



Universidade Estadual do Ceará

Nilson Roberto Barros da Silva

UM ESTUDO SOBRE A RECEPÇÃO DO HUMOR TRADUZIDO

Fortaleza – Ceará
2006

Universidade Estadual do Ceará

Nilson Roberto Barros da Silva

UM ESTUDO SOBRE A RECEPÇÃO DO HUMOR TRADUZIDO

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado Acadêmico em Lingüística Aplicada do Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Lingüística Aplicada com Área de Concentração em Tradução e Ensino-Aprendizagem de L2/LE.

Orientadora: Vera Lúcia Santiago Araújo

Fortaleza – Ceará
2006

Universidade Estadual do Ceará
Curso de Mestrado Acadêmico em Lingüística Aplicada

Título do Trabalho: Um Estudo Sobre a Recepção do Humor Traduzido

Autor: Nilson Roberto Barros da Silva

Defesa em: 20/03/2006

Conceito obtido: _____

Banca Examinadora

Vera Lúcia Santiago Araújo, Prof^a. Dr^a.
Orientadora

Stella Esther Ortweiler Tagnin, Prof^a. Dr^a.

Irenísia Torres de Oliveira, Prof^a. Dr^a.

Dedico este trabalho à minha família,
condição primeira da nossa felicidade!

À minha filha Clara, pelos momentos que não pudemos compartilhar,
mas, principalmente, pelo brilho do seu sorriso no momento do encontro!

Ao meu pai, Francisco Ferreira da Silva (na memória), pelo exemplo.
À minha mãe, Geralda Barros da Silva, por ser o exemplo!

Aos meus queridos irmãos, Beto, Washington, Sílvia, Júnior, Dinha, Ana,
Liane, Tontonho, pelo apoio, amizade, amor!

AGRADECIMENTOS

A Lúcia, pelo apoio em todos os momentos, sobretudo nas horas de maior cansaço, angústia e saudade.

Às professoras Irenísia Oliveira e Stella Tagnin, pela leitura criteriosa do Projeto de Dissertação e valiosas sugestões no momento da qualificação.

Aos professores do CMLA, Vera Santiago, Luciano Pontes, Paula Lenz, Dilamar Araújo, Stella Vieira, Yuta Lerch, Laura Tey e Irenísia Oliveira, pelas discussões na sala de aula.

A Maria do Carmo, pelo apoio técnico e pela amizade gratuita.

Ao meu amigo e colega de profissão Miguel Henrique, pelo apoio imensurável por ocasião da seleção ao Mestrado e instalação em Fortaleza.

Aos meus colegas de departamento Zé Roberto e Gilton Sampaio e ao meu amigo e professor do CMLA, Luciano Pontes, pelo apoio na elaboração do Anti-projeto de Dissertação, na fase de seleção ao Mestrado.

Aos colegas Beto e Tiago, pelo apoio na mobilização dos participantes da pesquisa em Fortaleza, bem como pelo apoio técnico na filmagem do experimento.

Aos amigos que se propuseram a participar da pesquisa em Icapuí (Eletrissandra, Celestino, Janaína, Eliane Félix, Raimundo Farias, Sérgio, Rodolfo, Francisca Alves, Lourdinha-Dinha, José Nilson-Tinho, Analine, Evandro Ferreira, Clotenir, Elianí, Gracineide, Wígenes, Carlos César, Freitas, D. Lourdes e Armando-Maninho) e Fortaleza (Tiago, Daniel, Brilhante, Neto, Lívia, Ângela, Simone, Marílio, Kyvia e Beto).

Aos colegas do Departamento de Letras de Pau dos Ferros, pela liberação para cursar o Mestrado, inclusive pelos dez dias que antecederam a seleção.

À minha amiga e colega de departamento Adriana Jales, pelas conversas nos momentos de cansaço, pelas discussões acadêmicas e pela presença nos momentos de alegria e de dor.

Aos colegas do Mestrado, Cândida, Renata, Marta, Meg, Christine, Áurea, Valéria, Yuca, Wellington, Ronilson, Jean, Largura e André, pelas discussões em sala de aula e pela amizade fora da sala.

E, de modo todo especial, sou grato a minha orientadora Prof^a Dra. Vera Lúcia Santiago Araújo pela capacidade de ser, a um só tempo, professora e amiga. Obrigado pela inestimável orientação.

RESUMO

Este trabalho, que tem como título *Um Estudo sobre a Recepção do Humor Traduzido*, discute a recepção do humor no filme *uma babá quase perfeita* e tem por base o estudo de LUQUE, Adrián F. An empirical approach to the reception of AV translated humour: a case study of the Marx Brothers' 'duck soup'. **The translator**: studies in intercultural communication. Manchester UK, v. 9 Number 2, p. 293-306, 2003. , da Universidade de Cadiz-Espanha. Sendo o principal objetivo analisar a recepção do humor traduzido no filme citado, o presente estudo tem como metas verificar se um determinado enunciado humorístico produz efeito semelhante nas suas versões dublada e legendada; comparar a recepção do humor entre aprendizes avançados e não-aprendizes da língua inglesa como LE; e identificar estratégias de tradução mais adequadas à reconstrução do humor numa língua alvo. Para tanto, contou com a colaboração de três grupos de participantes, que assistiram ao filme nas suas versões dublada, legendada e "original" sem tradução e em seguida, responderam a um questionário contendo perguntas relacionadas às estratégias de tradução utilizadas no filme. Por meio da análise dos dados obtidos, foi possível perceber que o humor pode produzir efeito semelhante nas suas versões dublada e legendada e que o humor pode suscitar efeito semelhante quando apresentado na versão "original" (inglês) sem tradução a aprendizes avançados da língua inglesa como LE. Esta pesquisa possibilitou ainda a conclusão de que as estratégias mais apropriadas à tradução do humor são aquelas que privilegiam o efeito na língua de chegada sem atribuir maior relevância à forma e ao conteúdo do texto na língua de partida.

ABSTRACT

This study, whose title is *An Investigation on the Reception of Translated Humor*, discusses the humor reception through the movie *Mrs. Doubtfire*. It is based on the study of LUQUE, Adrián F. An empirical approach to the reception of AV translated humour: a case study of the Marx Brothers' 'duck soup'. **The translator:** studies in intercultural communication. Manchester UK, v. 9 Number 2, p. 293-306, 2003. from Cadiz University – Spain and aims at analyzing the reception of the humorous discourse in the movie. The present study's goals are: 1) verifying whether a certain humorous speech has the capacity of producing the same humorous effects in its dubbed and subtitled versions; 2) comparing humor appreciation between advanced learners (non-native-speakers) and non-speakers of EFL; 3) identifying the most appropriate strategies for reconstructing humor effect in a target language. In order to achieve these objectives, this study had the collaboration of three groups of participants who watched the movie sample in its dubbed, subtitled and "original" (without translation) versions and also answered questions about translation strategies. Through data analysis, it was possible to conclude that humor may produce similar humorous effect in its dubbed and subtitled versions, and also that humor may produce similar humorous effect when presented in its "original" (without translation) version to EFL advanced learners. This study made these conclusions possible, as well, that the most appropriate strategies for the translation of humor are those which emphasize the effect in the target language and do not give much attention to form and content in the source language.

SUMÁRIO

DEDICATÓRIA	III
AGRADECIMENTOS	IV
RESUMO	VI
ABSTRACT	VII
SUMÁRIO	VIII
INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I – AS TEORIAS DO HUMOR	15
1.1. A Teoria dos Dois Scripts	15
1.2. A Teoria Geral do Humor Verbal	21
1.3. Reflexões Lingüísticas Sobre o Humor	24
1.3.1. Bergson – A Significação da Comicidade	24
1.3.2. Possenti – Análises Lingüísticas do Humor	30
1.3.3. Tagnin – O Humor como Quebra da Convencionalidade	36
CAPÍTULO II – A TRADUÇÃO DO HUMOR	40
2.1. A Pesquisa em Tradução de Humor	40
2.1.1. Luque – Uma Abordagem Empírica para a Recepção do Humor Audiovisual Traduzido.....	40
2.1.2. Rosas – A Tradução do Humor – Transcriando Piadas	45
2.1.3. Chiaro – Uma Investigação sobre a Percepção do Humor Verbal Traduzido na Televisão Italiana.....	54
2.1.4. Brezolin – Humor. Sim. É Possível Traduzi-lo e Ensinar a Traduzi-lo.....	58
2.2. A Tradução Audiovisual	61
2.2.1. A Dublagem	61
2.2.2. A Legendagem	70
CAPÍTULO III – A RECEPÇÃO DO HUMOR TRADUZIDO - O EXPERIMENTO	73
3.1. Metodologia	73
3.1.1. Instrumentos	73
3.1.1.1. Amostra do Filme <i>Uma Babá Quase Perfeita</i>	73
3.1.1.2. Questionário.....	76
3.1.2. Participantes.....	77

3.1.3. Procedimentos	80
3.2. Análise dos Dados	84
3.2.1. Discussão do Fragmento 1.....	84
3.2.2. Discussão do Fragmento 2.....	98
3.2.3. Discussão do Fragmento 3.....	107
3.2.4. Discussão do Fragmento 4.....	114
3.2.5. Discussão do Fragmento 5.....	119
3.2.6. Discussão das Estratégias de Tradução do Filme <i>Uma Babá Quase Perfeita</i>	127
CONSIDERAÇÕES FINAIS	132
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	136
ANEXOS	139

INTRODUÇÃO

A idéia deste estudo é trabalhar alguns aspectos envolvidos na recepção do humor audiovisual traduzido, tendo como base o trabalho de Luque (2003). Este autor analisou questões ligadas ao humor traduzido presentes no episódio *Duck Soup*, da série *Marx Brothers*, tendo como um dos principais objetivos preencher a lacuna existente nos estudos da tradução do humor acerca do nível de recepção do humor audiovisual.

De forma semelhante ao trabalho realizado por Luque (2003), minha pesquisa tratará de aspectos da recepção do humor traduzido e procurará responder às seguintes perguntas: 1) Um determinado enunciado humorístico pode produzir efeito de humor na sua versão traduzida? 2) Que estratégias são utilizadas na reconstrução do humor em um texto ou filme traduzidos?

Tendo como principal objetivo analisar a recepção do humor traduzido no filme *Uma babá quase perfeita*, este trabalho tem como metas a) verificar se um determinado enunciado humorístico produz efeito de humor nas suas versões dublada e legendada; b) comparar a recepção do humor entre aprendizes-avançados e não-aprendizes da língua inglesa como LE; e c) identificar estratégias de tradução mais adequadas à reconstrução do humor numa Língua Alvo.

O trabalho vai analisar as seguintes hipóteses: a) um determinado enunciado humorístico pode produzir efeito de humor tanto na versão dublada quanto na legendada; e b) um enunciado humorístico não produz efeito de humor quando apresentado em sua versão “original” (inglês) sem tradução a aprendizes-avançados da língua inglesa como LE. Estas hipóteses serão testadas em uma pesquisa de recepção, na qual dois grupos de ouvintes analisarão um trecho do filme traduzido e um grupo analisará a versão sem tradução.

O texto de humor, aqui representado, sobretudo, nas expressões humorísticas presentes nos filmes de comédias é, como afirma Possenti (1998, p.25), um “material altamente interessante”, que deveria ser mais bem aproveitado pelos estudiosos, de modo especial os da Lingüística, nas suas mais diversas áreas/ramificações. Nesse sentido, o autor sugere três razões sólidas que ajudam a justificar o texto humorístico, destaque especial para as piadas, enquanto *corpus* de excelência para estudiosos das mais diversas áreas do conhecimento. Em primeiro lugar, as piadas são, para Possenti (1998, p. 25), textos que, com raras exceções, trazem temas sócio-culturais controversos, como: sexo, política, racismo, religião etc.

Outra observação pertinente dá conta de que as piadas/expressões humorísticas, em geral, lidam com estereótipos, que não deixam de ser, ou pelo menos deveriam ser, uma interrogação constante para professores, sociólogos, antropólogos etc, profissionais mais voltados à área das Ciências Humanas. Estereótipos do tipo: “Judeu só pensa em dinheiro; Mulher inglesa é fria; Português é burro; Gaúcho é efeminado; Japonês tem pênis pequeno; Marido é traído e esposa é infiel; Brasileiro/mineiro é o mais esperto” (POSSENTI, 1998, p. 26).

Uma terceira razão para o reconhecimento deste tipo de texto enquanto material relevante, diz respeito ao fato de veicular, quase sempre, um discurso proibido, evitado social e oficialmente, pouco explicitado, que divulga sempre idéias do tipo (POSSENTI, 1998, p. 26):

As pessoas casam por interesse (e não por amor), os governantes são ridículos (e não competentes e dedicados), os professores são incompetentes (e não dedicados e sábios), os padres e as freiras violam seus votos (ao invés de lutarem para mantê-los), as línguas são cheias de ambigüidades (e não códigos que servem para a comunicação eficiente e a expressão clara do pensamento) etc.

Considerando os aspectos lingüísticos e culturais normalmente presentes nos debates que se geram em torno da viabilidade ou não da tradução

de textos humorísticos, há pessoas que se valem da afirmação pouco profunda de que “as piadas são culturais”, com o intuito de desencorajar, negar valor e interesse pelo estudo lingüístico do humor. A esse respeito, vale considerar o que sugerem Possenti (1998, p. 43-44) e Rosas (2002, p. 39), quando afirmam que, realmente, as piadas são culturais e que não existem textos que possam ser considerados não-culturais. O fato é que, como indica Rosas (2002, p.39), o texto humorístico pode ser perfeitamente transcultural. Com respeito à questão da “cultura” em relação ao humor, um fato chama à atenção. Embora o item “cultura” esteja relacionado a qualquer manifestação comunicativa, quando o que está em jogo é o humor, esta é sempre trazida à tona.

Ao mesmo tempo em que advoga o estudo lingüístico voltado para a tradução do humor, Rosas (2002) chama a atenção, ainda que de forma sutil, para os obstáculos possíveis e prováveis relacionados a este tipo de trabalho. Ela cita novamente Possenti (1998), que afirma haver, aparentemente, um tipo de piada/expressão humorística que não pode ser repetida, ou que não é transcultural (para usar o termo da própria autora): aquelas que dependem estritamente de fatores lingüísticos, e por essa razão, só podem funcionar no interior de uma língua ou de línguas estreitamente aparentadas. Para Rosas (2002, p. 61) trata-se de uma afirmação “problemática”, vez que implica duas questões potencialmente polêmicas: a primeira é que, pela afirmação de Possenti, existem piadas que não dependem de fatores lingüísticos, e a segunda é que as expressões humorísticas que se baseiam na situação, e portanto dependem estritamente de fatores culturais, podem ser traduzidas sem qualquer dificuldade (Cf. também ARROJO, 2002, p. 78). No entanto, a autora reconhece a utilidade da afirmação de Possenti, pelo fato de propiciar um grande ponto de partida para qualquer análise da tradução de humor.

Essa discussão não encerra o debate. Outros estudos acerca da tradução do humor têm sido implementados. Schmitz (1996), por exemplo, em seu artigo “Humor: é possível traduzi-lo e ensinar a traduzi-lo?” (TRADTERM, 3, 1996,

p. 87-97), após uma explanação acerca das especificidades do discurso humorístico e ainda das peculiaridades da atividade tradutória, sugere que é possível, sim, a tradução do humor, mas, “em termos”. Ao longo do trabalho, Schmitz cita exemplos de enunciados humorísticos “possíveis de traduzir” e aqueles referidos como “difíceis ou até impossíveis” de se traduzir sem uma recriação total da situação ou conteúdo humorístico” (SCHMITZ, 1996, p. 89).

Brezolin (1997), por sua vez, com a intenção de “oferecer uma resposta” à principal indagação presente no artigo de Schmitz (1996), utiliza a mesma revista (TRADTERM, 4, 1997, p. 15-30) para sugerir que o humor é passível de tradução, da mesma forma que é possível o ensino da tradução de enunciados humorísticos. Acrescenta, no entanto, que algumas condições (BREZOLIN, 1997, p. 29), por parte do tradutor, são necessárias para que isso ocorra de maneira satisfatória. A primeira diz respeito ao conhecimento substancial das línguas envolvidas no processo de tradução, pois, dessa forma, o tradutor terá mais sensibilidade para perceber o rompimento das regras (lingüísticas, culturais), fator importante na construção do humor. A segunda diz respeito à capacidade de compreensão e interpretação da piada. A terceira condição envolve a capacidade de expressão do tradutor, que deverá estar atento não apenas aos padrões da língua alvo, mas também às necessidades do seu público.

Pelsmaekers e Besien (2002), por sua vez, ao discutirem o processo de legendagem da ironia, eximem-se do debate acerca da traduzibilidade, com vistas a ir mais além. Os autores discutem estratégias utilizadas no processo de tradução. Confira:

Muita atenção tem sido dada à discussão da *traduzibilidade* do humor. Entretanto, neste estudo, não nos deteremos nesta questão. Partiremos da situação de que o humor é, *de fato*, traduzível e centraremos o debate em torno da pergunta: como o humor é traduzido?
(PELSMAEKERS & BESIEN, 2002, p. 250, grifo dos autores.)¹

¹A tradução deste trecho e outras presentes neste texto, exceto quando indicado, foram realizadas por mim e são de minha inteira responsabilidade: Much attention in this field has been devoted to the *translatability* of humour. Here however, we

Em face do exposto, esta pesquisa procura contribuir para o amadurecimento do debate em torno da tradução do humor, oferecendo elementos que auxiliem na verificação da recepção do humor traduzido, além de se posicionar acerca das estratégias mais adequadas à tradução de humor para uma língua alvo.

Este trabalho encontra-se dividido em três capítulos. Os dois primeiros dão conta da fundamentação teórica, como segue: no capítulo um, encontram-se as teorias relacionadas ao humor, no segundo, discorro acerca da Tradução do Humor e Tradução Audiovisual.

O terceiro capítulo é destinado ao experimento realizado com os participantes da pesquisa, centralizando a questão da Recepção do Humor Traduzido. Faço, nesta seção, uma descrição do *corpus*, metodologia e análise dos dados.

CAPÍTULO I – AS TEORIAS DO HUMOR

Este capítulo é dedicado à discussão das principais teorias relacionadas ao estudo do humor. Farei uma revisão teórica desde postulados mais tradicionais, como as proposições de Henri Bergson (2001), Victor Raskin (1985) e Salvatore Attardo (1994), até as visões mais contemporâneas sobre o humor, como os estudos de Sírio Possenti (1998) e Stella Tagnin (2005).

1.1. A TEORIA DOS DOIS SCRIPTS

A teoria dos dois *scripts*, como é normalmente referida no Brasil a *Semantic Script Theory of Humor*, de Victor Raskin (1985), tem raízes na Gramática Gerativa, proposta por Noam Chomsky em 1965. Para Raskin (1985), da mesma forma que o falante de uma língua é capaz de distinguir uma frase gramatical de uma não-gramatical (postulado da gramática gerativa), ele é capaz de distinguir um enunciado humorístico de um não-humorístico. Trata-se da “competência humorística”.

A hipótese principal da Teoria dos Dois Scripts é que “um texto pode ser caracterizado como piada, se atender às seguintes condições: a) É compatível, totalmente ou em parte, com dois *scripts* diferentes; b) Os dois *scripts* são opostos” (RASKIN, 1985, p. 99 *apud* ATTARDO, 1994, p. 197).²

A noção de *script* é de fundamental importância para a compreensão da teoria do humor desenvolvida por Raskin (1985). De acordo com Attardo (1994, p. 198), um *script* é:

² A text can be characterized as a single-joke-carrying-text if both of the [following] conditions are satisfied:

i) The text is compatible, fully or in part, with two different scripts

ii) The two scripts with which the text is compatible are opposite [...].

The two scripts with which some text is compatible are said to fully or in part in this text (*sic*).

[...] uma porção organizada de informação a respeito de alguma coisa (no sentido mais amplo). É uma estrutura cognitiva internalizada pelo falante, que lhe proporciona informação sobre como as coisas são feitas, organizadas etc..³

Em outras palavras, um *script* pode ser entendido como uma rede finita de informação acerca de um determinado tópico. As informações contidas num *script* podem ser exemplificadas a partir da personagem principal do fragmento do filme que será utilizado como uma das fontes dos dados desta pesquisa. Considerando, por exemplo, o caso da Sra. Doubtfire, que trabalha na casa de Miranda e dos filhos, temos o *script* de GOVERNANTA:

Sujeito: [mulher] [adulta]

Atividade: Cuida de uma casa.

Dá ordens aos demais empregados; supervisiona a educação das crianças.

Realiza alguns trabalhos próprios dos empregados, na ausência destes;

Faz a intermediação entre patrões e demais funcionários da casa (empregados) etc.

Recebe um salário pelo trabalho.

Local: Casa (em geral, de família).

Tempo: Tempo integral; muito tempo; tempo determinado por contrato; semana; mês; ano.

Condição: Em geral, reside no local de trabalho; contato direto com os patrões e demais empregados da casa.⁴

A sobreposição de *scripts* é um dos aspectos fundamentais da teoria de Raskin e está intimamente relacionada com o fator oposição. No processo de combinação dos *scripts* presentes em um enunciado humorístico é possível observar que uma mesma porção de texto é compatível, no todo ou em parte, com

³ A script is an organized chunk of information about something (in the broadest sense). It is a cognitive structure internalized by the speaker which provides the speaker with information on how things are done, organized, etc.

⁴ Modelo sugerido por (ATTARDO, 1994, p. 199) e preenchido com informações de minha responsabilidade.

mais de uma possibilidade de leitura ou interpretação. Por exemplo, a seqüência de fatos em que uma mulher: recebe um convite pelo telefone, vai tomar banho, troca de roupa e sai de carro, pode se encaixar no *script* IR A UM RESTAURANTE, (local onde se passam os acontecimentos presentes no fragmento selecionado do filme), ou a qualquer outro lugar, como ao teatro, cinema etc., da mesma forma que poderia se encaixar no *script* IR A UM MOTEL. No exemplo citado, há uma sobreposição total, já que o texto é totalmente compatível com ambas as possibilidades.

O desfecho de uma piada se dá, geralmente, com a mudança de um *script* para outro (Vale lembrar que, numa piada há, normalmente, a presença de dois *scripts* opostos). Este fato é o grande responsável pelo efeito chistoso. A mudança de *scripts* se dá por meio do que Raskin chamou de *script-switch trigger*, isto é, o “gatilho”. Pode ser uma pergunta, afirmação etc. que faz com que o conteúdo semântico da interação passe de um *script* a outro, como no caso do trecho abaixo, extraído do fragmento do filme selecionado:

SRA. DOUBTFIRE: - (Voltando do banheiro) Oh, Eu perdi alguma coisa?

MIRANDA: - Perdeu. (Mostrando uma jóia) Olha, é o presente que Stu me deu pelo meu aniversário. Não é lindo?

SRA. DOUBTFIRE: - É verdadeiro?

STU: É verdadeiro.

SRA. DOUBTFIRE: - Oh, então você pode usá-lo ou alimentar um pequeno país. Ia ser tão bacana! Tão decadente!

No diálogo acima, dois *scripts* podem ser identificados: um *script* que pode ser classificado como de SERIEDADE (a apresentação da jóia por Miranda, o encantamento, sentimento de gratidão e satisfação etc., e a resposta de Stu à Sra. Doubtfire) e o *script* da IRONIA, expresso pelo desprezo com que a Sra. Doubtfire interage com os participantes do diálogo. O gatilho, responsável pela mudança de *script*, poderia ser atribuído às duas últimas falas da Sra. Doubtfire.

Todavia, o “disparo” mesmo ocorre na última interferência da Sra. Doubtfire, que deixa explícita a intenção irônica, ao sugerir que Miranda poderia fazer uma doação da jóia. Há, então, a mudança de um personagem para outro, o que vem implicar, de certa forma, a mudança de *script* da seriedade para a ironia.

É importante salientar as especificidades do humor audiovisual. O diálogo apresentado na página anterior, oriundo do meio cinematográfico, dificilmente suscitará o mesmo efeito humorístico quando apresentado no meio impresso, isolado das apelações características da imagem, do som, expressões faciais etc.

A afirmação de que a sobreposição de *scripts* é um dos aspectos fundamentais da Teoria dos Dois Scripts não deve ser interpretada como condição única para a construção do humor. Com efeito, este é um fator que não pode ser deixado em segundo plano. No entanto, há textos que revelam a presença de *scripts* sobrepostos sem que haja, necessariamente, a intenção humorística (ATTARDO, 1994, p. 203). É o caso, por exemplo, de textos poéticos, ambíguos etc.

De acordo com Attardo (1994, p. 204), “a oposição de *scripts* se enquadra em três classes: verdadeiro vs. não-verdadeiro, normal vs. anormal, possível vs. impossível. As três classes são exemplos de uma oposição básica entre situações reais e irreais nos textos”.⁵

No diálogo entre a Sra. Doubtfire, Miranda e Stu, citado para exemplificar a mudança de *script* por meio de um “gatilho”, há a presença clara de dois *scripts* sobrepostos, pelo menos parcialmente, e completamente opostos entre si (seriedade vs. ironia), imprescindíveis para a construção do enunciado humorístico.

⁵ The script oppositions fall into three classes: actual vs. non-actual, normal vs. abnormal, and possible vs. impossible. The three classes are all instances of a basic opposition between real and unreal situations in the text.

Outro aspecto fundamental da Teoria dos Dois Scripts tem relação com o *Non-Bona-Fide Communication Mode* (Modo não Confiável de Comunicação), ou o Modo não *bona-fide* de contar piadas, para usar a expressão de Possenti (1998, p. 22) e Rosas (2002, p. 32). Ainda que haja a pressuposição de que a piada ou o discurso humorístico, qualquer que seja, implique a negação da verdade, uma vez que ele lança mão de exageros, absurdos etc., Raskin (1985, *apud* ROSAS, 2002, p. 33) sugere que “[...] o discurso humorístico não é simplesmente uma negação da comunicação ‘séria’: ele se apóia num princípio de cooperação particular, cuja base está na mudança do modo de comunicação”. Em outras palavras, o modo de comunicação próprio das piadas não viola o princípio de cooperação de Grice, que se baseia na contribuição/cooperação entre os interlocutores para um bom fluxo da conversação, conforme exigido, no momento em que ela ocorre (Cf. ROSAS, 2002, p. 32).

Considerando os aspectos pragmáticos da língua e o fato de que, segundo Grice (1975, *apud* KOCH, 1992, p. 27), “[...] o princípio básico que rege a comunicação humana é o princípio da cooperação”, temos um princípio cooperador que se resume no estabelecimento de quatro máximas ou postulados conversacionais:

- Máxima da Quantidade: não diga nem mais nem menos do que o necessário.
 - Máxima da Qualidade: só diga coisas para as quais tem evidência adequada; não diga o que não sabe ser verdadeiro.
 - Máxima da Relação (Relevância): diga somente o que é relevante.
 - Máxima do Modo: seja claro e conciso; evite a obscuridade, a prolixidade, etc”.
- (KOCH, 1992, p. 27-28)

Para Raskin (1985), a interação humorística seguiria um tipo diferente de cooperação comunicativa. Dessa forma, introduz o “modo não confiável de contar piadas”. É o estabelecimento de um “novo contrato”, que também se resume em quatro máximas:

- Máxima da Quantidade: Dê exatamente o tanto de informação necessária à piada.
 - Máxima da Qualidade: Diga apenas o que é compatível com o universo da piada.
 - Máxima da Relação: Diga apenas o que é relevante para a piada.
 - Máxima do Modo: Conte a piada de maneira eficiente.
- (RASKIN, 1985, p. 103)

Uma boa demonstração do *non-bona-fide communication mode* pode ser encontrada na amostra do filme que comporá o *corpus* desta pesquisa. No exemplo citado acima, quando Miranda mostra a jóia que recebeu de Stu como presente de aniversário, a Sra. Doubtfire, sutil e ironicamente, pergunta se é verdadeira. Ora, conhecendo Stu (homem rico, elegante e de refinada educação) e suas intenções com relação a Miranda, a Sra. Doubtfire certamente não tem a menor suspeita acerca da autenticidade da jóia. A participação dela na conversação para expressar um sentimento de insatisfação a respeito do envolvimento do casal não deve ser entendida como uma má interpretação da realidade ou verbalização indevida de uma idéia, mas uma forma específica (humorística e irônica) de comunicação.

Na seqüência do diálogo, a Sra. Doubtfire faz outra interferência, tão contundente quanto a primeira. Constatando que se trata, realmente, de uma jóia verdadeira, ela sugere que Miranda não a utilize como ornamento pessoal, mas que se desfaça do presente: “Oh, então você pode usá-lo ou alimentar um pequeno país. Ia ser tão bacana!”.

É claro que, “alimentar um pequeno país”, na mente da Sra. Doubtfire pode ter uma força ilocucionária bastante variada, como, por exemplo, suprir um orfanato com alimentos por alguns dias ou meses, alimentar moradores de rua por um certo período, custear as despesas de uma instituição beneficente qualquer etc. No entanto, tomando a palavra pela palavra, “alimentar um pequeno país”, em geral, não é o uso que as pessoas fazem de uma jóia (especialmente a que Miranda recebeu como presente que, apesar de bonita e, certamente, cara, não seria o suficiente para alimentar um país inteiro, mesmo pequeno). Todavia, não

resta dúvida de que a intenção da Sra. Doubtfire, naquele momento, não foi expressar um comprometimento social com o problema da fome no mundo, mas sugerir a Miranda que não usasse aquela jóia, um símbolo da presença de um terceiro na vida do casal que já passava por sérios problemas de relacionamento.

1.2. A TEORIA GERAL DO HUMOR VERBAL

A Teoria Geral do Humor Verbal, ou *General Theory of Verbal Humor* é uma revisão ou ampliação do escopo da Teoria dos Dois Scripts, realizada por Raskin, juntamente com Attardo, no ano de 1991. Esta é uma teoria de abrangência bastante limitada, pelo menos para alguns estudiosos, como é o caso de Attardo e do seu próprio autor, Raskin. Para outros pesquisadores, no entanto, como Chlopicki (1987), Gaskill (1988), Kolek (1989), Dixon (1989) e Marino (1989) (Cf. ATTARDO, 1994, p. 221), a Teoria dos Dois Scripts pode ser aplicada aos demais tipos de textos humorísticos da forma como está, sem a necessidade de revisão ou ampliação.

A base para esta discussão encontra assento no fato de a Teoria dos Dois Scripts ter considerado, no seu processo de construção, um *corpus* contendo apenas piadas como material de análise. Entendendo que as piadas são apenas um tipo de texto que veicula o chiste⁶, e que existem vários outros tipos textuais, que não são piadas, mas têm a mesma função de promover a interação chistosa, Raskin e Attardo (1991) propuseram a Teoria Geral do Humor Verbal, que responderia por qualquer tipo de humor (verbal).

Para os expansionistas, grupo de estudiosos para os quais a Teoria dos Dois Scripts pode ser aplicada a qualquer tipo de humor sem passar por nenhum tipo de revisão, “existe uma profunda identidade entre as piadas e as outras

⁶ Embora o termo “chiste” refira-se primordialmente ao humor verbal, no escopo deste trabalho será utilizado para referir ao humor em geral.

formas de narrativas humorísticas” (ATTARDO, 1994, p. 221)⁷. Eles sugerem que os *scripts*, os quais em outras formas de humor, como os contos, por exemplo, estão presentes em número bem maior do que nas piadas, podem ser reduzidos a *macro-scripts* ou mesmo pares de *scripts* opostos. Este procedimento faria com que a Teoria dos Dois Scripts respondesse por eles normalmente.

Já os revisionistas, (estudiosos para os quais a Teoria dos Dois Scripts necessita de uma revisão, para só então atender a todos os tipos de humor, dentre eles, ATTARDO e o próprio RASKIN), entendem que a Teoria dos Dois Scripts é adequada apenas ao tipo de humor das piadas e sugerem uma revisão da teoria, propondo a ampliação de seu escopo por meio da adição de “ferramentas” mais apropriadas à análise de outros tipos de textos humorísticos, os *knowledge resources*, parâmetros de avaliação para qualquer tipo de expressão humorística verbal.

Dessa forma, fica estabelecida a Teoria Geral do Humor Verbal, uma proposta de Raskin e Attardo (1991), que nada mais é do que o conjunto dos postulados constantes da Teoria dos Dois Scripts, acrescida de cinco “ferramentas” de análise do humor, referidas por seus proponentes como *knowledge resources*, quais sejam:

- a) Língua: este recurso diz respeito ao tipo da linguagem usada para contar a piada ou outra forma qualquer de expressão humorística. Ela responde pela “verbalização” do pensamento. Um aspecto importante deste parâmetro de análise da Teoria Geral do Humor Verbal está relacionado ao conceito de paráfrase. Isto é, como cada frase num texto pode ser reeditada de uma forma diferente, uma mesma piada pode ser contada várias vezes, de maneiras distintas, sem prejuízo ou mudanças no conteúdo semântico. Um bom exemplo do conceito de paráfrase pode ser observado em Possenti (1998, p. 44-45). Ao discorrer sobre a técnica como aspecto fundamental

⁷ The expansionist approach is based on the postulation of an essential deep identity between jokes and other forms of humorous narratives.

para o efeito chistoso de uma piada (bem mais do que o conteúdo), menciona estas duas versões da mesma piada: “Um casal de canibais ia atravessar a rua. O marido ofereceu o braço à mulher e ela respondeu: - Obrigada, já almocei”. e “Um casal de canibais ia atravessar a rua. O marido perguntou para a mulher se ela queria o braço dele e ela respondeu que não, que já estava satisfeita, que já tinha almoçado”. Possenti (1998) não compara as duas piadas, no sentido de eleger a melhor. Ele compara-as com outra, semelhante, em que o humorista não informa aos seus ouvintes que se trata de um casal de canibais, fato que, para ele, torna a piada sem graça.

- b) Estratégia de Narração: o parâmetro estratégia de narração nos informa que qualquer expressão humorística é veiculada por meio de alguma estratégia de narrativa. Esta pode ser um diálogo, uma adivinhação etc.
- c) Alvo: o alvo traz informações a respeito do sujeito ou grupo (s) de sujeitos que são ridicularizados pela piada, quando for o caso.
- d) Situação: este parâmetro traz informações sobre a situação na qual se insere a piada. Qualquer expressão humorística gira em torno de alguma situação, real ou imaginária, como por exemplo: fazer sexo, fazer compras, trocar uma lâmpada etc. Este parâmetro é entendido como o que dá suporte à piada, vez que traz informações a respeito dos sujeitos envolvidos, os instrumentos, atividades etc.
- e) Mecanismo Lógico: este recurso é responsável pela forma como os dois sentidos ou *scripts* presentes numa piada são conduzidos. Nas palavras de Attardo (1994, p. 225):

Os Mecanismos Lógicos podem variar de uma justaposição direta, como no exemplo do *slogan*: *Gobi Desert Canoe Club*, para erros de raciocínio mais complexos, como na falsa analogia da piada: Madonna não tem, o papa tem, mas não usa. Bush tem pequeno, e Gorbachev tem longo. O que que é?
Resposta: o sobrenome.⁸

⁸ LMs can range from straightforward juxtapositions, as in the tee-shirt slogan reading: (81) Gobi Desert Canoe Club to more complex errors in reasoning, such as false analogies, Garden-Path phenomena, as in (82) Madonna does not have it, the pope has it but doesn't use it. Bush has it short, and Gorbachev long. What is it? Answer: a last name.

1.3. REFLEXÕES LINGÜÍSTICAS SOBRE O HUMOR

Nesta sessão, farei a discussão pontual dos estudos de Bergson (2001), Possenti (1998) e Tagnin (2005) relevantes ao presente trabalho. Bergson discorre sobre o humor enfatizando a questão da comicidade; Possenti comenta a função primeira da Lingüística e sua relação com os textos humorísticos, ao passo que Tagnin discute o humor a partir da quebra da convencionalidade.

1.3.1. BERGSON – A SIGNIFICAÇÃO DA COMICIDADE

Em seu Ensaio sobre a Significação da Comicidade, uma coletânea de três artigos publicados originalmente em fevereiro e março de 1899 na *Revue de Paris*, Bergson trata do riso provocado pela comicidade. Iniciando pela Comicidade das Formas e Movimentos, este autor discorre ainda sobre o humor (Comicidade) da situação e das palavras, para finalizar com uma discussão acerca da comicidade de caráter. Entendendo a comicidade como uma das faces do humor, lançarei mão desta palavra para me referir àquela, com acentuada frequência, no escopo deste trabalho.

O aspecto central da discussão de Bergson em torno do humor está relacionado à mecanicidade e rigidez do corpo (humano) em oposição à flexibilidade dos movimentos. O automatismo em oposição à reflexão. É nesse sentido que, inserida nos tópicos mais gerais de sua análise, está a idéia de que “não há comicidade fora daquilo que é propriamente *humano*” (BERGSON, 2001, p. 02, grifo do autor). Assim, rimos essencialmente do ser humano e das coisas que a ele se relacionam. Por exemplo, uma paisagem poderá parecer feia, bonita, triste, alegre, mas nunca engraçada, pois nada há de humano nela. Podemos até rir de certos objetos ou animais, todavia, como afirma Bergson, é pelo fato de nos lembrarem determinadas pessoas. Um macaco pode fazer lembrar aspectos da aparência de alguém conhecido, ou pelo menos visto anteriormente e assim suscitar o riso; uma vaca andando, vista de traz, poderá lembrar alguém andando,

especialmente uma mulher que tenha o hábito de caminhar “rebolando” e, por isso, parecer engraçado. Mesmo uma pedra no chão ou uma nuvem no céu poderão, repentinamente, trazer à mente o aspecto físico (engraçado) de alguém, evocando, dessa forma, o riso.

Inserindo-se ainda nos tópicos mais gerais da discussão de Bergson encontra-se a emoção como um antídoto contra o riso. Para ele, o riso relaciona-se à inteligência pura, um estado de consciência que não se harmoniza com o aspecto sentimental. Assim:

[...] Numa sociedade de puras inteligências provavelmente não mais se choraria, mas talvez ainda se risse; ao passo que almas invariavelmente sensíveis, harmonizadas em uníssono com a vida, nas quais qualquer acontecimento se prolongasse em ressonância sentimental, não conheceriam nem compreenderiam o riso.
(BERGSON, 2001, p. 03)

Portanto, a emoção é um sentimento que vai de encontro à construção do riso, ao passo que este, por sua vez, se relaciona intimamente com a inteligência. Por outro lado, a inteligência precisa estar em contato com outras inteligências (BERGSON, 2001, p. 05) para que o riso possa acontecer. Em outras palavras, o riso não se volta ao isolamento, necessita do social. Para se ter uma idéia, comparemos a apreciação do humor de um filme (comédia) quando assistido por um indivíduo isoladamente com a apreciação do mesmo indivíduo tendo assistido ao mesmo filme numa sala com outras pessoas. Certamente o humor será mais apreciado na segunda situação. Sendo assim, não há dúvida de que o humor tem uma face amplamente social nos mais variados sentidos e que ocorre mais eficazmente na coletividade. Portanto, foi por essa razão que, ao exhibir a amostra do filme *Uma babá quase perfeita* aos participantes deste estudo, com o intuito de observar suas reações ao conteúdo potencialmente humorístico do filme, providenciei para que fosse apresentada a cada sujeito isoladamente, na minha presença apenas.

Concluindo as observações acerca dos tópicos mais gerais do trabalho de Bergson, não poderia deixar de fora a questão do riso enquanto corretivo social. Para ele, o riso funcionaria como uma espécie de controlador das ações de cada indivíduo em busca da sociabilidade. Explicando por meio de metáfora, o riso poderia então ser comparado a um grande olho mágico, que tudo vê e que detecta cada ação de cada indivíduo, no sentido de corrigi-la e moldá-la aos conformes da sociedade. Lançando mão das palavras do próprio Bergson (2001, p. 15), temos que:

[...] O riso deve ser alguma coisa desse tipo, uma espécie de *gesto social*. Pelo medo que inspira, o riso reprime as excentricidades, mantém constantemente vigilantes e em contato recíproco certas atividades de ordem acessória que correriam o risco de isolar-se e adormecer; flexibiliza enfim tudo o que pode restar de rigidez mecânica na superfície do corpo social (grifo do autor).

De acordo com a discussão apresentada, um dos fatores que explica o humor está ligado à questão da mecanicidade do corpo. Este fator, conforme explicitarei anteriormente, perpassa todo o debate proposto por Bergson em torno da comicidade. No entanto, refere-se de modo primordial à classificação por ele estabelecida, que insere a mecanicidade e rigidez do corpo entre os itens cômicos das formas e dos movimentos.

Para Bergson, os movimentos do corpo são risíveis na medida em que se distanciam da reflexão que deveria orientar cada ação a ser realizada pelo ser humano. Assim, quando alguém ri do indivíduo que sofreu uma queda porque escorregou em uma casca de banana jogada na calçada, ri por associar o fato à distração daquele que caiu. Ri por imaginar que se a pessoa não estivesse andando de forma mecânica, automática, como um corpo sem vida, desprovida de reflexos, atenta às circunstâncias à sua volta, certamente teria desviado do objeto causador da queda e, portanto, não teria caído (Cf. BERGSON, 2001, p. 07).

As reações esboçadas a uma seqüência da comédia analisada pelos participantes deste estudo auxilia na reflexão acerca da afirmação de Bergson,

vindo a corroborá-la. No filme, trata-se da queda sofrida pela Sra. Doubtfire ao se aproximar da mesa onde se encontravam Miranda, os filhos e Stu. Certamente, em virtude da ingestão demasiada de álcool - fato que comprometeu seus reflexos (mecanicidade, automatismo, distração) - ao tentar sentar à mesa para se reunir aos demais, a Sra. Doubtfire sofreu uma queda, indo parar no piso do restaurante Bridges. Este foi o fragmento acolhido como o mais engraçado de toda a amostra.

Um segundo aspecto do humor cômico situado na classe da Comicidade das Formas e dos Movimentos seria apreendido dos traços fisionômicos de alguns indivíduos em particular. Para Bergson, a fealdade, ou sua forma agravada, a deformidade, tem, em alguns casos, a capacidade de tornar uma pessoa alvo do riso cômico. Seguindo o seu raciocínio, há dois tipos de deformidades: aquelas que inspiram o riso por darem a idéia de que o seu portador assim se tornou em função de maus hábitos adquiridos ao longo da existência, e aquelas deformidades que não são risíveis, quiçá por fatores ligados à emoção.⁹

Explicando melhor o primeiro tipo, Bergson (2001, p. 17-18) sugere o exemplo do corcunda como modelo para a deformidade risível. Ao anotar que *“pode tornar-se cômica toda deformidade que uma pessoa bem-feita consiga imitar”* (grifo do autor), acrescenta:

Por ventura, o corcunda não dará a impressão de portar-se mal? De alguém cujas costas tivessem contraído um mau costume? Por obstinação material, por *rigidez*, ele persistiria no hábito contraído. Que o leitor tente apenas ver com os olhos. Que não reflita e, sobretudo, não raciocine. Que, apagando o que é aprendido, saia em busca da impressão primária, imediata, original. Obterá uma visão desse tipo. De um homem que quis enrijecer-se em certa atitude e, se nos for permitido, de um homem que quis fazer uma careta com o corpo (grifo do autor).

Assim, uma vez mais, Bergson fundamenta suas conclusões acerca do humor nos fatores mecanicidade do corpo, automatismo, rigidez.

⁹ Cumpre informar que o autor não aponta, neste caso, a emoção como fator determinante de deformidade não-risível. Esta é uma leitura minha.

Ao definir a vida como “evolução no tempo” e “complicação no espaço”, 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 idéia de uma individualidade perfeita fechada em si mesma).

Como exemplo de repetição enquanto procedimento espontâneo ou não gerador de humor, poderia recorrer ao caso dos encontros acidentais e repentinos entre pessoas que há muito não se viam e, por acaso, passaram a se encontrar na rua sucessivas vezes em um período curto de tempo, no mesmo dia. “[...] Assim, encontro um dia na rua um amigo que não vejo há muito tempo; a situação nada tem de comicidade, mas, se no mesmo dia eu o encontrar de novo e mais uma terceira e uma quarta vez, acabaremos por rir juntos da ‘coincidência’” (BERGSON, 2001, p. 67).

A inversão, por sua vez, poderá tornar-se um procedimento catalisador do humor, na medida em que oferece uma visão do “mundo às avessas”, estabelecida, por vezes, pela troca de papéis entre personagens em uma dada situação. Dessa forma, poderá ser cômica, por exemplo, a situação em que o fiel católico no ato da confissão dos pecados ao sacerdote, passe, repentinamente, a aconselhar o religioso, ao invés de ser aconselhado; ou o bandido que deveria ser preso pelo crime cometido, porém, de alguma forma, rende o policial e o mantém em reclusão (Cf. BERGSON, 2001, p. 69-70). Por extensão, a situação de inversão (também) poderia ser aplicada ao caso da Sra. Doubtfire, no sentido de que é um homem vestido de mulher, ou, por assim referir, “uma mulher às avessas”.

Inserida no grupo dos procedimentos de elaboração da comicidade por meio da situação e das palavras, encontra-se ainda a *interferência das séries*, que, em função da grande variedade de formas segundo as quais poderá se apresentar, bem como pelo fato de não ser um procedimento de maior relevância a este estudo, limitar-me-ei somente à definição oferecida por Bergson (2001, p. 71), que a descreve da seguinte forma: “*uma situação é sempre cômica quando pertence ao mesmo tempo a duas séries de acontecimentos absolutamente independentes e pode ser interpretada ao mesmo tempo em dois sentidos diferentes*” (grifo do autor).

O humor como resultado de um procedimento de *transposição*, por sua vez, reveste-se de maior significado no escopo desta pesquisa pelo fato de lidar com um elemento mais central deste trabalho, a linguagem. Assim, de acordo com Bergson (2001, p. 92), “*obtem-se efeito cômico transpondo para outro tom a expressão natural de uma idéia*” (grifo do autor). Nesse sentido, o humor poderá ser obtido por meio de uma ação de degradação em que se transpõe para um tom trivial uma enunciação originalmente solene, como é o caso da descrição do alvorecer, citada por Richter (*apud* BERGSON, 2001, p. 93): “O céu começava a passar do negro ao vermelho, parecido com uma lagosta cozinhando”. A transposição poderá ser realizada ainda mudando-se o tom de um enunciado do respeitável para o medíocre, do melhor para o pior etc., da mesma forma que será possível no sentido oposto.

O humor elaborado a partir das especificidades do caráter de cada indivíduo está alicerçado nas características descritas anteriormente neste trabalho, que permeiam toda a discussão de Bergson acerca da comicidade. Dessa forma, assim como o humor das formas e movimentos e o humor da situação e das palavras, a comicidade do caráter está diretamente relacionada à questão da mecanicidade, da rigidez, do automatismo etc. E pelo fato de o caráter de qualquer sujeito abrigar, de certa forma, tais características, para Bergson, todo caráter é risível. Ele afirma:

Em certo sentido, poderíamos dizer que todo *caráter* é cômico, desde que se entenda por caráter o que há de *pronto* em nossa pessoa, o que está em nós no estado de mecanismo montado, capaz de funcionar automaticamente. É aquilo, se quiserem, graças a que nos repetimos. E é também, por conseguinte, aquilo graças a que outras pessoas poderão repetir-nos.
(BERGSON, 2001, p. 111, grifos do autor)

1.3.2. POSSENTI – ANÁLISES LINGÜÍSTICAS DO HUMOR

Para iniciar, é importante considerar o que Possenti (1998) discute a respeito do humor na Lingüística. Se, por um lado, Raskin (1987, *apud* POSSENTI, 1998, p. 19) critica a Lingüística Aplicada em função de sua parca aplicação às piadas¹⁰, por outro, Possenti (1998) lembra que o humor não deve ser uma preocupação exclusiva da Lingüística e que, sequer, existe uma lingüística do humor. Em resumo, as proposições dos dois autores não se opõem entre si, mas a crítica de Raskin acaba servindo de ponto de partida para a afirmação de Possenti (1998, p. 21) de que a Lingüística deve se ocupar da análise dos diversos tipos de manifestação da linguagem e não somente dos eventos humorísticos veiculados pela língua.

Quando sugere que não existe uma lingüística exclusiva do humor, Possenti (1998, p. 20-21) oferece três argumentos, como segue:

- 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 esta função ou se se trata do agenciamento circunstancial de um conjunto de fatores, cada um deles podendo ser responsável pela

¹⁰ Vale ressaltar que até 1991, quando houve a revisão da Teoria dos Dois Scripts dando origem à Teoria Geral do Humor Verbal (por Raskin e Attardo), o que Raskin considerava em suas pesquisas era o humor das piadas, e não qualquer tipo de humor. Desta forma, a crítica de Raskin à Lingüística Aplicada pela sua pouca aplicação às piadas, poderia ser entendida como sendo “pouca aplicação ao humor”.

produção de outro tipo de efeito em outras circunstâncias ou em outros gêneros textuais.

Para Possenti (1998, p. 22-23), a preocupação da Lingüística deveria ser orientada no sentido de oferecer ao campo do humor (já que “outros campos não o farão”) respostas para indagações que envolvem a “descrição dos gatilhos” ou questões baseadas na compatibilidade/incompatibilidade dos *scripts* e a respeito das características verbais, textuais das piadas.

Outro aspecto do trabalho de Possenti (1998) que não poderia deixar de ser mencionado, diz respeito aos “lugares comuns” em torno das piadas. Muito se fala sobre humor, piadas, tradução de humor etc., mas o que se pode perceber (e a literatura da área comprova isto) é que grande parte do discurso que cerca o humor e/ou sua tradução está repleta de conceitos e crenças formados à revelia de qualquer reflexão acerca dos fatores que envolvem este tipo de enunciado. Possenti (1998, p. 48) é taxativo ao afirmar que “um dos maiores vícios da humanidade consiste em generalizar apressadamente” e isso não é diferente quando o assunto é humor.

Assim sendo, Possenti (1998 p. 41 e seguintes) tece uma reflexão no mínimo interessante acerca dos “lugares-comuns mais comuns sobre as piadas”. Sugiro uma ampliação do escopo por ele previsto, no sentido de estender a reflexão para além das piadas, permitindo abranger a questão mais geral do humor. A verdade é que o próprio autor já faz isso ao longo do texto. Essa restrição, talvez não-intencional, se dá, sobretudo, no título do trabalho (“lugares-comuns mais comuns sobre as **piadas**” – grifo meu).

O primeiro lugar-comum apontado por Possenti é o fato de muita gente dizer que “**as piadas são culturais**”. Ora, como diz o próprio autor, quem afirma que as piadas são culturais não está jogando nenhuma luz nova sobre o problema. Usa da palavra simplesmente para sugerir que ser cultural é terra de ninguém e cada um que interprete de acordo com a sua cultura, como achar

melhor. Parece ser uma forma muito reducionista de encarar a questão do discurso do humor. Este “chavão” tem sido usado também como forma de negar valor ao estudo lingüístico do humor e de sua tradução (Cf. ROSAS, 2002). Sobre esta afirmativa, Possenti (1998, p. 42) relaciona a cultura a todos os eventos da vida. Ele diz que, “[...] a rigor, tudo é cultural”. Dos instrumentos de trabalho utilizados pelas pessoas às formas de casar e vestir, comer etc., tudo é cultural. O que quer dizer que as outras formas de enunciados, os não-humorísticos, também são culturais. Então, por que o destaque cultural para as piadas? Como mostra Possenti (1998, p. 42), não é necessário que se entendam os traços culturais presentes em qualquer forma de narrativa para que se tenha uma compreensão do que está sendo narrado, seja uma história infantil, uma partida de futebol ou uma canção?

Sobre a forma reducionista como é tratada a questão da cultura, Possenti sugere a “universalidade” das piadas, do discurso humorístico. Para quem acha que as piadas são culturais e por isso não são dignas de estudo, pois só entenderia a piada quem entendesse a cultura do país onde é contada (problemas para a tradução de humor), ele informa que o discurso do humor tem um aspecto universal. Afirma que:

Em todas as piadas sobre temas sexuais que envolvem a questão do tamanho dos órgãos genitais, como anota Raskin, os critérios são os mesmos em qualquer cultura: órgãos genitais masculinos pequenos e órgãos genitais femininos grandes são alvo de comicidade, são fatores provocadores de riso
(POSSENTI, 1998, p. 43).

Em outras palavras, apesar de o elemento cultural ser referido como um dado negativo e o aspecto que mais aparece, não podemos esquecer que o discurso humorístico tem outra face, a da universalidade de alguns (ou muitos) temas.

Assim, a piada dita numa cultura pode ser repetida em outra porque os temas sobre os quais versam são, em geral, os mesmos, especialmente em se tratando de sexo, como aponta a citação acima. Dessa forma, o elemento cultural,

que não se separa do universal, muito mais que um problema, pode passar a ser solução na compreensão de um enunciado humorístico.

Para dar fluxo ao estudo do humor, talvez uma questão interessante seria: por que o debate a cerca do elemento “cultura” é sempre ativado quando é o humor que está em discussão, se este é um elemento necessário à compreensão de qualquer forma de comunicação?

O segundo “lugar-comum” citado por Possenti (1998) diz respeito a aspectos mais pragmáticos envolvidos no discurso do humor. Assim, **“Se uma piada não for bem contada, ela não funciona”**. Se entendermos “contar a piada” também como elaborá-la, será mais claro o porquê do argumento de Possenti (1998, p. 45) em favor dessa afirmativa e a evidência em que é posto o fator ambigüidade. O autor mostra que um texto torna-se engraçado quando, tendo uma interpretação óbvia, percebemos que pode ter outra “ainda mais óbvia” (Até que ponto essa outra interpretação seria “ainda mais óbvia”?).

Por outro lado, algumas afirmações postas por Possenti a respeito do humor, merecem uma carga maior de reflexão, como é o caso, por exemplo, do que ele sugere acerca da recepção de uma piada. Possenti (1998, p. 45) diz que “há quem pense que, quanto mais se ri (na verdade, quanto mais algumas pessoas mais ou menos categorizáveis riem) de uma piada, melhor ela é”. Essa é uma afirmação daquele tipo que obriga o leitor a voltar ao texto várias vezes e terminar a leitura achando que interpretou mal ou que não conseguiu chegar no nível de compreensão pretendido pelo autor.

No entanto, tomando o texto ao pé da letra, o que Possenti parece propor é que uma boa piada não se caracteriza pela quantidade de riso. Ora, em se tratando de humor, a maneira mais legítima para aferir se uma piada é boa ou não, não seria por meio da reação dos receptores? E o índice mais provável de aprovação da piada não seria o riso? Obviamente, há casos em que emissor e

receptor não compartilham das mesmas informações. Informações que podem ser determinantes no processo de compreensão da piada. Este fato poderá resultar uma reação neutra por parte de espectador, com relação ao efeito chistoso, mesmo diante de uma piada plausível. Todavia, não deveria ser essa uma variável digna de atenção e controle por parte do emissor? Se o significado é um construto social, decerto o receptor não é o único responsável pela compreensão ou incompreensão da piada. Mas não é esse o elemento central da discussão. Voltemos, portanto, à questão do riso enquanto indicador de “qualidade” no humor.

Se o riso, ou a quantidade de riso, não é índice de “qualidade” do humor, o que dizer então da afirmação por meio da qual Possenti (1998, p. 49) ressalta que, “de fato, o humor tem apenas a obrigação de ser bom, tecnicamente”? O que viria a ser o “ser bom”, ou mesmo, ser bom tecnicamente, no campo humorístico?

Considerando este aspecto do discurso do humor, o primeiro desafio deste estudo foi escolher uma amostra do filme *Uma babá quase perfeita*, que comporá o *corpus* desta pesquisa. Entendendo o risco de eleger por mim mesmo o fragmento mais representativo do humor presente no filme, um grupo de dez pessoas assistiu ao trecho, para que, a partir de suas reações, fossem corroboradas, ou não, as minhas pressuposições de que a amostra é, de fato, engraçada.

O terceiro dos três “lugares-comuns mais comuns sobre as piadas” diz que “**o humor é crítico**”. À primeira vista, o discurso do humor parece mesmo ser crítico, e algumas vezes o é. No entanto, Possenti (1998, p. 49) nos remete ao caso de que “o que caracteriza o humor é muito provavelmente o fato de que ele permite dizer alguma coisa mais ou menos proibida. Mas não necessariamente crítica”. Com efeito, Possenti (1998) lembra que, sendo o discurso crítico muito mais relacionado à atitude da avaliação, ao progresso, à oposição aos costumes arraigados, o discurso do humor está muito mais para reacionário do que para

crítico. Talvez ilustre esta realidade acerca do humor enquanto atitude reacionária o fato de o discurso humorístico, de uma certa forma, auxiliar na propagação e manutenção de certos (pré) conceitos como os que sugerem que as loiras são burras, os homossexuais inferiores, os políticos todos corruptos etc.

Este aspecto reacionário patente do discurso do humor é, não raro, negligenciado, gerando o tipo de “lugar-comum” evidenciado acima. Contudo, se pararmos para analisar as piadas correntes, veremos que, muitas, aliás, a grande maioria, versa sobre temas como racismo, religião, etnia, sexo etc., enfatizando, quase sempre, os defeitos e limitações dos sujeitos, e, o que é pior: produzindo, ideologicamente, defeitos que não existem. Por exemplo, não há nenhum defeito em ser negro, mas o humor, especialmente o das piadas, contribui enormemente para a manutenção da idéia de que o negro é inferior, imprestável, sujo etc. O mesmo acontece em relação às loiras, aos homossexuais e aos representantes de outras minorias.

Esta face lamentável, não só do humor, como da linguagem em geral, é magistralmente evidenciada por Pinto (MUSSALIM & BENTES, 2001, p. 66), ao mostrar que a linguagem não só reproduz, mas produz diariamente uma ideologia tirana, que oprime uma parcela bastante representativa da sociedade. Para ela:

O uso lingüístico não é, como queria Carnap, *um* dos componentes da linguagem, mas a única forma produtiva de se pensar os fenômenos lingüísticos. *Dizer é fazer*: a prática social que chamamos linguagem é, para a Pragmática atual, indissociável de suas conseqüências éticas, sociais, econômicas, culturais (grifo da autora).

Por outro lado, não seria justo ignorar a face crítica do humor. Ela, efetivamente, existe. Há piadas que criticam o Estado, os governos e outras instituições, e de alguma forma contribuem para a reflexão acerca dos problemas sociais, embora não seja essa, de acordo com Possenti (1998, p. 49), a função do discurso humorístico, para quem “o humor tem apenas a obrigação de ser bom, tecnicamente”.

Um exemplo de piada que critica a sociedade pode ser aquela em que se pergunta: -Você sabe como uma menina rica e mimada troca uma lâmpada? Ela diz: - Papai, quero um apartamento novo. Obviamente, esta piada pode ser interpretada também como ironizando as famosas “patricinhas” que, não tendo capacidade “intelectual” sequer para trocar uma lâmpada, recorrem aos pais, homens ricos, para resolver por meio do uso do dinheiro fácil, problemas simples e corriqueiros.

Por outro lado, há a crítica sutil aos vícios da sociedade capitalista rica que resolve, ou quer resolver, tudo com o uso do dinheiro. Dinheiro que, com grandes probabilidades, muitas vezes é adquirido por meio de transações inescrupulosas, salários injustos (dos cofres públicos), apropriações indevidas e assim por diante. Quando digo resolver tudo, refiro-me também às propinas, subornos, indução à prostituição etc., práticas muito comuns, sem generalizações, claro, no ambiente social dos sujeitos referidos.

Assim sendo, vale considerar que, apesar de o humor veicular, também, um discurso crítico, para o autor, trata-se de uma repetição do que já é dito correntemente. Ou seja, a crítica do humor não é uma “crítica nova”. Para Possenti (1998, p. 49), “o que é novo nas piadas é certamente sua forma”.

1.3.3. TAGNIN – O HUMOR COMO QUEBRA DA CONVENCIONALIDADE

Tagnin (2005) discorre acerca da relação entre a convencionalidade na língua e o humor. Baseada na Teoria da Incongruência, segundo a qual, “o humor é obtido quando há incongruência entre o que é esperado e o que de fato ocorre” (TAGNIN, 2005, p. 247), a autora sugere que “o que é esperado” pode ser entendido como o “convencional na linguagem”. Nesse sentido, o humor poderá ser obtido por meio de uma quebra de expectativa na interação. Usando suas próprias palavras, “através da quebra da convencionalidade” (TAGNIN, 2005, p.

247). Cumpre observar que a convencionalidade a que se refere Tagnin realiza-se no nível sintagmático, no plano da combinação das palavras e não no do signo. Entretanto, no meu trabalho, sugiro ampliar o escopo de “convencionalidade” para além do nível sintagmático (sem excluí-lo, no entanto), de modo a contemplar também as relações de significado inseridas nas interações sociais.

A convencionalidade da língua no nível sintagmático é discutida pela autora a partir de certas combinações de palavras aqui referidas por colocações ou fraseologias. O domínio de tais combinações, como as Colocações Nominais, Adjetivas, Verbais, Adverbiais, os Binômios, Expressões Idiomáticas, Marcadores Conversacionais, entre outros, é apontado por Fillmore (1979) como condição para a aquisição de uma competência na língua estrangeira que seja semelhante à de um falante nativo. Tagnin (2005, p. 248) informa que:

[...] Segundo o autor [Fillmore], aquele que o desconhece configura-se como um falante/ouvinte ingênuo, ou seja, de certa forma, estará sempre fazendo uma leitura composicional, isto é, uma leitura literal, ou formando combinações que soam estranhas, não naturais a um falante nativo [...]

Desse modo, é patente a relação entre o domínio de padrões convencionais da língua e a performance lingüística do falante. Nesse sentido, de acordo com a discussão apresentada acerca da quebra da convencionalidade, ou seja, dos padrões lingüísticos esperados na conversação e considerando os postulados da Teoria da Incongruência, é legítimo afirmar que a compreensão do humor baseado na quebra da convencionalidade pressupõe uma fluência próxima à de um falante nativo (Cf. TAGNIN, 2005, p. 248).

Com o intuito de explicitar as categorias (fraseológicas) abordadas pela autora, ou as convenções lingüísticas no plano da combinação das palavras, alguns exemplos serão citados. Assim, temos (Cf. TAGNIN, 2005, p. 249-252):¹¹

¹¹ Os exemplos apresentados são extraídos da referência bibliográfica indicada e, embora apareçam em duas línguas, paralelamente, não são, na totalidade, traduções.

a) Colocações Nominais – combinações de substantivos com substantivos:

pena de morte; chave de fenda
seashore; key-word

b) Colocações Adjetivas – combinações de substantivos e adjetivos:

pecado capital; doce ilusão
sweet dreams; social security

c) Colocações Verbais – combinações de verbos e substantivos:

fazer uma refeição; tomar uma decisão
have a meal; make a decision

d) Colocações Adverbiais – combinações de advérbios e adjetivos ou verbos e advérbios:

imensamente grato; mentir descaradamente
happily married; lie outright

e) Binômios – combinações de dois itens da mesma categoria gramatical, usualmente em uma estrutura de coordenação:

irreversíveis: vivo ou morto; ou tudo ou nada
dead or alive; hit and run

reversíveis: preto e branco; branco e preto
day and night; night and day

trinômios: casa, comida e roupa lavada; bom, bonito e barato
red, white and blue; abc

f) Expressões Idiomáticas – expressões cujos significados não podem ser determinados a partir da somatória dos significados individuais dos itens que a compõem:

Chover no molhado; Pegar no pé
Kick the bucket; Hit the day

g) Marcadores Conversacionais – Expressões que gerenciam a conversação:

O que você acha?; Certo?
I'm afraid I don't agree.; Right?

h) Fórmulas de Rotina – expressões que fazem parte do repertório usado no convívio social, constituindo-se, no geral, de um enunciado que demanda uma resposta, ou pelo menos um “reconhecimento” por parte do interlocutor:

A: Obrigado (a).
B: De nada.

A: I'm sorry.
B: That'

A discussão em torno da quebra da convencionalidade como meio de construção de enunciados humorísticos é relevante ao estudo por mim empreendido, em função da presença de padrões assim descritos no *corpus* escolhido para esta pesquisa.

A quebra da convencionalidade na amostra do filme *Uma babá quase perfeita* é um procedimento observado de forma abundante na quase totalidade da amostra selecionada. De modo que, desde a própria essência ou (in) existência da Sra. Doubtfire (homem transvestido de mulher), até grande parte dos acontecimentos que giram em torno dela, é comum a quebra da convencionalidade. A título de ilustração, temos em um fragmento do trecho escolhido para a análise um fato ocorrido no momento em que a Sra. Doubtfire chega à mesa onde se encontram Miranda e os demais. A recepcionista do restaurante, ao tentar pegar a bolsa para guardar em lugar seguro, é tratada de forma ríspida pela babá. Em outro fragmento, a quebra da convencionalidade se dá por meio da atitude da Sra. Doubtfire com relação ao presente que Miranda recebe de Stu, pois aquela senhora usa de premeditada indelicadeza ao sugerir que a jóia presenteada por Stu pode ser falsa, e portanto Miranda não deve utilizá-la como ornamento pessoal.

Limitar-me-ei a citar apenas dois exemplos, pois, como indiquei acima, há diversos trechos na amostra que apontam para a quebra da convencionalidade como fator de apelação ao humor. Certamente, a discussão será retomada por ocasião da análise dos dados.

CAPÍTULO II – A TRADUÇÃO DO HUMOR

Neste capítulo discuto a pesquisa em Tradução de Humor e Tradução Audiovisual. Sobre o primeiro tópico, farei uma revisão dos trabalhos de Luque (2003), em cuja pesquisa baseou-se este projeto; em seguida discorro sobre o estudo de Rosas (2002), a respeito da tradução de humor por meio das piadas. Dando seguimento à revisão teórica, evidenciarei as proposições de Chiaro (2004) a respeito do humor verbal traduzido exibido na televisão italiana, para finalizar com a discussão de Brezolin (1997) em torno da traduzibilidade do discurso humorístico e seu ensino. Na segunda seção deste capítulo, discutirei as modalidades de tradução audiovisual contempladas no presente estudo. Farei, inicialmente, uma breve descrição do processo envolvido na dublagem no Brasil e na Europa a partir das proposições de Whitman-Linsen (1992) e Goris (1993). Em seguida, apresentarei discussão semelhante acerca da legendagem, a partir dos estudos de Araújo (2000) e Luyken et al. (1991).

2.1. A PESQUISA EM TRADUÇÃO DO HUMOR

2.1.1. LUQUE - UMA ABORDAGEM EMPÍRICA PARA A RECEPÇÃO DO HUMOR AUDIOVISUAL TRADUZIDO

Luque realizou estudo sobre a tradução do humor audiovisual com enfoque na recepção. Para ele, o sucesso de uma produção audiovisual traduzida recai, sobretudo, na qualidade da tradução do texto, embora não se possa negligenciar determinados aspectos (por exemplo, o sincronismo labial na dublagem e certos cuidados com as legendas, no caso da legendagem) ligados às modalidades de tradução. Luque investigou a recepção do humor no episódio *Duck Soup* da série Marx Brothers, observando as reações dos participantes nas versões traduzidas do inglês para o espanhol, bem como a recepção do humor na

língua “original” sem tradução, com a participação de falantes nativos do inglês. Seu trabalho serviu de base para a realização do presente estudo.

Luque investigou a recepção do humor traduzido no meio audiovisual por ocasião da elaboração de sua tese de doutorado. Porém, minha intenção é discutir neste trabalho apenas a metodologia utilizada na pesquisa, bem como alguns dos resultados obtidos. O autor abordou alguns pontos relacionados aos estudos da Tradução Audiovisual, como, por exemplo, o nível de apreciação das modalidades de tradução dublada e legendada na Espanha; as possíveis perdas ou prejuízos do efeito humorístico, relacionados ao processo de tradução; as limitações da Tradução Literal enquanto procedimento tradutório do discurso humorístico e outros, como os trocadilhos, jogos de palavras, de idéias etc.

Ao discutir a recepção do humor no meu trabalho, direciono o debate em torno de hipóteses relacionadas à capacidade do humor de se manter numa língua de chegada por meio da tradução dublada ou legendada, bem como discuto as estratégias de tradução mais adequadas à tradução de enunciados humorísticos.

Luque realizou seu experimento com o auxílio de trinta pessoas organizadas em três grupos, sendo cada grupo composto por dez participantes. Como o objetivo era analisar a recepção do humor nas versões dublada, legendada e na versão “original” sem tradução, o autor organizou as trinta pessoas em três grupos chamados de: grupo “o” (grupo da versão “original”), grupo “d” (grupo da versão dublada para o espanhol) e grupo “l”¹² (grupo da versão “original” legendada em espanhol).

Com o intuito de manter a maior representatividade social possível em seu trabalho, Luque compôs os três grupos contando com a participação de pessoas na faixa-etária entre dezesseis e sessenta e quatro anos, observando

¹² Este grupo é referido por *group “s”* no trabalho de Luque. Lê-se em inglês *original version in English with subtitles in Spanish* (grupo da versão original em inglês com legendas em espanhol). No entanto, com o objetivo de manter a combinação em português (l = legendada), traduzi o “s” por “l”.

ainda critérios como sexo, nível educacional e origem tanto dos participantes do próprio país onde foi realizado o experimento, quanto dos participantes nativos de países de língua inglesa. Ao formar os grupos, controlou ainda o nível de conhecimento da língua inglesa dos participantes dos grupos “d” e “l”. A intenção era não acolher a presença de participantes que dominassem o inglês nestes grupos, pois, no caso do grupo da versão legendada, ao ler as legendas em espanhol o participante que tivesse um bom domínio do inglês poderia fazer comparações dos enunciados nas duas línguas, o que poderia comprometer os resultados da investigação. Quanto aos participantes do grupo da versão dublada, também houve o controle do conhecimento do inglês, entendendo-se, no entanto que não seria um critério crucial à boa condução do experimento, pelo fato de a trilha sonora “original” ser suprimida no processo de dublagem do filme.

No meu trabalho, procurei manter os critérios observados por Luque com relação à representatividade social e controle lingüístico dos participantes. Como as circunstâncias do estudo são outras, nem todos os critérios previstos por Luque foram seguidos. Assim, procurei manter a representatividade social também no meu trabalho, porém os grupos que chamei de GVD (Grupo da Versão Dublada), GVL (Grupo da Versão Legendada) e GVO (Grupo da Versão “Original” sem Tradução) foram compostos por participantes na faixa etária entre quinze e cinquenta e quatro anos. Procurei manter os parâmetros de representatividade social como sexo, nível educacional e econômico, bem como profissão ou ocupação dos participantes. Com relação à origem geográfica dos sujeitos que compõem os grupos, vale observar que dois grupos (GVD e GVL) são formados por participantes do município de Icapuí-Ce e o GVO é formado por pessoas residentes no município de Fortaleza-Ce. Os critérios para a formação dos grupos serão discutidos mais detalhadamente na seção deste estudo dedicada à metodologia.

O controle do domínio da língua inglesa foi realizado somente entre os participantes que assistiram à amostra do filme na versão legendada, com base

nos motivos expostos acima. Há ainda uma diferença radical entre o trabalho de Luque e o presente estudo, com relação à formação do grupo dos participantes que assistiram à versão “original” do filme. Enquanto aquele autor realizou experimento com um grupo de falantes nativos da língua inglesa, meu trabalho contou com a participação de aprendizes avançados (falantes não-nativos), o que implica mudanças no foco da discussão. São, portanto, trabalhos diferentes, com objetivos e metodologia distintos.

Luque realizou sua pesquisa em três etapas principais: a) exposição dos participantes ao fragmento do filme com vistas à observação de suas reações; b) aplicação de um questionário contendo questões gerais e específicas a respeito das modalidades de tradução audiovisual tratadas no estudo e também sobre a própria amostra utilizada no estudo; e c) entrevista individual com os participantes para elucidar questões pertinentes, como preferências a respeito de modalidades de tradução audiovisual, esclarecimentos acerca de determinadas reações esboçadas, o tipo de humor mais apelativo ao participante etc.

A investigação por mim empreendida foi realizada em dois momentos, para não citar a revisão da literatura em torno do humor, tradução de humor, tradução audiovisual etc. Dessa forma, foram executados os seguintes passos: a) exposição dos participantes à amostra com o objetivo de observar suas reações aos apelos humorísticos do filme. As reações esperadas eram de neutralidade aos intentos humorísticos (que chamei de Reação Neutra), Sorriso ou Gargalhada; e b) aplicação de um questionário a respeito das estratégias de tradução de enunciados humorísticos. É importante notar que no experimento realizado por Luque quatro reações eram esperadas: Reação Neutra, Sorriso, Gargalhada e Incompreensão.

Realizada a análise dos dados provenientes das reações dos participantes, esboçadas por ocasião da exibição do filme e, ainda, das respostas obtidas por meio dos questionários e entrevistas, alguns resultados do estudo de

Luque merecem destaque. Em primeiro lugar, quero chamar a atenção para questões ligadas à recepção do humor na língua de chegada. De acordo com aquele autor, a recepção do humor audiovisual traduzido é radicalmente inferior à recepção na língua “original”. Ele informa:

[...] A Observação empírica e a análise estatística da reação dos espectadores aos elementos humorísticos e culturais presentes no fragmento indicam que o nível de recepção positiva do texto audiovisual traduzido, especialmente na versão original com legendas em espanhol, é dramaticamente inferior ao nível de recepção positiva da versão original. Provavelmente, isto ocorre em função da extrema literalidade do texto traduzido, resultando, algumas vezes, na incompreensão, ou, na melhor das hipóteses, na ausência geral de reação.¹³
(LUQUE, 2003, p. 298)

Este é um dos aspectos do trabalho de Luque que foi analisado no meu estudo. Parto da hipótese de que um enunciado humorístico não produz efeito de humor quando apresentado em sua versão original sem tradução a aprendizes-avançados da língua estrangeira. Diferentemente do que ocorre no trabalho de Luque, na pesquisa por mim conduzida, é importante salientar, o GVO foi composto por falantes não-nativos da língua inglesa.

Um tópico patente na discussão apresentada por Luque acerca da recepção de enunciados humorísticos relaciona-se às estratégias utilizadas no processo de tradução do humor. Discussão semelhante é realizada no meu trabalho, que busca investigar as estratégias mais adequadas ao processo de tradução deste tipo de enunciado. Nesse sentido, vale conferir Luque, que cita Leppihalme (1997):

Os tradutores aqui optam por uma tradução literal da passagem, deixando de considerar tanto as referências culturais quanto a estrutura interna dos mecanismos lingüísticos geradores do humor presente no diálogo. Os trocadilhos e as referências culturais são apresentados de forma literal na língua de chegada, o que torna impossível ao espectador

¹³ Empirical observation and statistical analysis of viewer’s reactions to the humorous and cultural elements contained in the fragment under study indicates that the level of positive reception of the translated audiovisual text, especially in its original version with subtitles in Spanish, is dramatically inferior to the level of positive reception of the original version (see table 4). This is probably due to the extreme literalness of the translated target text, sometimes resulting in puzzlement or, at best, general absence of reaction, as in the following example:

entender o que está acontecendo, ficando desorientado, perplexo, sem nenhuma percepção do efeito humorístico. Essa situação corrobora a visão de Leppihalme (1997, p. 170) para quem “a mediação de aspectos culturais por meio de estratégias mais interventivas tem maiores chances de habilitar o leitor do texto traduzido a compreender o ponto de uma passagem alusiva”.¹⁴
(LEPPIHALME, 1997 *apud* LUQUE, 2003, p. 300):

Dessa forma, Luque se coloca contra o uso da tradução literal no processo de tradução de humor, pelo menos quando este tipo de procedimento vem a comprometer o sucesso da recriação do chiste na língua de chegada. A propósito do sucesso na recriação do efeito humorístico, os dados obtidos nas três etapas do estudo permitem ao autor constatar que, dentre as duas modalidades de tradução audiovisual discutidas em seu trabalho, a dublagem (apesar de alguns problemas, como a falta de oralidade em determinados trechos) tem se revelado como a mais adequada aos propósitos da tradução do discurso humorístico.

Portanto, uma observação mais atenta ao estudo de Luque (2003, p. 302) revela que “a grande maioria dos espectadores de ambos os grupos [grupo ‘d’ e grupo ‘l’] parece acreditar que a dublagem é mais adequada à tradução de humor do que a legendagem”.¹⁵ Assim, o autor finaliza seu artigo observando que a hipótese acerca dos efeitos da tradução literal sobre o humor traduzido foi confirmada e que, embora a dublagem seja mais adequada à tradução de humor, ainda se percebe deficiências nas traduções audiovisuais, em função da falta de oralidade característica dos textos audiovisuais traduzidos na Espanha.

2.1.2. ROSAS – TRADUÇÃO DE HUMOR – TRANSCRIANDO PIADAS

¹⁴ The translators here opt for a literal translation of the passage, without taking into account either the cultural references or the internal structure of the linguistics mechanisms generating the humour contained in the dialogue. The puns and cultural references are rendered literally, making it impossible for receivers to understand what is going on. This leaves the viewer feeling disoriented, puzzled, and without any appreciation of the humorous effect of this passage. This supports Leppihalme’s view (1997, p. 170) that “cultural mediation through more interventional strategies has a better chance of enabling TT readers to grasp the point of an allusive passage”.

¹⁵ The great majority of viewers from both groups seem to believe that dubbing is a better mode of audiovisual translation for transferring humour.

Marta Rosas pesquisou a tradução de enunciados humorísticos utilizando um *corpus* composto de piadas em inglês e português. O estudo ora discutido divide-se em duas partes principais, sendo a primeira referida pela autora como: “a tradução de humor na teoria” e a segunda: “a tradução de humor na prática”. Como indica Tagnin (2002)¹⁶ ao prefaciar o livro, o “trabalho [de Rosas] passará a ser referência obrigatória para todos os estudos sobre a tradução de humor”. Assim não poderia deixar de ser. Pela clareza e relevância dos tópicos abordados, suas proposições permeiam o debate proposto ao longo de todo o estudo aqui empreendido.

Embora considerando os elementos teóricos debatidos por Rosas na primeira parte do estudo, a discussão proposta dirigir-se-á mais freqüentemente à segunda parte do trabalho, de natureza mais pragmática. A autora inicia o relato fazendo um histórico dos estudos da tradução e do humor, conjuntamente, para, em seguida, desmembrar a discussão a respeito das principais teorias do humor e a tradução de enunciados humorísticos. Confira Leibold (1989 *apud* ROSAS, 2002, p. 23-24) que a resume como uma atividade que:

[...] 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 (grifos da autora).

Marta Rosas segue comentando a citação de Leibold e chama a atenção para o fato de que a expressão “precisa decodificação”, utilizada pela autora, não deve ser interpretada senão como uma das condições para o sucesso da comunicação. Pode-se afirmar, portanto, que a “precisa decodificação” seria um atributo do tradutor, no sentido de que este possa perceber que elementos estão envolvidos na construção do chiste e de que forma se envolvem. Nesse sentido, “a intenção da mensagem humorística original” teria papel secundário “diante do efeito dessa mensagem” na língua de chegada (Cf. ROSAS 2002, p.

¹⁶ Embora o prefácio tenha sido escrito em setembro de 2001, estou indicando a data de publicação do livro.

23-24). É importante notar que essa idéia de tradução enquanto canal de transformação do texto “original” a partir das necessidades dos receptores (escopo) configura a base das discussões propostas no meu trabalho.

A segunda parte do estudo de Marta Rosas tem início com uma discussão em torno de questões ligadas à construção do humor (principalmente na língua de tradução). Ela toma por base uma afirmativa de Possenti (1998, p. 43), já vislumbrada neste estudo, por meio da qual o autor sugere que existe apenas um tipo de piada que não pode ser traduzida, ou que não é, aparentemente, transcultural. Embora recebida como uma afirmação importante, por propiciar um ponto de partida para debates em torno da tradução do humor, a autora vê a proposição de Possenti como “problemática”, por duas razões: em primeiro lugar, por passar a idéia de “que existem piadas que não dependem estritamente de fatores lingüísticos” (ROSAS, 2002, p. 61). A outra razão é que há a sugestão de que as piadas que se baseiam na situação podem ser muito facilmente traduzidas. Levando em conta essas considerações, ela realiza discussão tendo por base a tradução de algumas piadas presentes no *corpus*. A piada abaixo dá suporte às afirmações da autora acerca da influência dos elementos lingüísticos na tradução de qualquer tipo de piada:

- *How does a spoiled rich girl change a light bulb?*
- *She says, “Daddy, I want a new apartment”.*

- Como uma menina rica e mimada troca uma lâmpada?
- Ela diz: “Papai, quero um apartamento novo”.

A piada acima é de caráter transcultural, de acordo com a análise de Rosas (2002, p. 64). Desse modo, sua tradução, mesmo literal, possibilita a reconstrução, em português, do efeito humorístico suscitado na língua de partida. Entretanto, a autora oferece outra possibilidade de tradução para um dos elementos da piada, no caso, o alvo. Se, ao invés de “menina rica e mimada” = *spoiled rich girl*, adotássemos o termo “patricinha” (mudança no elemento

lingüístico), que é uma forma designativa atribuída à “menina rica e mimada”, utilizada no Brasil, talvez a piada ficasse mais interessante. Assim, teríamos:

- Como uma patricinha troca uma lâmpada?
- Ela diz: “Papai, quero um apartamento novo”.

Dessa forma, adotaríamos um procedimento recomendável a qualquer tipo de piada, que é o da economia¹⁷. Portanto, como afirma a autora:

[...] pode [-se] vislumbrar o peso do elemento lingüístico na construção de qualquer forma de humor verbal e, por conseguinte, na tradução do humor, mesmo quando o fator cultural não representa empecilho, isto é, quando o efeito humorístico provém da representação de uma situação cujo caráter é transcultural.
(ROSAS, 2002, p. 65)

Dando seguimento à discussão iniciada a partir da afirmação de Possenti a respeito da impossibilidade de tradução das piadas baseadas em elementos estritamente lingüísticos, Marta Rosas utiliza a tradução de outra piada com vistas a ilustrar suas proposições acerca do elemento cultural envolvido na tradução de humor.

An airline pilot goes for a medical checkup and he learns he is in fact almost blind. Still he wants to fly another year to get his pension. When the doctor asks him how he's able to land the plane, the pilot explains that he uses the Jesus Christ method: "I point the nose down and when the copilot screams 'Jesus Christ!' I level off".¹⁸

Ao fazer um exame de rotina, um piloto de aviação descobre que está quase cego. Mesmo assim, quer continuar voando por mais um ano para ter direito à aposentadoria. Quando o médico pergunta como é que tem conseguido aterrissar, ele responde que usa o método “Jesus Cristo”.

- Aponto o bico para baixo e, quando o co-piloto grita “Jesus Cristo!”, eu nivelo o avião.

Embora a piada (que não suscita problemas de natureza primordialmente lingüística) funcione em português da forma como foi traduzida,

¹⁷ Cf. Rosas (2002, p. 33) acerca das máximas do modo não-confiável de comunicação – o modo próprio à transmissão eficaz de uma piada: uma alternativa de Raskin às máximas conversacionais de Grice.

¹⁸ Bono, citado por Liversidge, 1985.

Marta Rosas (2002, p. 63) sugere que a tradução seria melhor se, ao invés da forma “Jesus Cristo”, o tradutor tivesse dado preferência a uma expressão mais brasileira, ou pelo menos mais comum entre os falantes do português (do Brasil), como, por exemplo, as interjeições: “Ave Maria!”, “Meu Deus!” ou mesmo “Misericórdia!”. Para ela, “[...] muitas vezes o que dificulta a ‘repetição’ de uma piada são os fatores culturais – caso em que os limites da traduzibilidade não são determinados unicamente pela língua” (ROSAS, 2002, p. 62).

No meu estudo, os elementos lingüísticos e culturais presentes no discurso do humor serão discutidos com maior profundidade na seção dedicada à análise dos dados. Serão evidenciados alguns fatores vinculados à tradução que, de alguma forma, poderão ter influenciado a apreciação de determinados trechos da amostra.

Marta Rosas, também, trata a questão do humor a partir das postulações da Teoria da Incongruência. Ao comentar a situação em que do tradutor é exigida a capacidade de lidar com diversos tipos de linguagens (experiências comunicativas), e não apenas a verbal, ela relaciona a elaboração do chiste à quebra do princípio de cooperação, no sentido em que o riso pode surgir da “[...] situação em que o texto tematiza a própria questão da frustração das expectativas criadas por implicaturas conversacionais” (ROSAS, 2002, p. 69). Ilustra a discussão com a piada abaixo:

- *Does your dog bite?*
- *No.*
(*Bends down to strike the dog and gets bitten.*)
- *I thought you said your dog didn't bite?*
- *It's not my dog.*¹⁹

- Seu cachorro morde?
- Não.
(Abaixa-se para acariciar o cão e é mordido.)
- Você disse que seu cachorro não mordia!?

¹⁹ Billy Connolly, citado por Ross, 1998

- Esse não é o meu cachorro...

O humor como quebra de expectativa (convencionalidade) é abordado ainda por Tagnin (2005), cujas idéias são discutidas no presente trabalho. Da mesma forma, Bergson (2001, p. 63) lança mão das palavras de “[...] Herbert Spencer: [para quem] o riso seria o indício de um esforço que de repente cai no vazio. [e] Kant [que] já dizia: o riso provém de uma *expectativa* que se resolve subitamente em nada” (grifo meu).

Marta Rosas dedica um capítulo do seu trabalho à situação que refere como “coincidências lingüísticas”. Para ela, a coincidência lingüística se dá por meio de um enunciado humorístico que se baseia principalmente no aspecto verbal e, no entanto, apresenta equivalência de ordem estrutural ou semântica entre os elementos mais importantes na construção do chiste nas línguas envolvidas. Como indica a própria autora, este tipo de enunciado não apresenta maiores dificuldades para o tradutor, podendo ser vertido para a língua de chegada de forma literal (Cf. ROSAS, 2002, p. 85). É o que explicita a piada seguinte:

*Sex between a man and a woman can be wonderful – provided you get between the right man and the right woman.*²⁰

O sexo entre um homem e uma mulher pode ser maravilhoso – contanto que você fique entre o homem certo e a mulher certa.

A situação classificada como “coincidência lingüística” pode ser observada no *corpus* desta pesquisa, embora meu estudo não se dedique à análise de piadas, propriamente, mas ao humor presente na comédia analisada, que se baseia em aspectos verbais, bem como em elementos de natureza cômica, mais relacionados ao meio visual.

²⁰ Woody Allen, citado por Daintith, 1994.

A fundamentação teórica do trabalho de tradução implementado por Marta Rosas encontra suas bases na Teoria Funcionalista, uma proposta de Katharina Reiss e Hans Vermeer (1984). Trata-se de uma abordagem, como o próprio nome indica: funcionalista, para a atividade da tradução orientada na noção de 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 [...].
(REISS e VERMEER, 1996 *apud* ROSAS, 2002, p. 45)

Referida por seus proponentes como *translação* ou *ação translativa*, a Teoria Funcionalista é apontada por Marta Rosas como a mais adequada à tradução do humor. Essa apropriação da Teoria Funcionalista às especificidades da tradução de enunciados humorísticos poderá ser mais bem apreendida a partir da fragmentação da citação acima. Embora apenas duas das proposições anunciadas vinculem-se mais efetivamente à tradução do humor, proponho seu desdobramento em quatro tópicos.

Em primeiro lugar, cumpre observar que esta teoria considera uma ação realizada anteriormente à ação da tradução. Esse fato considera o ato tradutório uma ação de continuidade, pois algo já havia sido realizado. Antes da tradução, portanto, há o texto “original”, que é produzido com uma finalidade: funcionar de forma ótima na “situação e nas condições previstas”. Assim, quando alguém produz uma piada, por exemplo, espera que ela realize da melhor maneira possível a função para a qual foi criada, que é, em geral e principalmente, despertar o riso. Até aí a Teoria Funcionalista não parece diferir, pelo menos radicalmente, das demais abordagens de tradução.

O aspecto seguinte a ser evidenciado tem a ver com a tradução em si. Se o texto “original” é produzido com uma finalidade e sob determinadas condições, para a Teoria Funcionalista o mesmo deve ocorrer com relação ao texto traduzido. Assim, são consideradas as necessidades e condições da tradução, que nem sempre coincidem com aquelas previstas para o texto de partida. Eis aí, portanto, uma razão plausível para a adequação desta teoria às especificidades da tradução do humor, uma vez que dá primazia à finalidade da ação, e não ao modo como ela se realiza. Desse modo, se há necessidade que um texto da língua de partida funcione da forma mais aproximativa possível na língua de chegada, as decisões tomadas no ato tradutório deverão apontar para a consecução de tal objetivo.

Nesse sentido, o terceiro tópico a ser considerado torna patente o fato de que na Teoria Funcionalista o que “está em jogo é a capacidade de funcionamento” da tradução, e não a fidelidade na “transferência” lingüística. Isso equivale a dizer que, de acordo com esta abordagem, “os fins justificam os meios”. Ou, que não é determinante o conteúdo lexical a ser transferido do texto “original” para o texto traduzido, mas o efeito que se deseja criar neste último.

Finalmente, essa teoria imprime um caráter autoral à atividade da tradução, vez que, para a Teoria Funcionalista, traduzir é produzir um texto, e não reproduzi-lo, como assumem as noções mais difundidas a respeito da tradução. Essa idéia se justifica no fato de que, em determinados casos, como na tradução de enunciados humorísticos, por exemplo (mas nem só neles), o tradutor só alcançará um efeito análogo ao pretendido no texto de partida por meio de uma recriação parcial ou total do enunciado em questão.

As proposições da Reiss e Vermeer são testadas na minha pesquisa que investiga, entre outros elementos relacionados à tradução do humor, as estratégias mais adequadas a este tipo de tradução. Essa discussão será retomada na parte deste trabalho reservada à análise dos dados.

Marta Rosas observa que a decisão funcional relativa à Teoria Funcionalista divide-se em três fases bem definidas, quais sejam: a) determinação do escopo, b) possível atribuição prévia e c) realização do escopo. Desse modo, temos que, na primeira, as decisões giram em torno da determinação dos receptores da tradução. Numa tradução baseada nos princípios funcionalistas, poder-se-ia classificar como impensável a realização de um ato tradutório anterior à devida aferição dos clientes, vez que é a partir destes que se estabelece a função da tradução.

O segundo passo está relacionado à prévia atribuição de valores, se e quando for o caso. De acordo com o escopo fixado para a tradução, poderão ser necessárias alterações em partes distintas do texto, como, por exemplo, em piadas que se baseiam em fatores culturais, cujas traduções literais não teriam muito sentido quando repetidos em um contexto diferente daquele para o qual foi criado. Nesta fase, deve-se decidir se as (possíveis) alterações ocorrerão antes do ato tradutório, no momento em que será realizada a tradução ou posteriormente.

A última etapa relativa às decisões próprias de uma tradução é a realização do escopo. O produto final, portanto, deverá seguir os critérios estabelecidos nas fases anteriores, de modo a atender as expectativas dos receptores da tradução.

Considerando as decisões relativas à Tradução Funcional, na parte deste estudo dedicada à Análise dos Dados, observo as proposições de Marta Rosas, que delineia uma forma de aplicação da Teoria Funcionalista à tradução do humor. Observa ainda que:

A tradução de um texto humorístico [...] apresenta problemas quando: a) não há compartilhamento de referências culturais entre os membros das duas línguas-culturas envolvidas e b) não há correspondência, em algum nível lingüístico (sintático, morfológico, fonético, semântico, pragmático) entre as estruturas dessas línguas-culturas.
(ROSAS, 2002, p. 89)

A autora sugere algumas propostas de traduções funcionais de piadas que se inserem nos “problemas” referidos em “b”, ou seja, problemas de ordem lingüística, como a fornecida por Moreno (1998 *apud* ROSAS, 2002, p. 90), a respeito do rapaz que perdeu dois membros do corpo num acidente automobilístico. Confira:

*Did you hear about the guy that lost his left arm and leg in a car crash?
He's all right now.*

Soube do cara que perdeu a perna e o braço esquerdos numa batida?
Ele agora tá direitinho.

Como informa Rosas, outras formas são possíveis para a tradução dessa piada. Obviamente, o que importa é a identificação do gatilho, dispositivo responsável pela realização do chiste. No caso da piada em questão, é o elemento *all right*, que significa “tudo bem”, “está certo”. Decompondo-se a expressão, teremos *all* (todo/s) *right* (direito). O humor reside na ambigüidade do termo em inglês, que pode sugerir que o “cara” agora está “*all right*”, ou seja, já se recuperou, já está bem, da mesma forma que pode passar uma certa ironia (comicidade) ao propor que o cara está “todo direito”, vez que perdeu perna e braço esquerdos. O conflito no nível lingüístico, neste caso, se dá pelo fato de a tradução de *all right* para o português não gerar a mesma ambigüidade possível na língua inglesa. Geralmente, quando alguém se refere a um terceiro que sofreu um acidente e está se recuperando ou já se recuperou, diz que o indivíduo está bem, não que ele está direito. Para esta piada, Marta Rosas sugere outras respostas como: “agora ele é/tem só (o lado) direito”; “ele agora ficou endireitado”; “ele agora só anda às direitas” (Cf. ROSAS, 2002, p. 91), que pode funcionar bem. No entanto, a resposta oferecida por Moreno (1998) parece mais fluente em português.

2.1.3. CHIARO - UMA INVESTIGAÇÃO ACERCA DA PERCEPÇÃO DO HUMOR
VERBAL TRADUZIDO NA TELEVISÃO ITALIANA

Delia Chiaro realizou estudo acerca da percepção do humor verbal traduzido exibido na televisão italiana. Para tanto, lançou mão de um *corpus* de trezentas horas de programação dublada, gravada em um período de aproximadamente três meses, no ano de 2002. Do total mencionado no *corpus*, vinte e cinco horas são dedicadas às “sitcoms” (comédia de situação) americanas e *cartoons*. Chiaro utilizou ainda um questionário disponibilizado na web, desenvolvido com o intuito principal de aferir questões ligadas à percepção e recepção de programas dublados, entre outros. Aplicados os questionários, cento e noventa e cinco respostas válidas foram verificadas. Estas apontam para o fato de que são muito freqüentes as situações em que os apelos humorísticos dos textos de partida passam despercebidos ou são incompreendidos. A partir das respostas dos participantes, Chiaro levanta duas questões: a primeira indaga se italianos e americanos riem por motivos diferentes e por essa razão aqueles não entendem e não apreciam o humor destes; a segunda questiona a possibilidade de os italianos não compreenderem o humor traduzido em função de problemas oriundos de traduções inadequadas. Considerando as duas situações, a hipótese de Chiaro é de que a não-apreciação do humor traduzido tem origem em traduções inadequadas para o italiano (Cf. CHIARO, 2004, p. 36).

Tendo em vista as questões acima, Delia Chiaro chama a atenção para um tema já vislumbrado no presente estudo, acerca da traduzibilidade do humor. Partindo da mesma noção de tradução seguida por Brezolin (1997), noção esta já discutida neste trabalho, ela afirma: “É claro que o humor verbal, assim como a poesia, é traduzível. O conceito de não-traduzibilidade refere-se mais à complexidade da tarefa e da ausência de equivalência formal do que à impossibilidade em si da tradução” (CHIARO, 2004, p. 37)²¹.

Obviamente, o humor é traduzível, pois a experiência já o demonstrou. As programações exibidas nas televisões do mundo inteiro mostram o humor traduzido e, arriscaria a asserção de que, na maioria dos casos, com sucesso. Em

²¹ Of course VEH, like poetry, is translated because it has to be, thus the concept of untranslability refers more to the complexity of the task and the resulting lack of formal equivalence rather than to the physical impossibility of translation.

geral, as pessoas riem dos filmes de comédias traduzidas. Nesse sentido, o estudo por mim empreendido indaga acerca da recepção do humor traduzido e vai além, com o intuito de investigar as estratégias mais adequadas à realização desta tarefa.

Ao discutir o humor verbal na televisão italiana, Chiaro se detém no debate em torno da tradução (para o cinema e a televisão). Ela remonta às questões específicas das modalidades de tradução audiovisual como a dublagem e a legendagem para evidenciar as dificuldades que permeiam estas atividades. No campo da dublagem é patente o desafio em torno do sincronismo labial em que se busca uma coincidência de movimentos dos lábios dos atores da produção na língua estrangeira com os dos atores na língua de chegada; além disso, há de se considerar as marcas sócio-lingüísticas, tais como: variedades dialetais, sotaque, gírias e tabus. Outro elemento a ser considerado na atividade da dublagem está relacionado ao aspecto pragmático da linguagem, como é o caso dos níveis de formalidade, uso de metáforas, rimas, canções etc.

Por outro lado, a legendagem enquanto modalidade de tradução para transmissão do humor não é menos desafiadora. Questões como os espaços ocupados pelas legendas, o tempo de permanência destas na tela, questões lingüísticas e culturais como os tabus etc. são situações que devem ser enfrentadas pelos profissionais da área (Cf. CHIARO, 2004, p. 40-41).

Nesse sentido, Chiaro contribui para os estudos da tradução sugerindo três estratégias que, como indica, são dirigidas à tradução do humor verbal (HV), o que não implica, necessariamente, que sua utilização só pode ser dirigida a este tipo de humor. Confira as estratégias:

- (1) Substituição do HV na língua de partida por um exemplo de HV na língua de chegada;
- (2) Substituição do HV na língua de partida por uma expressão idiomática na língua de chegada;

(3) Substituição do HV na língua de partida por um exemplo de HV na língua de chegada em outro lugar do texto.²²
(CHIARO, 2004, p. 42)

Considerando os aspectos discutidos acima e tendo chegado ao final da análise dos dados obtidos por meio dos questionários, a autora conclui que a falta de percepção e conseqüente perda na apreciação de uma quantidade significativa do humor traduzido para a Itália tem relação a) com a falta de referenciais culturais por parte de determinados ouvintes, ou seja, o não-compartilhamento do conhecimento enciclopédico entre proponentes do humor na língua de partida e receptores da língua de tradução – é o caso, por exemplo, do humor construído a partir de eventos políticos relacionados com os ex-presidentes norte-americanos Nixon e Clinton; e b) com problemas vinculados ao processo de tradução, resultando em traduções inadequadas.

A autora conclui o estudo oferecendo duas sugestões com vistas a minimizar os problemas relacionados à falta de percepção e apreciação do humor veiculado no meio audiovisual. Com relação à ausência de compartilhamento de referenciais culturais entre proponentes e receptores, não há muito a se fazer, trata-se, pois, de casos particulares, dependentes, em geral, do conhecimento próprio de cada indivíduo. Por outro lado, no que concerne aos problemas de ordem técnica, ou seja, relacionados à tradução em si, Delia Chiaro sugere duas formas de intervenção: a primeira tem a ver com um controle mais rigoroso das traduções disponibilizadas no mercado, no sentido de desencorajar a atividade realizada sem critérios de qualidade; a segunda, é que se pense em treinamento de recursos humanos, vez que, “[...] quanto mais qualificados forem os profissionais da tradução, melhor será a qualidade do produto final” (CHIARO, 2004, p. 50).²³

²² (1) The substitution of VEH in the Source Language with an example of VEH in the Target Language;
(2) The replacement of the Source Language VEH with an idiomatic expression in the Target Language;
(3) The replacement of the Source Language VEH with an example of VEH in the Target Language elsewhere in the text.

²³ It follows that the more highly qualified the various operators in the dubbing process are, the better the end product will be.

2.1.4. BREZOLIN – HUMOR: SIM. É POSSÍVEL TRADUZI-LO E ENSINAR A TRADUZI-LO.

Brezolin (1997), em resposta ao artigo escrito por Schmitz (1996) publica artigo através do qual, como o próprio título sugere, deixa explícita a afirmação de que o humor é um tipo textual passível de tradução, assim como é possível o ensino da tradução do humor.

O autor põe em discussão uma temática bastante recorrente nos estudos que relacionam tradução e humor. Trata-se do debate em torno da traduzibilidade, segundo o qual traduz-se o humor baseado na situação, enquanto aquele que se apóia em fatores eminentemente lingüísticos não seria traduzível (Cf. SCHMITZ, 1996; POSSENTI, 1998; ROSAS, 2002). A discussão interessa ao presente estudo, em função do tipo de discurso humorístico do qual é composto o *corpus* selecionado.

Embora Brezolin parta de uma reflexão acerca da traduzibilidade do humor, pouco se dedica à questão em si. O autor vai além do “sim ou não” para propor um posicionamento com relação à traduzibilidade de qualquer tipo de humor (e mesmo de qualquer tipo textual) em que se privilegiam as estratégias de recriação do texto da língua de partida na língua de chegada. Afirma que:

Em suma, o que torna viável a tradução de uma piada (e outros tipos de texto) é necessariamente nossa concepção de tradução – concepção essa que, além de prever as várias interpretações de cada leitor, aceita o recurso de recriação como a única saída para alguns casos – um texto humorístico que ocorre em nível fonológico, por exemplo.
(BREZOLIN, 1997, p. 18-19)

A concepção adotada por Brezolin, que percebe a tradução enquanto recriação do texto em um contexto diverso daquele para o qual foi originalmente criado, é a noção que norteia as decisões relativas aos procedimentos tradutórios ao longo deste trabalho. Cumpre fazer um rápido paralelo desta abordagem (tradução enquanto recriação) com a Teoria Funcionalista, vez que tanto aquela,

quanto esta, baseiam suas decisões a respeito da ação tradutória na finalidade da tradução. Desse modo, em ambas situações, uma tradução é realizada tendo-se em vista fatores como: cliente, público-alvo, tempo, registro, gênero etc. (Cf. BREZOLIN, 1997, p. 19).

Nesse sentido, Brezolin classifica a tradução de humor, ou de qualquer tipo textual, como uma “atividade heurística” que presume o domínio de habilidades situadas em quatro áreas que, de acordo com (DESLILE, 1988, p. 109 *apud* BREZOLIN, 1997, p. 21) são: “língua, conhecimentos gerais, compreensão e re-expressão”.²⁴

Retomando a discussão acerca da tradução de piadas baseadas na situação e aquelas construídas sobre bases lingüísticas, vale conferir duas piadas traduzidas por Brezolin, juntamente com seus alunos. A primeira, cujo humor baseia-se na situação, ocorre em um restaurante, quando um cliente é surpreendido por uma mosca em sua sopa. Confira:

Diner: - “Waiter, what’s this fly doing in the soup?”²⁵
Waiter: - “Looks like the breast-stroke, sir”.

Cliente: - Garçom, o que esta mosca está fazendo na minha sopa?
Garçom: - Me parece que está praticando nado de peito, senhor.

Esta piada não representa maiores problemas para os tradutores, como já mencionado. No entanto, outras possibilidades são sugeridas no estudo de Brezolin. Sendo assim, limitar-me-ei a reproduzir apenas esta proposta de tradução. Já a segunda piada, baseada em fatores lingüísticos, merecerá maior atenção em função das especificidades inerentes ao seu processo tradutório. Vejamos:

²⁴ “language, general knowledge, comprehension and re-expression”.

²⁵ (Nash, 1985, p.115 *apud* Yamaguchi, 1988, p. 325)

Famed Chinese diplomat attended gala reception in Washington in early part of the day. Senate lady, trying to make polite conversation, asked, "Dr. Wong, what 'nese' are you? Chinese, Japanese, or Javanese? "Chinese", he replied, "and you, madam? What 'kee' are you? Monkey, donkey, or yankee?"²⁶

Um famoso diplomata chinês chega à recepção de gala em Brasília e é recebido pela senhora que tenta puxar papo perguntando: - Que tipo de nês o senhor é, Dr. Wong? Chinês, japonês ou javanês? – Chinês – respondeu não muito satisfeito com a pergunta. – E a senhora, que tipo de eira é? Estrangeira, maloqueira ou brasileira?

Ao contrário do que ocorre com a piada anterior, esta traz um problema mais complicado a ser resolvido pelo tradutor. Trata-se de uma piada construída a partir de elementos fonético-fonológicos, cuja combinação estrutura-significado não coincide na língua portuguesa. Portanto, para que a piada possa ser reconstruída tendo como alvo o público brasileiro, algumas imagens deverão ser modificadas, de modo a favorecer a combinação estrutura-significado do mecanismo lingüístico responsável pelo humor a partir de elementos da nova realidade onde é reconstruída.

Brezolin, juntamente com sua equipe de trabalho/pesquisa, propõe outras soluções para o gatilho mencionado acima. Desse modo, temos as possibilidades: "E a senhora, que tipo de aca é a madame? Macaca, bruaca ou polaca"? ou ainda: "E a senhora, que tipo de eira é? Toupeira ou brasileira"? (Cf. BREZOLIN, 1997, p. 27). Com efeito, diversas sugestões de tradução são possíveis para este enunciado. Tais possibilidades dependem da imaginação, experiências e capacidade de expressão do tradutor. Dessa forma, vale finalizar a discussão das idéias de Brezolin com uma citação do autor a respeito da atividade da tradução. Para ele:

A tradução de texto humorístico ou não-humorístico é, assim, vista como uma atividade intelectual interligada à compreensão, conhecimento geral, língua e re-expressão. Uma atividade que não apenas admita as várias interpretações de seu (*sic*) leitores, mas que também aceite que o

²⁶ True (1981 *apud* BREZOLIN, 1997, p. 26-27)

texto traduzido exista em função dos objetivos a que se propõe, considerando o texto original apenas como um ponto de partida. (BREZOLIN, 1997, p. 28-29)

2.2. A TRADUÇÃO AUDIOVISUAL

2.2.1. A DUBLAGEM

A dublagem é o processo de tradução por meio do qual as falas “originais” dos personagens de um filme, ou outra produção cinematográfica, são substituídas pelas falas de atores dubladores numa língua de chegada.

Esta modalidade de tradução é realizada nos países europeus e no Brasil de forma bastante semelhante, sendo observada apenas uma diferença significativa. De acordo com Araújo (2000, p. 49-53), na Europa, o processo pode ser resumido da seguinte maneira: em primeiro lugar, são registradas informações importantes sobre o filme em papel ou disquete; em seguida, examina-se a fita de *videotape* a ser gravada para garantir que não contém falhas; o passo seguinte é a inclusão de um *time code* (relógio que, em geral, localiza-se na parte superior da tela e marca horas, minutos, segundos e quadros) na fita de trabalho; com o auxílio do *time code*, faz-se a marcação do início e do final de cada enunciação dos personagens, essa marcação é anotada no *script*, formando a lista de diálogos; o passo seguinte é a realização da primeira tradução - referida por Whitman-Linsen (1992) como *rough translation*, uma espécie de tradução aproximada, ainda sem os cuidados com o sincronismo labial; na seqüência, essa primeira tradução é adaptada, de modo a se adequar ao movimento dos lábios dos personagens (sincronismo labial); em seguida, forma-se o elenco de atores dubladores, considerando características vocais, sotaque, capacidade de interpretação etc.²⁷; formado o elenco, passa-se à gravação; os próximos procedimentos são as mixagens. Faz-se uma primeira mixagem e edição para

²⁷ Confira o modelo de Luyken *et al.* (1991, 69-73)

análise e ajustes, depois a mixagem final; o processo é concluído com a aprovação pelo cliente.

Como informei acima, a dublagem no Brasil ocorre de maneira bastante semelhante ao processo descrito para a Europa. No entanto, aqui, um só profissional (o tradutor para dublagem) realiza a tradução e adaptação do texto aos padrões sincrônicos dos movimentos labiais dos personagens.

Whitman-Linsen realizou investigação acerca da dublagem em três países europeus, quais sejam: Alemanha, França e Espanha. Embora o foco do trabalho gire em torno dos aspectos lingüísticos envolvidos na dublagem, não ficam de fora considerações de natureza técnica, como, por exemplo, os procedimentos adotados na realização deste tipo de tradução audiovisual. Desse modo, o estudo auxilia na avaliação dos procedimentos utilizados na dublagem, apontando, por exemplo, vantagens e desvantagens da modalidade. Outro aspecto relevante do trabalho relaciona-se ao fator sincronismo, crucial nas questões relativas à dublagem e que será discutido de forma mais peremptória neste estudo.

Tendo em vista a amplitude do estudo de Whitman-Linsen, não seria viável, nem mesmo cabível, nesta pesquisa, um debate profundo acerca de todos os tópicos levantados pela autora. Nesse sentido, limitar-me-ei a discutir apenas as questões mais pertinentes ao presente estudo.

A dublagem não tem sido vista com a importância que de fato tem no mundo cinematográfico. Aliás, quando o que está em jogo é a tradução enquanto atividade intelectual, a retórica parece ser sempre aquela que a classifica como de menor importância. Com relação à legendagem, a situação não se mostra diferente. Essa constatação é possível, se observarmos o contexto em que ela se realiza, incluindo nessa observação, é claro, fatores ligados aos recursos humanos.

Como ilustra Whitman-Linsen (1992, p.09;115) ainda no início da discussão, a área da dublagem tem se tornado, a cada dia, uma espécie de “terra de ninguém”. Não há uma preocupação do mercado cinematográfico no sentido de zelar, sequer, pela qualidade do produto final. Razão pela qual a atividade pode ser e é realizada por profissionais (se é que, em alguns casos, pode-se referir a determinadas pessoas envolvidas no processo de dublagem como profissionais) sem a devida qualificação. Inúmeros tradutores do meio audiovisual trabalham sem nunca ter passado por uma capacitação mínima em tradução. Alguns, simplesmente, porque estiveram por algum tempo no país onde o filme estrangeiro é produzido, outros, porque estudaram a língua estrangeira em cursinhos, mas não têm experiência nem leitura em tradução. Quanto ao reconhecimento pela atividade desenvolvida, é de domínio comum o conhecimento a respeito da fama, bem como da fortuna, dos atores “estrelas” que aparecem nas telas dos cinemas do mundo inteiro. O que não se conhece são os donos das vozes que se emprestam às “estrelas” ao redor do mundo, exercendo papel fundamental para o sucesso de suas produções(é necessário informar, no entanto, que, em filmes infantis, os atores dubladores são anunciados). Não poderia deixar de citar ainda as condições desfavoráveis de trabalho e remuneração dos profissionais da dublagem, o que, infalivelmente, se reflete na má qualidade de muitas traduções.

Um dos aspectos mais importantes no debate em torno da qualidade de uma produção cinematográfica dublada diz respeito ao sincronismo labial. A percepção que geralmente se tem desta realidade ocorre em três níveis diferentes. O primeiro relaciona-se à articulação das vogais e consoantes. Assim, ao assistirmos a um filme dublado, dizemos que existe sincronismo labial quando há harmonia entre o som que escutamos e aquele aparentemente articulado pelo ator na tela.

A segunda forma de ocorrência do sincronismo se dá no nível silábico. Neste caso, a atenção se volta para a articulação de uma determinada sílaba pronunciada pelo ator. Portanto, se há congruência entre o que se escuta do filme

e o que de fato o ator pronunciou na tela, consideramos que houve sincronismo no nível silábico.

Finalmente, temos o sincronismo no plano da sentença. Quiçá, o mais comprometedor da qualidade da produção audiovisual. Nesse ponto, o sincronismo é observado levando-se em conta o início e o final do pronunciamento de uma frase. De forma semelhante ao que ocorre nas situações anteriores, a atenção se volta para a articulação da frase realizada pelo ator que aparece na imagem. O sincronismo neste nível será bem sucedido se o que se escuta na dublagem coincide, na forma e no tempo de realização, com a articulação exibida pelo ator na tela.

No entanto, embora o sincronismo tenha sido tratado de forma quase “dogmática” ao longo da história da dublagem, o que se percebe na contemporaneidade é que tal realidade tem sofrido mudanças, e que a prioridade dispensada à questão do sincronismo, atualmente dá lugar a uma maior atenção por parte dos profissionais da área à fluência e naturalidade dos diálogos traduzidos. Assim, temos a informação de Whitman-Linsen (1992, p. 21), segundo a qual:

O sincronismo labial, também chamado sincronismo fonético, parece ter caído em desuso. Até a década de 1960, o sincronismo labial era aparentemente encarado como um dogma “absoluto”. Hoje, no entanto, é, geralmente, considerado como de importância secundária entre muitos profissionais e pesquisadores da dublagem. Esse fato tem ocorrido, basicamente, porque as pesquisas têm revelado que os espectadores não conseguem discernir pequenos deslizes e discrepâncias no que concerne ao movimento dos lábios. À medida que o público vai se envolvendo com o enredo do filme, tende, inconscientemente, a se tornar mais tolerante com relação às discrepâncias do movimento labial. Maior atenção é dada ao sincronismo no início do filme. [...] Não é conveniente comparar os espectadores de uma forma geral com surdos, que são, em alguns casos, treinados para ler os lábios dos falantes e decifrar as palavras a partir de sua articulação [...]²⁸.

²⁸ .Lip synchrony, often called phonetic synchrony, seems to have fallen into desuetude. Until the 1960's it was apparently “absolute dogma” yet is now generally considered to be of secondary importance, even anachronistic, by many a dubbing professional as well as many a researcher (“ein nicht notwendig zu betrachtendes Postulat”), basically because research has shown that the viewer cannot discern minor slips and discrepancies in lip movements. Particularly when the audience

Sem entrar no mérito da discussão “importante *versus* secundário” no que concerne ao sincronismo labial na dublagem, vale ressaltar que outros tipos de sincronismos são observados nesta modalidade de tradução audiovisual, conforme mencionei anteriormente. Desse modo, o sincronismo silábico, quase sempre inseparável daquele que ocorre no plano da sentença, muito freqüentemente é posto em cheque no momento da tradução dos diálogos. Este fato tem origem na disparidade estrutural das línguas envolvidas no processo. Imagine-se a tradução dublada do inglês para o português, por exemplo, da frase *I miss you*, que é composta de três sílabas. Em português temos “Sinto sua falta”, com seis sílabas (o dobro, por tanto), para evitar “Estou com saudades de você”, que tem nove (o triplo do número de sílabas de sua correspondente em inglês). Em outros casos ocorre o oposto (embora mais esporadicamente). Temos uma frase na língua estrangeira cuja tradução para a língua de chegada se dá por meio do uso de um número menor de sílabas, como em *one hundred colored people*, do inglês, com sete sílabas, cuja tradução para o português tem apenas três: “cem negros”.

O Sincronismo, embora tenha sido encarado como elemento crucial na dublagem, ultimamente tem recebido trato diferente daquele de décadas anteriores. O que se percebe na atualidade é que, como afirma Araújo (2000, p. 136), “apesar de os protestos de alguns em relação a ‘os personagens falarem de boca fechada’, a falta de sincronismo não parece ser a crítica maior à dublagem”. Dando seqüência à discussão, a autora cita Baker (1998, p. 75), que afirma:

A sincronização labial não é tão restritiva quanto parece. Ajustar os sons ao movimento dos lábios é apenas necessário nas tomadas em que sejam totalmente visíveis o rosto e os lábios dos personagens. E mesmo assim, nem todos os sons devem ser ajustados. Somente os labiais e semi-labiais, em que a boca deve estar fechada, requerem um cuidadoso ajuste dos sons.
(BAKER, 1998 *apud* ARAÚJO, 2000, p. 137)

grows more and more involved in the story line, they tend to become, unconsciously, more lenient in their acceptance of lip movement disparities. More attention is paid to lip synchrony and isochrony in the first few reels. [...] It does no good to compare the film viewer to a deaf mute reading lips, since the latter has been trained to read lips and is intent on making out the words spoken from the physical articulative clues.

Oliver Goris realizou estudo com o objetivo de analisar a forma pela qual filmes de origem estrangeira são veiculados na França. Por não dispor de uma metodologia conhecida para este fim nos estudos da tradução, realizou investigação sistemática por meio de análise empírica de versões dubladas de filmes ali disponibilizados. Seu estudo revelou que há uma regra não-oficial, e que, no entanto, parece fundamentar a atividade da dublagem naquele país.

Goris detectou aquilo que chamou de “um conjunto de normas”. Trata-se de procedimentos relacionados à atividade de tradução que funcionam nos vários níveis (lingüísticos, culturais, sociais etc.) dos textos traduzidos. As normas identificadas por Goris visam interferir nas dublagens por meio de três estratégias por ele definidas como a) Padronização Lingüística; b) Naturalização e c) Explicitação. A discussão aqui apresentada tentará evidenciar tais estratégias, buscando estabelecer elos, sempre que possível, entre a investigação realizada por Goris e o presente estudo.

Antes de passar à análise das “normas”, Goris faz um relato geral acerca da dublagem, situando-a nos estudos da tradução, apontando vantagens e desvantagens, realizando paralelos entre traduções dubladas e legendadas. Portanto, cumpre observar que o debate em torno do estudo da dublagem gira, muito freqüentemente, entre questões comparativas destas duas modalidades de tradução audiovisual. Nesse sentido, informa (GORIS, 1993, p. 171):

As “vantagens” da legendação são freqüentemente citadas como argumentos contra a dublagem: a possibilidade de oferecer explicações extras ou informações mais explícitas na tradução; a omissão de elementos incompreensíveis ou desnecessários; a possibilidade do contato do espectador com a língua estrangeira. Em contraposição, as “desvantagens” da legendação são citadas como argumentos a favor da dublagem: a dublagem não exige a redução textual, inevitável no processo da legendação; a dublagem permite a construção de um discurso mais homogêneo, vez que se trata de uma tradução oral de uma fonte também oral. Desse modo o espectador não terá que dividir sua atenção entre as imagens exibidas e a tradução escrita das falas;

finalmente, a dublagem, ao contrário da legendação, possibilita a compreensão do filme por parte do espectador analfabeto.²⁹

É relevante ao meu estudo esse confronto entre dublagem e legendagem, vez que pretendo discutir a recepção do humor em ambas modalidades de tradução audiovisual. Feito este paralelo, Goris discute as “normas” indicadas acima, iniciando pela Padronização Lingüística. Esta “norma” busca adequar a versão “original” do filme às necessidades da clientela por meio da alteração de elementos relacionados à língua falada no filme, aos dialetos, bem como aos idioletos ali presentes.

As alterações em aspectos da língua falada consistem na redução de elementos que poderiam ser classificados como distintivos dos diversos falares da língua onde o filme foi produzido. Em alguns filmes procedentes de países de língua inglesa a presença de certas marcas da oralidade é uma constante, como é o caso, por exemplo, da contração do verbo com a preposição: *gonna, wanna, outta* ao invés de *going to, want to, ought to*. Outras marcas orais como as elipses *doin, fakin, killin*, ao invés de *doing, faking, killing*, para não citar as formas mais freqüentes relacionadas ao verbo *to be*, como *I'm, you're, she's* etc. O que Goris observa é que, quando o texto é vertido para a língua de tradução, essas marcas são suprimidas dos diálogos, permanecendo neles apenas algumas poucas características do discurso oral, bastante aproximativas do francês padrão. Revela que:

Os tradutores têm “padronizado”, sistematicamente, as características orais do idioma original, reduzindo-as a apenas duas marcas da oralidade tão bem aceitas no francês padrão que já não são nem mesmo

²⁹ The “advantages” of subtitling are often cited as arguments against dubbing: the possibility of adding explanations or more explicit information in the translation, of omitting incomprehensible or insignificant elements, and of bringing the viewer in contact with foreign languages. As against it, the “disadvantages” of subtitling are often cited as arguments in favour of dubbing. Dubbing does not require the text reduction that is seen as inevitable for subtitling. Dubbing also constructs a more homogeneous discourse (it is an oral translation of an oral source text), so that the viewer does not have to divide the visual part of his or her attention between the images and the written translation. Finally, dubbing, in contradistinction to subtitling, makes it possible for illiterate viewers as well to understand the translated film.

consideradas como fora dos padrões gramaticais, ou marcas do discurso oral³⁰.
(GORIS,1993, p. 174)

A segunda “norma” recorrente nas dublagens identificada no estudo de Goris é a Naturalização. Por meio deste procedimento os tradutores visam tornar os filmes dublados o mais próximo possível da realidade do país onde é exibido, sendo o grande objetivo passar ao espectador a idéia de que o filme foi ali produzido “originalmente”. Quatro procedimentos de Naturalização têm sido observados com maior freqüência, quais sejam: adaptação sócio-cultural, intervenção nos sinais gráficos, intervenção na pronúncia e o sincronismo visual.

Por meio do procedimento de adaptação sócio-cultural são detectadas e suprimidas da produção, temáticas que não se harmonizam com os interesses daqueles que demandam a tradução.

Os sinais gráficos constituem um verdadeiro desafio a ser encarado pelos tradutores. São, com efeito, os grandes delatores da naturalização “artificial”, no sentido de que revelam, em muitos casos, a origem do filme. Os sinais gráficos geralmente estão presentes ao longo do cenário de toda a produção fílmica, ora nos muros, ora em livros, jornais, cartas etc; nos rótulos de produtos industrializados, enfim.

Como solucionar o problema? Que procedimentos deverão ser adotados no sentido de ocultar dos olhos atentos dos espectadores (principalmente porque na dublagem os espectadores não precisam dividir a atenção entre as imagens e a tradução escrita na tela, como ocorre com a legendagem, fato que lhes permite maior concentração nas imagens do filme) as inscrições na língua estrangeira? Entre as estratégias utilizadas para a tradução destes sinais, percebe-se a explicação oral por meio de um personagem; há a possibilidade da tradução em

³⁰ All translators have systematically “standardized” the original oral characteristics by reducing them to two features which are generally accepted in standard French, to the point where they are not even considered ungrammatical or even specifically oral anymore.

off, etc. No entanto, a intervenção mais radical já registrada (Cf. GORIS, 1993, p. 178-179) se dá por meio da substituição do sinal gráfico em laboratório, estúdio etc. Este procedimento foi realizado no filme *Mary Poppins*.

No nível da pronúncia, a Naturalização se dá em função da adaptação da pronúncia de nomes próprios, por exemplo, aos padrões da Língua de Chegada. Assim, na França tem-se uma característica marcante que é a “oxitonização” das palavras.³¹

O último fator envolvido na Naturalização é o sincronismo. Para Goris (1993, p. 180) este é, “[...] sem dúvida, seu aspecto mais importante”.³² Esse aspecto da já foi discutido no presente trabalho, sob a ótica de Whitman-Linsen (1993), cujas proposições se harmonizam com as idéias de Goris.

A Explicitação é o último recurso de interferência no texto traduzido. Como o próprio nome sugere, esta estratégia se caracteriza pela tentativa de tornar mais explícita na tradução, a informação veiculada no texto da língua de partida. Há quem proponha que este é um procedimento inviável na dublagem (por exemplo, FODOR, 1976, *apud* GORIS, 1993, p. 182), em virtude do sincronismo visual. No entanto, a experiência tem mostrado o oposto. Aliás, a Explicitação tem se revelado um recurso universal no procedimento tradutório, o que implica dizer que, geralmente, um texto traduzido tende a ser mais explícito que o “original”. Esta asserção é corroborada por Goris, que cita Toury (1980, p. 60): “Há, por exemplo, uma tendência quase geral do tradutor - independente de sua identidade, língua, gênero, período etc. – de explicitar na tradução informação que, no texto original, é apenas implícita”.³³

³¹ A título de ilustração, vale recordar a massificação do processo que chamei de “oxitonização” das palavras no período em que se realizou a Copa do Mundo de Futebol realizada na França, no ano de 1998. Naquela ocasião, os veículos de comunicação de massa, como o rádio e a televisão, repetiram incansavelmente, com fins humorísticos, os nomes de atletas (jogadores) brasileiros pronunciados por comunicadores franceses, bem como pelas pessoas em geral, naquele país. Os mais freqüentes eram Romariô (Romário), Ronaldô (Ronaldo “fenômeno”) e Bebetô (Bebeto).

³² **Visual synchrony** is without doubt the most important aspect of naturalization.

³³ For instance, there is an almost general tendency – irrespective of the translator’s identity, language, genre, period, and the like – to explicitate in the translation information that is only implicit in the original text.

2.2.2. A LEGENDAGEM

De acordo com Araújo (2000, p.54), “a legendagem é a tradução em forma de texto escrito dos diálogos de um filme ou programa de TV, apresentada simultaneamente com o original”.

Assim como ocorre com a dublagem, há diferenças nos processos de legendagem no Brasil e na Europa. Como mostra Araújo (2000, p. 57-58), na Europa, os procedimentos são realizados na seguinte ordem: o primeiro passo é o registro, em papel ou disquete, de informações a respeito do filme a ser legendado: título, data da legendagem, distribuidor etc; em seguida, a fita de trabalho é examinada; no próximo passo, copia-se o filme na fita verificada, já com o *time code*; em seguida, é feita a marcação, ou seja, a determinação do momento em que uma legenda deve aparecer e desaparecer; o estágio seguinte é dividido em três partes: tradução, adaptação e confecção das legendas; no procedimento seguinte, as legendas são transferidas para um disquete ou *software*; em seguida, é feita a revisão e, se necessário, correções; aprovadas as legendas pelo cliente, o filme legendado estará pronto para exibição.

No Brasil, os profissionais da legendagem não contam muito com o auxílio dos *softwares*. O processo por meio do qual é realizado este tipo de tradução é descrito por Araújo (2000, p. 59), da seguinte forma:

O distribuidor passa a fita matriz para o laboratório, que contrata o tradutor. A marcação é feita mentalmente com o auxílio de um microcomputador, do programa “Word” e do TCR. O legendista entrega sua tradução para o “marcador” e depois para o “operador”. Entre os dois últimos estágios do processo, a tradução é revisada.

De acordo com Luyken et al. (1991, p. 12-45), os principais elementos envolvidos na legendagem são:

- Espaço na tela: a legenda pode ter no máximo duas linhas. Cada linha pode ficar na tela por no máximo dois segundos. O máximo de caracteres permitido para cada linha é entre 32 e 40, em um filme de 35 mm. No filme de 16 mm, o número máximo de caracteres gira em torno de 24 e 27.
- O tempo de permanência das legendas na tela depende de três fatores: a quantidade de texto traduzido; a velocidade de leitura por parte dos espectadores que, em geral, oscila entre 150 e 180 palavras por minuto; e o intervalo entre as legendas.
- O tempo de inserção e retirada das legendas: em geral, são observados os cortes (mudanças de cenas), as pausas e o formato das legendas.

Como observa Araújo, as legendas podem ser classificadas a partir de dois parâmetros: o lingüístico e o técnico. O parâmetro lingüístico informa se a legenda é intralingual ou interlingual. O parâmetro intralingual refere-se à legenda escrita na língua em que é produzido o programa a ser exibido (filme, por exemplo). É utilizada em programas “domésticos” para os espectadores surdos ou com problemas auditivos, bem como em programas destinados ao estudo de uma língua estrangeira.

A legenda interlingual, por sua vez, é mais comum que a primeira. Trata-se da tradução do texto “original” para a língua do país onde será exibido o filme. Vale salientar que, em um único DVD (Digital Versatile Disk), várias traduções do mesmo filme podem ser disponibilizadas.

Quanto ao aspecto técnico, as legendas podem ser abertas ou fechadas. De acordo com Araújo (2000, p. 56):

A legenda ABERTA (open subtitle) é aquela sobreposta à imagem antes da transmissão ou exibição. Pode ser “virtual”, no caso da transmissão por satélite, “queimada” a ácido (nos filmes em película para exibição em cinema) ou gravada eletronicamente (nos filmes para distribuição em vídeo). Geralmente é uma tradução interlingual.

Já a legenda FECHADA, referida no Brasil por *closed caption*, é apresentada na definição de Araújo (2000, p. 56) como “a interpretação condensada de toda a trilha sonora de uma produção audiovisual escrita em letras brancas, em caixa-alta ou caixa-baixa, sobre fundo preto (tarja) cujo acesso ficará a critério do espectador”.

CAPÍTULO III – A RECEPÇÃO DO HUMOR TRADUZIDO – O EXPERIMENTO

Nesta seção do trabalho farei considerações acerca do processo metodológico em torno da pesquisa, descrevendo o *corpus* selecionado, os procedimentos realizados passo-a-passo, informações a respeito dos grupos participantes e a análise pormenorizada dos dados obtidos no momento da exibição da amostra do filme, bem como os dados oriundos das respostas dos participantes acerca das estratégias de tradução utilizadas no filme *Uma babá quase perfeita*.

3.1. METODOLOGIA

O presente trabalho, que busca investigar a recepção do humor traduzido entre aprendizes-avançados da língua inglesa (como LE) e não-aprendizes, insere-se no conjunto dos estudos descritivos de ordem quali-quantitativa.

3.1.1. INSTRUMENTOS

3.1.1.1. Amostra do Filme Uma babá quase perfeita.

O primeiro instrumento utilizado neste estudo foi um trecho do filme *Uma babá quase perfeita*, uma produção de Marsha G. Williams, Robin Williams e Mark Radcliffe, dirigido por Chris Columbus, no ano de 1993. Transportando para o cinema um tema em constante debate na sociedade moderna, o filme, protagonizado por Robin Williams, mostra, de forma engraçada e emocionante, o dilema de uma família em processo de separação litigiosa, em que o pai, Daniel Hillard (Robin Williams) se faz passar por uma dedicada governanta (Sra.

Doubtfire) para poder ficar mais perto dos filhos e da ex-esposa. Depois de extensa batalha judicial e experiências amargas para toda a família, Miranda (Sally Field) finalmente percebe que não é por meio do litígio, das visitas monitoradas e do distanciamento entre pai e filhos que a situação da família vai melhorar. Assim, concede a Daniel o direito de visitar os filhos sem restrições judiciais. No final, o filme ajuda a perceber que é possível, sim, e algumas vezes necessária, uma separação harmoniosa para o bem da própria família (vide as falas da amostra selecionada nos anexos VI – português e VII – inglês) .

Em virtude das limitações de tempo e outras, comuns às pesquisas desta natureza, não foi possível trabalhar com o filme integralmente. Por essa razão, selecionei uma amostra que reúne quantidade significativa do humor presente na produção. Para dar maior veracidade às minhas conclusões de que o trecho é, de fato, engraçado, e considerando ainda as peculiaridades do humor em si (o fato, por exemplo, de que o que é engraçado para uma pessoa, pode não ser para outra), dez pessoas foram convidadas a assistir ao mesmo trecho e confirmaram as minhas suposições de que a amostra é, de fato, engraçada.

As pessoas que auxiliaram neste estudo, assistindo ao trecho indicado, foram selecionadas sem maiores critérios. Apenas procurei manter a maior representatividade social possível, levando em conta a idade, profissão e/ou ocupação dos participantes etc., aspectos importantes nos estudos da recepção do humor (Cf. VOGEL, 1989, p. 160 *apud* ATTARDO, 1994, p. 182).

Os colaboradores assistiram ao trecho isoladamente, na minha presença apenas, sem ter ciência das minhas intenções, de modo a evitar qualquer tipo de sugestão de minha parte, que viesse a intervir nos resultados. Apenas observei, discretamente, suas reações. No momento do convite, evitei fazer comentários sobre o filme, comunicando apenas que se tratava de um trecho de doze minutos, aproximadamente, cujo conteúdo não era de natureza ofensiva. A idéia era não gerar qualquer expectativa nos colaboradores.

Dessa forma, considerando as reações (a maioria de risos e gargalhadas) dos espectadores à amostra exibida, foi possível perceber que se tratava de uma seqüência engraçada.

O fragmento escolhido foi a parte do filme em que acontece o jantar de aniversário de Miranda. Este fragmento, de aproximadamente onze minutos e cinquenta e seis segundos, está localizado no período de tempo do filme entre 01:29':25" e 01:41':21".

No trecho, que tem início com a chegada dos personagens ao Restaurante Bridges, acontece o jantar de aniversário de Miranda. Estão presentes, sentados à mesma mesa, Miranda e seus três filhos, Stu (pretendente de Miranda) e a Sra. Doubtfire. Estes encontram-se na parte do restaurante reservada aos freqüentadores fumantes. Em outra mesa, onde ficam os não-fumantes, não muito distante da primeira, e localizada em um local que permite visibilidade do que acontece na mesa da aniversariante, está sentado o Sr. Lundy, proprietário de uma emissora de televisão, para quem trabalha Daniel, o esposo (em processo de divórcio) de Miranda.

Daniel, que se disfarça de babá dos próprios filhos (somente para poder ficar perto deles e de Miranda) e trabalha na casa da ex-esposa no período diurno, vê-se obrigado a se fazer presente à mesa de Miranda e também à do Sr. Lundy, quase a um só tempo, sendo necessário tirar e pôr o disfarce diversas vezes durante o jantar. Isto porque além de estar no jantar de aniversário de Miranda, disfarçado de senhora idosa, está, simultaneamente, participando de uma espécie de jantar de negócios, no mesmo restaurante, com o seu patrão, que se mostra interessado em lhe oferecer um emprego melhor, na emissora em que já trabalha. Daniel está sendo cogitado a passar de auxiliar de serviços gerais a apresentador de um programa infantil.

O trecho é, de fato, engraçado, pois Daniel realiza grande esforço para se fazer presente aos dois lugares e ainda tirar e pôr o disfarce de velhinha durante todo o tempo do jantar. Para deixar mais complicada ainda a situação de Daniel, o Sr. Lundy se serve de muita bebida, e não o faz sozinho. Pede que seja servido também a Daniel, que fica com os reflexos comprometidos, sob o efeito do álcool.

O fragmento selecionado é representativo do humor do filme, tanto o verbal quanto o proveniente dos gestos engraçados realizados por quase todos os personagens presentes no restaurante. No entanto, o destaque do trecho encontra-se no segmento em que a Sra. Doubtfire fica sozinha à mesa com Stu e faz provocações várias, sugerindo que o interesse deste por Miranda é apenas sexual. Ela ainda cria mentiras a respeito dos hábitos sexuais e da higiene da patroa, sempre com o intuito de separar os pretendentes, deixando livre seu caminho (o de Daniel), para reatar o casamento.

3.1.1.2. Questionário

Composto de cinco questões envolvendo o estudo de estratégias de tradução, o questionário (vide anexo V) apresenta cinco trechos potencialmente engraçados extraídos do filme mencionado. Cada trecho é precedido de informações acerca da situação em que ocorrem, com vistas a propiciar ao participante uma visão geral do contexto em torno dos enunciados. Após a contextualização de cada enunciado encontra-se o trecho extraído do filme, escrito em inglês. Em seguida, são apresentadas duas propostas diferentes de tradução (uma de forma mais literal e outra em que são utilizadas estratégias de recriação e adaptação)³⁴ para o português, das quais uma será apontada como a mais engraçada em cada situação. Vale informar que as traduções constantes dos questionários têm origens diferentes. As traduções referidas como literais foram

³⁴ Cf. Barbosa (2004, p. 65,76-77) e Alves, Magalhães e Pagano (2003, p. 24)

realizadas por mim, enquanto aquelas apontadas como sendo realizadas por meio de processos de recriação e adaptação foram extraídas da versão dublada do filme. Embora o texto escrito em inglês esteja presente no questionário, os participantes foram informados de que não era necessário analisá-lo, devendo manter a atenção somente nas traduções.

3.1.2. PARTICIPANTES

Participaram desta pesquisa, três grupos de espectadores, que assistiram ao fragmento selecionado do filme. Cada grupo foi composto por dez participantes. O primeiro, chamado de GVD (Grupo da Versão Dublada), foi composto por dez pessoas residentes no município de Icapuí-Ce, na faixa etária entre quinze e cinquenta e quatro anos. Foram observadas também informações relacionadas à profissão ou ocupação e o sexo do participante, de modo a contemplar a maior representatividade social possível.

No que se refere à idade dos participantes, vale salientar que a faixa etária indicada não foi um critério estabelecido a priori, mas resultado da seleção das pessoas a partir de certas especificidades, como familiaridade, disponibilidade, profissão, sexo etc. É importante informar que pessoas com idade acima de cinquenta e quatro anos foram convidadas a fazer parte do experimento, porém, recusaram-se a participar, alegando timidez. Outras aceitaram, todavia, não compareceram ao local no dia e horário estabelecidos. Por outro lado, evitei o convite a pessoas com idade inferior a quinze anos, por considerar que a efetiva compreensão e apreciação do humor, em determinadas circunstâncias, requer do espectador um certo amadurecimento intelectual e profissional, inserção social etc., possivelmente incompatíveis com pessoas desta faixa etária, observadas as exceções.

Com relação à forma pela qual os participantes foram convidados a colaborar com o estudo, informo que todos os convites foram realizados verbalmente, de maneira informal, considerando a minha familiaridade com os possíveis participantes e o fato da forma do convite não incidir, pelo menos peremptoriamente, sobre os resultados. Desnecessário seria informar, no entanto, que previamente à efetivação dos convites, listei nominalmente as pessoas que possivelmente se adequariam ao experimento, considerando os critérios apresentados no primeiro parágrafo desta seção.

A opção pela composição dos grupos das versões dublada e legendada por pessoas do município de Icapuí-Ce³⁵ não obedece a nenhum critério decisivo ao cumprimento satisfatório da pesquisa. O convite às pessoas indicadas deve-se ao fato da minha familiaridade com os habitantes daquela cidade, o que poderia viabilizar o agenciamento dos sujeitos para a realização do trabalho. Além disso, a familiaridade com os habitantes de Icapuí-Ce permite-me conhecer a maioria das pessoas que têm conhecimento da língua inglesa.

Este grupo assistiu ao filme em sua versão dublada. A idéia foi monitorar o nível de apreciação dos enunciados humorísticos, com o intuito de verificar se o efeito humorístico presente no enunciado “original” foi mantido na versão dublada. Isto foi possível por meio da observação das reações dos participantes, no momento em que foram expostos à amostra. As reações de cada participante foram registradas em uma tabela (LUQUE, 2003, p. 296) e codificadas como Reação Neutra, Sorriso e Gargalhada (veja a tabela no anexo II).

O segundo grupo, GVL (Grupo da Versão Legendada), constou, como o anterior, de dez participantes, também residentes no município citado e foram escolhidos de acordo com os critérios previstos naquele grupo, exceto pelo fato de

³⁵ Icapuí é município do litoral leste do Estado do Ceará, distante 204 km de sua capital, Fortaleza. É o município onde nasci, e trabalhei como professor e coordenador (administrativo e pedagógico escolar no ensino fundamental) durante oito anos.

que os membros do GVL passaram por um controle rigoroso de conhecimento da língua inglesa. Como este grupo assistiu ao filme na versão legendada, o primeiro critério foi que os participantes não tivessem conhecimento de inglês, pois, como nesta modalidade de tradução audiovisual é preservado o fundo sonoro “original” do filme, isso poderia influenciar nos resultados desta pesquisa (Cf. LUQUE, 2003, p. 296).

A seleção destes participantes foi de fácil efetivação, em função da minha familiaridade com os habitantes do município de Icapuí-Ce. No entanto, ao convidar os possíveis participantes para a formação deste grupo, realizei entrevista com o intuito de conhecer formalmente a familiaridade dos colaboradores com a língua inglesa. O objetivo maior desta entrevista foi assegurar o rigor científico desta pesquisa (ver roteiro da entrevista no anexo I).

Como já foi citado, este grupo assistiu ao trecho do filme na versão legendada. Desse modo, tive a oportunidade de analisar, por meio de suas reações, a capacidade do efeito humorístico “original” do filme de se manter na tradução por meio de legendas.

O terceiro grupo, GVO (Grupo da Versão “Original” sem Tradução), foi composto, assim como os demais, de dez participantes. A seleção dos seus membros obedeceu aos seguintes critérios: alunos do Curso de Mestrado Acadêmico em Lingüística Aplicada e da Graduação em Letras Estrangeiras (inglês), do Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará - UECE, conhecedores da língua inglesa.

Embora o conhecimento da língua inglesa pelos participantes deste grupo seja crucial ao estudo, não realizei teste para aferição da performance dos participantes do GVO, em função da minha familiaridade com os referidos sujeitos, com quem convivi por um período superior a dois anos.

Os participantes deste grupo foram expostos à amostra do filme, na versão “original” sem legendas. A idéia foi, a partir da observação e registro das reações dos participantes, obter dados que possibilitassem a comparação do grau de apreciação do humor na sua versão “original”, sem tradução, com a apreciação do humor nas suas versões traduzidas.

3.1.3. PROCEDIMENTOS

Com o intuito de tornar mais sistemáticas as ações no decorrer desta pesquisa, procurei seguir os seguintes passos:

1) Seleção de uma amostra representativa do humor do filme *Uma babá quase perfeita*.

2) Seleção ou isolamento de partes da amostra do filme – Este procedimento serviu de base para uma análise mais detalhada das reações dos participantes. Com o intuito de observar com mais precisão as reações dos participantes, isolei cinco partes do trecho mencionado, nas quais o humor é bastante evidenciado. Essas partes foram chamadas de fragmentos e referidas ao longo do texto como F1, F2, F3, F4 e F5. Cada fragmento da amostra será discutido separadamente na seção dedicada à análise dos dados. A idéia foi analisar as reações dos participantes não apenas à amostra como um todo, mas a enunciados específicos, permitindo perceber, por exemplo, de que forma cada participante, de cada grupo, reagiu a um determinado enunciado humorístico. Isso assegurou a legitimidade dos dados, evitando uma observação apenas superficial das reações.

3) Desenvolvimento de instrumental para registro das reações dos participantes – Para garantir o registro no momento em que os sujeitos estivessem assistindo ao trecho do filme, desenvolvi instrumentais que foram utilizados para

fins de registro das reações de cada um dos espectadores a cada fragmento da amostra. Trata-se de duas tabelas, uma baseada naquela desenvolvida por Luque (2003, p. 301), em que aparecem espaços que foram preenchidos de acordo com o tipo de reação esboçada. Diferentemente do que ocorre no estudo realizado por Luque, apenas três tipos de reações foram esperadas: a) Reação Neutra (*no reaction*); b) Sorriso (*smile*) e c) Gargalhada (*laughter*). A outra tabela é semelhante à primeira, tendo sido acrescida apenas do nome de cada grupo, ao lado do espaço que foi designado ao registro das reações dos participantes, em que serão apresentados a somatória e os percentuais das reações de cada grupo a cada fragmento da amostra (ver tabela no anexo III).

4) Elaboração do roteiro de entrevista – Os participantes do GVL responderam a quatro perguntas com o objetivo principal de revelar a familiaridade com a língua inglesa (anexo I).

5) Formação dos grupos que participaram da pesquisa, de acordo com o mencionado acima.

6) Exposição dos participantes à amostra do filme e registro de suas reações – Em primeiro lugar, fiz a exposição do fragmento do filme para os participantes do GVD, em seguida foi a vez do GVL e, finalmente, o GVO. A ordem da exposição da amostra aos grupos não foi considerada como de maior relevância ao estudo. Somente auxiliou na sistematização das atividades. É importante ressaltar que cada participante assistiu ao filme isoladamente, na minha presença, apenas, de modo a evitar que exercessem entre si qualquer tipo de influência, como o riso coletivo, timidez etc. Decerto, mesmo a minha presença poderia, de alguma forma, influenciar as reações dos participantes. No entanto, considerando a indisponibilidade de uma sala mais apropriada, onde pudesse me colocar em um local, fora do ângulo de visão do participante, no momento em que este estivesse assistindo ao filme, procurei fazer as observações acerca das suas reações da forma mais discreta possível. Quando da exposição do trecho aos

participantes, estava munido da tabela e dediquei especial atenção à observação das reações, no momento em que apareceram na tela os cinco fragmentos principais, selecionados da amostra. A intenção era perceber a reação de cada participante a um determinado enunciado. Quanto à minha postura/disposição (observador) e a dos participantes na sala de exibição, vale notar que cada participante, isoladamente assistiu à amostra, sentado em uma cadeira à frente da televisão, a uma distância aproximada de dois metros. Observei as reações posicionado em uma cadeira à direita do participante, a uma meia distância entre este e a televisão, numa localização cuja linha imaginária vista de cima descreveria uma figura mais ou menos semelhante a um triângulo equilátero (de três lados iguais).

7) Aplicação dos questionários – Logo após assistirem ao filme, os participantes foram solicitados a responder ao questionário a respeito das estratégias de tradução.

8) Análise dos dados – De posse dos dados obtidos por meio das observações realizadas durante a exposição do filme, bem como pelas respostas obtidas nos questionários, passei à fase da análise. Esta se deu em quatro etapas, como segue:

- a) Em primeiro lugar, analisei os dados obtidos do GVD, com o intuito de verificar se o humor presente no filme (versão “original”) surtiu efeito na versão dublada. Este procedimento viabilizou a verificação da primeira hipótese (a primeira parte) expressa neste estudo, segundo a qual um determinado enunciado humorístico pode produzir efeito de humor tanto na versão dublada quanto na legendada.
- b) Na etapa seguinte, realizei procedimento de análise semelhante ao executado na ação anterior. Desta feita, trabalhei com os dados obtidos do GVL. Por meio da observação das reações dos participantes deste grupo e adotando o mesmo processo aplicado para

a versão dublada, verifiquei se a reação ao humor presente na versão “original” do filme foi mantida na versão legendada. Adotando este procedimento, foi possível testar a segunda parte da primeira hipótese. É importante notar que os procedimentos de análise “a” e “b” oferecem suporte para a resposta da primeira questão de pesquisa deste estudo, que indaga: um determinado enunciado humorístico pode produzir efeito de humor na sua versão traduzida?

- c) O terceiro passo da análise dos dados está ligada à inferência do grau de apreciação do humor em cada uma das três versões analisadas. Nesse sentido, analisei, em primeiro lugar, os dados obtidos do GVO, no sentido de verificar se o humor ali se mantinha. Em seguida, comparei-os com os dados obtidos dos demais grupos - GVD e GVL. A intenção foi verificar o grau de apreciação humorística de cada grupo. Em seguida, estabeleci graus de apreciação do humor para cada grupo de participantes, viabilizando a identificação daquele que mais apreciou o humor presente no filme, se o que assistiu à amostra na versão “original” sem legendas, ou aqueles que assistiram às versões dublada ou legendada. Este procedimento tornou possível a verificação da segunda hipótese, que postula: um enunciado humorístico não produz efeito de humor quando apresentado em sua versão “original” (inglês) sem tradução a aprendizes-avançados da língua inglesa como LE.
- d) O último procedimento desta etapa teve como objetivo analisar as informações provenientes do questionário aplicado entre os participantes, acerca das estratégias utilizadas no processo de tradução de enunciados humorísticos presentes no filme. Assim, realizei análise comparativa das respostas dos alunos a respeito das propostas de traduções apontadas como as mais engraçadas. Este procedimento permitiu identificar as estratégias mais adequadas ao processo de tradução do humor, se aquelas mais voltadas ao texto da língua de partida (Tradução Literal), ou as estratégias de adaptação e

recriação, que primam pelo efeito da tradução na língua de chegada. Vale ressaltar que a análise proveniente deste procedimento viabilizou a resposta acerca da segunda questão de pesquisa proposta neste estudo, que indaga a respeito das estratégias mais adequadas à tradução do humor.

3.2. ANÁLISE DOS DADOS

Nesta etapa do trabalho, procurarei analisar os dados obtidos por meio das reações dos participantes. Tais reações foram registradas em instrumental próprio, no momento em que os participantes foram expostos à amostra do filme *Uma babá quase perfeita*.

Proponho, inicialmente, uma discussão acerca dos enunciados humorísticos que compõem a amostra do filme, levando em conta questões ligadas à natureza do humor presente em cada um dos cinco fragmentos nos quais foi dividida a amostra. Em seguida, serão feitas a exposição e discussão dos resultados obtidos.

De acordo com o indicado acima, a amostra do filme selecionada para esta pesquisa foi dividida em cinco fragmentos, aqui referidos por F1, F2, F3, F4 e F5. A idéia foi facilitar a análise do humor ali presente. Procurei viabilizar o estudo das reações dos participantes a cada fragmento e não apenas à amostra como um todo, o que poderia tornar a análise superficial. Dessa forma, será possível informar quantas reações do mesmo tipo (Reação Neutra, Sorriso ou Gargalhada) foram esboçadas pelos participantes ao mesmo fragmento, qual o fragmento mais engraçado, o menos engraçado etc., e considerar o tipo humorístico de cada um.

3.2.1. DISCUSSÃO DO FRAGMENTO 1

F1 começa momentos depois da chegada de Miranda Hillard com seus três filhos (Lydia, Christopher e Natalie) e a Sra. Doubtfire, juntamente com Stuart Denmeyer (Stu) ao restaurante Bridges. O motivo da reunião é o jantar de aniversário de Miranda. Desenvolve-se da seguinte forma:

F1

STU: -Sra. Doubtfire.

DOUBTFIRE: - Ah?

STU: - Não gostaria de sentar conosco?

DOUBTFIRE: - Ah, eu pensei ter visto o Clint Eastwood. Isso completaria o meu dia. Ele é um bocado simpático. Com licença, querida. Eu preciso guardar o meu agasalho.

TANYA: - Ah, eu guardo pra senhora.

DOUBTFIRE: - Não. Pode deixar. Tudo bem. Eu sou capaz de fazer. Ah, está bem, querida. Mas cadê você? Prontinho. Tudo bem.

TANYA: - A bolsa, madame.

DOUBTFIRE: - Larga! Oh, eu sinto muito. É o meu remedinho. Eu tenho que tomar o meu remedinho agora.

MIRANDA: - Ah, mas temos água aqui.

DOUBTFIRE: - Eu não tomo oralmente, querida. Pode me perdoar? Eu já volto.

STU: - Quer uma bebida?

DOUBTFIRE: - Ah, sim. Um bom e forte Chardonnay. Eu gosto bem forte.³⁶

Este fragmento traz quatro situações potencialmente humorísticas. A primeira é aquela em que Stu convida a Sra. Doubtfire para sentar à mesa junto com ele e os demais. Ela tenta justificar sua demora dizendo: (1) **“Ah, eu pensei ter visto o Clint Eastwood. Isso completaria o meu dia. Ele é um bocado simpático”**. Esta afirmação tem uma carga humorística baseada, entre outros fatores, na quebra da convencionalidade. De acordo com Tagnin:

Há diversas teorias que se propõem a explicar o humor, entre elas a da incongruência [...]. Segundo essa teoria, o humor é obtido quando há incongruência entre o que é esperado e o que de fato ocorre. Se entendermos “aquilo que é esperado” como o convencional na linguagem, ou seja, aquilo que foi consagrado pelo uso, podemos afirmar que o humor pode ser obtido através da quebra da convencionalidade.

(TAGNIN, 2005, p. 247)

³⁶ Este fragmento do filme, bem como os outros quatro que serão considerados neste estudo, foi extraído da versão dublada do DVD.

Embora a autora tenha se referido à quebra da convencionalidade na linguagem no nível sintagmático, no plano da combinação das palavras, e não no do signo, a passagem acima é perfeitamente aceitável enquanto humorística por quebrar a convencionalidade, se aceitarmos que convencionalidade e expectativa estão em planos semelhantes.

Dessa forma, o enunciado em questão pode ser tomado como representativo do chiste, uma vez que quebra a convencionalidade ou expectativa em dois momentos. Em primeiro lugar, quando a Sra. Doubtfire finge tomar o Sr. Lundy pelo ator Clint Eastwood. O espectador sabe que ela está mentindo, e este não é o comportamento esperado de uma senhora idosa, babá etc. Além disso, há a comparação, em si, do Sr. Lundy com Clint Eastwood, que pode ter uma conotação engraçada, vez que a Sra. Doubtfire tenta passar a idéia de ter confundido um *pop star* das produções de Hollywood com um freqüentador do restaurante, o Sr. Lundy, que apesar de ser rico e conhecido pelos funcionários do estabelecimento, não tem a notoriedade do ator.

A segunda quebra da convencionalidade ou expectativa neste trecho de F1 decorre do entusiasmo da Sra. Doubtfire ao falar do ator Clint Eastwood. Ela se expressa de forma meio apaixonada, o que não se espera normalmente de uma senhora idosa.

Outro fator importante na construção do humor neste enunciado relaciona-se ao fato de que, apesar de ser a Sra. Doubtfire quem faz o elogio a Clint Eastwood, o espectador sabe que, na verdade, quem está por traz do vestido de uma senhora idosa não é uma mulher, mas um homem. Efetivamente, quem faz o elogio ao ator Clint Eastwood é Daniel Hillard, o marido de Miranda, disfarçado de babá.

O segundo trecho engraçado de F1 está ligado à falta de disposição da Sra. Doubtfire em permitir que Tanya, a recepcionista que acompanhou os clientes

à mesa do restaurante, guarde seu agasalho e sua bolsa. Esta passagem pode ser resumida por meio da conversa da Sra. Doubtfire com Tanya. Quando esta se prontifica a guardar os pertences da babá, ela replica: (2) **“Não. Pode deixar. Tudo bem. Eu sou capaz de fazer. Ah, está bem, querida. Mas cadê você? Prontinho. Tudo bem”**.

O humor neste enunciado pode estar relacionado com a situação de desconforto vivida pela Sra. Doubtfire, que se sente, de certo modo, invadida na sua privacidade. Ela está portando, na bolsa, um terno masculino a ser usado por ocasião do encontro com o Sr. Lundy. Ao notar que a recepcionista está prestes a ter nas mãos o seu segredo, ela fica visivelmente nervosa, chegando mesmo a ser indelicada.

Duas razões são aparentes na construção do chiste para este enunciado. A primeira delas é que o espectador sabe que a Sra. Doubtfire está ocultando algo na bolsa, e pode até imaginar que seja o terno, pois sabe que Daniel tem um jantar marcado com o Sr. Lundy, naquele mesmo local e horário. O espectador pode rir da situação por saber exatamente o que está acontecendo, enquanto os outros, ou seja, os demais personagens envolvidos na situação, não o sabem (distanciamento em função do sentimento de superioridade, veja abaixo).

A outra razão para o efeito humorístico do trecho está, de certa forma, em consonância com a primeira, pois tem relação com o desconcerto em que se encontra a Sra. Doubtfire, que a faz agir de forma grosseira com a recepcionista do restaurante. A perturbação da Sra. Doubtfire pode levar o espectador a um distanciamento da personagem fazendo com que se sinta superior a ela, e portanto, tendo motivos para dela sorrir. É a relação cômica assim descrita por Marta Rosas. Ela afirma que “A relação cômica é, por conseguinte, uma relação de primeira mão, que pode inclusive prescindir do verbal, na qual o riso se caracteriza pelo caráter antagonista, menosprezador e marginalizante [...]” (ROSAS, 2002, p. 26).

O terceiro trecho humorístico de F1 está diretamente ligado ao trecho dois, fazendo parte do mesmo contexto discursivo. Ao receber permissão da Sra. Doubtfire para guardar o agasalho, Tanya imagina que deve também guardar a bolsa da senhora, mesmo porque este é um procedimento que faz parte da sua rotina de trabalho. Ela tenta pegar a bolsa no mesmo momento em que pede permissão para fazê-lo, pois pedir permissão é apenas um cumprimento do ritual, é a convencionalidade. Como é convencional, também, o cliente permitir, e mesmo desejar que seus pertences sejam guardados em lugar seguro, ficando, assim, mais confortável. À atitude da recepcionista, no entanto, a reação quase instintiva da Sra. Doubtfire é um grave: (3) **“Larga!”**.

A situação é engraçada, entre outros fatores, tanto pela quebra da convencionalidade – já que a reação da Sra. Doubtfire não é aquela esperada neste tipo de interação social, quanto pelo efeito causado pela mudança de *script*/personagem.

Não é exagero recordar que, de acordo com a Teoria dos Dois Scripts, um enunciado para ser considerado engraçado precisa ter dois *scripts* opostos e devem ser compatíveis ente si, pelo menos parcialmente. E que o chiste ocorre por meio da mudança de *scripts*. Esta mudança é acionada por um gatilho que, pode ser uma pergunta ou outra indicação qualquer, capaz de levar o ouvinte a perceber que o significado que julgava óbvio pode ter outra interpretação ou interpretações.

No caso específico deste trecho de F1, o chiste ocorre por meio de uma mudança de *script* articulada na mudança de personagem (momento em que a Sra. Doubtfire grita com a recepcionista com um timbre de voz masculino). Em seguida, quando percebe que perdeu o controle emocional, volta a falar como uma senhora. Neste caso, houve, de certa forma, uma mudança de *script*/personagem, pelo fato de o ouvinte estar envolvido, na interação, com uma

senhora idosa, governanta etc. e ser surpreendido pela presença da voz masculina, oriunda da mesma pessoa.

O gatilho, neste caso, responsável pela mudança de *script*/mudança de personagem, causador do riso, seria a palavra “Larga!”, proferida pela Sra. Doubtfire, que transfere o foco do diálogo da personagem feminina, Sra. Doubtfire, para o personagem masculino, Daniel.

Considerando ainda este trecho de F1, vale uma observação acerca do processo de tradução audiovisual. De acordo com Goris (1993), que realizou investigação a respeito da dublagem na França, todo processo de tradução tende a tornar o texto na língua de chegada mais explícito que na língua de partida. Ele diz (GORIS, 1993, p.182-183):

Além das normas de padronização lingüística e naturalização, uma terceira norma geral tem exercido papel determinante nas várias versões dubladas. As traduções têm sido realizadas de modo a tornar os textos mais explícitos que o original [...]. Embora alguns estudiosos afirmem que esta norma não pode ser aplicada aos filmes dublados, por causa do sincronismo visual (por exemplo, Fodor, 1976, p. 78), análises empíricas têm revelado o contrário. Na verdade, esta tendência ocorre não apenas na dublagem ou tradução de filmes, ela parece ser uma norma geral na prática da tradução.³⁷

Esta explicitação pode ser comprovada na versão dublada da amostra. Se compararmos a versão dublada de F1 com a versão “original”, no momento em que há a mudança de *script*/personagem, ou seja, no momento em que a Sra. Doubtfire perde o controle emocional e fala, mesmo que uma palavra apenas, como homem, será possível perceber que, na versão dublada, a ênfase do timbre masculino é bem mais acentuada que na “original”.

³⁷ Next to the norms of standardization and naturalization, a third general norm has been found to determine the various dubbed versions. The translations are made more explicit than the original [...] Though some scholars state that this norm can not be applied to dubbed films, because of the visual synchrony (for instance Fodor 1976:78), empirical analysis proves the contrary.

As a matter of fact, this tendency occurs not only in film dubbing or film translation: it appears to be a general norm in translational practice.

Dessa forma, fica mais explícito na versão dublada do que na “original” que, quem está falando é um homem, e não uma mulher. É mais acentuado, portanto, o gatilho, que implica a mudança de *script*/mudança de personagem, estimulando o riso. Isso implica dizer que, a dublagem é mais adequada à tradução do humor do que a legendagem, não apenas por conta deste fato específico, mas em função dos diversos elementos pontuados neste estudo.

O quarto trecho de F1 a concentrar enunciados potencialmente humorísticos está situado na parte final do fragmento, representado pela penúltima participação da Sra. Doubtfire na conversação. Ao justificar a saída súbita da mesa onde acabara de chegar, aquela senhora simulara urgência em deixar o local, declarando que iria tomar seu remédio. Sendo interpelada por Miranda a tomar o remédio no local onde se encontrava, vez que ali havia água, a Sra. Doubtfire respondera: (4) **“Eu não tomo oralmente, querida. Pode me perdoar? Eu já volto”**.

Uma provável vertente humorística vinculada ao enunciado tem relação com o tipo de discurso apresentado. Trata-se de um discurso aberto, que possibilita ao ouvinte algumas interpretações que, no nosso contexto sócio-cultural estão ligadas à comicidade.

Ao afirmar que não toma o remédio oralmente, a Sra. Doubtfire não diz exatamente de que forma o fará, deixando, portanto, uma lacuna a ser preenchida pelo ouvinte/espectador. Assim, o riso decorrerá, ou não, da forma pela qual o ouvinte fará sua interpretação do discurso e do que essa interpretação significa para ele.

No contexto sócio-cultural brasileiro, a interpretação mais provável de quem escuta um enunciado como este, proferido pela Sra. Doubtfire, é de que ela precisa se retirar do ambiente em que está porque tomará o medicamento por via anal, com o uso de supositório. É improvável que o ouvinte, ao escutar aquela

senhora afirmar que não toma seu remédio oralmente, imagine que ela vá ao banheiro para injetar o remédio na veia, usando uma seringa, por exemplo. É importante levar em conta ainda o fato de que o espectador tem ciência de que a intenção do filme (do produtor) é ser engraçado. E, como bom “cooperador”, certamente considerará a possibilidade de interpretação que mais se aproxime do risível.

Entretanto, alguém poderá questionar: mas o fato de uma pessoa ministrar um medicamento por meio de supositório é engraçado? De forma geral, pode-se afirmar que sim. É comum que as pessoas sorriam, no Brasil, deste tipo de situação. Talvez pelos tabus aí ativados. Se observarmos atentamente os programas humorísticos veiculados pela televisão brasileira, bem como as rodas de piadas espalhadas nos mais diversos ambientes, é comum o apelo ao riso por meio da alusão aos órgãos sexuais e outras partes íntimas do corpo³⁸.

Por outro lado, cumpre observar que há pessoas que não vêm nenhuma graça nesse tipo de apelação humorística, como aquelas que não riem de quem sofre quedas, enquanto outras se deleitam ao ver alguém no chão, vítima de um escorregão ou passo em falso.

Como sugeri acima, o riso está, de alguma forma, ligado ao significado que determinada apelação tem para cada indivíduo pessoalmente. Não postulo que o riso seja uma entidade alheia à compreensão e descrição, e que ocorra à revelia de qualquer padrão lingüístico, comportamental, cultural etc., apenas me reporto ao aspecto idiossincrático presente nele.

Além do discurso aberto, que tem como uma de suas caracterizações a possibilidade de admitir interpretações diversas da parte do ouvinte acerca do que

³⁸ A título de ilustração, vem à memória um respeitável bispo da Igreja Católica com quem convivi em algumas reuniões diocesanas e outros eventos pastorais. Mesmo ostentando um aspecto sério e meio reservado, aquele representante da igreja era notado, entre pessoas de seu círculo mais restrito, pela habilidade em contar piadas. E o mais interessante é que, dependendo da intimidade entre os participantes, a pergunta de abertura era: “Querem ouvir as do caderninho um ou as do caderninho dois”? As piadas do caderninho dois, em geral, faziam alusão ao sexo, partes íntimas do corpo, certas necessidades fisiológicas etc.

está sendo dito, vale considerar que este último trecho de F1 é marcado também pela ambigüidade. Esta, por sua vez, diferentemente do discurso aberto, não dá margem para uma sucessão ampla de interpretações, mas direciona o significado da interação para alguns pontos mais específicos, no universo do enunciado.

Possenti (1998) ao discorrer sobre as possibilidades de variação no contexto de uma mesma piada³⁹, diz que “o que não pode faltar é um elemento que carregue uma ambigüidade relevante para o fulcro da piada” (POSSENTI, 1998, p. 45).

No enunciado quatro, a presença da ambigüidade também poderá ocorrer por intermédio da expressão “Eu não tomo oralmente”. Pode parecer um tanto forçado, mas é possível que, ao ouvir a afirmação de que a Sra. Doubtfire não toma o medicamento por via oral, o receptor remeta o significado para o contexto sexual, relacionando “Eu não tomo oralmente.” com “Não faço sexo oralmente”.

Feitas algumas considerações acerca do potencial humorístico presente em F1, apresentarei o resultado do estudo realizado com os participantes desta pesquisa, a respeito da recepção do humor na amostra.

Além dos elementos obtidos no momento da exibição do filme, servirão de dados, também, as respostas dos sujeitos participantes, sobre as estratégias utilizadas no processo de tradução do filme, da língua inglesa para o português. Como informei acima, trata-se de um questionário contendo trechos humorísticos presentes no filme mencionado e suas respectivas traduções. O questionário consta de cinco enunciados contextualizados. Para cada enunciado há duas propostas de tradução, uma literal⁴⁰ e outra que procura reconstruir o humor do

³⁹ Um casal de canibais ia atravessar a rua. O marido ofereceu o braço à mulher e ela respondeu: - Obrigada, já almocei.

⁴⁰ No escopo deste trabalho, a tradução literal é definida a partir das concepções de Catford (1965), Newmark (1988) e Aubert (1987). De acordo com Albert (1987, p. 15) *apud* Barbosa (2004, p. 65): a tradução literal é “aquela em que se mantém uma fidelidade semântica estrita, adequando porém a morfossintaxe às normas gramaticais da LT”.

filme na língua portuguesa por meio de estratégias de recriação e adaptação do texto ao contexto sócio-cultural e discursivo do Brasil.

Apesar de o questionário fornecer os enunciados em língua inglesa, além das traduções, os participantes foram informados da não necessidade de comparação dos textos nas duas línguas, sendo instruídos a analisar apenas as duas propostas de tradução para a língua portuguesa. Isto porque não interessa a este estudo que os participantes analisem as traduções de acordo com o texto “original”, mas apenas as duas versões traduzidas para o português. O texto “original” foi inserido no questionário apenas com o intuito de dar maior autenticidade ao trabalho. Na parte final do questionário, o participante é solicitado a informar a opção de tradução que acha mais engraçada, em cada uma das cinco situações apresentadas.

A questão de pesquisa inicial deste estudo indaga se um determinado enunciado humorístico consegue produzir efeito de humor na sua versão traduzida. Antes de qualquer referência aos dados obtidos, é importante lembrar que o filme *Uma babá quase perfeita* é uma produção hollywoodiana consagrada pelo público. É verdade que em *sites* de cinema espalhados pela *web*, não raro encontramos críticas ao filme. Entretanto, sem prejuízo da imparcialidade, trata-se de casos pontuais. A realidade é que o filme, dirigido em 1993 por Chris Columbus, foi acolhido pelo público como engraçado e é exibido ainda na atualidade, em horário nobre, por emissoras de televisão de acentuada expressão no Brasil e no exterior.⁴¹

Sendo assim, este estudo se propõe primeiramente a verificar o humor presente no filme, de forma empírica, já que a experiência tem demonstrado que sua versão traduzida foi acolhida pelo público como engraçada, e ainda verificar as estratégias utilizadas pelo tradutor para que o humor fosse mantido nas traduções. Obviamente admite-se possibilidade contrária, a de que o filme não

⁴¹ O filme foi exibido novamente pela Rede Globo de Televisão no programa Sessão da Tarde, do dia 22 de agosto de 2005.

suscite entre os participantes o efeito chistoso esperado e evidenciado em outras circunstâncias.

Concluída a fase de exposição da amostra aos participantes e observados os dados acerca das reações esboçadas no momento da exibição, os dados revelaram que o filme se apresenta, de fato, engraçado para os participantes da pesquisa, nas suas versões dublada e legendada (os números indicadores das reações dos participantes serão expostos mais adiante, quando farei uma análise mais quantitativa). Isto permite constatar que o humor é passível de tradução, como afirma Brezolin ao escrever que “[...] o humor pode ser tanto traduzido quanto ensinado, contanto que tenhamos o cuidado de deixar claros alguns fatores [...]” (1997, p. 29).

Os fatores a que se refere Brezolin serão, de certa forma, discutidos quando da análise dos dados provenientes da segunda questão desta pesquisa, a respeito das estratégias de tradução utilizadas na reconstrução do humor numa língua de chegada.

Vejamos agora os dados acerca da apreciação do humor do filme nas versões dublada e legendada. É importante lembrar que o trecho traduzido foi assistido por dois grupos de pessoas, cada um contendo dez participantes, os grupos GVD e GVL.

Finalmente, é importante esclarecer que para cada fragmento da amostra assistido pelos participantes, apenas uma reação foi considerada, aquela que exprimia mais fortemente o sentimento ou percepção do participante em relação ao fragmento. Considerando que apenas três reações eram esperadas (Reação Neutra, Sorriso, Gargalhada), esta observação acerca do registro gira em torno somente de duas reações: Sorriso e Gargalhada. Visto que, se não há nenhuma das duas últimas reações, o registro, obviamente, é de reação neutra. Assim, se um participante sorriu de F1 e depois gargalhou do mesmo fragmento

(duas reações, portanto), enquanto este estava ainda sendo exibido, a reação registrada foi apenas a gargalhada, pois esta já traz implícito, de certa forma, o riso.

As reações dos participantes revelam que F1 foi recebido como engraçado, pelo menos em termos gerais. No entanto, este foi o fragmento da amostra que menos sucesso obteve na realização do chiste. De acordo com os dados obtidos do GVD, 70% das reações esboçadas pelos participantes indicam que o fragmento é engraçado, entretanto, as manifestações chistosas são, em sua expressiva maioria, de riso, e não de gargalhada.

Neste grupo, as reações a F1 ocorreram da seguinte forma: Reação Neutra = 03, Sorriso = 06, Gargalhada = 01. Conforme indiquei acima, o fragmento é, indubitavelmente, recebido como engraçado para o grupo, como mostram os números. A ressalva que faço ao afirmar que é engraçado, pelo menos em termos gerais, justifica-se no fato de apenas uma gargalhada ter sido esboçada pelo grupo das dez pessoas que assistiu ao fragmento na versão dublada.

Também para o GVL, F1 foi o menos engraçado da amostra. As reações esboçadas por seus participantes no momento da exibição do filme foram as seguintes: Reação Neutra = 05, Sorriso = 05, Gargalhada = 0. Apesar da ausência de gargalhadas e do registro de cinco reações neutras ao apelo humorístico do fragmento, não seria legítimo afirmar que F1 foi recebido de todo como um trecho sem graça, pois houve a manifestação de cinco sorrisos, o que indica que algo de engraçado foi percebido pelos participantes.

De acordo com o indicado no início desta análise, procurei discutir o potencial humorístico de F1, apontando traços da natureza do humor presentes em cada um dos quatro trechos evidenciados no fragmento. Cumpre agora tecer alguns comentários acerca da recepção do fragmento pelos participantes.

Embora tenha recorrido sobre os quatro trechos de F1 isoladamente, vale salientar que o registro das reações esboçadas pelos participantes no momento da exibição do filme considerou o fragmento como um todo, e não os quatro trechos de forma individual. Trocando em miúdos, a amostra selecionada é composta por cinco fragmentos e para efeito desta análise, cada fragmento foi dividido em trechos, que são passagens humorísticas isoladas. O número de trechos não é semelhante para todos os fragmentos da amostra. Há fragmentos que contém maior quantidade de trechos humorísticos que outros.

Certamente, F1 não foi o fragmento mais apreciado pelos participantes da pesquisa, no que concerne ao humor. Entretanto, apontei quatro trechos que, de acordo com as questões levantadas, são potencialmente engraçados. Nesse sentido, por que razão o índice de apreciação humorística foi tão baixo? Ao discutir o primeiro trecho, aquele em que a Sra. Doubtfire simula ter confundido o Sr. Lundy com o ator Clint Eastwood, sugeri que uma das possibilidades humorísticas baseia-se no fato da Sra. Doubtfire ter confundido um *pop star* dos palcos de Hollywood com um cliente do restaurante Bridges, o Sr. Lundy, que apesar de ser aparentemente um cliente ilustre, não chega a ter a notoriedade do ator americano.

Se admitirmos que a pretensa confusão daquela senhora é, realmente, uma possibilidade apelativa ao humor, conforme discutido acima, haveremos de considerar que, no caso do receptor pouco familiarizado com cinema, a situação poderia passar despercebida. Caso o espectador não conheça Clint Eastwood, ator famoso, galã de filmes de ação, românticos etc., não obstante deixará de entender a razão pela qual a Sra. Doubtfire sugere se sentir atraída. Não entenderá a ironia da situação e perderá, portanto, o fio condutor do chiste.

Já no terceiro trecho de F1 (aquele em que a Sra. Doubtfire trata com rispidez a recepcionista do hotel quando esta tenta pegar sua bolsa para guardar), um aspecto relevante do processo de tradução audiovisual merece

discussão. De acordo com os pontos levantados anteriormente, o humor do trecho reside na mudança de *script*/personagem ativado no momento em que a Sra. Doubtfire perde o controle emocional e ordena que Tanya, a recepcionista, largue sua bolsa.

A questão a ser evidenciada procura considerar o processo percorrido nas duas modalidades de tradução audiovisual compreendidas neste estudo. Tendo-se em mente que o terceiro trecho foi recebido como mais engraçado para o GVD do que para o GVL, e considerando-se ainda o fato da mudança de *script*/personagem na construção do chiste, vale observar que, na versão dublada, o gatilho que provoca a mudança de *script*/personagem é mais enfático que na versão legendada (Cf. GORIS, 1993, p. 182-183). Ou seja, na versão legendada, em que a trilha sonora “original” do filme é preservada, a Sra. Doubtfire fala com timbre masculino, ao ordenar que Tanya largue sua bolsa. Todavia, usa um tom mais discreto, o que torna a mudança de *script*/personagem menos aparente. Por outro lado, na versão dublada, em que a trilha sonora “original” é substituída pelas falas dos atores dubladores na língua de chegada, procurou-se evidenciar o timbre masculino, tornando mais clara a mudança de *script*/personagem, catalisadora do efeito humorístico.

Dessa forma, a mudança de *script*/personagem desempenhou papel menos importante do que efetivamente poderia, no trecho indicado, deixando de contribuir para a aceitação do fragmento como mais engraçado junto aos participantes da pesquisa, especificamente àqueles que assistiram à versão legendada do filme.

Já no que concerne ao trecho seguinte, o quarto, trecho no qual o ponto culminante do chiste reside no enunciado em que a Sra. Doubtfire afirma não tomar seu remédio oralmente, a possibilidade do insucesso com relação ao efeito humorístico foi já vislumbrado e está relacionado ao aspecto idiossincrático que permeia a idéia do humor.

De acordo com discussão apresentada anteriormente, se, por um lado, o apelo ao fator sexo, órgãos sexuais, partes íntimas do corpo etc. tem, em geral, êxito na construção do chiste no contexto sócio-cultural e discursivo do Brasil, por outro, vale considerar que, para um certo número de pessoas, este tipo de apelação não surte efeito semelhante.

Não há dúvida de que o fato de somente determinadas pessoas rirem de piadas (e demais manifestações chistas) baseadas em fatores sexuais está relacionado à experiência de mundo vivenciada por cada indivíduo. Isto nos permite inferir que o humor reside não apenas no texto ou situação apresentada como engraçada, mas na interação texto/situação x receptor. A esse respeito, Marta Rosas afirma:

[...] 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 (e 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 – o 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.
0(ROSAS, 2002, p.42)

3.2.2. DISCUSSÃO DO FRAGMENTO 2

O segundo fragmento é dotado de quatro trechos ou enunciados potencialmente humorísticos. O fragmento se inicia com o retorno da Sra. Doubtfire à mesa onde se encontra Miranda, acompanhada de seus três filhos, mais Stu:

F2

DOUBTFIRE: - Oh! Eu perdi alguma coisa?

MIRANDA: - Perdeu. Olha. É o presente que Stu me deu pelo meu aniversário. Não é lindo?

STU: - Você fecha assim, olha.

DOUBTFIRE: - É verdadeiro?
STU: - É verdadeiro, Sra. Doubtfire.
DOUBTFIRE: - Oh! Então você pode usá-lo ou alimentar um pequeno país. Ia ser tão gentil. Tão decadente!
NATTIE: - Mamãe, eu tô precisando.
MIRANDA: - Quer levá-la, por favor?
NATTIE: - Não. Você.
DOUBTFIRE: - Ela quer você, querida.

O primeiro enunciado engraçado de F2 é proferido pela Sra. Doubtfire, quando faz a seguinte indagação: (1) “**É verdadeiro?**” Certamente, o enunciado não é engraçado por si só. O fato de alguém perguntar se uma jóia é verdadeira, não é necessariamente engraçado. Todavia, no caso particular da enunciação da Sra. Doubtfire, o contexto aponta para uma intenção irônica, o que lhe propicia uma certa dose de humor.

É verdade que nem toda ironia estabelece uma interação chistosa, no entanto, esta estratégia discursiva é freqüentemente vinculada ao riso. Ao defender a ironia enquanto procedimento lingüístico passível de representação em qualquer tipo textual, Beth Brait afirma:

A ironia, seu efeito humorado, tanto pode revelar-se via um chiste, uma anedota, uma página literária, um desenho caricatural, uma conversa descontraída ou uma discussão acirrada, espaços “institucionalizados” para o aparecimento de discursos de humor, quanto em outros, como a primeira página de um jornal sério e que não tem por objetivo divertir seus leitores.

(BRAIT, 1996, p. 14)

Outra situação que eleva o enunciado da Sra. Doubtfire ao *status* de humorístico relaciona-se com a quebra da convencionalidade ou expectativa, que marca o diálogo. Normalmente, a indagação que aquela senhora dirigiu a Stu não é a que se espera em situação semelhante. Questionar se uma jóia é autêntica não é um fato de todo inusitado. Entretanto, no contexto do filme, a quebra da convencionalidade é patente, vez que a Sra. Doubtfire conhece a posição sócio-econômica de Stu, bem como seu interesse por Miranda, o que lhe tornaria incapaz de presentear-lhe com uma jóia falsa.

Ao obter a resposta de Stu acerca da autenticidade da jóia, a Sra. Doubtfire faz uso da palavra para, mais uma vez, insultá-lo. Ela se dirige a Miranda dizendo: (2) **“Oh! Então você pode usá-lo ou alimentar um pequeno país. Ia ser tão gentil. Tão decadente!”**. Este é o segundo trecho de F2 a veicular possibilidades humorísticas decerto aparentes.

A primeira frase da expressão (Você pode usar ou alimentar um pequeno país) é um enunciado que, por si só, carrega uma certa carga de humor. Trata-se de uma expressão conhecida em inglês, descrita por Weschler (1999) como “um comentário engraçado acerca de gastos com roupas caras como casacos de peles etc., riqueza e prioridades”⁴².

O comentário pode ser entendido como uma ironia da Sra. Doubtfire dirigida a Miranda, em primeiro lugar, pois é com ela que a babá conversa. Mas dirige-se a Stu, da mesma forma, tanto para chamá-lo de perdulário quanto para mostrar que despreza os esforços por ele empreendidos com a intenção de conquistar Miranda. Isso fica claro na segunda frase, quando a Sra. Doubtfire diz que seria gentil, da parte de Miranda, não usar a jóia.

A última parte do enunciado (Tão decadente!) torna explícita a ironia da Sra. Doubtfire. Na verdade, a expressão por si só não chega a ser irônica, pelo menos se aceitarmos a definição de Freud, para quem “a única técnica que caracteriza a ironia é a representação pelo contrário” (FREUD, 1969, p. 92 *apud* BRAIT, 1996, p. 44).

Se uma das características da ironia é a “representação pelo contrário”, ou seja, é dizer uma coisa afirmando-se o contrário do que se pensa, então a frase (Tão decadente!) da Sra. Doubtfire não poderia ser classificada como irônica, vez que o que ela afirma é exatamente o que deseja comunicar. Contudo, as pistas

⁴² A funny comment on expensive fur clothing, wealth and priorities.

Raymond Weschler faz uma explanação dos termos e expressões mais difíceis do filme Mrs. Doubtfire (uma babá quase perfeita) para estudantes de inglês como LE. Seu trabalho pode ser acessado em <http://www.eslnotes.com/movies/html/mrs.-doubtfire.html>

contextuais, de fácil assimilação para o espectador do filme, revelam que aquela senhora rotula como “decadente” a ação de Stu, mas não o faz de modo que ele possa ouvir. Embora não possamos ver o rosto da Sra. Doubtfire nem o de Stu no momento exato em que ela classifica de “decadente” o gesto deste, essa conclusão é possível em virtude da diminuição do volume da voz daquela, ao pronunciar a última frase.

A ironia, portanto, se realiza na junção das duas últimas frases do enunciado (“la ser tão gentil.” e “Tão decadente!”) que, embora não se contrapondo explicitamente enquanto significado, realizam oposição de sentimento para o espectador.

O terceiro trecho humorístico de F2 se dá com a participação da filha mais jovem de Miranda e Daniel, a pequena Natalie. O fato de o espectador não ter tido oportunidade de ver o rosto da Sra. Doubtfire nem o de Stu no momento em que aquela senhora mais uma vez procurava insultar o cavalheiro, se deu em função da mudança de foco da câmera, que naquela ocasião centralizava a garota que chamava a atenção da mãe, dizendo: (3) “**Mamãe, eu tô precisando**”.

Este enunciado também, por si só, não teria efeito de humor, pois alguém dizer que “está precisando” não é necessariamente engraçado. O que dá um tom de comicidade ao enunciado é o fato de a garota estar precisando ir ao banheiro, e neste caso particular, para defecar. Tal situação (o fato de estar num restaurante elegante, repleto de pessoas estranhas) pode implicar um certo desconforto para quem a vive. É diferente, por exemplo, do caso de uma mulher que vai ao banheiro para retocar a maquiagem.

O desconforto gerado pela necessidade de ir ao banheiro para defecar pode ensejar um distanciamento (em função do possível sentimento de superioridade) entre o espectador e a personagem Miranda, mãe da pequena Natalie (Nattie). Se não pelo ato de ir ao banheiro em si, já que este é um fato

mundano, uma necessidade fisiológica, mas e principalmente, em função das circunstâncias em torno do ato. Nattie pede a companhia da mãe para ir ao banheiro justamente em um dos momentos em que o clima entre os enamorados (Miranda e Stu) se torna mais romântico. Este distanciamento é responsável pela manifestação do possível efeito cômico (Cf. ROSAS, 2002, p. 25).

A última fala do fragmento, proferida pela Sra. Doubtfire, surpreende pela forma como esta senhora aceita a recusa de Nattie. Ela se dirige a Miranda, dizendo: (4) **“Ela quer você, querida”**. O riso neste enunciado pode decorrer de duas situações diferentes. Tanto do fator surpresa, pois, normalmente, não se encara uma recusa com tanta naturalidade, quanto pelo possível distanciamento espectador x personagem.

A respeito deste último, vale conferir que a Sra. Doubtfire foi recusada por Nattie, porém era exatamente o que ela desejava, para poder ficar a sós com Stu. Isso se confirma no momento em que, tendo Miranda ido levar a filha ao banheiro, a Sra. Doubtfire se permitiu usar de uma estratagem para que os dois adolescentes que estavam à mesa se retirassem, deixando-a em companhia de Stu, apenas.

Enquanto os adolescentes Christopher e Lydia podiam imaginar que a Sra. Doubtfire queria ficar a sós com Stu – pois estes sabiam que se tratava do pai (Daniel Hillard), que estava disfarçado de babá - o próprio Stu não imaginava que estava à mesa com o ex-marido de Miranda. Portanto, o fato de ter ciência de que quem estava à mesa vestido como uma senhora idosa era, na verdade, Daniel Hillard, e ainda saber que este homem desejava ficar a sós com Stu, indica algo digno de atenção acerca do espectador do filme, o fato de que ele tem ciência de toda a trama, enquanto Stu nada imagina das intenções de Daniel. Este fato pode gerar um distanciamento entre personagem e espectador, contribuindo para a comicidade da situação.

Discorri até aqui sobre F2, discutindo os trechos potencialmente humorísticos presentes no fragmento. Não seja tomado como redundante ou demais repetitivo o alerta às questões idiossincráticas que permeiam o debate em torno da realização do chiste. Cumpre observar, portanto, que qualquer descrição do humor aqui realizada, pressupõe o elemento “potencial”, humor em potencial.

Embora a discussão realizada sobre a capacidade humorística de F2 aponte para o fragmento enquanto risível, é importante notar que os resultados da pesquisa junto aos participantes do GVD e GVL não demonstram reações de gargalhada. Entretanto, este fato não contradiz as suposições aqui levantadas, ou seja, isto não significa que esta parte da amostra não seja engraçada.

Se aceitarmos que a reação de Sorriso indica a recepção do fragmento enquanto chistoso, então é justo afirmar que para setenta por cento dos participantes do GVD F2 é engraçado. Neste grupo, as reações registradas foram as seguintes: Reação Neutra = 03, Sorriso = 07, Gargalhada = 0. Se considerarmos a reação de Gargalhada como indício de recepção máxima do humor, então este terá sido o fragmento menos engraçado para o GVD, pois foi o único fragmento da amostra para o qual não foi registrada nenhuma reação deste tipo.

Enquanto a Gargalhada pode indicar reação de alta recepção do humor, a reação neutra, por sua vez, poderá ser entendida como o oposto. Isto é, o participante que ficou neutro ao apelo humorístico do fragmento, assim o fez porque não encontrou nele motivos para rir. Essa pressuposição nos permite inferir que no enunciado onde há Reação Neutra, não há humor. Assim sendo, F2 é, para o GVD, um dos fragmentos onde se evidencia a maior incidência de enunciados não-humorísticos, como atestam trinta por cento dos seus representantes. Número semelhante de Reações Neutras do GVD aos apelos humorísticos da amostra foi registrado apenas com relação a F1, para o qual foram esboçadas também três Reações Neutras.

O GVL, por sua vez, esboçou as seguintes reações a F2: Reação Neutra = 04, Sorriso = 06, Gargalhada = 0. Para este grupo também, o fragmento em questão é um dos que teve maior índice de reprovação do humor, se tomarmos por base a incidência de Reações Neutras. Para o GVL, o número de Reações Neutras atribuídas a F2 encontra par apenas no F3, o qual será discutido posteriormente.

Todavia, de acordo com o exposto acima, este fragmento não deverá ser encarado como sem graça, vez que sua recepção indica sessenta por cento de reações vinculadas à apreciação do humor contra quarenta por cento de neutralidade ao intento chistoso.

Neste sentido, uma questão pertinente acerca da recepção do humor no fragmento seria: tendo por base as discussões realizadas acerca do potencial humorístico de F2, por que razão a atitude dos participantes não apontou para índices mais expressivos de recepção do humor?

Algumas situações serão evocadas, não com a intenção de responder à questão acima como quem encerra um debate por considerá-lo saturado, mas para propor reflexões decerto já ventiladas neste trabalho e que, no entanto, merecem ser retomadas. Como o tipo de humor presente em cada um dos cinco fragmentos não apresenta distinções significativas, a discussão acerca de cada trecho tende a se repetir em um aspecto ou outro, ao longo da amostra.

O primeiro trecho humorístico de F2 trata de uma ironia da Sra. Doubtfire dirigida a Stu, que presenteou Miranda com uma jóia cara. Certamente o enunciado irônico, como demonstrou Beth Brait, tem uma face humorística que se faz revelar em grande parte dos eventos lingüísticos assim classificados. No entanto, a ironia é uma estratégia discursiva que pressupõe dos interlocutores um manejo com a língua, não observado em outras situações conversacionais. Basta evocar, por exemplo, a definição freudiana que a caracteriza como a

“representação pelo contrário” para perceber que não se trata do tipo mais simples de linguagem. Como se não bastasse, há de se levar em conta, ainda, as deduções, inferências, referências a fatos ocorridos em outras circunstâncias e que não são explicitados no momento da conversação; questões ligadas a conhecimento esquemático não compartilhado etc.

Dessa forma, uma possibilidade tangível para a negação deste trecho enquanto humorístico pode ter relação com o fato de que alguns participantes não tenham entendido a intervenção da Sra. Doubtfire como uma ironia. Como observa Tagnin:

Para que o humor seja bem sucedido, é preciso que autor e leitor compartilhem a linguagem que está sendo manipulada. Se o leitor/ouvinte não conhecer a expressão convencional e, por conseguinte, não se aperceber da manipulação, não compreenderá o humor ou, nos termos de Fillmore (1979), constituirá um “falante ingênuo”.
(TAGNIN, 2005, p. 253)

O segundo trecho, por sua vez, também faz uso da estratégia irônica como meio de elaboração do chiste, assim, se nesta expressão também, não houve da parte do ouvinte a interpretação do enunciado como uma ironia, então é provável que o apelo humorístico tenha falhado.

Vale observar ainda que a expressão usada no segundo trecho de F2 (*You could either wear that, or feed a small country* - Você pode usar ou alimentar um pequeno país.) é, como indica Weschler (1999), uma expressão humorística. Porém, convém notar que esta expressão é da língua inglesa e que, sendo traduzida para o português tal e qual é utilizada na língua de origem, possivelmente não produzirá o mesmo efeito risível. Dessa forma, o processo de tradução pode não ter correspondido ao desejável, levando-se em conta a presença de um enunciado humorístico com bases culturais.

Finalizando a discussão de F2, é interessante observar que a forma pela qual a expressão é percebida pelo participante desempenha papel fundamental na recepção do enunciado como humorístico ou não. Assim, no último trecho engraçado de F2 temos a fala da Sra. Doubtfire que, ao ser recusada por Natalie como acompanhante para o banheiro, se dirige a Miranda dizendo: - “Ela quer você, querida”. Este enunciado pode ser tomado como engraçado se, por exemplo, o ouvinte percebe que a Sra. Doubtfire deseja de fato ser recusada por Natalie, o que lhe propiciará ficar a sós com Stu. Tendo compreendido a intenção da Sra. Doubtfire, o ouvinte poderá assimilar como cômica a ingenuidade de Stu, que não percebe os planos da babá. Como descrito acima, a comicidade terá origem no distanciamento que se estabelece entre o ouvinte e o personagem Stu, que é tido como inferior por não conseguir captar aquilo que o ouvinte consegue.

Se, por um lado, o sentimento de superioridade tem a capacidade de distanciar o ouvinte do personagem Stu, abrindo espaço para a comicidade (Cf. ROSAS 2002, p. 25), por outro, o ouvinte poderá se sentir em pé de igualdade com a Sra. Doubtfire, já que percebe seus planos com respeito a Stu. E se sente compelido a rir com ela um riso espirituoso, de quem ri de igual para igual de um terceiro (Stu).

No entanto, se o ouvinte não percebe a intenção da Sra. Doubtfire, ou seja, o seu desejo de ficar a sós com Stu, e que, portanto, a recusa de Natalie foi melhor para a consecução dos seus planos, ele poderá passar a sentir dó da babá, vendo-a como uma velhinha que foi recusada, humilhada etc. Este sentimento não combina com o riso e tem a capacidade de dissipar todo o potencial humorístico do enunciado. Nesse sentido, vale conferir Bergson (2001, p.104), que afirma: “[...] 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”.

3.2.3. DISCUSSÃO DO FRAGMENTO 3

Concluída a discussão de F2, farei uma análise de cunho qualiquantitativo de F3, bem como procedi até então com respeito aos demais fragmentos da amostra. No entanto, diferentemente da metodologia de análise utilizada, não discutirei cada trecho isoladamente, tendo em vista que o texto⁴³, ou extrato de texto (para contemplar o debate da Lingüística Textual) de F3 como um todo procura construir o humor de forma bastante assemelhada ao longo de todo o fragmento. Trata-se de um tipo humorístico predominantemente verbal, no qual, em alguns casos, o riso se baseia em formas lingüísticas não obstante restritas ao universo discursivo de um gênero literário e, até mesmo, de uma pessoa/personagem. Confira:

F3

DOUBTFIRE: - Que bugiganga impressionante o senhor comprou pra ela, não é?

STU: - Uhm? Oh, obrigado, obrigado.

DOUBTFIRE: - Quem dá presente assim, quer mais do que um pedaço do coração, né? É como uma primeira prestação.

STU: - Como é?

DOUBTFIRE: - Você sabe, querido. Mandar brasa. Agasalhar o croquete. Molhar o biscoito. Pedir a mão pra ficar com o corpo. Afogar o ganso. Dançar mambo na horizontal, uhm?

STU: - Sra. Doubtfire!

DOUBTFIRE: - A dança do ventre. Fazer um rosadinho. Esconder a cobra. Fazer aquele jogo da lingüinha.

STU: - Senhora, por favor!

DOUBTFIRE: - Oh, querido, me desculpe. Estou sendo exagerada? Desculpe. Prepare-se para uma surpresinha.

STU: - Não entendi.

DOUBTFIRE: - Ela tem um vibrador elétrico no quarto, querido. É o brinquedinho pessoal dela. Dá até pra matar alguém com aquilo. Quando ela usa no sky, parece filme de prisão. Eu não sei como ela agüenta isso. Espero que leve o seu inseticida. Ela está com chato, querido. Aquilo que parece uma sujeirinha. Eu estou sendo abusada demais, não estou? Perdoe-me. Oh. É o vinho. Ah, nossa! Eu volto num piscar, tá bem? É a minha bexiguinha.

⁴³ Cf. FÁVERO, Lopes e KOCH, Ingedore. Lingüística textual: introdução. 6 ed. São Paulo: Cortez, 2002. p. 18-19)

Este é o fragmento que traz maior concentração de humor verbal. Nesta parte do filme, o riso decorre de enunciados que vão do irônico ao debochado, como por exemplo, a primeira fala da Sra. Doubtfire: “Que bugiganga impressionante o senhor comprou pra ela, não é”?

Nesta intervenção, a babá oferece um exemplo categórico de ironia, pelo menos nos parâmetros freudianos. Sem dúvida, a atitude de Stu ao presentear Miranda com uma jóia cara, ou a própria jóia em si, podem ser vistas pela Sra. Doubtfire/Daniel Hillard como qualquer coisa, exceto como “impressionante”. Pelo menos é o que Daniel tenta mostrar.

Exemplos de enunciados debochados, que levam ao público temas evitados social e oficialmente (Cf. POSSENTI, 1998, p. 26), são abundantes em F3. O fragmento inteiro poderia ser assim classificado. Mas quero particularizar a segunda participação da Sra. Doubtfire no diálogo, quando põe em evidência uma prática social bastante comum nos dias atuais: “Quem dá presente assim, quer mais do que um pedaço do coração, né? É como uma primeira prestação”.

Poder-se-ia dizer do fragmento, ou deste enunciado em particular, que é chistoso ainda em função da quebra da convencionalidade, vez que a prática aí descrita é realizada, porém muito pouco discutida, principalmente num jantar familiar.

O resultado da pesquisa entre os participantes acerca da recepção do humor no fragmento sugere a legitimação de F3 enquanto chistoso. Para o grupo que assistiu à versão dublada da amostra, oitenta por cento das reações registradas apontam para a recepção do filme como engraçado. Os números provenientes do GVD estão dispostos da seguinte forma: Reação Neutra = 02, Sorriso = 05, Gargalhada = 03. Já para o GVL as reações foram mais tímidas. Para este grupo, apenas sessenta por cento das reações indicam que houve resultado positivo ao apelo humorístico do fragmento. Observa-se ainda que não

houve o registro de nenhuma Gargalhada. O resumo das reações do GVL é o seguinte: Reação Neutra = 04, Sorriso = 06, Gargalhada = 0.

Como informei no início da análise de F3, não discutirei cada segmento potencialmente humorístico do fragmento, no entanto, um breve debate em torno do processo de tradução se faz necessário, em virtude do tipo de humor aqui veiculado, o qual se baseia principalmente em questões lingüístico-culturais.

De início, uma questão poderia ser levantada acerca da recepção do humor em F3 para os dois grupos acima mencionados: por que motivo o fragmento foi recebido como bem mais engraçado para o GVD do que para o GVL?

Vale a pena observar que, grosso modo, essa é uma característica das traduções audiovisuais do meio cinematográfico. É comum que o espectador, ao assistir a um filme traduzido por meio de legendas, sofra perdas no que se refere à captação das pistas contextuais necessárias à compreensão do filme. Como depende das legendas na sua própria língua para poder compreender o que está sendo dito pelos personagens, não raro deixa passar despercebidos gestos, imagens, sinais etc. que em algumas circunstâncias são essenciais à compreensão do trecho e até mesmo do filme como um todo. Disso não se exclui a questão do humor. Se algumas vezes a imagem é essencial na compreensão de certas passagens do filme - ainda que tratem de situações simples, em que se exija um nível mínimo de abstração para o processo de assimilação do conteúdo apresentado – o que dizer quando o que está em jogo é o discurso do humor?

Neste sentido, vale observar as informações de Delia Chiaro (2004) acerca das restrições em torno do processo de legendagem e de como isto afeta a recepção do produto final, o filme legendado. Referindo-se ao processo de legendagem do humor verbal, ela afirma que:

O processo de legendagem do humor verbal não é simples. Não há dúvida de que grandes perdas ocorrem por meio da transferência do código verbal para o escrito. Na verdade, o diálogo é condensado de modo a se adequar ao tamanho reduzido das legendas que aparecem na tela (32/35 caracteres por linha incluindo espaços para duas linhas) e só pode permanecer ali por um curto período de tempo (seis segundos para duas linhas de legenda). A condensação do diálogo aliada ao curto período de tempo em que a legenda permanece na tela é, naturalmente, prejudicial ao efeito humorístico esperado. Além do mais, o espectador deverá estar tão ocupado lendo as legendas, que provavelmente perderá a ação na qual o humor verbal é baseado.⁴⁴ (CHIARO, 2004, p. 41)

Além das particularidades do processo de legendagem do humor, que podem influenciar negativamente na qualidade do produto final, é oportuno considerar ainda o processo de tradução interlingüística em si que, independente da modalidade adotada, é uma atividade complexa, envolta em problemas de ordem cultural, comercial, social e da própria língua, que devem ser solucionados pelo tradutor.

Tendo em vista o baixo índice de recepção do humor entre os participantes do GVL e analisando as estratégias de tradução/legendagem de F3, é legítimo afirmar, no universo desta pesquisa, que o trabalho realizado não obteve o êxito esperado no que se refere à tradução do humor para a língua de chegada.

As estratégias utilizadas no processo de legendagem de F3 não chegam a apontar para uma tradução literal do trecho, no entanto, trata-se de uma tradução mais voltada ao texto de partida do que ao texto da língua alvo. Em outras palavras, ao traduzir o humor de F3, privilegiou-se a forma do texto “original” em detrimento do efeito na língua de chegada. A seguir, discutirei brevemente essa questão e realizarei debate mais profundo no momento da análise das estratégias de tradução utilizadas no filme.

⁴⁴ The process of subtitling VEH is no simpler. Clearly, great losses occur through the transfer of the verbal code into the written code; in fact, the dialogue is condensed in order for it to fit into short captions which appear on the screen (32/35 characters per line including spaces for two lines) and can only be left on display for a limited time (six seconds for two lines of subtitling). Such condensation coupled with the short time the utterance remains on the screen is naturally damaging to the desire effect of VEH. Moreover, a spectator may be so taken with reading the caption that he or she might well miss the action upon which the verbal gag is based.

Ao discorrer sobre as teorias de tradução, Marta Rosas afirma que a abordagem que melhor se aplica à tradução de humor é a Teoria Funcionalista, que foi proposta por Katharina Reiss e Hans Vermeer em 1984. Essa teoria dá primazia à função/finalidade da tradução e leva sempre em conta o receptor. Assim, ao invés de tentar reproduzir “fielmente” o enunciado “original” na língua alvo, o processo de tradução privilegia o sentido. Daí a afirmação de que [...] “em tradução os fins justificam os meios” (ROSAS, 2002, p. 47).

Dessa forma, em seu artigo, que tem como título *por uma teoria da tradução do humor*, Marta Rosas sintetiza a aplicação da Teoria Funcionalista à tradução de enunciados humorísticos em três tópicos, como segue:

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 injeções – 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.
- (ROSAS, 2003, p. 149)

Conforme informei anteriormente, o processo de tradução das legendas em F3 não privilegiou a recriação do sentido na língua de chegada, o que pode ter contribuído para o baixo índice de recepção do humor entre os participantes do GVL. A seguir, apresento dois exemplos de traduções deste fragmento com vistas a fundamentar as minhas proposições.

EXEMPLO 1

TEXTO DE PARTIDA: *You know, dear. Sink the sub. Hide the weasel? Park the porpoise? Bit of the old humpty dumpty? Little Jack Horny? The horizontal mambo?*

DUBLAGEM: Você sabe, querido. Mandar brasa. Agasalhar o croquete. Molhar o biscoito. Pedir a mão pra ficar com o corpo. Afogar o ganso. Dançar mambo na horizontal.

LEGENDAS: Você sabe. Submergir o submarino. Esconder o passarinho? Um afaguinho aqui outro ali? Um mambinho na horizontal?

Ao comparar a versões dublada e legendada, é possível perceber que, na primeira modalidade, o apelo ao potencial humorístico de F3 é ativado de forma mais eficaz. Como o trecho é composto principalmente de expressões idiomáticas da língua inglesa, algumas destas foram substituídas por expressões do português brasileiro. De forma geral, na dublagem, a tradução do trecho foi realizada quase integralmente. Foram utilizadas estratégias de adaptação (Cf. BARBOSA, 2004, p. 76) e recriação (Cf. ALVES, MAGALHÃES e PAGANO, 2003, p. 24). É importante ressaltar ainda que, algumas expressões utilizadas pela Sra. Doubtfire são criadas por ela mesma, numa alusão distorcida a personagens da literatura infantil, como é o caso de Jack Horner (*Little Jack Horny*) e Rumpel Stillskin (*Rumpel Foreskin*) (Cf. WESCHLER, 1999), não sendo comuns nem mesmo entre os falantes nativos da língua inglesa. Neste caso, uma tradução muito voltada para o texto de partida não teria como reproduzir o sentido humorístico do enunciado na língua alvo.

O efeito de humor pretendido nas duas expressões citadas procura realizar-se da seguinte forma: a senhora Doubtfire “transforma” a palavra *Horner* (sobrenome) em *Horny* que, em inglês, segundo Weschler (1999) “é um adjetivo muito usado para se referir a alguém que está a procura de sexo.”⁴⁵ A outra expressão, que não faz parte do exemplo 1, mas compõe a amostra deste estudo, é manipulada pela senhora Doubtfire, que converte a palavra *Stillskin* (sobrenome) em *Foreskin*, que é, em inglês, a palavra que dá nome à pele que fica na parte final do órgão sexual masculino.

A versão legendada, por sua vez, deteve-se mais na forma do trecho “original”, embora tenha traduzido menos texto que a dublagem. Desse modo,

⁴⁵ “Horny” is a very useful adjective which describes a person who wants sex.

expressões como *sink the sub* ou *park the porpoise* perderam muito do efeito humorístico ao serem vertidas de forma quase literal para o português. Enquanto na versão legendada traduziu-se *sink the sub* por “submergir o submarino” (que até onde se sabe, não evoca o riso entre os falantes do português brasileiro), na dublagem, a escolha foi por “mandar brasa”. Esta expressão é bem mais conhecida e utilizada no contexto discursivo do Brasil, inclusive com intenção humorística.

Na versão legendada, praticamente não há a presença de expressões realmente engraçadas, de fato conhecidas no Brasil, capazes de estimular o riso. Por outro lado, na versão dublada temos enunciados mais conhecidos, quais sejam: “mandar brasa”, “molhar o biscoito” e “afogar o ganso”. Esses enunciados, se não são engraçados por si só, no contexto em que aparecem, podem se tornar, pois quebram a convencionalidade ao serem usados por uma senhora idosa que é, também, babá.

EXEMPLO 2

TEXTO DE PARTIDA: *She's got a power tool in the bedroom, dear. It's her personal Jackhammer.*

DUBLAGEM: Ela tem um vibrador elétrico no quarto, querido. É o brinquedinho pessoal dela.

LEGENDAS: Ela tem uma máquina potente no quarto. É sua britadeira privada.

Não pretendo discutir com profundidade a capacidade humorística ou estratégias de tradução deste trecho. A idéia é apenas reforçar o que sugeri acima, a respeito das escolhas empreendidas durante o processo de tradução das versões dublada e legendada. Aqui, novamente, a versão dublada se mostra mais voltada à construção do chiste no texto da língua de chegada, utilizando termos mais apropriados ao intento humorístico no contexto brasileiro. É bem mais provável que alguém sorria ao ouvir que uma mulher tem um vibrador elétrico no quarto, do que sorrir ao ouvir que ela tem uma máquina potente. Afirmar que

Miranda tem um vibrador elétrico torna a intenção humorística mais evidente, o que retoma a discussão acerca da explicitação no processo de tradução.

Para finalizar a discussão de F3, poderia relacionar também e mais uma vez o baixo índice de recepção do humor entre os participantes do GVL a fatores idiossincráticos, como por exemplo, ao caso de pessoas que, simplesmente, não riem de piadas e outras manifestações chistosas baseadas no sexo, partes íntimas do corpo etc. por não verem nisso nenhuma graça.

3.2.4. DISCUSSÃO DO FRAGMENTO 4

O quarto fragmento da amostra veicula um tipo humorístico baseado principalmente na comicidade da situação, ou seja, um humor que se realiza nos gestos grotescos da Sra. Doubtfire, bem como nas expressões faciais de quase todos os personagens envolvidos na comédia. Seria, dessa forma, uma espécie de oposição ao humor verbal. Há também no fragmento a presença do humor verbal, embora este não seja tão expressivo no universo de F4. Confira.

F4

GARÇOM: - Ah, posso ajudar?

DOUBTFIRE: - Oh, sim, querido. Obrigada. Ah, obrigada.

GARÇOM: - Oh, desculpe, madame. Por favor, queira me perdoar. A senhora está bem? Desculpe.

DOUBTFIRE: - Está tudo bem.

GARÇOM: - Me desculpe.

DOUBTFIRE: - Prontinho. Obrigada, Ah!

GARÇOM: - Quer fazer o pedido, madame?

DOUBTFIRE: - Oh, quero. Oh. Vamos ver. Eu quero salmão [?]. Seria ótimo.

GARÇOM: - E o senhor?

STU: - Eu quero jambalaya. Por favor, pouco molho. Eu sou alérgico a pimenta.

GARÇOM: - Ah, sem molho. Claro.

STU: - Pouco molho. Obrigado. Tim tim. À saúde!

NATTIE: - Hi hi hi (sorriso)

DOUBTFIRE: - Ah, meu Deus! Ah, eu sinto muito. Só um momento. *Carpe dentum*. Cadê o meu dente?

STU: - Deixe-me ajudá-la. Por favor. Só um instantinho.

DOUBTFIRE: - Uma colher. Espera.

STU: - Uma colher. Assim.

DOUBTFIRE: - Faz uma pinça. Pinçando dos dois lados.

STU: - Calma. Assim. Pronto. Isso.

DOUBTFIRE: - Sobe, sobe, sobe. Oh. Obrigada. Já está aqui. Oh, vamos sacudir assim pra secar. Desculpe. Me perdoe. Desculpe a espirradeira.

STU: - Tudo bem.

NATTIE: - Hi hi hi (sorriso)

DOUBTFIRE: Eu já volto. Eu só preciso recolocar eles com um pouco de adesivo. Diz pra ele amassar o salmão. Por favor.

STU: - Amassar o salmão.

DOUBTFIRE: Ah, obrigada. Desculpe por tudo.

Como informei acima, o riso ocorre no fragmento, principalmente, por meio da comicidade da situação, embora deva registrar a ocorrência de elementos do humor verbal. Chamo à atenção para dois trechos que ensejam o humor de forma mais patente. Seguindo a cronologia do próprio fragmento, temos, inicialmente, o retorno da Sra. Doubtfire à mesa onde se encontram Miranda, Stu e as crianças. Em razão da acentuada quantidade de bebida alcoólica ingerida em companhia do Sr. Lundy (obviamente, para este senhor, quem estava à mesa, em sua presença, era Daniel Hillard, não a Sra. Doubtfire), a Sra. Doubtfire encontra-se praticamente embriagada. Ao tentar sentar, ela se desequilibra e cai, para o espanto de alguns e risos de outros, presentes à mesa.

Esta situação é, sem dúvida, um dos momentos mais apelativos ao riso em F4, pois é fato conhecido que, em geral, as pessoas riem de quem sofre quedas. O riso assim descrito encontra explicação nos estudos de Bergson (2001, p. 22-24), para quem o ato cômico tem relação com a mecanicidade do corpo.

Para Bergson, portanto, o automatismo será sempre motivo de riso, vez que leva o sujeito a se comportar como um fantoche, algo sem vida, sem domínio de si mesmo, sem inteligência. A queda pode ser situada neste tipo de comicidade, pois revela o descuido de quem caiu, a falta de atenção, o automatismo na ação. No caso da Sra. Doubtfire, a queda provavelmente aconteceu em decorrência da falta de reflexos, ocasionada pelo índice elevado de

álcool em seu organismo, o que confirma a automatização/mecanização das suas ações.

Seguindo a ordem dos acontecimentos do próprio fragmento, o segundo trecho a concentrar uma gama palpável de humor encontra-se mais ao final de F4, no momento em que a Sra. Doubtfire deixa cair a prótese dentária na taça de vinho. Esta situação pode suscitar o riso, entre outros fatores, pelo distanciamento que se gera entre espectador e personagem (ainda entre personagens envolvidos na situação), já discutido neste trabalho, pela própria automatização das ações da Sra. Doubtfire, como também, ainda na ótica de Bergson (2001, p. 17) pelo fator deformidade, que segundo ele, do mesmo modo, tem a capacidade de suscitar o riso. Para este autor, “É incontestável que certas deformidades têm em relação às outras o triste privilégio de, em certos casos, poder provocar o riso [...]”.

É certo que a Sra. Doubtfire não se mostra portadora de deformidades aparentes, como as mais relacionadas ao riso cômico, que é o caso dos corcundas, coxos⁴⁶, estrábicos etc. (ao mesmo tempo em que ela é a própria deformidade, por se tratar de um homem que é mulher, ou mulher que é homem). No entanto, o fato de “estar” sem dentes ou, quem sabe, o próprio constrangimento provocado pela ausência dos dentes, deve parecer ao espectador e aos demais personagens, uma deformidade risível. Poderia sugerir que a falta de dentes se classificasse entre as deformidades adquiridas (em oposição àquelas que o indivíduo já traz consigo ao nascer, como as citadas neste parágrafo), e que, nem por isso, seria menos vinculada à comicidade. Ao grifar o verbo “estar”, reporto-me ao fato de Daniel Hillard ter os dentes no lugar. Quem os deixou cair foi a Sra. Doubtfire, que até ensaiou uma voz soprada com o intuito de simular a ausência dos dentes.

⁴⁶ A propósito de coxo/a e comicidade, vale conferir Machado de Assis, no clássico Memórias Póstumas de Brás Cubas, da série ESTADÃO, 1999, p. 82. “O pior é que era coxa. Uns olhos tão lúcidos, uma boca tão fresca [...] e coxa! Esse contraste faria suspeitar que a natureza é às vezes um imenso escárnio. Por que bonita, se coxa? Por que coxa, se bonita?”

Além dos trechos acima descritos, em que há uma investida maior ou uma intenção mais aparente na elaboração do humor por meio da comicidade dos gestos/ações, é possível citar duas passagens que potencializam o chiste de forma mais discreta. Nestes dois casos, o riso (em potencial) cômico e o espirituoso têm origem no humor verbal.

O primeiro trecho, seguindo ainda a cronologia do próprio fragmento, está relacionado com a rima que a Sra. Doubtfire constrói no momento em que procura pegar sua dentadura, que caiu dentro da taça de vinho. Ela fala: “Só um momento. *Carpe dentum*. Cadê o meu dente”? Não se trata de enunciado humorístico de tal maneira a provocar gargalhadas nas pessoas que o escutem. Mesmo assim, pode ser referido como engraçado, sobretudo quando relacionado à situação vivida pela Sra. Doubtfire no momento em que é pronunciado.

Cumprir observar ainda que a expressão latina citada acima não deixa de ser uma alusão (intertextualidade) à expressão usada pelo mesmo ator Robin Williams no célebre filme *Sociedade dos Poetas Mortos: carpe diem*; este seria um humor direcionado aos adultos, em função da época em que o referido filme estreou.

O segundo enunciado capaz de suscitar o riso por meio do humor verbal encontra-se no final do fragmento, no trecho em que a Sra. Doubtfire pede a Stu que diga ao garçom para “amassar o salmão”. Este trecho pode ser recebido como risível em função, mais uma vez, da possibilidade da vinculação ao fator deformidade, sugerido por Bergson. Nesta situação, o espectador relacionaria o fato de a Sra. Doubtfire pedir ao garçom para amassar o salmão, ao fato do desprendimento da prótese dentária. Assim, estando o salmão já amassado, ela poderia comer mais à vontade, já que estaria sem dentes.

A recepção de F4 pelos participantes da pesquisa apontam-no como o mais engraçado da amostra, tendo sido o fragmento assistido pelo GVD que

recebeu o menor número de Reações Neutras e o maior de Gargalhadas. A situação é parecida no GVL, se tomado F4 em relação aos outros fragmentos. Para este grupo, F4, juntamente com F5 (os dois fragmentos foram recebidos da mesma forma pelo GVL, com relação ao tipo e quantidade de reações esboçadas), foi o fragmento que obteve a menor quantidade de Reações Neutras e a maior de Gargalhadas. Isso faz com que F4 seja considerado o fragmento mais engraçado da amostra.

Vale conferir, portanto, os resultados extraídos dos dois grupos que assistiram à amostra em uma versão traduzida. O GVD apresentou os seguintes números: Reações Neutras = 0, Sorriso = 06, Gargalhada = 04. O GVL, por sua vez, esboçou as seguintes reações: Reação Neutra = 0, Sorriso = 09, Gargalhada = 01.

Cumprir observar que, embora tenha sido F4, juntamente com F5, o fragmento que melhor atendeu aos apelos humorísticos da amostra para o GVL, devo considerar que a reação a apontar de forma mais consistente o fragmento enquanto engraçado é a reação de Sorriso, com nove ocorrências. Com relação à Gargalhada, apenas uma ocorrência foi registrada. Portanto, entendendo que é esta a reação que melhor caracteriza o humor, seria legítimo afirmar que, mesmo F4 não foi recebido como muito engraçado pelo GVL.

Por outro lado, a ocorrência de quatro Gargalhadas e nenhuma Reação Neutra para o GVD, permite inferir que F4 é de fato engraçado e, ainda, que o fragmento foi recebido como mais humorístico para o GVD do que para o GVL. E, mesmo considerando a comicidade da situação, dos gestos, das ações etc. no fragmento, o resultado corrobora a asserção de Chiaro de que a legendagem realmente não é a modalidade de tradução audiovisual que mais auxilia na recriação do humor numa língua estrangeira⁴⁷.

⁴⁷ Refiro-me a qualquer língua que não seja o idioma “original” do país onde o texto/filme foi inicialmente produzido.

3.2.5. DISCUSSÃO DO FRAGMENTO 5

O último fragmento da amostra é referido como F5. Trata-se de um diálogo bastante espirituoso entre os personagens Daniel Hillard e o seu empregador, o Sr. Lundy, proprietário de uma emissora de televisão. Ao retornar da mesa da aniversariante e tendo passado no banheiro para retirar o disfarce de mulher, Daniel chega à mesa do Sr. Lundy ainda com o cheiro forte de perfume feminino e os lábios manchados de batom. O diálogo pode ser descrito da seguinte forma:

F5

LUNDY: - Daniel.

DANIEL: - Uhm?

LUNDY: - Está usando perfume de mulher?

DANIEL: - É. Estou.

LUNDY: - E está usando batom?

DANIEL: - É.

LUNDY: - Por que?

DANIEL: - Manchou.

LUNDY: - Quem manchou?

DANIEL: - Uma ex-namorada. Ela é garçonete.

LUNDY: - Garçonete daqui?

DANIEL: - É. Quando estávamos no banheiro. Ela não conseguia tirar a mão de mim.

LUNDY: - Oh! Uhm uhm uhm. Seu malandro!

DANIEL: - Cara de pau.

LUNDY: - Ei, ei. Eu tenho um colchonete lá no carro. A sua ex-namorada tem alguma amiguinha?

DANIEL: - Ah! Ela é sociável.

LUNDY: - Não, não. Eu quero saber se... Quem sabe se ela tem uma amiguinha pra mim. Vai lá perguntar.

DANIEL: - Eu vou perguntar.

LUNDY: - Vai lá. Vai pegá-la.

Todo o F5 é engraçado, mesmo as cenas que o precedem, pois mostram Daniel Hillard andando no elegante restaurante Bridges completamente embriagado, chegando aos tombos à mesa do Sr. Lundy. No entanto, há dois trechos que poderiam ser considerados como os mais apelativos ao riso, em função da presença de elementos consagrados na elaboração do humor.

O primeiro trecho a ser evidenciado está situado no início do fragmento, quando o Sr. Lundy pergunta se Daniel está usando perfume feminino e também batom. O fator surpresa, sugerido por Bergson, da mesma forma que a quebra da convencionalidade, posta em debate por Tagnin, são elementos que respaldam teoricamente o humor ali presente. Obviamente, o fator surpresa, a que me refiro, é demonstrado na reação de espanto esboçada pelo Sr. Lundy ao sentir o cheiro exalado por Daniel e ver batom em seus lábios. De modo semelhante, desnecessária seria a afirmação de que a quebra da convencionalidade do trecho refere-se ao fato de Daniel (homem) estar usando perfume de mulher e batom.

Além destes dois elementos, Bergson discute um terceiro, o qual também se aplica à construção do chiste no primeiro trecho de F5. Trata-se da inversão de papéis entre os personagens de uma cena ou participantes de um diálogo. Ele diz:

Imaginem-se algumas personagens em certa situação: será obtida uma cena cômica se a situação se inverter e os papéis forem trocados [...] É assim que rimos do réu que dá uma lição de moral ao juiz, da criança que pretende dar lições aos pais, enfim daquilo que se classifique sobre a rubrica do “mundo às avessas”.
(BERGSON, 2001, p. 69-70)

A asserção de Bergson acerca da inversão de papéis na construção do humor é aplicável à realidade de F5 no plano das ações. É óbvio que Daniel não fala como mulher quando participa do diálogo com o Sr. Lundy. Ele também não se comporta como um representante do sexo feminino. Aliás, o que ocorre é o contrário. Daniel se mostra para o Sr. Lundy como um conquistador, a ponto de ter mantido um suposto encontro com uma garçonete no banheiro do restaurante. No entanto, por um equívoco (uma ação errada), ele chega à mesa do seu patrão pintado como uma mulher e exalando cheiro feminino. É aí que ocorre a inversão de papéis, fato que contribui ainda mais para que o trecho seja recebido como engraçado.

Outra inversão, talvez mais sutil, se dá pelo fato de Daniel atribuir o batom e o perfume à sua virilidade, ou seja, deseja passar a impressão de que é galanteador e tem as mulheres aos seus pés (Ela não conseguia tirar a mão de mim.), no entanto, o espectador sabe que está mentindo.

O segundo trecho potencialmente humorístico de F5 está situado mais ao final do fragmento e poderia ter seu início marcado pela pergunta do Sr. Lundy a respeito de alguma “amiguinha” que a ex-namorada de Daniel tivesse para apresentar a ele. Confira:

LUNDY: - Ei, ei. Eu tenho um colchonete lá no carro. A sua ex-namorada tem alguma amiguinha?

DANIEL: - Ah, ela é sociável.

LUNDY: - Não, não. Eu quero saber se... Quem sabe se ela tem uma amiguinha pra mim. Vai lá perguntar.

Entre outras explicações, o trecho poderá ser considerado engraçado por trazer à tona o item sexo. Não é que este tema seja engraçado em qualquer contexto. Aqui ele justifica o riso pelo fato de o interesse sexual partir de uma pessoa de idade avançada, que é o caso do Sr. Lundy. Obviamente, o sexo entre pessoas idosas é algo normal e comum, não teria porque não ser. Entretanto, é algo comum, também, que as pessoas sorriam ao relacionar sexo e pessoas idosas. Há diversas piadas e ditos populares em torno do assunto.

As reações dos participantes apontam para a recepção de F5 como engraçado, apesar do baixo índice de ocorrência de gargalhadas. Para o GVD, foram registradas as seguintes reações: Reação Neutra = 01, Sorriso = 07, Gargalhada = 02. Já no GVL, foram percebidos os seguintes registros: Reação Neutra = 0, Sorriso = 09, Gargalhada = 01.

Para finalizar as discussões acerca da recepção do humor entre os participantes que assistiram à amostra do filme nas versões dublada e legendada,

apresento as tabelas de registro das reações esboçadas que, como se percebe, apontam para a recepção da amostra como engraçada.

TABELA 1

GRUPO DA VERSÃO DUBLADA

FRAGMENTOS	R. NEUTRA	SORRISO	GARGALHADA
F1	03	06	01
F2	03	07	-
F3	02	05	03
F4	-	06	04
F5	01	07	02
TOTAIS	09	31	10
PERCENTUAIS	18%	62%	20%

Enquanto 18% das reações indicam neutralidade às apelações humorísticas do filme, 82% indicam que os participantes sorriram ou gargalharam, de modo que os dados da tabela são conclusivos ao mostrar que, de fato, o filme é recebido como engraçado para a grande maioria dos participantes da pesquisa que assistiram ao trecho na sua versão dublada.

Por sua vez, os números obtidos do Grupo da Versão Legendada aparecem dispostos da seguinte forma:

TABELA 2

GRUPO DA VERSÃO LEGENDADA

FRAGMENTOS	R. NEUTRA	SORRISO	GARGALHADA
F1	05	05	-
F2	04	06	-
F3	04	06	-
F4	-	09	01
F5	-	09	01

TOTAIS	13	35	02
PERCENTUAIS	26%	70%	04%

A segunda hipótese deste estudo indica que um determinado enunciado humorístico não produz efeito de humor quando apresentado em sua versão “original” (inglês), sem tradução, a aprendizes avançados da língua inglesa como LE. Duas situações ajudam a justificar tal asserção. A primeira é que para um falante não-nativo de uma língua estrangeira poder assimilar o humor, é necessário que detenha um conhecimento realmente significativo da língua. Refiro-me em especial aos aspectos lexical, semântico, fonológico, morfológico e sintático. Obviamente não se exclui dessa discussão a capacidade de compreensão (*listening*), no caso do humor veiculado por meio de canais sonoros. A este respeito vale conferir Tagnin (2005, p. 248) que, ao tratar o humor como quebra da convencionalidade, afirma que:

Se dominar a convencionalidade de uma língua é essencial para se alcançar a fluência, e se uma forma de criar humor é “quebrar” essa convencionalidade, fica então patente que entender uma tirada humorística baseada neste tipo de “quebra” é sinal de fluência bastante próxima à de um falante nativo.

Uma segunda situação que auxilia no reconhecimento da dificuldade de assimilação do humor entre falantes não-nativos de uma determinada língua reside em aspectos culturais. Como se sabe, muito do humor expresso numa língua é baseado em elementos da cultura onde é falada.

Desse modo, mesmo tendo um excelente domínio do idioma, é possível que certas nuances do humor passem despercebidas. É nesse momento que entra em cena a função do tradutor enquanto mediador, adaptador e recriador do discurso humorístico. Ao se deparar com um enunciado cujo conteúdo humorístico seja baseado principalmente em fatores inerentes à cultura, o tradutor pode (e deve) recriar o texto a partir de elementos da cultura de chegada. Às vezes, a mudança de um nome próprio ou a substituição de uma nacionalidade podem ser

determinantes na compreensão ou melhor caracterização do chiste. A título de ilustração, podemos conferir uma piada extraída de Rosas (2002, p. 63):

*What did the Polish mother say to her pregnant, unwed daughter?
“Look on the bright side, maybe it’s not yours.”*

O que é que a polonesa disse à filha, solteira e grávida?
“Veja as coisas pelo lado bom; talvez o bebê não seja seu.”

Como se percebe, o alvo da piada é uma polonesa, palavra cujo conteúdo semântico tem estreita relação com a palavra “burro”, na cultura da língua onde foi proferida. Já no Brasil, historicamente, o adjetivo “burro” tem sido atribuído aos portugueses e não aos poloneses. Sendo assim, talvez a piada ficasse mais interessante se a tradução substituísse *polonesa* por *portuguesa*.

No entanto, o resultado do experimento aponta para um caminho diferente daquele suposto no início deste trabalho. Ao contrário do que foi proposto na segunda hipótese, as reações dos participantes indicam que um enunciado humorístico pode produzir efeito de humor quando apresentado em sua versão “original” (inglês) sem tradução, a aprendizes avançados da língua inglesa como LE. Confira abaixo a tabela.

TABELA 3
GRUPO DA VERSÃO ORIGINAL SEM TRADUÇÃO

FRAGMENTOS	R. NEUTRA	SORRISO	GARGALHADA
F1	02	05	03
F2	05	03	02
F3	04	04	02
F4	01	02	07
F5	02	05	03
TOTAIS	14	19	17
PERCENTUAIS	28%	38%	34%

De acordo com os números, a recepção do humor entre os participantes do GVO é surpreendente. Se aceitarmos a Gargalhada como alto índice de aprovação do intento humorístico, poderemos afirmar que este foi o grupo para o qual a amostra foi considerada como mais engraçada. Exatamente o oposto das suposições iniciais.

O GVO esboçou 17 Gargalhadas, número superior à soma dos outros dois grupos, vez que para o GVD houve o registro de 10 Gargalhadas e para o GVL apenas 02. Vale salientar que no GVD houve número maior de Gargalhadas em relação aos outros dois grupos, para todos os fragmentos da amostra, exceto para F3, pois enquanto o GVO registrou 02 Gargalhadas, o GVD registrou 03.

Por outro lado, cumpre observar que o número de Reações Neutras para o GVO foi, contrariamente à situação anterior, levemente superior aos demais grupos participantes desta pesquisa. Enquanto o GVD mostrou-se neutro apenas 09 vezes aos apelos humorísticos da amostra selecionada, o GVL ficou neutro 13 vezes e o GVO 14 vezes. Farei um breve comentário acerca deste (aparente) paradoxo mais adiante.

Apresentados os resultados do estudo acerca da recepção do humor veiculado na língua estrangeira sem tradução, proponho uma rápida discussão envolvendo tais resultados. Poderia iniciar com a seguinte indagação: tendo em vista questões lingüísticas e culturais (discutidas neste estudo) que envolvem o discurso do humor, por que razão a amostra do filme *Uma babá quase perfeita* foi recebida como mais engraçada para os participantes que a assistiram na versão “original” sem tradução do que para aqueles que assistiram as versões traduzidas (dublada e legendada)?

Quero levantar três questões, não com o intuito de responder à pergunta, mas para dar fluxo ao debate. Em primeira instância, uma situação parece óbvia. Indaguei acerca da recepção positiva do humor numa língua

estrangeira entre falantes não-nativos ou aprendizes avançados. Talvez o primeiro elemento a ser avaliado deva ser o tipo de humor veiculado. Qual o nível de dificuldade para a compreensão do humor mesmo entre os falantes nativos? É um humor baseado em questões culturais, que envolve o conhecimento de certos fatos e pessoas etc? É um humor construído sobre aspectos estritamente lingüísticos? Envolve conhecimento formal profundo da língua em que é veiculado?

Um segundo ponto envolve a comparação entre a versão não-traduzida do filme e a modalidade de tradução empreendida na versão traduzida. A discussão realizada anteriormente neste trabalho dá conta das limitações da tradução audiovisual por meio de legendas com relação à veiculação do humor. Fatores como a limitação de espaço e tempo para as legendas na tela, distração do espectador entre a fala dos personagens e a imagem do filme na qual é baseado o humor etc. são apenas alguns dos fatores a serem analisados. Nesse sentido, considerando que o filme na língua estrangeira seja assistido por um aprendiz avançado que tenha de fato um bom domínio do idioma e que não terá de dividir sua atenção entre as legendas e a ação na qual se baseia o riso, não é de surpreender que a recepção do humor seja maior. Certamente, essa discussão não contempla o caso da versão dublada, em que não há os mesmos tipos de limitações da versão legendada.

Um terceiro ponto de relevância no processo de compreensão e apreciação do humor por parte de aprendizes avançados de uma língua estrangeira em comparação com a recepção entre espectadores de versões traduzidas pode estar ligado a fatores como a qualidade ou adequação da tradução aos propósitos humorísticos do discurso “original”. Ao traduzir humor para uma determinada língua, o tradutor pode privilegiar a forma em detrimento do sentido, optando por uma tradução mais literal. Em virtude dos entraves próprios da atividade da tradução, em especial a tradução para o cinema e televisão (tempo, ausência do roteiro do filme na língua “original”, restrições lingüísticas,

entre outros), algumas traduções falham em reconstruir o humor na língua de chegada. Desse modo, dependendo do domínio da língua estrangeira por parte do aprendiz avançado, ele estará em vantagem sobre o espectador da versão traduzida.

Retomando a questão do aparente paradoxo (maior quantidade de Gargalhadas e maior quantidade de Reações Neutras) acerca da recepção do humor entre os participantes deste estudo que assistiram à amostra do filme na versão “original” sem tradução, é possível que os pontos debatidos acima tragam alguma luz à discussão. Pondo em evidência o fato da grande quantidade de Reações Neutras esboçadas pelos participantes do GVO, não seria sem sentido sugerir que isto pode estar relacionado, além de fatores idiossincráticos, à questão de domínio lingüístico e/ou cultural do idioma estrangeiro por parte de alguns dos sujeitos participantes do estudo, sobretudo considerando que a maioria de Reações Neutras não foi, com efeito, expressiva em relação à recepção dos demais grupos. O GVO esboçou apenas uma Reação Neutra a mais que o GVL (este apresentou 13) e quatro a mais que o GVD (que esboçou 09), num universo de cinquenta reações esboçadas por cada grupo.

Por outro lado, com respeito à surpreendente quantidade de Gargalhadas esboçadas pelo mesmo grupo, quantidade expressivamente superior se comparada com a dos outros dois (o GVO esboçou sete a mais que o GVD e quinze a mais que o GVL), é possível que haja uma relação entre a recepção do humor pelo grupo e o fato de o apelo humorístico estar sendo veiculado na língua “original” do país onde o filme foi produzido, não havendo, portanto, possíveis interferências inerentes ao processo de tradução.

3.2.6. DISCUSSÃO DAS ESTRATÉGIAS DE TRADUÇÃO DO FILME UMA BABÁ QUASE PERFEITA

A última etapa desta análise trata das estratégias utilizadas na tradução do filme *Uma babá quase perfeita* para garantir a construção do humor na língua portuguesa. Uma das questões de pesquisa que impulsionaram a realização do presente estudo indaga exatamente a respeito de como a tradução reconstitui o efeito humorístico na língua de chegada, ou que estratégias são utilizadas para causar o riso.

Com vistas a verificar as estratégias utilizadas na recriação do humor do filme na língua portuguesa, realizei investigação por meio da utilização de questionários (ver questionário integral em anexo) entre os sujeitos participantes deste estudo. Após assistir à amostra do filme, cada participante (inclusive os que assistiram a versão sem tradução) foi convidado (a) a responder a cinco perguntas a respeito das estratégias de tradução empreendidas na amostra. Obviamente, os participantes não tiveram que lidar com questões específicas dos estudos da tradução. Apenas foram solicitados a informar entre as situações apresentadas na língua portuguesa, quais as mais engraçadas.

As respostas obtidas foram categóricas ao sugerir que os procedimentos tradutórios mais ligados à construção do humor na língua portuguesa estão relacionados com estratégias de adaptação e recriação (Cf. BARBOSA, 2004, p. 76; ALVES, MAGALHÃES e PAGANO, 2003, p. 24; BREZOLIN, 1997, p. 19). Dos cinco trechos traduzidos tanto de forma literal, quanto por meio de estratégias de adaptação e recriação, extraídos da amostra do filme e submetidos aos participantes do estudo, 100% das passagens traduzidas por meio de adaptação e reconstrução foram julgadas como as mais engraçadas. Trinta pessoas responderam a estas questões. Observe que, para cada uma das situações apresentadas, a tradução aqui entendida como realizada por meio de estratégias de recriação e adaptação está destacada em **negrito** com o intuito de auxiliar na identificação e comparação, apenas no corpo deste trabalho. Certamente, o mesmo não acontece nos questionários originais, apresentados aos participantes. Confira os resultados.

1. situação: Num restaurante, à mesa com outras pessoas, Nattie sente a necessidade de ir ao banheiro. Ela se dirige à mãe, dizendo:

inglês: *Mummy, I need to go!*

tradução 1: **Mamãe, eu tô precisando.**

tradução 2 : Mamãe, eu preciso ir.

Resposta dos participantes a respeito da tradução mais engraçada:

tradução 1: 26 participantes (87%)

tradução 2: 04 participantes (13%)

2. situação: Sozinha na mesa com o pretendente de Miranda (Stu), a Sra. Doubtfire faz comentários a respeito das intenções de Stu. Ela faz uso de palavras e expressões de baixo calão, tais como:

inglês: *You know, dear. Sink the sub. Hide the weasel? Park the porpoise? Bit of the old humpty dumpty? Little Jack Horny? The horizontal mambo?*

tradução 1: **Você sabe, querido. Mandar brasa. Agasalhar o croquete. Molhar o biscoito. Afogar o ganso. Dançar mambo na horizontal.**

tradução 2: Você sabe, querido. Afundar o submarino. Esconder a doninha. Estacionar o boto. Um pouco do velho humpty dumpty? O pequeno Jack Horny? O mambo horizontal?

Resposta dos participantes a respeito da tradução mais engraçada:

tradução 1: 28 participantes (93%)

tradução 2: 02 participantes (07%)

Obs: Apesar da indicação de Tradução Literal para a tradução 2, cumpre observar que há um procedimento tradutório no trecho, referido genericamente como transferência (BARBOSA, 2004, p.71). Ou seja, há a presença de elementos da língua “original” no texto da língua traduzida.

3. situação: a mesma do enunciado anterior.

inglês: *The bone dance, eh? Rurple foreskin? Baloney bop? Bit of the old cunninlinguistics? Uhm?*

tradução 1: A dança do osso, eh? Prepúcio amarrotado. Dança da bobagem. Um pouco do velho cunilíngua? Uhm?

tradução 2: **A dança do ventre. Fazer um rosadinho. Esconder a cobra. Fazer aquele jogo da lingüinha.**

Resposta dos participantes a respeito da tradução mais engraçada:

tradução 1: 01 participante (03%)

tradução 2: 29 participantes (97%)

4. situação: a mesma dos enunciados 2 e 3.

inglês: *I hope you bring your cocktail sauce. She got crabs. And I don't mean Dungeness. I'm being blunt as a spoon. Aren't I?*

tradução 1: Espero que você leve o seu molho de coquetel. Ela pegou chato. Eu não quero dizer Dungeness. Eu estou sendo rude como uma colher, não estou?

tradução 2: **Espero que leve o seu inseticida. Ela está com chato, querido. Aquilo que parece uma sujeirinha. Eu estou sendo abusada demais, não estou?**

Resposta dos participantes a respeito da tradução mais engraçada:

tradução 1: 02 participantes (07%)

tradução 2: 28 participantes (93%)

Obs: A mesma observação feita anteriormente vale para a situação 4.

5. situação: Daniel e o Sr. Lundy estão no restaurante. Daniel sai da mesa e quando retorna tem os lábios manchados de batom e está exalando perfume feminino. Indagado pelo Sr. Lundy a respeito da razão de se encontrar naquele estado, Daniel diz que estava no banheiro com uma garçonete, sua ex-namorada. O Sr. Lundy faz planos de também conseguir uma namorada.

inglês:

Sr. Lundy: *Wait, wait. I got the stretch outside. Does your girlfriend have a girlfriend?*

Daniel: *Hey, it's the 90's.*

Sr. Lundy: *No, no. I mean: does she have a lady friend for me?*

tradução 1:

Sr. Lundy: Ei, ei. Eu tenho um colchonete lá no carro. A sua ex-namorada tem alguma amiguinha?

Daniel: Ah, ela é sociável.

Sr. Lundy: Não, não. Eu quero saber se... Quem sabe se ela tem uma amiguinha pra mim.

tradução 2:

Sr. Lundy: Espere, espere. Eu tenho a maca lá fora. A sua namorada tem uma namorada?

Daniel: Oh, são os anos noventa.

Sr. Lundy: Não, não. Eu quero dizer: ela tem uma senhora amiga para mim?

Resposta dos participantes a respeito da tradução mais engraçada:

tradução 1: 20 participantes (66%)

tradução 2: 10 participantes (34%)

De acordo com o resultado do questionário, fica explícita a preferência dos participantes pelas passagens humorísticas traduzidas de maneira a recriar o humor na língua de chegada. Esse fato corrobora a asserção de Brezolin (1997, p. 29) de que o humor é, de fato, traduzível, desde que sejam levadas em conta algumas situações, como: um bom domínio da língua por parte do tradutor, para que ele possa perceber onde ocorre o rompimento das regras lingüísticas, que são, em determinados casos, o ponto de partida do chiste; capacidade de interpretação e compreensão do conteúdo da piada – o que Arrojo (2002, p. 41) refere como leitura; e um olhar atento às necessidades do público alvo, evitando um texto muito voltado aos padrões lingüísticos do idioma “original”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo propôs-se estudar a recepção do humor traduzido tendo como *corpus* uma amostra do filme *Uma babá quase perfeita*. Partiu de duas hipóteses, segundo as quais a) um enunciado humorístico pode produzir efeito de humor tanto na sua versão dublada quanto na versão legendada e b) um determinado enunciado humorístico não produz efeito de humor quando apresentado em sua versão “original” (inglês) sem tradução a aprendizes avançados da língua inglesa como LE (alunos do Curso de Mestrado Acadêmico em Lingüística Aplicada e alunos da Graduação em Letras Estrangeiras – inglês – do Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará).

A análise dos dados obtidos por meio das reações dos participantes, sugere que um enunciado que foi produzido “originalmente” em um outro sistema lingüístico pode produzir efeito de humor quando traduzido para outro idioma, no caso, o português, na sua versão dublada. Esse resultado confirma, portanto, a primeira hipótese desta investigação.

Outra pressuposição, relacionada à mesma hipótese, sugere que um enunciado humorístico pode produzir efeito de humor na versão legendada. Essa pressuposição também se confirma nesta pesquisa, visto que, apesar das limitações desta modalidade de tradução audiovisual com relação à reconstrução do humor numa língua de chegada, a reação dos participantes foi de apreciação do humor. Tal conclusão é possível levando-se em conta a presença de reações de divertimento dos participantes, que expressaram sorrisos e, em alguns casos, gargalhadas quando da exibição do filme.

A segunda hipótese relaciona a apreciação do humor oriundo de outro sistema lingüístico por aprendizes avançados do referido sistema. Assim, esta pesquisa foi orientada no sentido de que um determinado enunciado humorístico

não produz efeito de humor quando apresentado em sua versão “original” (inglês) sem tradução, a aprendizes avançados da língua inglesa como LE (alunos do Curso de Mestrado Acadêmico em Lingüística Aplicada e alunos da Graduação em Letras Estrangeiras - inglês - do Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará).

A análise minuciosa dos dados revela que, na verdade, falantes não-nativos (aprendizes avançados) são capazes de compreender e apreciar o humor veiculado numa língua estrangeira sem tradução. As reações esboçadas pelos participantes revelam que, na verdade, a apreciação do humor entre os sujeitos deste grupo (aprendizes avançados) foi, inclusive, superior à recepção do humor entre os participantes que assistiram ao filme nas versões dublada e legendada. Por essa razão, é refutada, no universo deste estudo, a segunda hipótese, apontada acima.

Além das hipóteses indicadas, duas questões de pesquisa orientaram as ações deste trabalho. A primeira se justifica principalmente pelo fato de dar suporte à segunda, por razões já discutidas. Desse modo, a primeira questão de pesquisa indaga se 1) um determinado enunciado humorístico pode produzir efeito de humor na sua versão traduzida.

De acordo com o debate realizado ao longo deste estudo e com base nas reações esboçadas pelos participantes, e ainda pelas pistas da própria experiência (ou seja, a massificação dos filmes de comédias traduzidos no Brasil), é afirmativa a resposta relativa à primeira questão. Nesse caso, a pergunta de maior relevância ao estudo da tradução no escopo deste trabalho (já que fica evidente a possibilidade do humor de se “recriar” numa língua de chegada), seria a respeito do como proceder para garantir a recuperação deste efeito.

Assim, temos a segunda questão: que estratégias são utilizadas na reconstrução do efeito humorístico em um texto ou filme traduzidos? Embora os

procedimentos realizados para tal fim possam ser diversos, alguns comuns a vários propósitos tradutórios, poderia resumir a tarefa de reconstrução do humor em um texto ou filme traduzidos por meio de estratégias relacionadas à noção de tradução enquanto recriação. Ou seja, para que o humor funcione num sistema lingüístico diferente daquele para o qual foi construído, muito mais que tentativas de transferências de significados, são necessárias estratégias que reconstruam o humor na língua alvo, vez que há casos em que os significados simplesmente não são transferíveis, em função de uma série de fatores, como a ausência de elementos na língua alvo.

Embora haja casos em que a tradução de enunciados humorísticos ou de quaisquer tipos, não impliquem problemas para o tradutor, podendo mesmo ser traduzidos literalmente, grande quantidade de enunciados exige do profissional da tradução um manejo com a língua que lhe permita inferir, no caso do humor, os elementos responsáveis pela construção do chiste. A partir daí, a tarefa seria encontrar soluções, (no caso, por exemplo, de enunciados humorísticos baseados em aspectos lingüísticos, apontados por diversos estudiosos como os mais difíceis de se traduzir) de recriação do humor, como a identificação de elementos na língua alvo que funcionem de forma semelhante aos elementos responsáveis pelo chiste na língua de partida.

Estou certo de que, se, por um lado, as estratégias de tradução baseadas na recriação do efeito “original” no texto da Língua de Partida são as mais adequadas à tradução de textos humorísticos, independentemente do ambiente de veiculação, por outro, não há dúvida de que as estratégias menos apropriadas a este tipo de atividade seriam aquelas baseadas na noção de que um texto traduzido deve refletir primordialmente a forma e o conteúdo do texto “original”.

Para concluir, quero deixar clara a condição de um estudo, uma busca em constante desenvolvimento. Embora seja compelido, em alguns momentos, a

emprestar ao discurso um tom conclusivo, parecido com o de alguém que imagina ter encontrado a solução, este trabalho não pretende ser a palavra final do debate em torno da tradução do humor, nem poderia.

Espero, todavia, ter contribuído de alguma forma para o fluxo da conversa a respeito da tradução de humor, mesmo porque muito há a ser pesquisado, discutido, avaliado em uma área, de certa forma, recente e com tão variadas possibilidades de investigação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGOST, Rosa. **Traducción y diversidad de lenguas**. In: GARCÍA Lourdes L. & RODRÍGUES, Ana M. P. Traducción Subordinada (I): inglês-español/galego. Vigo-Espanha: Servicio de Publicacións Universidade de Vigo, 2000, p. 49-67.

ALVES, Fábio; MAGALHÃES, Célia; PAGANO, Adriana. **Traduzir com autonomia**: estratégias para o tradutor em formação. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2003.

ARAÚJO, Vera L. S. **Ser ou não ser natural, eis a questão dos clichês de emoção na tradução audiovisual**. São Paulo, 2000. 271 p. Tese (Doutorado em Língua Inglesa e Literaturas Inglesa e Norte-Americana) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Departamento de Línguas Modernas, Universidade de São Paulo.

ARROJO, Rosemary. **Oficina de tradução**: a teoria na prática. 4 ed. São Paulo: Ática, 1997.

ASSIS, Machado. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Klick Editora, 1999.(Impresso na Gráfica Melhoramentos, em julho de 1999, especialmente para o jornal O Estado de São Paulo.)

ATTARDO, Salvatore. **Linguistic theory of humor**. New York: Mouton De Gruyter, 1994.

BARBOSA, Heloísa G. **Procedimentos técnicos da tradução**: uma nova proposta. 2 ed. Campinas, SP: Pontes, 2004.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação da comicidade. Tradução de: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996.

BREZOLIN, Aduari. Humor: sim, é possível traduzi-lo e ensinar a traduzi-lo. **Tradterm**: Revista do Centro Interdepartamental de Tradução e Terminologia – FFLCH/USP, São Paulo, v.01, n.04, p. 15-30, 1997.

CHIARO, Delia. Investigating the perception of translated verbally expressed humour on Italian tv. **ESP Across Cultures**, [S. L.], v. 1, 35-52, 2004.

GARCÍA, Lourdes L. **Características diferenciales de la traducción audiovisual (I). El papel del traductor para el doblaje.** In: GARCÍA Lourdes L.; RODRÍGUES, Ana M. P. Traducción Subordinada (I): inglês-español/galego. Vigo-España: Servicio de Publicacións Universidade de Vigo, 2000, p. 17-27.

GORIS, Oliver. The question of French dubbing: towards a frame for systematic investigation. **Target**, Amsterdam, v. 5, n.2, 169-190, 1993.

GOTTLIEB, Henrik. **You got the picture?:** on the polysemiotics of subtitling wordplay. In: DELABASTITA, Dirk. *Traductio: essays in punning and translation.* Namur, Belgium: St. Jerome Publishing, 1997. 207-232.

KOCH, Ingedore V. **A inter-ação pela linguagem.** São Paulo: Contexto, 1992.

LUQUE, Adrián F. An empirical approach to the reception of AV translated humour: a case study of the Marx Brothers' 'duck soup'. **The translator: studies in intercultural communication.** Manchester UK, v. 9 Number 2, p. 293-306, 2003.

LUYKEN, Georg. M. et al. **Overcoming language barriers in television:** dubbing and subtitling for the European audience. Manchester, The European Institute for the Media, 1991.

PELSMAEKERS, Katja; BESIEN, Fred V. Subtitling irony: Blackadder in Dutch. **The translator: studies in intercultural communication.** Manchester UK, v. 8 Number 2, p. 241-266, 2002.

PINTO, Joana P. **Pragmática.** In: MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Anna C. *Introdução à lingüística* v. 2. 2 ed. São Paulo: Cortez, 2001. p. 47-68.

POSSENTI, Sírio. **Os humores da língua:** análises lingüísticas de piadas. Campinas: Mercado de Letras, 1998.

RASKIN, Victor. **Semantic mechanisms of humour.** Dordrecht: D. Reidel, 1985.

ROSAS, Marta. **Tradução de humor:** transcriando piadas. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.

ROSAS, Marta. **Por uma teoria da tradução do humor** (The case for a theory of the translation of humor) [on line]. 2003. [citado em 10 de outubro de 2005]. Disponível em <<http://www.erudit.org/revue/meta/1989/v34/n1>>, ISSN: 0026-0452.

SCHMITZ, John R. Humor: é possível traduzi-lo e ensinar a traduzi-lo? **Tradterm:** Revista do Centro Interdepartamental de Tradução e Terminologia – FFLCH-USP, São Paulo, n. 03, p. 87-97, 1996.

TAGNIN, Stella S. O. O humor como quebra da convencionalidade. **Revista Brasileira de Lingüística Aplicada**, v. 5, n. 1, p. 247-257, 2005.

WESCHLER, Raymond. **Mrs. Doubtfire** [on line]. 1993. [citado em 21.07.2005]. Disponível em <<http://www.eslnotes.com/movies/html/mrs.-doubtfire.html>>

WHITMAN-LINSEN, Candence. **Through the dubbing glass**: the synchronization of American motion pictures. Frankfurt, Peter Lang, 1992.

ANEXOS

ANEXO I

ROTEIRO DA ENTREVISTA UTILIZADA NA SELEÇÃO DOS PARTICIPANTES DO GRUPO DA VERSÃO LEGENDADA

Obs. O objetivo principal desta entrevista é assegurar que o participante não tem conhecimento da língua inglesa.

- a) Qual o seu nome completo?
- b) Qual a sua idade?
- c) Qual a sua profissão ou ocupação?
- d) Qual o seu conhecimento da língua inglesa?

ANEXO II

TABELA PARA REGISTRO DAS REAÇÕES DOS PARTICIPANTES À AMOSTRA DO FILME

GRUPO DA VERSÃO	PARTICIPANTE:		
N. FRAGMENTO	A R. NEUTRA	B SORRISO	C GARGALHADA
F1			
F2			
F3			
F4			
F5			

ANEXO III

TABELA PARA REGISTRO DA SOMATÓRIA E PERCENTUAIS DAS REAÇÕES DOS PARTICIPANTES POR GRUPOS

GRUPO DA VERSÃO

FRAGMENTOS	R. NEUTRA	SORRISO	GARGALHADA
F1			
F2			
F3			
F4			
F5			
TOTAIS			
PERCENTUAIS			

ANEXO IV

TABELA PARA RELAÇÃO NOMINAL DOS PARTICIPANTES DA PESQUISA

GRUPO DA VERSÃO			
N.	PARTICIPANTE	IDADE	OCUPAÇÃO
01			
02			
03			
04			
05			
06			
07			
08			
09			
10			
N.	SUPLENTE	IDADE	OCUPAÇÃO
01			
02			
03			

ANEXO V

QUESTIONÁRIO PARA ANÁLISE DE ESTRATÉGIAS DE TRADUÇÃO

A idéia deste estudo é avaliar as estratégias de tradução utilizadas na reconstrução do humor do filme Uma babá quase perfeita. Você encontrará abaixo cinco atividades organizadas da seguinte forma: uma situação, o texto que define a situação em inglês e em seguida, duas propostas de tradução para o português. Você contribuirá para a realização deste trabalho, indicando a alternativa de tradução que, na sua opinião, melhor reconstrói o humor na língua portuguesa. Você não precisa comparar as versões de cada texto nas duas línguas. Analise apenas as duas versões em português e escolha a que você acha mais engraçada, em cada uma das cinco situações apresentadas.

1. situação: Num restaurante, à mesa com outras pessoas, Nattie sente a necessidade de ir ao banheiro. Ela se dirige à mãe, dizendo:

inglês: Mummy, I need to go!

tradução 1: Mamãe, eu tô precisando.

tradução 2 : Mamãe, eu preciso ir.

2. situação: Sozinha na mesa com o pretendente de Miranda (Stu), a Sra. Doubtfire faz comentários a respeito das intenções de Stu. Ela faz uso de palavras e expressões de baixo calão, tais como:

inglês: You know, dear. Sink the sub. Hide the weasel? Park the porpoise? Bit of the old humpty dumpty? Little Jack Horny? The horizontal mambo?

tradução 1: Você sabe, querido. Mandar brasa. Agasalhar o croquete. Molhar o biscoito. Afogar o ganso. Dançar mambo na horizontal.

tradução 2: Você sabe, querido. Afundar o submarino. Esconder a doninha. Estacionar o boto. Um pouco do velho humpty dumpty? O pequeno Jack Horny? O mambo horizontal?

3. situação: a mesma do enunciado anterior.

inglês: The bone dance, eh? Rumpleskin? Baloney bop? Bit of the old cunninlinguistics? Uhm?

tradução 1: A dança do osso, eh? Prepúcio amarrotado. Dança da bobagem. Um pouco do velho cunilíngua? Uhm?

tradução 2: A dança do ventre. Fazer um rosadinho. Esconder a cobra. Fazer aquele jogo da lingüinha.

4. situação: a mesma dos enunciados 2 e 3.

inglês: I hope you bring your cocktail sauce. She got crabs. And I don't mean Dungeness. I'm being blunt as a spoon. Aren't I?

tradução 1: Espero que você leve o seu molho de coquetel. Ela pegou chato. Eu não quero dizer Dungeness. Eu estou sendo rude como uma colher, não estou?

tradução 2: Espero que leve o seu inseticida. Ela está com chato, querido. Aquilo que parece uma sujeirinha. Eu estou sendo abusada demais, não estou?

5. situação: Daniel e o Sr. Lundy estão no restaurante. Daniel sai da mesa e quando retorna tem os lábios manchados de batom e está, ainda, exalando perfume feminino. Indagado pelo Sr. Lundy a respeito da razão de se encontrar naquele estado, Daniel diz que estava no banheiro com uma garçonete, sua ex-namorada. O Sr. Lundy faz planos de também conseguir uma namorada.

inglês:

Sr. Lundy: Wait, wait. I got the stretch outside. Does your girlfriend have a girlfriend?

Daniel: Hey, it's the 90's.

Sr. Lundy: No, no. I mean: does she have a lady friend for me?

tradução 1:

Sr. Lundy: Ei, ei. Eu tenho um colchonete lá no carro. A sua ex-namorada tem alguma amiguinha?

Daniel: Ah, ela é sociável.

Sr. Lundy: Não, não. Eu quero saber se... Quem sabe se ela tem uma amiguinha pra mim.

tradução 2:

Sr. Lundy: Espere, espere. Eu tenho a maca lá fora. A sua namorada tem uma namorada?

Daniel: Oh, são os anos noventa.

Sr. Lundy: Não, não. Eu quero dizer: ela tem uma senhora amiga para mim?

Responda aqui. Marque com um x o quadro da opção que melhor transmite a idéia de humor.

Situação 1: tradução 1 tradução 2

Situação 2: tradução 1 tradução 2

Situação 3: tradução 1 tradução 2
Situação 4: tradução 1 tradução 2
Situação 5: tradução 1 tradução 2

ANEXO VI

FALAS DA AMOSTRA DO FILME UMA BABÁ QUASE PERFEITA (EXTRAÍDAS DO ÁUDIO EM PORTUGUÊS – DUBLAGEM)

OBS: AS INFORMAÇÕES ADICIONAIS, INSERIDAS ENTRE OS DIÁLOGOS E ESCRITAS EM LETRAS DE FORMA (MAIÚSCULAS) SÃO DE MINHA AUTORIA E RESPONSABILIDADE.

Legendas:

DO: Sra. Doubtfire
DA: Daniel
MI: Miranda
ST: Stu
LY: Lydia
CH: Chris (Christopher)
NA: Nattie (Natalie)
LU: Sr. Lundy
GA: garçom
R1: recepcionista 1
R2: recepcionista 2
TA: Tanya

CHEGADA AO RESTAURANTE BRIDGES

DO: Vamos lá, Nattie, querida.
ST: Oi, meu amor. Como está?
NA: Oi, Stu.
DO: Não devia cobrir os ombros?
MI: Não, estou ótima.
R1: Boa noite, Sr. Lundy.
LU: Ah, boa noite.

A SRA. DOUBTFIRE PERCEBE A CHEGADA DO SR. LUNDY E PENSA (A VOZ QUE SE ESCUTA É MASCULINA - DANIEL):

DO: Ah, meu Deus!
ST: Oh, Sra. Doubtfire, está maravilhosa. Maravilhosa.
DO: Brigada.
ST: Vamos. Espero que estejam com apetite.
R2: Boa noite, Sr. Lundy.

LU: Estou esperando alguém. Me procuraram?
R2: Não. Sinto muito. Ele ainda não chegou. Mas podemos acomodá-lo. Fumantes ou não-fumantes?
LU: Não-fumantes, por favor.
R2: Não-fumantes. A Tanya vai levá-lo. Mesa quinze.
TA: Venha comigo.
[Ah...]
ST: Reservas Dunmeyer.
R2: Sim, senhor. Fumantes ou não-fumantes?
ST: Não-fumantes.
DO: Fumantes!
MI: A Sra. não fuma.
DO: Agora não, mas eu já fumei. Oh, querida! Eu descobri que o melhor jeito de não fumar de novo, comprovado, é me cercando daqueles que ainda fumam.
MI: Ah!
DO: Eu tenho que casualmente inalar um pouquinho de nicotina pra inocentar a minha intenção. Ah, eu vi que o senhor é pela saúde. Benza Deus por se colocar contra o mal.
ST: Fumantes.
R2: Está bem. Mesa trinta e nove. Trinta e nove.
DO: Trinta e nove. É a minha idade. Que gentileza! Muito obrigada por satisfazer uma velha senhora.
R2: Eu é que agradeço.
ST: Nós vamos comer já, já, meu amor. Ta bom?

A SRA. DOUBTFIRE OLHA PARA O SR. LUNDY, QUE JÁ ESTÁ ESPERANDO DANIEL. ELA PENSA (A VOZ QUE SE ESCUTA É MASCULINA – DANIEL):

DO: Ah! Ele já está furioso.
ST: Sra. Doubtfire.
DO: Ah!
ST: Não gostaria de sentar conosco?
DO: Ah! Eu pensei ter visto o Clint Eastwood. Isso completaria o meu dia. É um bocado simpático. Com licença, querida. Eu preciso guardar o meu agasalho.
TA: Ah! Eu guardo pra senhora.
DO: Pode deixar, pode deixar. Eu sou capaz de fazer. Obrigado, querida, mas cadê você? Prontinho.
TA: A bolsa, madame.

A SRA. DOUBTFIRE DIZ PARA A RECEPCIONISTA LARGAR A BOLSA. ELA FALA COM MUITA RAIVA, NUM TIMBRE MASCULINO (LARGA!). EM SEGUIDA SE DESCULPA, ASSUMINDO NOVAMENTE SUA IDENTIDADE FEMININA.

DO: Larga! Ah, eu sinto muito. É o meu remedinho. Eu tenho que tomar o meu remedinho, agora.
MI: Ah, mas temos água aqui.
DO: Eu não tomo oralmente, querida. Pode me perdoar? Eu já volto.

ST: Quer alguma bebida?

DO: Ah, sim. Um bom e forte Chardonnay. Eu gosto bem forte.

A SRA. DOUBTFIRE SE DIRIGE A UM TELEFONE, NO INTERIOR DO RESTAURANTE E LIGA PARA A RECEPÇÃO. FALA COM VOZ DE HOMEM – DANIEL.

R2: Alô! Restaurante Bridges. Às suas ordens!

DO/DA: Alô. Meu nome é Daniel Hillard. Eu acho que o Sr. Lundy está me esperando pra jantar. Quer dizer que vou chegar um pouco atrasado, por causa do tráfego, mas que já estou a caminho?

R2: Darei o recado pessoalmente, meu senhor.

DO/DA: Obrigado.

NA MESA TRINTA E NOVE, STU ENTREGA A MIRANDA UMA JÓIA COMO PRESENTE DE ANIVERSÁRIO. AGRADECIDA, MIRANDA DIRIGE O ROSTO NA DIREÇÃO DE STU, PARA BEIJÁ-LO, QUANDO É INTERROMPIDA PELA SRA. DOUBTFIRE. O BEIJO NÃO SE CONCRETIZA.

MI: Oh! Oh! Oh, Stu! Oh, é lindo!

ST: Espero que goste.

MI: Obrigada! Obrigada!

DO: Oh, eu perdi alguma coisa?

MI: Perdeu. Olha. É o presente que Stu me deu pelo meu aniversário. Não é lindo?

ST: Você fecha assim, ó...

DO: É verdadeiro?

ST: É verdadeiro, Sra. Doubtfire.

DO: Oh! Então você pode usá-lo ou alimentar um pequeno país. Ia ser tão gentil! Tão decadente!

NA: Mamãe! Eu to precisando.

MI: Quer levá-la, por favor?

NA: Não. Você.

DO: Ela quer você, querida.

MI: Tá. Eu volto já, já.

ST: Tudo bem. Eu espero.

MI: Vem, querida.

ST: Ah! É isso!

DO: Crianças, olhem, que linda bandeja de sobremesas, ali. Por que não vão até lá e escolhem agora, pra eles reservarem?

CH: Ta bom.

DO: Isso.

LY: Voltamos já.

DO: Brigada. Que bugiganga impressionante o senhor comprou pra ela, não é?

ST: Um? Oh, obrigado!

DO: Quem dá presentes assim, quer mais do que um pedaço do coração, né? É como uma primeira prestação.

ST: Como é?

DO: Você sabe, querido. Mandar brasa. Agasalhar o croquete. Molhar o biscoito. Pedir a mão pra ficar com o corpo. Afogar o ganso. Dançar mambo na horizontal. HUUU! Hi hi hi.

ST: Sra. Doubtfire!

DO: A dança do ventre. Fazer um rosadinho. Esconder a cobra. Fazer aquele jogo da lingüinha.

ST: Senhora. Por favor!

DO: Oh, querido! Desculpe! Eu estou sendo exagerada? Desculpe. Prepare-se para uma surpresinha.

ST: Não entendi.

DO: Ela tem um vibrador elétrico no quarto, querido. É o brinquedinho pessoal dela. Dá até pra matar alguém com aquilo. Quando ela usa no sky, parece até filme de prisão. Eu não sei como ela agüenta isso. Ah! Espero que leve o seu inseticida. Ela tem chato, querido. Aquilo que parece uma sujeirinha. Eu estou sendo abusada demais, não estou? Perdoe-me. Oh! É o vinho.

A SRA. DOUBTFIRE OLHA EM DIREÇÃO À MESA DO SR. LUNDY E O PERCEBE INQUIETO, OLHANDO PARA O RELÓGIO, À ESPERA DE DANIEL. ELA CUIDA EM IR TER COM ELE.

DO: Ah, nossa! Eu volto num piscar, ta bem? É minha bexiguinha.

MIRANDA E A SRA. DOUBTFIRE ENCONTRAM-SE À PORTA DO BANHEIRO. A BABÁ TOMA UM SUSTO.

MI: Sra. Doubtfire.

DO: Uh! Uh! Ah!

MI: Ia entrar no banheiro dos homens.

DO: Uh! Ah! Ah! Não é que é mesmo? Eu estou precisando de óculos novos. Uh! Uh!

NO BANHEIRO FEMININO, DANIEL SE DESVENCILHA DO DISFARCE. ELE TOMA UM SUSTO AO OLHAR PARA O ESPELHO, POIS PERMANECE COM A MÁSCARA FACIAL. APÓS RETIRAR A MÁSCARA DO ROSTO, DANIEL SE ENCAMINHA PARA A MESA DO SR. LUNDY.

AO SAIR DO BANHEIRO, DANIEL PEDE O CARDÁPIO AO RECEPCIONISTA. ELE O UTILIZARÁ PARA OCULTAR O ROSTO QUANDO PASSAR PERTO DA MESA DE MIRANDA.

DA: Ah! Uh! Com licença. O cardápio.

R2: Ah, claro!

DANIEL RECEBE O CARDÁPIO E, SAINDO, AGRADECE COM VOZ FEMININA. O RECEPCIONISTA OLHA PARA ELE COM CARA DE ESPANTO.

DA/DO: Obrigada!

NA MESA DE MIRANDA, SUA FILHA MAIS VELHA CONVERSA COM STU.

LY: Como é que é a França?

ST: A França é muito bonita.

AO PASSAR PELA MESA DA ANIVERSARIANTE, DANIEL DEVOLVE O CARDÁPIO A UMA RECEPCIONISTA.

DA: Obrigado.

DA: Sr. Lundy.

LU: Ah! Olá!

DA: Desculpe o atraso. Recebeu meu recado?

LU: Recebi, sim. Sente-se. Que tal um drink?

DA: Ah, sim. Claro!

GA: Muito bem! Que tal um aperitivo?

DA: O mesmo que ele.

LU: Traga um duplo, on the rocks. Pra ele, dois duplos. É pra ele ficar no ponto.

GA: Dois duplos. Eu volto já.

LU: Bebedor de Scotch? Ah, é o meu tipo de gente.

DA: Senhores, liguem os motores. He he he.

UM GARÇOM CHEGA À MESA DE MIRANDA E PERGUNTA:

GA: Então? Todos já escolheram?

ST: Acredito que sim. Crianças, mandem ver.

MI: Não vamos esperar a Sra. Doubtfire?

ST: Tá.

NA MESA DO SR. LUNDY, MUITO WHISKY E ALEGRIA.

LU: Muito bem. Um?

DA: Acho...

GA: Querem mais alguma coisa?

DA: Não.

LU: Mais um aqui, pra mim.

DA: He he... Obrigado.

LU: Agora, o que pode fazer sobre os índices do programa infantil?

DA: Conclusão: não paparique as crianças. Entende? São gente pequena. Precisa personalizá-lo. Tornar divertido e engraçado. É uma coisa que você aprecia e elas apreciam.

LU: É. Este é o meu ponto.

DA: Isso!

ST: O que será que houve com a Sra. Doubtfire?

LU: Podemos deslocar a conversa...

ENQUANTO CONVERSA COM O SR. LUNDY, DANIEL, JÁ SOB O EFEITO DO
ÁLCOOL, OLHA PARA A MESA DE MIRANDA E PERCEBE QUE TODOS
ESTÃO INQUIETOS, À ESPERA DA SRA. DOUBTFIRE. ELE DEIXA, ENTÃO, A
MESA DO SR. LUNDY, PARA PÔR NOVAMENTE O DISFARCE DE BABÁ E
VOLTAR À MESA DA FAMÍLIA.

DA: Dá licença, só um instantinho?

LU: Mas...

AO CHEGAR À MESA, A SRA. DOUBTFIRE SOFRE UMA QUEDA, QUANDO
TENTA SENTAR. É AUXILIADA PELO GARÇOM E TAMBÉM POR STU, QUE A
OBSERVA COM AR DE IRONIA. MIRANDA OLHA PERPLEXA PARA A BABÁ,
COMO ALGUÉM QUE PERCEBE ALGO ERRADO.

GA: Ah... Posso ajudar?

DO: Oh, sim, querido. Obrigada. Obrigada! Ah!!!

GA: Oh, desculpe, madame! Por favor, queira me perdoar!

ST: A senhora está bem?

GA: Desculpe.

DO: Prontinho. Obrigada. Ah! Ha ha.

GA: Quer fazer o pedido?

DO: Oh, quero. Oh! Ha ha. Vamos ver. Eu quero salmão ... [] seria ótimo.

GA: E o senhor?

ST: Eu quero jambalaia. Por favor: pouco molho. Eu sou alérgico a pimenta.

GA: Ah, sem dúvida. Claro.

ST: Pouco molho. Obrigado. Tim tim. À saúde!

AO TOMAR O PRIMEIRO DRINK NA MESA DA ANIVERSARIANTE, A SRA.
DOUBTFIRE DEIXA CAIR A DENTADURA DENTRO DA TAÇA. MIRANDA E STU
FICAM ENOJADOS E ADMIRADOS. AS CRIANÇAS RIEM DISCRETAMENTE,
EXCETO A MENOR, NATTIE, QUE RI ABERTAMENTE. STU AJUDA A SRA.
DOUBTFIRE A RETIRAR A DENTADURA DE DENTRO DA TAÇA. DURANTE
TODO O EPISÓDIO A BABÁ FICA FALANDO COM VOZ SOPRADA, TÍPICA DE
QUEM NÃO TEM DENTES.

NA: Hi hi hi.

DO: Ah, meu Deus! Ah, eu sinto muito! Só um momento. Carpe dentum. Cadê os
meus dentes.

ST: Deixe-me ajudá-la. Por favor.

DO: Uma colher. Espera.

ST: Uma colher. Assim...

DO: Faz uma pinça. Pinçando dos dois lados.

ST: Calma. Assim. Pronto. Assim...

DO: Sobe sobe sobe. Oh! Obrigada! Já está aqui. Oh, vamos sacudir assim, pra
secar. Desculpe. Me perdoe.

ST: Tudo bem.

NA: Hi hi hi.

DO: Eu já volto. Eu só preciso recolocar eles com um pouco de adesivo. Diz pra ele pra amassar o salmão. Por favor.

ST: Amassar o salmão.

DO: Ah, brigada! Desculpe por tudo. Oh! Esse aqui.

A SRA. DOUBTFIRE SE DIRIGE AO BANHEIRO FEMININO PARA RETIRAR O DISFARCE. AO TRANCAR A PORTA, PERCEBE QUE HÁ UMA SENHORA NO BANHEIRO. ELA SE DESCULPA POR TER TRANCADO A PORTA E DIRIGE-SE A UM BOX.

DO: Oh! Eu não sabia que havia mais alguém aqui. Desculpe.

ESCUUTA-SE O BARULHO FEITO POR DANIEL AO RETIRAR O DISFARCE. ELE SAI, SEM O DISFARCE, DO MESMO LOCAL ONDE ENTROU COMO BABÁ. A SENHORA QUE ESTÁ AO ESPELHO, RETOCANDO A MAQUIAGEM, FICA ESPANTADA AO VÊ-LO. FAZENDO GRACINHA, DANIEL PEDE LICENÇA À SENHORA E SAI.

DA: Com licença.

VOZES SOLTAS NO RESTAURANTE

[...] põe o guardanapo direito.

É isso mesmo.

DANIEL CHEGA À MESA DO SR. LUNDY, DEPOIS DE CAMBALEAR PELO RESTAURANTE E SOFRER UM TOMBO NO BALCÃO DO BAR.

LU: Humm!

DA: He he he!

LU: Onde é que você esteve? Eu tomei a liberdade de lhe pedir mais um Scotch.

DA: Boa!

DANIEL SENTA E BEBE UM TRAGO DO WHISKY. O SR. LUNDY SENTE ALGO ESQUISITO NO AR E PERGUNTA:

LU: Daniel...

DA: Hum?

LU: Está usando perfume de mulher?

DANIEL RESPONDE, MEIO SEM GRAÇA, PENSANDO EM COMO SE SAIR DA SITUAÇÃO, ENTÃO CRIA UMA HISTÓRIA MENTIROSA.

DA: É. Estou.

LU: E está usando batom?

DA: É.

LU: Por quê?

DA: Manchou.

LU: Quem manchou?

DA: Ah! Uma ex-namorada. Garçonete.

LU: Garçonete daqui?

DA: É. Quando estávamos no banheiro, ela não conseguia tirar as mãos de mim.

SORRINDO, O SR. LUNDY FALA PARA DANIEL:

LU: Oh! Humm humm humm. Seu malandro!

DA: Cara de pau...

LU: Ei, ei. Eu tenho um colchonete lá no carro. A sua ex-namorada tem alguma amiguinha?

DA: Ah! Ela é sociável.

LU: Não, não. Eu quero saber... Quem sabe, ela tem uma amiguinha pra mim. Vai lá perguntar.

DA: Eu vou perguntar.

LU: Vai lá. Vai pegar ela.

ANEXO VII

FALAS DA AMOSTRA DO FILME UMA BABÁ QUASE PERFEITA (MRS. DOUBTFIRE) EXTRAÍDO DO ÁUDIO EM INGLÊS

DO: Come along, Nattie.

ST: Hi. Hello, darling!

DO: Shouldn't you cover your shoulders, Miranda?

MI: No. I'm fine.

R1: Good evening, Mr. Lundy.

LU: Good evening.

DO: Oh, God. Here we go.

ST: Mrs. Doubtfire you're wonderful.

DO: Thank you!

ST: Come on. I hope you're all hungry.

R2: Good evening, Mr. Lundy.

LU: I'm meeting someone. Has he arrived yet?

R2: No, I'm sorry. He hasn't arrived yet. But we can seat you. Smoking or nonsmoking?

LU: Nonsmoking, please.

R2: Nonsmoking. Tanya will seat you. Table fifteen.

TA: This way, please.

ST: Reservation. Dunmeyer.

R2: Yes, sir. Smoking or nonsmoking?

ST: Nonsmoking.

DO: Smoking!

MI: Mrs. Doubtfire, you don't smoke.

DO: No, I don't. But I did. I found the best way to keep from smoking again is to be around those who smoke. I have to randomly ingest just a little bit of nicotine and it steels my wool. And I know you're Mr. Health. Bless you for putting yourself in harm's way.

ST: Smoking.

R2: All right. Table thirty-nine. Table thirty-nine.

TA: Follow me, please.

DO: Thirty-nine. My age. You're a saint. Thank you very much for humoring an old lady.

R2: Thank you!

DO: Oh, he's pissed already.

ST: Mrs. Doubtfire.

DO: Oh!

ST: Would you like to join us?

DO: Oh, I thought I saw Clint Eastwood. That would make my day. He's such a stud-muffin. Will you excuse me, dear? I have to check my wrap.

TA: Oh, I can do it for you.
DO: Oh, no, please. I'm quite capable of doing it... Oh! All right, dear. There you go.
TA: Oh, and your bag, too, ma'am.
DO: Drop it! Oh, I'm very sorry, dear. It's my medicine. I have to go take my medicine now.
MI: We have water at the table.
DO: I can't take it orally, dear. Do you forgive me? I'll be right back.
ST: Would you like something to drink?
DO: Oh, yes. A good stiff Chardonnay. I like'em light and woody.
R2: Hello. Bridges Restaurant. May I help you?
MD/DA: Yes. My name is Daniel Hillard. I believe Mr. Lundy is expecting me for dinner. Will you tell him I'm running late because of the traffic, but I'm on way?
R2: I'll deliver the massage personally, sir.
MD/DA: Thank you!
MI: Oh! Oh, Stu!
ST: I hope you like it.
MI: It's gorgeous! Thank you!
DO: Oh! Did I miss anything?
MI: Well, yes. Look. This is the gift that Stu gave me for my birthday.
DO: Oh!
MI: Isn't it gorgeous?
DO: It's real?
ST: It's very real, Mrs. Doubtfire.
DO: You can either wear that or feed a small country. That's so nice. So decadent!
NA: Mummy. I need to go.
MI: Mrs. Doubtfire, would you take her?
NA: No. You.
DO: She wants you, dear.
MI: Well, I'll be right back.
ST: Ok. Yes. Well...
DO: Children, look at that lovely dessert tray over there. Why don't you go over and pick what you'd like now, so they could reserve it?
LY: Ok. We'll be back.
DO: All right. That's a pretty impressive barble you got her.
ST: huh? Oh, thank you. Thank you!
DO: A fella gives a gift like that, he wants more than a piece of her heart, eh? Bit of a going-down payment, huh?
ST: Excuse me?
DO: You know, dear. Sink the sub. Hide the weasel? Park the porpoise? Bit of the old humpty dumpty? Little Jack Horny? The horizontal mambo? Huh?
ST: Mrs. Doubtfire.
DO: The bone dance, eh? Rumples foreskin? Baloney bop? Bit of the old cunning linguistics, huh?
ST: Mrs. Doubtfire, please.
DO: I'm being a little graphic? Sorry. I hope you're up for a little competition.
ST: I beg your pardon?

DO: She's got a power tool in the bedroom, dear. It's her personal Jackhammer. She can break [] She uses it and lights dim. It's like a prison movie. Amazed she hasn't chipped her teeth. Oh! I hope you bring your cocktail sauce. She got crabs. And I don't mean Dungeness. I'm being blunt as a spoon. Aren't I? Forgive me. It's the wine. Oh, gosh! Be back in a flash. All right? My tiny bladder.

MI: Mrs. Doubtfire.

DO: What?

MI: You're going into the men's room.

DO: No! Oh, so it is! I do need new glasses, dear. Sorry!

Hello!

DA: Ah! Jesus! God!

DA: Excuse me! May I have the menu?

R2: Of course.

DA: Thank you.

LY: What's France like?

ST: France is very beautiful.

DA: Thank you, very much!

Mr. Lundy.

LU: Oh. Hi!

DA: Sorry, I'm late. Did you get my message?

LU: Yes. Sit down.

GA: How about a drink?

DA: Sure. I'll have what he's having.

LU: Double Chivas on the rocks. Bring him two doubles so he can catch up.

DA: Huh!

LU: A Scotch drinker, huh? That's my kinda guy.

DA: Gentlemen, start your engines.

GA: Ok, everybody. Are we ready to order?

ST: Yes. I believe we are. Children, fire away.

MI: Shouldn't we wait for Mrs. Doubtfire?

ST: Yes.

LU: Ok.

DA: A ha!

LU: A ha ha!

DA: A ha ha!

GA: How are we doing over here?

DA: No, no.

LU: Oh, yes.

LU: Now. What can you do to help the ratings on the kid show?

DA: Bottom line: don't patronize kids. You know? They're little people. You gotta personalize it. Make it fun. It's something you'd enjoy, they'd enjoy it.

LU: Oh. That's what I'm interested in.

DA: Bingo!

ST: Well, I wonder what's happened to Mrs. Doubtfire.

LU: We could cross over to the news.

DA: Would you excuse me for a moment?

LU: But...

GA: May I help you, ma'am?
DO: Yes, dear. Thank you, very much.
MI: Oh!
ST: Oh, my goodness!
GA: I'm so sorry! It's my fault. Forgive me. Excuse me.
DO: I'm all right. There w go. Thank you. Oh! Let see.
GA: May I take your order, ma'am?
DO: Oh, yes. Huh! Let see. I'll have the poached salmon.
GA: Yes, ma'am. And you, sir?
ST: I'll have the jambalaya. Make mine not spicy. I'm allergic to pepper.
GA: Not spicy. Certainly, sir.
ST: Thank you. Cheers. Your health!
DO: Huh!
NA: Hih hih hih!
DO: Oh, my God! So sorry about that! Just one moment. Carpe dentum. Seize the teeth.
ST: Let me assist you.
DO: Oh, dear. A spoon. Oh, how clever! Wait. I've got it. Wait. There. Make a pincer. Come at it from both sides. Together-up. Up, up. Thank you. There it is. Just shake them off, like a dog. Sorry. Oh! Forgive me.
ST: That's all right.
DO: Sorry about my spray.
NA: Hih hih.
DO: I'll be right back. I just have to re-attach them with a little adhesive. Tell him to purée the salmon, if you will.
ST: Purée the salmon.
DO: Thank you. Sorry about that.
DO: Oh! That one.
DO: Oh, I didn't know there was someone else in here. Sorry.
DO: Damn it! Oh! There it is. Oh!
DA: Excuse me.
LU: Hmm! Where the hell have you been? I took the liberty of ordering another Scotch.
DA: Bully. He he he.
LU: Ha! Daniel.
DA: Hmm?
LU: Are you wearing ladies perfume?
DA: Yes, I am.
LU: Are you wearing lip stick?
DA: Yeah!
LU: Why?
DA: It rubbed off.
LU: From whom?
DA: A girl I use to date. She's a waitress.
LU: A waitress here?
DA: Oh, yeah! On the way to the bathroom. She couldn't keep her hands off me.
LU: You dog!

DA: You scallywag!

LU: Wait, wait. I got the stretch outside. Does your girlfriend have a girlfriend?

DA: Hey, it's the nineties.

LU: No, no. I mean. Does she have a lady for me? Go ahead. Ask her.

DA: I'll go ask her.

LU: Go on. Come on, go get'em.