel de apoio das legendas, no sentido de que, diferentemente da tradução de um livro,

[a]s legendas não substituem o produto de origem e sequer o representam integralmente – embora esta seja a expectativa mais comum por parte do público. (...) Elas não têm razão de existir sem o material original, tornando-se pouco compreensíveis sem o acompanhamento das imagens e dos sons correspondentes. (2005, p.97)

Por fim, considero relevante lembrar que legendagem e dublagem são duas modalidades de tradução audiovisual bastante diferentes. As principais diferenças entre essas modalidades são:

(a) na legendagem, devido à mudança do código oral para o escrito, a maioria das marcas do discurso espontâneo, como pausas, hesitações, repetições,

³² [W]hereas literature and poetry evoke, films represent and actualize a particular reality based on specific images that have been put together by a director.

construções gramaticamente incorretas segundo a norma culta, são omitidas, enquanto na dublagem essas marcas são mantidas;

(b) na legendagem, um elemento é inserido no material audiovisual e, portanto, “o esforço cognitivo que o espectador de um programa legendado faz é bem maior (...)” (Martinez, 2007, p.37). O teórico Delabastita, com base em pesquisas que analisaram o movimento dos olhos de quem assiste a um programa legendado, defende que espectadores não fazem um esforço cognitivo consciente para ler as legendas, pois seus olhos não se movimentam como se estivessem fazendo uma leitura, mas vão apenas buscando algumas palavras-chave (1990, p. 98). No entanto, é inegável que o esforço cognitivo de quem assiste a um filme legendado é maior do que o de quem assiste a um filme dublado, simplesmente porque lhe são exigidos três tipos de atenção (ao áudio, à imagem e ao texto) e não apenas duas, como na dublagem. É por isso que o texto das legendas deve ser reduzido em relação ao original (em geral, um terço mais enxuto), para que não prevaleça sobre os outros elementos exibidos. Já na dublagem, as vozes originais são apagadas e substituídas por vozes da língua-alvo, o que permite que o espectador se concentre mais nas imagens;

(c) na legendagem, mantém-se o som do original, com todas as características da prosódia e fonética da língua-fonte; na dublagem, é inserida a língua-alvo, e embora tente-se manter a sincronia entre o som e os movimento labiais dos atores, as interpretações respeitam a prosódia e a fonética da língua-alvo. Mas, na legendagem, tanto Carvalho (2005) quanto Martinez (2007) defendem que o aspecto gráfico das legendas deve corresponder ao aspecto fonético das falas, e “é importante que as legendas tentem, na medida do possível, reproduzir a estrutura da língua-fonte e palavras facilmente identificáveis pelos telespectadores da língua-meta” (Martinez, p.38). A norma “é recomendada por muitos teóricos e profissionais por aumentar a sensação de confiabilidade do espectador, uma vez que ele tende a procurar na legenda palavras que identifica oralmente” (Carvalho, 2005, p.118);

(d) o efeito da legendagem é diferente do da dublagem. Segundo Roffe³³ (*apud* Chiaro, 2009, p.160), o impacto gerado pelo texto escrito é maior do

³³ ROFFE, I. Teaching, Learning and Assessment Strategies for Interlingual Subtitling. **Journal of Multilingual and Multicultural Development**, v16 n3,1995. p. 215-225.

que o texto ouvido; é por isso que, em muitos casos, os clientes ou distribuidoras pedem ao tradutor de legendas que omita, por exemplo, palavrões e termos de baixo calão;

(e) embora a dublagem tenha má fama por privar o espectador das interpretações originais, ela também tem vantagens, como permitir ao espectador que se concentre mais nas imagens e permitir que o texto original não sofra tantas sínteses e reformulações. Já a legendagem, embora propicie o acesso às interpretações originais, limita o público a um texto extremamente condensado, que depende das imagens e do som para ser compreendido. O que um bom tradutor de legendas deve é saber lidar com essa desvantagem.

2.3.1.

Restrições e condicionantes da legendagem

Como já mencionado, o tradutor de legendas precisa enfrentar uma série de restrições e obstáculos que acabam transformando o resultado final de seu trabalho, independentemente de sua vontade pessoal. Algumas se aplicam à tarefa de traduzir e são igualmente enfrentadas por tradutores literários, técnicos etc.; outras são bastante específicas à legendagem, como é o caso da necessidade de se conjugar, em sintonia, palavra e imagem. Vejamos agora, em mais detalhes, três dessas principais restrições e condicionantes, que podem ser de ordem técnica, linguística, pragmática ou cultural.

(a) Técnicas

As principais restrições técnicas da legendagem são:

- **de espaço:** pode haver no máximo duas linhas de legenda, em geral na parte inferior da tela, e o número de caracteres máximo das legendas varia de 30 a 40. Entre as duas linhas não pode haver divisão silábica, nem, preferencialmente, separação de sintagmas. Além disso, quando vários personagens falam ao mesmo tempo, nas legendas aparecem no máximo dois falantes simultaneamente, devido ao limite de duas linhas por legenda. Cabe ao tradutor

decidir quais falas são mais fundamentais para a compreensão do filme;

- **de tempo:** o ritmo de leitura adotado, no Brasil, é de 15 caracteres por segundo. Dessa forma, mesmo havendo espaço suficiente na tela para a legenda, pode faltar tempo para leitura da mesma, que terá, então, que ser reduzida, independentemente da vontade do tradutor. Além disso, como já mencionado, as legendas são efêmeras e não permitem releitura. Há de haver, também, um espaço de tempo mínimo entre duas legendas, para que o espectador consiga perceber a mudança do texto;
- **de meio de exibição:** enquanto que na televisão o número médio de caracteres é 31, no cinema esse número sobe para 37, e no DVD a média é 36. Já no VHS, formato que quase não é mais usado, o valor variava entre 34 e 37 caracteres, dependendo da distribuidora. Essa variação gera mudanças não apenas no número de palavras que cabem nas legendas, mas também na formatação e segmentação das mesmas. Um filme exibido no cinema, portanto, tem uma tradução diferente de quando é exibido na televisão. No cinema, costuma-se dar preferência a legendas mais longas e menos segmentadas, enquanto que na televisão elas são mais segmentadas e menores. Já no VHS, as legendas costumavam ser mais longas e menos segmentadas.

(b) Linguísticas e pragmáticas

As restrições linguísticas dizem respeito a sotaques, variações dialetais, gírias e pontuação. O que acontece é que o texto das legendas costuma sofrer uma “homogeneização”: gírias, por exemplo, costumam desaparecer, tanto por causa da condensações do texto (é preferível perder uma gíria do que uma informação fundamental ao conteúdo da história), quanto porque é muito difícil transportar variações dialetais de uma língua falada para uma outra língua escrita, e as gírias são uma forma de variação dialetal. Qual seria, por exemplo, a tradução “equivalente” de uma gíria do dialeto britânico *cockney* ou do *Black English* dos guetos norte-

americanos? Qualquer tradução refletirá um grupo social diferente da cultura-alvo, com no máximo com algumas características em comum com o grupo da cultura-fonte. O que dizer do iídiche, dialeto judaico falado em muitos filmes de Woody Allen? Em *D. H.*, por exemplo, o personagem Harry, vivido por Allen, usa a seguinte expressão ofensiva para se referir a uma ex-namorada: *a world-class meshuganah cunt*. O termo *meshuganah* pertence ao iídiche, e o biógrafo John Baxter (1998) conta que a expressão chamou atenção de uma jurada do festival de cinema de Veneza exatamente pela questão de sua “intraduzibilidade” para o italiano. “Meshuga”, segundo o livro *The joys of Yiddish* (1970), significa “louca, maluca, extravagante, absurda” (traduções minhas), mas nenhuma dessas definições reflete uma gíria de um dialeto específico como a original, não havendo um equivalente exato. Monika Pecegheiro do Amaral, que traduziu a versão para o cinema, escolheu *a maior louca do mundo*, e o tradutor do VHS (anônimo) optou por *vigarista*.

Essa homogeneização dos dialetos do original é praticamente uma constante na tradução para legendas, pois o tradutor precisa abrir mão de algumas particularidades do discurso em nome de outras prioridades. Enquanto que num livro o tradutor tem, pelo menos, dois recursos nesse sentido, podendo recorrer a notas de rodapé e explicações mais longas para se referir aos dialetos específicos, o tradutor de legendas só pode marcar os dialetos nos próprios diálogos, respeitando as já mencionadas restrições de tempo e espaço. Portanto, lembra Chiaro (2009), “transcrever as legendas de um filme inteiro em qualquer variedade linguística que não a padrão seria um caso inédito”³⁴ (p. 158). Uma exceção, lembra Chiaro, são as comédias, pois, no humor, o modo de dizer é um elemento fundamental para se obter o efeito do riso. Como ressaltou Freud em sua teoria (*Os chistes e sua relação com o inconsciente*, 1905), a maneira como verbalizamos uma piada pode ser até mais importante do que o conteúdo da mesma. Mas, mesmo nas comédias, o tradutor de legendas fica bastante limitado para reproduzir variações dialetais.

Outras restrições linguísticas dizem respeito às condensações, omissões de itens lexicais, reformulações e simplificações das estruturas sintáticas (como a troca da voz passiva pela ativa, ou dos verbos compostos pelos simples) que o tradutor de legendas frequentemente tem de realizar para tornar seu texto mais facilmente assimilável. O tratamento dado à pontuação das legendas também é de suma

³⁴ (...) transcribing the subtitles of an entire film in any variety other than the Standard would be unprecedented.

importância, pois influencia não apenas no aspecto linguístico das mesmas, mas também no gráfico.

Quanto às normas pragmáticas, estão relacionadas a, pelo menos, três questões. Às alocações (a maneira como um falante se dirige ao outro), aos marcadores conversacionais (elementos linguísticos não previstos pela gramática normativa, que ajudam a organizar o que se quer dizer) e à linguagem ofensiva. Quanto às alocações em língua inglesa, por exemplo, ocorre que um falante pode tratar o outro por *you*, mesmo que haja alto grau de formalidade entre os dois; já no português do Brasil, a realidade é outra, pois não podemos tratar certas pessoas por *você* (autoridades, pessoas de idade etc.), o que obriga tradutores a transformarem o original.

Os marcadores conversacionais, por sua vez, tendem a desaparecer, pois, embora possam vir a assumir importância fundamental em um diálogo, não costumam ter alto valor semântico, nem são fundamentais para a compreensão do que está sendo dito. Inclusive, Martinez (2007) ressalta que o público ficaria espantado se tivesse que ler todas as estranhezas do discurso oral na tela. É interessante constatarmos que o tratamento dado aos marcadores conversacionais nas duas traduções de *D.H.* analisadas foi bem diferente. Vejamos quatro exemplos em que os marcadores conversacionais não são fundamentais para o entendimento do filme, isto é, cumprem apenas uma função “interacional”. Vale lembrar que o intuito deste trabalho não é julgar a qualidade das traduções; afinal nenhuma das duas está “errada”, nem a do VHS, que traduz os marcadores conversacionais do original, nem a do cinema, na qual eles são praticamente todos omitidos. O que se pode afirmar, porém, é que a tradução para o cinema está mais de acordo com o que pregam as teorias de tradução audiovisual, isto é, que os marcadores devem ser preferencialmente omitidos para que as legendas sejam mais sintéticas.

Os exemplos a seguir são apresentados fora de seus respectivos contextos, pois o foco não é no valor linguístico das traduções, mas na diferença visual entre elas. Afinal, legendas devem se visualmente simples e diretas, para não despertarem mais atenção do público do que o filme em si.

	Tradução cinema	Tradução VHS	Original
1.	Não me assuste assim.	Não me assuste assim. O.k.?	You can't scare me like that, ok?

2.	O presidente dos EUA pensa em trepar com todas que conhece? Mau exemplo. Sei lá.	O presidente dos Estados Unidos quer comer todas? Talvez. Bem, então. Mau exemplo. Sabe, mas— Não sei.	Does the president of the United States wanna fuck every woman he meets? You know, so... Bad example. You know, but... I don't know.
3.	O mais triste... será dirigir até lá para ser homenageado... e ir sozinho. Não tenho ninguém para me acompanhar.	Mas a coisa mais triste é que vou atravessar o estado para a homenagem e tenho que ir sozinho. Não tenho ninguém para ir comigo. Sabe, então. Eu-- E eu sei que não posso--	The sad thing is I've gotta drive all way upstate to be honored and I have to go by myself. You know , I got nobody to go with... It's, you know... And I... I... I, you know, I can't...
4.	Então... vamos logo com isso?	Então-- Você quer-- Vamos ao que interessa?	So... you wanna... shall we get to it?

Exemplo 5 – Tradução de marcadores conversacionais

Os exemplos selecionados representam marcadores conversacionais que Harry, personagem principal de *D. H.*, usa com frequência (todas as falas são dele). Seu discurso é repleto de marcadores conversacionais com pouco ou nenhum valor semântico e de pausas e repetições. As legendas para o cinema não reproduzem totalmente o estilo do discurso de Harry, mas as informações visuais e sonoras a que o público tem acesso podem ajudar na interpretação do personagem. E, mesmo que não ajudem, é preciso lembrar que as legendas que reproduzem todos os marcadores conversacionais, como é o caso da tradução para VHS, podem ser muito cansativas de ler e, se forem, aí sim atrapalharão na interpretação do filme. Como lembra Martinez (2007),

[o] fato é que não há *replay*, portanto, se o espectador não assimila o texto da legenda naqueles dois ou três segundos em que permanece na tela, sua compreensão do conteúdo geral do programa fica prejudicada. (p.38)

Há, ainda, outra peculiaridade das legendas, que é o fato de precisarem ser veiculadas em sincronia com o áudio original. Isso significa que o texto de uma

legenda é extremamente efêmero (ficando na tela, em média, de dois a três segundos) e que não pode entrar nem muito antes, nem muito depois das falas a que se referem.

Por fim, não podemos deixar de tocar na questão da linguagem ofensiva que, como citado anteriormente, produz um efeito diferente quando é lida pelo público, em vez de ouvida. Portanto, pode haver uma norma imposta por clientes ou produtoras (entre outros) que obriga tradutores a omitir ou amenizar palavrões e expressões de baixo calão. O público, quando ouve um xingamento como *fuck* e lê a legenda *droga*, pode se sentir lesado e alegar que esta não é uma tradução “fiel”. Mas, em muitos casos, além de as mudanças não serem necessariamente escolha do tradutor, acredito que o público não perca tanto com a amenização, visto que pode inferir a agressividade do enunciado a partir do gestual, do tom de voz, das expressões faciais dos personagens e do contexto das cenas. Mas defendo que as omissões e amenizações só deveriam acontecer em situações extremas, como, por exemplo, quando o filme é exibido para o público infantil. Nos filmes do Woody Allen, acredito que a omissão e amenização dos palavrões definitivamente influenciem o resultado final do produto, pois são filmes com diálogos e situações adultas, em que a linguagem amenizada pode soar artificial.

(c) Culturais

A teórica Delia Chiaro (2009) afirma que os referentes culturais (nomes de lugares, de festas, comidas ou bebidas típicas, feriados, instituições locais, unidades de medida, esportes, livros, filmes, personalidades, entre outros) são um dos três grandes obstáculos que o tradutor de legendagem ou dublagem enfrenta. Os outros dois são as especificidades da língua (formas de tratamento, tabus linguísticos, entre outros) e as áreas em que questões culturais e linguísticas se sobrepõem (como é o caso das piadas).

O tratamento que se deve dar a esses referentes culturais na legendagem é uma questão muito discutida entre teóricos da TAV, visto que muitos deles são mais bem conhecidos na cultura-fonte, onde o programa audiovisual foi produzido, no que na cultura-alvo, para onde foi importado e traduzido. O risco de referentes pouco conhecidos passarem despercebidos na rápida leitura das legendas é grande e toda informação perdida por parte do receptor, sem dúvidas, irá atrapalhar a fluência de sua leitura e a apreciação do programa assistido. Não é desejável que isso aconteça em nenhum gênero de programa traduzido, mas podemos pensar que seja menos

desejável ainda quando o original é um programa de humor que depende de um *timing* para conseguir fazer rir.

O tratamento dado aos referentes em programas de humor, em especial os que servem de gatilho de uma piada, divide os teóricos da TAV. Alguns defendem a manutenção dos mesmos como constam no original, independentemente de serem mais ou menos conhecidos na cultura-alvo, mantendo uma estratégia de estrangeirização do texto; outros defendem a substituição dos referentes por outros semelhantes e conhecidos na cultura-alvo, na esperança de garantir que a piada não se torne uma não-piada e o original não perca sua função na cultura-alvo.

Assim, um dos principais condicionantes culturais com que o tradutor de legendas tem de lidar é o fato de muitos referentes não serem facilmente reconhecidos na cultura-alvo, que é exatamente seu público-alvo. A questão é que os referentes são uma informação de natureza extralinguística, isto é, seu conhecimento não depende exclusivamente do domínio da língua-fonte, mas, sim, do conhecimento de elementos específicos da cultura-fonte (ou do mundo). Isso, somado a restrições impostas ao tradutor pelos meios audiovisuais (técnicas, pragmáticas etc.), torna a questão imensamente relevante para a análise de traduções audiovisuais, pois é nesse ponto que o tradutor tem de tomar decisões ativas, que determinam o tratamento que dará a seu texto.

Chiaro (2009), por exemplo, explica que tradutores de outras áreas também enfrentam esse tipo de obstáculo, mas, na TAV, há um grande diferencial: o público tem acesso não apenas a um texto, mas também a informações visuais (legendagem e dublagem) e sonoras (legendagem), o que obriga o tradutor a ser coerente com todas as informações veiculadas. Desse modo, enquanto na literatura traduzida o receptor tem apenas um texto para interpretar, ficando o resto a cargo de sua imaginação, na TAV a imaginação do público fica subordinada àquilo que se vê e ouve. O tradutor literário, portanto, pode até omitir ou domesticar um referente cultural desconhecido na cultura-alvo, sem que o leitor perceba. Mas o tradutor de legendas sabe que seu texto está vulnerável ao cotejo do público, e precisa ser coerente para não perder a credibilidade.

Jan Pedersen (2007), no artigo “Cultural Interchangeability: the effects of subtitling cultural references in subtitling”, levanta outra questão relevante: a do “contrato de ilusão” que se estabelece entre o público e o tradutor de legendas. “Há um acordo tácito (...)”, diz Pedersen, “de que as legendas são os diálogos, de que o

que se lê é, de fato, o que está sendo dito”³⁵ (p. 40). Assim, para embarcar na realidade artificial do filme, o público precisa se deixar levar pelo contrato de ilusão. Como as legendas entram como um elemento a mais nessa realidade fictícia, prossegue Pedersen, elas precisam estar em harmonia com os outros elementos semióticos para que o contrato não seja quebrado e o público não perca a confiança na tradução. Por isso, o autor defende que muitas vezes é preferível não domesticar os referentes culturais, isto é, não substituí-los por referentes análogos da cultura-alvo, pois o público pode perceber a discrepância entre a realidade estrangeira do filme e a referência nacional. Podemos imaginar que, quando isso acontece, o público passa dividir sua atenção entre assistir ao filme e buscar outros “erros” na tradução. A única exceção, nesse sentido, seriam as traduções “quase oficiais”, como as de unidades de medida, que os próprios manuais de produtoras de legendagem, como o da Drei Marc, do Rio de Janeiro (1998), recomendam que sejam domesticadas (*milhas* são traduzidas por *quilômetros*, por exemplo). Nesses casos, defende Pedersen, o público não reconheceria a informação como discrepante.

Quanto às piadas cujos gatilhos são referentes culturais, Chiaro (1992) lembra que a busca por uma verdadeira equivalência entre original e tradução pode levar a uma não-piada, pelo simples fato de os referentes só fazerem sentido na cultura-alvo. Pedersen (2007) também defende que, no caso das comédias, muitas vezes é recomendável domesticar os referentes culturais em nome da equivalência do efeito esperado, o riso – o importante é manter o gatilho das piadas, seja mantendo o referente ou não, conforme este seja mais ou menos conhecido na cultura-alvo.

No entanto, há quem seja totalmente contra a domesticação de referentes culturais específicos em nome do humor. É o caso do pesquisador John Stone, da Universidade de Barcelona, que, no trabalho intitulado “AV Translation, Audience Design, and the Risk of Condescension: Playing to the Gallery?” (2001), escrito em parceria com a tradutora Rosa Roig, afirma que domesticar referentes na TAV é ser condescendente com o público-alvo, nivelando sua inteligência por baixo. Stone e Roig analisaram, inclusive, o tratamento dado a alguns referentes culturais de *Desconstruindo Harry* em duas traduções audiovisuais para o espanhol (sem mencionar se são traduções para dublagem ou legendagem). Nas traduções para o espanhol os referentes foram quase todos modificados, numa tentativa de facilitar o

³⁵ There is a tacit agreement (...) between the subtitler and the viewers that the subtitles *are* the dialogue, that what you read is actually what people say.

entendimento do público (resultado que, como veremos no Capítulo 3, difere daquele que obtivemos com as traduções para o português). Um dos referentes é *Max Schmeling*, pugilista alemão que foi idolatrado pelo Partido Nazista e que, na versão catalã, foi substituído por uma referência ao pugilista norte-americano *Cassius Clay* (mais conhecido como Muhammad Ali) e, na versão castelhana, pela referência a *Primo Carnera*, pugilista ítalo-americano. O referente também foi incluído em nosso *corpus* e, no Capítulo 3, veremos que, nas duas traduções para o português, ele foi mantido como no original. Outro referente do filme analisado por Stone e Roig é *Smithsonian*, o instituto de pesquisa, que, nas versões em castelhano e catalão, foi substituído pelo museu *Louvre*. Nas traduções para o português, constatamos que o referente foi mantido como no original.

O que Stone e Roig (2001) alegam é que o tradutor, ao fazer esse tipo de substituição, está não apenas supondo que falte ao público conhecimento suficiente para decifrar a piada, mas também descaracterizando o texto original. Max Schmeling, por exemplo, foi um boxeador alemão, branco e admirado por nazistas (embora não se tenha provas de que tenha se associado ao partido), enquanto que Muhammad Ali foi um boxeador negro que se recusou a se alistar no Exército norte-americano. A história e o contexto que cercam os dois atletas é completamente diferente, assim como a que cerca *Primo Carnera*, e, para os autores, o tradutor não poderia simplesmente ignorar que há uma lógica por trás da citação feita por Woody Allen, em nome da tentativa de manter o desejado efeito humorístico. Além disso, enfatizam, devemos supor que o público que se dispõe a assistir a um filme estrangeiro está minimamente disposto a tolerar informações pouco conhecidas, sem que isso seja um desestímulo.

Concordo que não cabe ao tradutor esclarecer todas as informações mais obscuras para o público, mas, como afirma o teórico Diaz Cintas (2007), fundamental é haver um equilíbrio entre “o esforço que o espectador faz para processar um item e sua relevância para o entendimento da narrativa do filme (...)”³⁶ (p. 148). Para saber avaliar a relevância do referente, defende Cintas, com quem eu não poderia deixar de concordar, é fundamental que o tradutor assista ao filme inteiro antes de começar a traduzir.

³⁶ “(...) the effort required by the viewer to process an item, and its relevance for the understanding of the film narrative (...)”.

Dado que há um grande número de referentes em *D. H.* (bem como em toda obra de Woody Allen), os quais, inclusive, têm um papel fundamental na construção de muitas das situações de humor do filme, não poderíamos deixar de abordar a questão, mesmo que rapidamente. Vejamos, por exemplo, no diálogo a seguir, extraído de *D.H.* e apresentado com fins meramente ilustrativos, a quantidade de referentes culturais encontrados.

Cena: Harry está no inferno. Foi até lá para recuperar sua ex-namorada que, segundo ele, foi seqüestrada pelo Diabo. Lá chegando, os dois, Harry e o Diabo, se encontram e iniciam uma conversa (totalmente politicamente incorreta). Personagens: Harry – (H) Diabo – (D)	
Tradução cinema	Tradução VHS
(D:) Já transou com duas mulheres?	- Já teve duas mulheres juntas? - Já tive duas mulheres juntas.
(H:) Já! E lhe digo mais: não achei exploração. E tem mais:	E te digo mais: não me importou a exploração. E tem mais, eram irmãs.
- eram irmãs. (D:) - Sério?	- No duro? - Sim. Verdade.
(H:) Eram irmãs, duas louras protestantes.	- Duas loiras protestantes. - As gêmeas Sherman?
(D:) - As gêmeas Sherman? (H:) - Exatamente!	Sim, as gêmeas Sherman. Exatamente.
(D:) Elas estão aqui.	Elas estão aqui.
(H:) As gêmeas? Inacreditável! Conhece Sandra Pepkin?	- As gêmeas Sherman estão aqui? - Claro. Incrível. Então, conhece Sandra Pepkin?
(D:) Se a conheço? O melhor boquete da Hadassah.	Se conheço Sandra Pepkin. A melhor chupada de Hadassah.
(H:) Se a conhece... trepei com a melhor amiga dela,	Se a conhece, transei com sua melhor amiga, Pearl.

a paraplégica, Pearl.	
(D:) - Da cadeira de rodas?	- Pearl na cadeira de rodas.
(H:) - Ela mesma.	- Exatamente!
(D:) Falando de deficientes, conhece Marie Taylor?	Falando de deficientes, conhece a Marie Taylor?
(H:) Claro, mas não conta. Era disléxica.	Sim, mas Marie Taylor não é deficiente. É disléxica.
Enfiava o Tampax no nariz.	ela, sabe, põe o tampão no nariz.
(D:) - Já trepou com alguma cega?	- Já comeu uma cega?
(H:) - Não, nunca.	- Nunca fiz isso. E você?
(D:) Ficam muito agradecidas.	Ficam tão agradecidas. Quer um drinque?
(D:) - Aceita um drinque?	Você é terrível.
(H:) - V. é terrível.	Tem tequila?
Claro. Uma tequila?	Tenho uma boa. Sente-se, fique à vontade.
(D:) Tenho uma ótima tequila. Fique à vontade.	Quer ligar o ar-condicionado?
Ligo o ar-condicionado?	
(H:) - Tem aqui?	- Tem isso aqui?
(D:) - Tem, destrói a camada de ozônio.	- É, pra danar a camada de ozônio.
(H:) Eu poderia viver bem aqui embaixo.	Eu ficaria muito bem aqui.
(D:) Vou dizer uma coisa, adoro isso aqui.	Te digo, Harry. Adoro aqui. Não iria para outro lugar.
Não trocaria por nada.	- Tome.
- Tome.	- Obrigado.
(H:) - Obrigado.	Já me ofereceram vários empregos no mundo
(D:) Tive muitas ofertas de trabalho no seu mundo, mas seria empregado.	mas para que ser empregado?
Aqui sou chefe e sou livre.	- Sou chefe e sou livre.
(H:) Que tipo de ofertas?	- Que tipo de trabalho?
(D:) Por 2 anos, dirigi um estúdio	Tive um estúdio em Hollywood por 2 anos, mas não confio em ninguém.

de Hollywood... mas não se pode confiar nessa gente. (H:) Concordo. “É melhor mandar aqui...” “que servir no céu.” Milton. (D:) Ao mal! Que nos mantém entretidos.	Concordo. É melhor ser rei aqui que servir no céu. É o Milton, eu acho. - Ao mal! Mantém tudo girando. - Ai, Jesus.
Original	
(D:) You ever had two women at once? (H:) Two women at... Yes, I did have two women at once. And I'll tell you something else. I didn't care that it was exploitive. And I'll tell you something else... They were sisters. (D:) Really? (H:) Yes! Absolutely. They were two blond WASP sisters. (D:) Not the Sherman twins? (H:) Yes, the Sherman twins! Exactly! You, do you... ? (D:) They're here. (H:) The Sherman twins are here? That's unbelievable! So, do you know Sandra Pepkin? (D:) Do I know Sandra Pepkin? Only the best blowjob in the Hadassah. (H:) So, if you know Sandra Pepkin... I fucked her best friend, the cripple. Pearl. (D:) Pearl in the wheelchair? (H:) Pearl in the wheelchair! Exactly. (D:) Speaking of handicaps, do you know Marie Taylor? (H:) Well, yes, but Marie Taylor I don't count. Marie Taylor is dyslexic. Which is... you know, she puts her Tampax in her nose. (D:) Ever fuck a blind girl? (H:) No, that I never did. Did you? (D:) Oh, they're so grateful. Would you like a drink? (H:) You're terrible. Could I get some tequila? (D:) Sure, sure, I've got great tequila. Why don't you sit down, make yourself at home. Want me to turn on the air conditioner? (H:) You're air-conditioned here? (D:) Sure! Fucks up the ozone layer. (H:) I could be very comfortable down here. (D:) I'll tell you something, Harry: I love it, I love it here. I wouldn't be any place else. Here you go. (H:) Thank you. (D:) I've been offered a lot of jobs in your world, but why should I be an employee? Here, I'm my own boss, you know, and I'm free. (H:) What kind of jobs did they offer you? (D:) For two years I ran a Hollywood studio, but you can't trust those people. (H:) I agree with you. Better to rule down here than to serve in heaven, right?	

That's **Milton**, I think.
 (D:) To evil! It keeps things humming.
 (H:) Jesus...

Exemplo 6 - Referentes culturais

Diferentes teóricos e estudiosos já sugeriram diversas estratégias para o tratamento dos referentes culturais específicos na tradução para legendagem. Examinei quatro trabalhos diferentes: os de Carvalho (2005), Martinez (2007), Chiaro (2009) e Pedersen (2007). Carvalho (2005) e Martinez (2007), ambas tradutoras com vasta experiência em legendagem, concordam que a questão dos referentes está dentre as que trazem mais dificuldade ao tradutor, e sugerem algumas estratégias para o tratamento dos mesmos, como a transferência do referente original para outro equivalente da cultura-alvo (uma marca de sabão em pó norte-americana poderia ser substituída por uma marca nacional, por exemplo) ou a generalização do mesmo (a marca de sabão em pó seria traduzida simplesmente como *sabão em pó*). Chiaro (2009), por sua vez, sugere três estratégias. *Chunking up* e *chunking down* significam, respectivamente, a substituição do referente original por seu hiperônimo ou hipônimo. *Chunking sideways* é a substituição do referente específico da cultura-fonte por um referente com o mesmo nível de especificidade da cultura-alvo.

Já Pedersen (2007) sugere sete estratégias para o tratamento de referentes culturais na legendagem, as quais utilizamos durante a análise de *D.H.* e, portanto, apresentamos abaixo em mais detalhes. As estratégias não são definidas com base apenas na escolha pessoal do tradutor, mas também em outros sete parâmetros, os quais também apresentaremos a seguir. Começemos pelas estratégias, cujos nomes foram traduzidos por mim, assim como o nome dos parâmetros.

(1) Equivalente oficial – substituição do referente por seu equivalente linguístico oficial na cultura-alvo. Traduções oficiais são determinadas por autoridades em tradução ou pelo próprio uso da língua, como é o caso dos nomes de grandes figuras históricas que foram “aportuguesados”. Nas duas traduções de *D.H.*, por exemplo, constatamos o referente *Sophocles* foi traduzido por seu equivalente *Sófocles*.

(2) **Conservação** – conservação do referente exatamente como consta no texto-fonte. Em *D.H.*, constatamos que a grande maioria dos referentes foi mantida como no original.

(3) **Especificação** – subdivide-se em **explicitação** do referente, sendo o caso dos acrônimos e abreviações, e em **adição** de uma informação que explique o referente. Na tradução de *D.H.* para o cinema, por exemplo, constatamos que o referente *Bellevue* foi traduzido por *sanatório Bellevue*, tendo ocorrido, aí, uma adição.

(4) **Tradução direta** – tradução de referentes como nomes de ruas e instituições. Nas duas traduções de *D.H.*, por exemplo, o nome de logradouro *Sixth Avenue* foi traduzido diretamente como *Sexta Avenida*.

(5) **Generalização** – substituição de um referente específico por uma informação mais genérica da cultura-alvo, em geral um hiperônimo. É o caso do referente *Midol*, de *D.H.*, traduzido como *anti-TPM* no cinema e *analgésico* no VHS.

(6) **Substituição** – subdivide-se em **substituição cultural**, em que se troca o referente da cultura-fonte por outro da cultura-alvo que com ele compartilhe alguns traços, e em **paráfrase**, em que se fala sobre o mesmo referente, mas com outras palavras, desde que estas caibam no contexto específico do filme. Não foram encontrados exemplos em *D.H.*

(7) **Omissão** – o referente é integralmente omitido. Na tradução de *D.H.* para VHS, por exemplo, constatamos que o referente *Stoli*, marca de vodka russa, foi integralmente omitido.

Pedersen explica que algumas estratégias são mais voltadas para a cultura-fonte, isto é, são estrangeirizadoras, como é o caso da **manutenção** do referente exatamente como consta no original. Já estratégias como a **substituição** e a **tradução direta** são mais voltadas para a cultura-alvo, isto é, domesticadoras, pois visam facilitar a compreensão do original por parte do público-alvo. A escolha por uma

estratégia ou outra, porém, não depende apenas do tradutor, mas também de outros sete parâmetros, apresentados abaixo.

(1) Transculturalidade: dado que vivemos em um mundo cada vez mais globalizado, muitos referentes que antes eram específicos de uma cultura hoje são conhecidos em escala global, são “transculturais”. Em *D.H.* há alguns exemplos desse tipo, como os referentes *Pepsi*, *Tampax* e *Victoria’s Secret*, três marcas norte-americanas que hoje são importadas para muitos outros países. Além dos “transculturais”, há os referentes monoculturais, aqueles que são realmente específicos à cultura-fonte (em *D.H.*, por exemplo, temos o referente *Midol*, remédio vendido apenas nos Estados Unidos), e os micro-culturais, que são conhecidos apenas por uma parcela da cultura-fonte (em *D.H.*, há, dentre outros, o referente *Der Sturmer*, nome de uma antiga revista alemã que pregava o antissemitismo e que, podemos supor, seja mais conhecida na cultura judaica do que em outras culturas, dado seu impacto direto sobre aquela). Mas Pedersen (2007) lembra que “[o] nível de “transculturalidade” de um referente cultural extralinguístico específico varia de acordo com a influência de alguns outros parâmetros, como o do conhecimento que se pressupõe que o público-alvo tenha, de forma que um referente considerado transcultural em um texto pode ser tido como monocultural em outro”³⁷ (p.11).

(2) Extratextualidade: o parâmetro diz respeito aos referentes extratextuais, que existem fora do texto-fonte, e aos intratextuais, que só existem no contexto específico da história em questão. Pedersen explica que alguns referentes intratextuais podem se tornar extratextuais, isto é, são referentes fictícios que se tornam muito conhecidos e passam a ser citados em outros textos. Em *D.H.*, encontramos três exemplos desse tipo: Henry Higgins/Eliza Doolittle (personagens de *Pygmalion*, de Bernard Shaw), Godot (personagem de *Waiting for Godot*, de Samuel Beckett) e Lefty (personagem de *Waiting for Lefty*, de Clifford Odets).

³⁷ The level of Transculturality of a specific ECR varies with some of the other influencing parameters, such as that of the assumed knowledge of the target audience, so that what is a Transcultural ECR in one text may be a Monocultural ECR in another text.

(3) Relevância do referente: o tradutor deve sempre avaliar se o referente é relevante para o entendimento do filme, seja no nível macro (o filme como um todo), seja no nível micro (a cena específica em que o referente é citado). Na tradução de *D.H.* para o cinema, por exemplo, o referente *Canyon Ranch* foi traduzido por seu hiperônimo – *spa* – e acredito que a razão possa ter sido, além de possíveis restrições de tempo e espaço, a pouca relevância que o referente tem tanto no nível macrocontextual do filme quanto no microcontextual.

(4) Redundância intersemiótica: como já mencionado, a linguagem audiovisual é polissemiótica. O tradutor de legendas, portanto, deve ser coerente com todos os canais semióticos envolvidos, inclusive no tratamento dos referentes culturais. Em *D.H.*, por exemplo, no momento em que o personagem Harry cita o referente *Red Apple Rest*, nome de um restaurante, a fachada do mesmo aparece na tela. A única estratégia coerente, nesse caso, seria a manutenção, e foi esta a opção dos dois tradutores do filme.

(5) Co-texto: o parâmetro diz respeito ao fato de que, às vezes, os referentes são citados mais de uma vez durante o filme, às vezes na mesma cena, o que dá ao tradutor, em muitos casos, o direito de omiti-los ou generalizá-los, sem haver nenhuma perda para o público. Na tradução de *D.H.* para o cinema, por exemplo, os referentes *Yankees* e *1951 Giants* foram generalizados por *esse jogo* e *esse time*, respectivamente, porque haviam sido previamente citados.

(6) Restrições do meio audiovisual: a maioria das restrições da legendagem já foram mencionadas no presente capítulo, como a questão do tempo e espaço limitados e da passagem do discurso oral para o escrito, dentre outros. Não podemos saber quais restrições influenciaram os dois tradutores de *D.H.*, mas podemos imaginar, por exemplo, que o referente *WASP*, do diálogo entre Harry e o Diabo, apresentado anteriormente, foi generalizado por *protestante* em virtude da falta de espaço/tempo (dado que a sigla significa não apenas protestante, mas “anglo-saxã branca e protestante”).

(7) Considerações paratextuais: estas dizem respeito a regras das produtoras de legendagem, ao gênero do filme traduzido, ao público-alvo, aos horários de exibição do filme, aos meios de exibição, aos prazos concedidos aos tradutores, à remuneração dos mesmos etc. Isto é, não é um parâmetro que podemos analisar a partir da tradução, apenas a partir de pesquisas sobre o polissistema audiovisual (termo usado por mim, não por Pedersen). Quanto a *D.H.*, podemos afirmar apenas que é voltado para o público adulto.

Em *D.H.* foram localizados 58 referentes culturais, sendo que alguns foram citados mais de uma vez, o que eleva seu número para 76. A estratégia mais utilizada foi a de **conservação**, enquanto que a estratégia de **substituição** não foi utilizada nenhuma vez. As traduções, portanto, são estrangeirizadoras em relação ao tratamento dos referentes culturais. Resta nos questionarmos se essa constatação afeta de alguma forma o tratamento das situações de humor do filme em questão, o que será visto no capítulo seguinte.

Neste capítulo, apresentei as principais teorias que informam o presente trabalho, que são os Estudos Descritivos da Tradução (Toury, 1995), as teorias do humor de Raskin (1985), Freud (1905 [2007]) e Bergson (1900 [2007]), e estudos sobre as peculiaridades da tradução para legendagem. No próximo capítulo, apresentamos a análise do *corpus* selecionado, fundamentada principalmente na teoria semântica de Raskin (1985).