

FRANCISCA AZEVEDO DE AGUIAR

TRADUZINDO O HUMOR SEM PERDER A GRAÇA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Letras Modernas, na Área de Língua Inglesa e Literaturas Inglesa e Norte-Americana da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Martha Steinberg

São Paulo

1994

OFERECIMENTO

Dedico este trabalho

à memória de meu pai,

Joaquim José de Oliveira Azevedo,

primeiro mestre nas letras e grande mestre na vida.

AGRADECIMENTO

Agradeço

à Profa. Dra. Martha Steinberg, que me orientou passo a passo, e sem cujos conhecimentos gerais e específicos não teria sido possível realizar este trabalho;

ao CNPq, pela concessão da bolsa de estudos, que tornou possível minha dedicação ao trabalho;

aos professores da área de Língua Inglesa e Literaturas Inglesa e Norteamericana, que contribuíram para a versão final da tradução;

à minha mãe, Clorinda, que cuidou de meus filhos incontáveis vezes para que eu pudesse estudar;

à minha tia e grande amiga, Maria Magdalena, que me incentivou e ajudou de inúmeras maneiras;

ao meu filho, Guto, cujos conhecimentos de informática me permitiram utilizar o computador;

à minha filha, Gabriela, que ajudou com as fichas e na datilografia da tradução;

ao meu marido, Cesar, colaborador incansável, sempre paciente e amigo.

Sumário

Volume 1:

Introdução	1
1 É possível traduzir com êxito?	4
2 Considerações sobre o humor	19
3 O humor na tradução	41
4 A peça Shirley Valentine	48
5 Mecanismos lingüísticos responsáveis pela criação do humor em Shirley Valentine	51
5.1 A ironia	52
5.1.1 Atos de fala assertivos irônicos	53
5.1.1.1 Atos de fala assertivos irônicos simples	53
5.1.1.2 Atos de fala irônicos mediante desfocalização referencial ...	61
5.1.1.2.1 Desfocalização por comparações e/ou colocações inusitadas	61
5.1.1.2.2 Desfocalização por exagero	79
5.1.1.2.3 Desfocalização por inocência aparente	89
5.1.1.2.4 Desfocalização por discrepância no nível da linguagem	96
5.1.1.2.5 Desfocalização por alusão	98
5.1.1.2.6 Desfocalização por generalização	100
5.1.1.3 Perguntas retóricas assertivas irônicas	102
5.1.2 Atos de fala expressivos irônicos	110
5.2 As piadas	112
6. Conclusão	142
7. Bibliografia	153

Volume 2:

Apêndice: A peça **Shirley Valentine** (original e tradução)

Introdução

O tradutor de textos humorísticos depara freqüentemente com um dilema: conservar a verossimilhança com o original ou manter o humor no texto traduzido.

Procuramos mostrar que é possível manter o humor do original em traduções, desde que o tradutor esteja lingüística e extra-lingüisticamente preparado para tanto. Acreditamos que o domínio das duas línguas não é suficiente. O tradutor precisa, também, conhecer as duas culturas. Culturas, aqui compreendidas segundo definição de Lado (1974:111), como:

*"structured systems of patterned behavior"*¹

Tais padrões de comportamento são relativamente fáceis de identificar, mas extremamente difíceis de definir. Para assimilá-los, o ideal é que o tradutor tenha a oportunidade de vivenciar a cultura estrangeira, assim como praticar a língua de partida in loco. No caso da língua inglesa, falada por muitos povos e, portanto, com numerosas variantes, nem sempre é possível que o tradutor as conheça todas. Assim sendo, deve recorrer a uma autoridade no assunto.

Utilizamos como corpus para o nosso trabalho trechos do texto original e da tradução, por nós elaborada, da peça Shirley Valentine de Willy Russell, de 1988. Dentro da peça, fazemos um levantamento da ironia lingüística a partir de Haverkate (1988) e, das piadas a partir de Raskin (1985).

¹ Sistemas estruturados de padrões de comportamento.

As manifestações irônicas, segundo Haverkate, são passíveis de análise, porém com ressalvas e alterações. Quanto às piadas, são estudadas de acordo com uma adaptação nossa da classificação de Raskin. Já os processos tradutórios, são, principalmente, fruto de nossos estudos e experiência, embora partamos das considerações de Vasquez-Ayora (1977) sobre o assunto. Por conseguinte, apontamos e percorremos, também, sobre outros recursos que precisamos utilizar para que não se perdesse o humor na transposição do inglês para o português.

No desenvolvimento do trabalho, constatamos que:

- a) quanto menos conceitual e mais centrado na língua é o texto, tanto mais difícil é traduzi-lo e
- b) o tradutor de humor tem ainda mais necessidade do que os tradutores de outros tipos de texto de conhecer profundamente não só as duas línguas mas também as duas culturas envolvidas.

Para que a tradução seja eficaz, entendemos que, mesmo preservando o espaço geográfico, como o fazemos, muitas vezes é preciso abdicar da verossimilhança com o original, para que o receptor consiga compreender a mensagem humorística e ache graça. Assim, quando consideramos que o receptor teria dificuldade para identificar algo muito específico da cultura de partida, optamos por adaptações comuns, substituímos especificidades do país de origem por outras instâncias passíveis de compreensão mundial. Para as brincadeiras lingüísticas intransponíveis recorreremos tanto às *adaptações* como às *recriações*. Quanto às inevitáveis perdas, procuramos resgatá-las com *compensações* em outras partes do texto.

O trabalho está dividido em 6 capítulos.

O capítulo 1 explica alguns problemas da tradução sob o título: *É possível traduzir com êxito?*

O Capítulo 2, *Considerações sobre o humor*, faz um apanhado geral sobre o humor lingüístico. Inicia-se com a definição de humor no

presente trabalho, e concentra-se, primeiramente, na ironia, sempre caracterizada como *ironia humorística*, e no estudo de Haverkate (1988); segue com a descrição de outros mecanismos lingüísticos utilizados para fazer rir; e finalmente, faz um apanhado geral sobre as piadas com enredo, segundo Raskin (1985).

No capítulo 3, *O humor na tradução*, procuramos mostrar que é possível traduzir o humor sem perder a graça, salientando que o tradutor ideal é o bicultural.

O Capítulo 4, *A peça Shirley Valentine*, traz algumas considerações sobre o texto que serve de corpus para o trabalho.

O capítulo 5, *Mecanismos lingüísticos responsáveis pela criação do humor em Shirley Valentine*, que apresenta trechos dos dois textos, isto é, do original (à esquerda) e do traduzido (à direita) em disposição paralela, tem duplo objetivo: em primeiro lugar, trazer a análise do trecho original quanto ao seu conteúdo humorístico, a saber, a ironia e suas sub-classificações e as piadas, também sub-classificadas — há casos em que o trecho apresenta mais de um mecanismo humorístico, por exemplo, quando, além de irônico, o trecho contém um jogo de palavras, ou a remotivação de uma expressão idiomática, etc. Em tais casos, o trecho aparece em dois ou três locais e duas ou três análises. Em segundo lugar, discutimos o tipo de tradução empregada para a manutenção do humor no referido trecho, mencionando também as perdas durante o processo tradutório e as *compensações* das quais nos valem para equilibrar tais perdas.

O capítulo 6 traz nossas conclusões.

Uma cópia do original e a tradução integral da peça estão anexadas à dissertação, para permitir a observação de cada trecho em seu contexto próprio.

1 É possível traduzir com êxito?

Ainda hoje há quem desdenhe o tradutor lembrando o famoso trocadilho italiano *traduttore-traditore*, cuja tradução deixa sempre a desejar, inclusive nas demais línguas latinas. Em português, *tradutor-traidor* aproxima-se bastante, mas não constitui um par mínimo como o original. Knight (1989: 106-7) enumera diversos exemplos que corroboram a crença na intraduzibilidade. Conta a história de um professor hebreu do século I, o qual, referindo-se à tradução da Bíblia, dizia que traduzir literalmente é mentir, ao passo que traduzir livremente é blasfemar; segue com o ditado francês *se são belas, não são fiéis, e se são fiéis, não são belas*; terminando com as palavras atribuídas a Cervantes, segundo as quais, traduzir de uma língua para outra é o mesmo que apreciar uma tapeçaria flamenga de ponta cabeça. São também desalentadoras as considerações de Alam e de Diot. Segundo eles, o tradutor frequentemente enfrenta a intraduzibilidade. Para Alam (1989: 72), esta pode ser lingüística, cultural ou colocacional; já Diot (1989: 185) se atem à intraduzibilidade das conotações.

No entanto, as teses contrárias são em maior número, e as traduções continuam a ser feitas, atualmente, contando com um grande número de teorias e manuais lingüísticos, para que sejam bem sucedidas. As considerações de Jakobson e de Nida & Taber se completam. Afirma Jakobson (1966:234):

*"all cognitive experience is conveyable in any existing language.
Whenever there is deficiency, terminology may be qualified and*

amplified by loanwords or loan-translations, neologisms or semantic shifts, and finally, by circumlocutions".²

E Nida & Taber (1974: 5), afirmam que:

"The extent to which the forms must be changed in order to preserve the meaning will depend on the linguistic and cultural distance between languages"

e mais à frente, à página 12:

"Translating consists in reproducing in the receptor language the closest natural equivalent of the source-language message, first, in terms of meaning and secondly in terms of style. But this relatively simple statement requires careful evaluation of several seemingly contradictory elements. [...] But to reproduce the message one must make a good many grammatical and lexical adjustments. [...] The translator must strive for equivalence rather than identity."³

² Todas as experiências cognitivas são transferíveis para qualquer língua. Quando há problemas, a terminologia pode ser adjetivada e ampliada através de empréstimos ou de empréstimo de tradução, neologismos ou mudanças semânticas e, finalmente, por meio de circunlóquios.

³ Até que ponto as formas devem ser alteradas, para que se preserve o significado dependerá da distância lingüística e cultural entre as línguas.[...]

Traduzir consiste em reproduzir, na língua do receptor, o equivalente mais natural possível da língua de partida, primeiramente em termos de significado e, segundo, em termos de estilo. Mas essa afirmação relativamente simples requer uma cuidadosa avaliação de diversos elementos aparentemente contraditórios. [...] Mas, para reproduzir a mensagem deve fazer-se um bom número de ajustes gramaticais e lexicais. [...] O tradutor deve privilegiar a equivalência em detrimento da identidade.

No presente trabalho, a tentativa é fazer com que, além de equivalentes, as expressões humorísticas preservem o engraçado.

Para atingirmos o objetivo, além de estudos já realizados e de nossa experiência, utilizamos vários dos conceitos desenvolvidos por Vasquez-Ayora em sua *Introducción à la Traductología* de 1977. Concordamos com ele em que os pontos-chaves para a teoria da tradução são:

*"(a) que la palabra no es una unidad delimitable y por tanto no ha podido constituirse en entidad básica de análisis del texto o de traducción; (b) que el sujeto de la traducción son los conceptos, pero que estos no coinciden con las unidades de la estructura lineal, ni con los contornos de conceptos similares de las otras lenguas; (c) que necesitamos un sistema que dé cuenta de los signos considerados no ya en un código e aislados, sino en contextos de diversas clases; y (d) que siendo la traducción un conjunto de procesos cuyo insumo y producto son las 'significaciones', debe emprenderse una seria investigación de las últimas."*⁴

Para que o tradutor consiga analisar a língua da maneira acima descrita, ele terá de ser *competente* no sentido mais abrangente possível —

⁴ que a palavra não é unidade suprimível e, portanto, não pode constituir unidade básica de análise do texto ou da tradução; (b) que o sujeito da tradução são os conceitos, mas que estes não coincidem com as unidades da estrutura linear, nem com os traços de conceitos semelhantes em outras línguas; (c) que necessitamos de um sistema que dê conta não só dos signos já codificados e isolados, mas também destes em contextos de diversas classes; e (d) que como a tradução representa um conjunto de processos cujo conteúdo e produto são as 'significações', deve fazer-se uma séria investigação destas últimas.

terá de conhecer não só as duas línguas profundamente como também as suas respectivas culturas. O ideal é o tradutor bilingüe e bicultural.

A questão cultural é importantíssima, pois como diz Newmark (1976-7: 165):

*"all texts are on a scale between culture-bound language, which is related in material detail to one ethnic culture, and relatively culture-free language, which is related to universals of physiology, science, thecnology, behaviour, etc. [...] the accuracy and effectiveness of a translation of a relatively culture-free text are easier to verify. In fact, no text is culture-free, and even a grammatical feature is a manifestation of ethnic culture."*⁵

Só se alcança a tradução total, de que fala Whitehouse (inédito: 6-7), quando se repõem todos os níveis da língua de partida, portanto, quando o tradutor é bicultural. Para sê-lo, o tradutor deve conhecer as sub-línguas tanto da língua de partida quanto as da língua de chegada para conseguir os efeitos correspondentes. Tal biculturalismo é ainda mais essencial e precioso para o tradutor de humor. Outra importante característica do tradutor, o discernimento, só se consegue conhecendo-se as duas culturas. Só assim ele terá segurança na hora de tomar decisões.

⁵ Todos os textos estão em uma escala que vai da língua culturalmente presa à língua culturalmente livre, que está relacionada com os universos da fisiologia, ciência, tecnologia, comportamento, etc. [...] a precisão e eficácia da tradução de um texto relativamente livre culturalmente são mais fáceis de verificar. Na verdade, nenhum texto é culturalmente livre, pois até uma característica gramatical é manifestação de cultura étnica.

Os pontos que consideramos fundamentais do capítulo *Procedimientos de Ejecucion de a Introducci3n 3 Traductologia* de Vazquez-Ayora s3o os seguintes:

Os conceitos e preconceitos a respeito da tradu33o literal

Referindo-se 3 tradu33o literal como procedimento t3cnico, diz Vazquez-Ayora (1977: 257):

*"si... existe entre ellas [duas ora33es] una correspond3ncia precisa de 'estructura' y 'significaci3n', y la equivalencia se cumple monema por monema, se produce la traducci3n literal, y se la puede aplicar sin riesgo. El traductor no debe alterar esse proceso por el prurito de cambio o por el simple temor a la cr3tica (de los ignorantes) de que su traducci3n es literal en el sentido peyorativo del t3rmino."*⁶

O autor tem o apoio de Newmark (1976-77: 161) e de Tavernier-Courbin (1989: 65). Os dois concordam em que, quando n3o h3 necessidade de recorrer a outros processos, a tradu33o deve ser literal — n3o se deve modificar um texto desnecessariamente.

Por estas raz3es, nosso primeiro tipo de tradu33o denomina-se *tradu33o literal com normaliza33o sint3tica*, j3 que esta *literalidade* 3 aquela que se adequa 3 sintaxe, 3s normas gramaticais da l3ngua de chegada, sofrendo os

⁶ Se existe entre elas [duas ora33es] uma correspond3ncia precisa de 'estrutura' e 'significado', e a equival3ncia se faz monema por monema, produz-se a tradu33o literal, e podemos aplic3-la sem risco. O tradutor n3o deve alterar esse processo pelo comich3o de trocar ou pelo simples temor da cr3tica (dos ignorantes) de que sua tradu33o 3 literal no sentido pejorativo do termo.

ajustes necessários para tanto. Ressaltamos que o termo *equivalência* é utilizado por muitos autores para designar o tipo de tradução que, no presente trabalho, recebe o nome de *tradução pragmática*, e que não o utilizamos, pois, para nós, o *efeito equivalente* a que muitos autores se referem é o objetivo de qualquer tradução. Para alcançá-lo, empregamos qualquer dos seguintes tipos de tradução — *tradução literal com normalização sintática, tradução pragmática, adaptação e recriação*. Muitos poderiam contestar a *pragmática*, argumentando que a tradução, como um todo, deve ser pragmaticamente aceitável na cultura pela qual será consumida, no entanto, ficamos com o termo, pois, no decorrer de nossos estudos, não encontramos outro mais convincente.

A tradução oblíqua

Segundo Vazquez-Ayora, quando a tradução não é literal, é necessariamente oblíqua, denominando-se oblíqua em oposição à direta. Sua tradução oblíqua é um conjunto de métodos, aos quais denomina:

- (1) *transposição,*
- (2) *modulação,*
- (3) *equivalência,*
- (4) *adaptação,*
- (5) *amplificação,*
- (6) *explicitação,*
- (7) *omissão e*
- (8) *compensação.*

Na sua *transposição*, um elemento da oração muda de filiação ou de função gramatical. Embora o autor dê muitos exemplos, consideramos o seguinte suficientemente esclarecedor:

Before he comes back (verbo)

Antes de su regreso (substantivo)

(Antes de seu regresso)

A *transposição* está dividida em 14 possibilidades. Entre elas, há o caso do *advérbio* traduzido por *adjetivo*, ou por *substantivo*; ou o de um *particípio passado* na língua de partida para o qual a melhor tradução, na língua de chegada, é um *adjetivo*; há, também, as transposições duplas, como, por exemplo, um conjunto formado por *advérbio* + *adjetivo*, que se transforma em *substantivo* + *adjetivo*; há o que ele denomina de *transposição cruzada* ou *quiasma* e que pode aparecer em vários modelos, entre os quais o exemplo mais complexo é a *Transposição dos Grandes Signos*, que se refere a alterações tão grandes da estrutura semântica, que o autor considera difícil dizer com precisão como as partes estão relacionadas entre si. Todas as *transposições* de Ayora encaixam-se, no presente trabalho, no tipo *tradução literal com normalização sintática*, pois tais transformações não alteram o conteúdo do discurso. Suas *transposições* são, portanto, nossas *normalizações*.

A segunda e a terceira técnicas desenvolvidas por Vazquez-Ayora, a *modulação* e a *equivalência*, encaixam-se ora em nossa *tradução literal com normalização sintática*, ora em nossa *tradução pragmática*. Por uma questão de ordem, expomos suas considerações sobre *modulação* em primeiro lugar e, em seguida, procuramos mostrar que a *equivalência* para este autor coincide com nossa *tradução pragmática*, e que as exceções estão contidas em nossa *tradução literal com normalização sintática*.

Para esse lingüista, a *modulação* pode processar-se de nove maneiras diferentes; citamo-las abaixo, porque consideramos a reflexão sobre elas de grande utilidade para qualquer tradutor:

- (1) a tradução do abstrato pelo concreto ou do geral pelo particular;

- (2) a tradução da causa pelo efeito, do meio pelo resultado, da substância pelo objeto, etc., a qual recebe o nome de modulação explicativa;
- (3) a tradução da parte pelo todo;
- (4) a tradução de uma parte por outra;
- (5) a inversão dos termos ou do ponto de vista;
- (6) o contrário negado;
- (7) modulação de forma, aspecto e utilização;
- (8) mudança na comparação ou de símbolo;
- (9) modulação dos grandes signos, que se subdivide em:
 - a) da visão factiva (passiva) à ativa;
 - b) dos complementos e frases às configurações relativizadas;
 - c) da ordem paratática à hipotática;
 - d) das expressões interrogativas ou de dúvida às afirmativas;
 - e) do discurso direto ao indireto;
 - f) a modulação de expressões exocêntricas / idiomáticas;
 - g) da visão figurada à direta;
 - h) de uma visão figurada a outra;
 - i) de uma visão direta a uma figurada; e
 - j) do animismo ao inanimismo.

Para ilustrar, tomemos dois dos exemplos que se enquadram na classificação do autor em (1), isto é, a tradução do abstrato pelo concreto ou do geral pelo particular:

1a) *I like to have a good look at the people we employ.*

Me gusta hacer un examen detenido de la gente que trabaja para nosotros.

(Gosto de examinar bem as pessoas que empregamos / que trabalham para nós.)

1b) *To have second thoughts.*

Cambiar de idea.

(Mudar de idéia.)

Para o presente trabalho, o exemplo (1a) pertence ao tipo *tradução literal com normalização sintática*, e o (1b), ao tipo *tradução pragmática*.

Sua definição de *modulação*, à página 291, de que

*"la significación debe ser la misma, pero los símbolos son distintos en una y otra lengua"*⁷

é uma condição necessária mas não suficiente para definir nossa *tradução pragmática*, ao passo que sua *equivalência*, como afirmamos acima, se ajusta quase perfeitamente ao nosso tipo *tradução pragmática*, e é por ele próprio definida como um caso extremo de *modulação*. Concordamos com o que afirma à página 313, que

*"de uno concepto a otro, de uno a otro proceso, se pasa por zonas intermedias, a veces indiferenciadas."*⁸

No entanto, apesar das grandes dificuldades para traçar limites, temos de fazê-lo, por razões práticas, firmando nossa definição de *tradução pragmática* como a capaz de transportar, de uma língua para outra, a linguagem convencional e idiomática nos casos em que não há correspondência de léxico, de situação, ou de ambos — é a solução para transportar, de uma

⁷ O significado deve ser o mesmo, embora cada língua se utilize de símbolos diferentes.

⁸ De um conceito a outro, de um processo a outro, há zonas intermediárias, às vezes indiferenciadas.

ltura para outra, as peculiaridades e o modo de pensar de cada povo, ao qual Vazquez-Ayora (1977: 292) chama de *espírito da língua*.

É importante ressaltar que, quando tal correspondência existe, como no caso da expressão idiomática inglesa *not to cry over spilt milk*, a tradução para o português é *não chorar sobre o leite derramado*, não temos scrúpulos em deixá-la sob *tradução literal com normalização sintática*, uma vez que seu correspondente pragmático é literal.

linguagem convencional e a linguagem idiomática

É uma convenção *dizer com licença*, nos países de língua portuguesa, e *excuse me*, naqueles de língua inglesa, quando o interlocutor precisa de que outro interlocutor se desloque por sua causa ou até se o primeiro necessita de uma aproximação muito grande do segundo para seguir seu caminho. No entanto, se o falante de português esbarra nessa outra pessoa ou se acomoda por outras razões, dirá *desculpe-me*, ao passo que o de fala inglesa se expressará por meio do mesmo *excuse me* da primeira situação. As situações descritas baseiam-se no exemplo de Vazquez-Ayora (1977: 315) comparando o inglês com o espanhol, e o autor refere-se a Stockell, primeiro a anotar tal ocorrência. Resolvemos utilizá-lo também por já ter-se tornado um clássico.

Já a idiomaticidade, podemos verificar nos casos em que, dentro de um conjunto de palavras, o conjunto quer dizer algo diferente do que cada uma delas, se considerada isoladamente. Fazem parte da linguagem idiomática as locuções, as figuras de linguagem, as frases feitas, os ditos, os provérbios e toda a classe pertencente aos *grupos unificados* de Vazquez-Ayora (1977: 314).

Há sempre uma tentativa de nossa parte, e da parte de todos tradutores conscientes, de traduzir a linguagem idiomática e convencional por seus equivalentes pragmáticos na língua de chegada.

Para Vazquez-Ayora (1978: 316-18), precisamos entender o posicionamento metalingüístico do discurso para podermos encontrar a melhor solução para tais *grupos expressivos*. Newmark (1976-77: 161) denomina tal solução de *comunicativa*, a qual ele define como *princípio do efeito equivalente*, que tem por objetivo obter do receptor na língua de chegada, o mesmo efeito obtido na língua de partida. O mesmo ensina Dolitsky (1988: 32-4), referindo-se à tradução de provérbios. Ela salienta a importância da metalingüística, quando refere ao fato de que somente o uso da língua ensina aos falantes o significado de um dito popular. Quem desconhece tal uso só consegue entender cada palavra individualmente.

É importante salientar que a tradução denominada seja de *pragmática*, seja de *equivalência*, se diferencia das duas que estudamos em seguida, a *adaptação* e a *recriação*, porque transporta, com outras palavras, os *grupos expressivos* da língua de partida de forma a encaixá-los no contexto sócio-cultural (metalingüístico) da língua de chegada. A mesma situação ou a mesma idéia é passada para o receptor, mas a estrutura, o significado individual de cada unidade varia.

Nosso terceiro tipo de tradução — a *adaptação* — às vezes coincide, e outras não, com a taxonomia apresentada pelos lingüistas estudados. Para alguns, como para Landheer (1980: 36), coincide com a nossa *pragmática*, pois consiste em empregar-se um *equivalente comunicativo* da língua de partida na língua de chegada; já para outros, como Vazquez-Ayora e Nieldzielski, coincide ora com a nossa *adaptação*, ora, com nossa *recriação*. Para estes dois, portanto, a mesma *fronteira* denomina-se *adaptação*, ao passo que, para nós, o recurso

tremo é a *recriação*. Observemos que a explicação de Nieldzielski (1989: 146) para *adaptação* é adequada também para a nossa *recriação*:

*"cross-cultural obstacles to that transfer (cultural transfer) are overcome through adaptations. These adaptations are selected after adequate recognition and evaluation of equivalent norms, expectations, and incongruities existing in the two cultures. [...] Adaptations may be reached through componential analysis or semantic trees."*⁹

Para nós, *adaptação* é a tradução que se utiliza de mudanças opostas de alguns elementos culturalmente presos, os quais precisam sofrer algum tipo de acomodação ao passarem da cultura de partida para a de chegada, em que, no entanto, essas mudanças impliquem a criação de um texto dentro de um contexto inteiramente diferente — o texto da língua de chegada não será equivalente ao da língua de partida, porque não constitui um substituto léxico, também não será totalmente diferente, porque não representa uma *recriação*, sendo, como diz o nome, uma simples (ou nem tanto) *adaptação*. Esse exemplo pertence ao corpus do trabalho, pois é do texto da peça Shirley Dentine.

Shirley lembra um poema do filho para tentar explicar o tipo de linguagem que o rapaz emprega:

Os obstáculos inter-culturais a tal transferência (transferência cultural) são superados por meio de adaptações. Essas adaptações são selecionadas depois de um reconhecimento e de uma avaliação adequados das normas, expectativas e incongruências existentes nas duas culturas [...] É possível chegar a adaptações pela análise componencial ou de árvores semânticas.

*hate the fuckin' daffodils / I hate the blue
membered hills.*

*Eu odeio as pôrra das violetas / Eu odeio as
tão lembradas valetas.*

A flor *daffodil*, *narciso* em português, torna-se *violeta*, e o sidente geográfico *hill* = *colina*, *morro*, transforma-se em *valeta*, pois, nesse uso o mais importante é mostrar como o rapaz fala, e manter-se a rima, já que o poema é rimado.

Acreditamos que seria legítimo, nesse caso, optar por criar um texto completamente novo, mas não o fazemos justamente por acreditarmos nas possibilidades da *adaptação*. Tal recurso, embora sem a preocupação de estabelecer uma taxonomia, é aconselhado por Nida & Taber (1974: 4), quando falam sobre a dificuldade de traduzir *white as snow* (= *branco como a neve*) para um povo que não conheça neve nem tenha essa palavra como parte do vocabulário. Eles sugerem que se compare o branco a qualquer coisa branca que faça parte da cultura do referido povo, ou que se use alguma coisa não metafórica, tal como *very, very white*, que em português seria *branquíssimo* (*brancura Rinso / Omo*). Importa é deixar claro que, da mesma forma que a *neve* não é essencial para a mensagem no exemplo de Nida & Taber, também não o são os *narcisos* e as *colinas*.

Para definir nossa *recriação*, recurso extremo, utilizado na inevitabilidade de todos os outros, citamos Knight (1989: 106), para quem a tarefa do tradutor é conseguir uma

"reaction in the audience similar to that produced by the original — even if the words are entirely different." ¹⁰

E acrescentamos um exemplo do texto *Shirley Valentine*, pois tais *palavras diferentes*, precisamos deixar claro, não são, no caso da criação, *equivalentes pragmáticos*, pois se o fossem, estariam sob o tipo *redução pragmática*.

No original, uma vizinha dos tempos em que Shirley era criança batiza o filho de *Gooney*, *pegajoso* em inglês, ao tentar batizá-lo de *Guy*, ao desconhecer a pronúncia correta da palavra que lera em uma revista americana e achara bonita. Em português, as pessoas com um pouco de instrução conseguem ler com pronúncia correta palavras desconhecidas graças ao nosso sistema ortográfico, que se caracteriza por uma correspondência bem maior, que do sistema inglês, entre grafia e fonema. Portanto, é mais difícil fazer graça com tal recurso, embora possa ocorrer, como no exemplo verídico relatado por um professor da USP, cuja empregada doméstica batizou a filha de *Ana Lise*, inspirada na palavra *análise*, lida em um rótulo. Optamos por não utilizar tal modelo, porque o resultado é um bonito nome próprio e o humor do original se deve também ao fato do adjetivo *gooney* poder ter conotações desagradáveis em inglês, tais como, *grudento* e *pegajoso*. Assim, na nossa tradução, a vizinha de Shirley lê, não em uma revista americana, mas em uma revista especializada em oftalmologia: *Tratamento para a Córnea*. Encanta-se com o nome feminino, *Córnea*. Ao ter uma criança do sexo masculino batiza-a de *Corno*, masculino de *Córnea*.

Uma reação do público semelhante àquela produzida pelo original — ainda que com palavras completamente diferentes.

O tradutor, ao enfrentar problemas, deve, como afirma ibert (1979: 6):

"identificar a natureza e a extensão da dificuldade, e saber por que caminhos deverá procurar a solução adequada."

Todos os exemplos mostram que é possível traduzir com ito se o tradutor domina não só as duas línguas mas também as duas culturas volvidas.

2 Considerações sobre o humor

O presente trabalho não pretende fazer uma exposição minuciosa sobre o humor nem sobre o riso e suas origens. O objetivo é, especificamente, simplificar sob a palavra *humor* — o *humor lingüístico* — as ocorrências que despertam o riso. O humor é usado como sinônimo para o engraçado, para os sistemas de comunicação que visam fazer rir. No trabalho, mostramos que o homem ri da ruptura, da quebra de expectativa, seja ela de ordem social, cultural ou lingüística. É, sempre, uma distorção daquilo que se espera como *normal* dentro de uma dada comunidade. Por isso, como afirma Niekzielski (inédito: 2), o humor

*"can be verbal or nonverbal, situational or linguistic, spontaneous or premeditated, reactive or intellectual, friendly or aggressive, entertaining or didactic. It can be found or used in literature, in visual caricatures and cartoons, in films."*¹¹

É difícil encontrar uma definição adequada para o vocábulo *humor*. O Dicionário Oxford define-o simplesmente como a

¹¹ O humor pode ser verbal ou não verbal, de situação ou lingüístico, espontâneo ou premeditado, reativo ou intelectual, amigável ou agressivo, para fins de entretenimento ou didático. Pode ser encontrado ou usado na Literatura, em caricaturas visuais ou quadrinhos, em filmes.

*"capacity to cause or feel amusement: a story full of ~; have no / not much / a good sense of ~."*¹²

O **Caldas Aulete** traz a definição mais pormenorizada que encontramos:

"Veia cômica; boa ou faceta disposição de espírito 'Ironia delicada e alegre, graça, espírito.' Feição especial do espírito mais característico dos ingleses, que é um conjunto de crítica aguda, gracejo melancólico e filosofia satírica, que mal se pode definir, e tanto se pode manifestar numa obra extensa, como num simples dito, numa caricatura, num quadro etc."

Falamos sobre este humor dos ingleses, o *wit* no Capítulo 4, aqui salientamos a frase do **Caldas Aulete**, que é algo *que mal se pode definir*.

Pirandello (1960: 113) tenta uma definição ao separar o sério do cômico. Segundo ele, o cômico consiste na *percepção do oposto*, ao passo que o humor seria *o sentimento do oposto*, sentimento, o qual acaba por se definir:

capacidade de (fazer) graça, de (perceber) o engraçado. História cheia de ~; não ter/não ter muito um bom senso de ~.

"I constantly find this feeling of the opposite, whatever it may be, emanating in many ways from the artistic representation itself, in all the works I am accustomed to calling humoristic." ¹³ (1960:118)

Raskin (1985) trata o humor de uma maneira mais genérica, como um provocador, um causador do riso. Apesar de afirmar à página 19 que o riso é versátil, e, que embora possa surgir do humor, este não tem *monopólio* sobre aquele, já admitira à página 1, estar o riso associado ao engraçado mais freqüentemente do que à percepção de outras circunstâncias.

Para nós, o homem ri da ruptura, da quebra de expectativa, seja ela de ordem social, cultural ou lingüística. Será sempre, uma alteração daquilo que se espera como *normal* dentro de uma dada comunidade.

Muitos teóricos já se manifestaram sobre a ruptura esperada como fator essencial ao efeito humorístico.

O primeiro deles a fazer referência a tal ruptura, embora com outra terminologia, é Henry Bergson em **O Riso**, obra publicada na França em 1911 (trad. de 1983). Nela o autor constata que se ri quando há *algo errado*, ao afirmar ser o riso, antes de qualquer outra coisa, *uma correção*, ri-se para corrigir desvio do que consideramos normal, o sentido duplo, a conotação dúbia da palavra. É importante salientar que embora haja sido Aristóteles o primeiro que afirmou que o homem é o único animal que ri, Bergson foi quem primeiro verificou que o homem ri de outro homem ou do que se assemelha ao ser humano, pois só o homem, consciente de determinadas regras e convenções, poderá perceber o rompimento dessas regras.

Constantemente encontro este sentimento do oposto, o que quer que isso seja, emanando de muitas maneiras da própria representação artística, em todos os trabalhos que costumo considerar humorísticos.

Embora encontremos outros, gostaríamos de salientar os estudos de Nieldzielski (1987: 1) e de Leclerg (1989: 66) sobre a quebra da expectativa como agente humorístico, e transcrever as colocações de Sconcellos (1986: 134-6), que se refere ao espanto causado pela quebra de expectativa entre pessoas com a mesma formação e relata como esse processo ocorre:

*"humor calls attention to expectations shared between the framer of a message and the addressee. These expectations arise from what the interlocutors intuitively know about how discourse works [...] the countering of such expectations produces a surprise. The surprise may be planned by the speaker or writer precisely in the knowledge that the listener or reader is anticipating something else. The knowledge is shared by both parties and creates a bond of understanding — a conspiracy. Each takes comfort from the fact that the other has understood and agreed to play the game."*¹⁴

A linguagem, marca distintiva do ser humano, não poderia deixar de ser um dos mais, se não o mais, importante instrumento de que se serve o homem para fazer humor. Veremos adiante que os jogos com palavras, os cadilhos, são tão antigos quanto a própria linguagem.

O humor chama atenção para as expectativas comuns entre o criador da mensagem e o destinatário. Tais expectativas formam-se com base naquilo que os interlocutores conhecem intuitivamente sobre o modo como o discurso funciona. [...] Tais expectativas, quando contrariadas, geram surpresa. A surpresa pode ser planejada pelo falante ou pelo escritor precisamente por saber que o ouvinte ou leitor espera por algo diferente. Tal saber é compartilhado pelos dois lados e cria uma elo de compreensão — uma conspiração. Cada lado sente-se confortável por saber que o outro compreendeu e concordou em jogar o jogo.

É justamente na manipulação da linguagem para divertir, a fazer rir, que reside nosso interesse, e a linguagem convencional e ornamental (p. 13) representa o mais rico filão para tal objetivo, pois, se o ouvinte está *preparado* para receber determinada frase ou expressão, sofre um *choque*, ao receber o imprevisto, e então reage rindo do equívoco. É a dupla interpretação de que já falava Bergson em 1911; a teoria dos dois *scripts* — *the two scripts theory* desenvolvida por Raskin em **Semantic Mechanisms of Humor** de 1985; a ambigüidade, termo mais comum, do qual vários autores se utilizam, entre eles, especificamente, Pepicello, em seu artigo de 1987 *Pragmatics of Humorous Language*; as duas leituras de Yamaguchi em *How to Pull Strings with Words* de 1988 e o efeito da mudança dupla — *the double-shift effect* — do qual nos fala Bolduc em *The Translation of Humor: Who Says It Can't Be Done* de 1989.

Segundo Raskin (1985: 17), o texto humorístico tem de ser compatível com dois *scripts* diferentes, os quais devem ser opostos de uma maneira especial, definida através de qualquer das oposições básicas, incluindo variantes de situações de oposição entre o real e o irreal (verdadeiro / falso, possível / impossível, normal / anormal, assim como bom / mau, sexo / não-sexo, dinheiro / falta de dinheiro e vida / morte. Pepicello (1987: 37) define ambigüidade por meio de exemplos em três níveis — lexical, sintático e semântico —, analisa charadas e comenta algumas piadas. Explica que, quando o humor não é entendido causado pela ambigüidade é desfeito, o ouvinte percebe que havia sido levado pelo falante a escolher a interpretação *errada* do elemento ambíguo.

Yamaguchi (1988) estuda um tipo de piada, para a qual não temos ainda uma tradução dicionarizada, denominada por ele *the garden path* e. *To lead someone the garden path* significa *to mislead someone* (enganar alguém). Portanto, é a piada de conteúdo potencialmente ambíguo, que pode ser interpretada de duas maneiras diferentes, às quais ele chama *leituras*. Assim, a primeira leitura é substituída pela *segunda* no desfecho da piada. Consideramos

tipo de piada incluído naqueles estudados por Raskin, pois sua definição vem encontro à de Raskin. É também muito semelhante à análise de Pepicello (1988: 325).

Um fator importantíssimo, que gera ambigüidade e contribui para a criação de humor tanto quanto o *que é dito*, é o *não dito*. Segundo Sacks (1983: 40), nos tipos de discurso considerados *de boa fé*, muita coisa é dita — o que não é pertinente e o que faz parte do conhecimento mútuo. Ou seja, assim, jogar com a omissão, silenciar o que é importante e enfatizar coisas sem importância só para desviar a atenção. O que é dito será passível de uma interpretação (Bergson, 1911), terá um *script* duplo (Raskin, 1985), será ambíguo (Pepicello, 1988 e outros anteriores a ele), terá duas leituras (Naguchi, 1988), estando, portanto, sujeito ao efeito de mudança duplo (*ble-shift effect* de Leibold, 1989).

É importante que o receptor se sinta bem com a brincadeira e não a achá-la engraçada. Em primeiro lugar, temos o caso do *inocente*, que não pode ignorar o que se passa. O humorista atinge o público que conhece bem, pois ouvintes ou leitores *inocentes*, que não compartilham das mesmas normas e expectativas do falante ou escritor, não terão suas expectativas desfeitas, já que, anteriormente, não formaram nenhuma. Por último, vem o caso muito mais conhecido, daquele que não ri porque o alvo da piada é alguém amado, alguém do grupo étnico ou ele próprio. Em tais casos, com raríssimas exceções, o autor, ao invés de achar graça, ficará bravo,

"o sorriso e o riso do humor eixam-se numa relação de alteridade (o 'outro' é quase um alter-ego), estabelecendo elos de simpatia entre agente e objeto. Não há exclusão, pois o agente do riso inclui-se também no objeto risível." (Ortiga, 1992: 60)

Vasconcellos (1986: 139) coloca a questão com muita
za, pois, segundo ela,

"the reader knows that his expectations have been played upon, and he enjoys the game. [...] when the surprise is gentle and playful, and when the reader feels secure as a party to the conspiracy, the effect is humor." ¹⁵

Uma crença muito disseminada na sociedade ocidental é que as pessoas insatisfeitas socialmente são irônicas. Concordamos que frequentemente encontramos pessoas, que por serem amarguradas ou sofrerem de um complexo, recorrem à ironia. Tanto nossos estudos quanto nosso corpus tratam o irônico como aquele que, quando não atua como humorista profissional, critica por estar insatisfeito. No entanto, há muitos humoristas, profissionais ou não, que ao fazerem brincadeiras, envolvendo, sem magoar, um vasto leque de receptores, inclusive aquelas sobre política ou situações até *desastrosas* no cotidiano, podem, com espírito crítico, ironizar, sem que, necessariamente, sejam insatisfeitos com suas vidas. Evitamos o assunto *sentir-se satisfeito/a* ou dentro da sociedade para passar à margem de considerações filosóficas que cabem no presente trabalho.

Na peça *Shirley Valentine*, a protagonista ri de si própria e dos outros e com eles. Tomando emprestadas as palavras de Ortiga (1992: 61) sobre o tema, Shirley ri

O leitor sabe que jogaram com suas expectativas e diverte-se com o jogo. [...] Quando a surpresa é agradável e amena e o leitor se sente seguro como parte da conspiração, o efeito é o humor.

"para evitar as lágrimas e para defender-se do medo e da dor."

A auto-ironia é constante em todo texto. Ortiga trata dela à página 80, e à página 81, afirma que

"os temas relacionados com a condição humana e seus anseios de liberdade são constantes / característicos do humor."

a) A ironia

As falas irônicas constituem, no corpus, o meio mais produtivo para a criação do humor.

Consideramos insatisfatórias as definições dadas ao vocábulo *ironia* nos dicionários de língua portuguesa e inglesa. No **Caldas Aulete**, a ironia é um

"tropo que diz o contrário do que as palavras significam, a fim de diminuir e depreciar, e às vezes também para louvar e engrandecer."

No **Oxford**, a ironia é definida como

"the expression of one's meaning by saying something which is the direct opposite of one's thoughts, in order to make one's remarks forceful." ¹⁶

¹⁶ Expressão do que se quer transmitir ao dizer-se algo que é o oposto do que se pensa com o objetivo de dar força ao que se diz.

Foi no dicionário francês **Petit Robert** que encontramos uma definição mais abrangente

"manière de se moquer (de quelqu' un ou de quelque chose) en disant le contraire de ce qu'on veut faire entendre." 17

Esta última é valiosa justamente por utilizar o verbo *moquer*, já que no presente trabalho tratamos da ironia que *faz graça*, a ironia humorística. Entretanto, fazemos uma ressalva para o vocábulo *contraire*. Temos nessa definição, assim como nas dos demais dicionários, a ironia que verbaliza o oposto do que quer realmente dizer, ao passo que, nós estudamos além desse tipo definido pelos dicionários, também o outro tipo de ironia, aceito como clássico pelos teóricos, aquela que verbaliza algo diferente, mas não oposto, do que quer dar a entender.

Muecke (1969: 5) dá-nos a definição que engloba as duas definições clássicas:

"the art of irony is the art of saying something without really saying it. It is an art that gets its effects from below the surface." 18

Gostaríamos de chamar a atenção para o fato de que, em todos os atos irônicos, o falante transgride a condição de sinceridade de uma

¹⁷ Maneira de caçoar (de alguém ou de qualquer coisa), dizendo o contrário do que quer dar a entender.

¹⁸ A arte da ironia é a arte de dizer algo sem realmente dizê-lo. É a arte que extrai seu efeito do que está sob a superfície.

neira transparente — o ouvinte tem de estar ciente de que tal violação ocorre a ironia não surte efeito no ouvinte *inocente*, diferenciando-se exatamente por isso da mentira. Segundo André Camlong (1982: 18-9), se aproximarmos a ironia da mentira,

"em relação a um estado de fato ou a uma verdade V (referente extralingüístico), — a ironia consiste em pensar V e em dizer não-V, mas dando a entender V; — a mentira consiste em pensar V e em dizer não-V, para fazer que se entenda não-V. [...] o locutor que mente esforça-se para apagar cuidadosamente todo traço de inversão, enquanto o locutor que ironiza, ao contrário, procura fazê-lo de maneira que haja, embora sutis ou até mesmo camuflados, alguns indícios de sua insinceridade."

É a manipulação da *condição sinceridade* de que nos fala Haverkate (1988: 100).

A análise da ironia, no presente trabalho, nasceu dos estudos sobre ironia, em geral, e sobre ironia verbal humorística, em particular.

Partimos da análise e classificação realizadas por Haverkate (1988) em seu artigo *A Speech Act Analysis of Irony*, por nós ampliada para dar conta das ocorrências encontradas no corpus.

Haverkate (1988) começa por expor os dois critérios para a análise da ironia que já se tornaram clássicos e explica que, embora não sejam suficientes para a classificação da ironia verbal, são seu ponto de partida e estão gradados dentro da teoria e da classificação dos atos de fala de Searle.

Os dois critérios clássicos ficam definidos como:

- (1) mecanismo retórico que consiste em fazer o interlocutor subentender o *oposto* do literalmente expresso e,
- (2) mecanismo retórico que consiste em fazer o interlocutor subentender *algo diferente* do literalmente expresso.

Os atos de fala de Searle (1969) são *assertivos, diretivos, commissivos, expressivos e declarativos*.

Haverkate estuda somente os quatro primeiros tipos de ato de fala, e por acreditar que os *atos declarativos* não são passivos de interpretação irônica, concentrando-se nos *atos assertivos*, os mais produtivos. No entanto, encontrará, também, manifestações irônicas nos *diretivos, commissivos e expressivos*.

Os *atos de fala assertivos* são, segundo Searle (1969), os que têm a função de fazer que o interlocutor aceite seu conteúdo como verdadeiro. Haverkate utiliza-se da definição de Searle e vai além, subclassificando-os em três grupos, quais explica, mas não denomina. Para fins práticos, utilizamos (1) para os *assertivos* e denominamos de (1.1) os *assertivos irônicos simples*, (1.2) os *assertivos irônicos mediante desfocalização referencial* e (1.3) as *perguntas irônicas irônicas*.

Em todos os *assertivos*, a intenção do falante é expressar um julgamento de valor, que tanto pode ser uma crítica, quanto uma repreensão.

1) *Assertivos Irônicos Simples*

Os *assertivos irônicos simples* podem ser de três tipos. O primeiro tipo baseia-se numa relação de antônimos:

(1.1.a) *I see that you are living together and that you don't speak to each other. Well, a charming couple you are!*¹⁹

Haverkate denomina de paráfrase não-irônica a interpretação do que está subentendido. Assim sendo, a paráfrase não-irônica de (1.1.a) poderia ser: *que casal desajustado / nem um pouco bonito vocês formam!*

O segundo tipo exemplificado por Haverkate é o seguinte diálogo:

(1.1.b) A: *Going to the concert will cheer you up!*

B: *Oh, I am just in the mood for music!*²⁰

Sua paráfrase não-irônica constrói-se a partir da negação da proposição: *Não estou com disposição para escutar música!*

O terceiro tipo de ato de fala assertivo irônico simples é apresentado por Haverkate pelo diálogo:

(1.1.c) A: *I love you so much that nothing in the world is important to me.*

B: *Of course, with all the money we have to get married!*²¹

¹⁹ (1.1.a) Vejo que vocês estão vivendo juntos e não se falam. *Que belo casal vocês formam!*

²⁰ (1.1.b) A: Ir ao concerto vai alegrá-lo!

B: *Ah, estou com tanta disposição para escutar música!*

²¹ (1.1.c) A: Te amo tanto que nada no mundo tem importância.

B: *Claro, com todo dinheiro que temos para casar!*

Este último é diferente dos dois anteriores porque o cerne da resposta do falante B refere-se a algo não-existente: *todo dinheiro que temos*. Para Haverkate o tipo de ironia que ocorre em (1.1.c) baseia-se na manipulação de uma pressuposição existencial. Nos três tipos o falante *quer dizer o oposto daquilo que verbaliza*.

(1.2) *Assertivos Irônicos mediante Desfocalização Referencial*

A desfocalização referencial é o processo pelo qual o falante se refere a algo diferente daquilo sobre o que se está falando abertamente. Portanto, a ironia opera de maneira indireta. Haverkate fornece em (1.2.1) e (1.2.2) exemplos de desfocalização referencial por meio da generalização:

(1.2.1) *I love people with good manners.*

(1.2.2) *There is nothing in the world like a delicious meal.* ²²

Em (1.2.1), o falante não *odeia* pessoas bem educadas, portanto, a afirmação não pode ser parafraseada nem por um antônimo nem por uma negação da proposição *não gosto de pessoas bem educadas*, nem através da manipulação de pressuposição existencial, já que pessoas bem educadas existem, ao passo que *todo dinheiro que temos* não existe. O falante quer dar a entender que *a pessoa em questão não pertence ao grupo das pessoas bem-educadas*. Em (1.2.2), o falante não se refere abertamente à refeição em questão, por isso é

²² (1.2.1) *Adoro pessoas bem educadas.*

(1.2.2) *Não há nada no mundo como uma boa refeição.*

ironia desfocalizada, como no exemplo (1.2.1). A intenção do falante é dar a entender *que a refeição em questão não pertence ao grupo das boas refeições*.

Nos dois exemplos acima, o falante não verbaliza o que quer dizer, porque, embora seja sincero quanto a gostar de pessoas bem-educadas e de boas refeições, tanto as pessoas bem educadas quanto a boa refeição estão em outro lugar.

No Capítulo 5, verificamos que o falante irônico se utiliza de outros meios, além da generalização, para desfocalizar o que pretende transmitir.

(1.3) *Perguntas Retóricas Irônicas*

As perguntas retóricas são um excelente veículo para a ironia, porque, segundo Haverkate, contribuem para aumentar a força persuasiva que a asserção implícita contém. O exemplo que nos fornece ilustra uma das características comum a tais atos de fala — a de criticar o comportamento do ouvinte:

(1.3.a) *Who taught you to be so polite?*²³

Nesse caso, o *falante quer dizer o oposto daquilo que verbaliza* — a paráfrase não-irônica pode ser construída por meio do antônimo de *bem-educado* (elemento eufórico), que é o elemento disfórico *mal-educado*, ficando: *Como você pode ser tão mal-educado?*

²³ (1.3.a) *Quem te ensinou a ser tão educado?*

(2) *Atos de Fala Diretivos Irônicos*

Os *atos de fala diretivos* são verbalizados, segundo Haverkate (1988: 94), com o intuito de influenciar o ouvinte a fazer alguma coisa em benefício do falante. Entretanto, no exemplo que enumeramos como (2.b), notamos que o falante quer que o ouvinte faça algo em seu próprio benefício. Concordamos que são, normalmente, pedidos, ordens e súplicas, mas com a ressalva sobre o beneficiário.

Discordamos de outro aspecto a respeito dos *diretivos irônicos*. Posto que distinga dois tipos de diretivos irônicos — os *impositivos* e os *não-impositivos*, o autor acaba por declarar que estuda somente os primeiros, já que, em sua opinião, os segundos até existem, porém são raros. Para nós, no entanto, seu exemplo (2.b) é um caso de não-impositivo, já que o falante quer que o ouvinte faça algo em benefício próprio. Vejamos:

(2.a) *Come closer!*²⁴

(2.b) *Very well, keep doing yourself harm!*²⁵

Em (2.a), a paráfrase não irônica seria *Afaste-se*. Portanto, pode ser encarada como ordem ou pedido pelo qual o falante critica a proximidade do ouvinte. Em (2.b), a paráfrase não-irônica pode ser até uma súplica: *Pare de se prejudicar*. Pode enquadrar-se também nos *não-impositivos* como conselho, já que esses, segundo Haverkate, são formados basicamente por conselhos, avisos e instruções.

²⁴ (2.a) *Chegue mais perto!*

²⁵ (2.b) *Muito bem, continue a se prejudicar!*

Nos exemplos (2.a) e (2.b), a ironia é criada pela *verbalização do oposto do que se quer transmitir*.

O autor procura mostrar como um *ato de fala assertivo* pode tomar o lugar de um *impositivo indireto*, quando o falante deixa clara a razão pela qual quer que o ouvinte faça algo. Para ele, é o caso de *Está frio aqui*, que seria, na realidade, um *ato de fala impositivo irônico* para fazer que o ouvinte abra ou a janela ou a porta, ou até que desligue o sistema de aquecimento.

(3) *Atos de fala comissivos irônicos*

Os *atos de fala comissivos* são aqueles pelos quais o falante se compromete a fazer algo em benefício do ouvinte. Concordamos com Haverkate em que a ironia se manifesta, principalmente, sob forma de promessa e oferta, como no exemplo (3a), em que o falante está com a perna quebrada:

(3a) *Shall I help you carry your baggage upstairs?* ²⁶

Discordamos quanto a serem irônicos os dois exemplos de ameaça que se seguem:

(3b) *Do you want me to throw you out of the room?*

(3c) *If you don't shut up right now, I'll give you a blow, I promise.* ²⁷

²⁶ (3a) *Quer que eu o ajude a carregar a bagagem para cima?*

²⁷ (3b) *Você quer que eu o ponha para fora da sala?*

(3c) *Se você não se calar imediatamente vou dar-lhe um murro, eu juro.*

Segundo Haverkate, em um *comissivo* sempre *se verbaliza algo diferente do que se quer dizer*, e que se aplica à (3a) e corrobora nossa opinião de que (3b) e (3c) não são irônicas, pois, nos dois casos, o falante não manipula a *condição de sinceridade*, ele verbaliza o que quer transmitir.

(4) *Atos de fala expressivos irônicos*

Segundo o autor,

"the primary intention of the speaker is to formulate a depreciatory statement concerning the behavior of the hearer." ²⁸

As expressões *obrigado*, *parabéns* e *meus pêsames* são consideradas exemplos pragmáticos de *atos expressivos irônicos*. Para ele, os *expressivos* sempre *verbalizam algo diferente do que querem dizer*. Em seu exemplo, o ouvinte não oferecera ajuda ao falante:

(4a) *Thank you for your offer to help me.* ²⁹

Encontramos várias possibilidades de paráfrases não-irônicas, entre elas: *Estou triste / chateado porque você não se ofereceu para me ajudar*. Parece-nos que, nos atos de fala expressivos irônicos, o falante, quando *agradece*, deixa transparecer estar magoado com o ouvinte. Acreditamos que, nos

²⁸ A principal intenção do falante é a de fazer uma observação depreciativa em relação ao comportamento do ouvinte.

²⁹ *Obrigado/a por ter se oferecido para me ajudar.*

dois atos de fala seguintes (que são nossos): *Parabéns pela nota!*, quando esta é baixa; e *Meus pêsames, o Corinthians ganhou*, o falante está *divertindo-se* às custas do ouvinte, porque congratula o disfórico e compadece-se do eufórico.

As classificações acima servem de base para a análise dos trechos irônicos do corpus do presente trabalho.

b) Outros mecanismos para a criação do humor

Outros mecanismos lingüísticos usados para entreter ou fazer rir são apresentados por Bryson (1990: 225-38). Segundo ele, os jogos de palavras são tão antigos e quase tão variados quanto a própria linguagem. Os palíndromes — sentenças que podem ser lidas de frente para trás e de trás para frente — já eram construídas há 2000 anos — ao passo que os anagramas — a mistura de letras de uma palavra ou frase para formar outras palavras ou frases — e os lipogramas — a ausência intencional de uma determinada letra em todo um trecho ou poema — eram muito apreciados pelos antigos gregos. Bryson cita um trocadilho feito por Cristo — *Tu és Pedro e sobre esta pedra edificarás a minha Igreja* — como um exemplo de tradução que perde seu *script* duplo, não reproduzindo o efeito do latim em inglês. No entanto, para nós, falantes de português, a tradução conserva o trocadilho. É um exemplo de como é mais fácil o processo tradutório quando as línguas pertencem ao mesmo tronco. Outra forma de jogo de palavra é o *rebus*, uma espécie de charada na qual as palavras e os símbolos são dispostos de maneira a dar pistas do significado desejado. Segundo Bryson (1990: 231), nos Estados Unidos, ainda se encontra este tipo de mecanismo nas chapas de automóveis. Nós vimos uma em 1994: *N. Joy az*, do Arizona, i.e. *Enjoy from a to z = Aproveite / Divirta-se de 'a' a 'z'*. E lembramos-nos do anúncio dos tênis *Reebok* que vimos em revistas americanas em 1990 —

U are U — i.e. *You are you = Você é você*. Este também é um recurso da publicidade utilizado em muitas línguas.

Um jogo de palavras considerado tipicamente francês é o *holorime* — poema de duas linhas, as quais são pronunciadas de maneira semelhante, embora contenham palavras diferentes. Como no exemplo de Bryson (1990: 231):

*Par le bois du Djinn, ou s'entasse de l'effroi. (No bosque de Djinn,
onde se concentra o medo.)*

*Parle! Bois du gin, ou cent tasses de lait froid! (Fale / Decida-se!
Beba gin ou cem xícaras de leite frio.)*

Já os *cherihews* ingleses — poemas de quatro linhas, que começam com o nome de uma pessoa e apresentam os fatos relevantes da sua vida — consideramos passíveis de tradução pela *recriação*. Há anos encontramos o seguinte:

*Sissy was a baby sitter
who thought
her function
to sit on the baby*

O qual traduzimos pelo processo da *recriação*:

*Bebé era uma babá
que pensava ser
trabalho seu
babar no bebê*

Outra forma de jogar com as palavras é a metáfora — transposição de sons similares que dão à frase um significado divertido ou até grotesco. Essa técnica é conhecida em inglês como *spoonerism*, por causa do Reverendo William Spooner, que, segundo consta, se confundia com as palavras mais por incompetência do que com o intuito de divertir.

A anfibologia, construção de frases com duplo sentido, é uma das mais árduas tarefas para o tradutor. Entretanto, o exemplo fornecido por Bryson (1990: 235), aceita *tradução literal com normalização sintática*, quando transposto para o português:

Customers who think our waiters are rude should see the manager.

Os fregueses que acham nossos garçons mal educados deveriam ver o gerente.

Para ilustrar a dimensão que pode tomar o gosto pelos jogos de palavras e trocadilhos, Bryson conta uma história, ocorrida em Boontville, povoado da Califórnia, cujos habitantes falaram por cerca de quarenta anos uma língua própria, originada como brincadeira de dois amigos. Estes desenvolveram uma língua baseada, parcialmente, no escocês-irlandês, que conheciam, parcialmente, no vocabulário dos índios Pomo, que viviam perto e, principalmente, na habilidade dos dois para criar palavras diferentes. Tal língua recebeu o nome de *boontling* e, embora a intenção dos criadores houvesse sido de criar uma linguagem conhecida apenas pelos dois, ocorreu que logo todos os habitantes do local aprenderam-na e passaram a comunicar-se por meio dela, que chegou a ter cerca de mil e duzentas palavras.

Interessantíssimas são as *gírias cockney rimadas*, jogos de palavras populares desde a metade do século XIX, com dificuldades de compreensão até para os próprios ingleses por causa de a pronúncia *cockney* ser

uma variante da pronúncia padrão inglesa. Há muitas ainda em uso, como por exemplo *use yer loaf*, em que *loaf* é a forma curta para *loaf of bread = head*. Em português não faz sentido, já que *loaf of bread = pão* não rima com *head = cabeça*. Embora a protagonista da peça que constitui nosso corpus tenha pronúncia sub-padrão, não temos nenhum exemplo de gíria *cokney* rimada no corpus do trabalho.

A polissemia, juntamente com a homografia e a homofonia, é um recurso fácil encontrado na língua e, manipulado pelos humoristas, cria efeitos interessantes, como os jogos de palavras ou trocadilhos imperfeitos (*imperfect puns*) estudados por Arnold e Elizabeth Zwicky (1986):

A cow to a bull: To err is human, to forgive, bovine.

O alvo seria *divine*, e o trocadilho acontece com *bovine*. Notamos que, em português, se consegue o mesmo efeito somente com a *tradução literal com normalização sintática*:

Uma vaca para um boi: Errar é humano, perdoar, bovino.

Os jogos de palavras ou trocadilhos variam muito. Atualmente, as brincadeiras com a linguagem idiomática ou convencional recebem a denominação de *remotivação* — nomenclatura que empregaremos no presente trabalho.

Utilizamos *remotivação lingüística* para designar os jogos de palavras e *remotivação temática* para definir a retomada do assunto responsável pelo humor em determinado trecho.

c) **As piadas**

Os trechos que estudamos sob a denominação de piadas procuram satisfazer as seguintes condições levantadas por Raskin (1985: 99-146):

- (1) mudança do modo de comunicação sério para o humorístico;
- (2) intenção de fazer graça, de criar uma piada;
- (3) dois enredos (parcialmente) superpostos compatíveis com o texto;
- (4) uma relação de oposição entre os dois *scripts*;
- (5) um agente desencadeador, óbvio ou implícito, que efetua a mudança de um enredo para outro.

Sua segunda condição — o texto humorístico deve ser intencional — pretende excluir a situação em que o falante faz rir inadvertidamente.

Uma piada engraçada deve trazer os dois *scripts*, uma oposição válida entre eles e um agente desencadeador para substituir um pelo outro. Para Raskin, como para todos os lingüistas que estudamos, os trocadilhos ou remotivações lingüísticas são os que mais facilmente criam piadas.

3 O humor na tradução

O humor, inclusive o lingüístico, é traduzível desde que o tradutor esteja capacitado tanto lingüística como culturalmente. Leibold (1989: 109) coloca o problema nos seguintes termos:

*"The translation of humor is a stimulating challenge. It requires the accurate decoding of a humorous speech in its original context, the transfer of that speech in a different and often disparate linguistic and cultural enviroment, and its reformulation in a new utterance which successfully recaptures the intention of the original humorous message and evokes in the target audience an equivalent pleasurable and playful responsonse. "*³⁰

A primeira pessoa que escreveu sobre o problema da tradução de humor foi Bergson (1911), apontando, em seus estudos, como um dos principais fatores da dificuldade de traduzir efeitos cômicos de uma língua para outra, o fato de estarem intrinsecamente ligados aos costumes e à maneira de encarar o mundo de um determinado grupo que vive dentro de um determinado ambiente.

³⁰ A tradução de humor é um desafio estimulante. Ela exige a decodificação precisa de uma fala humorística em seu contexto original, a transferência dessa fala para um ambiente lingüístico e cultural diferente, e freqüentemente, dispar, e sua reformulação em uma nova expressão, a qual recapture com êxito a intenção da mensagem humorística original e consiga do público alvo uma resposta equivalente tão agradável e jocosa quanto a da língua de partida.

Atualmente, há vários lingüistas dedicados ao estudo da tradução de humor, principalmente no Canadá, onde os estudos sobre tradução são muito incentivados. Entre eles temos Laroche, Tavernier-Courbin, Raphaelson-West, Laurian, Landheer e Leclerg.

Laroche (1989: 15) acredita que tudo pode ser traduzido porque nenhum gênero pertence a uma cultura específica. Tavernier-Courbin (1989: 63) corrobora a crença generalizada de que é mais fácil traduzir o humor baseado em conceitos do que o humor lingüístico. Raphaelson-West dá uma explicação minuciosa sobre o problema. Ela divide as piadas em três grupos — lingüístico, cultural e universal — abrindo a questão sobre a pertinência de se considerar uma piada universal como bicultural. Pois, segundo a autora (1989: 130-131), por não conhecer todas as culturas, ela não tem como saber se existem situações realmente universais, ainda assim, raciocina que, se existem universais semânticos, então deve haver muitas culturas que achariam graça nas mesmas situações. Já, quando afunila para o humor lingüístico, não é tão otimista, afirmando que as piadas lingüísticas são as mais difíceis de traduzir, porque não é só o tipo de piada que conta, mas também a relação existente entre as duas línguas envolvidas.

A verdade é que a tradução do humor lingüístico, até entre línguas com as mesmas raízes, e com culturas e religiões com as mesmas origens, é tarefa árdua, mas, apesar das barreiras, possível, como argumenta Laurian (1989: 5).

No presente capítulo, procuramos mostrar que:

- (a) é inevitável que ocorram perdas durante o processo de passagem de uma língua para outra;

- (b) muitas perdas podem ser resgatadas através da *adaptação* e da *recriação* e utilizamos o mecanismo da *compensação* quando estes dois recursos falham e
- (c) para *adaptar*, *recriar* e *compensar*, o tradutor tem de ter visão de mundo e ser bicultural.

Há consenso entre os lingüistas de que as perdas não podem ser evitadas.

Grugten (1989: 26) diz que as perdas acontecem em qualquer tradução e Landheer (1989: 34) considera pouco realista pensar em tradução do registro humorístico sem perdas.

Discordamos de Nida & Taber (1974: 14) quanto à necessidade de se utilizar notas de rodapé para os casos mais difíceis, tais como os jogos de palavras. Permitimo-nos pensar que, inclusive quando se trata de textos bíblicos, que sofrem vários tipos de cerceamento, a *adaptação*, como os próprios autores exemplificam com o caso de *branco como a neve*, ou até a *recriação*, são caminhos melhores do que a nota de rodapé.

Lembrando o que dissemos no capítulo sobre humor, os jogos de palavras ou os jogos que se utilizam de grupos nominais maiores, são chamados ora de ambigüidade, ora de *script* duplo e ora de leitura dupla, e a preocupação de todos os lingüistas é precisamente com esse duplo sentido, ao estudarem o melhor modo de lidar com a tradução do humor lingüístico, que depende da cultura e do ambiente tanto como do conhecimento partilhado entre falante e ouvinte.

Raphaelson-West (1989: 140) e Laurian (1989: 87) concordam em que, nos casos mais difíceis, é necessário, segundo a primeira, criar outra piada na língua de chegada, portanto *recriar*, e de acordo com a segunda, criar um efeito semelhante, portanto, *adaptar*.

Landheer (1989: 35) entra em pormenores sobre o procedimento que o tradutor deve adotar. Fala-nos da primeira fase, que seria da compreensão e interpretação, e de uma segunda fase de recomposição, que pode ser de *recriação*. Mais adiante, à página 41, ele chega à conclusão de que, nos casos de jogos de palavras, a fidelidade ao texto não é uma exigência, e que, em tais casos, pode mudar-se *ligeiramente* a forma lingüística e o conteúdo da mensagem. Nossa ressalva é para o *ligeiramente*, pois sabemos que, mudando *ligeiramente*, caímos na nossa *adaptação*, e que, quando esse processo não é suficiente, a mudança tem de ser completa, radical, e temos, então, a *recriação*.

Segundo Leclerg, em seu artigo *Regard Sur La poesie Ludique Ou Le Jeu Est Dans Le Jeu (Et Réciproquement)* (1989: 43), a tradução seria, ela própria, uma escritura lúdica, a tradução-jogo, e isto não só no caso da tradução de poesia, seu principal assunto, mas também no da linguagem humorística.

Também sobre os jogos de palavras, Landheer (1989: 42), embora sem mencionar a palavra *recriação*, afirma que, em tais casos, nem o valor exato da mensagem tem importância, pois o essencial é o valor pragmático-retórico.

Ao concordarmos com a necessidade da utilização de recursos como a *adaptação* e a *recriação*, estamos conseqüentemente concordando com a necessidade de o tradutor conhecer tanto as duas línguas quanto as duas culturas envolvidas no processo, como bem salientam vários lingüistas contemporâneos, entre eles Nieldzielski (inédito: 1), que instrui o tradutor, para que este possa superar os obstáculos inter-culturais que dependem da lógica, das condições sociais ou dos valores predominantes em uma dada comunidade:

*"the translator / interpreter must resort to adaptations s / he selects on the basis of equivalence between acts, expressions or visual representations in the source and target communities. It follows that in order to determine the equivalence, s / he needs to understand the socio-politic-economic organizations as well as to appreciate the value systems in both communities."*³¹

Newmark (1976-77) é mais específico quanto às habilidades que o tradutor deve ter. Como dissemos no capítulo sobre a tradução em geral, elas devem ser mais aguçadas quando se trata da tradução de humor e, ainda mais, da tradução do humor lingüístico:

"The translator has to translate, using the more or less precise techniques of synonym, the linguistic meaning of a text: this may include the factual (description of events and states); the expressive (contextual purpose of the objects and events described); the connotation (symbolic) and the cultural (significance of customs, institutions, etc) meanings. The translator also has to know the referential meaning (e.g. proper names, dates, technical explanations) and the intended illocutionary meaning, the "force" of the message,

³¹ o tradutor / intérprete tem de fazer uso das adaptações que ele/a selecionar na base da equivalência entre atos, expressões ou representações visuais nas comunidades de partida e de chegada. Como consequência, para determinar a equivalência, ele/a precisa compreender as organizações econômicas e sócio-políticas, bem como saber apreciar os sistemas de valores das duas comunidades.

mais além, a atualidade histórica desses grupos, isto é, os ambientes sociais, políticos e culturais em que tais povos habitam e interagem.

O tradutor tem de ter conhecimento da realidade que cerca os dois grupos lingüísticos como um todo, além de conhecimentos gerais e visão de mundo, pois tais grupos estão inseridos em realidades maiores, em seus continentes, localizados no Oriente ou no Ocidente, na descendência ou não de um mesmo tronco lingüístico, etc. Como exemplo, podemos considerar a facilidade maior encontrada pelos tradutores que lidam com as línguas indo-européias em relação àqueles que lidam com uma língua indo-européia e uma asiática, pois, segundo Aubert (1979: 3-5), entre línguas com raízes comuns, muitas vezes nossos problemas poderão até acabar reduzidos ao estilo (já, que, sabemos, a equivalência total não existe).

Reiteramos que o tradutor deve ter conhecimentos gerais e bom senso, pois, sem eles, os conhecimentos lingüísticos caem no vazio. Somente o tradutor seguro tem coragem para optar, quando necessário, pelo efeito humorístico em detrimento da verossimilhança com o texto original. Saberá também quando as perdas são inevitáveis, compensado-as em outra parte do texto. Só assim teremos, na língua de chegada, um texto equivalente ao da língua de partida.

mais além, a atualidade histórica desses grupos, isto é, os ambientes sociais, políticos e culturais em que tais povos habitam e interagem.

O tradutor tem de ter conhecimento da realidade que cerca os dois grupos lingüísticos como um todo, além de conhecimentos gerais e visão de mundo, pois tais grupos estão inseridos em realidades maiores, em seus continentes, localizados no Oriente ou no Ocidente, na descendência ou não de um mesmo tronco lingüístico, etc. Como exemplo, podemos considerar a facilidade maior encontrada pelos tradutores que lidam com as línguas indo-européias em relação àqueles que lidam com uma língua indo-européia e uma asiática, pois, segundo Aubert (1979: 3-5), entre línguas com raízes comuns, muitas vezes nossos problemas poderão até acabar reduzidos ao estilo (já, que, sabemos, a equivalência total não existe).

Reiteramos que o tradutor deve ter conhecimentos gerais e bom senso, pois, sem eles, os conhecimentos lingüísticos caem no vazio. Somente o tradutor seguro tem coragem para optar, quando necessário, pelo efeito humorístico em detrimento da verossimilhança com o texto original. Saberá também quando as perdas são inevitáveis, compensado-as em outra parte do texto. Só assim teremos, na língua de chegada, um texto equivalente ao da língua de partida.

4 A Peça **Shirley Valentine**

A peça **Shirley Valentine** foi escrita por Willy Russell, nascido em 1947 nos arredores de Liverpool, Inglaterra. O escritor trabalhou como cabeleireiro dos 15 aos 20 anos, quando voltou aos estudos. Segundo o próprio autor, sua compreensão do universo feminino deve-se, principalmente, às conversas com suas clientes *ao pé do ouvido* (literalmente). Também escreveu **When the Reds**, **Sam O'Shanker**, **John Paul George Ringo... and Bert**, **Breezelock Park**, **Stags and Hens**, **One For The Road**, **Blood Brothers** e **Educating Rita**.

Os ingleses são conhecidos por seu senso de humor, o famoso *wit*, que freqüentemente se manifesta em expressão de ironia e nos conhecidos trocadilhos ou jogos de palavras, interessantíssimos, mas difíceis de traduzir. Tal disposição de espírito está conseqüentemente presente na literatura, em especial no teatro, que tenta imitar o diálogo natural. Dentre as várias peças que lemos, desde as clássicas até as atuais, consideramos **Shirley Valentine** um desafio para o tradutor por sua riqueza humorística.

A ação está ambientada em Manchester, Inglaterra, e em uma das ilhas da Grécia. Nos dois locais, retrata a classe média inglesa provinciana. Na tradução, recorreremos a registros orais para tentar retratar a maneira de falar da classe média do interior do Estado de São Paulo.

Shirley Valentine expõe, em forma de monólogo, os problemas de sua protagonista, uma dona-de-casa de quarenta e dois anos, que já não tem os filhos junto de si, e que perdeu completamente o contato espiritual e, até certo ponto, o físico, com o marido. É inteligente, com muito senso de humor, e isso a faz perceber o vazio de sua existência atual. Sempre sonhara viajar ao exterior e a oportunidade apresenta-se com uma amiga, que lhe dá a viagem de

presente. Durante a peça, Shirley leva-nos, com sua visão irônica, a sentir pena dela, rir dela e com ela, sempre de maneira empática, e desejar que consiga recuperar a identidade e a felicidade. A empatia entre a personagem e o público é muito importante para a construção do humor e essencial na peça cuja principal fonte humorística é a auto-ironia.

Salientamos que, quanto mais nos envolvemos com a personagem, tanto mais sentimos a tensão crescente da situação e, conseqüentemente, quando a tensão termina, reagimos com uma boa gargalhada.

O comportamento despertado no público pelo desdobramento da ação confirma a teoria do *Alívio da Tensão*. Primeiramente levantada por David Hartley (1705-1757), tal teoria foi cientificamente estudada por Spencer (1820-1903), cujo objetivo era incorporar a metodologia científica ao pensamento filosófico e que acreditava ser a risada um canal para vazão da energia nervosa de nossos corpos. Freud (1856-1939) compartilhava desta crença e tomou-a como base para sua teoria da energia psíquica, popular no século XIX. Embora Freud seja até citado nominalmente na peça (p. 16-7), não vimos necessidade de tratar de sua teoria mais detidamente.

O tema principal para a criação do humor em *Shirley Valentine* consiste na oposição sexo / não-sexo, uma das mais ricas para os humoristas em geral. Praticamente, todas as situações nela apresentadas possuem conotação sexual. As únicas exceções, a nosso ver, seriam a história de Brian na peça natalina e a da diretora da escola de Shirley. Ainda assim, no caso da escola em que a diretora pergunta *qual foi a invenção mais importante do homem*, poderíamos argumentar que a *roda* é um dos símbolos do sexo feminino.

A primeira parte da peça está ambientada na cozinha, onde, durante um longo espaço de tempo, a personagem prepara o jantar. O verbo *comer* é, tanto em inglês quanto em português, empregado conotativamente no sentido de *relacionar-se sexualmente*. Shirley prepara ovos que, nas duas

culturas, simbolizam *testículos*. A própria *cozinha*, segundo os freudianos, simboliza uma *caixa*, isto é, a *vagina*.

Na passagem em que cita Freud, a personagem conta uma história na qual deve *tomar um ônibus*. O *carro* e o *ônibus*, assim como todos os objetos alongados, são *símbolos fálicos*, pertencem ao universo sexual masculino. O autor remotiva a expressão idiomática *to take the wrong train* → *tomar / pegar o bonde errado*, e suas variáveis mais modernas *to take the wrong car / bus* → *pegar o carro, pegar / tomar o ônibus errado*. Na história, Freud daria a indicação errada para as pessoas *tomarem o ônibus*, e estas jamais fariam uma *boa viagem*, pois não conseguiriam chegar ao destino almejado — *Fazarkerley* — o lugar ideal. Traduzimos *Fazarkerley* por *Jardim das Delícias*, mas consideramos *Shangrilá* ou *Nirvana* boas opções também.

5 Mecanismos lingüísticos responsáveis pela criação do humor em **Shirley Valentine**

Os principais mecanismos lingüísticos responsáveis pela criação do humor na peça *Shirley Valentine* são as falas irônicas e os trechos que formam piadas. Um trecho, em que as falas irônicas façam parte de uma piada ou que traga mais de um tipo de manifestação irônica, é estudado duas e até três vezes. Por isso, temos somente setenta trechos, mas noventa e uma classificações. Estudamos primeiro a ironia ou ironias e, em seguida, a piada.

Procedimentos Metodológicos:

Em primeiro lugar, classificamos o trecho como ironia, segundo Haverkate; ou como piada, fundamentados em Raskin.

Fazemos, então, uma breve apresentação do assunto do trecho.

Prosseguimos, colocando o trecho original à esquerda e, a nossa tradução à direita, em disposição paralela. Quando as principais frases responsáveis pelo humor do trecho sobressaem, as sublinhamos; caso contrário, apresentamos o trecho limpo. Quando se trata da ironia, criamos uma paráfrase não irônica, nos moldes de Haverkate, para aquela que consideramos a ironia chave do trecho; quando lidamos com as piadas, explicamos os mecanismos que levam ao desfecho cômico.

Em seguida, estudamos os tipos de tradução empregados. Há sempre mais de um tipo de tradução em cada trecho, mas, para fins práticos, é a

tradução da principal fonte geradora de humor que determina o tipo de tradução segundo o qual o trecho fica classificado como um todo. Estudamos os tipos de tradução pormenorizadamente na primeira vez que lidamos com o trecho e somente nos referimos a ela na segunda e/ou terceira vez em que trabalhamos o trecho em questão.

Finalmente, anotamos se conseguimos ou não preservar o humor do trecho em nossa tradução.

5.1 A ironia

Nosso estudo segue a classificação de Haverkate apresentada em seu artigo *A Speech Act Analysis of Irony*, de 1988, com certas ressalvas e alterações, algumas delas mencionadas no Capítulo 2 e outras, no decorrer do estudo do corpus.

Fazemos sessenta e uma classificações de atos de fala irônicos, dos quais sessenta são *assertivos*. Temos um *expressivo* e nenhum *comissivo* ou *diretivo*. Vários autores acreditam serem os *assertivos* os únicos atos de fala susceptíveis de interpretação irônica. Embora só tenhamos *assertivos* e um caso de *expressivo*, concordamos com Haverkate quanto à possibilidade de os *comissivos* e *diretivos* também aparecerem em contextos irônicos. O fato de a peça ser um monólogo restringe as possibilidades de atos de fala que não sejam *assertivos*, apesar de a personagem reproduzir várias falas de seus interlocutores, caso, por sinal, do próprio *expressivo*.

Nossa classificação segue os moldes de apresentação Haverkate:

5.1.1 Atos de fala assertivos irônicos

Os atos de fala *assertivos irônicos* podem ser de três tipos: *simples*, *desfocalizados* ou *perguntas retóricas*.

5.1.1.1 Atos de Fala Assertivos Irônicos Simples

Temos oito casos de assertivos irônicos simples no corpus do trabalho:

Em (5.1.1.1. 1), p. 26, Shirley descreve o dia de chuva em que encontrou uma ex- colega de escola, Marjorie Majors:

Well, I'm just rootin' in me bag, lookin' for somethin' to slash me wrists with then this big white car pulls up to the hotel an', of course, I'm standin' right by a puddle an' as the wheels go through it, half the puddle ends up over me an' the other half in me shoppin' bags.

Bom, tô lá fuçându na bolsa, prucurându auguma coisa cum qui cortá us púlsus i intáu aquêli carrão brâncu chega nu hotéu, i cláru, tô parada bem du ládu duma poça d'água i quându as rodas passam nela, metádi vem pará im cima di mim, i a ôtra metádi nas minhas compras.

A construção da paráfrase não-irônica baseia-se na relação de antonímia dos campos lexicais de *matar* e *salvar*: *Estou procurando algo na bolsa para me salvar*.

A tradução é quase toda *literal com normalização sintática*. Pragmaticamente, omitimos *as sacolas*, quando nos referimos às *compras* e traduzimos *just por lá*.

A tradução preserva o humor.

Em (5.1.1.1. 2), p. 13, Shirley tece comentários sobre a amiga Jane:

I don't hate men. I'm not a feminist. Not like Jane. Jane's my mate. Now, she's a feminist. Well, she likes to think she is, y' know she reads *Cosmopolitan* an' says that all men are potential rapists. Even the Pope.

Eu num odêiu us hómis. Num sô feminista. Nãu qui nem a Jane. A Jane é minha amiga. Hôji im dia ela é feminista. Bom, ela gosta di pensá qui é, sábi, ela lê a *Nova* i diz qui tôdus us hómis são istupradôris im potenciáu. Até u Papa.

A paráfrase não-irônica pode ser construída pela negação da proposição: *O Papa NÃO é um estuprador e a revista Nova (a Cosmopolitan é comercializada no Brasil como Nova), NÃO é feminista.*



O tipo de tradução empregado é a *literal com normalização sintática*, com exceção do nome da revista que possui equivalente *pragmático* no Brasil.

Mantém-se o humor.

Em (5.1.1.1. 3), p. 40, Shirley, furiosa com a reação da filha à sua viagem à Grécia, contra-ataca:

She thinks I' must goin' off on a grab-a-granny fortnight. Well, I started to get narked. The more I thought about it, the more riled I got. I was gonna go down an' give her a piece of me mind but I heard the front door slam. I went to the window an' she's loadin' her things into a taxi. Well, I flung the window open an' I shouted, "Yes, that's right, Millandra — I'm goin' to Greece for the sex; sex for breakfast, sex for dinner, sex for tea an' sex for supper". Well, she just ignored me but this little cab driver leans out an' pipes up. "That sounds like a marvellous diet, love". "It is", I shouted back, "have y' never heard of it? It's called the 'F' Plan".

Ela acha qui tô indu prá passá quínzi dias na farra lascada. Bom, cumecei a ficá irritada. Quântu mais pensava níssu mais furiosa ficava. Eu ia descê i dizê umas pocas i boas prá ela, mais iscutei a porta da frênti batê cum toda força. Fui até a janela i lá táva ela infiându as coisas num táxi. Bom, iscancarei a janela i gritei: "É, é issu aí, Millandra — tô indu prá Grécia pur causa du séxu; séxu di café da manhã, séxu di aumôçu, séxu di chá i séxu di ceia". Bom, ela simplismênti mi ignorô, mais u homenzínu du táxi si debruça na janela i diz cuma voizinha istridênti: "Paréci qui é uma dieta maravilhosa, meu bem. 'É sim", respondi aus gritus, "cê nunca ouvi falá dissu? Si chama Plânu 'F'".

A paráfrase não-irônica constrói-se pela negação da proposição: *NÃO estou indo viajar em busca de sexo*.

Além da *tradução literal com normalização sintática*, responsável pela principal parte humorística do trecho, temos quatro casos de *tradução pragmática*: *grab-and-granny* → *farra lascada*; *give (somebody) a piece of (one's) mind* → *dizer umas poucas e boas*; *to fling (the door / the window) open* → *escancarar*, *to pipe up* → *falar com voz estridente / estrebuchar*.

O humor é preservado.

Em (5.1.1.1. 4), p. 11, Shirley fala sobre o filho Brian e o modo como ele está vivendo:

An' our Brian's livin' in a squat. In Kirkby. I said to him, I said, "Brian, if you're gonna live in a squat, son, couldn't y' pick somewhere nice. Y' know, somewhere like Childwall?" "Mother," he said to me, "Childwall is no place for a poet." 'Cos that's our Brian's latest scheme. This one is — he's become Britain's latest first-ever busker poet. What's he like, wall? The language. "I hate the fuckin' daffodils / I hate the blue remembered hills."

I u nóssu Brian tá morându num prédiu abandonádu. Im Kirkby. Eu díssi a êli, eu díssi: "Brian, si cê qué morá num prédiu abandonádu, filhu, cê pudia tê isculhídu um lugar agradáveu. Sabi, áugu assim qui nem Childwall?" "Mãi," êli mi díssi, "Childwall num é lugar prum poeta." Purque essa é a última du nóssu Brian. É qui êli virô u mais recênti i único poeta di rua inglês. Cômu é qui êli é parêdi? A linguági. "Eu odêiu as pôrra das violetas / Eu odêiu as tãu lembradas valetas."

A ironia está no fato de não existir prédio abandonado *bom* para moradia, portanto há manipulação de pressuposição existencial. A paráfrase não-irônica poderia ser: *Você poderia tentar morar melhor.*

Além da *tradução literal com normalização sintática*, responsável inclusive pelas frases irônicas, temos um caso de *tradução pragmática* em *Brian's latest scheme* → *a última do nosso Brian*. O *versinho* sofre um processo de *adaptação*: *daffodils* → *narcisos*, transformam-se em *violetas* para rimarem com *valetas*, já que não conseguimos flor e acidente geográfico natural que rimassem.

Mantém-se o humor.

Em (5.1.1.1. 5), p. 22-3, Shirley recorda-se de Brian, ainda menino na escola, e de como ele desobedeceu ao enredo de uma peça natalina em que representava José:

Me an' our Brian, we sometimes have a laugh about it now, but at the time I could have died of shame. It was all over the papers: "Mary And Joseph Fail To Arrive in Bethlehem." I was ashamed. (pause) It's no wonder really, that I've never travelled anywhere meself; it must be God punishin' me for raisin' a child who managed to prevent Mary an' Joseph reachin' their destination.

Eu i u nóssu Brian, a gênti às vêzis ri díssu até hôji, mais naquela época eu pensei qui fôssi morrê di vergonha. Deu im tôdus us jornais: "Maria e José não conseguem chegar a Belém." Fiquei invergonhada. (pausa) Na verdádi num é di si istranhá qu' eu nunca viajei prá lugar nenhum; dévi sê castígu di Deus pur tê criádu uma criança qui consiguu impidi Maria i Jusé di chegá a seus distínus.

Há manipulação de pressuposição existencial porque, se houve *escândalo*, foi simplesmente na escola, *a notícia que deu em todos os jornais* não existe. A paráfrase não-irônica é: *Ficamos todos envergonhados, chateados / aborrecidos com o comportamento de Brian.*

A tradução é quase toda *literal com normalização sintática*. A expressão idiomática *have a laugh* traduz-se *pragmaticamente* por *dar (uma) risada*.

O humor é preservado.

Em (5.1.1.1. 6), p. 30, Shirley fala sobre seu desmoronamento como ser humano:

They got married, they made a home, they had kids and brought them up. And somewhere along the way the boy called Joe turned into "him" and Shirley Valentine turned into this and what I can't remember is the day or the week or the month or the ... when it happened. When it stopped bein' good. When Shirley Valentine disappeared, became just another name on the missin' persons' list.

Êlis si casaram, construíram um lar, tiveram filhus i criaram êlis. I im augum momêntu durânti êssi períudu u rapaiz chamádu Joe virô "êli" i Shirley Valentine virô íssu, i u qui num consigu lembrá é du dia ô da semana ô du mês ô du ... quându íssu aconteceu. Quându parô di sê bom. Quându Shirley Valentine sumiu, virô só mais um nômi na lista dus desaparecidus.

A ironia manifesta-se por intermédio da manipulação existencial porque Shirley existe concretamente. A paráfrase não-irônica poderia ser: *Não consigo me lembrar de quando perdi a personalidade / deixei de ser uma pessoa atuante, etc.*

A tradução é quase toda *literal com normalização sintática*, com *tradução pragmática para somewhere along the way* → *em algum momento durante este período*.

Mantém-se o humor.

Em (5.1.1.1. 7), p. 37, repetido em (5.2.2. 75), Shirley conta parte de seu encontro com a vizinha Gillian:

Well, I know I should' ve kept me mouth shut but that got me really riled and' I suddenly heard meself sayin', "Oh no, Gillian, these aren't for Millandra, I'm buyin' these for meself. Of course, I shan't be wearin' them for meself, I shall be wearin' them for my lover." Well, her jaw dropped into her handbag. For once she couldn't top it an' I got a bit carried away then, I heard meself sayin', "Yes, Gillian, we fly out tomorrow, my lover and I, for a fortnight in the Greek Islands — just two weeks of sun, sand, taramasalata an' whatever else takes our fancy. Well, I must be goin' Gillian — I've still got a few things to buy. I don't suppose you've noticed which counter the garter belts are on? Oh, well, never mind, I'll find them. Ta-ra, Gillian", and I was off before she could get her wits together an' tell me about the two-year fling she's been havin' with Robert Redford.

Bom, eu sei qui divia tê ficádu co'a boca fechada, mais aquilu mi dexô reaumênti furiosa i de repênti mi peguei dizêndu: "Ah nãu, Gillian, num sãu prá Millandra, tô comprându prá mim mesma. Cláru qui num vô usá só prá mim, vô usá pru meu amânti. Bom u quêxu dela caiu dêntro da bousa. Pela primêra vez ela num conseguiu ganhá di mim i eu mi deixei levá pêlu intusiasmu i mi peguei dizêndu: "É sim, Gillian, vuâmus amanhã, meu amânti i eu, prá passá quínzi días nas Ilhas Gregas — duas semanas só di sóu, areia, taramasalata i túdu mais qui nus dê na telha. Bom, agora tênhu qui i, Gillian — ainda tênhu umas coisinhas prá comprá. Cê sábi im qui baucãu ficam as ligas? Ah, bom, num isquenta a cabeça, eu incôntru. Tchauzinhu Gillian", i eu iscapuli ântis qu'ela tivéssi têmpu di si recompô i mi contá du casú qu'ela tá têndu faiz dois ânus co'o Robert Redford.

Há manipulação de fatos não-existentes porque tanto emissor quanto receptor estão cientes de que tal *romance* não existe. A paráfrase não-

irônica poderia ser: *Tudo dela tem que ser melhor ou maior que das outras pessoas* — paráfrase que serve para outros comentários de Shirley sobre Gillian.

A tradução de grande parte do trecho é *literal com normalização sintática*, mas a tradução do desfecho irônico é *pragmática* — *fling* → *caso amoroso*. Temos *tradução pragmática* também para: *not to be able to top something / someone* → *não ser capaz de ganhar de*; *to get carried away* → *deixar-se levar pelo entusiasmo*; *to take one's fancy* → *dar na telha*; *Ta-ra* → *tchau / tchauzinho* e *not to be able to get one's wits together* → *não ter tempo de recompor-se*. Fazemos *compensações* em: *I heard myself saying* → *me peguei dizendo* e em *never mind* → *não esquentar a cabeça*.

Devemos notar que a expressão idiomática *to drop one's jaw* → *cair o queixo / ficar de queixo caído* tem, no equivalente pragmático em português, *tradução literal com normalização sintática*.

Em (5.1.1.1. 8), p. 52, Shirley conta a reação do casal de Manchester, Jeanette e Dougie, à comida grega:

"Pardon me?" Jeanette said. "The squid", I said, pointin' to her plate, "the squid, The octopus, it's quite nice really, isn't...?" Well, it was funny the way Jeanette fainted. Y' know, sort of in slow motion. As she comes round I'm tryin' to apologize an' everytin', but they were off—out—away. They didn't eat in the hotel after that. Apparently they found this restaurant at the back of the hotel that does proper Greek food—doner kebabs.

"U qui foi qui cê díssi?" Jeanette perguntô. "A lula", eu díssi, apontâdu pru prátu dela: "a lula, u pôvu, tá bem gostôsu, né...?" Bom, foi ingraçádu u jêitu cômu a Jeanette dismaiô. Sábi, im câmara lenta. Quâdu ela voutô a si, tô tentâdu mi disculpá i túdu mais, mais êlis si foram — saíram — foram imbora. Num cumeram mais nu hotéu dipois díssi. Paréci qui discubriram um restaurânti atrás du hotéu qui faiz comida grega cômu si dévi— doner kebabs.

A comida grega típica de que gostam é na verdade um churrasco muito popular na Inglaterra, cuja origem os árabes se atribuem — uma das maneiras de comê-lo é com pão sírio. O *shish kebabs*, sim, é considerado pelos gregos como parte de sua culinária. Portanto, a comida grega que satisfaz o

casal não existe, é árabe. Assim, a paráfrase não-irônica poderia ser: *Eles encontraram uma comida da qual gostaram*, mas poderia ser também: *Eles nem sabem o que é comida grega*.

A tradução é quase toda *literal com normalização sintática*. Temos *tradução pragmática* para: *Pardon me?* → *(O) que foi que disse?*; *to come round* → *voltar a si* e para *an' everythin'* → *e tudo mais*.

Somente em (1), a ironia se processa através de um campo lexical antônimo. Em (2) e em (5), ocorre negação do conteúdo proposicional. Nos cinco trechos restantes, (4), (5), (6), (7) e (8), há manipulação de fatos existenciais.

Nosso corpus corrobora a teoria de Haverkate de que, nos *atos de fala assertivos simples*, o emissor verbaliza o oposto do que quer transmitir, somente nos três primeiros casos, isto é, naqueles em que a paráfrase não-irônica é um antônimo ou a negação da proposição, como em (1), em que Shirley NÃO quer matar-se, em (2), em que o Papa NÃO é um estuprador e, em (3), em que Shirley NÃO tem intenção de viajar em busca de sexo.

No entanto, discordamos quanto aos outros casos de manipulação de pressuposição existencial, pois, por meio da paráfrase não-irônica, percebemos que, neles, o emissor quer transmitir algo *diferente*. Em (4), não existe prédio abandonado que seja adequado para moradia em nenhum bairro — Shirley gostaria que o filho morasse em lugar melhor. Em (5), não saiu notícia sobre a peça natalina em jornal algum, a paráfrase não-irônica é: *houve escândalo*. Em (6), Shirley não desapareceu fisicamente, mas desapareceu, sim, sua personalidade, sua alegria de viver. Em (7), não existe romance nem na vida de Shirley nem na de Gillian: Shirley está tentando *superar* a vizinha em termos de contar vantagem. E, finalmente, em (8), *doner kebabs* não é comida grega e o que ela quer transmitir é que o casal é muito provinciano.

5.1.1.2 Atos de fala assertivos irônicos mediante desfocalização referencial

Há quarenta e três trechos com atos de fala irônicos mediante desfocalização. Embora Haverkate não o faça, pois exemplifica somente com *desfocalização por generalização*, nós subdividimos os *assertivos irônicos mediante desfocalização* em seis subgrupos, porque percebemos, durante nosso estudo, que há diferenças entre os tipos de ironia que devem ser levados em consideração. São eles:

(5.1.1.2.1) desfocalização por comparações e/ou colocações inusitadas,

(5.1.1.2.2) desfocalização por exagero,

(5.1.1.2.3) desfocalização por inocência aparente,

(5.1.1.2.4) desfocalização por discrepância no nível da linguagem,

(5.1.1.2.5) desfocalização por alusão e

(5.1.1.2.6) desfocalização por generalização.

5.1.1.2.1 Desfocalização por comparações e/ou colocações inusitadas

Nosso primeiro subgrupo mostra a ironia em forma de comparação ou observação tão fora da expectativa, que optamos por denominá-la *inusitada*.

É o subgrupo mais produtivo, com 20 ocorrências:

Em (5.1.1.2.1. 9), p. 11, Shirley apresenta o marido:

An' what's he like? My feller. What's he like, wall? Well, he likes everything to be as it's always been. Like his tea always has to be on the table as he comes through that door. If the plate isn't landin' the table just as his foot is landin' on the mat, there's ructions. I've given up arguin'. I said to him, once, I said, "Listen, Joe. If your tea isn't on the table at the same time every night it doesn't mean that the pound's collapsed y' know, or that there's been a world disaster. All it means, Joe, is that one of the billions of human bein's on this planet has to eat his tea at a different time." Well, did it do any good? I could've been talkin' to that. Couldn't I wall? I could have been talkin' to you.

I cõmu é qui êli é? Meu hómi. Cõmu é qui êli é parêdi? Bom, êli gosta das coisas du jeitínhu qu' elas sêmpri foram. Assim, a janta dêli tem qui tá na mesa quâdu êli entra pur aquela porta. Si u prátu dêli num tá sêndu colocádu na mesa na mesma hora qui u pé dêli tá pisându nu tapetínhu da porta, é um Deus nus acuda. Eu disisti di discuti. Eu díssi prá êli uma vez, eu díssi: "Iscuta aqui Joe. Si sua janta num tá na mesa tôdu dia na mesma hora issu num qué dizê qui a libra baxô, sábi, ô qui um disástri abalô u múndu. A única coisa qui qué dizê, Joe, é qui um dus milháris di sêris humânu dêssi planeta tem qui jantá numa hora diferênti." Bom adiantô prá auguma coisa? Ia tê dádu na mesma falá cum issu. Né parêdi? Ia tê dádu na mesma tê faládu co'cê.

Paráfrase não-irônica: *Meu marido é um sistemático chato.*

Aqui fica explícito o tema da solidão, que permeia toda a peça, com a remotivação da expressão idiomática *to talk to the wall* → *falar com as paredes* em: *Teria dado na mesma falar com isso. Não é, parede? Teria dado na mesma ter falado com você.* Shirley sabe que não adianta falar com as paredes e, também, que continuará a fazê-lo por falta de opção. Ela fala sozinha pela última vez com a pedra grega no início do segundo ato. Com mudanças positivas em sua vida, no final da peça a personagem não precisa mais apelar para tal recurso.

A maior parte das frases do trecho aceita tradução *literal com normalização sintática*, mas há ocorrências de *tradução pragmática*: *all it means* → *a única coisa que quer dizer*; *billions* → *milhares*; *tea* → *janta / jantar* e *to do good* → *adiantar / servir para alguma coisa*.

Sabemos que a refeição preparada pela protagonista, o *high tea* ou *fork and knife tea*, corresponde ao nosso jantar por causa do horário — após o expediente de trabalho — e pelo cardápio — ovo com fritas ou bife.

Temos dois casos de *compensação*: substituímos um simples *como* por *do jetinho* e aproveitamo-nos da frase *there's ructions* → *há grandes protestos* / *ele fica bravíssimo* para utilizarmos uma expressão idiomática em português: *é um Deus nos acuda*.

A tradução preserva o humor.

Em (5.1.1.2.1. 10), p. 14, repetido em (5.1.1.3. 52) e em (5.2.1. 85), Shirley dá sua opinião sobre o casamento:

But like I said to her, "Jane, y' can't bring logic into this — were talkin' about marriage." Marriage is like the Middle East, isn't it? There's no solution. You jiggle things around a bit, give up a bit here, take a bit there, deal with the flare-ups when they happen. But most of the time you just keep your head down, observe the curfew and hope that the cease-fire holds.

Mais qui nem eu díssi prá ela: "Jane a lógica num tem nada a vê cum íssu — tâmos falându di casamêntu." Casamêntu é qui nem u Oriênti Médiu, né? Num tem soluçãu. A gênti ajeita as coisas um poquínhu, disísti duma coisinha aqui, conségui ôtra ali, lida co' os acéssus di raiva quându num tem iscapatória. Mais na maioria das vêzis cê fica di cabeça baixa, presta atençãu nu tóqui di recolhê i ispera pêlu cessá fôgu.

A paráfrase não-irônica seria: *O casamento é uma instituição que exige muitos sacrifícios por parte da mulher.*

A tradução é em grande parte *literal com normalização sintática*, inclusive da comparação entre casamento e batalha, que gera o humor do trecho. Os verbos frasais são traduzidos de maneira bem coloquial, mas não chegam a tornar-se expressões idiomáticas em português. Temos *tradução pragmática* para *you can't bring logic into this* → *a lógica não tem nada a ver com isso* e também para *abroad* → *estrangeiro*, cuja tradução literal é *exterior*. Omitimos *just* e inserimos uma *compensação*: a tradução de *when they happen* →

quando acontecem pela expressão idiomática *quando não há / tem saída / escapatória*.

Preservamos o humor do trecho.

Em (5.1.1.2.1. 11), p. 15, Shirley dá sua opinião sobre sexo:

I wouldn't mind I'm not even particularly fond of it—sex—am I, well? I'm not. I think sex is like Sainsbury's—y' know, overrated. It's just a lot of pushin' an' shovin' an' y' still come out with very little in the end.

Eu num ia nem ligá, nem góstu tantu díssu assim — di séxu — né parêdi? Nãu mêsmu. Áchu qui séxu é qui nem comprá num hipermercádu — sábi, túdu cáru demais. Num passa di múitu impurra-impurra i nu fim a gênti sai cum quási nada.

A paráfrase não-irônica seria: *Sexo não é uma coisa gostosa como as pessoas são levadas a acreditar.*

Temos *tradução pragmática* para *pushing and shoving* → *empurra-empurra* e para *just* → *não passa de*.

A principal fonte de humor do trecho sofre processo de *adaptação* por meio da generalização. Optamos por *comprar em hipermercado* para *Sainsbury's*, porque tal cadeia de hipermercados não é conhecida mundialmente. Desistimos de utilizar o grupo *Bon Marché* francês, possuidor de lojas tanto na Inglaterra quanto no Brasil, porque ele já aparece no texto como etiqueta do roupão de seda pura que Shirley ganha de presente. Tem, portanto, uma conotação de refinamento estranha a um super- ou hiper-mercado.

Mantém-se o humor do trecho.

Em (5.1.1.2.1. 12), p. 17, repetido em (5.1.1.3. 55) e em (5.2.3. 88), Shirley fala em sua crença de que só há um tipo de orgasmo:

But y' see, everyone believed him an' they've been giving out wrong information for years, y' know like they did with spinach. It's marvellous, isn't it — tellin' people there's two kinds of orgasm. It's like tellin' people there's two Mount Everests — some people stumble on to the real mountain while the rest of us are all runnin' up this little hillock an' wonderin' why the view's not very good when we get to the top.

Mais cê vê, tôdu múndu acriditô nêli i faiz um tempãu qu' êlis têm passádu a informaçãu errada prá frênti, sábi, qui nem fizeram co' o ispináfri. É dessas coisas, né, dizê prás pessoas qui ixístim dois típos di orgásmu. É qui nem dizê qui têm dois Mântis Everest — alguns tropeçam na montanha certa i u réstu di nós fica subíndu nêssi murrínhu i si perguntându pur qui é qui a vista num é lá grândi coisa quându a gênti chega nu pícu.

A paráfrase não-irônica seria: *Não acredito que haja mais de um tipo de orgasmo.*

A tradução é quase toda *literal com normalização sintática* e há certa perda no caso da idiomaticidade inerente aos verbos frasais. Optamos por *É dessas coisas* em vez de *É bárbaro* para a frase *It's marvellous* para resgatá-la um pouco idiomáticamente. Fazemos uma *compensação* em *the view's not very good* → *a vista não é lá grande coisa*.

Conseguimos preservar o humor.

Em (5.1.1.2.1. 13), p. 25, Shirley conta como mudou seu comportamento depois da injustiça da diretora da escola contra ela:

I was never really interested in school after that. I became a rebel. I wore me school skirt so high y' wouldv'e thought it was a serviette.

Nunca mais mi interessei pela escola dipois díssu. Virei rebéudi. Usava a saia da escola tãu curta qui mais parecia um guardanápu.

A paráfrase não-irônica seria: *Fazia tudo para chamar a atenção de maneira negativa.*

A tradução é *literal com normalização sintática*.

Mantém-se o humor.

Em (5.1.1.2.1. 14), p. 26, repetido em (5.1.1.2.2. 34), Shirley relata os acontecimentos que precederam seu encontro com a ex-colega de escola, Marjorie Majors:

I saw her a few weeks ago, Marjorie Majors. Didn't I, wall? I hadn't even heard of her for years. I'm in town, loaded down with shoppin', an' what's the first thing that always happens when y' in town loaded with shoppin'? Right. The heavens opened. An' it's funny the way all these things are linked but they are; once you're in town, loaded with shoppin' bags, caught in a deluge — it always follows that every bus ever made disappears off the face of the earth. Well, I' standin' there, like a drowned rat, me hair's in ruins an' I've got mascara lines runnin' from me face to me feet, so I thought I might as well trudge up to the *Adelphi* an' get a taxi. 'Course, when I got there the taxis had gone into hidin' along with the buses.

Eu vi ela faiz umas semanas, a Marjorie Majors. Num foi, parêdi? Fazia ânus qu' eu nem ouvia falá nela. Tô nu cêntru, carregada di compras, i qualé qui é a primêra coisa qui aconteci quându cê tá nu cêntru carregada di compras? Cértu. Disabô um temporau daquêlis. É ingraçádu cômú essas coisas todas tãu ligadas êntri si, mais tãu; quându a gênti tá nu cêntru, carregada di compras, nu mêiu dum dilúviu, sêmpri aconteci qui tûdu qu' é ônibus qui ixisti desaparêci da fâci da terra. Bom, tô lá parada, fêitu um rátu afogádu, u cabêlu arruinádu i u rimeu iscorrêndu da cara até us pés, intãu pensei qu' eu bem qui podia mi arrastá até u *Adelphi* i pegá um táxi. Cláru qui quându cheguei lá us táxis tinham ídu si iscondê juntu co' os ônibus.

A paráfrase não irônica de sua comparação com um rato afogado seria: *Meu aspecto estava horrível.*

Temos *tradução pragmática* para: *the heavens opened* → *desabou um temporal daqueles*; *every bus ever made* → *todos os ônibus que existem* e *loaded down with shopping* → *carregada de compras*. O verbo de duas palavras *to trudge up* traduz-se pelo simples *arrastar-se*. Embora perca em idiomaticidade, ganha em metáfora. Na verdade, é um trecho longo que se traduz quase todo *literalmente com normalização sintática*.

O humor é preservado.

Em (5.1.1.2.1. 15), p. 26-7, Shirley relata o que a levou a reconhecer Marjorie Majors:

Well, all I wanted to do by this time was scream. So I did. I just opened me mouth, standin' there in front of the hotel an' let out this scream. I could've been arrested but I didn't care. Well, I was in mid-scream when I noticed this woman get out the while car an' start comin' towards me. An' she's dead elegant. Y'know, she's walkin' through this torrential rain an' I guarantee not one drop of it was landin' on her. But the second she opened her mouth I knew who she was. I'd recognize those elocution lessons anywhere.

Bom, a única coisa qui tívontádi di fazê na ocasiãu foi gritá. Intãu gritei. Abri a boca, parada lá na frênti du hotéu i dexeí iscapá aquêli grítu. Pudia tê sídu presa mais num táva nem ai. Bom, eu táva nu mêiu du grítu, quãdu reparei naquela mulher qui saíu du carru brãncu i qui táva víndu na minha direçãu. I ela é pôdri di chíqui. Sábi, ela vem andãndu dibáxu daquela chuva torrenciau i pôssu jurá qui nenhuma gota cai nela. Mais nu momêntu im qui abriu a boca eu sôbi quem ela era. Eu ia tê reconhecido aquelas aulas di dicçãu im quauqué lugar.

A paráfrase não-irônica poderia ser: *Eu reconheceria o modo de falar de Marjorie Majors, em qualquer circunstância, porque é muito pedante.*

Temos *tradução pragmática* para a expressão *dead elegant* → *podre de chique* (poderíamos usar também *chiquérrima*) e para *not to care* → *não estar nem aí*. (Se optássemos por *não ligar / não se importar* seria *tradução literal com normalização sintática*). O desfecho irônico aceita *tradução literal com normalização sintática*.

Mantém-se o humor.

Em (5.1.1.2.1. 16), p. 27-8, Shirley conta como descobriu a profissão de sua ex-colega de escola Marjorie Majors:

The waitress was just puttin' the tea an' cakes on the table in front of us, I said to her: "This is my friend Marjorie. We were at school together. Marjorie's an air hostess." "An air hostess?" Marjorie suddenly said, "Darling, whatever gave you that idea? I certainly travel widely but I'm not an air hostess. Shirley, I'm a hooker. A whore." Marjorie Majors — a high-class hooker! "Oh really, Marjorie," I said, "an' all that money your mother spent on elocution lessons." By this time the waitress was pourin' the tea into the cream buns!

A garçonéti táva colocându u chá i us bôlus na mesa na nossa frênti quându eu díssi prá ela: "Essa é a minha amiga Marjorie. Nós estudâmus juntas. Marjorie é comissária di bórdu." "Comissária de bordo?" Marjorie falô de repênti: "Querida, quem foi que te deu essa idéia? Eu certamente viajo muito, mas não sou comissária de bordo. Shirley, sou uma puta. Uma prostituta." Marjorie Majors — uma puta di áuta clássi! "Ah francamênti Marjorie", eu díssi, "i aquêli dinheiráu tôdu qui sua mãi gastô co' as aulas di dicçãu." Nessa autura du campionátu a garçonéti já táva derramându chá nas rosquinhas di crêmi!

A paráfrase não-irônica seria: *A prostituição é uma profissão para a qual as aulas de dicção são inúteis.*

A maior parte do trecho traduz-se *literalmente com normalização sintática*, inclusive o *just* → *quando*. Fazemos uma *compensação* ao traduzirmos *by this time* por *nessa altura do compeonato*.

Mantém-se o humor.

Em (5.1.1.2.1. 17), p. 34-5, repetido em (5.1.1.2.3. 43), Shirley relata a reação do marido ao verificar que iria comer ovo com fritas em vez de bife:

Keep thinkin' about the chips an' egg, keep thinkin' about the... It was that that decided me, wasn't it, wall? I'd cooked those chips lovely, hadn't I? In oil. An' they were free range those eggs. I mean, all right, so he was expectin' steak but... he sits down at that table, doesn't he, an' he looks at this plate of egg an' chips. Just looks. Doesn't make any effort to pick up his knife an' fork. He sits there, with this dead quizzical look on his face, an' he's starin' at the plate, studyin' it, y' know as though it contains the meanin' of life. Well, I just ignored him, didn't I? I just sat there, at the other end of the table. Well, eventually, he goes, "What's this? What. Is. This?" I said to him, I said, "Well, when I cooked it, it was egg an' chips, an' as neither of us is a magician I' assuming it still is egg an' chipps."

Continúu pensându nu ôvu cum batata frita, continúu pensându... Foi u qui mi feiz dicidei, num foi, parêdi? Eu tinha fêitu aquelas batatas deliciosas, né? Nu óleu. I aquêlis óvus eram óvus caipira. Quêru dizê, túdu bem, intáu êli táva isperându cumê bífi mais... êli senta na mesa, né, i olha pru prátu di ôvu cum batata frita. Só olha. Num faiz u menor isfôrçu prá pegá u gárfu i a faca. Êli tá lá sentádu, cum aquêli olhar de pura gozação, i fica encarându u prátu, istudându êli, sábi, côm u s' êli tivéssi a resposta pru segrêdu da vida. Bom, eu simplismênti ignorei êli, num foi? Só fíquei sentada lá du ôtru ládu da mesa. Bom, finaumênti êli cumeça: "U qui é íssu?" U. Qui. É. Íssu?" Eu respondi: "Bom, quându eu fiz era ôvu cum batata frita, i já qui nenhum di nós é mágicu eu dedúzu qui ainda scja ôvu cum batata frita."

A paráfrase não-irônica poderia ser: *Ele reage de maneira estranha / Ele é um estúpido.*

A tradução é quase toda *literal com normalização sintática*. Temos *tradução pragmática* para: *ovos free range* → *ovos caipira*; *batatas cooked lovely* → *batatas deliciosas*; *dead quizzical look* → *olhar de pura gozação* e para um *just* → *aí*. Os outros dois *just* do trecho traduzem-se *literalmente* por *só* e por *simplesmente*.

Preservamos o humor do trecho.

Em (5.1.1.2.1. 18), p. 39, Shirley relata como se sentiu com o modo de a filha tratá-la:

An' the thing is, I was noddin'. She hadn't been back ten minutes an' I'd gone straight into bein' "Auto-Mother". She's got me struttin' round like R2 bleedin' D2.

I a verdádi é qu' eu táva fazêndu qui sim co' a cabeça. Num fazia nem dois minútu qu' ela tinha voutádu i eu já tinha virádu uma Mãi-Robô. Ela táva mi comandâdu di lá prá cá i daqui prá lá qui nem si eu fôssi u Áthur du Perdídus nu Ispáçú.

A paráfrase não-irônica seria: *Minha filha acabara de voltar para casa e já estava me obrigando a trabalhar para ela.*

Embora o robô R2 D2 do seriado *Perdidos no Espaço* tenha equivalente pragmático no Brasil, onde o batizaram de *Arthur*, recorremos também à *adaptação*, a fim de explicar ser o *Arthur* daquele seriado, pois, só assim conseguimos que pessoas do grupo etário que durante anos assistiram ao seriado se lembrem do robzinho.

Temos *tradução pragmática* para *ten minutes* → *dois minutos* e para *I'd gone straight into bein'* → *eu já tinha virado*.

Mantém-se o humor.

Em (5.1.1.2.1. 19), p. 39, repetido em (5.2.3. 77), Shirley conta a reação da filha Millandra à sua viagem:

"but y' know with me not bein' here, with me an' Jane goin' to Greece tomorrow." Well, d' y' know, it was like her hot water bottle had sprung a leak. "What?" she yelled.

"mais sábi, eu num tându aqui im casa, eu i a Jane índu prá Grécia amanhã." Bom, sábi, foi cômu si a bousa d' água quênti dela tivéssi vazádu. "U quê?" ela berrô.

A paráfrase não-irônica seria: *Ela ficou furiosa.*

Hot water bottle tem *tradução pragmática* → *bolsa de água quente*.

O humor é preservado.

Em (5.1.1.2.1. 20), p. 41, Shirley diz como se sentiu após a filha ter reagido contra sua viagem:

But sittin' there on our Millandra's bed,
after she'd said that — I suddenly had
thighs that were thicker than the pillars
in the Parthenon. Me stretch marks were
as big as tyre marks on the M6 an'
instead of going' to Greece I should be
applyin' for membership of the
pensioners' club.

Mais sentada lá na cama da nossa
Millandra, dipois di túdu qu' ela mi
dissi — de repênti meus quadris
ficaram mais lágus qui as colunas do
Partenão. Minhas istrias ficaram tão
grândis quântu as marcas di pineu nas
áutu-istrádas i im veiz di i prá Grécia
eu divia é tá tentându ficá sócia du
clúbi dus aposentádu.

A paráfrase não-irônica seria: *Senti-me uma velha.*

Quase toda a tradução é *literal com normalização sintática.*

Quanto às *marcas de pneu nas estrada M6*, fazemos uma *adaptação* generalizante para *auto-estrada*.

O humor é mantido.

Em (5.1.1.2.1. 21), p. 47, Shirley descreve quão branca estava quando chegou à Grécia:

I thought I'd get a bit of a tan before I
ventured on to the beach because — let's
face it — I was so white. If I'd walked
on to that beach when I first got here,
they would have thought I'd just had a
fresh coat of white emulsion. When I
first arrived there was more glare comin'
off me than there was off the sun.

Pensei im pegá uma corzinha ântis di
mi aventurá pela praia porque —
vâmus incará a realidádi — eu tâva tão
branca. S' eu tivéssi idu na praia lógu
qui cheguei, iam pensá qu' eu tinha
acabádu di passá uma camada di loçãu
branca nu côrpu. Quându cheguei
irradiava mais luz qui u sóu.

Paráfrase não-irônica: *Eu estava branquíssima.*

Em meio à *tradução literal com normalização sintática*, há dois casos de expressões idiomáticas com equivalentes *pragmáticos* no Brasil: *to*

get a bit of a tan → *pegar uma corzinha* e *let's face it* → *encarar a realidade*. A tradução de *just* também é *pragmática* → *acabar de*.

O humor é preservado.

Em (5.1.1.2.1. 22), p. 48, Shirley relata sua reação ao saber que Jane a deixaria sozinha, na primeira noite na Grécia, para jantar com um estranho:

Well I didn't say anything. There was nothin' I could say, was there? I just stared out the window of the plane an' I thought, "D' y' know, if I had a parachute, I'd get off now." I even considered gettin' off without a parachute actually.

Bom, eu num disse nada. Num tinha nada prá dizê, né? Fiquei lá olhâdu pela janela do avião i pensei, "Sábi, s' eu tivéssi um pára-quedas eu sautava agora." Prá sê sincera, pensei im sautá até sem pára-quedas.

A paráfrase não-irônica poderia ser simplesmente: *Fiquei muito triste / muito deprimida com o que a Jane fez.*

A tradução é quase toda *literal com normalização sintática*, inclusive a do verbo frasal *get off* → *saltar*, que perde em idiomaticidade assim como todos os verbos frasais para os quais não conseguimos equivalentes idiomáticos. Temos *tradução pragmática* para *just* → *lá* e para *actually* → *para ser sincera*.

O humor é preservado.

Em (5.1.1.2.1. 23), p. 49-50, Shirley descreve a reação das pessoas no restaurante do hotel, quando foi convidada a sentar-se com Jeanette e Dougie Walsh, a quem retrata:

I thought the waiters were gonna break into applause 'cos I'd been rescued from me loneliness by Jeanette an' Dougie. Jeanette an' Dougie Walsh — from Manchester. Well, I know the exact dimensions of her kitchen, the price of the new extension, the colour of the microware an' the contents of the Hoover, an' we hadn't even started on the first course; it's a good job it wasn't soup — I would've put me head in it an' drowned meself.

pensei qui us garçons iam cumeçá a aplaudi pourqu' eu tinha sídu resgatada da solidão pur Jeanette i Dougie. Jeanette i Dougie Walsh — di Manchester. Bom, sei as dimensões ixatas da cuzinha dela, u prêçu da nova ala da casa, a cor du micro-ondas i u conteúdu du aspirador di pó, i a gênti num tinha nem cumeçádu a cumê u primêru prátu; foi bom num sê sopa — eu ia tê infíádu a cabeça nu prátu i mi afogádu.

A paráfrase não-irônica poderia ser simplesmente: *Eles eram chatíssimos.*

A maior parte da tradução é *literal com normalização sintática*, com exceção de *Hoover*. A marca de eletro-domésticos *Hoover* é imediatamente identificada com *aspirador de pó* na Inglaterra, um caso de metonímia, para o qual não temos equivalente pragmático. Portanto, o desfecho irônico precisa de uma *adaptação*.

Mantém-se o humor.

Em (5.1.1.2.1. 24), p. 50, Shirley opina sobre Jeanette e Dougie Walsh e também sobre o outro casal de Manchester, seus vizinhos de mesa:

It wasn't until we got to the main course that they even acknowledged we were in Greece. An' then I wish they hadn't bothered. Everythin' was wrong — the sun was too hot for them, the sea was too wet for them, Greece too Greek for them. They were that type, y'know, if they'd been at the Last Supper they would have asked for chips.

Num foi siñau quându a gênti chegô nu prátu principau qu' êlis perceberam qui a gênti táva na Grécia. I intáu prifiri qui num tivéssim si dádu au trabálhu. Túdu táva errádu — u sóu táva quênti dimais pru gôstu dêlis, u mar molhádu dimais pru gôstu dêlis, a Grécia grega dimais pru gôstu dêlis. Êlis eram daquêli tipu, sábi, si tivéssim idu na Última Ceia iam tê pididu batata frita.

A paráfrase não-irônica seria: *Eles eram provincianos e ignorantes.*

A tradução é quase toda *literal com normalização sintática*. Temos *tradução pragmática* para *main course* → *prato principal* e uma *compensação* com a utilização de *para o gosto deles* em lugar de *para eles*. Procuramos ganhar em idiomaticidade ao traduzirmos *to bother* por *dar-se ao trabalho*.

Mantivemos o humor do trecho.

Em (5.1.1.2.1. 25), p. 50-1, repetido em (5.1.1.3. 59), Shirley, furiosa com seus conterrâneos ingleses, começa uma argumentação ditada pela raiva:

Well, I was so ashamed I couldn't keep me mouth shut any longer. "Excuse me," I said to the feller on the next table, "excuse me. You do watch the Olympic Games I take it? An' y' do know, I suppose, that it was the Greeks who invented the Olympic Games?" Well, they were all lookin' at me. "Oh yes," I said, "the Greeks were responsible for many things. In fact it was the Greeks who were responsible for the most important invention of all —the wheel." 'Course I didn't know if it had been invented by the Greeks, the Irish or the cavemen but I didn't care. Once I'd opened me mouth there was no stoppin' me. "The English," I'm goin', "the English? Don't talk to me about the English, because whilst the Greeks were buildin' roads an' cities an' temples, what were the English doin'? I'll tell y' what the English were doin', they were runnin' round in loin cloths an' ploughin' up the earth with the arse-bone of a giraffe."

Bom, eu táva tãu invergonhada qui num consigui ficá di boca fechada nem mais um minútu. "Mi discúlpi", eu díssi pru sujêitu da mesa du ládu, "mi discúlpi. Vocêis assistim us Jógus Olímpicus, num assistim?" I, eu supônhu, qui é cláru qui cêis sávim qui foram us grêgus qui inventaram us Jógus Olímpicus? Bom, êlis távam tódus olhându prá mim. "Ah foram sim," eu díssi, "us grêgus foram responsáveis pur muitas coisas. Di fátu us grêgus foram us responsáveis pela mais importânti invençãu di todas — a roda." Cláru qu' eu num sabia s' ela tinha sídu inventada pêlus grêgus, pêlus irlandêsis ô pelus hómis das cavernas, mais num táva nem aí. Uma vez qu' eu tinha abérto a boca, nada ia mi fazê pará. "Us inglêsis, eu continúu, us inglêsis? Num mi venham falá dus inglêsis, pois inquântu us grêgus távam construínu istradas, cidádis i têmplus, qui é qui us inglêsis távam fazêndu? Eu vô contá u qui us inglêsis távam fazêndu, êlis távam corrêndu im círculus, di tanga, i arându a terra co' óssus daquêli lugar da girafa."

A paráfrase não-irônica seria: *Os gregos merecem respeito, pois já foram muito importantes.*

A maior parte do trecho aceita *tradução literal com normalização sintática*, porém o desfecho irônico é uma *adaptação*. Não conseguimos manter a remotivação morfológica de *back-bone* = *espinha dorsal* em *arse-bone* = *ossos do ânus da girafa*, que adaptamos para *ossos daquele lugar da girafa*. Temos soluções *pragmáticas* para *And you do know, I suppose*, → *E, eu suponho, que é claro que vocês sabem* e para *not to care* → *não estar nem aí*.

Perdemos parte do efeito humorístico do trecho.

Em (5.1.1.2.1. 26), p. 58, Shirley relata a volta de Jane após quatro dias na casa do homem que conhecera no avião:

I know you. Without me being here I suppose you've just been sitting here talking to the wall, haven't you?" "Well," I thought to meself, "how does she see me? Does she think I'm an old-aged pensioner or a five-year old child?" "I'll only be a few minutes," she's sayin', "I'll just pick up a few things from my room." Well, it was just as she got to the door that there was a knock on it. She pulled it open an' Costas was there. She took one look at him an' said, "What is it, room service? Did you order anything, Shirley?" But Costas just walked straight past her an' into the room. "Shirley, Shirley, you come, you come. You late. I wait for you on the quay. I already put the wine, the food on the boat. I stand, I wait an' then I think, 'Ah, Shirley and me, we get to bed so late last night, Shirley she must have oversleep." Well, the look on Jane's face could've turned the milk.

Eu ti cunhêçu. Sem eu aqui apóstu qui ficô aí sentada falându co' as parêdis, num foi? "Bom," pensei cumígu mesma, "cumé qu' ela mi inxerga? Será qu' ela acha qui sô uma velha aposentada ô uma criança di cíncu ânus?" "Vô levá só uns minutínhus," ela tá dizêndu, "vô só pegá umas coisinhas nu quártu." Bom, foi bem na hora qu' ela chegô na porta qui bateram. Ela abriu i u Costas táva lá. Ela deu uma olhada nêli i díssi: "U qui é íssu? Serviçu di quártu? Cê pidiu auguma coisa Shirley?" Mais u Costas foi só passându pur ela i intrându nu quártu. "Shirley, Shirley, vem, vem. Você atrasada. Eu esperar você no cais. Já colocar o vinho e a comida no barco. Ficar lá em pé esperando, esperar e então pensar: Ah, Shirley e eu, nós ir para cama muito tarde ontem à noite, Shirley dever ter perdido hora." Bom, a cara da Jane pudia tê azedádu u lêiti.

A paráfrase não-irônica poderia ser: *Jane me acha uma boboca.*

A tradução da parte irônica selecionada é *literal com normalização sintática*, assim como da maior parte do trecho, inclusive de dois dos quatro *just*. As traduções pragmáticas são: *just* → *aí e bem na hora*; *to take one look* → *dar uma olhada* e *to turn the milk* → *azedar o leite*.

Mantém-se o humor.

Gostaríamos de chamar a atenção para a *ironia de situação* que aparece no trecho e de dizer que há outros casos análogos, como o fato de

Shirley estar com péssima aparência quando encontra Marjorie, sua ex-colega de classe, e, ainda, de ter sido sua vizinha Gillian, entre todas as pessoas, quem finalmente a faz decidir viajar, etc. Não estudamos tais casos de ironia, porque não se encontram dentro de nossa proposta estabelecida no Capítulo 1, que é o estudo da *ironia humorística verbal*.

Em (5.1.1.2.1. 27), p. 61, Shirley gostaria de permanecer na Grécia:

Because we don't do what we want to do. We do what we have to do. An' pretend it's what we want to do. An' what I wanted to do was to stay here and be Shirley Valentine. An' what I had to do was to go back there, back to being' St. Joan of the Fitted Units.

Purque a gênti num faiz u qui qué fazê. Faiz u qui dévi fazê. I a gênti faiz di conta qui é u qui qué fazê. I u qui eu quiria fazê era ficá aqui i sê Shirley Valentine. I u qui eu tinha qui fazê era voutá prá lá i sê Santa Joana das Cuzinhas Moduladas.

A paráfrase não-irônica poderia ser: *A sociedade espera que eu volte para casa para ser uma dona de casa exemplar.*

A tradução é *literal com normalização sintática*.

O humor é preservado.

Em (5.1.1.2.1. 28), p. 64, Shirley fala sobre a carta que o marido lhe enviou antes de ir encontrá-la na Grécia:

An then I got his letter sayin' he was comin' to get me. To take me back home. Ah, God love him, he must've been watchin' *Rambo*.

I intãu recibi uma carta dêli dizêndu qui táva vindu mi buscá. Prá mi levá prá casa. Ah, qui Deus u proteja, êli dévi tê andádu assistíndu *Rãmbu*.

A paráfrase não-irônica poderia ser: *Ele tomou uma atitude corajosa da qual eu não o considerava capaz.*

A tradução é quase toda *literal com normalização sintática*.

Temos *tradução pragmática* para *God love him* → *Que Deus o proteja*.

Mantém-se o humor.

Em todos os casos de desfocalização por meio do inusitado, o emissor verbaliza algo *diferente* daquilo que quer transmitir. Em (9), Shirley conta que tentou convencer o marido lembrando-o de que, se o jantar não ficasse pronto todos os dias à mesma hora, não haveria desastres de proporções mundiais e tampouco a libra perderia o valor; em (10), Shirley compara o casamento a uma batalha bélica; em (11), compara o ato sexual a fazer compras em hipermercado; em (12), a obtenção do orgasmo à vista que se descortina do ponto mais alto do Monte Everest; em (13), sua saia de escola a um guardanapo; em (14), compara-se a um rato afogado que rasteja; em (15), reconhece sua ex-colega de escola pelas *aulas de dicção* (o modo de falar da outra); em (16), ao saber que a antiga colega é prostituta, preocupa-se com o desperdício representado pelas *aulas de dicção* que ela recebera; em (17), para transmitir a reação do marido diz que ele olhava o prato como *se procurasse o segredo da vida*; em (18), compara-se a um robô de um seriado de televisão; em (19), compara a reação da filha ao vazamento de uma bolsa de água quente; em (20), suas coxas às colunas do Partenão e suas estrias às marcas de pneus nas auto-estradas; em (21), sua cor de pele à loção branca, e observa que irradiava mais luz que o sol; em (22), confessa que pensara em saltar do avião inclusive sem pára-quedas; em (23), para explicar quão chato era o casal Jeanette e Dougie, diz ter tomado conhecimento do conteúdo do aspirador deles e que estava tão envergonhada pela atitude dos mesmos, que se afogaria até em um prato de sopa; em (24), diz que, se o casal com quem se sentava e os amigos deste tivessem ido à Última Ceia, teriam pedido batatas fritas; em (25), enaltece os antigos gregos e escarnece dos antigos ingleses — enquanto os primeiros construíam cidades e templos, os últimos aravam a terra de tanga, utilizando os ossos do ânus da girafa; em (26), Shirley se pergunta se Jane a vê como uma velha aposentada ou como uma criança de cinco

anos; em (27), Shirley compara-se a uma Santa, só que das Cozinhas Moduladas e, em (28), ela atribui a coragem do marido em ir buscá-la na Grécia à de Rambo, personagem de vários filmes norte-americanos que resgata prisioneiros do Vietnã.

5.1.1.2.2 Desfocalização por exagero

Nos atos de fala assertivos irônicos mediante desfocalização referencial por exagero, o foco do emissor não é o assunto que aborda abertamente, mas algo maior, pior ou *do outro mundo*. As paráfrases não-irônicas são construídas ao enquadrarmos o exagero nas suas devidas proporções.

Temos 11 casos:

Em (5.1.1.2.2. 29), p. 11-2, repetido em (5.2.3. 83), Shirley fala de como se sente envelhecida interiormente:

I always said I'd leave him when the kids grew up. But by the time they'd grown up there was nowhere to go. Well, you don't start again at forty-two, do y'? They say, don't they, they say once you've reached your forties life gets a bit jaded an' y' start to believe that the only good things are things in the past. Well, I must have been an early developer. I felt like that at twenty-five.

Eu sêmpri dizia qu' ia dexá êli quându as crianças ficássim grândis. Mais quându êlis ficaram grândis eu num tinha mais prá ôndi i. Bom, a gênti num cumeça túdu di nôvu cum quarenta i dois ânus, né? Dizim, né, dízim qui quându si chega nus quarenta a vida fica um pôcu sem graça i a gênti cumeça a acriditá qui as únicas coisas boas ficaram prá tráis. Bom, eu áchu qui fui um pôcu precóci, mi sintia assim cum vinti i cincu.

A paráfrase não-irônica poderia ser: *Meu interesse pela vida acabou cedo.*

A tradução é quase toda *literal com normalização sintática*.
Temos *tradução pragmática* para: *things in the past* → *coisas que ficaram para*

trás; a bit jaded → *um pouco sem graça* e *early developer* → *um pouco precoce*.

Tentamos marcar idiomáticamente *to start again*, traduzindo a expressão por *começar tudo de novo*.

O humor é preservado.

Em (5.1.1.2.2. 30), p. 12-3, repetido em (5.2.3. 84), Shirley fala sobre o comportamento do marido e dos homens em geral:

I'm not sayin' he's bad, my feller. He's just no bleedin' good. Mind you, I think most of them are the same, aren't they? I mean they're lovely at first. Know, when they're courtin' y'. Y'know, before you've had the horizontal party with them, oh they're marvellous then. They'll do anything for y'. Nothin' is too much trouble. But the minute, the very minute, after they've first had y' — their behaviour starts to change. It's like that advert, isn't it? I was watchin' it the other night y' know, Cadburys' Milk Tray Man. Oh, he's marvellous, isn't he? Y'see him, he dives off a thousand foot cliff an' swims across two miles of water, just to drop off a box of Cadburys' chocolates. An' y' learn from that that the lady loves Milk Tray. And that the lady's been keepin' her legs firmly closed. Because if she hadn't, if he'd had his way with her he wouldn't go there by divin' off a thousand foot cliff an' swimmin' through a ragin' torrent. He'd go by bus. An' there'd be no chocolates. If she mentioned the chocolates that he used to bring he'd say "Oh no Babe. I've stopped bringin' y' chocolates, 'cos y' puttin' a bit too much weight on." D' y' know, when y' think about it, Cadbury's could go out of business if women didn't hold back a bit.

Num tô dizêndu qu' êli é ruim, u meu hómi. Êli só num é uma grândi maravilha. Cá prá nós, áchu qui a maioria dêlis é igual, né? Quêru dizê, são uns amôris nu cumêçu. Sábí, quându tão ti namorându. Sábí, ântis da gênti tê ficádu na horizontau cum êlis, ah, êlis são maravilhósus nessa época. Fázim quauqué coisa pur você. Nada é difíciu dimais. Mais nu instânti, nu mêsmu instânti qui dórmi co' a gênti, u comportamêntu dêlis cumeça a mudá. É qui nem na propaganda, né? Eu táva assistindu uma nôiti dessas, du rapaiz dus chocolátis da Nestlé. Ah, cômu êli é bárbaru, né? Cê já viu êli, êli mergulha dum penhâscu di 300 métrus i nada quátru quilômetrus só pra intregá uma caxa di chocolátis. I assim a gênti fica sabêndu qui a moça ama us tais chocolátis. I qui ela tem ficádu co' as pernas firmimênti fechadas. Purque si num fôssi assim, si êli já tivêssi deitádu cum ela, êli num ia até lá pulându dum penhâscu di 300 métrus di autura i nadându numa correnteza violenta. Ia di ônibus. I num ia tê chocoláti. S' ela tocássi nu assúntu dus chocolátis qu' êli costumava trazê êli ia dizê: "Ah, não, benzínhu. Parei di ti trazê chocolátis 'causa qui tás ganhându um bucádu di pêsu." Sábí, quându a gênti pensa níssu, a Nestlé é até capaiz di falí si as mulhéris num si controlárim um poquínhu.

A paráfrase não-irônica não poderia ser construída por meio de um campo lexical antônimo: *Cadbury's (Nestlé) será ainda mais bem sucedida*, nem da negação da proposição: *Cadbury's (Nestlé) NÃO poderia falir*, porque o foco da questão não pode ser diretamente relacionado ao sucesso ou fracasso de um fabricante de chocolates. A desfocalização ocorre por meio do assunto *comportamento liberal das mulheres*; assim, a paráfrase não-irônica poderia ser: *Se as mulheres querem a consideração dos homens devem comportar-se de maneira diferente / adequada*.

Optamos por utilizar uma *adaptação*. Ao invés de *Cadbury's* preferimos uma companhia mais conhecida internacionalmente, a *Nestlé*, que embora suíça, não fere a verossimilhança já que, além de conhecida, possui fábricas no mundo todo. Asseguramos assim o efeito humorístico na língua de chegada. Todas as adaptações decorrem da primeira, em que *Cadburys' Milk Tray Man* torna-se *O rapaz dos chocolates da Nestlé*. Temos *traduções pragmáticas* para: *feet* → *metros*; *miles* → *quilômetros*; *to have (his) way with (her)* → *deitar / dormir com*; *the very minute* → *no exato momento*; *not to hold back a bit* → *não se controlarem um pouquinho* e *bleedin' good* → *grande maravilha*. *Bleeding* pode ter mais de um equivalente pragmático, neste trecho consideramos *grande maravilha* a melhor opção. Lembramos que os dois *just* do trecho (traduzidos por *só*), assim como a linguagem debochada, a qual Shirley supõe que seria empregada pelo rapaz do comercial após dormir com a moça, aceitam *tradução literal com normalização sintática*.

Preserva-se o humor.

Em (5.1.1.2.2. 31), p. 13, Shirley imagina como o marido reagiria à viagem dela:

Hey, wall, wall, imagine the face on "him". Imagine the face if he had to look after himself for two weeks. Jesus, if I go to the bathroom for five minutes he thinks I've been hijacked.

Hei, parêdi, parêdi, imagíni a cara "dêli". Imagíni a cara dêli si tivé qui si virá sozínhu pur quínzi días. Virgi Maria, si demóru cincú minútus nu banhêru êli pensa qui fui raptada.

A paráfrase não-irônica poderia ser: *Ele me quer sempre por perto / Não posso ir a lugar algum.*

A expressão *I won't half miss you* é traduzida pragmaticamente por *vou sentir muito sua falta*. No entanto, como já dissemos anteriormente, embora sempre tentemos recuperar a idiomaticidade dos verbos frasais por meio de expressões idiomáticas, nem sempre isso é possível. No caso do verbo *to look after oneself*, por exemplo, a *tradução literal com normalização sintática* já nos fornece o *cuidar-se / tomar conta de si próprio*. No trecho, assim como em outras partes da peça traduzimos *pragmaticamente two weeks = duas semanas, por quinze dias*. Quanto a traduzir a exclamação *Jesus* por *Virgem Maria*, estamos conscientes de que há outras opções, que variam de acordo com o idioleto.

Mantém-se o humor.

Em (5.1.1.2.2. 32), p. 14, Shirley descreve o marido:

But "he" won't go abroad. Well, y' see, he gets jet lag when we go to the Isle of Man. An' I wouldn't mine — we go by boat. We've been goin' there for fifteen years — he still won't drink the tap water. He's that type, Joe. Gets culture shock if we go to Chester.

Mais "êli" num qué viajá pru istrangêru. Bom, cê vê, êli fica cum problemas di fûsu horáriu quânda a gênti vai até a Ilha de Man. Eu num ténhu problema — a gênti vai di bárçu. Faiz quínzi ânus qui a gênti vai lá i êli ainda num bébi a água da tornêra. Êli é dêssi típu, u Joe. Sófri chóqui culturau di i até Chester.

Na paráfrase não-irônica *Joe é um tipo muito provinciano*, está também a explicação para muitos dos problemas de Shirley.

A tradução é quase toda *literal com normalização sintática*. Temos *tradução pragmática* para *jet leg* → *problemas de fuso horário* e para *abroad* → *estrangeiro*.

Conservamos o humor do trecho.

Em (5.1.1.2.2. 33), p. 23, Shirley começa a história sobre a diretora que a fez odiar a escola e sobre sua colega de turma, Marjorie Majors:

She was a mare, that headmistress. She used to come into assembly sometimes an' ask like a spot question, an' whoever got it right would get loads of house-points, an' it was nearly always Marjorie Majors who got it right — she took private elocution lessons an' she left school with just under four billion house-points.

Era uma vaca aquela diretora. Às vêzis ela aparecia quându as clássis távam todas reunidas i fazia uma pergunta di surpresa, i fôssi quem fôssi qui acertava ganhava um milhãu di pôntus positivus, i era quási sêmpri a Marjorie Majors quem acertava — ela tinha aulas particulares di dicçãu i saiu da iscola cum quási quátru bilhõis di pôntus positivus.

A ironia está no exagero, pois, embora existam escolas que trabalhem com o sistema de atribuir pontos positivos, a quantia é excessiva. A paráfrase não-irônica é simplesmente: *Marjorie Majors formou-se com notas altíssimas*.

Após observarmos a fala das pessoas, chegamos à conclusão de que, no Brasil, o equivalente *pragmático* de *mare* é *vaca* e não *égua*. Temos *tradução pragmática* também para *spot question* → *pergunta surpresa* (especulamos sobre um possível *teste surpresa*, mas entendemos que se trata realmente só de uma pergunta) e para *house-points* → *pontos positivos*.

O humor é preservado.

Em (5.1.1.2.2. 34), p. 26-7, repetido em (5.1.1.2.1. 14),

Shirley descreve os acontecimentos que precederam seu encontro com Marjorie:

I saw her a few weeks ago, Marjorie Majors. Didn't I, wall? I hadn't even heard of her for years. I'm in town, loaded down with shoppin', an' what's the first thing that always happens when y' in town loaded with shoppin'? Right. The heavens opened. An' it's funny the way all these things are linked but they are; once you're in town, loaded with shoppin' bags, caught in a deluge — it always follows that every bus ever made disappears off the face of the earth. Well, I' standin' there, like a drowned rat, me hair's in ruins an' I've got mascara lines runnin' from me face to me feet, so I thought I might as well trudge up to the Adelphi an' get a taxi. 'Course, when I got there the taxis had gone into hidin' along with the buses.

Eu vi ela faiz umas semanas, a Marjorie Majors. Num foi, parêdi? Fazia ânus qu' eu nem ouvia falá nela. Tô nu cêntru, carregada di compras, i qualé qui é a primêra coisa qui acontéci quându cê tá nu cêntru carregada di compras? Cértu. Disabô um temporau daquêlis. É ingraçádu cômú essas coisas todas tãu ligadas êntri si, mais tãu; quându a gênti tá nu cêntru, carregada di compras, nu mêiu dum dilúviu — sêmpri acontéci qui túdu qu' é ônibus qui ixísti desaparéci da fáci da terra. Bom, tô lá parada, fêitu um rátu afogádu, u cabêlu arruinádu i u rímeu iscorrêndu da cara até us pés, intãu pensei qu' eu bem qui pudia mi arrastá até u Adelphi i pegá um táxi. Cláru qui quându cheguei lá us táxis tinham idu si iscondê juntu co' os ônibus.

A paráfrase não-irônica em relação aos meios de transporte seria: *Quando chove fica difícilimo pegar tanto ônibus quanto táxi.*

A tradução da ironia que fecha o trecho é *literal com normalização sintática*. Os pormenores estão em (5.1.1.2.1. 14).

Mantém-se o humor.

Em (5.1.1.2.2. 35), p. 31, Shirley descreve seu medo do mundo:

An' I'm frightened. I'm frightened of life beyond the wall. When I was a girl I used to jump off our roof. For fun. Now I get vertigo standin' up in high-heeled shoes.

I tô morta de mêdu. Tênhu mêdu da vida além dessa parêdi. Quându era criança costumava pulá du telhádu. Prá mi diverti. Agora tênhu tontura só di usá sáutu áutu.

A paráfrase não-irônica seria: *Sou uma pessoa constantemente amedrontada.*

Quase todo trecho aceita *tradução literal com normalização sintática*. Fazemos uma *compensação*: a palavra *frightened* = *amedrontada*, lucra em idiomaticidade ao ser traduzida por *morta de medo*.

O humor é preservado.

Em (5.1.1.2.2. 36), p. 34, Shirley descreve parte de seus preparativos para viajar sem que o marido saiba:

Three weeks secretly ironin' an' packin' an' cookin' all his meals for this two weeks. They're all in the freezer. Me mother's gonna come in an' defrost them an' do his cookin'. With a bit of luck "he" won't even notice I'm not here.

Três semanas passându rôpa, fazêndu as malas secretamênti i preparându todas as refeições dêli prus quínzi dias. Tá túdu nu congelador. Minha mãi vem discongela i isquentá prá êli. Cum poquínhu di sórti "êli" nem vai notá qui num tô aqui.

A paráfrase não-irônica é: *Não é a minha pessoa que faz falta, mas meus serviços é um dos problemas na relação de Shirley e o marido.*

Quase todo o trecho aceita *tradução literal com normalização sintática*. Temos *tradução pragmática* para *do his cooking* → *esquentar a comida* e para *two weeks* → *quinze dias*.

Mantém-se o humor.

Em (5.1.1.2.2. 37), p. 35, Shirley conta o que fez após sua briga com o marido causada pela mudança do cardápio:

I got me coat an' went round to our Millandra's flat. But there was no-one in. I just walked round the block a few times. I was gonna phone Jane, but all the phones were out of order. They always are, aren't they? Well, they are round here — even the vandals are complainin'.

Bom, eu simplismênti sai. Peguei u casácu i fui até u apartamêntu da nossa Millandra. Mais num tinha ninguém lá. Eu fiquei lá andându im vouta du prédiu. Eu ia ligá prá Jane, mais tôdus us telefônis távam quebrádu. Élis sêmpri tãu, né? Bom, sêmpri tãu pur aqui — até us vândalus andam reclamându.

A paráfrase não-irônica seria: *Os telefones deste bairro não têm manutenção apropriada.*

A tradução é quase toda *literal com normalização sintática*. Temos dois casos de *tradução pragmática*: *block* → *prédio de apartamentos* (na Inglaterra) e de *just* → *lá*.

O humor é preservado.

Em (1.2.2. 38), p. 37, Shirley define a vizinha Gillian:

Well, who comes up to me but "her" from next door. Gillian. Well, what's she like, wall? What's Gillian like? I'm not sayin' she's a bragger, but if you've (1) been to Paradise, she's got a season ticket. Y'know she's that type — if (2)you've got a headache, she's got a brain tumour.

Bom, quem é qui si aproxima di mim, sinãu "ela", minha vizinha. Gillian. Bom, cumé qu' ela é, parêdi? Cômu é qui a Gillian é? Num tô dizêndu qu' ela é garganta, mais cê já tève nu Paraísu? ela tem cadêra cativa. (1) Sábi, ela é daquêli tipu — si cê tem dor di cabeça, ela tem tumor nu cérebru. (2)

A paráfrase não-irônica poderia ser: *Tudo da Gillian é em maior grau do que o que se refere a outras pessoas.*

A primeira fase da ironia sofre uma *adaptação* (1), mas a segunda permite *tradução literal com normalização sintática* (2). Deixamos o

trecho sob a classificação de (2) porque consideramos a frase (2) como a principal geradora de humor do trecho.

Temos *tradução pragmática* para *next door* (forma curta de *next-door neighbor*) → *vizinha* e para *bragger* → *garganta* / *papuda*. *Season ticket*, que pode ser, *pragmaticamente*, em alguns contextos, traduzido por *cadeira cativa*, aqui não o é. Utilizamos o termo como uma *adaptação* porque não temos equivalente pragmático para tais *passagens* vendidas na Europa.

Conservamos o humor do trecho.

Em (1.2.2. 39), p. 38, Shirley continua a falar de Gillian:

'Course, all the way home on the bus I'm thinkin' "Oh, you silly bitch, why did you say that? What happens if she calls round tonight — while "he" is in? What happens if she just lets it slip?" 'Cos she's like that, Gillian, y'know she's got more news than Rupert Murdoch.

Cláru qui durânti tôdu u camínhu di vouta prá casa vô pensádu nu ônibus: "Ah, sua cretina idiota, pur qui foi qui díssi aquílu? Qui vai acontecê s' ela aparecê hôji di nôiti quându "êli" tivé im casa? Qui vai acontecê s' ela dexá iscapá cômu quem num qué nada? "Purqui ela é assim, a Gillian, ela dá mais notícia qui a CNN."

A paráfrase não-irônica é simplesmente: *Ela é fofoqueira.*

Optamos por *adaptar Rupert Murdoch* para *CNN* para assegurar o humor do trecho. A *CNN*, emissora norte-americana, é captada no mundo todo, o que nos permite manter a verossimilhança tanto na Inglaterra como no Brasil. Se optássemos por *Roberto Marinho* como equivalente pragmático de *Rupert Murdoch* estaríamos transferindo a ação da Inglaterra para o Brasil, o que iria contra nossos objetivos. Lembramos que utilizamos equivalentes pragmáticos para versões que já existem no Brasil, como a revista *Cosmopolitan* → *Nova* e o robô *D2R2* → *Arthur*.

Temos duas ocorrências de *tradução pragmática*. Traduzimos *silly bitch* por *cretina idiota*, porque consideramos *cadela* ou *puta* equivalentes muito pesados para o trecho. E *to call round* por *aparecer*, no

sentido de *visitar sem avisar*. Fazemos uma *compensação* ao traduzir *just* por *como quem não quer nada*.

Conseguimos manter o humor.

Em todos os casos de desfocalização por exagero, o emissor verbaliza algo diferente daquilo que quer transmitir. Em (29), Shirley diz que aos vinte e cinco anos já se sentia uma velha; em (30), aventa a possibilidade de um grande fabricante de chocolates falir caso as mulheres não sejam dignas de receber chocolates dos homens; em (31), diz que o marido é tão dependente dela que se ela se demora no banheiro ele pensa que foi raptada; em (32), para exemplificar o provincianismo do marido, pondera que este sofreria choque cultural ao visitar uma cidade histórica na própria Inglaterra; em (33), para informar que sua ex-colega de escola era ótima aluna, diz que esta se formou no ginásio com quase quatro bilhões de pontos positivos; em (34), descreve a chuva como dilúvio e o problema da falta de transporte como se os ônibus e os táxis tivessem ido esconder-se; em (35), para demonstrar quão amedrontada se tornara diz ter vertigens só de usar salto alto; em (36), acha que, se o marido encontrar a ordem habitual na casa, nem notará que ela se ausentou; em (37), o problema dos telefones públicos estragados é tão sério que até os vândalos reclamam; em (38), Gillian conta tanta vantagem que seria capaz de dizer que vai com frequência ao Céu e que tem um tumor no cérebro para ganhar uma discussão e, em (39), compara Gillian ao magnata da mídia, Rupert Murdoch.

5.1.1.2.3 Desfocalização por inocência aparente

Na *desfocalização por meio de inocência aparente* o foco do emissor é desviado por um comentário verídico sem importância para que o receptor capte uma segunda leitura de sua pretensa ingenuidade.

Há 7 ocorrências no terceiro subgrupo:

Em (5.1.1.2.3. 40), p. 10, Shirley comenta sobre a filha:

Our Millandra was goin' through her slightly intellectual phase at the time. Y'know her, an' her mate — Sharron-Louise. Because it was all white wine an' Bruce Springsteen at the time.

A nossa Millandra táva passându pur uma fási mêiu intellectuau naquela época. Sábi, ela i aquela amiga — Sharron-Louise. Purque túdu era vínhu brâncu i Bruce Springsteen naquela época.

A paráfrase não-irônica seria: *Minha filha não é intelectualizada*. Na *aparente inocência*, parece-nos que Shirley confunde intelectual com sofisticado à medida que contrapõe a *cerveja* e a *cuba-libre*, mais populares, ao *vinho branco*, que seria consumido por uma classe social mais alta.

O humor é preservado.

Em (5.1.1.2.3. 41), p. 15, repetido em (5.2.2. 72), Shirley imagina como contaria ao marido que vai viajar:

I just lay his tea in front of him an' I turn away all dead cas, an' say "Oh, by the way, babe — I'm just poppin' off to Greece for a fortnight. Yeh. I just thought I'd mention it so's y' can put it in y' diary. You won't mind doin' y' own washin' and cookin' for a couple of weeks, will y'? There's nothing to it, doll. The white blob on the left of the kitchen is the washin' machine an' the brown blob on the right is the cooker. An' don't get them mixed up, will y' or y' might end up with socks on toast."

Aí eu pônhu a janta dêli na mesa i mi víru cõmu si fõssi casu incerrádu i dígu "Ah, pur falá níssu benzínhu, vô dá um pulínhu até a Grécia pur quínzi dias. É íssu aí. Pensei qui divia tocá nu assúntu pro' cê podê colocá na agenda. Cê num si importa di lavá i passá pur quínzi dias, né? Num tem nada di cumPLICádu amorécu. U blócu brâncu da isquerda da cuzinha é a máquina di lavá i u blócu marrom da direita é u fogãu. I num vai confundi as bolas. Sinãu cê vai acabá cumêndu torrada cum meia.

A paráfrase não-irônica poderia ser: *É muito fácil lidar na cozinha até para um ignorante como você.*

Temos *tradução pragmática* para: *dead case* → *caso encerrado*; *there is nothing to it* → *não há nada de complicado*; *doll* → *amoreco*; *fortnight* e *couple of weeks* → *quinze dias*; para um dos dois *just* → *aí* (Os outros *just* do trecho traduzem-se *literalmente por só*). Para que os verbos frasais *to pop off* e *to get mixed up* continuassem marcados, nós os traduzimos pelas expressões idiomáticas — *só vou dar um pulinho* e *não vá confundir as bolas*.

Embora grande parte do trecho aceite *tradução literal com normalização sintática*, o humor da coligação nominal *socks on toast* → *torrada com meias*, que fecha o trecho, tem *tradução pragmática*.

O humor é preservado.

Em (5.1.1.2.3. 42), p. 15-6, repetido em (5.2.1. 62), Shirley relembra como ela e as mulheres de sua geração, quando adolescentes, eram desinformadas sobre sexo:

'Course it would've been different if I'd been born into the next generation, our Millandra's generation. 'Cos it's different for them, isn't it? They discovered it, y' see, the clitoris. The Clitoris Kids, I call them. And good luck to them, I don't begrudge them anythin'. But when I was a girl we'd never heard of this clitoris. In those days everyone thought it was just a case of "in out, in out, shake it all about", stars'd light up the sky an' the earth would tremble. The only thing that trembled for me was the headboard on the bed.

Cláru qui ia sê diferênti s' eu tivéssi nascídu uma geraçãu mais tárdi, na geraçãu da nossa Millandra. Purque é diferênti prá êlis, né? Êlis descubriram, cê vê, u clitóris. A Moçada du Clitóris, é cômu qu' eu châmu êlis. I qui façam bom pruvêitu, num invéju nada dêlis. Mais quându eu era mocinha a gênti nunca ouviu falá dêssi clitóris. Naquêli têmpu tôdu mûndu pensava qui era só uma questãu di "entra i sai, entra i sai, balança mais num cai," as estrelas iam iluminá u céu i a terra ia tremê. A única coisa qui tremeu prá mim foi a cabicêra da cama.

A paráfrase não irônica seria: *Não houve emoção em minha primeira relação sexual.*

Várias partes têm *tradução literal com normalização sintática*. Traduzimos *pragmaticamente* *The Clitoris Kids* por *A Moçada do Clitóris* e *good luck to them* por *que façam bom proveito*. No entanto, é pela *adaptação* do versinho *"in out, in out, shake it all about"* → *"entra e sai, entra e sai, balança mas não cai"* que preservamos a parte mais engraçada do trecho.

Mantém-se o humor.

Em (5.1.1.2.3. 43), p. 34-5, repetido em (5.1.1.2.1. 17), Shirley relata a reação do marido ao perceber que jantaria ovo com fritas em vez de bife, sua refeição habitual às quintas-feiras:

Keep thinkin' about the chips an' egg, keep thinkin' about the... It was that that decided me, wasn't it, wall? I'd cooked those chips lovely, hadn't I? In oil. An' They were free range those eggs. I mean, all right, so he was expectin' steak but... he sits down at that table, doesn't he, an' he looks at this plate of egg an' chips. Just looks. Doesn't make any effort to pick up his knife an' fork. He sits there, with this dead quizzical look on his face, an' he's starin' at the plate, studyin' it, y' know as though it contains the meanin' of life. Well, I just ignored him, didn't I? I just sat there, at the other end of the table. Well, eventually, he goes, "What's this? What. Is. This?" I said to him, I said, "Well, when I cooked it, it was egg an' chips, an' as neither of us is a magician I' assuming it still is egg an' chipps."

Continúu pensându nu ôvu cum batata frita, continúu pensându... Foi u qui mi feiz dicide, num foi, parêdi? Eu tinha fêitu aquelas batatas deliciosas, né? Nu ôleu. I aquêlis ôvus eram ôvus caipira. Quêru dizê, túdu bem, intãu êli táva isperându cumê bifi mais... êli senta na mesa, né, i olha pru prátu di ôvu cum batata frita. Só olha. Num faiz u menor isfôrçu prá pegá u gárfu i a faca. Êli tá lá sentádu, co' aquêli olhar di pura gozação, i fica incarându u prátu, istudându êli, sábi, cômú s' êli tivêssi a resposta pru segrêdu da vida. Bom, eu simplismênti ignorei êli, num foi? Só fiquei sentada lá du ôtru ládu da mesa. Bom, finaumênti êli cumeça: "U qui é issu?" U. Qui. É. Íssu?" Eu respondi: "Bom, quando eu fiz era ôvu cum batata frita, i já qui nenhum di nós é mágicu eu dedúzu qui ainda é ôvu cum batata frita."

Quando Joe em vez de perguntar diretamente *Por que vou comer ovo com fritas em vez de bife?*, pergunta: *What is this?*, abre espaço para a ironia de Shirley na aparência de resposta ingênua, cuja paráfrase seria: *Você é um cretino, porque ficou furioso só por eu ter mudado o cardápio de quinta-feira.*

A maior parte da tradução é *literal com normalização sintática*, e as outras considerações estão em (5.1.1.2.1. 17).

O humor é preservado.

Em (5.1.1.2.3. 44), p. 35, Shirley relata o acesso de raiva do marido:

I've got yolk drippin' down me leg and "he" has started talkin' to the fridge. 'Cos he does that, when he' narked, doesn't he, wall? If he's in a real nark he always talks to the cooker or the fridge or the mantelpiece. "I'm pullin' me tripe out from mornin' till night", he's tellin' the fridge, "an' what does she give me when I get home". Well, of course, the fridge never answers him so whenever he asks it a question, he always answers it himself. He always goes — "I'll tell y' what she gives me. Chips an' egg, ch'ips an' fuckin' egg she gives me."

Tô cum gema iscorrêndu pela perna i "êli" cumeça a falá co' a geladêra. Purque êli faiz issu quându tá furiôsu, né parêdi? Toda vez qu' êli tem acêssus violêntus di fúria êli sêmpri fala co' o fogãu ô co' a geladera ô co' o aparador. "Pônhu as tripas di fora di tântu trabalhá di manhã até di nôiti", êli tá dizêndu prá geladêra, "i u qui é qu' ela mi dá quându chêgu im casa." Bom, é óbviu qui a geladêra nunca respôndi i assim toda vez qu' êli faiz uma pergunta prá ela é sêmpri êli mêsmu qui respôndi. Êli diz assim — vô ti dizê u qu' ela mi dá. Ôvu cum batata frita, ôvu cum batata frita di merda é u qui ela mi dá."

A paráfrase não-irônica poderia ser: *Todas as vezes em que expõe sua raiva para os eletrodomésticos e móveis da cozinha, ele faz papel de bobo.*

Lembramos que *falar sozinho* é um tema recorrente no texto — Shirley *fala* com a parede da cozinha durante todo o primeiro ato e, ao chegar à Grécia, escolhe uma pedra na praia para *conversar*. Aqui, critica o marido porque ele *fala* com os aparelhos e móveis da cozinha. Podemos concluir que Shirley sabe que é boboca quando *fala* com a(s) parede(s) ou com a pedra, já que tem consciência de sua grande solidão. O tema maior que engloba o *falar sozinho* é a falta de horizontes da maioria dos seres humanos.

A tradução é quase toda *literal com normalização sintática*, inclusive a da expressão idiomática *to pull out one's tripe* → *botar as tripas para fora*. Temos *tradução pragmática* para *chips and fucking egg* → *ovo com batata frita de merda*. Enquanto no original o *ovo* é que é de *merda*, na tradução, são as *batatas*.

Mantém-se o humor.

Em (5.1.1.2.3. 45), p. 47, Shirley descreve o homem que Jane encontrou no avião:

Jane met a feller, didn't she? Not here, on the plane — honest to God. An' the state of him. I wouldn't give y' tuppence a ton. Sporty type — y' know, all groin an' Adidas labels. Ooogh. Designer teeth he had. An' bloodshot eyes. Y' know when he smiled with these blazin' white teeth an' the bloodshot eyes, I said to Jane, "Oh, he must be a Liverpool supporter". She didn't like that.

A Jane incontrô um cara, num foi? Não aqui, nu aviãu — palavra di honra. I u jêitu dêli. Eu num teria dádu um tustãu furádu pur êli. Du típu isportívu, sábi, tôdu machãu i etiquetas Adidas. Iáki. Êli tinha us dêntis capiádu*s* i us ólhus injetádu*s*. Sábi, quãdu êli sorriu co' aquêlis dêntis brâncus fulgurântis i us ólhus injetádu*s*, eu díssi prá Jane: "Ah, êli dévi sê torcedor du Liverpool". Ela num gostô du comentáriu.

A paráfrase não-irônica poderia ser: *Ele é um bobão / idiota / cretino (porque todos os torcedores do Liverpool são assim).*

Os casos de *tradução pragmática* do trecho são: *honest to God* → *palavra de honra*; *the state of him* → *o jeito dele*; *not to give a tuppence a ton* → *não dar um tostão furado*; *all groing* → *do tipo machão e designer teeth* → *dentes capeados*.

O desfecho irônico tem *tradução literal com normalização sintática*. A crítica continua sendo aos torcedores do Liverpool, pois Shirley e Jane são de Manchester, cujo time de futebol tem, no time de Liverpool, um grande rival.

Perdemos parte do efeito humorístico por não termos como substituir *Liverpool*.

Em (5.1.1.2.3. 46), p. 62, Shirley filosofa sobre sua própria falta de perspectiva e a de seus conhecidos:

It's the same for everyone. I know it. When I'm out, when I'm in the shops, when I see people I grew up with, standin' there in the shop buyin' vegetables. An' we say how are y', we all say fine, an' we pretend we are because the vegetables are fresh an' we haven't had a cold this year an' our kids grew up with their limbs intact an' never got into trouble with the police.

Acontéci a mesma coisa cum tôdu mûndu. Eu sei. Quându sáiu, quându tô fazêndu compras, quându vêju gênti qui cresceu cumígu, lá na quitanda comprându verduras. I a gênti pergunta cumé qui vai, i tôdus nós dizêmus qui vâmus bem, i a gênti fingi qui vai purqui as verduras tâu frescas, a gênti num ficô resfriada êssi ânu i us filhus cresceram co' os mêmbrus perfêitus i nunca tiveram problemas co' a polícia.

A paráfrase não-irônica seria: *Nós todos vamos mal porque temos uma vida sem horizontes.*

A tradução é quase toda *literal com normalização sintática*, com exceção da primeira sentença do trecho, que tem *tradução pragmática*: *It's the same for everyone* → *acontece a mesma coisa com todo mundo.*

O humor é preservado.

Na *desfocalização pela aparente inocência*, o emissor, através de um comentário sobre coisas que realmente existem ou estão acontecendo, verbaliza algo diferente daquilo que realmente quer transmitir. Em (40), a filha de Shirley realmente gostava de vinho branco e de Bruce Springsteen; em (41), a explicação sobre a localização dos eletrodomésticos é denotativamente verdadeira; em (42), a cabeceira da cama realmente tremeu; em (43), nenhum deles é mágico e o que está na mesa é realmente ovo com fritas; em (44), quando Shirley diz que a geladeira nunca responde ao Joe, é verdade; em (45), o tal homem pode ser de Liverpool e torcer para o time de sua cidade e, em (46), é verdade que muitas pessoas acreditam que o bem estar consiste em não ter problemas físicos e não se envolver com a polícia.

2.4 Desfocalização por discrepância no nível da linguagem

Na *desfocalização causada por discrepância no nível da linguagem*, o veículo da ironia é o modo como o emissor brinca com os níveis da

Temos 2 casos no subgrupo:

Em (5.1.1.2.4. 47), p. 18, Shirley fala sobre as manias do

Wait till he finds out he's gettin' chips an' egg for his tea tonight. Well, its Thursday, isn't it? And on Thursday it has to be steak. It's the eleventh commandment, isn't it? Moses declared it. "Thou shalt give thy feller steak every Thursday and if thou doesn't, thy feller will have one big gob on him all night long."

Ispera até êli discubri qui vai cumê ôvu cum batata frita na janta hôji di nôiti . Bom, purqui hôji é quinta, né? I na quinta tem qui sê bífi. É u décimu-primêru mandamêntu, né? Moisés declarô: "Vós deveis dar a seu hómi bífi na quinta, porque si vós nãu u fizérdís, vóssu hómi ficará cum solúçu horriveu a nôiti intêra."

A paráfrase não-irônica poderia ser: *Meu marido é muito náutico, não admite qualquer tipo de mudança.*

A tradução é quase toda *literal com normalização sintática*, se sobressai um caso de *pragmática*: a tradução de *tea por janta (jantar)*.

Em (5.1.1.2.4. 48), p. 19, repetido em (5.2.2. 73), Shirley imagina como o marido reagiria se contasse que vai viajar:

'Course, I don't think Joe'd quite see it that way. "Y' did what? What did y' do? Y' give it to the dog? You've gone bloody mental, woman. Is this it? Have y' finally gone round the pipe?" (*She adopts a rather grand gesture and voice.*) "Yes, Joseph, I rather think I have. I have finally gone loop the fucking loop. I have become crazy with joy, because today Jane gave me the opportunity of getting away for a fortnight. Joe! I am to travel to Greece with my companion. Our departure is less than three weeks hence and we shall be vacationing for some fourteen days. And now I must away, leaving you to savour your chips and your Chuckie egg whilst I supervise the packing of my trunk."

Cláru qui num áchu qui u Joe vai encará a coisa du mêsmu módu. "Cê feiz u quê? U qui foi qui cê feiz? Cê deu pru cachôrru? Cê tá completamênti lôca, mulher. Íntãu é íssu? Cê finaumênti indoidô di veiz? (*Ela adota gestos e voz pomposos.*) "É sim, Joseph, áchu qu' é íssu aí. Eu finaumênti fiquei lôca, uma pôrra lôca. Fiquei doida di alegria purqui hôji a Jane mi deu a oportuniadádi di passeá durânti quinzi dias. Joe, tô prá viajá prá Grécia co' a minha amiga. Nossa partida é daqui a mênus di três semanas i vâmus ficá di férias uns quinzi dias. I agora pricisu i, dexându você saboreá as batatinhas i seu ovinhu di criança inquântu supervisiõnu a arrumaçãu das malas."

A paráfrase não-irônica seria: *Estou muito feliz porque vou viajar.*

Boa parte do texto tem *tradução literal com normalização sintática*, inclusive o trecho em linguagem pretensamente culta. As expressões idiomáticas têm *tradução pragmática*: *to see something this / that way* → *encarar a coisa de um / de outro modo*; *to go around the pipe* = *to go loop* = *to become crazy* → *enlouquecer* = *ficar maluco* = *ficar doido varrido* = *ficar doido de vez* = *ficar doido de pedra*; *to go loop the fucking loop* → *ficar louco(a), uma pôrra louca*. *Chuckie egg* = *egg for children* traduzimos *literalmente* por *ovinho de criança*.

Lembramos que, por estar ironizando, Shirley pode estar desprezando os testículos do marido ao referir-se ao ovo de criança.

Nos dois casos, a ironia desfocaliza o assunto em si por intermédio da discrepância entre a situação e a linguagem empregada pela protagonista. Em (47), Shirley imita um possível décimo primeiro mandamento e, em (48), imagina que anuncia, em linguagem sofisticada, que vai viajar.

5.1.1.2.5 Desfocalização referencial por alusão

Na *desfocalização por meio da alusão*, o emissor não fala abertamente o que pretende, aludindo ao alvo de sua ironia por algo menor a ele relacionado.

Temos um único caso no subgrupo:

Em (5.1.1.2.5. 49), p. 10-11, repetido em (5.2.3. 82), Shirley está falando sobre sua filha Millandra e a amiga dela, Sharron-Louise:

Y'know the pair of them stopped goin' down the clubs in town an' started hangin' out in that bistro all the time. Y'know, where the artists and poets go. They seen, erm, what's-his-name one night, erm, Henry Adrian, yeh. Apparently Sharron-Louise got his autograph. And breakfast as well, I believe. Anyway, the pair of them are out of that phase now. And am I glad. Because y'know the two of them'd sit at the table for hours an' all's you'd hear from the pair of them was — "It was great. It was great. Was a laugh, wasn't it?" Then they'd both go back into trance for half an hour an' you'd suddenly hear — "It was brilliant last night. It was more than brilliant. It was mega brill." Yeh, it was, it was double fab, wasn't it? And d' y' know, no matter how long they sat there, you'd never get to know what it was that was so double fab an' mega brill. (pause) Maybe it was the breakfasts!

Sábi, as duas pararam di i nus barzínhus da cidádi i ficávam dându bandêra naquêli butécu u têmpu tôdu. Sábi, ôndi us artistas i us poetas vãu. Elas viram, ahm, cumé-u-nómi-déli uma nôiti, ahm, Henri Adrian. É issu. Paréci qui Sharron-Louise conseguiu um autógrafu. I u café da manhã tamém, áchu. Di quauqué módu, as duas já passaram dessa fási. I cômú tô contênti cum issu. Purque sábi, as duas ficavam sentadas na mesa durâti horas i túdu qui si conseguia ouvi da dupla era — "Foi bárbaru. Foi bárbaru. Foi um sárru, num foi?" Daí entravam im trânsi di nôvu pur mais meia hora i a gênti de repênti ouvia — "Foi dimais a nôiti passada. Foi mais qui dimais. Foi uma coisa di lôcu. É sim, foi, foi duplamênti dimais, né?" I sábi, num fazia diferença quântu têmpu elas ficavam ali sentadas, cê nunca conseguia sabê u qui é qui tinha sídu tãu duplamênti fantásticu, i tãu dimais. (pausa) Talvez fôssim us cafês da manhã!

A paráfrase não-irônica para a primeira vez em que aparece *breakfast* seria: *Ela não só conseguiu um autógrafo como também dormiu com ele.* E para a segunda vez: *Talvez fossem as relações sexuais.*

A tradução, além de *literal com normalização sintática*, apresenta alguns casos de *pragmática*. O primeiro é *to hang out* → *dar bandeira*. Tal equivalente pragmático em português, isoladamente, poderia ter conotações mais fortes que o original, mas achamos que se equiparam devido ao desfecho do trecho — a moça foi para a cama com alguém que acabara de conhecer. Há ainda: *to be great* → *ser bárbaro*; *to be a laugh* → *ser um sarro*; *to be brilliant* → *ser demais*; *to be more than brilliant* → *ser mais que demais* e *to be double fab* → *ser duplamente demais*. Temos ainda uma *adaptação* em: *mega brill* → *coisa de louco*.

O humor foi preservado.

Na *alusão*, o emissor verbaliza algo diferente daquilo que pretende transmitir ao aludir *inocentemente* a alguma coisa que realmente aconteceu. Em (49), a moça, entre outras coisas, também tomou o café da manhã, mas este foi apenas um dos pormenores do acontecimento principal — a relação sexual.

5.1.1.2.6 Desfocalização por generalização

Na *desfocalização referencial por meio da generalização* o emissor enquadra o alvo de sua ironia dentro de um grupo genérico.

Há 2 casos no subgrupo:

Em (5.1.1.2.6. 50), p. 15, Shirley arrepende-se de ter aceito as passagens oferecidas por Jane:

I shouldn't have taken the bloody tickets off her in the first place. Well, I tried to like, tried to expl... to tell her it was impossible. But y' know what feminists are like. If something's impossible, that's the perfect reason for doin' it.

Eu num divia tê pêgu as mauditas passágis da mãe dela prá cumêçu di cunversa. Bom, eu, tentei explic... tentei dizê qui era impussíveu. Mais cê sábi cumé qui sãu as feministas. Si auguma coisa é impussíveu intãu é aí qu'elas quérim fazê.

A paráfrase não-irônica seria: *As feministas não possuem nenhum senso prático.*

Temos várias *traduções pragmáticas* no trecho, inclusive a do desfecho irônico — *that's the perfect reason for doing it* → *é aí que elas querem fazer*. Há também: *to take something off somebody* → *pegar alguma*

coisa da mão de alguém; bloody tickets → *malditas passagens e in the first place*
→ *para começo de conversa.*

Mantém-se o humor.

Em (5.1.1.2.6. 51), p. 63, Shirley conta sua volta à taverna de Costas e sua adaptação à nova vida:

"Don't worry, Costas," I said, "I haven't come back for you. I've come back for the job. The job in your taverna." Nearly three weeks I've been workin' there now. I get on well with the customers. Even the Dougies and Jeanettes, we get a pair of them every week, y'know. They come in, order a drink an' look all dead nervous at the menu. I always say to them, "Would you like me to do y' chips an' egg?" An' they're made up then.

"Num si preocupi Costas", eu disse, "Num voutei pur você. Voutei pêlu imprêgu. U imprêgu na sua taverna." Agora já faiz quási três semanas qui tô trabalhându lá. Mi dô bem co' os freguêsis. Até mêsmu co' os Dougies i Jeanettes; a gênti atêndi um par dêlis pur semana, sábi. Êlis entram, pédim uma bebida i olham u cardápiu morrêndu di mêdu. Eu sêmpri pergúntu: "Vocêis quêrim qui eu lhis prepari ôvu cum fritas?" I aí êlis si sêntim reconfortádu.

A paráfrase não-irônica seria: *Relaciono-me bem até com os fregueses mais provincianos, como os ingleses do interior.*

A tradução é quase toda *literal com normalização sintática*. Temos *tradução pragmática* para *dead nervous* → *morrendo de medo* e para *to be made up with* → *sentir-se reconfortado*.

Preservamos o humor do trecho.

Lembramos que a *desfocalização por generalização* é a única estudada por Haverkate. O emissor que não quer ser direto generaliza para atingir seus objetivos. Em (50), Shirley generaliza o comportamento das feministas tomando Jane por base e, em (51), generaliza o comportamento dos ingleses interioranos pelo casal Dougie e Jeanette Walsh.

Todos os nossos casos de *desfocalização referencial* confirmam a teoria de Haverkate, pois, em todos, o emissor nunca verbaliza o *oposto*, mas sempre algo *diferente* do que o literalmente expresso.

5.1.1.3 Perguntas retóricas assertivas irônicas

A pergunta retórica é uma arma clássica do emissor irônico. Encontramos perguntas retóricas em nove trechos:

Em (5.1.1.3. 52), p. 14, repetido em (5.1.1.2.1. 10) e em (5.2.3. 85), Shirley define o casamento comparando-o a uma batalha:

But like I said to her, "Jane y' can't bring logic into this — we' re talking about marriage." Marriage is like the Middle East, isn't it? There's no solution. You jiggle things around a bit, give up a bit here, take a bit there, deal with the flare-ups when they happen. But most of the time you just keep your head down, observe the curfew and hope that the cease-fire holds.

Mais qui nem eu díssi prá ela: "Jane a lógica num tem nada qui vê cum íssu — tâmus falându di casamêntu." Casamêntu é qui nem u Oriênti Médiu, né? Num tem soluçãu. A gênti ajeita as coisas um poquínhu, disísti duma coisinha aqui, conségui ôtra ali, lida co' os acéssus di raiva quându num tem iscapatória. Mais na maioria das vêzis cê fica di cabeça baixa, presta atençãu nu tóqui di recolhê i ispera pêlu cessá fôgu.

A pergunta retórica utiliza-se de uma *question-tag*. O receptor sabe que ela dirá alguma coisa engraçada. A primeira frase constitui uma resposta curta e de muito efeito humorístico. A paráfrase não irônica poderia ser simplesmente: *É difícil fazer um casamento dar certo*.

A tradução é quase toda *literal com normalização sintática*. Os pormenores vêm tratados em (5.1.1.2.1. 10).

O humor é preservado.

Em (5.1.1.3. 53), p. 16, repetido em (5.2.3. 86), Shirley está falando sobre o descobrimento do papel do clitóris na vida feminina:

But y'see, the clitoris hadn't been discovered then, had it? I mean, obviously, it was always there, like penicillin, an' America. It was there but it's not really there until it's been discovered, is it? Maybe I should have married Christopher Columbus!

Mais sábi, u clitóris ainda num tinha sídu discubéru naquela época, né? Quéru dizê, é óbviu qui tinha tádu sêmpri lá, qui nem a penicilina i a América. Táva lá, mais uma coisa num tá lá di verdádi até sê discuberta, né? Quem sábi eu num divia tê mi casádu co' o Cristóvão Colômbu!

Shirley já faz humor ao comparar o descobrimento do papel do clitóris ao descobrimento da penicilina e da América, mas o principal efeito humorístico vem após a pergunta retórica com a remotivação do descobrimento na figura de Cristóvão Colombo. Cristóvão Colombo aparece cinco vezes durante a peça. A paráfrase não-irônica poderia ser: *Eu deveria ter me casado com um homem que entendesse mais de sexo.*

A tradução é literal com normalização sintática.

Mantém-se o humor.

Em (5.1.1.3. 54), p. 16-7, repetido em (5.2.3. 87), Shirley compara o orgasmo a um local ideal:

I mean, Sigmund Freud, who's gonna argue with Sigmund Freud? I mean, say you're just — just standin' at the bus stop, you an' Sigmund Freud, the bus comes along, y' say to him "Does this bus go to Fazakerley?" He nods an' says to y'. "Yes, this is one of the buses that goes to Fazakerley." Well, you'd get on the bus, wouldn't you? But I'll tell y' what — you'd be bloody lucky if y' ever reached Fazakerley. Because there's only one bus that goes to Fazakerley. The clitoris bus. The other bus doesn't go anywhere near Fazakerley.

Quêru dizê, Sigmund Freud, quem vai discuti cum Sigmund Freud? Quêru dizê, vâmu supô qui cê tá ali... ali nu pôntu du ônibus, ocê i u Sigmund Freud, u ônibus vem vîndu, cê pergunta prá êli: "Êssi ônibus vai pru Jardim das Delícias?" Êli faiz qui sim co' a cabeça i ti diz: "Vai, êssi é um dus ônibus qui vai pru Jardim das Delícias. "Bom, cê pegava u ônibus, num pegava? Mais vô ti dizê uma coisa — cê ia tê uma sórti desgraçada si cê conseguissi chegá nu Jardim das Delícias. Purque só tem um ônibus qui vai pru Jardim das Delícias. U ônibus du clitôris. U ôtru ônibus num passa nem pértu du Jardim das Delícias.

A pergunta já é engraçada por si só — *ninguém do povo em geral vai discutir com Freud*. A explicação de Shirley remotiva várias vezes o tema da viagem. Pegar um ônibus (símbolo fálico para os freudianos) e chegar a um local ideal — *Fazakerley → Jardim das Delícias*.

A paráfrase não-irônica poderia ser: *Toda mulher que não consegue atingir o orgasmo a não ser pela estimulação do clitóris foi prejudicada por Freud*.

Temos *tradução pragmática* para *bloody lucky* → *sorte desgraçada*, para *just* → *ali* e para *I'll tell you what* → *vou te dizer uma coisa*. Optamos por uma *adaptação* para *Fazakerley* → *Jardim das Delícias*. Pensamos também em *Shangrilá* ou *Nirvana*, mas decidimo-nos pelo *Jardim das Delícias* dos árabes, porque poderia ser o nome de qualquer local do mundo. O restante do trecho aceita *tradução literal com normalização sintática*.

O humor é preservado.

Em (5.1.13. 55), p. 17, repetido em (5.1.1.2.1. 12) e em (5.2.3. 88), Shirley compara o orgasmo ao pico do Everest:

But y' see, everyone believed him an' they've been giving out wrong information for years, y' know like they did with spinach. It's marvellous, isn't it — tellin' people there's two kinds of orgasm. It's like tellin' people there's two Mount Everests — some people stumble on to the real mountain while the rest of us are all runnin'up this little hillock an' wonderin' why the view's not very good when we get to the top.

Mais cê vê, tôdu múndu acriditô nêli i faiz um tempãu qu' êlis têm passádu a informaçãu errada prá frênti, sábi, qui nem fizeram co' o ispináfri. É dessas coisas, né, dizê prás pessoas qui ixístim dois típus di orgásmu. É qui nem dizê qui têm dois Môntis Everest — alguns tropeçam na montanha certa i u réstu di nós fica subíndu nêssi morrinhu i si perguntãdu pur qui é qui a vista num é lá grândi coisa quãdu a gênti chega nu pícu.

A paráfrase não-irônica poderia ser: *Passar informações falsas prejudica as pessoas.*

A tradução é praticamente toda *literal com normalização sintática*. Outras considerações estão em (5.1.1.2.1. 12).

Mantém-se o humor.

Em (5.1.1.3. 56), p. 31, Shirley está procurando razões para não viajar à Grécia:

An' — an' if I have to give up goin' to Greece — well...sod it. I mean, after all, what's the Acropolis? It's only an old-fashioned ruin, isn't it?

I... i si tênhu di disisti di i prá Grécia... bom... qui si dâni. Quêru dizê, afinau di contas, u qui é qui é a Acrópolis? É só uma ruína antiquada, né?

Naturalmente a pergunta prepara o receptor para uma série de respostas engraçadas. A paráfrase não-irônica poderia ser: *A Acrópoles é um patrimônio da humanidade.*

A tradução é quase toda *literal com normalização sintática*. Temos *tradução pragmática* para *sod it* → *que se dane* e para *after all* → *afinal de contas*.

O humor é preservado.

Em (5.1.1.3. 57), p. 32, repetido em (5.2.3. 74), Shirley revela por que o marido seria incapaz de entender sua vontade de ir à Grécia:

Greece? Y' know what Greece is, don't y', love? Greece is what y' cook his egg an' chips in."

Grécia? Cê sábi u qui é a Grécia, né amor? Grécia prá êli é ôndi fázim u arroiz à grega qui sirvu às vêzis.

A paráfrase não-irônica poderia ser: *Meu marido é tão ignorante que não sabe que a Grécia é um país.*

É o pior caso de perda na tradução. Não conseguimos manter o humor no mesmo nível, embora optando pelo humor em detrimento da verossimilhança. Perde-se a remotivação criada com as homófonas *Greece / gris / = Grécia* e *grease / gris / = gordura*. Tivemos de escolher entre perder completamente a graça e conservar tanto a *Grécia* quanto a *gordura usada para fritar as batatas* ou criar outra frase engraçada.

Sentimo-nos em uma encruzilhada: a opção por outro trocadilho completamente diferente em português seria desaconselhável. Em relação à perda do humor, porque o trecho é responsável pela última colocação humorística da primeira cena da peça; em relação à verossimilhança, porque os planos de Shirley são de viajar justamente à Grécia, e a segunda cena já mostra a protagonista pronta para a viagem. Optamos, portanto, por *recriar* de maneira disciplinada — mantivemos a Grécia e fugimos à verossimilhança, colocando um prato popular no Brasil para resgatar um pouco do efeito humorístico.

Em (5.1.1.3. 58), p. 48, repetido em (5.1.2. 61) e em (5.2.2. 79), Shirley está furiosa com Jane porque esta resolveu abandoná-la, para fazer um programa com um homem que acabara de conhecer no avião:

I didn't want her pityin' me. "Listen, Jane," I said, "I think you've probably blown the feminist of the year award — so will y' just leave it out, right? Obviously," I said, "it's been a difficult time for you since your feller ran off with the milkman and now that you've got this opportunity I don't want y' to give even a thought to me. You just go off to his villa an' enjoy yourself an' give his olives a good pressing." D'y' know what she said to me? "Thanks for being so understandin'." An' she never came back that night, y' know. Or the next mornin'. She never came back for the first four days. They must've been marvellous olives.

Num quíria qui sintissi pena di mim. "Olha aqui Jane," eu disse, "áchu qui cê mandô pelus áris u prêmio di feminista du ânu — purtântu isqueça, tá? É cláru," eu disse, "qui tem sídu difíciu pro' cê dêsdi qui seu hómi si mandô co' o leitêru i agora qui cê tem essa chânci quêru mais é qui isqueça qu' eu ixistu. Vai lá prá casa dêli, si divirta i dê uma boa isprimida nas azeitonas dêli." Sábi u qui foi qu' ela mi disse? "Obrigada por cê sê tãu compriensiva." I ela num voutô mais naquela nôiti, sábi. Nem nu ôtru dia di manhã. Ela só voutô dipois di quátru dias. Diviam sê azeitonas maravilhosas.

A paráfrase não-irônica poderia ser: *Ela ainda teve coragem de ser irônica comigo.*

Há várias ocorrências de *tradução pragmática*: *to leave it out* → *deixar para lá*; *to run off* → *se mandar / dar no pé*; *not to give even a thought to somebody* → *esquecer que a pessoa existe*; *to blow* → *mandar pelos ares* (equivalente mais idiomático que o simples *explodir*); *next morning* → *no outro dia de manhã* e o segundo *just* → *lá*. O primeiro *just* é omitido. Tanto a pergunta retórica quanto a resposta aceitam *tradução literal com normalização sintática*.

As considerações sobre a remotivação do vocábulo *olives* → *azeitonas* estão em (5.2.2. 79).

O humor é preservado.

Em (5.1.1.3. 59), p. 50-1, repetido em (5.1.1.2.1. 25),

Shirley perde a calma com seus conterrâneos:

Well, I was so ashamed I couldn't keep me mouth shut any longer. "Excuse me," I said do the feller on the next table, "excuse me. You do watch the Olympic Games I take it? An' y' do know, I suppose that it was the Greeks who invented the Olympic Games?" Well, they were all lookin' at me. "Oh yes," I said, "the Greeks were responsible for many things. In fact it was the Greeks who were responsible for the most important invention of all — the wheel." 'Course I didn't know if it had been invented by the Greeks, the Irish or the cavemen but I didn't care. Once I'd opened me mouth there was no stoppin' me. "The English," I'm goin', "the English? Don't talk to me about the English, because whilst the Greeks were buildin' roads an' cities an' temples, what were the English doin'?" I'll tell y' what the English were doin', they were runnin' round in loin cloths an' ploughin' up the earth with the arse-bone of a giraffe."

Bom, eu táva tãu invergonhada qui num consigo ficá di boca fechada nem mais um minútu. "Mi discúlpi." eu díssi pru sujêitu da mesa du ládu, "mi discúlpi". Vocêis assistim us Jógus Olímpicus, num assistim?" I eu supônhu, qui é cláru qui cêis sávim qui foram us grêgus qui inventaram us Jógus Olímpicus?" Bom, êlis távam tôdus olhându prá mim. "Ah foram sim," eu díssi, "us grêgus foram responsáveis pur muitas coisas. Di fátu us grêgus foram us responsáveis pela mais importânti invençãu di todas — a roda." Cláru qu' eu num sabia s' ela tinha sidu inventada pêlus grêgus, pêlus irlandêsis ô pelus hómis das cavernas, mais num táva nem aí. Uma vez qu' eu tinha abértu a boca, nada ia mi fazê pará. "Us inglêsis" eu continúu, "us inglêsis? Num mi venham falá dus inglêsis, pois inquântu us grêgus távam construínu istradas, cidádis i têmplus, qui é qui us inglêsis távam fazêndu? Eu vô contá u qui us inglêsis távam fazêndu, êlis távam corrêndu im círculus, di tanga, i arându a terra co'os óssus daquêli lugar da girafa."

A paráfrase não-irônica poderia ser: *Os ingleses só vieram a desenvolver uma civilização muito depois dos gregos / O povo grego teve mais importância para o mundo que o povo inglês.*

A tradução é, em grande parte, *literal com normalização sintática*, mas o desfecho irônico do trecho, como vimos em (5.1.1.2.1. 25), sofre uma *adaptação*.

Perdemos parte do humor do trecho.

Em (5.1.1.3. 60), p. 53, repetido em (5.2.3. 91), Shirley fala sobre seu envolvimento amoroso com Costas:

But y' see, it wasn't my fault; if she hadn't gone off, with the walkin' groin, in the first place — I never would have met Christopher Columbus. *(pause)* He kissed me stretch marks, y' know. He did. He said — he said they were lovely...because they were a part of me...an' I was lovely. He said — he said, stretch marks weren't to be hidden away; they were to be displayed, to be proud of. He said my stretch marks showed that I was alive, that I'd survived...that they were marks of life. *(pause)* Aren't men full of shit? I mean, can you imagine him, the mornin' after he's given me this speech — he wakes up an' he finds *his* belly has got all these lines runnin' across it? I mean, can y' see him? Rushin' to the mirror an' goin', "Fantastic. Fuckin' fantastic. I've got stretch marks. At last!"

Mais sábi, num foi minha culpa, si ela num tivéssi si mandádu co' o testículu ambulâti, prá cumêçu di cunversa, eu nunca ia tê cunhecídu u Cristóvãu Colômbu. *(pausa)* Êli bejô minhas istrias, sábi. Bejô sim. Êli díssi... êli díssi qui eram lindas... porque faziam párti di mim... i qu' eu era linda. Êli díssi... êli díssi... êli díssi qui istrias num eram prá sê iscondidas; eram prá sê ixibidas, prá si tê orgúlhu delas. Êli díssi qui minhas istrias mostravam qui eu táva viva, qu' eu tinha sobrevivídu... qu' elas eram marcas da vida. *(pausa)* Us hómis num são chêius di pápu furádu? Quêru dizê, dá prá imaginá êli, nu dia siguínti dipois di tê fêitu êssi discúrsu... êli acorda i discóbri qui a barriga *dêli* tá cubérta di linhas di cábu a rábu. Quêru dizê, dá prá imaginá êli? Corrêndu pru ispêlhu i dizêndu: "Qui máximu. Pôrra qui máximu. Tô cum istrias. Até qu' infim!"

A paráfrase não-irônica poderia ser: *Os homens são capazes de dizer grandes bobagens quando querem agradar às mulheres.*

É um trecho longo que se traduz, em grande parte, literalmente com normalização sintática, mas temos vários casos de tradução pragmática: *walking groing* → *testículo ambulante*; *in the first place* → *para começo de conversa*; *to be full of shit* → *papo furado* (o equivalente português é mais leve sem a palavra chula); *the morning after* → *no dia seguinte* e *fantastic, fucking fantastic* → *que máximo, pôrra que máximo*. Tentamos elevar ao máximo o efeito de *running across*, que pragmaticamente poderia ser só *de ponta a ponta*, traduzindo-o por *de cabo a rabo*.

Nas perguntas retóricas assertivas irônicas estudadas, o emissor quer dizer algo diferente daquilo que expressa literalmente em oito dos

nove casos. Em (52), Shirley compara os conflitos vividos pelos casais aos conflitos bélicos no Oriente Médio, para mostrar quão difícil é a situação da mulher no casamento; em (53), o descobrimento do clitóris na vida da mulher ao descobrimento da América e da penicilina, para mostrar a importância de tal fato; em (54), argumenta que ninguém ousaria discutir com Freud e, por isso, as mulheres têm problemas de realização sexual; em (56), ao colocar a importância da Acrópoles em jogo, quer diminuir a importância de uma viagem à Grécia; em (57), ao cogitar que o marido desconhece a Grécia, pretende mostrar a ignorância dele; em (59), ao comparar os antigos gregos e os antigos ingleses, procura angariar o respeito de seus conterrâneos para os primeiros e, em (60), ao explicar por que os homens não são sinceros, imagina uma situação na qual Costas ficaria feliz em ter estrias na barriga.

Somente em (58), quando Jane diz que *Shirley é compreensiva*, sua intenção é transmitir o *oposto* do literalmente expresso.

Em seu artigo, quando estuda as perguntas retóricas irônicas, Haverkate não menciona os dois critérios clássicos para a classificação da ironia — *transmitir o oposto* ou *algo diferente do literalmente expresso*.

5.1.2. Atos de fala expressivos irônicos

Como vimos no Capítulo 2, os *atos de fala expressivos irônicos* são usados para agradecer (por ex: *muito obrigado*), parabenizar (por ex: *parabéns*) e expressar pesar ou condolência (por ex: *sinto muito, meus pêsames*).

Encontramos um único caso de *ato expressivo irônico* na peça estudada, o (5.1.2. 61), cuja função *expressiva* é *agradecer*.

Em (5.1.2. 61), p. 48, repetido em (5.1.1.3. 58) e em (5.2.2. 79), Jane acabara de contar a Shirley que, em vez de ir com ela para o hotel, ia passar a noite com um homem que conhecera há pouco:

I didn't want her pityin' me. "Listen, Jane," I said, "I think you've probably blown the feminist of the year award — so will y' just leave it out, right? Obviously," I said, "it's been a difficult time for you since your feller ran off with the milkman and now that you've got this opportunity I don't want y' to give even a thought to me. You just go off to his villa an' enjoy yourself an' give his olives a good pressing." D'y' know what she said to me? "Thanks for being' so understandin'." An' she never came back that night, y' know. Or the next mornin'. She never came back for the first four days. They must've been marvellous olives.

Num quiria qui sintissi pena di mim. "Olha aqui Jane," eu disse, "áchu qui cê mandô pelus áris u prêmio di feminista du ânu — purtântu isqueça, tá? É cláru," eu disse, "qui tem sídu dificiu pro' cê dêsdi qui seu hómi si mandô co' o leitêru i agora qui cê tem essa chânci quêru mais qui isqueça qu' eu ixistu. Vai lá prá casa dêli, si divirta i dê uma boa isprimida nas azeitonas dêli." Sábi u qui foi qui ela mi disse? "Obrigada por cê sê tãu compriensiva." I ela num voutô mais naquela nôiti, sábi. Nem nu ôtru dia di manhã. Ela só voutô dipois di quátru dias. Diviam sê azeitonas maravilhosas.

A paráfrase não-irônica da pergunta retórica seria: *Você não é compreensiva*. O emissor verbaliza *o oposto* daquilo que quer transmitir. Tal fato vai contra a crença de Haverkate de que *os atos de fala expressivos irônicos verbalizam algo diferente do que querem transmitir*. Discordamos também dessa mesma conclusão em seu próprio exemplo — *I thank you for your offer to help me*. Acreditamos que, também aqui, o emissor verbaliza *o oposto* do que quer transmitir.

A tradução tem uma grande parte *literal com normalização sintática*. Maiores detalhes e as considerações a respeito da tradução estão em (5.1.1.3. 58).

O humor é preservado.

A ironia é um mecanismo de humor lingüístico fácil de ser traduzido, quando comparado a outro tipos, principalmente aos jogos de palavras.

As piadas

São trinta os trechos da peça *Shirley Valentine* que amos sob a classificação de piadas. Vinte deles classificamos como *piadas enredo*, porque contam com um suporte de uma *história* e dez, classificamos as *observações espirituosas*, pois são remotivações lingüísticas sem o enredo.

Dentre as vinte piadas com enredo, dez têm desfecho em remotivações lingüísticas e dez em remotivações temáticas. Assim temos dez piadas com enredo e dez observações *espirituosas* com remotivações lingüísticas, que confirma a opinião dos teóricos por nós estudados de que tal recurso é dos mais importantes para a criação do humor lingüístico em geral.

Nossa definição de piada com enredo, fundamentada em Bergson (1985), é a seguinte:

1. O emissor cria uma expectativa baseado em uma possível leitura dupla daquilo que pretende transmitir — Bergson (duplo sentido), Raskin (dois *scripts*), Pepicello (ambigüidade), Yamaguchi (duas leituras) e Leibold (efeito da mudança dupla).
2. O receptor capta a leitura para a qual foi induzido pelo emissor.
3. O emissor rompe a expectativa do receptor desvendando a segunda leitura — é o desfecho.

As observações *espirituosas* são as *piadinhas* que não contam com o apoio de uma história.

Começaremos pelas *piadas com enredo* cujos desfechos ocorrem por causa de *brincadeiras lingüísticas*, os *trocadilhos* ou *remotivações lingüísticas*, denominação adotada por nós. Temos 10 casos:

Em (5.2.1. 62), p. 15-6, repetido em (5.1.1.2.3. 42), Shirley conta como ela e as amigas, quando mocinhas, imaginavam que seria a relação sexual:

'Course it would've been different if I'd been born into the next generation, our Millandra's generation. 'Cos it's different for them, isn't it? They discovered it, y'see, the clitoris. The Clitoris Kids, I call them. And good luck to them, I don't begrudge them anythin'. But when I was a girl we'd never heard of this clitoris. In those days everyone thought it was just a case of "in out, in out, shake it all about", stars'd light up the sky an' the earth would tremble. The only thing that trembled for me was the headboard on the bed.

Cláru qui ia sê diferênti s' eu tivéssi nascídu uma geraçãu mais tárdi, na geraçãu da nossa Millandra. Purque é diferênti prá êlis, né? Êlis descubriram, cê vê, u clitóris. A Moçada du Clitóris, é cômu qu' eu chãmu êlis. I qui façam bom pruvêitu, num invêju nada dêlis. Mais quãdu eu era mocinha a gênti nunca ouviu falá dêssi clitóris. Naquêli têmpu tôdu múndu pensava qui era só uma questãu di "entra i sai, entra i sai, balança mais num cai", as estrelas iam iluminá u céu i a terra ia tremê. A única coisa qui tremeu prá mim foi a cabicêra da cama.

1. Shirley faz humor com a linguagem por meio de um versinho com o vocábulo *shake* → *balançar* / *tremar*.
2. O receptor já ri da remotivação do *shake* em *the earth would tremble* → *a terra tremeria* e relaxa, pois pode ter sido só uma observação *espirituosa*.
3. O desfecho acontece por intermédio da repetição do *shake* / *tremble* com sentido denotativo, já que o *tremble* da *terra* tivera sentido conotativo.

Lembramos que o verbo *to tremble* aparece três vezes em (5.2.1. 66), quando Shirley diz a Jane que sua relação sexual com Costas foi tão boa que não só (1) *a terra tremeu* (como ironiza Jane), mas que houve (2) *um terremoto* e que este foi no (3) *mínimo nove na Escala Richter*.

Os outros comentários sobre a tradução encontram-se em (5.1.1.2.3. 42).

O humor é preservado.

Em (5.2.1. 63), p. 13, Shirley relata o motivo que levou Jane a ter tanta raiva dos homens:

Well, Jane does hate men. She divorced her husband, y' know. I never knew him, it was before I met Jane. Apparently she came back from work one mornin' an' found her husband in bed with the milkman. With the milkman, honest to God! Well, apparently, from that day forward Jane was a feminist. An' I've noticed, she never takes milk in her tea.

Bom, a Jane reaumênti odeia us hómis. Ela si divorciô du marídu, sábi. Eu num cheguei a conhecê êli, foi ântis da Jane i eu ficá amigas. Paréci qui um dia ela voutô mais cêdu prá casa, i incontrô u marídu na cama co'o leitêru. Co'o leitêru. Tenha a santa paciência! Bom paréci qui dêssi dia im diânti a Jane virô feminista. I eu repáru qu' ela nunca toma café cum lêiti.

1. Shirley já faz graça ao dizer que Jane encontrou o marido na cama com outro homem — o leiteiro.
2. O receptor tem oportunidade de rir da repetição — *Com o leiteiro, tenha a santa paciência* e, é levado a pensar, que este é o desfecho.
3. O desfecho da piada vem em forma da remotivação do vocábulo *milkman* — *leiteiro* em *she never takes milk in her tea* → (ela nunca coloca leite no chá) → *ela nunca toma café com leite*.

A tradução é bastante *literal com normalização sintática*, mas o desfecho sofre uma *adaptação* — *milk in the tea* para *café com leite*. Optamos por não conservar *leite com chá* privilegiando o humor em detrimento da verossimilhança. Perdemos na verossimilhança, já que os ingleses têm por hábito colocar *leite no chá* e não tomar *café com leite*. Quanto ao brasileiro, está

muito habituado não só a consumir *café com leite*, mas também à expressão, que é uma colocação nominal.

Temos *tradução pragmática* para *honest to God* → *palavra de honra*.

Mantém-se o humor.

Em (5.2.1. 64), p. 17, Shirley conta a história de um vizinho de seu tempo de criança:

But y' know when you read a word for the first time an' you've never heard it spoken, you can get it wrong, can't y'? 'Know, pronounce it wrong. Like, when I was little there was a kid in our street called Gooley. Honest. Gooley. His mother used to go, "Gooley. Y' tea's ready, Gooley. Come on in, Gooley." Well, y' see, when she'd been lookin' for a name for him she'd been readin' this American magazine an' she saw this name, G.U.Y. Guy. But she thought it was pronounced Gooley. So that's what she christened him. Gooley McFadden, he was called.

Mais sábi, quando cê lê uma palavra pela primêra vez i nunca ouviu ninguém falá ela, cê córri u riscu di pensá qui si fala di ôtra manêra, né? Sábi, falá errádu. Pur exêmplu, quando eu era piquena tinha um mininu na minha rua qui si chamava Córnu. Nu dúru. Corno. A mãi dêli costumava gritá: "Córnu. Sua janta tá pronta, Córnu. Vem prá dêntro, Córnu." Bom, cê vê, quando ela táva prucurâdu um nómi prá êli ela foi nu consultóriu dum oculista i leu numa revista essa palavra C.Ó.R.N.E.A. CÔRNEA. Mais ela pensô qui si falava Córnea. Assim, quando ela têvi um mininu ela pôis nómi nêli di Corno. Corno McFadden, é assim qu' êli si chamava.

1. Shirley diz o nome estranho que o antigo vizinho tinha — *Gooley* — *pegajoso* — na nossa tradução do tipo *recriação* → *Corno*.
2. Ela faz outros comentários sobre a mãe e o menino, desviando a atenção do receptor.
3. Ela apresenta o desfecho cujo humor se encontra na remotivação fonêmica — devido a um erro de pronúncia: *Guy* /gai/ é pronunciado /gui/, como *Gooley* /gui/. Na nossa tradução do tipo *recriação* → *Córnea* /kórnia/ é pronunciada /Kôrna/, para que fique paralela a *Corno* /kôrnu/.

A principal fonte de humor do trecho sofre um processo de *recriação*. É o tipo de *recriação* que defendemos, pois conseguimos:

- a) manter a mãe ignorante por não saber pronunciar o que lê e nem o significado do nome dado por ela ao filho;
- b) manter a correspondência entre *guy* e *córnea* — ambos neutros — e *gooley* e *cornio* — ambos disfóricos. Admitimos que tal *confusão* tenha mais possibilidades de ocorrer na língua inglesa que na portuguesa, dada a maior correspondência entre a grafia e a fonética desta em comparação com aquela.

Temos *adaptação* para *you can get it wrong* → *você corre o risco de pensar que se fala de outra maneira* e *tradução pragmática* para *honest* → *no duro*.

O humor é preservado.

Em (5.2.1. 65), p. 18-9, Shirley conta o que fez com o pedaço de carne que deveria ter constituído o jantar do marido:

What will he be like, wall? What will he be like when he sees it's only chips an' egg? An' I wouldn't mind, it's not even my bloody fault about the steak. Well, I gave it to the dog, y'see. This dog at the place I work. Well it's a bloodhound, y'see. But this couple I work for — they're vegans. Y' know, the vegetarian lunatic fringe — the Marmite Tendency I call them. Well, they've brought up this bloodhound as a vegetarian. Well, it's not natural, is it? I mean, if God had wanted to create it as a vegetarian dog he wouldn't have created it as a bloodhound, would he? He would have made it as a grapejuice hound.

Cumé qu' êli vai reagi parêdi? Cumé qu' êli vai reagi quându vê qui é só ôvu cum batata frita? I eu num tô nem aí, qui droga, nem é minha culpa essa história du bifi. Bom, eu dei pru cachôrru, cê vê. U cachôrru du lugar ôndi tô trabalhându. Bom, êli é um câu di caça, cê vê. Mais u casau prá quem eu trabálhu — êlis sãu vegetariânus. Sábi, vegetariânus radicais lunáticus — prá mim sãu a Moda Natureba. Bom, êlis criaram u câu di caça qui nem vegetariânu. Bom, num é naturau, né? Quêru dizê, si Deus quiséssi criá um câu vegetariânu num tinha criádu um câu di caça, né? Êli tinha fêitu um caça súcu di uva.

1. Shirley diz que deu a carne para o cão, mas que a culpa não foi dela.
2. O receptor imagina que o animal é o culpado.
3. No desfecho, o receptor descobre que ela deu a carne para o cão por compadecer-se dele, um cão de caça tratado como vegetariano.

A principal causa de humor é a remotivação morfológica da palavra *bloodhound* — *grapejuice hound* — cão de suco de uva, que sofre uma *adaptação* na nossa tradução e transforma-se em *caça suco de uva*.

Embora houvesse a possibilidade de traduzir *bloodhound* por *cão de suco de uva*, preferimos *caça suco de uva* por remotivar coligações em português com o vocábulo *caça*: *caça borboletas*, *caça fantasmas*, etc.

A tradução de *Marmite Tendency* por *Moda Natureba* é também do tipo *adaptação*. Assim como no caso de *the Clitoris Kids*, p. 16 → *a Moçada do Clitóris*, é a maneira individual de Shirley denominá-los, não tendo, portanto, equivalente pragmático em português. A *adaptação* tenta resgatar o significado do original, traduzindo *literalmente* a palavra *tendency* por *moda* e *adaptando* o vocábulo *natureba*, utilizado com conotações negativas no Brasil em relação às pessoas radicais em termos ecológicos, para pessoas vegetarianas.

Tentamos *compensar* a perda de *bloody* em *bloody fault* inserindo um *qui droga* inexistente no original. O equivalente pragmático de *bloody fault* é *maldita culpa*; no entanto, o fato da frase começar por *nem* impede que *maldita culpa* flua naturalmente, fazendo-nos optar por eliminar o *maldita* — privilegamos a naturalidade e, em consequência, o efeito humorístico do restante do trecho.

Mantém-se o humor.

Em (5.2.1. 66), p. 17-8, Shirley relata sua primeira tentativa de falar com o marido sobre o clitoris:

When I first read the word I thought it was pronounced clitoris. I still think it sounds nicer that way, actually. Clitoris. That even sounds like it could be a name, doesn't it? Clitoris. "Oh, hi-ya Clitoris, how are y'? Oh, really. Listen Clitoris, wait till I tell y'..." (She thinks about it.) Oh, shut up, wall. I think it sounds nice. Why not? There's plenty of men walkin' round called "Dick". Well, anyway, that's how I thought it was pronounced when I first mentioned it to Joe. We were sittin' in the front room an' I said, "Joey, Joe, have you ever heard about the clitoris? He didn't even look up from his paper. "Yeh", he said, "but it doesn't go as well as the Ford Cortina.

Quându eu li a palavra pela primêra vez achei qui si falava clitoris. Di quauqué módu ainda áchu mais bunitu dêssi jêitu. Clitoris. Paréci cum nómi própriu, né? Clitoris. "Ah, ôi Clitoris, cômu vai? Ah, mais qui coisa. Iscúti Clitoris, iscúti só u qu' eu vô ti contá..." (Ela pensa sobre o assunto.) Ah fica quéta parêdi. Áchu mais bunitu. I pur qui não? Tem tantu hómi pur aí chamádu "Pintu". Bom, di quauqué módu, foi dêssi jêitu qu' eu pensei qui si dizia quându falei dissu co' o Joe pela primêra vez. A gênti táva na sala i intáu eu díssi: "Joey, Joe, cê já ouviu falá nu clitoris? Eli nem siqué levantô a cabeça du jornau. "Já", êli díssi, "mais êli num é tãu rápidu qui nem u Escort."

1. Shirley apresenta a palavra de maneira inusitada — poderíamos considerar o início uma *observação espirituosa*.
2. O receptor espera que venha uma brincadeira, mas não sabe qual — vem o trocadilho entre *Dick* → *Pinto* e *Clitoris* → *Clitóris*.
3. Mas o desfecho realmente acontece com a remotivação fonêmica em inglês — entre a pronúncia correta da palavra clitoris /klítoris/ e a incorreta /klitÓris/. Em português, entre a pronúncia correta /klitÓris/ e a incorreta /klítoris/.

A principal fonte de humor do texto tem *tradução adaptada*: *Ford Cortina* → *(Ford)Escort*. Uma grande parte da tradução é *literal com normalização sintática*. Temos *tradução pragmática* para *Dick* → *Pinto*.

O humor é preservado.

Em (5.2.1. 67), p. 67, Shirley reproduz literalmente o que a diretora de seu ginásio escreveu em seu último boletim:

An' there was me when I was a girl — the only thing I ever wanted to do was travel. I always wanted to be a — courier. Or an air hostess. But it was only the clever ones who got to do things like that. When I got my final report from school the headmistress had written at the bottom of it: "I can confidently predict that Miss Valentine" — that was me maiden name — "I can confidently predict that Miss Valentine will not go far in life. I feel this is just as well for, given her marks in geography, she would surely get lost."

I cu quâdu cra mocinha a única coisa qui sêmpri quis fazê foi viajá. Sêmpri quis sê — mensagêra. Ô acromoça. Mais eram só as inteligêntis qui consiguíam essas coisas. Quâdu recibi u último boletim du ginásiu a diretora tinha iscrito imbáxu da página: "Posso prever com toda segurança que a Sta. Valentine" — êssi cra meu nómi di soltêra — "posso prever com toda segurança que a Sta. Valentine não irá muito longe na vida. É melhor assim, pois com as notas que tem em geografia, ela certamente se perderia."

1. Shirley começa a história anunciando que alguma coisa foi escrita em seu boletim — anteriormente Shirley já avisara que, por causa de um episódio frustrante, havia se desinteressado da escola.
2. O receptor prepara-se para algo referente a notas baixas ou similar.
3. A expectativa é rompida através da remotivação da expressão idiomática *go far in life* → *ir longe na vida*, em: *Ela certamente se perderia*. Mantém-se a brincadeira em português.

Temos *tradução pragmática* para a expressão idiomática *I feel this is just as well* → *é melhor assim*. No entanto, a principal fonte de humor do texto aceita *tradução literal com normalização sintática*.

O humor é preservado.

Em (5.2.1. 68), p. 33, Shirley demonstra seu nervosismo com

viada:

Oh, I feel sick. Those travel pills mustn't be workin' — I still feel sick an' I've taken four already. An' I've only travelled up an' down the stairs.

Ah, tô cum injôo. Aquelas pílulas di viági num dévim tá fazêndu efeito— ainda tô cum injôo i já tomei quátru. I só viajei iscada acima i iscada abáxu.

1. Shirley fala das pílulas como se fossem pílulas apropriadas para a situação que está vivenciando.
2. Cria no receptor a expectativa de que o enjôo é decorrente de algo que ela comeu, já que sabemos que ela ainda não viajou.
3. O desfecho vem com a remotivação da frase idiomática *walk up and down*, que se transforma em *travel up and down the stairs*, revelando ao público que o nervosismo da protagonista é tanto, que está com enjôo, embora a viagem ainda nem tenha começado.

Apesar de termos *tradução pragmática* para *to feel sick* → / *ficar com enjôo*, o desfecho humorístico aceita *tradução literal com realização sintática*.

O humor é mantido.

Em (5.2.1. 69), p. 47, Shirley começa a relatar sua experiência nas Ilhas Gregas:

I talked to you. Rock. He's got his name written all the way through him. 'Course, I talk to rock — but he doesn't talk back to me. Well he can't, can he? It's a Greek rock. It doesn't understand a bleedin' word I'm sayin.

Eu falei co' cê. Pedra. Ela tem u nómi gravádu pur toda párti. Cláru qui fálu co' a pedra, mais ela num mi respôndi. Bom, ela num pódi, né? É uma pedra grega. Ela num intêndi uma puta дума palavra du qui tô dizêndu.

Shirley *inocentemente* apresenta a pedra com que fala.

Cria no receptor a expectativa de que é só uma *observação espirituosa*, já que Shirley falava com a parede de sua cozinha — apenas uma ironia recorrente.

A expectativa é rompida com a remotivação da expressão idiomática *something to be Greek to somenone* → *algo ser/soar grego para alguém* — a pedra não responde não porque seja pedra, mas porque é grega!

A principal fonte de humor tem *tradução literal com isenção sintática*. Temos *tradução pragmática* para *bleeding word* → *puta palavra*.

O humor é preservado.

Em (5.2.1. 70), p. 57, Shirley conta como Costas agiu para á-la a sair com ele:

You afraid," he said, nodding, "you afraid I make try to foak with you." I didn't know where tu put meself, but he ist laughed. "Of course I like to foak with you. You are lovely woman. Any can be crazy not to want to foak with ou. But I don't ask to foak. I ask you want to come my brother's boat — is ifferent thing. Foak is foak, boat is oat.

Você com medo", êle disse fazêndu qui sim co' a cabeça, "você ter medo eu tentar trepar com você." Eu num sabia ôndi mi infia, mais eli só riu. "Claro que eu gostar trepar com você. Você linda mulher. Um homem ser maluco não querer trepar com você. Mas não pedir para trepar. Eu perguntar se querer ir navegar em barco de irmão. Trepar é trepar. Navegar é navegar.

1. O emissor prepara o receptor já fazendo-o rir quando Costas diz sem rodeios qual seria o motivo do medo dela.
2. O receptor ri da repetição que Costas faz da palavra *foak* e pode até (talvez) relaxar, achando que o humor do trecho já foi explorado.

3. O desfecho vem com duas tautologias que rimam entre si — há uma remotivação fonêmica: *Foak is foak. Boat is boat.* Em português fica: *Trepar é trepar. Navegar é navegar.*

Temos *tradução pragmática* para *not to know where to put oneself* → *não saber onde enfiar-se* e para *foak* → *trepar*.

Embora tenhamos de notar que é o sotaque de estrangeiro de Costas em *fuck* = *foak*, que permite a rima, e que em nossa tradução ele pronuncia *trepar* sem sotaque, nossa *adaptação* consegue manter o efeito humorístico.

Em (5.2.1. 71), p. 53, Shirley conta a conversa que teve com Jane a respeito de sua relação sexual com Costas:

I suppose y' think I'm wicked. Jane does. "Shirley," she said, "you're acting like a stupid teenager. I suppose the next thing you're going to tell me is that the earth trembled." "Trembled?" I said. "Jane, I thought there's been an earthquake. It was at least point nine on the Richter Scale."

Áchu qui cêis pensam qui sô depravada. A Jane pensa. "Shirley," ela díssi, "cê tá si comportându qui nem uma adolescênti burra. Áchu qui a próxima coisa qui cê vai mi dizê é qui a terra tremeu." "Tremeu?" eu díssi. "Jane, pensei qui era um terremótu. Foi nu mínimu nóvi na Escala Richter."

1. Jane repete a expressão idiomática *the earth trembled* → *a terra tremeu*, já utilizada por ela no começo da peça — está em um trecho estudado sob duas classificações — em (5.1.1.2.3. 42) e em (5.2.1. 62), p. 15-6.
2. O receptor espera que Shirley contrarie Jane, com a atenção voltada para a frase *the earth trembled* em seu sentido conotativo, de expressão idiomática, que, além de popular, já aparecera antes.

3. A expectativa é rompida, quando Shirley remotiva a expressão, interpretando-a literalmente: não foi só um *tremor*, foi um terremoto, que poderia ser medido pela *Escala Richter*.

A principal fonte de humor do trecho aceita *tradução literal com normalização sintática*.

Mantém-se a brincadeira em português.

Os próximos nove trechos não chegam a ser piadas propriamente ditas, por isso, na falta de termo melhor resolvemos denominá-los *observações espirituosas*. As *observações espirituosas* são todas fruto de remotivações lingüísticas.

Em (5.2.2. 72), p. 15, repetido em (5.1.1.2.3. 41), Shirley imagina-se contando ao marido, com pretensa naturalidade, que vai viajar:

I just lay his tea in front of him an' I turn away all dead cas, an' say "Oh, by the way, babe — I'm just poppin' off to Greece for a fortnight. Yeh. I just thought I'd mention it so's y'can put it in y' diary. You won't mind doin' y' own washin' and cookin' for a couple of weeks, will y'? There's nothing to it, doll. The white blob on the left of the kitchen is the washin' machine an' the brown blob on the right is the cooker. An' don't get them mixed up, will y' or y' might end up with socks on toast."

Aí eu pônhu a janta dêli na mesa, mi víru cômu si fôssi casu incerrádu i dígu "Ah, pur falá níssu benzínhu, vô dá um pulínhu até a Grécia pur quínzi dias. É issu aí. Pensei qui divia tocá nu assúntu pro' cê podê colocá na agenda. Cê num si importa di lavá i passá pur quínzi dias, né? Num tem nada di cumPLICádu amorécu. U blócu brâncu da isquerda da cuzinha é a máquina di lavá i u blócu marrom da direita é u fogão. I num vai confundi as bolas. Sinãu cê vai acabá cumêndu torrada cum meia.

Socks on toast é remotivação das coligações nominais: *a poached egg on toast, baked beans on toast*, etc. A tradução de tal efeito humorístico é *pragmática*. As demais considerações sobre a tradução estão em (5.1.1.2.3. 41).

Mantém-se o humor em português por intermédio da remotivação de *torrada com manteiga* em *torrada com meias*.

Em (5.2.2. 73), p. 19, repetido em (5.1.1.2.4. 48), Shirley imagina a reação que o marido teria se lhe contasse que deu o bife ao cão e, em seguida, lhe dissesse que vai viajar:

'Course, I don't think Joe'd quite see it that way. "Y' did what? What did y' do? Y' give it to the dog? You've gone bloody mental, woman. Is this it? Have y' finally gone round the pipe?" (*She adopts a rather grand gesture and voice.*) "Yes, Joseph, I rather think I have. I have finally gone loop the fucking loop. I have become crazy with joy, because today Jane gave me the opportunity of getting away for a fortnight. Joe! I am to travel to Greece with my companion. Our departure is less than three weeks hence and we shall be vacationing for some fourteen days. And now I must away, leaving you to savour your chips and your Chuckie egg whilst I supervise the packing of my trunk."

Cláru qui num áchu qui u Joe vai encará a coisa du mêsmu módu. "Cê feiz u quê? U qui foi qui cê feiz? Cê deu pru cachôrru? Cê tá completamênti lôca, mulher. Íntãu é issu? Cê finaumênti indoidô di veiz? (*Ela adota gestos e voz pomposos.*) "É sim, Joseph, áchu qu' é issu aí. Eu finaumênti fiquei lôca, uma pôrra lôca. Fiquei doida di alegria porque hõji a Jane mi deu a chãnci di passêá durante quínzi dias. Joe, tô prá viajá prá Grécia co' a minha amiga. Nossa partida é daqui a mênus di três semanas i vâmus ficá di fêrias uns quínzi dias. I agora pricisu i, dexându você saboreá as batatinhas i u seu ovínhu di criança inquântu supervisiõnu a arrumaçãu das malas."

A remotivação das expressões idiomáticas: *to go round the pipe, to go loop, to be crazy with something* remotivado em linguagem chula: *to go loop the fucking loop* → *ficar louco/a, uma pôrra louca* criam o humor que se traduz *pragmaticamente*. A principal fonte de humor aqui, em (5.2.2.3. 73), tem *tradução pragmática*. Lembramos que a parte da ironia tratada em (5.1.1.2.4. 48) traduz-se *literalmente com normalização sintática*.

O humor é preservado.

Em (5.2.2. 74), p. 32, repetido em (5.1.1.3. 57), enquanto prepara o jantar do marido, Shirley pensa em um modo de contar-lhe que ganhou uma viagem à Grécia:

Greece? Y' know what Greece is, don't y', love? Greece is what y' cook his egg an' chips in."

Grécia? Cê sábi u qui é a Grécia, né amor? Grécia prá êli é ôndi fázim u arroiz à grega qui sírvu às vêzis.

Consideramos a perda da remotivação fonêmica entre *Greece* /gris/ = *Grécia* e *grease* /gris/ = *gordura* — homófonas em inglês, como a mais grave de nossa tradução. Teríamos optado por fazer uma remotivação / trocadilho em português se não estivéssemos presos a dois fatores: *Grécia* e *comida*. *Grécia* tem de ser mantida porque é o destino da viagem de Shirley bem como o tema *comida*, pois Shirley prepara o jantar ao emitir tal fala.

A tradução é do tipo *recriação*. Os passos que nos levaram à solução estão em (5.1.1.2. 57).

Mantivemos o humor.

Em (5.2.2. 75), p. 37-8, repetido em (5.1.1.1. 7), Shirley conta a reação de sua vizinha Gillian à sua mentira, isto é, que tinha um amante:

Well, I know I should've kept me mouth shut but that got me really riled and' I suddenly heard meself sayin', "Oh no, Gillian, these aren't for Millandra, I'm buyin' these for meself. Of course, I shan't be wearin' them for meself, I shall be wearin' them for my lover." Well, her jaw dropped into her handbag. For once she couldn't top it an' I got a bit carried away then, I heard meself sayin', "Yes, Gillian, we fly out tomorrow, my lover and I, for a fortnight in the Greek Islands — just two weeks of sun, sand, taramasalata an' whatever else takes our fancy. Well, I must be goin' Gillian — I've still got a few things to buy. I don't suppose you've noticed which counter the garter belts are on? Oh, well, never mind, I'll find them. Ta-ra, Gillian", and I was off before she could get her wits together an' tell me about the two-year fling she's been havin' with Robert Redford.

Bom, eu sei qui divia tê ficádu co'a boca fechada, mais aquilu mi dexô reaumênti furiosa i de repênti mi peguei dizêndu: "Ah nãu, Gillian, num sãu prá Millandra, tô comprându prá mim mesma. Cláru qui num vô usá só prá mim, vô usá pru meu amânti. Bom u quêxu dela caiu dêntro da bousa. Pela primêra vez ela num consiguuiu ganhá di mim i eu mi deixei levá pêlu intusiásmu i mi peguei dizêndu: "É sim, Gillian, vuâmus amanhã, meu amânti i eu, prá passá quíanzi dias nas Ilhas Gregas — duas semanas só di sóu, areia, taramasalata i túdu mais qui nus dê na telha. Bom, agora eu tênhu qui i, Gillian — ainda tênhu umas coisinhas prá comprá. Cê sábi im qui baucãu ficam as ligas? Ah, bom, num isquenta a cabeça, eu incôntru. Tchauzinhu Gillian", i eu iscapuli ântis qu'ela tivéssi têmpu di si recompô i mi contá du casú qu'ela tá têndu faiz dois ânus co'o Robert Redford.

A remotivação da expressão idiomática — *to drop one's jaw* → *her jaw dropped into her handbag*, mantém-se em português por meio da *tradução literal com normalização sintática*: *deixar o queixo cair / ficar de queixo caído* → *o queixo dela caiu dentro da bolsa*. As outras considerações sobre a tradução estão em (5.1.1.1. 7).

Mantivemos o humor.

Em (5.2.2. 76), p. 38, Shirley conta sua reação à notícia de que a filha havia voltado para morar com a família:

When I got home, what was waitin' for me? Our Millandra, with all her bags an' cases. "I hate that Sharron-Louise," she said. "She's a mare. Mother, I've come back to live with you." Well, I'm stood here lookin' at her, me jaw's dropped half-way to Australia.

Quându cheguei im casa u qui mi isperava? A nossa Millandra, cum todas suas tralhas. "Odêiu aquela Sharron-Louise," ela díssi. "Ela é uma vaca. Mãi, voutei prá morá co'cêis." Bom, tô eu aqui parada olhându prá ela, i meu quêxu já foi quási pará na Austrália.

O humor é criado pela remotivação da expressão idiomática *to drop one's jaw* → *me jaw's dropped half-way to Australia*, que já havia sido remotivada de outra maneira em (5.1.1.1. 7) = (5.2.2. 75), quando *o queixo que cai* é o da Gillian, p. 37-8. O equivalente pragmático aceita *tradução literal com normalização sintática* em português: *meu queixo já foi quase parar na Austrália*.

Preserva-se o humor.

Em (5.2.2. 77), p. 39, repetido em (1.2.1. 19), tomamos conhecimento da reação da filha de Shirley à viagem da mãe:

"but y' know with me not bein' here, with me an' Jane goin' to Greece tomorrow." Well, d' y' know, it was like her hot water bottle had sprung a leak. "What?" she yelled.

"mais cê sábi, eu num tându aqui im casa, eu i a Jane índu prá Grécia amanhã." Bom, sábi foi cômu si a bousa d' água quênti dela tivéssi vazádu. "U quê?" ela berrô.

O humor é criado pela remotivação do nome composto *hot water bottle* → *(her) hot water bottle sprung a leak*, que se traduz *pragmaticamente* por *(a) bolsa de água quente (dela) vazou*. As considerações sobre a tradução estão em (5.1.1.2.1. 19).

Mantém-se a brincadeira.

Em (5.2.2. 78), p. 42-3, Gillian, depois de Shirley ter-lhe contado uma história falsa sobre um amante com quem viajaria, vai visitá-la:

Gillian was stood there. "Oh, hello Shirley," she said, "is Joe at home?" Well, I just laughed. "No, Joe's not in, Gillian. But listen, if you've come to spill the beans y' might as well..." But she just pushed past me, came into the house. "I don't want to spill any beans, Shirley," she said, "I just wanted to check that Joe wasn't in before I gave you this."

Era a Gillian. "Ah, alô Shirley," ela disse, "o Joe está?" Bom, eu só ri. "Não, u Joe num tá, Gillian. Mais, iscúti aqui, si cê vêiu dá co' a língua nus dêntis cê pódi..." Mais ela foi só passându pur mim i intrându. "Não vim dar com a língua em dente nenhum, Shirley," ela disse, "só queria ter certeza de que o Joe não estava antes de dar-lhe isto."

O efeito humorístico provém da remotivação da expressão idiomática *to spill the beans* → *dar com a língua nos dentes* em: *I don't want to spill any beans* → *não vim dar com a língua em dente nenhum*.

A tradução é *pragmática*. Em um caso como este, conseguimos manter todas as características da língua de partida na língua de chegada, com exceção da conotação sexual que pode ter *beans* → *feijões*. Estes podem lembrar *testículos*, uma das remotivações recorrentes na peça, que aparece também como *ovos* e *azeitonas*. Shirley prepara *ovos* durante a cena 1 do ato I, cujo destino ficamos sabendo na segunda cena — o marido os joga no colo dela. O tema é retomado no ato II, em forma de crítica ao provincianismo dos ingleses, que têm dificuldade em apreciar a culinária estrangeira e, portanto, preferem comer um prato típico inglês — ovo com fritas.

Analisamos em conjunto os trechos (5.2.2. 79) e (5.2.2. 80), porque têm em comum a remotivação em nível semântico de *olives* → *azeitonas*. A remotivação acontece duas vezes em (5.2.2. 79) e uma vez em (5.2.2. 80).

Em (5.2.2. 79), p. 48, repetido em (5.1.1.3. 58) e em (5.1.2. 61), Shirley reage ao saber que Jane vai jantar com um homem que acabara de conhecer no avião:

I didn't want her pityin' me. "Listen, Jane," I said, "I think you've probably blown the feminist of the year award — so will y' just leave it out, right? Obviously," I said, "it's been a difficult time for you since your feller ran off with the milkman and now that you've got this opportunity I don't want y' to give even a thought to me. You just go off to his villa an' enjoy yourself an' give his olives a good pressing." D'y' know what she said to me? "Thanks for being' so understandin'." An' she never came back that night, y' know. Or the next mornin'. She never came back for the first four days. They must've been marvellous olives.

Num quiria qui sintíssi pena di mim. "Olha aqui Jane," eu díssi, "áchu qui cê mandô pelus áris u prêmiu di feminista du ânu — purtântu isqueça, tá? "É cláru," eu díssi, " qui tem sídu dificiu pro' cê dêsdi qui seu hómi si mandô co' o leitêru i agora qui cê tem essa chânci quêru mais qui isqueça qu' eu ixistu. Vai lá prá casa dêli, si divirta i dê uma boa isprimida nas azeitonas dêli." Sábi u qui foi qu' ela mi díssi? "Obrigada por cê sê tãu compriensiva." I ela num voutô mais naquela nôiti, sábi. Nem nu ôtru dia di manhã. Ela só voutô dipois di quátru dias. Diviam sê azeitonas maravilhosas.

Jane havia contado a Shirley sobre a plantação de *azeitonas* do lugar aonde fora convidada a ir jantar; portanto, Shirley já faz uma remotivação na primeira vez em que menciona a palavra. Na segunda vez, a remotivação fecha o trecho — é uma *observação* duplamente engraçada, já que consegue aumentar o efeito da *observação espirituosa* feita poucas frases antes.

A ambigüidade em inglês: *olives* → 1. *fruit*, 2. *testicles* ocorre sem perdas também em português: *azeitonas* → 1. *frutas*, 2. *testículos*.

A fonte de humor do texto aceita *tradução literal com normalização sintática*. As outras considerações sobre a tradução estão em (5.1.1.3. 58).

Mantém-se a brincadeira.

Em (5.2.3. 80), p. 62-3, Shirley chega à taverna de Costas e encontra-o dizendo a outra mulher as mesmas palavras que usara para convencê-la a sair com ele:

When I walked up to the taverna, Costas was talkin' to this woman, sittin' on a bar stool. As I walked in I heard him sayin' to her: "You afraid? You afraid I want make try to". The poor feller, he nearly dropped his olives when he saw me.

Quându subi até a taverna, u Costas táva cunversându cuma mulher, sentádu num banquínhu du bar. Quându eu táva chegându pértu ouvi êli dizêndu prá ela: "Você medo? Você medo eu tentar tre... tre..." U póbri coitádu, quási dexô cai as azeitonas quându mi viu.

As *azeitonas*, nas quais Shirley mandara Jane dar uma *boa espremida* e que, segundo Shirley, deviam ser *maravilhosas*, já que Jane fora jantar e não voltara nos quatro primeiros dias, aqui quase *caem*.

A última frase de Costas *I want make try to* foi *adaptada* para *eu tentar tre... tre...*, que repete o *trep* empregado anteriormente por ele na conversa com Shirley.

O desfecho humorístico tem *tradução literal com normalização sintática*.

O humor é preservado.

Em (5.2.2. 81), p. 64, Shirley descreve um dos telefonemas do marido:

"I knew it," he was saying, "I knew it, it's the bleedin' change of life, isn't it?" That's right Joe," I said, "that's right, it's a change of life."

"Eu sabia" êli táva dizêndu, "eu sabia, é a maudita parada das regras, né? "É quási issu, Joe," eu díssi, "é uma mudança nas regras, é uma mudança di vida."

Para assegurar o humor do trecho, valemo-nos de uma *adaptação*. Embora *the change of life* tenha equivalente *pragmático em pausa nas regras = menopausa*, não dá para remotivar *mudança de vida* em português

diretamente de *pausa (parada)* nas regras. Portanto, optamos por *adaptar* as falas de Shirley.

O humor é preservado.

As piadas com enredo com desfecho em remotivação temática são 10:

Em (5.2.3. 82), p. 10, repetido em (5.1.1.2.5. 49), Shirley relembra uma das fases pela qual passou sua filha adolescente:

Y'know the pair of them stopped goin' down the clubs in town an' started hangin' out in that bistro all the time. Y'know, where the artists and the poets go. They seen, erm, what's-his-name one night, erm, Henry Adrian, yeh. Apparently Sharron-Louise got his autograph. And breakfast as well, I believe. Anyway, the pair of them are out of that phase now. And am I glad. Because y'know the two of them'd sit at the table for hours an' all's you'd hear from the pair of them was — "It was great. It was great. Was a laugh, wasn't it?" Then they'd both go back into trance for half an hour an' you'd suddenly hear — "It was brilliant last night. It was more than brilliant. It was mega brill." Yeh, it was, it was double fab, wasn't it? And d' y' know, no matter how long they sat there, you'd never get to know what it was that was so double fab an' mega brill. (pause) Maybe it was the breakfasts!

Sábi, as duas pararam di i nus barzinhus da cidádi i ficávam dându bandêra naquêli butécu u têmpu tôdu. Sábi, ôndi us artistas i us poetas vãu. Elas viram, ahm, cumé-u-nómi-dêli uma nôiti, ahm, Henri Adrian. É issu. Paréci qui Sharron-Louise conseguiu um autógrafu. I u café da manhã tamém, áchu. Di quauqué módu, as duas já passaram dessa fâsi. I cômu tô contênti cum issu. Purque sábi, as duas ficavam sentadas na mesa durânti horas i túdu qui si conseguia ouvi da dupla era — "Foi bárbaru. Foi bárbaru. Foi um sárru, num foi?" Daí entravam im trânsi di nôvu pur mais meia hora i a gênti de repênti ouvia — "Foi dimais a nôiti passada. Foi mais qui dimais. Foi uma coisa di lôcu. É sim, foi, foi duplamênti dimais, né?" I sábi, num fazia diferença quântu têmpu elas ficavam ali sentadas, cê nunca conseguia sabê u qui é qui tinha sídu tãu fantásticu, i tãu dimais. (pausa) Talvez fôssim us cafês da manhã!

1. O emissor arma a situação — duas adolescentes bobocas sem nada para dizerem, que vivem suspirando.
2. O receptor capta como um anti-clímax a repetição do que as mocinhas faziam, pois há uma pausa.

3. O desfecho vem com a remotivação de *breakfast(s)* → *café(s) da manhã*, que aparece duas vezes — logo no começo do trecho e no final, como *relações sexuais*.

A principal fonte de humor aceita *tradução literal com normalização sintática* e os pormenores sobre a tradução encontram-se em (5.1.1.2.5. 49).

Mantém-se o humor em português.

Em (5.2.3. 83), p. 11-2, repetido em (5.1.1.2.2. 29), Shirley lembra que começou a sentir-se velha ainda muito jovem:

I always said I'd leave him when the kids grew up. But by the time they'd grown up there was nowhere to go. Well, you don't start again at forty-two, do y'? They say, don't they, they say once you've reached your forties life gets a bit jaded an' y' start to believe that the only good things are things in the past. Well, I must have been an early developer. I felt like that at twenty-five.

Eu sêmpri dizia qu' ia dexá êli quându as crianças ficássim grândis. Mais quându êlis ficaram grândis num tinha mais prá ôndi i. Bom, a gênti num cumeça túdu di nôvu cum quarenta i dois ânus, né? Dizim, né, qui quându si chega nus quarenta a vida fica um pôcu sem graça i a gênti cumeça a acriditá qui as únicas coisas boas ficaram prá trás. Bom, eu áchu qui fui um pôcu precóci, mi sintia assim cum vínti i cincú.

1. A fala melancólica contém um lugar comum.
2. O receptor está preparado para o discurso melancólico.
3. O desfecho vem com a ironia (5.1.1.2.2. 29) — de que ela se sentia *daquele jeito* já aos vinte e cinco anos de idade!

O desfecho humorístico aceita *tradução literal com normalização sintática*. As outras considerações sobre a tradução estão em (5.1.1.2.2. 29).

O humor é preservado.

Em (5.1.3. 84), p. 12, repetido em (5.1.1.2.2. 30), Shirley

opina sobre o comportamento sexual na atualidade:

I'm not sayin' he's bad, my feller. He's just no bleedin' good. Mind you, I think most of them are the same, aren't they? I mean they're lovely at first. Know, when they're courtin' y'. Y'know, before you've had the horizontal party with them, oh they're marvellous then. They'll do anything for y'. Nothin' is too much trouble. But the minute, the very minute, after they've first had y' — their behaviour starts to change. It's like that advert, isn't it? I was watchin' it the other night y' know, Cadburys' Milk Tray Man. Oh, he's marvellous, isn't he? Y'see him, he dives off a thousand foot cliff an' swims across two miles of water, just to drop off a box of Cadburys' chocolates. An' y' learn from that that the lady loves Milk Tray. And that the lady's been keepin' her legs firmly closed. Because if she hadn't, if he'd had his way with her he wouldn't go there by divin' off a thousand foot cliff an' swimmin' through a ragin' torrent. He'd go by bus. An' there'd be no chocolates. If she mentioned the chocolates that he used to bring he'd say "Oh no Babe. I've stopped bringin' y' chocolates, 'cos y' puttin' a bit too much weight on." D' y' know, when y' think about it, Cadbury's could go out of business if women didn't hold back a bit.

Num tô dizêndu qu' êli é ruim, u meu hómi. Êli só num é uma grândi maravilha. Cá prá nós, áchu qui a maioria dêlis é iguau, né? Quéru dizê, são uns amôris nu cumêçu. Sábi, quându tão ti namorându. Sábi, ântis da gênti tê ficádu na horizontau cum êlis, ah, êlis são maravilhósus nessa época. Fázim quauqué coisa pur você. Nada é dificiu demais. Mais nu instânti, nu mêsmu instânti qui dórmim co' a gênti, u comportamêntu dêlis cumeça a mudá. É qui nem na propaganda, né? Eu táva assistíndu uma noiti dessas, du rapaiz dus chocolátis da Nestlé. Ah, cômu êli é bárbaru, né? Cê já viu êli, êli mergulha dum penhásçu di 300 métrus i nada quátru quilômetrus só pra intregá uma caixa di chocolátis. I assim a gênti fica sabêndu qui a moça ama us tais chocolátis. I qui ela tem ficádu co' as pernas firmimênti fechadas. Purque si num fôssi assim, si êli já tivêssi deitádu cum ela, êli num ia até lá pulându d'um penhásçu di 300 métrus di autura i nadându numa correnteza violenta. Ia di ônibus. I num ia tê chocoláti. S' ela tocássi nu assúntu dus chocolátis qu' êli costumava trazê êli ia dizê: "Ah, não, benzínu. Parei di ti trazê chocolátis 'causa qui tás ganhându um bucádu di pêsú." Sábi, quându a gênti pensa níssu, a Nestlé é capaiz até di falí si as mulhéris num si controlárim um poquínhu.

1. Shirley prepara o receptor para algo relacionado com o comportamento masculino em geral, pois antes de começar a exposição sobre a propaganda de chocolates, já fizera críticas ao marido.
2. O receptor espera por algo engraçado relacionado com o comportamento dos homens.

3. O desfecho vem pela remotivação dos chocolates com o comportamento das mulheres.

O principal tipo de tradução é a *adaptação*. Os detalhes estão em (5.1.1.2.2. 30).

O humor é preservado.

Em (5.2.3. 85), p. 14, repetido em (5.1.1.2.1. 10) e em (5.1.1.3. 52), Shirley compara a instituição do casamento a uma batalha:

But like I said to her, "Jane y' can't bring logic into this — we're talking about marriage." Marriage is like the Middle East, isn't it? There's no solution. You jiggle things around a bit, give up a bit here, take a bit there, deal with the flare-ups when they happen. But most of the time you just keep your head down, observe the curfew and hope that the cease-fire holds.

Mais qui nem eu díssi prá ela: "Jane a lógica num tem nada qui vê cum issu — tâmus falându di casamêntu." Casamêntu é qui nem u Oriênti Médiu, né? Num tem soluçãu. A gênti ajeita as coisas um poquínhu, disisti duma coisinha aqui, conségui ôtra ali, lida co' os acêssus di raiva quându num tem iscapatória. Mais na maioria das vêzis cê fica di cabeça baxa, presta atençãu nu tóqui di recolhê i ispera pêlu cessá fôgu.

1. Shirley lança as bases da piada, ao comparar o casamento a uma operação de guerra em uma pergunta retórica.
2. O receptor fica em estado de alerta, porque há várias possibilidades para tal comparação.
3. O desfecho é toda a comparação. Há a *remotivação* da primeira imagem — *casamento* = *Oriente Médio*.

A tradução é quase toda *literal com normalização sintática*. As observações estão em (5.1.1.2.1. 10).

Mantivemos o humor.

Em (5.2.3. 86), p. 16, repetido em (5.1.1.3. 53), Shirley fala pela primeira vez sobre o papel do clitóris na vida sexual feminina:

But y'see, the clitoris hadn't been discovered then, had it? I mean, obviously, it was always there, like penicillin, an' America. It was there but it's not really there until it's been discovered, is it? Maybe I should have married Christopher Columbus!

Mais sábi, u clitóris ainda num tinha sídu descubertu naquela época, né? Quéru dizê, é óbviu qui tinha tádu sêmpri lá, qui nem a penicilina i a América. Táva lá, mais uma coisa num tá lá di verdádi até sê descuberta, né? Quem sábi eu num dívia tê mi casádu co' o Cristóvão Colômbu!

1. Shirley equipara o descobrimento do papel do clitóris na vida da mulher ao descobrimento da penicilina e da América, extraindo risos do receptor.
2. O receptor prepara-se com a pergunta retórica.
3. O desfecho vem com a remotivação do descobrimento da América na figura de Cristóvão Colombo, citado no início da peça e remotivado quatro vezes, já que um dos temas recorrentes é o descobrimento da América versus o descobrimento do clitóris.

A tradução é literal com normalização sintática.

O humor é preservado.

Em (5.2.3. 87), p. 16-7, repetido em (5.1.1.3. 54), Shirley reclama de Freud:

I mean, Sigmund Freud, who's gonna argue with Sigmund Freud? I mean, say you're just — just standin' at the bus stop, you an' Sigmund Freud, the bus comes along, y' say to him "Does this bus go to Fazakerley?" He nods an' says to y'. "Yes, this is one of the buses that goes to Fazakerley." Well, you'd get on the bus, wouldn't you? But I'll tell y' what — you'd be bloody lucky if y' ever reached Fazakerley. Because there's only *one* bus that goes to Fazakerley. The clitoris bus. The other bus doesn't go anywhere near Fazakerley.

Quéru dizê, Sigmund Freud, quem vai discuti cum Sigmund Freud. Quéru dizê, vâmu supô qui cê tá ali... ali nu pôntu du ônibus, ocê i u Sigmund Freud, u ônibus vem vîndu, cê pergunta prá êli: "Êssi ônibus vai pru Jardim das Delicias?" Êli faiz qui sim co' a cabeça i ti diz: "Vai, êssi é um dus ônibus qui vai pru Jardim das Delicias." Bom, cê pegava u ônibus, num pegava? Mais vô ti dizê uma coisa — cê ia tê uma sórti desgraçada si cê conseguissi chegá nu Jardim das Delicias. Purque só tem *um* ônibus qui vai pru Jardim das Delicias. U ônibus du clitôris. U ôtru ônibus num passa nem pértu du Jardim das Delicias.

1. Shirley prepara o receptor para algo engraçado relacionado à pergunta retórica sobre Freud.
2. A atenção do receptor é desviada pela história sobre o ônibus para *Fazakerley* → *Jardim das Delicias*, que pode ser um local real.
3. O desfecho vem com a comparação entre *Fazerkerly* e o prazer — o meio para alcançar o último seria o *clitôris*.

A tradução é *adaptada* e os detalhes estão em (5.1.1.3. 54).

Mantivemos o humor.

Em (5.2.3. 88), p. 17, repetido em (5.1.1.2.1. 12) e em (5.1.1.3. 55), Shirley compara o orgasmo ao Monte Everest:

But y'see, everyone believed him an' they've been giving out wrong information for years, y' know like they did with spinach. It's marvellous, isn't it — tellin' people there's two kinds of orgasm. It's like tellin' people there's two Mount Everests — some people stumble on to the real mountain while the rest of us are all runnin'up this little hillock an' wonderin' why the view's not very good when we get to the top.

Mais cê vê, tôdu múndu acriditô nêli i faiz um tempãu qu' êlis têm passádu a informaçãu errada prá frênti, sábi, qui nem fizeram co' o ispináfri. É dessas coisas, né, dizê prás pessoas qui ixistim dois típus di orgásmu. É qui nem dizê qui tem dois Mõntis Everest — alguns tropeçam na montanha certa i u réstu di nós fica subíndu nêssi morrinhu i si perguntãdu pur qui é qui a vista num é lá grãndi coisa quãndu a gênti chega nu pícu.

1. Começa a narração anunciando que a informação veiculada durante muito tempo estava errada.
2. O receptor espera por qualquer explicação sobre a informação errada a respeito do espinafre ou sobre o fato de não haver dois montes chamados Everest.
3. O desfecho acontece com a equiparação do orgasmo atingido pelas mulheres à chegada ao pico do Monte Everest.

Quase todo o trecho aceita *tradução literal com normalização sintática*. Os comentários sobre a tradução estão em (5.1.1.2.1. 12).

O humor é preservado.

Em (5.2.3. 89), p. 21-2, Shirley relata a atuação de Brian no papel de José em uma peça natalina:

Well, I don't know if it's the Virgin Mary, gettin' up our Brian's nose, because she's spent the whole scene wavin' to her mother, or whether it was just that our Brian suddenly realized that the part of Joseph wasn't as big as it had been cracked up to be. But whatever it was, instead of goin' off pullin' the donkey, he suddenly turned to the little Innkeeper an' yelled at him: "Full up? Full up? But we booked!" Well, the poor little Innkeeper didn't know what day of the week it was. He's lookin' all round the hall for someone to rescue him an' his bottom lip's beginnin' to tremble an' our Brian's goin', "Full up? I've got the wife outside, waitin' with the donkey. She's expectin' a baby any minute now, there's snow everywhere in six-foot drifts an' you're trying to tell me that you're full up?" Well, the top brass on the front row are beginn' to look a bit uncomfortable — they're beginnin' to turn and look at the headmaster an' our Brian's givin' a perfect imitation of his father, on a bad day; he's beratin' anythin' that dares move. The little Innkeeper's lip is goin' ten to the dozen, the Virgin Mary's in floods of tears on the donkey an' one of the three Wise Men has started to wet himself. Well, the Innkeeper finally grasps that the script is well out of the window an' that he has to do somethin' about our Brian. So he steps forward an' he says, "Listen, mate, listen! I was only jokin'. We have got room really. Y' can come in if y' want. An' with that the three of them disappeared into the inn. End of nativity play an' end of our Brian's actin' career.

Bom, num sei si foi a Virgi Maria, tirându sárru da cara du nóssu Brian porque ela passô a cena toda dându tchauzínhu prá mãe, ô si foi só qui u nóssu Brian de repênti si deu conta di qui tinham ixagerádu a importância du papéu du Jusé. Mais seja lá u qui foi qui tenha acontecídu, im veiz dêli sai puxându u burrinhu, êli de repênti si virô pru piquênu istalajêru i gritô: "Lotádu? Lotádu? Mais nós fizémus reservas." Bom, u piquênu istalajêru ficô completamênti perdidu. Êli tá olhându pur toda párti prucurându auguém qui sáuvi êli i seu lábiu inferior já tá cumeçându a tremê i u nóssu Brian continua: "Lotádu? Tô co'a mulher lá fora, isperându co'o burrinhu. Ela tá isperându um bebê que pódi nascê a quauqué momêntu, tem môtis di névi di dois métrus di autura pur túdu quântu é ládu i cê tá querêndu mi dizê qui num tem vaga?". Bom, as autas patêntis na primeira fila tão cumeçându a dá sinais di disconfôrtu — tão cumeçându a si virá i olhá pru diretor i u nóssu Brian tá fazêndu uma perfeita imitaçãu du pai num dia ruim; êli tá dându a bronca im túdu qui si atreva a mexê. U lábiu du piquênu istalajêru tá tremêndu a miu pur hora, a Virgi Maria tá banhada im lágrimas nu burrinhu i um dus três reis mágus cumeçô a molhá as cauças. Bom, u istalajêru finaumênti compriêndi qui u roteiro já foi pelas cucuias i qui êli tem qui dá um jêitu nu nóssu Brian. Intãu, êli dá um pássu prá frênti i diz: "Iscúti aqui amígu, iscúti! Táva só brincându! Nós têmus vagas sim. Você pódi entrá si quisé." I cum íssu us três desapareceram dêntro da istalági. Fim da peça natalina i fim da carrêra di ator du Brian.

1. A história do nascimento de Jesus é do conhecimento geral.
2. O receptor tem a história conhecida como expectativa.
3. Há vários desfechos no trecho e todos remotivam a história com as falas inesperadas de Brian no papel de José.

É um trecho com muitas falas que aceitam *tradução literal com normalização sintática* e com várias ocorrências de *tradução pragmática*, a saber: *to get up one's nose* → *tirar sarro da cara (zombar)*; *to be cracked up to be* → *exagerar a importância*; *not to know what day of the week it was* → *ficar completamente perdido*; *any minute* → *a qualquer momento*; *six-foot drifts* → *montes de dois metros de altura*; *the top brass* → *as altas patentes*; *to look a bit uncomfortable* → *dar sinais de desconforto*; *to go ten to the dozen* → *tremar a mil por hora*; *to be in floods of tears* → *estar banhada em lágrimas*; *wise men* → *reis magos*; *to be well out of the windows* → *ir pelas cucuias* e *to do something about* → *dar um jeito*. Fazemos uma *compensação* em cima de *everywhere* → *por tudo quanto é lado*.

Mantivemos o humor.

Em (5.2.3. 90), p. 44-5, Shirley espera Jane vir apanhá-la de táxi. Já começara a cena, isto é, cena 2, dizendo que Jane viria às quatro horas:

Well, that's it, Shirley — all dolled up an' ready to go. Case packed? Case packed. Passport, tickets, money? Passport, tickets, money. (*She closes her handbag and sits with it, on the suitcase. She takes a last glance at the kitchen to see if everything has been left in order. It has.*) Four o'clock Jane's pickin' me up. (*She looks at her watch.*) Twenty past two. (*Black-out*)

Bom, é íssu aí, Shirley — toda imbonecada i pronta prá i. Mala pronta? Mala pronta. Passapórti, passágis, dinhêru? Passapórti, passágis, dinhêru. (*Ela fecha a bolsa e segurando-a senta-se na mala. Dá uma última olhada na cozinha para se certificar de que tudo ficou em ordem. Ficou.*) Às quátru horas a Jane vem mi buscá. (*Ela olha o relógio.*) Duas i vinti. (*Cortina*)

1. Shirley já dissera no início desta cena (Cena 2, Ato I, p. 33) que Jane viria apanhá-la às quatro horas. Olhara o relógio da parede e o do pulso e começara a agir como se estivesse atrasada. Quando no final da cena, ela retoma o assunto, continua a passar para o receptor a impressão de que está atrasada.
2. O receptor pensa que já são quase quatro horas.
3. Rompe a expectativa ao olhar no relógio e contar ao público que são só duas e vinte.

A tradução é praticamente *literal com normalização sintática*, com um só caso de *tradução pragmática*: *to be dolled up* → *estar embonecada*, que também se aproxima bastante do literal.

Preservamos o humor.

Em (5.2.3. 91), p. 53, repetido em (5.1.1.3. 60), Shirley conta sua experiência amorosa com Costas:

But y' see, it wasn't my fault; if she hadn't gone off, with the walkin' groin, in the first place — I never would have met Christopher Columbus. *(pause)* He kissed me stretch marks, y' know. He did. He said — he said they were lovely...because they were a part of me...an' I was lovely. He said — he said, stretch marks weren't to be hidden away; they were to be displayed, to be proud of. He said my stretch marks showed that I was alive, that I'd survived...that they were marks of life. *(pause)* Aren't men full of shit? I mean, can you imagine him, the mornin' after he's given me this speech — he wakes up an' he finds *his* belly has got all these lines runnin' across it? I mean, can y' see him? Rushin' to the mirror an' goin', "Fantastic. Fuckin' fantastic. I've got stretch marks. At last!"

Mais sábi, num foi minha culpa, si ela num tivéssi si mandádu co' o testículu ambulâti, prá cumêçu di cunversa, eu nunca ia tê cunhecídu u Cristóvãu Colômbu. *(pausa)* Êli bejô minhas istrias, sábi. Bejô sim. Êli díssi... êli díssi qui eram lindas... porque faziam párti di mim... i qu' eu era linda. Êli díssi... êli díssi... êli díssi qui istrias num eram prá sê iscondidas; eram prá sê ixibidas, prá si tê orgúlhu delas. Êli díssi qui minhas istrias mostravam qu' eu táva viva, qu' eu tinha sobrevivídu... qu' elas eram marcas da vida. *(pausa)* Us hómis num são chêius di pápu furádu? Quéru dizê, dá prá imaginá êli, nu dia siguinti dipois di tê fêitu êssi discúrsu... êli acorda i discóbri qui a barriga *dêli* tá cubérta di linhas di cábu a rábu. Quéru dizê, dá prá imaginá êli? Corrêndu pru ispêlhu i dizêndu: "Qui máximu. Pôrra qui máximu. Tô cum istrias. Até qu' infim!"

1. A história começa com a remotivação do descobrimento da América e do clitóris na figura de Cristóvão Colombo. Constrói a expectativa de que está apaixonada.
2. O receptor fica penalizado com o fato de Shirley acreditar na conversa mole de Costas.
3. O desfecho acontece com a quebra da expectativa pela pergunta retórica *Aren't men full of shit?* e a resposta irreverente de Shirley.

A tradução é quase toda *literal com normalização sintática*, tendo sido as *traduções pragmáticas* mencionadas em (5.1.1.3. 60).

Mantivemos o humor.

6 Conclusão

Nossa conclusão consta de cinco partes. Primeiramente, discutimos o problema da escolha entre humor e verossimilhança. Em segundo lugar, apresentamos nossa conclusão sobre a ironia, em terceiro, sobre as piadas, em quarto, sobre a tradução e, finalmente, sobre a frequência, no texto da peça, de alguns vocábulos.

Nosso trabalho traz setenta trechos extraídos da peça *Shirley Valentine*. Alguns deles aparecem em duas (quinze casos) e em até três classificações (três casos); há um total de noventa e uma análises realizadas, sessenta e uma em *ironia* e trinta em *piadas*.

Verificamos que os trechos cujo humor está baseado em conceitos são mais facilmente traduzíveis, com perdas relativamente pequenas em relação àquelas em que o humor se faz brincando com os recursos da língua.

Humor e verossimilhança

No processo da tradução, procuramos preservar o humor em detrimento da verossimilhança. No entanto, sempre que, a nosso ver, tal escolha colocava em risco a coerência do enredo, perdemos, parcialmente, o efeito humorístico. Nos casos em que tanto o humor quanto a verossimilhança estavam comprometidos, o empenho foi no sentido de preservar um pouco de cada.

É assim que:

Em 57 = 74, p. 32, porque não pudemos criar um novo trocadilho em português para *Greece* /gris/ = *Grécia* e *grease* /gris/ = *gordura*, e perdemos a remotivação em nível fonêmico, recriamos o texto introduzindo um

arroz à grega. Nossa intenção foi conservar a piada relacionada à comida e à Grécia. Foi a melhor solução que encontramos.

À página 35, não substituímos *Arthur Scargill*, pelo nome do presidente do mais importante sindicato de trabalhadores do Brasil, o dos metalúrgicos, mas simplesmente descrevemos seu cargo — presidente do sindicato dos mineiros ingleses. Para localizar o discurso de *Gettysburg* para os brasileiros, acrescentamos na tradução, a frase *para os Confederados*. Perdemos impacto humorístico com tal *adaptação*.

À página 36, substituímos a marca *Janet Reger*, desconhecida no Brasil, pela *Victoria's Secret*, que, embora norte-americana, é comercializada em muitos países, inclusive no Brasil, onde é vendida em Shopping Centers de São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Fortaleza.

Em 39, p. 38, tínhamos em *Roberto Marinho* um equivalente pragmático para *Rupert Murdoch*, mas optamos pela rede de TV norte-americana, *CNN*, que transmite 24 horas ininterruptamente e tem alcance mundial. Aqui, perdemos parte do humor, mas acreditamos que com tal *adaptação*, não ferimos a verossimilhança.

Em 45, p. 47, conservamos o time de futebol de *Liverpool* ao invés de substituí-lo por um time brasileiro, recurso que, certamente extrairia mais risadas do público, mas desvirtuaria excessivamente o enredo, já que Shirley e Jane residem em Manchester, e o time de Liverpool é o principal rival do time da cidade.

Nas ocorrências em que há equivalente pragmático no Brasil, tanto humor como verossimilhança são mantidos:

Em 2, p. 13, a revista *Cosmopolitan* e a revista *Nova* são a mesma publicação.

Em 54 = 87, p. 16-7, substituímos *Fazakerly*, local imaginário, por *Jardim das Delícias*.

À página 38, a marca *Horlicks* identifica um malte equivalente ao *Ovaltine*, na Inglaterra, que é comercializado no Brasil como *Ovomaltine*, pelo qual optamos.

Também à página 38, os *Beano Annuals*, almanaques anuais de revistas em quadrinhos, ficam *revistas em quadrinhos* na nossa tradução porque *almanaque* tem vários outros empregos no Brasil.

Os próximos casos exemplificam as circunstâncias em que o texto precisou ser mudado para que o humor prevalecesse. Eles abdicam da verossimilhança, mas não ferem o texto. Consideramo-los bem resolvidos:

A adaptação de *Cadbury's* → *Nestlé*, em 30 = 84, p. 12.

A adaptação de *to take milk in her tea* → *ela nunca toma café com leite*, em 63, p. 13.

A *recriação* da história do menino chamado *Gooney*, em 64, p. 17, que passa a se chamar *Corno*.

Em 65, p. 18-9, além da adaptação de *grapejuice hound* para *caça suco de uva*, responsável pelo desfecho humorístico, temos também a adaptação de *Marmite Tendency* para *Moda Natureba*, que contribui para o humor do trecho.

E a adaptação da remotivação da expressão idiomática em 81, p. 64, originalmente *change of life* = *mudança de vida* e *menopausa*. Em português, utilizamos o equivalente pragmático para a expressão coloquial *change of life* = *menopausa*, que é *parada das regras*, e inserimos mais duas frases, para conseguir o efeito humorístico: *parada das regras* → *mudança nas regras* → *mudança de vida*.

Para tomar decisões em relação à adequação da tradução, verificamos que só os conhecimentos lingüísticos não bastam, é necessário que o tradutor tenha cultura geral, visão de mundo e conhecimento específico das duas culturas dos textos que manipula.

Há deslizes de tradução causados, muitas vezes, por pretensa segurança do tradutor em face de vocábulos ou situações com significados díspares em culturas de língua comum. Na peça *Shirley Valentine*, temos, por exemplo, o vocábulo *block*, que nos Estados Unidos designa *quarteirão*, mas que na Inglaterra significa *prédio de apartamentos*. Quanto à cultura, um caso ilustrativo é o *tea* → *chá*, que a protagonista da peça prepara durante todo o primeiro ato. No entanto, não é o *chá das cinco*, marca registrada da cultura inglesa, mas sim o chá servido mais tarde, como *jantar*.

Ironia

Nosso estudo do corpus irônico mostra sessenta *atos de fala assertivos* e somente um *expressivo*. Dentre eles, oito são *assertivos simples*, quarenta e três são *assertivos mediante desfocalização referencial* e nove são *perguntas retóricas*.

Contrariando Haverkate, que acredita que nos *assertivos irônicos simples* o emissor sempre verbaliza o *oposto* daquilo que pretende transmitir, nas oito ocorrências do nosso corpus somente três mostram o emissor que verbaliza o *oposto*, as outras cinco mostram o exposto como algo *diferente* daquilo que o emissor pretende transmitir.

Quanto aos *assertivos irônicos mediante desfocalização referencial* nosso estudo confirma o de Haverkate, segundo o qual o emissor sempre verbaliza algo *diferente* daquilo que pretende transmitir.

Desconhecemos a posição de Haverkate quanto às *perguntas retóricas irônicas*, pois, embora exemplifique com um caso em que o emissor verbaliza o *oposto*, o autor simplesmente não toca no assunto dos dois critérios clássicos, quando trata das *perguntas retóricas irônicas*. Com exceção de um

caso em que o verbalizado é o *oposto*, e portanto, coincide com o exemplo do autor, em todos os demais trechos por nós estudados, o verbalizado é algo *diferente* daquilo que o emissor pretende transmitir.

No único caso de *ato de fala expressivo irônico* encontrado em nosso corpus — 61 — o emissor verbaliza o *oposto* daquilo que está querendo transmitir, contrariando Haverkate, que como já expusemos no Capítulo 2, acredita que nos *atos de fala expressivos irônicos*, o emissor sempre verbaliza algo *diferente*. Embora o nosso caso seja de um *oposto*, acreditamos que não haveria impecilhos para a construção de uma retórica irônica em que o verbalizado fosse algo *diferente*.

Piadas

Dos trinta trechos analisados sob a classificação de piadas, dez são piadas com enredo cujo desfecho é uma remotivação lingüística, dez são observações *espirituosas* e dez são piadas com enredo cujo desfecho é uma remotivação temática.

Das dez piadas com enredo cujo desfecho é lingüístico, três devem seu humor à remotivação fonêmica: 64, 66 e 70; dois, à remotivação morfológica: 63 e 65; dois, à remotivação semântica: 62 e 71; e três, à remotivação de expressões idiomáticas: 67, 68 e 69.

Entre os dez trechos de observações *espirituosas*, temos um caso de remotivação em nível fonêmico: 74; e três, em nível semântico: 72, 79 e 80. E seis remotivações de expressões idiomáticas: 73, 75, 76, 77, 78 e 81.

Portanto, temos um total de quatro casos de remotivação fonêmica: 64, 66, 70 e 74; dois casos de remotivação morfológica: 63 e 65; cinco

casos de remotivação semântica: 62, 71, 72, 79 e 80; e nove casos de remotivação de expressões idiomáticas: 67, 68, 69, 73, 75, 76, 77, 78 e 81.

Os temas das remotivações responsáveis pela criação do humor nas outras dez piadas com enredo temático baseiam-se nas oposições: sexo / não-sexo (cinco ocorrências — 82, 84, 86, 87 e 88); juventude / velhice (uma ocorrência — 83); casamento / guerra (uma ocorrência — 85); conhecido / desconhecido (uma ocorrência — 89); omissão de conhecimentos / esclarecimentos (uma ocorrência — 90); e paixão / razão (uma ocorrência — 91).

Tradução

Como já observamos no Capítulo 3 e no começo deste, o humor que nasce da brincadeira com conceitos traduz-se mais facilmente. Em nosso corpus, a ironia nasce mais de conceitos do que de outros mecanismos humorísticos — cinquenta casos dos primeiros contra cinco em que a ironia se serve de remotivações lingüísticas. Os cinquenta casos encontram-se em cinquenta e cinco estudos (há cinco trechos analisados em duas classificações distintas). Já os cinco casos com remotivação encontram-se em seis estudos diferentes, perfazendo o total de sessenta e um trechos estudados.

Nos cinco trechos em que a ironia nasce de remotivações lingüísticas, nenhum tem o cerne do desfecho humorístico traduzido *literalmente com normalização sintática*. Dois têm *tradução pragmática*: 19 e 41; dois sofrem *adaptações*: 25 = 59 e 42; e um é uma *recriação*: 57. Conseguimos manter o humor em três deles: 19, 41 e 42; ficando o humor prejudicado em outros dois: em 25 = 59, porque a *adaptação* perde a remotivação em nível morfológico entre *back-bone* = *espinha dorsal* e *arse-bone* = *ossos do ânus*; e em 57, porque a

recriação perde a remotivação em nível fonêmico entre *Greece /gris/ = Grécia* e *grease /gris/ = gordura*.

Dos outros cinquenta, quarenta e dois aceitam *tradução literal com normalização sintática* para a principal ou para as principais frases responsáveis pelo humor do trecho. São eles os trechos: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10 = 52, 12 = 55, 13, 14 = 34, 15, 16, 17 = 43, 20, 21, 22, 24, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 35, 36, 37, 38, 40, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 53, 56, 58 = 61 e 60. Perdemos parte do efeito humorístico só em 45, pois é difícil para um público não inglês reconhecer e achar graça na rivalidade entre os times de futebol de Liverpool e de Manchester.

Os cinco casos de *tradução pragmática* para a frase ou frases responsáveis pelo humor do trecho são: 7, 19, 33, 41 e 50. Em todos o humor é preservado.

Os sete casos em que a frase ou frases responsáveis pela criação do ponto alto humorístico do trecho sofrem *adaptações* são: 11, 18, 23, 30, 39, 42 e 54. Há perda parcial do humor em 39 porque utilizamos a *CNN* em lugar de um equivalente pragmático para *Rupert Murdoch*.

Das trinta piadas, dezoito aceitam *tradução literal com normalização sintática*. Destas, oito estão classificadas como piadas com enredo com remotações temáticas — 82, 83, 85, 86, 88, 89, 90 e 91; sete, como piadas com enredo cujos desfechos são remotações lingüísticas — 62, 63, 66, 67, 68, 69 e 71; e três, como observações *espirituosas* — 75, 76 e 79.

Todos os quatro casos em que a *tradução pragmática* é responsável pela frase ou frases geradoras do humor do trecho são observações *espirituosas* — 72, 73, 77 e 78. E o humor é preservado.

As *adaptações* são responsáveis por seis desfechos — dois deles nas piadas com remotações lingüísticas — 65 e 70 —, dois nas piadas

com remotivações temáticas — 83 e 86 — e dois nas observações *espirituosas* — 80 e 81. Em todas conseguimos manter o humor.

Há dois casos de *recriação*, um nas piadas com remotivação lingüística — 64 — e o outro nas observações *espirituosas* — 74. Conseguimos manter o humor em 64 (*Gooney* → *Corno*), mas o perdemos em 74 (*Greece X grease*), já discutido por ser também o 57.

Para concluir, verificamos que de um total de setenta trechos, perdemos parcialmente o humor em quatro: (1) em 25 = 59; (2) em 39; (3) em 45; e (4) em 57 = 74. Também houve perda parcial no caso de *Arthur Scargill*, p. 35, que se encontra em nossa tradução, mas não faz parte dos trechos estudados. No entanto, até no 57 = 74, nossa solução menos feliz, conseguimos com que o texto não perdesse totalmente a graça.

Procuramos resgatar por meio de *compensações* as perdas impossíveis de evitar, principalmente aquelas de idiomaticidade inerentes aos verbos frasais, que não conseguimos traduzir por expressões idiomáticas. Há doze casos de *compensação* nos trechos estudados e vários outros no restante do texto da peça. Por não termos feito um levantamento de todas as traduções *pragmáticas* e das *adaptações* que ocorrem ao longo da tradução do texto completo, também não o fazemos das *compensações*. Entretanto, há um caso digno de destaque por produzir um belo efeito em português : é a tradução de *Shirley the Brave*, *Shirley Valentine*, p. 44, por *Shirley a Valente*, *Shirley Valentine*.

Considerações sobre alguns vocábulos do texto

Durante o trabalho, alguns vocábulos chamaram nossa atenção, e resolvemos fazer um pequeno levantamento de cinco deles, isto é: *just*, *dead*, *bloody*, *bleeding* e *fucking*.

Despertou nosso interesse a frequência do *just*, que aparece noventa vezes. Foi traduzido quarenta e quatro vezes por *só*: p.12 (segundo e terceiro), p.15 (segundo e terceiro), p.19, p.27 (segundo e terceiro), p.29, p.30 (todos os três), p.31 (todos os três), p.34 (primeiro, segundo, terceiro e quinto), p.37, p.39 (todos os dois), p.41 (primeiro), p.42, p.43 (primeiro, segundo, terceiro e quinto), p.54, p.56 (todos os dois), p.57 (segundo), p.58 (segundo e quarto), p.59 (primeiro, segundo e quarto), p.60 (primeiro), p. 61 (todos os três) e p.62 (todos os três). Dezesesseis vezes por *simplesmente*: p.22, p.25 (segundo, terceiro e quarto), p.27 (primeiro), p. 34 (quarto), p.35 (primeiro), p.40 (todos os dois), p.41 (segundo), p.48 (quarto), p.49, p.57 (primeiro), p.58 (primeiro), p. 59 (terceiro) e p.63. Cinco vezes por *acabar de*: p.14 (segundo), p.47 (todos os três) e p.57 (terceiro). Três vezes por *ali*: p.16 (todos os dois) e p.48 (primeiro). Três vezes por *lá*: p.26 (primeiro), p.35 (segundo) e p.48 (terceiro). Foi omitido oito vezes: p.14 (primeiro), p.20 (segundo), p.25 (primeiro), p.26 (segundo), p.27 (quarto), p.28, p.48 (segundo) e p.60 (segundo). Cada um dos onze casos restantes aparece uma vez. Temos oito que não representam problemas e três que precisam ser comentados. Os oito isolados são: *quando*, p.43 (quarto); *quase*, p.23 (segundo); *até*, p.32; *na mesma hora*, p.11; *bem na hora*, p. 58 (terceiro); *bem*, p.60 (terceiro); *aí*, p.15 (primeiro) e *não passar de*, p.15 (quarto). Há uma ocorrência que traduzimos por *então pega* dentro da expressão *então pega e faz* → *you just do it*, p. 20. Uma das vezes não se consegue localizá-lo, já que faz parte da expressão *it is just as well*, p.23 → *é melhor assim*; e, finalmente,

fazemos uma *compensação* com o *just* do trecho 39, p. 38: em seu lugar inserimos a expressão *como quem não quer nada*.

Todos os outros quatro vocábulos são disfóricos usados como adjetivos enfatizadores.

Temos treze ocorrências de *dead*, dez de *bloody*, quatro de *bleeding* e quatro de *fuckin*g.

Das treze ocorrências de *dead*, quatro traduzimos por *super*: *dead interesting*, p.16 → *super interessante*; *dead serious*, p.21 → *super a sério*; *dead daring*, p.29 → *super ousado(s)*; *dead kind*, p.57 → *super gentil*. Preservamos a conotação do *dead* como morrendo / morto: em duas traduções: *dead embarrassed*, p.50 → *morrendo de vergonha*; e, *dead nervous*, p.63 → *morrendo de medo*. Cada uma das outras sete ocorrências recebeu uma tradução diferente: *dead logical*, p.14 → *mais que lógico*; *dead case*, p.15 → *caso encerrado*; *dead odd facts*, p.24 → *fatos antigos singulares*; *dead elegant*, p.26 → *podre de chique*; *dead quizzical look* , p.34 → *olhar de pura gozação*; *dead silky*, p.36 → *maravilhosamente sedosas* e *dead content*, p.49 → *feliz da vida*.

O adjetivo *bloody* aparece dez vezes. Em quatro delas é traduzido por *maldito/a(s)*: *bloody tickets*, p.15 → *malditas passagens*; *bloody hell else*, p.25 → *de que outra maldita maneira*; *bloody neck*, p.42 → *maldito pescoço* e *bloody fishing boats* → *malditos barcos de pesca*. Duas vezes traduz-se por *completamente*: *bloody mental*, p.19 → *completamente louca* e *bloody mad*, p.60 → *completamente maluca*. Uma vez traduzimos por *degraçada*: *(to be) bloody lucky*, p.17 → *(ter) uma sorte desgraçada* e uma vez ocupa o lugar de *diabo* na expressão: *bloody hell*, p.50 → *diabo dos infernos*. Perde-se dentro da afirmação *I bloody did*, p.50 → *Falei e disse*. E é omitido uma vez em *not even my bloody fault*, p.18 → *nem foi minha culpa*.

O vocábulo *bleeding* aparece quatro vezes no texto. Em certo momento, é traduzido por uma expressão idiomática: *bleeding good*, p.12

→ *grande maravilha*. Em duas ocorrências, por *maldita*: *bleeding Colditz*, p.33 → *maldita prisão nazista* e *the bleeding change of life*, p.64 → *a maldita parada das regras*. Em uma ocasião traduz-se por *puta*: *a bleeding word*, p.47 → *uma puta numa palavra*.

Temos quatro adjetivações empregando *fucking* . Três traduzidas por *pôrra*: *the fucking daffodils*, p.11 → *as pôrra das violetas*; *loop the fucking loop*, p.19 → *louca, uma pôrra louca*; e, *fantastic, fucking fantastic*, p.53 → *que máximo, pôrra que máximo*. E uma traduzida por *merda*: *chips and fucking egg*, p.35 → *ovo com batata frita de merda*.

Concluimos que é possível manter o humor da língua de partida na língua de chegada se, conscientes das perdas inevitáveis, trabalharmos para compensá-las, pela utilização de adaptações e recriações sempre que a tradução literal com normalização sintática e a tradução pragmática forem insuficientes. Necessário se faz aceitar que algumas vezes a verossimilhança deve prevalecer, mas que, na maioria das vezes, é melhor *ferir* a verossimilhança e conseguir um texto tão engraçado na língua e cultura de chegada quanto ele é na língua de partida.

Bibliografia

- ALAM, Quaiser Zoha — *Humor and translation: evidence from Indian English*. *Meta*, Montréal, 34: 72-8, 1989.
- ARISTÓTELES — *Poética*, Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo, Ars Poética. 1992.
- AUBERT, Francis H. — *Reflexões sobre o ato tradutório*. *Aluates*, São Paulo, 21: 1-6, 1979.
- _____. *Etapas do ato tradutório*. *Tradução e Comunicação*, São Paulo, 1: 13-24, 1981.
- BERGSON, Henri — (trad. 1983). *O Riso*. Rio de Janeiro, Zahar Editores. 1911.
- BOOTH, Wayne C. — *A rhetoric of irony*. Chicago, University of Chicago Press, 1974.
- BRYSON, Bill — "Wordplay". Em seu *The mother tongue*. New York, William Morrow & Co. Inc., 1990. p. 225-38.
- CAILLÉ, Pierre-François (Founder editor) et Hans Thomas Schwarz (dir) — *Babel*, Bonn, Federation Internationale des Traducteurs avec le concours de l'Unesco, 34, 1988.
- CATFORD, J. C. — *A linguistic theory of translation*. Oxford, Oxford University Press, 1964.
- CLAIRE, Elizabeth — *What's so funny?* Rochelle Park, Eardley Publications, 1984.
- CRUSE, D. A. — *Lexical semantics*. London, Cambridge University Press, 1986.
- DIOT, Roland — *Humor for intellectuals: can it be exported and translated: the case of Gary Trudeau's in search of Reagan's Brain*. *Meta*, Montréal, 34: 84-7, 1989.

- DOLITSKY, Marlene — Humor and the unsaid in *Journal of Pragmatics*. North Holland, 7: 39-48, 1983.
- DRAITSER, Emil — *Comparative analysis of Russian and American humor*. *Meta*, Montréal, 34:88-90, 1989.
- DOWNING, Pamela — *On the creation and use of English compounds*. *Language*, Baltimore, 53: 810-42, 1977.
- FRASER, Bruce — *Motor oil is motor oil*. *Journal of Pragmatics*. North Holland, 12: 215-20, 1988.
- _____ — *Reply to Wierzbicka*. *Journal of Pragmatics*. North Holland, 12: 225, 1988.
- GREEN, Georgia M. — *Nonsense and reference: or the conversational use of proverbs*. CLS, Chicago, 226-39, 1975.
- GRUGTEN, Alain Van — *La récréé du traducteur*. *Meta*, Montréal, 34: 26-32. 1989.
- HAVERKATE, Henk — *A speech act analysis of irony*. *Journal of Pragmatics*. North Holland, 14: 77-109, 1988.
- ILLARY, R. & J. W. Gerald — *Semântica*. Série Princípios, São Paulo, Ática, 1985.
- JAKOBSON, Roman — Brower Ruben, A. Editor. *On Linguistic Aspects of Translation*. *On Translation*. New York, OUP, 1966.
- KNIGHT, Max — *The happy adventure of translating German humorous verse*. *Meta*, Montréal, 34: 105-8, 1989.
- KREIDLER, Charles — *Creating new words by shortening*. *Journal of English Linguistics*, 13, 1979.
- LADO, Robert — *Linguistics across cultures*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1974.
- LANDHEER, Ronald — *L'ambigüité; un défi traductologique*. *Meta*, Montréal, 34: 33-43, 1989.

- LAURIAN, Anne Marie et Don L. F. Nilsen (dir) — *Humour et traduction / humor and translation*. *Meta*, Montréal, 34: 1-141, 1989.
- LEECH, G. N. — *A linguistic guide to English poetry*. London, Longman Group Ltd., 1969.
- LEIBOLD, Anne — *The translation of humor: who says it can't be done?* *Meta*, Montréal, 34: 109-111, 1989.
- LOTFIPOUR-SAEDI, K. — *Discourse analysis and the problem of translation equivalence*. *Meta*, Montréal, 35, 1990.
- MORGAN, Jerry L. — *Two types of convention in indirect speech acts*. *Syntax and Semantics: Pragmatics*. New York, Academy Press, 9: 161-280, 1978.
- MUECKE, D. C. — *The compass of irony*. Kent Witstable Litho Ltd., 1969.
- NEWMARK, Peter — *A tentative preface to translation: methods, principles, procedures*. *Audio-Visual Language Journal*, 14:3, 1976-77.
- NIDA, Eugene A. et Charles R. Taber — *The theory and practice of translation*. Leiden Netherlands, E. J. Brill, 1974.
- NIEDZIELSKI, Henri — *Cultural transfers in the translating of humor. ?*: 139-156, 1988.
- _____ — inédito. *Cultural identification as a pre-requisite to the translation of humor*. University of Hawaii.
- NILSEN, Don L. F. — *Better than the original: humorous translations that succeed*. *Meta*, Montréal, 34: 112-124, 1989.
- PEPICELLO, W. J. — *Pragmatics of humorous language*. *Journal of the Sociology of Language*. Amsterdam, Mouton de Gruyter, 27-35, 1987.
- PIRANDELLO, Luigi — (trad. 1974). *On humor*. The University of North Carolina Press., Chapel Hill, N. C., 1960.
- PHILIPS, Susan U. — *Teasing, punning, and putting people on*. *Working Papers in Sociolinguistics*, 28, 1-21, 1975.

- ORTIGA, Odília Carreirão — **O riso e o risível em Millôr Fernandes: o cômico, o satírico e o "humor"**. São Paulo, USP (tese de doutoramento não publicada), 1992.
- RAPHAELSON-WEST, Debra S. — *On the feasibility and strategies of translating humor*. *Meta*, Montréal, 34: 128-141, 1989.
- RASKIN, Victor — **Semantic mechanisms of humor**. Netherlands, D. Reidel Publishing Company, 1985.
- RUSSELL, Willy — **Shirley Valentine**. New York, 1988.
- SCHÄFFNER, Christina — *World knowledge in the process of translation*. *Target*, Amsterdam, John Benjamins, B.V. 3 (1): 1-16, 1991.
- SEARLE, J. R. — (rep. 1970). **Speech acts**. Cambridge, Cambridge University Press, 1969.
- SPINA, Segismundo — **Normas gerais para os trabalhos de grau**. 3.ed., São Paulo, Ática, 1994.
- STEINBERG, Martha — **Morfologia inglesa**. São Paulo, Ática, 1985.
- _____ — *Neologisms by reduplication*. Comunicação apresentada no Seventh Biennial Symposium On International Literatures and Languages; George Mason University, Fairfax, VA, USA, novembro de 1987.
- _____ — *Neologisms por redução*. Comunicação apresentada no II Encontro da ANPOLL, Rio de Janeiro, maio de 1987.
- TAGNIN, S. E. O. — **Levels of conventionality and the translator task**. São Paulo, USP (tese de doutoramento não publicada), 1987.
- VASCONCELLOS, Muriel — *A functional model of translation: humor as the case in point*. *Babel*, Bonn, 32(3): 134-145, 1986a.
- VASQUEZ-AYORA, Gerardo — **Introducción à la traductología**. Washington, D. C., Georgetown University Press, 1977.
- WHITEHOUSE, J. C. — inédito. *A practioner's theory: some notes on the nature and techniques of translation*.

WIERZBICKA, Anna — *Why can you have a drink if you can't have an eat?*
Language, Baltimore, 48 (4): 753-99, 1982.

_____ — *Introduction*. **Journal of Pragmatics**, North-Holland, 10: 519-34, 1986.

_____ — *Boys will be boys: radical semantics vs. radical pragmatics*.
Language, Baltimore, 63(1): 95-114, 1987.

_____ — *Boys will be boys: a rejoinder to Bruce Fraser*. **Journal of Pragmatics**, North-Holland, 12:221-224, 1988.

YAMAGUCHI, Haruhito — *How to pull strings with words*. **Journal of Pragmatics**, North-Holland, 12:323-37, 1988.

ZWICKY, Arnold M & Elizabeth D. Zwicky — *Imperfect puns, markedness, and phonological similarity: with fronds like these, who needs anemones?** **Folia Linguistica Acta Societatis Linguisticae Europaeae**, Amsterdam, Mouton Publishers, (XX):3-41986.

Dicionários Consultados:

American Heritage Dictionary. 2ª ed., Mark Boyer, Ed. 1982. Boston. Houghton Mifflin Co.

Caldas Aulete. 5ª ed. Hamílcar de Garcia, Ed. 1964. Rio de Janeiro. Editora Delta.

Camargo, Sidney e Martha Steinberg. Dictionary of Metaphoric Idioms English- Portuguese. Dicionário de Expressões Idiomáticas Metafórica Inglês-Português. 1990. São Paulo, EPU.

Collins Cobuild English Language Dictionary. John Sinclair, Ed. 1987 (repr. 1991) The University of Birmingham. Collins Publishers.

Novo Dicionário Barsa das Línguas Inglesa e Portuguesa. The New Barsa Dictionary of the English and Portuguese Languages. Antônio Houaiss e Catherine B. Avery, Ed. 1966. New York. Division of Meredith Publishing Co.

Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English. A. S. Hornby, Ed. 3rd ed. 1974. (5th impr.1976). Oxford. Oxford University Press.

Oxford Dictionary of Current Idiomatic English.vol.1. Verbs with Prepositions & Particles. A. P. Cowie & R. Mackin, Ed. 1975 (4th impr. 1979). Oxford. Oxford University Press.

Oxford Dictionary of Current Idiomatic English. vol.2. A. P. Cowie, R. Mckin & I. R. McCraig, Ed. 1983 (5th impr. 1985). Oxford. Oxford University Press.

Petit Robert 1. Dictionnaire de La Langue Française. A. Rey et J. Rey-Debove. 1991. Montréal. Les Dictionnaires Robert-Canada S. C. C.