

POR UMA TEORIA DA TRADUÇÃO DO HUMOR

(The Case for a Theory of the Translation of Humor)

Marta ROSAS*

(Univeristá Rovira e Virgili, Itália)

RESUMO: *Este trabalho aborda os principais elementos em jogo na produção, leitura/interpretação e tradução do humor. Para tanto, propõe a aplicação dos princípios da Teoria Geral do Humor Verbal, de Raskin e Attardo, e da Teoria do Escopo, de Reiss e Vermeer, à tradução de textos humorísticos. O objetivo: produzir na tradução um efeito análogo ao que esses textos potencialmente provocam na língua-cultura de partida, preservando ao máximo sua oferta informativa e levando em conta o elemento pragmático.*

PALAVRAS-CHAVE: *Língua-cultura; Humor; Bitextualidade; Tradução funcional.*

ABSTRACT: *This article deals with the main elements at stake in the production, reading/interpreting and translating of humor. To achieve his objective, the application of the principles of Raskin and Attardo's General Theory of Verbal Humor as well as Reiss and Vermeer's Scope Theory to the translation of humorous texts is suggested in this paper. The aim: (i) to produce through translation an analogous effect which such texts potentially provoke in the source language and culture; (ii) to keep as much as possible, their informational and pragmatic content.*

KEY-WORDS: *Languague-culture; Humour; Bitextuality; Functional translation.*

0. Introdução

Por que um enunciado consegue provocar o riso enquanto outro, quase idêntico em forma e conteúdo, não o faz? Em que consiste a diferença – esse “quase”? O que se deve ou – melhor dizendo – o que se pode fazer para que o humor “funcione” em outra língua? Questões como essas exigem uma reflexão sobre os elementos que entram em jogo na produção, leitura/interpretação e tradução de textos humorísticos; uma reflexão que,

* Doutoranda International Doctorate Program in Translation and International Studies.

não visando a explicar especificamente o seu *por quê*, se volte para o modo *como* esses textos funcionam do ponto de vista lingüístico. Esse ponto de vista, diga-se desde já, não pode deixar de ser também cultural, pois, para abordar a prática da tradução, é inevitável adotar uma visão que reúna as mais diversas formas de investigação, tendo sempre como horizonte o tecido cultural das línguas de partida e de chegada – ou seja, as *línguas-culturas* (Agar 1991) envolvidas no processo. Portanto, para merecer algum interesse, as visões teóricas a respeito do tratamento de qualquer tipo de texto – e especificamente de textos humorísticos – em tradução devem levar em conta, antes de mais nada, a *indissociabilidade entre o elemento lingüístico e o cultural, a função do texto traduzido e o papel de intérprete que cabe ao tradutor* no cumprimento de sua tarefa.

Sendo a tradução uma prática (para deixar de lado o dilema da indefinição histórica entre “ciência” e “arte”) cujos pontos de partida e de chegada estão na linguagem, a validade de seu estudo teórico depende da adoção de uma perspectiva multidisciplinar. E o mesmo se aplica ao estudo do humor verbal. Se constitui um fenômeno de extrema complexidade, que bem poderia ser caracterizado pela resistência a categorizações estanques, a linguagem do humor é um campo de estudo que necessariamente requer a contribuição de outros campos.

Segundo Sírio Possenti, existe “um estranho desinteresse pelo aspecto especificamente lingüístico dos dados humorísticos” (1998: 22). Apesar da importância da tradução e do humor como fatos da língua e da cultura e embora a tradução permita evidenciar com muita nitidez os contornos dos mecanismos lingüísticos utilizados na produção do humor – e por isso represente um ângulo privilegiado para esse tipo de análise –, aparentemente as instigantes questões (lingüísticas ou não) levantadas pela *tradução de textos humorísticos* não tiveram muito apelo entre os estudiosos da lingüística, do humor ou da própria tradução.¹

Um rápido exame do histórico dessas três áreas, as mais diretamente envolvidas no estudo que aqui nos interessa, entretanto, poderá revelar alguns dos principais entraves apresentados aos que se dispõem a empreendê-lo.

¹ Tenho conhecimento de apenas três artigos publicados no Brasil, os quais valorizam principalmente os aspectos didáticos das operações de tradução do humor: cf. Schmitz 1996: 87-97, Brezolin 1997: 15-30 e Schmitz 1998: 41-54.

No caso da lingüística, a investigação teórica não prosseguiu senão de forma que deixa muito a desejar quanto ao estudo da semântica. Desde que Saussure (1966) propôs, no início do século XX, o binômio significante/significado como base para definição do signo, as conclusões dos estudiosos que o sucederam giraram em círculos, deixando permanecer sem resposta satisfatória a questão acerca da natureza do significado. Assim, tendo a princípio relegado a último plano aquilo que representa a chave para uma melhor compreensão de seu objeto de estudo, a ciência da linguagem se fez por muitos anos a despeito de um ponto cego: a hesitação em abordar o tema da significação – crucial para uma teoria tanto da tradução quanto do humor verbal – dentro da própria linguagem. Ou seja, além da exigência de multidisciplinaridade, já dificultada pela própria compartimentalização a que o estruturalismo submeteu os diversos saberes, a direção tomada pela lingüística foi a da investigação da materialidade dos arranjos discursivos, deixando de lado o seu conteúdo. Nessas condições floresceu toda uma linha dentro da ciência da linguagem que contribuiu em muito para deter o conhecimento da semântica, pois privilegiava a dissociação entre teoria e prática em sua abordagem metodológica. Desconsiderando por completo a importância da significação dos enunciados que tomava por *corpus* e, principalmente, a do contexto no qual esses enunciados estavam inseridos, a lingüística descritiva promoveu a exclusão do estudo das questões semânticas de seu domínio de conhecimento até o final da década de 70. Só com o que poderíamos chamar de “motivação semântica” – subjacente ao questionamento da autonomia da sintaxe e à conseqüente revisão do *status* do léxico – que teve início nos anos 80, houve uma contribuição decisiva para o avanço da lingüística teórica.

No caso do humor, a situação pode ser descrita como ainda mais delicada. Excetuando-se as poucas e brevíssimas referências à arte da comédia constantes na *Poética* (Aristóteles 1966), os primeiros registros conceituais do humor no sentido que hoje lhe damos remontam a data muito próxima dos nossos dias: de fato, o riso não encontrou senão na virada do século XX, com Bergson (1983), a sua primeira teoria mais ambiciosa. Entretanto, a aplicabilidade dessa teoria – e, de resto, da maioria das tentativas de conceituação que a seguiram – é hoje questionada em termos de sua própria validade:

Juntamente com muitos outros, não creio que possa haver uma única definição. Concordo plenamente com McGhee quando ele se opõe a uma teoria global: “Embora seja tentador procurar dar conta de todos os aspectos do humor em termos de alguns poucos princípios básicos, essa abordagem não se mostrou útil nem na promoção de novas investigações nem na explicação de dados já existentes” [...] (Hetzron 1991: 64, grifo meu).²

Assim, se uma constante pode ser depreendida, esta é a de que o humor escapou sempre a toda tentativa mais sistemática de definição e estudo, o que explica em parte a lentidão com que avançaram as pesquisas realizadas na área. Raskin – que foi quem primeiro desenvolveu uma teoria do humor verbal digna desse nome – aponta um relativo incremento nas pesquisas sobre o tema também a partir da década de 80, mas ressalta que o humor ainda enfrenta problemas em termos de reconhecimento e credibilidade enquanto disciplina acadêmica. Segundo ele, estes seriam entraves “típicos de campos interdisciplinares, aqui provavelmente agravados pela crença ampla e talvez inconsciente de que nada agradável, divertido, seja um assunto respeitável para um campo acadêmico” (Raskin, citado por Travaglia 1990: 56).

E, no caso da tradução, os entraves que se colocam à pesquisa provavelmente são decorrência de uma certa “confusão”, muito mais abrangente, que é bem conhecida de praticantes e teóricos da tradução. Sua origem é assim sumariada por Maria Paula Frota:

É da suposição de que as línguas, e portanto os textos, sejam transparentes que decorre a banalização da tradução como uma atividade realizada de forma mecânica, mera cópia de significados já dados, bastando, para tal, a escolha das construções formais adequadas. Por outro lado, é o reconhecimento das línguas e textos em sua materialidade opaca e equívoca, assim submetida à interpretação daquele que o lê, que vem a identificar o trabalho de tradução – na medida em que implica a escolha de certos significantes e não de outros – como um trabalho de produção de (efeitos de) significado. Há, no entanto outros aspectos teóricos implicados nesse tipo de colocação [que parecem] estar na base da “confusão” [...] que vem há tanto tempo envolvendo não só tradutores, mas também teóricos da tradução (2000: 101-102).

² A citação acima, como todas as que foram extraídas de títulos não publicados em português, foi por mim traduzida.

Diante da falta de interesse que tinha a noção de *contexto* para o gerativismo (que, não só no Brasil, foi a linha predominante na lingüística teórica por quase quarenta anos) e do caráter, por assim dizer, volátil – porque dependente da *interpretação* (não só do emissor, mas principalmente do *receptor*) nesse contexto – da tradução e do humor, fica clara a razão pela qual os estudos que procuram reuni-los encontraram e ainda encontram resistência para definir-se como objetos dignos da atenção acadêmica. Quando entra em cena a questão da produção de sentido, automaticamente entram em jogo o contexto e sua interpretação, sua recepção, fatores que se revestem de importância fundamental nos estudos tanto do humor como da tradução. Hoje se admite que a interpretação não pode deixar de estar em função de condicionantes culturais, econômicos, sociais, ideológicos, históricos e, igualmente, por toda sorte de idiosincrasias de seus agentes. Mas, tendo em vista que só há mais ou menos vinte anos é que as pesquisas nas três áreas aqui envolvidas ganharam impulso, com o reconhecimento da importância dos conceitos de que vimos falando, seria querer demais desejar que a Academia, já “desenfizada”, risse: visse no texto humorístico e em sua tradução um material, mais que digno, recomendável para o estudo das línguas como realmente são faladas – e *entendidas*.

Assim, nisso é que consistem basicamente os entraves que se apresentam aos estudos teóricos que conjugam humor e tradução. Ou, em outras palavras, diga-se mais uma vez que os problemas que afetam os estudos da tradução e do humor decorrem principalmente da vinculação de ambos os domínios à linguagem – e a linguagem, meio que o homem utiliza para construir sua relação com o mundo, é uma forma individual de expressão, por mais que também seja social e coletiva. Como afirma Almeida (1999: 17), “ela não possui um valor em si, mas ‘em mim’” – e, poderíamos acrescentar, na relação que “eu” estabeleço com o “outro”. Sem o aporte propiciado por algumas correntes pós-estruturalistas, principalmente aquelas que se conhecem como *teoria do texto* ou *teoria da interpretação* (que vêem no texto uma atualização – uma reescritura feita a partir de um inesgotável arsenal de temas que, a exemplo dos mitos, se caracterizam pela relação dinâmica com suas versões e pela ausência de uma origem simples, passível de detecção ou determinação: qualquer que seja a origem apontada, ela já será sempre plural e conflitiva, substitutiva, produto de uma elaboração que fatalmente inclui as “impurezas” subjetivas e objetivas de seus critérios), não poderíamos chegar nem à consideração das relações estabelecidas entre o texto e os demais elementos constitutivos do que

poderia ser descrito como um sistema produtor de interpretação nem, muito menos, a uma revisão da função de leitura/interpretação/tradução de um texto.

1. Teorias do Humor: Alguns Subsídios

Por provocarem o riso, o cômico e o espirituoso são conceitos muitas vezes considerados intercambiáveis. Porém, como já chamara a atenção Bergson (1983: 61), “será cômica talvez a palavra que nos faça rir de quem a pronuncie, e espirituosa quando nos faça rir de um terceiro ou de nós”. Desse modo, quando rimos *de* nosso interlocutor (porque ele *fez* ou *disse* algo ridículo), nós: a) não nos identificamos com ele e b) somos superiores a ele. Já quando rimos *com* nosso interlocutor (porque ele *disse* algo espirituoso acerca de si mesmo, de nós ou de um terceiro), nós: a) nos identificamos com ele e b) não podemos ser, portanto, nem superiores nem inferiores a ele. Isso pode ocorrer porque, enquanto na relação cômica bastam dois elementos (observado e observador) entre os quais se exige distanciamento, na espirituosa há de haver três: o observador comunica aquilo que sabe do observado (que, independente de ser ele próprio ou o receptor da mensagem, é funcionalmente o segundo elemento na relação) a um terceiro. O observador se torna, portanto, o emissor de uma mensagem sobre a situação ou o indivíduo cômico (o observado) que visa a aliciar o receptor, provocando-lhe o riso através da identificação e da cumplicidade na observação compartilhada. Segundo Freud, “à elaboração do chiste acha-se indissolúvelmente ligado o impulso a comunicá-lo” (1959: 140). A relação cômica é, por conseguinte, uma relação de primeira mão, que pode inclusive prescindir do verbal,³ na qual o riso se caracteriza pelo caráter antagonista, menosprezador e marginalizante, ao passo que a espirituosa é uma relação de segunda mão (o receptor tem do observado *um relato*, *formulado de uma certa maneira*, que lhe é comunicado pelo emissor). Frola ressalta a importância do receptor – e do próprio chiste – nesse processo:

O que importa aqui deixar claro é o reconhecimento da recepção, do outro, como condição de qualquer produção de linguagem, oral ou escrita – tanto aquela recepção que é real, quanto a que é suposta; tanto aquela em que a pessoa do receptor e a

³ Na medida em que se pode rir de uma *cena*, ao invés de um *enunciado*.

do autor se distinguem, como aquela em que coincidem. O chiste, no que diz respeito à inextricabilidade mostrada por Freud entre a sua recepção e a sua elaboração, talvez possa ser pensado como um caso máximo, emblemático de qualquer operação de linguagem (2000: 243).

Portanto, na relação espirituosa – que é necessariamente mediada pela palavra – o caráter do riso é socializante; exige a presença de “alguém mais”. Essa distinção nos importa aqui por destacar a importância do *enunciado*, ou seja, o modo de formulação do elemento verbal, que é o que especificamente interessa ao estudo da tradução do humor.

Possenti afirma que não existe uma “lingüística do humor”. Para isso, ele aponta três razões:

- a) não há uma lingüística que tenha tomado por base textos humorísticos para tentar descobrir o que faz com que um texto seja humorístico, do ponto de vista dos ingredientes lingüísticos;
- b) no caso de se concluir que o humor não tem origem lingüística, que ele não é da ordem da língua, não há uma lingüística que explicita ou organize os ingredientes lingüísticos que são acionados para que o humor se produza;
- c) não há uma lingüística que se ocupe de decidir se os mecanismos explorados para a função humorística têm exclusivamente essa função ou se se trata do agenciamento circunstancial de um conjunto de fatores, cada um deles podendo ser responsável pela produção de outro tipo de efeito em outras circunstâncias ou em outros gêneros textuais (1998: 20-21).

Elas tornam sua afirmação irrefutável. Quando Henri Bergson propôs sua teoria, tomando como base o automatismo ou enrijecimento presente nos personagens representados na comédia, na farsa, na arte do bufão etc., orientava-se simultaneamente para uma definição do cômico e seus processos de produção e para a descoberta da intenção social do riso. Entretanto, não dedicou à linguagem como produtora de comicidade senão uma análise relativamente breve, na qual, inclusive, lhe atribui papel secundário: “[...] a comicidade da linguagem deve corresponder, ponto por ponto, à comicidade das ações e das situações e [...] ela não passa da projeção delas no plano das palavras” (Bergson 1983: 61).

Freud, por sua vez, vislumbrando no humor um importante papel na vida psíquica do indivíduo, tratou de analisá-lo do ponto de vista de seus

traços constitutivos e, principalmente, de sua função. Assim, demonstra que, na construção do chiste, os processos são basicamente análogos aos que se verificam na elaboração onírica: em ambos os casos, encontram-se condensações, deslocamentos, unificações, representações e omissões, e que, além disso, todos esses processos são caracterizados por uma forte tendência à economia. Quanto à função, Freud conclui que, da mesma forma que o sonho, o chiste se destina à satisfação de um desejo ou, em última instância, à produção de prazer. Além disso, constitui um processo de defesa que, ao contrário do recalque, é saudável porque permite o acesso ao consciente dos conteúdos associados ao sentimento penoso que lhe dá ensejo, encontrando uma forma de converter em prazer a energia psíquica preparada para investimento no desprazer. Porém, embora afirme que “[...] o chiste reside realmente na expressão verbal” (1959: 46) e que “[...] o caráter do chiste depende da forma expressiva” (1959: 88), Freud não se deteve muito na análise das particularidades verbais do humor, mais interessado que estava em investigar o papel que em sua formação desempenha o inconsciente e a sua funcionalidade: produzir prazer através da economia da energia psíquica antes investida no recalque de um conteúdo inconsciente.

A terceira das principais teorias do humor propostas até hoje dá maior atenção que suas predecessoras aos ingredientes lingüísticos. Refiro-me à *Semantic Script Theory of Humor* (SSTH) ou “teoria dos dois *scripts*”, como é informalmente referida no Brasil a proposta de Raskin (1985), a qual pressupõe o texto humorístico como composto por dois *scripts* que, apesar de necessariamente distintos e opostos, são compatíveis. O *script*, ou roteiro, define-se como um feixe de informações sobre um determinado assunto ou situação, como rotinas consagradas e modos difundidos de realizar atividades, consistindo numa estrutura cognitiva internalizada pelo falante que lhe permite saber como o mundo se organiza e funciona. Tais informações apresentam-se em seqüências tipicamente estereotipadas, predeterminadas, e, como tais, além de serem objetos cognitivos, os *scripts* estão intimamente relacionados a itens lexicais e podem ser por eles evocados.

Apesar de estabelecer uma distinção entre os *scripts* dependentes de informação puramente lingüística (conhecimento lexical) e aqueles que dependem de informação enciclopédica (conhecimento de mundo), Raskin os apresenta indistintamente como ligados por elos de natureza semântica, formando redes. A partir daí, propõe que um texto pode ser caracterizado como humorístico se, como já foi dito, for compatível, integral ou

parcialmente, com dois *scripts* que se oponham em um sentido especial, como por exemplo: real/não-real, bom/mau, não-sexual/sexual etc. Essa oposição – que configura o que se poderia chamar de bitextualidade⁴ – tem na economia um de seus maiores requisitos.

Ao retomar o tema em 1987, Raskin acrescentou às condições exigidas para configuração do chiste, a mudança do modo de comunicação *bona-fide* para o modo não *bona-fide* e um gatilho, óbvio ou implícito, que permite passar de um *script* a outro (cf. Possenti 1998: 22). Para comentá-las, relembremos por um instante aquilo que Grice definiu como *princípio de cooperação*: contribua para a conversação conforme exigido, no momento em que ela ocorre, pelo objetivo ou rumo da troca verbal de que você está participando. O princípio de cooperação implica quatro subprincípios, conhecidos como *máximas* e classificados em termos de:

1. relação: seja pertinente
2. qualidade:
 - a) não diga algo que você considere falso
 - b) não diga nada que não seja suscetível de comprovação
3. quantidade:
 - a) torne sua contribuição tão informativa quanto necessário (aos objetivos do intercâmbio em questão)
 - b) não torne sua contribuição mais informativa que o necessário
4. modo:
 - a) evite obscuridade
 - b) evite ambigüidade
 - c) seja conciso
 - d) seja organizado (Grice, citado por Coulthard 1989: 31)

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

⁴ Almeida (1999: 128) aplica o termo especificamente aos casos de interpretação baseada em padrão e desvio, relacionando-o à noção freudiana de economia. Aqui ele é usado para referência à natureza dúplice do texto humorístico, já ressaltada por Freud: “[...] o chiste apresenta ao ouvinte *dúpla* fisionomia e obriga-o a *duas* diversas interpretações” (1959: 216, grifos meus).

to de um novo tipo de contrato, cujas regras diferem daquelas que regulam a comunicação usual. Assim, como alternativa às máximas de Grice, Raskin propôs o que seriam as máximas do modo não-confiável de comunicação – o modo próprio à transmissão eficaz de uma piada:

1. relação: diga apenas o que for pertinente à piada
2. qualidade: diga apenas o que for compatível com o universo da piada
3. quantidade: dê a informação que for estritamente necessária à piada
4. modo: conte a piada com eficiência (1985: 103)

Apesar de a organização das interações conflituosas se distinguir da que é pressuposta nas interações verbais usuais, o princípio de cooperação continua valendo (cf. Papi 1996: 67). Como em todas as situações em que há alguma troca verbal, aquelas que envolvem o humor também implicam cooperação e, por isso mesmo, estão sujeitas a conflitos. Mas isso não quer dizer que haja revogação sumária de toda possibilidade de contrato, pois também o conflito se dá sob uma espécie de contrato: é um des-acordo, que “une”, de qualquer forma, as partes envolvidas. No caso do texto humorístico, é preciso que o leitor/intérprete identifique o novo contrato que lhe está sendo proposto e aceite suas regras – que cumpra, portanto, a sua parte. Sua recompensa na relação espirituosa que estabelece com o emissor está tanto na apreensão de alusões e subentendidos que demandam o conhecimento de padrões e o reconhecimento de contradições e desvios quanto na verificação de sua própria capacidade de produzir associações, analogias e inferências, detectando o que está além da percepção do observado – ou seja, do alvo ou personagem cômico. Por paradoxal que isto seja, quando se trata de humor, o malogro (*infelicity*) inicial na comunicação muitas vezes deve ser interpretado como um requisito para o sucesso (*felicity*) final da interação. *Grosso modo*, o processo inferencial seria: ao interpretar o texto, o ouvinte é induzido a erro pela violação do princípio de cooperação, volta atrás e reinterpreta, com base nas máximas próprias ao modo não-confiável de comunicação, a informação fornecida. Finalmente (e, digo eu, também idealmente), reage de acordo – isto é, rindo (cf. Attardo 1993: 551).

Quanto à condição do gatilho, óbvio ou implícito, que permite passar de um *script* a outro, verificamos que, durante o processo de combinação de *scripts*, ocasionalmente encontram-se trechos do texto que são compatíveis com mais de uma leitura, isto é, adequados a mais de um *script*. A

sobreposição dos *scripts* pode ser parcial ou total, situação em que o texto será inteiramente compatível com ambos os *scripts*. O elemento que promove a passagem de um *script* a outro é o que Raskin chamou de *trigger*, o gatilho.

Observe-se que, embora possam transmitir informação confiável, todas as piadas, sem exceção, se inserem no modo de comunicação não-confiável. Por conseguinte, o emissor não se compromete com a verdade de sua mensagem – nem está interessado em fornecer muita informação ao receptor. Pelo contrário, valendo-se do *conhecimento compartilhado* – aquilo que em inglês se diz *shared knowledge*, ou seja, um sistema de referências e interdições comum aos membros de uma determinada cultura –, o emissor elabora ou, simplesmente, veicula um discurso cujas lacunas serão preenchidas de um modo que ele pode prever com razoável segurança. Assim, o ouvinte previsível e necessariamente coopera, buscando encontrar as informações que faltam em um universo de expectativas do qual tanto ele quanto o falante partilham, já que pertencem à mesma comunidade interpretativa.

Num terceiro momento, em 1991, Raskin revisou, juntamente com Attardo, sua teoria semântica de *scripts* no humor (SSTH), que passou então a chamar-se *General Theory of Verbal Humor* (GTVH), *Teoria Geral do Humor Verbal*, para destacar que, além da semântica, a nova teoria considera “outras áreas da lingüística, inclusive e principalmente a lingüística textual, a teoria da narratividade e a pragmática” (Attardo 1994: 222).

De modo geral, a produtividade dos enunciados deve ser diretamente proporcional à sua economia em termos lingüísticos. No caso do texto humorístico, essa economia se traduz em um enunciado capaz de suscitar, em meio à ambigüidade que o caracteriza, duas hipóteses das quais apenas uma se revelará afinal pertinente. Daí a extrema importância do *modo como é formulado o enunciado*, seja este cômico ou espirituoso. Entretanto, ao contrário da relação cômica, para que se configure uma relação espirituosa será necessária a presença de um terceiro elemento, a quem o observador/emissor, com o intuito de provocar-lhe uma reação de prazer e divertimento, *relata* algo do observado – precisamente o caso da piada. Por isso, a tônica desse tipo de relação entre o emissor e o receptor da mensagem é a cumplicidade. Mas, em se tratando de textos humorísticos, o contrato “normal” que se estabelece para que haja comunicação entre autor/emissor e leitor/receptor deve necessariamente ser rompido de alguma forma; do

contrário, não se poderá promover a passagem de um *script* a outro. A existência de um desvio que quebra as expectativas de leitura é o que confere ao texto o seu caráter humorístico.

Seja como for, é importante ressaltar que permanece em discussão o paradoxo constituído pela existência de textos como as piadas, os quais, apesar de ferirem o princípio de cooperação – exatamente o principal requisito para o sucesso da comunicação –, são comunicativos (cf. Attardo 1993: 543-550). A piada representa, portanto, uma enunciação-limite, que ilumina um aspecto potencialmente “falho” do sistema da língua. Nesse caso, a possibilidade de fracasso (*infelicity*) deve ser considerada estrutural – é pelo fato de poder sempre falhar que não há enunciado humorístico em si: o que é engraçado para um grupo ou para um falante pode não ser (como, de fato, muitas vezes não é) para outro(s). Além disso, o tempo pode alterar a definição daquilo que um mesmo grupo ou falante considera engraçado. Independente de quaisquer outros possíveis fatores, bastaria que não houvesse conhecimento compartilhado ou que houvesse uma saturação – caso da piada “gasta” – para que o riso não ocorresse. Há, portanto, enunciados potencialmente humorísticos (dos quais as piadas são o primeiro exemplo), mas seu efeito nunca poderá ser garantido de antemão. Por isso mesmo é que a intencionalidade humorística de um texto não é o suficiente para provocar o riso. De qualquer modo, embora Freud diga que:

A ingenuidade (verbal) coincide com o chiste na expressão e no conteúdo [...]. Mas o processo psíquico que se realiza [...] e que tão interessante e misterioso se nos revelou no chiste, falta completamente aqui. A determinação [da diferença entre o chistoso e o ingênuo] dependerá exclusivamente de supormos que o indivíduo teve a intenção de fazer um chiste ou que, ao contrário, não fez senão deduzir de boa fé uma consequência, deixando-se guiar por sua ignorância infantil (1959: 183-184),

essa distinção não interessa à tradução de humor. Interessa, sim, o conteúdo e, principalmente, a forma – a “expressão” – de textos que provocam o riso, independente da “determinação” de sua “intenção”. Do ponto de vista do leitor/intérprete/tradutor do texto humorístico, a intencionalidade pouco importa diante do efeito que esse texto pode provocar.

Resta acrescentar, nesta questão afinal tão idiossincrática que é “reconhecer” o humor de um enunciado, que a responsabilidade pelo malogro da comunicação também pode recair sobre o receptor se ele, não compar-

tilhando com o emissor o conhecimento que lhe permitiria decodificar o enunciado e apreender-lhe um possível efeito humorístico, falha porque é o que Fillmore consideraria um “falante ingênuo”: em última análise, aquele que é incapaz de compreender metáforas e atos de comunicação indireta ou de ler nas entrelinhas (Fillmore, citado por Tagnin 1989: 9-10). Entretanto, abordar essa possibilidade – que o tradutor, como leitor/intérprete, deve evitar a todo custo – não estará entre os objetivos deste trabalho.

2. A Tradução Funcional do Humor

Dentre várias das abordagens teóricas da tradução, creio que mais se preste à tradução do humor aquela que foi inicialmente proposta em 1984 por Katharina Reiss e Hans Vermeer. Conhecida como *Skopostheorie*, ou teoria do escopo (finalidade/objetivo), é uma abordagem funcionalista – e, portanto, pragmática – da tradução (também referida pelos autores como *translação* ou *ação translativa*), na qual se pressupõe que:

Toda ação visa (de forma mais ou menos consciente) a um determinado objetivo e se realiza de modo que tal objetivo possa ser alcançado da melhor forma possível na situação correspondente. [...] A produção de um texto é uma ação que também visa a um objetivo: que o texto “funcione” da melhor forma possível na situação e nas condições previstas. Quando alguém traduz ou interpreta, produz um texto. A tradução/interpretação também deve funcionar de forma ótima para a finalidade prevista. Eis aqui o princípio fundamental de nossa teoria da translação. O que está em jogo é a capacidade de funcionamento do *translatum* (o resultado da translação) numa determinada situação, e não a transferência lingüística com a maior “fidelidade” possível a um texto de partida (o qual pode, inclusive, ter defeitos), concebido sempre em outras condições, para outra situação e para “usuários” distintos dos do texto final (Reiss e Vermeer 1996: 5).

Nesse sentido, como afirmam seus autores, a teoria do escopo é uma teoria complexa da ação, pois parte de uma situação em que já existe um texto de partida como “primeira ação” – portanto, não se trata de se e como agir, mas sim de se e como continuar (traduzir) que ação. Assim, as decisões do intérprete dependem de um princípio dominante, a partir do qual se definem se e o que traduzir, bem como a estratégia da operação: *o princípio dominante de toda translação é sua finalidade* (Reiss e Vermeer 1996: 80). Nesse contexto, o fator relevante é a *função* desempenhada pela ação. Esta deve ser adequada à situação e, ao mesmo tempo, servir para alcançar

um *objetivo* em meio a essa situação – o que se faz é secundário diante do objetivo da ação e sua consecução:

[...] as imagens de um texto podem ser substituídas por outras imagens e suas formulações, por outras formulações, sem que a função do texto se altere. [...] Em relação à translação, isso significa: (1) A modificação, com certas condições, é algo legítimo. (2) As condições dessa modificação são específicas a cada cultura. [...] Portanto, uma ação “tem êxito” quando pode ser interpretada como adequada à situação (quando tem sentido). Como já se disse, essa interpretação é exigida, em primeiro lugar, do próprio sujeito da ação (o emissor), que é quem tem que (poder) indicar qual era sua “intenção”. Conforme já ressaltado, uma ação não corresponde necessariamente (de modo ótimo) a sua intenção. [...] Por outro lado, o interlocutor do sujeito da ação (o receptor) também tenta explicar (interpretar) a conduta do emissor, e a “explicação” do receptor pode diferir da do emissor. Ambos tentam avaliar antecipadamente suas recíprocas interpretações e levá-las em conta em sua atuação (“co-orientação reflexiva”) (Reiss e Vermeer 1996: 82-83).

Portanto, quem pode decidir se uma interação “funcionou” são o emissor e o receptor. Como frisam os autores, a interação sempre tem valor distinto para cada um dos dois participantes e, eventualmente, para um terceiro. O emissor pode avaliar suas ações partindo de sua intenção (a função pretendida) e o receptor pode avaliá-las partindo de sua interpretação (a função interpretada). Entretanto, se a interação tiver sido efetivamente bem-sucedida, as avaliações dos envolvidos não devem apresentar diferenças significativas em relação a um conjunto de variantes possíveis.

Para Reiss e Vermeer, o escopo (o “para quê”) tem primazia sobre o modo (o “como”) de uma ação: a finalidade determina, em primeiro lugar, se se age, o que se faz e como. Portanto, *é mais importante que um translatum (uma translação) alcance um dado objetivo do que o fato de realizar-se de um determinado modo*:

[...] suponhamos que se queira traduzir o Gênesis com a função de texto ritual [...]. É importante reproduzir o texto o mais literalmente possível; seu sentido é secundário. Suponhamos que se queira traduzir a Bíblia com uma função estética. Será mais importante alcançar um valor estético, de acordo com as expectativas da cultura final (!), que reproduzir o texto literalmente. Suponhamos que se queira traduzir a Bíblia com a função de texto informativo. O importante será que fique claro o sentido do texto (na medida do possível); nesse caso existem objetivos subordinados: para os teólogos, para os leigos na matéria etc. [...]. Portanto, não existe a (única forma de realizar uma) tradução de um texto; os textos-meta variam dependendo do escopo que se pretende alcançar (1996: 84).

A partir daí, formula-se a “regra do escopo” como regra principal de uma teoria da translação: *uma ação é determinada por sua finalidade (está em função de sua finalidade)* – vale dizer, em tradução o fim justifica os meios. Para cada translação existe um conjunto de finalidades ordenadas hierarquicamente, as quais têm de ser justificáveis, isto é, têm que ter “sentido” (cf. Reiss e Vermeer 1996: 84-85).

Da mesma forma que qualquer outra interação verbal, a tradução depende das relações existentes entre os interlocutores – o contexto e a situação determinam o modo pelo qual a interação se processa. Assim, os receptores aos quais se dirige a translação são considerados uma classe especial, um subconjunto, do escopo e dão margem ao estabelecimento da seguinte “regra sociológica”, a qual está subordinada à regra do escopo: *pode-se definir o escopo como uma variável dependente dos receptores*. Os receptores definem-se não apenas como o público final, mas também como os intermediários ou clientes que encomendam a tradução (cf. Reiss e Vermeer 1996: 85).

São três as fases da decisão funcional relativa a uma translação:

1. determinação do escopo, para a qual é preciso poder estimar o tipo de receptores finais a que se dirige a translação – não se pode decidir se uma função é apropriada quando o receptor é desconhecido;
2. possível atribuição prévia, conforme o escopo fixado, de novos “valores” às distintas partes do texto de partida – aqui, mediante critérios práticos, decide-se se as modificações exigidas pela operação serão realizadas antes, durante ou depois da translação (como é, por exemplo, o caso dos guias de viagem, que devem ser parcialmente modificados quando se dirigem a um público distinto do originalmente visado, se as informações que interessam a cada um forem diferentes);
3. realização do escopo – o texto final deve produzir-se segundo o escopo dado, conforme a avaliação feita pelo tradutor das expectativas do receptor final (cf. Reiss e Vermeer 1996: 85-86).

Como se pode perceber, enfatiza-se nas três fases o conhecimento da cultura final, sendo que na terceira é que estão mais diretamente envolvidos os conhecimentos lingüísticos do tradutor. Os autores justificam de três maneiras a possibilidade de o escopo de um texto final diferir daquele do texto de partida:

- a) uma translação é, em princípio, uma ação de produção textual diferente da elaboração do texto de partida; por isso, pode ter objetivos diferentes – a necessidade de manter o mesmo objetivo, tantas vezes atribuída à tradução, é uma regra específica, cultural, e não uma exigência fundamental de uma teoria da translação;
- b) tendo sido a translação definida como um tipo especial de oferta informativa e partindo-se do princípio de que o emissor oferece uma informação quando espera que esta seja interessante para o receptor (que contenha algo “novo”), é possível que o “novo” consista precisamente no diferente escopo da oferta;
- c) a translação implica uma transferência cultural e lingüística – cada língua-cultura forma uma estrutura própria, na qual o valor de cada elemento se define conforme a posição que este ocupa em relação aos demais elementos que compõem a estrutura, ou seja: as culturas e as línguas são “indivíduos”, razão pela qual os textos, como estruturas formadas por partes de estruturas culturais e lingüísticas, são também “indivíduos”. É evidente que, na realização de uma transferência para uma estrutura diferente, os valores dos elementos transferidos devem mudar necessariamente, já que estes serão introduzidos em um novo contexto de inter-relações, o que pressupõe a impossibilidade de ressurgimento do mesmo conjunto de implicações do texto de partida (cf. Reiss e Vermeer 1996: 86-87). Daí decorre o fato de a tradução ser uma operação sempre transvalorativa: diferentes valores, coletivos e individuais, são inevitavelmente alocados no texto traduzido.

Quando aplicamos o que é dito no item *a)* às obras literárias, fica ainda mais claro o caráter específico e, por assim dizer, perecível da operação tradutória: se a leitura de Machado de Assis por um contemporâneo terá sido feita de maneira diversa da que adotaria o leitor atual, que dizer do russo que ler a tradução do último romance de Jorge Amado, por exemplo, em relação ao leitor brasileiro? As periódicas traduções (e adaptações) dos chamados “clássicos da literatura” – obras originais que (ainda) não pereceram dentro de uma dada cultura? – parecem comprovar esse fato.

Se, conforme proposto por Leibold, a tradução de humor

“[...] requer a precisa decodificação de um discurso humorístico em seu contexto original, sua transferência para um ambiente diferente e, muitas vezes, discrepante em termos lingüísticos e culturais e sua reformulação em um novo enunciado que tenha sucesso na recaptura da intenção da mensagem humorística original, suscitando no público-alvo uma reação de *prazer e divertimento* equivalentes” (1989: 110)⁵

e se traduzir, de qualquer modo, é transformar⁶, o máximo que podemos pretender, ao aplicar à tradução de humor o que foi dito até aqui a respeito da teoria do escopo, é:

1. manter a função na ação translativa, com base na determinação do receptor final e/ou na intuição de suas possíveis expectativas;
2. estabelecer critérios de avaliação do que importa preservar ou alterar em cada parte do texto-fonte (definir novos “valores”), com base principalmente na detecção do gatilho;
3. buscar alternativas que permitam a obtenção de um efeito análogo ao que o texto (potencialmente) provoca na língua-cultura de partida, com base nas injunções – e, é muito importante frisar, também nas ofertas/possibilidades – da língua-cultura de chegada, privilegiando sempre aquelas cuja oferta informativa mais se aproxima da do texto de partida.

3. Uma Contribuição da Tradução Poética

A propósito dessa analogia de efeito, acrescente-se que, de tudo que se costuma dizer a respeito da tradução de tipos específicos de texto – os quais, segundo os critérios de uma oposição básica, se resumem a técnicos ou literários –, o que se revela mais interessante ao estudo da tradução funcional do humor está em algumas observações feitas a respeito da *tradução poética*.

⁵ Frise-se, porém, que nesse caso a expressão “precisa decodificação” deve ser entendida simplesmente como uma das condições para o sucesso (*felicity*) da comunicação. Em outras palavras, o receptor/intérprete/tradutor precisa dispor de informações lingüísticas e culturais suficientes para saber por que um determinado enunciado poderia ser considerado engraçado. E que, de seu ponto de vista, “a intenção da mensagem humorística original” tem importância secundária (quando a tem) diante do efeito dessa mensagem.

⁶ É interessante observar que é com essa acepção que o verbo é empregado na física quântica (cf. Capra s.d.: 31, onde a equivalência tradução/transformação é explicitada).

No Brasil, uma perspectiva de leitura/interpretação/tradução que se distingue mundialmente vem sendo adotada desde os anos 50 pelo chamado “grupo concreto” paulista, o qual, tendo em Décio Pignatari e nos irmãos Augusto e Haroldo de Campos seus maiores expoentes, destacou-se no cenário mundial por uma ruptura radical com os parâmetros da discursividade tradicional. Para os concretos, a tradução literária se dá nos níveis tanto do significante quanto do significado, já que aprenderam, com Jakobson (1977), que a função poética da linguagem inviabiliza a oposição metafísica entre, de um lado, um elemento material, fônico – a imagem sonora, como diz Saussure (1966) – e, de outro, uma imagem ideal, o sentido veiculado. Em poesia, *assim é se lhe soa*; o som faz o sentido e o sentido, por sua vez, interfere na materialidade do signo – desde logo, na escolha dos vocábulos que compartilham o mesmo espaço textual. Não por acaso os escritores que compõem o *paideuma* concreto são todos formalmente inovadores: Mallarmé, Pound, Joyce, Cummings. A *transliteração* poética buscada pelos concretos corresponde a uma *transcrição*, na qual é decisivo o papel do tradutor como recriador do texto, tanto no plano do significante quanto no do significado. Assim, numa teoria “concreta” da tradução literária, o leitor/intérprete/tradutor deixa de ser um receptor passivo do texto estrangeiro para interferir radicalmente no processo criativo, levando em conta o horizonte cultural do idioma de chegada e “traindo” conscientemente o texto de partida em muitos de seus aspectos lingüísticos e culturais. Vale sublinhar que, nesse processo, é o signo em sua totalidade que está sendo posto em articulação. Trata-se de uma “pansemiólogia” da tradução, em que aos fatores materiais e de significação se vem agregar um conjunto de elementos ligados à experiência de mundo – literária, técnica, cultural em sentido amplo – do tradutor. Perde-se com isso, de partida, a postura de neutralidade por parte daquele que realiza a atividade tradutória. Ganha-se, afinal, a legitimação de seu inevitável poder de interferência:

A tradução aqui – *tradução criativa, recriação, transcrição*, – é vista como forma de crítica, e seu exercício manifesta, na prática textual, a visada daquela poética sincrônica, cuja consideração teórica e metodológica encerra este volume (Campos 1975: 10).

Aí está o fulcro da “tradução concreta”: conforme afirma Haroldo de Campos, vista como transcrição, a tradução não pode deixar de ser uma forma de crítica, mas uma crítica inovadora, inventiva, pois se realiza desde dentro do texto literário, e não em algum plano externo, seja “inferior”,

seja “superior”. E, já que antes (literalmente) de tudo é leitura, a tarefa do tradutor, apesar de realizar-se dentro de certos limites – como ressalta Evando Nascimento em ensaio que ilumina diversas questões essenciais a uma “poética da tradução concreta” – torna-se ilimitada:

O ato de tradução não diz propriamente respeito nem ao original nem ao texto traduzido, ele aparece *entre* um e outro. Nesse “meio” [...] em que reina, a tradução não é dotada de um ser próprio; sua “natureza”, se assim é possível dizer, ela toma de empréstimo ora ao original, ora à sua versão em outro idioma. O tradutor-intérprete (e a reversibilidade dos papéis atinge o paroxismo) está sempre no *transe* entre um texto e outro. Razão pela qual a possibilidade de reposição dos signos de base que o original oferece se torna ilimitada (1999:58-59).

Ao contrário da linguagem de outros tipos de texto – que têm na ideativa ou comunicativa sua principal função e, portanto, exigem que a ambigüidade se reduza ao mínimo –, a linguagem do humor, como também a da literatura em geral, mas especialmente a da poesia, a requer como condição necessária para sua própria existência. Com toda a razão, Boase-Beier afirma:

Na linguagem padrão, a tendência é evitar a ambigüidade, ou, tendo esta sido criada, eliminá-la da estrutura que se apresenta ambígua. [...] Porém nos textos literários – e principalmente na poesia – a ambigüidade não é necessariamente resolvida. A não resolução da ambigüidade cria a possibilidade de múltiplas interpretações, além de constituir um recurso estilístico de grande força e poder de disseminação, como indicam os muitos estudos sobre a ambigüidade na literatura. A importância capital desse recurso implica a necessidade de reconhecimento e preservação de toda e qualquer ambigüidade do poema original no processo da tradução (1994-95: 185).

Isso significa que, na poesia, a ambigüidade é um elemento constitutivo que, mais que não dever, não pode ser resolvido, a fim de gerar a multiplicidade de sentidos que caracteriza sua linguagem e a mudança perceptiva que ela provoca. Na tradução poética, essa ambigüidade deve ser mantida para que o texto-meta dê “continuidade” e “repercussão” à plurivocidade estabelecida pelo texto-fonte. Porém no caso do humor – em que a mente também é levada a saltos cognitivos –, há uma diferença fundamental: a ambigüidade não deve prestar-se a uma multiplicidade de interpretações, mas sim a *uma* interpretação alternativa, cujo equívoco será revelado no final do texto, com o fecho ou *punchline* – a frase concludente

da piada –, que tem por característica principal a brevidade e a imprevisibilidade. A linguagem do humor tem de ser ambígua, mas nunca redundante: a economia é um fator fundamental para o cumprimento do objetivo do emissor, que, na relação espirituosa, é provocar o riso do receptor. Portanto, na tradução de uma piada ou, *grosso modo*, qualquer texto em que haja humor, a seleção de estruturas e itens fonéticos e lexicais precisa dar margem à transcrição de um efeito como o que é potencialmente, nunca é demais lembrar, provocado pelo texto de partida. Em outras palavras, essa seleção deve recriar a superposição dos dois *scripts* opostos – ou, se quisermos, a bitextualidade – presente na origem do caráter fundamentalmente dúplice do texto humorístico.

José Paulo Paes fala de uma “matemática [da tradução] poética”, na qual importam a noção de compensação e o conceito de equação verbal conforme o formulou Jakobson:

Quando se concebe o poema como uma equação verbal, está-se apontando, creio eu, para uma correlação entre a semântica do significado e uma semântica do significante cuja soma algébrica equivale à semântica global do dito poema. Dentro da mesma ordem de idéias, é pertinente conceber o poema original e sua tradução noutra língua como um sistema de equações simultâneas. Embora difiram entre si os valores absolutos dos elementos simetricamente correspondentes numa e noutra equação, eles têm o mesmo valor relativo. [...] Nas possibilidades permutativas (ou compensatórias) das equações verbais, vale dizer, na *possibilidade de produzir com meios diferentes efeitos análogos* (Valéry), é que a tradução de poesia encontra o fundamento de sua praticabilidade (1990: 39-40, grifo meu).

Penso que o mesmo se aplique à tradução do humor, pois sua praticabilidade também repousa na possibilidade de recriação de um efeito análogo com meios que, a começar pelas línguas, têm de ser diferentes. Resta acrescentar que, no âmbito específico desse tipo de translação, para a atualização do efeito – que se apresenta como virtualmente existente no texto (seja no de partida, seja no de chegada) – adquire relevância especial a noção de correlação de função e valores.

4. Exemplificação

Para demonstrar a aplicação dos conceitos teóricos que vimos discutindo até aqui, tomemos uma pequena série de textos. Como se verá, eles

não foram selecionados por outra razão que não o fato de serem o que são: piadas e poemas breves, neste caso sobre os temas da loucura e da psiquiatria.

O primeiro desses textos exemplifica o caso em que, por ser o gatilho centrado principalmente na situação – e não no elemento verbal – e por haver conhecimento compartilhado entre os membros das línguas-culturas de partida e de chegada, é possível uma tradução “literal” (que chamaremos de TL): “*probabilidade tradutória* [...] que vai da simples *transposição ipsius literis* à *transposição com alterações impostas* pela diversidade [entre as línguas]” (Costa 1996: 87).

Two psychiatrists, one says to the other, “I was having lunch with my mother the other day, and I had a Freudian slip; instead of saying ‘Pass the butter’, I said ‘You fucking bitch, you ruined my life.’” (Texto retirado de pintura que integra a Coleção Onnasch, em exibição na Fundação de Serralves, Porto, Portugal)

TL – Dois psiquiatras, um diz ao outro: “Eu estava almoçando com minha mãe outro dia e tive um lapso de língua – ao invés de ‘Passe a manteiga’, eu disse: ‘Sua puta sacana, você arruinou a minha vida’”.

Como se pode ver, não há nada que dificulte a transposição dessa piada de uma língua para a outra, com a possível exceção do item “manteiga”, o qual no Brasil talvez parecesse estranho num almoço que não em um restaurante. Seja como for, para evitar esse problema, em lugar de *butter* poderíamos usar a palavra “sal” ou talvez mesmo “água”.

A segunda piada escolhida permite demonstrar o mecanismo da tradução funcional (TF), que deve ser utilizada quando há falta, além de referências culturais compartilhadas entre os membros das línguas-culturas envolvidas na tradução, de correspondência em algum nível lingüístico (sintático, morfológico, semântico ou, como veremos neste exemplo, fonético) entre as suas estruturas:

How do crazy people go through the forest? They take the psycho path. (Moreno 1998)

Ela poderia ser traduzida “literalmente” como:

TL(a) – Como é que os doidos atravessam a floresta? Pelo *caminho dos loucos/pirados.

pois *psycho* e *path* são grafadas separadamente. Entretanto, mesmo que a maioria das piadas não se destinasse mais a ser ouvida que lida, poderíamos ter outra tradução “literal” na qual essas duas palavras fossem tomadas como uma só (*psychopath*):

TL(b) – Como é que os doidos atravessam a floresta? Levando o psicopata/psiquiatra.

As definições de *psycho* (“*a psychopath; hence, a lunatic or a very eccentric person or merely an egregious fool*” [Partridge’s 1990: 351]) e *psychopath* (“*a person affected with psychopathy*” e também “*psychopathist; alienist*” [Webster’s 1944: 2002]) dão a medida da dificuldade de uma tradução funcional da piada.

Seu gatilho joga com uma dupla leitura, que desdobra *psychopath* em *psycho+path*, permitindo alusão simultânea aos *lunáticos/psicopatas*, a *seus médicos* e ao *caminho* que tomam para evitar perder-se numa floresta. A propósito de palavras que têm acepções discordantes ou contrárias (como é o caso de *psychopath*, que significa, ao mesmo tempo, aquele que sofre de psicose e aquele que trata do psicótico), recorde-se o que disse Freud a respeito de *heimlich*:

Em geral, somos lembrados de que a palavra “heimlich” não deixa de ser ambígua, mas pertence a dois conjuntos de idéias que, sem serem contraditórias, ainda assim são muito diferentes: por um lado significa o que é familiar e agradável e, por outro, o que está oculto e se mantém fora da vista. [...] Dessa forma, “heimlich” é uma palavra cujo significado se desenvolve na direção da ambivalência, até que finalmente coincide com o seu oposto, “unheimlich” (1976, p. 282-3).

Uma tradução funcional da piada em questão poderia ser a seguinte:

TF(a) – Como é que os doidos atravessam a floresta? Com as psicopatas.

na qual se busca fornecer uma contrapartida ao gatilho da piada selecionada para tradução com base na possibilidade de duas leituras para *psicopatas*: a normal (doentes psicóticas) e a “anormal” (que segmenta *psicopatas* em *psico* + *patas*).

Embora não repita em todos os detalhes a situação retratada no texto-fonte, TF(b) se mantém nos limites do campo semântico que nele é ativado, conservando ainda, da mesma forma que TF(a), o mecanismo do gatilho, no qual *psicopata* deve ser lida simultaneamente como uma única palavra e também como duas:

TF(b) – Quem é o oftalmologista dos loucos? O psicótico.

Prosseguindo com a série de textos selecionada, temos agora um poema do irlandês Paul Durcan, no qual – conforme demonstram as duas traduções “literais” apresentadas logo a seguir – se verifica que a palavra cuja ambigüidade mais importa observar na tradução é o verbo *own*:

My 27 Psychiatrists

I keep the 27 psychiatrists whom I own under the bed: I go to sleep on the couch to the rapturous song of their howling. (Paul Durcan 1987: 116)

TL(a) – Meus 27 psiquiatras

Os 27 psiquiatras que tenho, deixo debaixo da cama e durmo no sofá, ouvindo a maravilhosa canção de seus gritos.

TL(b) – Meus 27 psiquiatras

Os 27 psiquiatras que admito ter, deixo debaixo da cama e durmo no divã, ao som da canção extasiante de seu ulular.

Embora não sejam muito diferentes, a opção TL(b) é a que estaria mais próxima de uma proposta de tradução funcional, já que nela a seleção vocabular, além de mais contextualizada (cf. “divã”/couch), recupera com “admito ter” um importante sentido de *own* no universo do poema. De qualquer modo, a tradução que aqui considero funcional é superior a ambas porque não apenas leva em consideração esses elementos, mas também permite maior economia. Neste caso, isso representa a não pouco impor-

tante possibilidade de manter um ritmo mais próximo ao do poema do autor irlandês. Além disso, “ulular”, com seu tom “nelson rodrigueano”, acrescenta – diante de “gritar”, que é neutro, e “uivar”, que é o som próprio do animal – uma dimensão humana de tristeza, raiva ou desespero. Isso poderia entrar em contradição com o contexto criado no poema, que parece sugerir que a psiquiatria é uma ciência que, apesar de ter no homem o seu objeto, é praticada por seres que emitem sons de animais, ao invés de palavras. Finalmente, o verbo escolhido para traduzir *own* permite, com sua acepção – “contar ou reconhecer como verdade (algo errado, em prejuízo próprio)” (Houaiss 2002) –, a ponta de ironia que talvez seja o que mais ressalta em *My 27 Psychiatrists*:

TF – Meus 27 psiquiatras

Os 27 psiquiatras que confesso, deixo debaixo da cama e vou dormir no divã, ao som da extasiante canção de seu uivar.

Por fim, apesar do tempo – ou talvez por causa dele – o poema seguinte nos dá a oportunidade de exercitar várias alternativas de tradução funcional. Veja-se então o último texto da série que selecionamos, seguido de uma tradução “literal”:

Much Madness is Divinest Sense

Much Madness is Divinest Sense

To a discerning Eye –

Much Sense – the starkest Madness –

'Tis the Majority

In this, as All, prevails –

Assent – and you are sane

Demur – you're straightway dangerous –

And handled with a Chain –

(Emily Dickinson 2001: 101)

TL – Muita loucura é a sensatez mais divina

Muita loucura é a sensatez mais divina

Para o olho que discerne –

Muita sensatez – a loucura mais absoluta –

É a maioria

Nisso, como em tudo, que prevalece –

Assinta – e você é são
 Objete – você é imediatamente perigoso –
 E tratado a corrente –

A rigor, as alternativas de tradução funcional a seguir sugeridas só poderiam definir-se como mais ou menos “bem-sucedidas” a partir da determinação do público-alvo e da função que lhes atribuíssemos, tendo em vista que todas se pretendem equações simetricamente correspondentes àquela representada pelo poema de Dickinson. Assim, procurou-se investir os elementos que as compõem do mesmo valor relativo existente entre os elementos constitutivos do poema de partida, sem esquecer que os textos – sejam eles traduções ou “originais” – se entregam ou resistem à leitura em suas diferentes camadas (ou níveis) de significação, das quais a tradução atualiza apenas uma.

TF(a) – Muita loucura é a mais divina sensatez

Muita loucura é a mais divina sensatez
 Para quem souber ver.
 Muita sensatez, a mais rematada loucura.
 Nisso, como em tudo, prevalece
 A maioria.
 Consente, e tens razão.
 Discorda – és perigoso prontamente
 E tratado a grilhão.

TF(b) – A perfeita loucura é divina sensatez

A perfeita loucura é divina sensatez.
 Quando se tem critério,
 A perfeita sensatez é que é loucura.
 Nisso, como em tudo,
 A maioria é que manda.
 Se você concorda, que bom o enfoque.
 Mas se discordar, é grande o perigo
 De ser tratado com eletrochoque.

TF(c) – Loucura pouca é bobagem

Loucura pouca é bobagem

Para quem tiver juízo
Sensatez muita: a pior de todas as loucuras
Nisso, como em tudo,
Vence a maioria
Concorde, mesmo que se retorça,
Pois se discordar, acabou-se:
Vestirá camisa-de-força

Portanto, que fique com o leitor resolver qual das propostas acima surte – para ele – melhor efeito.

5. Para Finalizar

Se a pesquisa científica da tradução é relativamente recente em todo o mundo (especialmente no Brasil), mais ainda o é a da tradução de humor. O caráter incipiente e tentativo marca, em muitos casos, os estudos que conjugam ambas as áreas, contribuindo para que até agora não se tenham investigado com maior sistemática nem os mecanismos lingüísticos agenciados para a produção do humor nem os procedimentos que possibilitam a sua tradução. Embora, como foi colocado, se tenha registrado um crescente interesse pelo estudo do humor verbal nos últimos anos, o ângulo do enfoque quase nunca é especificamente lingüístico. E quando esse enfoque contempla o elemento lingüístico, Raskin “lamenta que a lingüística dedicada ao humor continue sendo a velha lingüística da palavra, agora que se tem até uma lingüística do discurso, apta a explicar muito melhor numerosos chistes, em especial os que se sustentam em pressuposições, inferências, implicaturas, estratégias conversacionais etc. [...] No máximo, [os estudos lingüísticos relativos ao humor] teriam chegado ao duplo sentido, que, aliás, pode ter a ver com domínios lingüísticos diferentes do lexical” (cf. Raskin, citado por Possenti 1998: 80).

Essa constatação só pode ser lamentável, tendo em vista a importância de que se reveste o humor (e a tradução!) na constituição de uma língua-cultura – e a importância que ele poderia ter para o ensino-aprendizagem de línguas, para não falar nos estudos da lingüística ou nos da tradução. Espero, portanto, que futuras pesquisas possam aprofundar pelo menos algumas das inúmeras questões que aqui não puderam ser senão rapi-

damente abordadas, contribuindo assim não só para enriquecer a reflexão em torno do tema enfocado neste trabalho, mas também para colocar ao alcance dos tradutores ferramentas que lhes permitam aperfeiçoar e ampliar seu tradicional papel de “mediadores culturais”.

E-mail: marta@texttrans.com

Recebido em março de 2002

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAR, Michael. 1991. The Biculture in Bilingual. *Language in Society*, 20: 167-181.
- ALMEIDA, Fernando Afonso de. 1999. *Linguagem e Humor: Comicidade em Les Frustrés, de Claire Bretécher*. Niterói: EdUFF.
- ARISTÓTELES. *Poética*. 1966. Trad. Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo.
- ATTARDO, Salvatore. 1994. *Linguistic Theories of Humor*. New York: Mouton De Gruyter.
- _____. 1993. Violation of Conversational Maxims and Cooperation: The Case of Jokes. *Journal of Pragmatics*, 19: 537-558.
- BERGSON, Henri. 1983. *O Riso: Ensaio Sobre a Significação do Cômico*. Trad. Nathanael Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar.
- BOASE-BEIER, Jean. 1994-95. Translation and Poetic Style. *Modern Poetry in Translation*, 6, Winter. London: 184-190.
- BREZOLIN, Aduari. 1997. Humor: Sim, É Possível Traduzi-lo e Ensinar a Traduzi-lo. *TradTerm*, 1, nº 4. *Revista do Centro Interdepartamental de Tradução e Terminologia – FFLCH-USP*. São Paulo: 15-30.
- CAMPOS, Haroldo de. 1975. *A Arte no Horizonte do Provável*. São Paulo: Perspectiva.
- CAPRA, Fritjof. *O Tao da Física; Um Paralelo entre a Física Moderna e o Misticismo Oriental*. São Paulo: Cultrix, s.d.
- CHOMSKY, Noam. 1965. *Aspects of the Theory of Syntax*. Cambridge: MIT.
- COSTA, Luiz Angélico da. 1996. Os conceitos de “tradução literal” e “tradução livre” no processo de ensino-aprendizagem. In: Luiz Angélico da Costa (Org.). *Limites da traduzibilidade*. Salvador: EDUFBA.
- COULTHARD, Malcolm. 1989. *An Introduction to Discourse Analysis*. London: Longman.
- Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. 2001. Rio de Janeiro: Objetiva. CD-ROM.

- DICKINSON, Emily. 2001. Much Madness is Divinest Sense. In: Daisy Goodwin (Ed.). *101 Poems to Keep You Sane – Emergency Rations for the Seriously Stressed*. London: HarperCollins.
- DURCAN, Paul. 1987. My 27 Psychiatrists. In: Edna Longley (Ed.). *The Selected Paul Durcan*. Belfast: The Blackstaff Press.
- FREUD, Sigmund. 1959. *Obras Completas de Sigmund Freud*. Trad. C. Magalhães de Freitas e Isaac Izecksohn. Rio de Janeiro: Delta, 10v. Parte 1: O Chiste e Sua Relação com o Inconsciente: 3-242.
- _____. 1976. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Trad. do alemão e do inglês sob a direção-geral e revisão técnica de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 24v. V. XVII: O “estranho”: 273-318.
- FROTA, Maria Paula. 2000. *A Singularidade na Escrita Tradutora: Linguagem e Subjetividade nos Estudos da Tradução, na Lingüística e na Psicanálise*. Campinas: Pontes/FAPESP.
- HETZRON, Robert. 1991. On The Structure of Punchlines. *Humor*, 4-1: 61-108.
- JAKOBSON, Roman. 1977. *Lingüística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix.
- LEIBOLD, Anne. 1989. The Translation of Humor: Who Says It Can't Be Done? *Meta* 34-1, March: 109-111.
- MORENO, Hardy. 9 de outubro de 1998. <hmoreno@GENIE.ESU10.K12.NE.US> FRIDAY HUMOUR. Disponível na Internet via lista (“Interpretation (and) translation” <LANTRA-L@SEGATE.SUNET.SE>).
- NASCIMENTO, Evando. 1999. Uma Poética da Tradu/ição: Teoria e Crítica na Poesia Concreta. In: *Contexto, Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo*, nº 6, Vitória: 35-66.
- PAES, José Paulo. 1990. *Tradução: a Ponte Necessária. Aspectos e Problemas da Arte de Traduzir*. Ática: São Paulo.
- PAPI, Marcella. 1996. *Qué es la pragmática*. Trad. Noemí López. Barcelona: Paidós. *Partridge's Concise Dictionary of Slang and Unconventional English*. 1990. New York: Macmillan.
- POSSENTI, Sírio. 1998. *Os Humores da Língua: Análises Lingüísticas de Piadas*. Campinas: Mercado de Letras.
- RASKIN, Victor. 1985. *Semantic Mechanisms of Humor*. Dordrecht: D. Reidel.
- _____. 1987. Linguistic Heuristics of Humor: A Script-Based Semantic Approach. *International Journal of the Sociology of Language*, 65: 11-25.

- REISS, Katharina e Hans J Vermeer. 1996. *Fundamentos para una Teoría Funcional de la Traducción*. Trad. Sandra Reina e Celia de León. Madrid: Akal.
- SAUSSURE, Ferdinand de. 1966. *Course in General Linguistics*. Trad., int. e notas: Wade Baskin. New York: McGraw-Hill.
- SCHMITZ, John Robert. 1996. Humor: É Possível Traduzi-lo e Ensinar a Traduzi-lo? *TradTerm*, 3. *Revista do Centro Interdepartamental de Tradução e Terminologia – FFLCH-USP*. São Paulo: 87-97.
- _____. 1998. Sobre a Tradução e o Ensino: O Humor Levado a Sério. *TradTerm*, 5.2 *Revista do Centro Interdepartamental de Tradução e Terminologia – FFLCH-USP*. São Paulo: 41-54.
- TAGNIN, Stella E. Ortweiler. 1989. *Expressões Idiomáticas e Convencionais*. São Paulo: Ática.
- TRAVAGLIA, Luiz. Carlos. 1990. Uma Introdução ao Estudo do Humor pela Lingüística. *D.E.L.T.A.*, 6-1: 55-82.
- Webster's New International Dictionary of the English Language*. 1944. Springfield: G. & C. Merriam Company.