

QUESTÕES DE HUMOR... E DE TÉCNICAS DA TRADUÇÃO

Maria da Graça Gomes de Pina

Lettorato di Portoghese

Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"

mgomesdepina@unior.it

Resumo

A primeira coisa em que se pensa quando se se debruça sobre um texto, à partida, classificado como humorístico, é qual o seu objectivo, quer dizer, qual é o dispositivo que faz espoletar no leitor aquele mecanismo pelo qual se desencadeia o riso? É um dispositivo aplicado de propósito? Não só, esse dispositivo que espoleta o humor é linguisticamente unidirecional, ou seja, visa apenas uma língua – aquela em que o texto foi escrito – ou permite uma abertura para outros contextos linguístico-culturais?

Palavras-chave: humor; tradução; Benni.

Abstract

The first thing we think of when we deal with a text supposedly classified as humorous is what is its aim or what is the device that triggers in the reader that mechanism which causes to laugh? Is that device used on purpose? Is that device which triggers humour linguistically unidirectional, i.e, aiming only one language – the one in which the texto was written – or does it allow for other linguistic and cultural contexts?

Keywords: humour; translation; Benni.

Le rire est le propre de l'homme.
RABELAIS

*Uma vida sem diversões é semelhante
a uma longa estrada sem hospedagens.*
DEMÓCRITO

É inegável que quando assistimos à queda desajeitada de uma pessoa anafada, esboçamos logo um sorriso de a-cumplicidade e de alívio, isto é, congratulamo-nos por *não* sermos nós o objecto da risada dos outros. Neste caso, é a nossa vista a desempenhar um papel capital no estabelecimento de ligações mentais que nos permitem prever uma cena cómica, sobretudo no exemplo oferecido anteriormente. A imagem do real imprime-se de tal modo na nossa memória construída sobre outros factos cómicos parecidos e já presenciados que a passagem do visual ao riso é quase imediata. Há portanto quem ria abertamente, há quem tente evitar o riso, para não ferir susceptibilidades, há quem simplesmente não ria, porque não considera cómica a desgraça alheia. Tudo isto é bastante ‘pacífico’... Mas tratando-se de uma imagem que já não é visual, mas escrita, como e por que se obtém o riso?

Um conto como o que nos propomos analisar oferece certamente problemas a nível tradutológico, mas muitos mais a nível extratextual. A primeira coisa em que se pensa quando se se debruça sobre um texto, à partida, classificado como ‘humorístico’, é qual o seu objectivo, quer dizer, qual é o dispositivo que faz espoletar no leitor aquele mecanismo pelo qual se desencadeia o riso? É um dispositivo aplicado de propósito? Não só, esse dispositivo que espoleta o humor é linguisticamente unidirecional, ou seja, visa apenas uma língua – aquela em que o texto foi escrito –, ou permite uma abertura para outros contextos linguístico-culturais? Eis, pois, alguns dos quesitos proporcionados pelo texto humorístico que tentaremos, por quanto nos é possível, explicitar melhor.

Comecemos pela questão onomástica. O conto que se examinará é de autoria de Stefano Benni (1997²³) e intitula-se *Il racconto del terzo uomo col cappello – Il pornosabato dello Splendor*. Ora, já o título oferece alguns problemas principalmente devido ao uso da palavra composta « pornosabato », termo claramente inventado pelo autor, contendo um elemento de formação de outras palavras, a saber, *porno*, que na língua portuguesa (mas creio também na italiana) se presta apenas a usos como os que vemos nos vocábulos construídos para indicar qualidade ou estado: por exemplo, *pornocracia*, *pornofonia*, *pornografia*, *pornografismo*, etc. A tradutora desta recolha de contos, Sara Ludovico, verte o

título na seguinte forma: *A História do Terceiro Homem de Chapéu – O pornossábado do Esplendor*.

À primeira vista, o que causa perplexidade é, por um lado, a escolha de ‘inventar’ uma palavra como «pornossábado», que não é muito clara para um lusófono e, em contrapartida, traduzir o italiano «Splendor» por *Esplendor*. Uma segunda perplexidade manifesta-se logo de seguida no texto com a escolha de não traduzir o nome próprio da vila onde decorre a ação: «Sompazzo». Essa escolha fora justificada pela tradutora (2010: 13) que preferiu explicar em nota o jogo de palavras criado pelo autor em torno da assonância *son(o) pazzo (= sou doido)*.

Ora, se a decisão de traduzir «Splendor» por *Esplendor* pode ser aceitável, em se tratando, como se verá depois, do nome do cinema, porque se sustenta a tese de que os nomes próprios devem manter-se tais como aparecem no texto-fonte¹ – embora não cause particulares problemas a um leitor português um nome estrangeiro para um cinema (existem vários em Lisboa, com nomes altissonantes: *City, Medeia King*, só para citar alguns) –, o que parece incongruente é precisamente deixar passar em branco o nome da vila sem o traduzir. O nome «Sompazzo» na língua originária consiste num trocadilho que dificilmente servirá ao leitor de língua portuguesa como agulha magnética para o riso.

Voltemos ao problema da palavra «pornossábado». Como disse antes, não é fácil reconhecer imediatamente o sentido por detrás da aglutinação realizada pelo autor. Um sentido possível seria um *sábado pornográfico*, mas não é isso que ao longo do texto se deduz ser o seu significado. Como o leitor acabará por verificar o « pornosabato » é apenas um *sábado dedicado à temática pornográfica*, pois é o dia destinado à projecção de filmes pornográficos. Todavia, mantendo esta quantidade de palavras na tradução acabaríamos por penalizar o termo no que diz respeito ao seu impacto, razão pela qual a solução de S. Ludovico se revela, talvez, a mais satisfatória, até porque «La teoria della traduzione per definizione non dovrebbe occuparsi di prescrizioni, ma, al massimo, di opzioni, in quanto non dice cosa *si deve*, ma cosa *si può fare*» (Salmon 2002: 146 n. 3).

Mais difíceis de solucionar, pelo menos para fins humorísticos, são os usos de certas palavras e/ou expressões com duplo sentido, ou seja, vocábulos que se prestam a significados plurívocos facilmente perceptíveis a um leitor italiano, mas que falham quanto ao

¹ «Il nome di un personaggio [...] non è il nome di una persona reale, scelto secondo certe usanze e certi scopi socio-rituali; è il nome di un “oggetto” d’arte, scelto secondo precisi canoni (o anticanoni) e precisi intenti estetici» (SALMON KOVARSKI 1997: 73-4).

mesmo objectivo ao serem traduzidos para português. Refiro-me particularmente a dois casos, o primeiro dos quais completamente ignorado:

1) Ad esso il geometra, dopo aver sentito parlare di “cinema a luci rosse”, aveva appeso ventotto mostruosi globi purpurei uno accanto all’altro in una struttura imitante la catena molecolare (p. 182).

Depois de ter ouvido falar dos «cinemas de luz vermelha», o mestre-de-obras pendurou vinte e oito monstruosos globos purpúreos, uns ao lado dos outros, formando uma estrutura semelhante à da cadeia molecular (p. 262).

2) Questi globi però non funzionavano mai più di tre alla volta, anzi quasi a ogni proiezione un globo cominciava a friggere e scoppiettare coprendo l’audio, al che la maschera gridava “occhio alla mela” e tutti trovavano rifugio sotto i sedili (p. 182).

No entanto, estes globos não funcionavam mais do que três ao mesmo tempo e, a cada projecção, havia sempre um globo que começava a fritar e a crepitar, abafando o áudio. Nessa altura, alguém gritava: «atenção à maçã!» e todos se apressavam a refugiar-se debaixo das cadeiras (p. 262).

1) Comecemos pelo primeiro exemplo. Um leitor italiano entende fácil e imediatamente o sentido para o qual remete a expressão «cinema a luci rosse» e a sua ligação cómica com os *vinte e oito globos purpúreos* pendurados no tecto. Ora, com que ideia fica o leitor lusófono desta associação de imagens? A tradução por «cinemas de luz vermelha» não surte absolutamente nenhum efeito cómico, pois não existe em português nenhuma expressão linguística que dê a entender que se esteja a falar de um cinema que passa filmes pornográficos. Razão pela qual a ausência de uma nota explicativa, neste caso específico, causa um alheamento no leitor que não compreende o motivo por que se fala de uma decoração de cinema com globos purpúreos. Aliás, a ideia que pode surgir na mente do leitor é a de uma discoteca e não a de um cinema pornográfico. Por isso, uma dúvida surge quanto à inexistência de uma nota em rodapé: ou a tradutora também não entendeu o jogo de palavras criado pelo autor ou, estando bem inserida na língua que traduz, não se apercebeu da ‘distorção’ criada no ato de verter esse mesmo jogo de palavras.

Como resolver esta dificuldade? Uma possibilidade poderia ser explorar o único caso (creio) existente na língua portuguesa que remete para o âmbito pornográfico e usa

simultaneamente a imagem das ‘luzes vermelhas’. Em português, quando se fala de “casa de luzes vermelhas”, facilmente se entende que se está a aludir a uma “casa de alterne” ou mais simplesmente a um *bordel*. Aqui, teríamos a menção às *luzes vermelhas* que permitiria estabelecer um paralelismo com a expressão italiana, embora no caso português se esteja a falar de um bordel e não especificamente de um cinema. O problema é solucionado só em parte, porém. Uma hipótese que permitiria salvar, se assim se pode dizer, o efeito cómico da imagem é o acrescento de mais uma palavra, obtendo assim, «*Depois de ter ouvido falar dos “cinemas tipo casa de luzes vermelhas” [...]»*. Dessa forma, seria possível intuir que se estava a falar de um ambiente pornográfico sem todavia anular o jogo de palavras que compreende as luzes vermelhas e sem criar uma falsa imagem, quer dizer, sem levar o leitor a pensar que se pratica pornografia no cinema.

2) A segunda questão prende-se com a escolha feita pela tradutora quando à intradutibilidade do termo «*maschera*» italiano, termo que, como bem viu S. Ludovico, não se pode salvar na versão portuguesa. Na página 182 do texto-fonte, o autor referia-se ao aviso da «*maschera*» para que todos se baixassem quando um dos globos explodia. A meu ver, a solução encontrada pela tradutora mostrou ser a melhor. Ao escolher traduzir a primeira ocorrência do termo «*maschera*» por *alguém* (p. 262), Ludovico pôde depois, no parágrafo seguinte, servir-se de uma nota para explicar o jogo de palavras, permitindo a assimilação rápida da piada: «Normalmente era a “máscara” quem dava o sinal de alarme» (p. 263). Dessa forma, embora no texto não se perceba logo que o autor está a instaurar uma ambiguidade com a ‘máscara de Zorro’ – descrita depois no texto como a que o filho do proprietário do cinema usava para respeitar a necessidade de uma «*maschera*» no local –, a nota em rodapé permite que se possa aceder a e tirar prazer da imagem cómica criada pelo autor.

O conto de S. Benni baseia-se precisamente sobre a oscilação de duplos sentidos. Nessa oscilação balança o leitor italiano que pende ora para o sentido originário das expressões ora para o sentido velado e cómico garantido pelo contexto em que esse significado se consolidou.

Como último exemplo desta análise tradutológica do humor, pretendo debruçar-me sobre outro trocadilho que na tradução portuguesa não esgota plenamente o sentido do texto-fonte. Trata-se do título do filme pornográfico que será passado justamente no dia de sábado: «*Giochi proibiti di ragazze per bene*» (p. 182). A tradução de Ludovico é «*Jogos*

proibidos de meninas bem» (p. 264). A meu ver, a ausência da preposição *de* entre “meninas” e “bem” dificulta a percepção da piada, pois se cria no leitor a expectativa de um “bem” com valor adverbial, razão pela qual se esperaria que se seguisse ao “bem” alguma coisa, por exemplo, “bem boas”, “bem picantes”, etc. Digo isto também porque é com base nesse critério de “bem” que se instaura depois a ambiguidade do comentário feito por uma das personagens:

[...] “o si è per bene, o si fanno i giochi proibiti”, lei non era moralista, ma “ci piaceva la precisione” (p. 183).

[...] “ou se é como Deus manda, ou se fazem jogos proibidos” e, apesar de não ser moralista, “as pessoas gostam de formulações precisas” (p. 264).

Como se vê pela tradução, alterando a expressão, acaba por faltar aquela centelha humorística que, parece-me, estava garantida pela inserção da preposição “de”: «ou se é meninas de bem, ou se fazem jogos proibidos». Recorrer à figura divina anula quase por completo a inutilidade do comentário pronunciado pela personagem, inutilidade realçada pelo facto que se tratava de uma pessoa que gostava de pontificar sobre qualquer assunto, só para mostrar que estava a par de tudo (com efeito, a sua afirmação é uma verdade à *la Palice*).

Se a tradução capta o processo de transformação do texto e as suas profundas relações textuais com a realidade, posso dizer que a versão de Ludovico consegue, em grande parte, alcançar esse objectivo, dado que ao traduzir se trabalha principalmente (e em primeiro lugar) a nível gramatical e semântico. Todavia, concordo com a afirmação de Creva-tin (2002: 17) que

‘La nostra ricerca di adeguatezza comprensiva è ostacolata dalle stesse parole che noi usiamo: le parole non ci parlano del mondo, bensì del modello di mondo che noi abbiamo costruito anche tramite esse’.

Se nestes contos o mundo de fantasia de S. Benni é também um mundo que se rege por duplos sentidos de fundo sobretudo cómico cujo principal escopo é verificar o ‘nível sísmico’ do riso obtido pelas relações extratextuais que ele entrelaça com a realidade hodierna e com as suas contradições, então a sua tradução não pode ser o espelho semântico do texto-fonte nem a sua cópia exata na língua de chegada. É necessária uma grande

dose de inventiva ‘e de realismo maravilhoso’ para que o dispositivo linguístico que espoleta o humor não seja unicamente unidirecional. Razão por que faço minhas as palavras de Giorgio Scerbanenco em *Nessuno è colpevole*:

‘L’esattezza è certamente una grande virtù, ma non riscuote l’ammirazione di molti. Tra l’esattezza scrupolosa e la noia mortale, ha detto qualcuno, il passo è brevissimo.’

Bibliografia

Activa

BENNI Stefano (1997²³). *Il bar sotto il mare*. Milano: Feltrinelli, pp. 181-187.

BENNI Stefano (2010). *O café debaixo do mar*. Trad. port. Sara Ludovico, Lisboa: Ulisseia, pp. 261-271.

Passiva

BENJAMIN Walter (1968). «The task of the Translator»: ID. *Illuminations*. trad. Harry Zohn, New York: Harcourt, Brace & World.

BERGSON Henri (1993). *O Riso*. Lisboa: Guimarães Editores.

BETTETINI Gianfranco (2001). «La traduzione come problema del dialogo intermediale»: CALEFATO Patrizia; CAPRETTINI Gian Paolo; CALAIZZI Giulia (a cura di). *Incontri di culture. La semiótica fra frontiere e traduzione*. Torino: UTET, pp. 40-51.

CREVATIN Franco (2002). «La traduzione di testi antichi»: SCELFO Maria Grazia (a cura di). *Le questioni...* cit., pp. 17-22.

NEGAARD Siri (1995) (a cura di). *Teorie contemporanee della traduzione*. Bergamo: Bompiani.

ORTIZ GARCÍA Javier (2002). «Las relaciones textuales y extratextuales en el proceso de la traducción literaria: una propuesta terminológica y conceptual»: SCELFO Maria Grazia (a cura di). *Le questioni...* cit., pp. 279-290.

OSIMO Bruno (1998). *Manuale del traduttore*. Milano: Hoepli.

PIRANDELLO Luigi (1993). *L'umorismo*. Roma: Newton Compton.

SALMON Laura (2002). «Il processo traduttivo: algoritmi e strategie euristiche»: SCELFO Maria Grazia (a cura di). *Le questioni...* cit., pp. 134-147.

SALMON KOVARSKI Laura (1997). «Onomastica letteraria e traduttologia: dalla teoria alla strategia»: *Rivista Italiana di Onomastica*, 3, 1, pp. 67-83.

SCELFO Maria Grazia (2002) (a cura di). *Le questioni del tradurre: comunicazione, comprensione, adeguatezza traduttiva e ruolo del genere testuale*. Roma: Edizioni Associate Editrice Internazionale.

SCELFO MICCI Maria Grazia (1979). «Problemi della traduzione e ipotesi di lavoro per una didattica appropriata»: *A.I.O.N. – S.R.*, XXI, fascículo 1, pp. 325-336.

SCELFO MICCI Maria Grazia (1984). «Aspetti della traduzione letteraria. Riflessioni in margine alla versione italiana di un romanzo di M. Delibes»: *A.I.O.N. – S.R.*, XXVI, fascículo 1, pp. 249-274.

VIEZZI Maurizio (2002). «*Muggles*, Babbani e *Moldus*: traduzioni di *Harry Potter* a confronto»: SCELFO Maria Grazia (a cura di). *Le questioni... cit.*, pp. 291-305.