

A Problemática da Tradução do Humor e da Sonoridade das Palavras em *A Vida em Surdina/* *Deaf Sentence*

Maria Manuela Rocher Vieira Dias



Mestrado em Tradução – Variante Inglês
Departamento de Línguas, Culturas e Literaturas
Modernas

Lisboa, 29 de Março de 2012

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Tradução, em Inglês, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Gabriela Gândara Terenas do Departamento de Línguas, Culturas e Literaturas Modernas da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

DECLARAÇÕES

Declaro que esta dissertação é o resultado da minha investigação pessoal e independente, o seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

Declaro ainda que esta tese não foi aceite em nenhuma outra instituição para qualquer grau nem está a ser apresentada para obtenção de um outro grau para além daquele a que diz respeito.

A candidata,

Lisboa, 29 de Março. de 2012

Declaro que, tanto quanto me foi possível verificar, esta dissertação é o resultado da investigação pessoal e independente do candidato.

A orientadora,

Lisboa, 29 de Março de 2012.

**A PROBLEMÁTICA DA TRADUÇÃO DO HUMOR E DA
SONORIDADES DAS PALAVRAS EM *DEAF SENTENCE* / A
*VIDA EM SURDINA***

Maria Manuela Rocher Vieira Dias

Mestrado em Tradução – Variante Inglês

Departamento de Línguas, Culturas e Literaturas Modernas

Lisboa, 29 de Março de 2012

RESUMO

Um texto literário humorístico representa *a priori* um grande desafio para qualquer tradutor, sobretudo devido ao facto de assentar sobretudo na utilização de trocadilhos que, quase sempre, apenas fazem sentido nos contextos linguístico e cultural de partida. Todavia, quando esses trocadilhos resultam do facto de o protagonista do romance sofrer de dificuldades auditivas e de aqueles ocorrerem em diálogos com várias referências culturais muito específicas, conduzindo a situações hilariantes e caricatas, o acto tradutório acarreta novas dificuldades. Neste caso, o tradutor terá de assegurar a transposição das sonoridades, conjugando-a com a necessidade de as introduzir num contexto em que produzam o mesmo efeito conseguido no original, mas que faça sentido na língua e cultura de chegada.

A presente dissertação pretende, assim, tentar encontrar respostas para questões como as seguintes: de que forma(s) poderá o tradutor construir um diálogo em língua portuguesa, mantendo quer o efeito sonoro do trocadilho, quer o ambiente cómico em que aquele se insere? Que estratégias poderá utilizar, de modo a transmitir o conteúdo das referências culturais, próprias de um universo anglo-saxónico, para português, sem descurar a manutenção do humor? Ao tentarmos encontrar algumas respostas para as perguntas enunciadas, fundamentando-as, sempre que possível, nas teorias da tradução, em geral, e nas do humor, em particular, pretendemos, com este trabalho, discutir as problemáticas da tradução do humor e da sonoridade das palavras na versão portuguesa da obra *Deaf Sentence*, de David Lodge, por Tânia Ganho, publicada sob o título *A Vida em Surdina*.

PALAVRAS-CHAVE: Tradução, Humor, Sonoridade, Trocadilhos, (In)Visibilidade, Equivalência

ABSTRACT

A humoristic literary text is, *a priori*, a great challenge to any translator, especially when it thrives on the use of puns which very often only make sense in linguistic and cultural source contexts. However, when such puns are the consequence of the hearing difficulties of the novel's main character and occur in dialogues with specific cultural references which, in their turn, lead to hilarious and satirical situations, the task of translation is confronted by further difficulties. In this case the translator has to ensure that the sonorities are transposed and conjugate this with the need to place them in a context in which they achieve the same effect as in the source text, whilst ensuring it makes sense in the target language and culture.

And so the present dissertation will attempt to obtain answers to questions such as the following: how can the translator construct a dialogue in the Portuguese language which preserves both the sound effect of the pun and the comic environment to which it belongs? What strategies can he/she use to transpose the cultural references of an Anglo-Saxon world into Portuguese, without losing track of the humour? In attempting to obtain answers to these questions, taking, wherever possible, theories of translation in general, and more particularly those regarding humour as a point of departure, the focus of this study is the question of the translation of humour and of the sonority of words in the Portuguese version of David Lodge's *Deaf Sentence*, by Tânia Ganho, published under the title *A Vida em Surdina*.

KEYWORDS: Translation, Humour, Sonority, Puns, (In)Visibility, Equivalence

Dedico este trabalho ao Rui e ao Eduardo Lobo da Costa Simões, que encheram a minha vida de humor e momentos de amizade inesquecíveis. Ao primeiro, meu cunhado, que já partiu, pelas saudades e por ter sido quem me deu a conhecer as obras de David Lodge e ao segundo, meu marido, que me dá (e sempre deu), o seu apoio incondicional.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, os meus maiores agradecimentos à minha orientadora, a Professora Doutora Gabriela Gândara Terenas, que, desde a componente curricular do Mestrado em Tradução, sempre acreditou neste projecto, incentivando-me a desenvolvê-lo e a transformá-lo numa dissertação. Durante o processo de coordenação e de elaboração do presente trabalho sempre primou pela sua disponibilidade, profissionalismo, objectividade, organização e exigência impecáveis.

Agradeço de igual modo à tradutora da obra em estudo, Tânia Ganho Gomes da Silva, por toda a sua simpatia e disponibilidade ao conceder-me uma entrevista presencial, na sua própria casa, e, posteriormente, através de toda a rectificação dos documentos inseridos em anexo neste trabalho.

Os meus agradecimentos à representante da Editora ASA, do grupo Leya, pela sua disponibilidade concedida na entrevista.

Não poderia deixar de agradecer aos meus colegas do Curso de Mestrado: Ana Plácido, Ana Mafalda Veiga, Beatriz Parralejo, Carmo Oliveira, Cristina Roquete, Hélder Lopes, José Brazio, Moira Difelice, Oana Popovici, Rute Ribeiro, Teresa Alves e Tiago Vaz, por serem os melhores Colegas que se pode ter, por toda a sua amizade, apoio e incentivo demonstrados ao longo de todo este processo.

Por último, gostaria de agradecer à Dr.^a Maria Manuela Lobo da Costa Simões, grande e querida amiga, que, desde sempre, acreditando nas minhas capacidades, me sugeriu este mestrado, incentivando-me a realizar a presente dissertação.

INTRODUÇÃO

Este trabalho pretende reflectir sobre a problemática da tradução do humor e da sonoridade das palavras na obra *Deaf Sentence*, de David Lodge, para a versão portuguesa *A Vida em Surdina*, de Tânia Ganho. Procuraremos, assim, analisar o modo como a tradutora consegue transmitir o humor em língua portuguesa, não obstante as diferentes características linguísticas e culturais existentes entre a língua de partida e a de chegada.

Trata-se de uma obra literária em que o humor, resultante, em grande medida, da deficiência auditiva do protagonista, constitui uma das características fundamentais do texto, baseando-se essencialmente na oralidade e nas sonoridades, factores que, à partida, colocam vários desafios à actividade tradutória.

A distorção dos sons e a incompreensão das palavras levam à formulação de vários trocadilhos linguísticos, alguns com implicações de cariz cultural, que conduzem, inevitavelmente, a situações cómicas e caricatas. Como transpor, então, sonoridades e especificidades de uma língua (e de uma cultura) de origem anglo-saxónica, que tem uma fonética muito própria, para a língua portuguesa? Como preservar numa tradução o efeito cómico dos diversos trocadilhos veiculados no texto de partida?

Por outro lado, esses trocadilhos desenvolvem-se sobretudo através de diálogos, os quais causam dificuldades acrescidas ao tradutor. Coloca-se-lhe, assim, o problema de conjugar a transposição das sonoridades com a necessidade de as introduzir num contexto em que produzam o mesmo efeito conseguido no original, mas que faça sentido na língua e cultura de chegada. De que forma poderá o tradutor construir um diálogo em língua portuguesa, mantendo quer o efeito sonoro do trocadilho, quer o ambiente cómico em que aquele se insere?

Acresce ainda o facto de estas situações, de grande cariz humorístico, surgirem integradas no contexto sociocultural britânico cujo humor se caracteriza, em boa parte, pela sua pertinência, subtileza e sentido de oportunidade. Que estratégias poderá o tradutor utilizar, de forma a transmitir o conteúdo das referências culturais, próprias do universo anglo-saxónico, para português, sem descurar a manutenção da comicidade? De que modo conseguirá contornar as dificuldades linguísticas e culturais levantadas por um texto com estas características?

Tendo em consideração que estas questões, emergentes no romance cuja tradução nos propomos examinar, representam, por certo, um campo muito fértil para a investigação no âmbito dos Estudos de Tradução, o objectivo deste trabalho incide, prioritariamente, na análise detalhada dos vários recursos usados pela tradutora ao longo do processo de tradução, de forma a resolver e/ou a tornear os vários problemas que a narrativa lhe coloca, garantindo, ao mesmo tempo, a transmissão das sonoridades e do carácter humorístico e cultural da obra.

Com efeito, trata-se de um romance em que a personagem principal, Desmond Bates, Professor Universitário e especialista em Linguística Aplicada, é confrontado com o diagnóstico de “surdez nas altas-frequências”, bilateral, depois de ter vindo a perder progressivamente a audição. Tal diagnóstico, para além de ter implicado a reforma antecipada, limita a vida quotidiana do protagonista sob diversos aspectos, factor que fornece à obra um carácter extremamente humano, conduzindo o leitor através de várias situações ora desconcertantes, ora hilariantes, produto da falta de compreensão do que é dito à personagem. Esta perspectiva da vida é compartilhada pela situação real do autor, que, também ele, sofre do mesmo mal, factor que imprime, decerto, um cunho autobiográfico à narrativa, tal como, aliás, é expresso em nota do próprio autor ao final do livro e em entrevista a que tivemos acesso, muito embora o resto da obra seja ficcionado.

Assim, é importante tecer algumas considerações a partir das referências que David Lodge menciona, quer no romance, quer na entrevista atrás referida, para que nos possamos aperceber da verdadeira dimensão do problema da não-comunicação entre doentes auditivos e o mundo exterior, tal como o autor refere, “when the world of sound fades away”¹ (Lodge, *The Sunday Times* [s.p.]). O próprio narrador de *A Vida em Surdina* explica as características do efeito Lombard logo na primeira página do romance, também como introdução ao mesmo, servindo como ponto de partida ao entendimento por parte do leitor da importância que esta questão adquire na obra:

O Efeito Lombard, assim designado por causa de Etienne Lombard, que concluiu, no início do século XX, que os falantes aumentam o seu esforço vocal, num ambiente ruidoso, para lutarem contra a degradação da inteligibilidade das suas mensagens. Quando vários falantes exibem este reflexo em simultâneo tornam-se, como é óbvio, eles próprios a fonte de

¹ “Quando o mundo do som se desvanece” (tradução nossa).

ruído desse mesmo ambiente, agravando gradualmente a sua intensidade (Ganho 2008:9).

Este efeito, que não é de fácil análise, aumenta em ambientes ruidosos, sobretudo se os mesmos forem constituídos por paredes lisas e nuas, e mobilados com peças também lisas. Nestes espaços, o som provocado pelas vozes é projectado, distorcido e reflectido quando embate nessas superfícies, provocando um ruído de fundo, ensurdecedor, que, por sua vez, faz aumentar ainda mais o tom de voz dos falantes para se fazerem ouvir. Para uma pessoa com problemas auditivos, este tipo de ambientes torna-se um verdadeiro “inferno”, pois, não sendo completamente surdas, ficam expostas a uma multitude de sons, que chegam de todas as direcções, tornando impossível escutar o que a pessoa ao lado está a dizer.

A tomada de consciência destes problemas dos doentes auditivos é fundamental para a compreensão do trabalho que se segue, na medida em que, mesmo pessoas que ouvem bem deparam-se inúmeras vezes com este tipo de situações, em que se torna impossível ouvir alguém que está perto de nós.

Efectivamente, tal como Lodge admite numa entrevista, a “surdez nas altas-frequências” torna-se ainda mais evidente e “cruel”, uma vez que quanto maior é a frequência, maior é a incompreensão dos discursos, “which makes it difficult to distinguish consonants, especially when there is a lot of background noise”² (Thwaite 2009 [s.p]). São essas condições que, transportadas para a narrativa, imprimem o carácter cómico ao texto, conduzindo-nos através de episódios para nós, leitores, hilariantes, mas que para os padecentes do mal são fonte de angústia e representam um afastamento do mundo que os rodeia.

No entanto, através da voz de Desmond Bates, David Lodge, de uma forma irónica, consegue transformar o efeito de alheamento que esse *handicap* trouxe à sua vida em situações cómicas, que ocorrem no quotidiano. Neste contexto, será, pertinente tentar aprofundar as várias perspectivas de tradução do humor, defendidas por alguns teóricos, de forma a conseguir um fio condutor que permita porventura explicar a eficácia de transposição de um texto humorístico para outra língua e outra cultura.

² “que torna difícil distinguir as consoantes, especialmente quando existe muito barulho de fundo” (tradução nossa).

Para além das questões relacionadas com a temática do humor e da sonoridade das palavras, bem como das problemáticas inerentes à tradução da obra de Lodge, levantam-se ainda outras decorrentes da sua classificação como (sub)género literário de raiz anglo-americana – o romance académico – e as circunstâncias em que obteve alguma adesão por parte de escritores de outros países, nomeadamente em Portugal.

Assim, o presente trabalho encontra-se dividido em três capítulos. No primeiro – “David Lodge nos Sistemas Literários Britânico e Português” – pretendemos apresentar um esboço biobibliográfico do autor e reflectir sobre o estatuto do romance académico, enquanto (sub)género literário, nos universos anglo-americano e português. No segundo capítulo, intitulado “Problemáticas em Torno da Tradução do Humor”, procuraremos fazer uma breve análise de diversas teorias sobre a construção e a transmissão do humor, a par das dificuldades envolvidas na sua tradução para outras línguas e culturas. Por fim, no terceiro capítulo – “A Tradução do Humor em *A Vida em Surdina*” – centrar-nos-emos no estudo de alguns aspectos da sonoridade e das opções tradutológicas assumidas por Tânia Ganho ao longo da versão portuguesa da obra *Deaf Sentence* de David Lodge.

1. David Lodge nos Sistemas Literários Britânico e Português

At the level of the sentence, humour depends on the choice and order of words. To write well you must always be good at anticipating the reaction of readers to your text, and this is particularly important in comedy³ (Lodge: 2009: [s.p.])⁴.

Nascido nos arredores de Londres, em 28 de Janeiro de 1935, no seio de uma família operária e católica, David Lodge frequentou a University College de Londres, em 1952, completou o Bacharelato em Inglês em 1955, o Mestrado em 1959 e o Doutorado em Literatura Inglesa, na Universidade de Birmingham, em 1960. Foi assistente do British Council em Londres, tornando-se posteriormente docente universitário. Em 1976 foi nomeado Professor de Literatura Inglesa Moderna, na Universidade de Birmingham, e membro da Royal Society of Literature. Reformou-se em 1987 e, desde então, tem-se dedicado exclusivamente à escrita. É autor de numerosos trabalhos de crítica literária inglesa e norte-americana, sobretudo de romances e teoria literária. É também dramaturgo e argumentista, tendo adaptado algumas das suas narrativas (e as de outros escritores) para a televisão.

É autor de uma vastíssima obra composta de vários romances e ensaios críticos essencialmente sobre romance (inglês e norte-americano) e crítica literária, entre os quais se podem distinguir os seguintes títulos: *The Novelist at the Crossroads and Other Essays on Fiction and Criticism* (1971), *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature* (1977), *Write On: Occasional Essays* (1986), *The Art of Fiction* (1992), *The Practice of Writing* (1997), *Consciousness and the Novel* (2003) e ainda de uma peça de teatro, *The Writing Game* (1990)⁵.

Lodge foi galardoado com vários prémios e distinções, entre os quais podemos destacar o Hawthornden Prize e o Yorkshire Post Book Award (Finest Fiction) (1975), com *Changing Places*; o Booker Prize for Fiction (shortlist) em 1984 e 1989; o Royal

³ “Ao nível da frase, o humor depende da escolha e da ordem das palavras. Para escrever bem deve-se ser sempre bom a antecipar a reacção dos leitores ao texto, e isto é particularmente importante na comédia” (tradução nossa).

⁴ V. Thwaiite: 2009 www.bookdepository.co.uk/interview/with/author/david-lodge

⁵ V. Anexo I, p. 73 do presente trabalho.

Television Society Award (Best Drama Serial); e o Sunday Express Book of the Year, em 1989, com *Nice Work*. Recebe ainda o Silver Nymph (International Television Festival, Monte Carlo), em 1990, pela sua adaptação de *Nice Work* para uma série televisiva em 1989.

Tal como no seu primeiro romance, *The Picturegoers* (1960), que reflecte a vida de uma família católica no pós-guerra, muitas das outras narrativas ficcionais que escreveu baseiam-se em vivências pessoais. O romance em estudo constitui um exemplo paradigmático, pois representa a sua experiência de vida depois de lhe ter sido diagnosticada a surdez. Em *Grumpy Old Deafies*, Lodge admite que “it’s a heightened and altered version of my experience”⁶ (Lodge, *The Sunday Times* [s.p.]).

1.1. David Lodge e o Romance Académico

Lodge reaviva a tradição do romance académico, um subgénero literário que, em inglês, é chamado de *campus novel*, *university novel* ou *academic novel*. Segundo o autor, estes termos podem ser utilizados indiferenciadamente, considerando todavia *academic novel* uma expressão mais inclusiva, embora *campus novel* seja, na sua perspectiva, o termo mais indicativo da unidade de lugar que caracteriza o subgénero (Lodge, *Cycnos* [s.p.]).

Dentro do género mais abrangente do romance, o romance académico constitui um subgénero em que a acção se relaciona com a universidade e o *campus*, tendo inicialmente, nos finais do século XIX e princípio do século XX, como narrador, um aluno universitário, e, mais tarde, um Professor. Passa, assim, a conferir-se mais ênfase à condição de Professor do que à de estudante. Na opinião de Lodge, essa ênfase é a “distinctive feature of the campus novel, which emerged in the second half of the twentieth century”⁷ (Lodge, *Cycnos* [s.p.]).

De início, este subgénero surge com a publicação de *Fanshawe* (1828), de Nataniel Hawthorne. Nos finais do século XIX, assumiu a forma de livro de memórias quando um grupo de romancistas da Universidade de Harvard começa a escrever sobre as suas

⁶ “é uma visão aumentada e alterada da minha experiência” (tradução nossa).

⁷ “uma característica distintiva do *campus novel*, que surge na segunda metade do século XX” (tradução nossa).

experiências enquanto estudantes, aproximando-se frequentemente as suas obras de um registo de cariz memorialístico (Reis, *E-Dicionário* [s.p.]).

Paradoxalmente, quando surgiu, este subgénero literário não despertou grande interesse por parte dos maiores escritores norte-americanos, por se afastar alegadamente do cânone literário. No entanto, no século XX adquiriu um corolário mais irónico e crítico, quando foi recuperado por F. Scott FitzGerald em *This Side of Paradise* (1920).

Na segunda metade do século XX, sobretudo depois dos anos 60, com a democratização do acesso à escola pública, por ambos os sexos e por todas as classes sociais e raças, verifica-se um crescente interesse face “à literatura de origem étnica” e aos *Women Studies* (Reis, *E-Dicionário* [s.p.]). Entretanto, os *Cultural Studies* surgem em Inglaterra, curiosamente na Universidade de Birmingham, tendo-se, todavia, desenvolvido sobretudo nos meios académicos dos Estados Unidos, influenciando o renascimento do romance académico inglês e norte-americano, através de um confronto de atitudes e da nova imagem das universidades democratizadas. Estas profundas alterações teriam uma repercussão inevitável no *modus vivendi* das universidades, factor que se tornaria evidente em narrativas posteriores. Segundo Maria Filipa dos Reis, é a partir desta altura que, tanto nos Estados Unidos como em Inglaterra, o romance académico passa a assumir “proporções e características que vão contribuir para a sua definição como subgénero”, uma vez que as obras passam a ser narradas “do ponto de vista do ‘Professor’”, veiculando uma visão mais alargada e crítica, factor que contribuiu para sua definição como subgénero (*E-Dicionário* [s.p.]). Neste contexto, é também curioso salientar o facto de o subgénero ter surgido de forma independente, mas sensivelmente na mesma altura, em ambos os países⁸.

Do ponto de vista do narrador, fazem parte deste subgénero literário elementos como “a precariedade da situação económica do Professor ou *Scholar* (...), críticas (...) à Universidade e ao sistema de educação, que são, de facto, críticas aos valores que regem a sociedade, e acusações mordazes de imoralidade ou desonestidade dentro da profissão” (Reis, *E-Dicionário* [s.p.]).

De igual modo, ainda segundo Maria Filipa dos Reis, as narrativas passam a incluir o tema “da ‘viagem’, da itinerância, ligado à imagem do académico”, sinal dos tempos e das alterações de modos de vida, demonstrativos de como o meio académico

⁸ Cf. Lodge, *Cycnos* [s.p.].

começou a pressionar os professores universitários, que, não raro em detrimento das aulas, se vêem obrigados a frequentar conferências e congressos realizados em vários pontos do globo. Passa igualmente a verificar-se um certo “desconforto” por parte dos Professores quanto ao estatuto das “ciências humanas” (por oposição ao das “ciências exactas e tecnológicas”) cuja utilidade tem vindo a ser questionada numa sociedade onde os valores do saber académico se tornaram essencialmente pragmáticos. Assim, devido à adaptação deste subgénero literário à evolução das sociedades, que constituem, aliás, o pano de fundo onde os enredos se desenvolvem, o romance académico pode, não só ser “abordado” através de uma perspectiva literária, mas também analisado de um ponto de vista sócio-cultural (*E-Dicionário* [s.p.]).

Com efeito, Lodge, no seu artigo “Nabokov and the Campus Novel”, publicado em 2008, explica que, apesar de as universidades se dedicarem à busca da verdade e à preservação da grandeza da cultura de uma forma desinteressada, é também um facto que aqueles que nela trabalham, estudam e se movimentam são seres humanos com todas as suas fraquezas e excentricidades. Essa é a razão pela qual “the campus novel is a predominantly comic and satiric genre”⁹ (Lodge, *Cycnos* [s.p.]). Lodge considera a instituição académica como um “microcosmos” da sociedade em geral, onde “power, ambition, and sexual desire can be studied in a comic and satiric (...) manner”¹⁰ (Thwaite 2009: [s.p.]), e assume a sua crítica em relação à forma como a vida no *campus* universitário é um reflexo da própria sociedade:

novelists tend to write about millieux they know intimately. It’s changed a lot in that time, and those changes reflect changes in the society at large which also figure in my campus novels: the emergence of feminism and the counter-culture in the late sixties/early seventies in *Changing Places*, ..., or the economic upheaval of Thatcherism in Britain in the 80s, in *Nice Work*¹¹ (Thwaite 2009: [s.p.]

⁹ “o *campus novel* é um género predominantemente cómico ou satírico” (tradução nossa).

¹⁰ “o poder, a ambição e o desejo sexual podem ser estudados de uma forma cómica e satírica” (tradução nossa).

¹¹ “os romancistas tendem a escrever sobre os ambientes que conhecem intimamente. Mudou muito naquela altura, e essas mudanças, de um modo geral, reflectem alterações na sociedade que também aparecem nos meus *campus novels*: a emergência do feminismo e a contra-cultura dos finais dos anos sessenta/início dos anos setenta em *Changing Places*, ..., a revolução económica do Thatcherismo em Inglaterra nos anos 80, em *Nice Work*” (tradução nossa).

Com *Changing Places (A Troca)*, de 1975, Lodge inicia uma trilogia de romances académicos. A obra reporta-se a um programa de intercâmbio entre um *scholar* da Universidade de Rummidge, Phillip Swallow, e um professor americano da State University of Euphoria, Morris Zapp, que se envolvem numa disputa por um lugar em Rummidge. Ao primeiro romance seguiu-se, em 1984, *Small World (O Mundo é Pequeno)*, onde se desenvolve a história desses dois professores, mas dando relevo à personagem principal, Persse McGarrigle, um jovem docente e poeta irlandês, envolvido no mundo das conferências, que percorre no enalço de uma bela aluna, Angelica Pabst. O romance foi adaptado para uma série televisiva em 1988. *Nice Work (Um Almoço Nunca é de Graça)*, de 1988, completa a trilogia e foi também transposto para o ecrã, em 1989, desta feita pelo próprio autor. Trata-se de uma série televisiva, em quatro episódios, que descreve o relacionamento entre Vic Willcox, Director Geral de Recrutamento e Engenharia Geral da Companhia Pringle & Sons, e a feminista Robyn Penrose, assistente temporária da Universidade de Rummidge, especialista em romance industrial do século XIX e no papel da mulher na literatura. *Nice Work* tem como factor comum aos outros volumes da trilogia a Universidade de Rummidge, onde Philip Swallow, agora bastante mais velho e “Dear in Literature”, padece também de “surdez nas altas frequências”. Este romance incide em outros aspectos, nomeadamente as profundas alterações sofridas pelas universidades, a progressiva necessidade de adaptação da academia ao mercado de trabalho ou o problema da integração profissional dos alunos, reflectindo, assim, a interacção entre as comunidades universitária e industrial de Rummidge. Podemos considerar que, entre o primeiro (1975) e o último volume da trilogia (1988), Lodge vai adaptando os seus romances às crescentes transformações e exigências que se vão produzindo no meio académico.

Cabe-nos salientar que estes espaços, apesar de ficcionais, encontram-se intimamente ligados às experiências vividas por Lodge em Birmingham, tal como o autor assume na nota à edição de 1989 de *Nice Work*: “Rummidge is an imaginary city, with imaginary universities and imaginary factories, inhabited by imaginary people, which occupies, for the purposes of fiction, the space where Birmingham is to be found on maps of the so-called real world”¹² (Lodge 1989: [s.p.]). De igual modo, a State

¹² “Rummidge é uma cidade imaginária, com universidades imaginárias e fábricas imaginárias, habitada por pessoas imaginárias, e ocupa, com intenção ficcional, o espaço onde Birmingham pode ser encontrada nos mapas do chamado mundo real” (tradução nossa).

University of Euphoria ocupa o mesmo lugar de Berkeley, onde o autor foi “visiting Professor” em 1969.

Enquanto reflexo tanto da democratização do ensino e das profundas alterações de comportamentos verificadas nos Estados Unidos a partir de 1969 como também do movimento “Flower Power”, temáticas como a liberdade sexual e a luta pela emancipação da mulher encontram-se presentes em todos os *campus novels* de Lodge, onde “as vidas sexuais e acadêmicas dos seus personagens são caricaturas bem conseguidas” (Murcho [s.d.] [s.p.]). Em *Changing Places*, Swallow e Zapp, não só lutam pelo mesmo lugar acadêmico, mas também acabam por trocar de mulheres. Em *Small World*, exceptuando a personagem principal, um poeta romântico, os restantes e frívolos académicos “dedicam-se, basicamente, a ir para a cama uns com os outros e a lutar desalmadamente por distinções” (Murcho [s.d.] [s.p.]). Persse McGarrigle, por seu turno, percorre o mundo, de conferência em conferência, em busca do alvo da sua paixão, Angelica. Em *Nice Work* assiste-se a um forte envolvimento entre as personagens Vic Willcox e Robym Penrose, a par de uma alteração das suas visões do mundo. Neste sentido, David Lodge considera que o *campus novel* constituiu uma espécie de registo literário das mudanças verificáveis na segunda metade do século XX, sobretudo no respeitante a hábitos e práticas sexuais (Lodge, *Cycnos*: [s.p.]).

Estes aspectos são igualmente verificáveis em *Deaf Sentence*, quer através da estranha relação estabelecida entre a personagem principal, Desmond Bates, e a aluna universitária americana, Alex Loom, quer do próprio relacionamento sexual de Bates com a sua segunda mulher, Fred (diminutivo de Winfred), quer ainda mediante as experiências sexuais temáticas da sócia de Fred, Jackki, com o marido.

Desta forma, *Deaf Sentence* também poderá ser considerado um *campus novel*, pois contém certas características autobiográficas, que, aliás, David Lodge assume nas entrevistas: “*Deaf Sentence* could be called a retirement campus novel, since the main character is retired, but misses the academic environment and the status he enjoyed in it, still hangs around his old university campus...”¹³ (Thwaite 2009: [s.p.]).

Para além de Lodge se referir à vida académica, com a qual, apesar de reformado, continua a ter relações e afinidades, existem outras ocasiões na obra em que

¹³ “*Deaf Sentence* poderia denominar-se um *campus novel* na reforma, pois apesar de a personagem principal estar reformada e de lhe faltar o ambiente académico e o *status* que nele usufruía, ainda anda pelo seu *campus* universitário...” (tradução nossa).

se reconhece a presença, a voz do autor. Este envolvimento é igualmente referido pelo autor nas entrevistas, onde admite o seguinte: “the portrayal of the central character’s deafness is closely based on my own experience, and it is exceedingly unlike that I would have thought of writing a novel on this condition if it I hadn’t suffered from it myself”¹⁴ (Thwaite 2009: [s.p]).

Se, por um lado, o autor utiliza várias vozes ao longo da narrativa, quer na primeira quer na terceira pessoas, quando se refere à personagem Desmond, sendo através delas que podemos reconhecer os pontos comuns e também o distanciamento entre os dois (o autor e o protagonista), por outro, recorre a um discurso aparentemente de diário, iniciando os capítulos por data cronológica. Na entrevista dada por Lodge a Desidério Murcho, a propósito do seu livro *Thinks (Pensamentos Secretos)*, o autor admite essa dupla forma de caracterizar as personagens. Explica, assim, que quando utiliza um discurso na primeira pessoa, limita-se a “obter uma espécie de documento dos pensamentos de cada uma das personagens”, enquanto quando utiliza o discurso na terceira pessoa não “reivindica qualquer conhecimento do que estas personagens estão a pensar”, limitando-se “a descrever o que dizem e fazem” (Murcho 2004: [s.p.]).

Com efeito, a estrutura narrativa do romance é construída por camadas (*layers*), onde várias histórias, episódios e considerações se vão sobrepondo, conduzindo o leitor através de uma série de situações que permitem enquadrar o carácter da personagem principal num contexto de vida que ultrapassa o enredo central. Através delas, quer na primeira, quer na terceira pessoa, Lodge descreve com mestria acontecimentos relevantes na sua vida: a situação fatídica da doença e morte da sua primeira mulher (Maisie), vítima de cancro, e o modo como lhe sobreviveu juntamente com os filhos, Anne e Richard; a forma como conheceu uma aluna, adulta e divorciada (Winfred Holt) com quem se casou de novo, e as cirurgias plásticas, ao busto e ao traseiro, a que esta se submeteu; o seu relacionamento com o pai, viúvo e igualmente padecente de surdez, por cujo bem-estar se sente responsável visto ser filho único, e com quem se encontra em Brickley, nos arredores de Londres, de quatro em quatro semanas; a sua deslocação à Polónia para apresentar várias palestras sobre Análise do Discurso, em Cracóvia, e o desvio para visitar Auschwitz; e ainda o seu relacionamento com Colin Butterworth,

¹⁴ “o retrato da surdez da personagem principal é muito baseado na minha própria experiência e seria muito improvável que eu tivesse pensado em escrever um romance sobre esta condição, se eu próprio não sofresse dela” (tradução nossa).

colega do Departamento de Inglês, e orientador da aluna de Doutorado Alex Loom cujo tema de tese é “Uma análise estilística de bilhetes de suicídio”¹⁵.

No que respeita à sua deficiência auditiva, David Lodge, numa das suas entrevistas, admite que, aos quarenta anos, não se apercebera de que perdia progressivamente a audição. Assim, como não compreendia o que os seus alunos diziam nos seminários e nas tutorias, costumava acusá-los de falarem baixo e de cochicharem (*The Sunday Times*: [s.p.]). A este propósito, o autor explica ainda o seguinte:

consonants are pitched at a higher frequency than vowels and it is on consonants that we crucially depend to recognize words and distinguish between them. (...) Since *deafies* miss consonants, we rely on recognizable vowel sounds to hazard a Guess at a half-heard word, but if the speaker’s vowel system is unfamiliar as well we are lost”¹⁶ (*The Sunday Times* [s.p.])

Lodge descreve situações de inteira dependência da *hearing aid* e o seu malfadado relacionamento com as pilhas, que ficam descarregadas nas ocasiões mais inconvenientes, mas também deixa adivinhar que se pode dar ao luxo de pura e simplesmente desligar o aparelho quando a situação não lhe é favorável, e fá-lo com tanta ironia e humor (e uma certa amargura, também), que não podemos deixar de rir da sua desgraça. Ele próprio se expõe e caricatura a sua condição: “embarrassment, anxiety and frustration – these are the dominant psychological effects of deafness. Our noncomprehension makes us feel insecure. Our mistakes make us feel foolish”¹⁷ (Lodge, *The Sunday Times* [s.p.]).

Quanto à sua experiência pessoal, ainda no respeitante ao desconforto decorrente da utilização de aparelhos auditivos, Lodge refere que estes “create their own problems and irritations. They get bunged up with wax and their batteries give out at inconvenient moments. Being so small, they are easily mislaid or lost”¹⁸ (Lodge, *The Sunday Times*:

¹⁵ V. Ganho 2009:103.

¹⁶ “as consoantes são pronunciadas numa frequência mais elevada do que as vogais e dependemos essencialmente das consoantes para reconhecer as palavras e as distinguirmos umas das outras (...). Como os surdos não conseguem ouvir as consoantes, dependemos dos sons das vogais para arriscar uma hipótese de uma palavra mal entendida, mas se o sistema de vogais do falante também não nos for familiar, ficamos perdidos” (tradução nossa).

¹⁷ “embaraço, ansiedade e frustração – são estes os principais efeitos psicológicos da surdez. A nossa incompreensão faz-nos sentir inseguros. Os nossos erros fazem-nos sentir disparatados” (tradução nossa).

¹⁸ “[os aparelhos auditivos] criam os seus próprios problemas e irritações. Ficam entupidos com cera e as baterias falham nos momentos mais inconvenientes. Sendo tão pequenos, deslocam-se ou perdem-se facilmente” (tradução nossa).

[s.p.]). Trata-se de situações que transpõe para a sua personagem, em diversas circunstâncias, ao longo de todo o romance, imprimindo-lhe um cunho autobiográfico e humorístico ao parodiar a sua própria deficiência. Uma vez que a utilização dos aparelhos lhe provoca desconforto, em certas ocasiões o autor confessa que tenta passar sem eles, mas também admite que nem sempre as coisas correm bem: “Deafness does tend to make people rather withdrawn and grumpy (...) and then it makes other people irritated”¹⁹ (Cooke 2008: [s.p.]).

Essa deficiência parece também, de certa forma, reduzir a fonte de inspiração do próprio autor na produção da sua obra, visto impossibilitar-lhe a audição de conversas em espaços e transportes públicos, experiências que encara como contributos inspiradores ímpares, para além de fornecerem elementos para a sua actualização face a novos idiomas e expressões utilizadas pelos falantes, que o autor considera preciosos para poder imprimir a autenticidade da vida contemporânea aos diálogos dos seus romances. Com efeito, Lodge comenta esse efeito no seu artigo “Living under a Deaf Sentence”: “deafness restricts and thins out the supply of new ideas and experience on which the novelist depends to create his fictions”²⁰ (*The Sunday Times* [s.p.]).

Estes factores podem explicar, em parte, a tradução e a publicação da maioria dos romances e ensaios de David Lodge, no nosso país. Num artigo crítico intitulado “Pensamentos Secretos entre Duas Culturas”, publicado em 2002, por altura da edição do livro *Pensamentos Secretos* (tradução portuguesa da obra *Thinks* de David Lodge), Desidério Murcho comenta, relativamente à obra do autor produzida até à data, o seguinte:

Aparentemente, muitas pessoas gostam de Lodge unicamente pelo seu humor contagiante que torna os seus romances leves, mas é a mestria de contar uma história despreziosa sobre problemas importantes que o destaca como um grande escritor... (Murcho 2004: [s.p]).

¹⁹ “A surdez tende, de facto, a tornar as pessoas mais retraídas e enfadas (...) e isso provoca irritação nas outras pessoas” (tradução nossa).

²⁰ “a surdez restringe e diminui o suprimento de ideias e experiências novas das quais o romancista depende para criar as suas ficções” (tradução nossa).

1.2. A Recepção de Lodge em Portugal

Antes de nos debruçarmos especificamente sobre a recepção da obra de David Lodge em Portugal, parece-nos oportuno tecermos algumas considerações, embora breves, acerca do romance académico no contexto da produção literária portuguesa. Podemos, assim, verificar que existem alguns casos, embora dispersos, de publicações deste teor, desde logo no meio universitário do início do século XX. Em 1902, José Francisco Trindade Coelho (1861-1908), por exemplo, publicou *In Illo Tempore*, uma obra que reúne as memórias do seu tempo de estudante de Direito em Coimbra, cujo “tom é de inteira consonância com o estilo de livro de memórias que também permeou as narrativas sobre a vida universitária em Oxford, Cambridge ou Harvard” (Reis, *E-Dicionário* [s.p.]). Todavia, exceptuando alguns escritores, de que são exemplo José Régio com *Jogo da Cabra Cega* (1934), em que a “relação com o meio universitário não é explícita” (Reis, *E-Dicionário* [s.p.]), mas onde o autor apresenta uma reflexão em torno de preocupações de cariz académico da sua época, e Fernando Namora com *Fogo na Noite Escura* (1943), cuja acção decorre no ambiente universitário de Coimbra em plena Segunda Guerra Mundial, tendo como personagens estudantes de Medicina, não existe grande tradição deste subgénero literário em Portugal.

Enquanto nos Estados Unidos da América e em Inglaterra, este tipo de narrativa começa por ter como narrador um professor universitário (*scholar*), definindo, assim, as características necessárias à sua fixação enquanto subgénero literário, em Portugal, Luís S. Campos, Professor de Agronomia, representa, com *O Jardim das Plantas* (1994), o único exemplo de romance académico do século XX existente entre nós.

Se nos inquirirmos sobre a razão do não acompanhamento das orientações anglo-americanas deste subgénero em ascensão, podemos considerar que essa tradição não se terá desenvolvido no nosso país dada a conjectura política vivida em Portugal, até à revolução de Abril de 1974, marcada pela atitude política do regime autoritário vigente, com uma forte influência da censura institucionalizada, que impedia a penetração de uma tendência crítica face à instituição académica.

Já no início do século XXI, Frederico Lourenço publica *Pode um Desejo Imenso* (2002), título de uma trilogia em que se inclui *O Curso das Estrelas*, onde se relata a vida de uma personagem do meio académico, primeiro como estudante de doutoramento e, posteriormente, como Professor universitário.

Em 2004, Carlos Ceia, Professor universitário, publica *O Professor Sentado, um Romance Académico*. A acção desenrola-se no meio universitário português de hoje, na Faculdade de Artes e Letras da Universidade Imperial de Lisboa, local fictício, mas onde já se pode verificar “uma paródia ao mundo académico português, à crítica literária e a todo o universo cultural ligado à literatura” (Bettencourt 2005: [s.p.]).

Desta forma, dados os esparsos contributos de autores portugueses face à produção de obras identificáveis, de algum modo, com o romance académico (de tradição anglo-americana) no universo da produção literária em Portugal, poderemos concluir que, à excepção dos dois últimos exemplos, aquele subgénero não se encontra enraizado na cultura portuguesa.

Curiosamente, o próprio David Lodge tenta encontrar uma explicação para o facto de o romance académico ser quase exclusivamente um subgénero anglo-americano considerando que se trata de uma questão “territorial” (*Cycnos* [s.p.]). Com efeito, as universidades europeias eram concebidas, de um modo geral e até muito recentemente, com base em diversas Faculdades, distribuídas em vários locais das cidades a que pertenciam, não constituindo, portanto, uma estrutura única. Os professores que aí trabalhavam e os estudantes que nelas estudavam residiam um pouco por toda a cidade e muitos deles viviam mesmo em zonas limítrofes, deslocando-se diariamente. As suas vidas não se encontravam, assim, confinadas ao espaço universitário. Todavia, as universidades inglesas e norte-americanas foram, desde cedo, definidas territorialmente, pelo que o modelo residencial anglo-americano se tornou mais fechado e, por vezes, até isolado, dando origem à formação de ambientes muito diferenciados. Deste modo, o factor espacial e organizacional definidor das instituições universitárias britânicas e americanas pode constituir não só um motivo de curiosidade e interesse, por parte dos leitores, face a uma realidade tão dispare, mas também uma das causas fundamentais da aceitação do romance académico em países com sistemas universitários diferentes.

Com efeito, em Portugal, parece haver uma franca aceitação da obra de David Lodge. De acordo com o levantamento que levámos a cabo das traduções do autor britânico para português²¹, podemos concluir que, apesar de haver traduções dos seus primeiros romances, as mesmas só foram editadas e publicadas bastante mais tarde. Tal é o caso de *Soldados à Força* (*Ginger you're Barmy*), de 1962, cujas primeira e segunda edições traduzidas datam de 2001. A primeira obra de Lodge a ser traduzida para

²¹ V. Anexo II, p. 75 do presente trabalho.

português foi *Nice Work*, de 1988, sob o título *Um Almoço Nunca é de Graça* (1990), seguida de *Paradise News*, de 1991, sob o título *Notícias do Paraíso* (1992), ambas pela editora Gradiva. *Small World*, de 1984, sob o título *O Mundo é Pequeno*, foi publicado pelo Círculo de Leitores em 1992 e pela ASA em 1993.

Através de uma entrevista realizada a uma representante da ASA, conseguimos apurar que esta editora só começou a dedicar-se a publicações de cariz literário a partir de 1990, pois, até essa data, privilegiava as de carácter escolar. Não deixa, no entanto, de ser peculiar o facto de a ASA iniciar a publicação das obras traduzidas deste autor precisamente com o primeiro volume da trilogia (*A Troca*, em 1995), quando as outras duas obras (*O Mundo é Pequeno* e *Um Almoço Nunca é de Graça*) já tinham sido anteriormente editadas pelo Círculo de Leitores e pela editora Gradiva²², o que aparentemente se deveu a opções do autor e/ou do agente literário²³.

A Troca (*Changing Places*) teve cinco edições entre 1995 e 2001, e no caso de *Terapia* (*Therapy*) as cinco traduções foram editadas entre 1995 e 2006, sendo a segunda edição reimpressa em 1997, seguida de terceira e quarta edições, em 1998 e 1999 respectivamente, o que sugere uma grande procura por parte do público. De acordo com a opinião de Carmen Serrano, representante editorial da ASA, este interesse crescente pela obra de Lodge decorre do mérito literário do escritor e da visibilidade que os seus textos ganharam em Portugal, à medida que novos títulos foram disponibilizados²⁴.

É curioso salientar que algumas das obras foram editadas em registo sonoro, com suporte em cassetes áudio: *A Troca* (segunda edição, 1997), *Notícias do Paraíso* (segunda edição, 1998), *Histórias de Verão*, *Contos de Inverno* (segunda edição, 1998) e *Um Almoço Nunca é de Graça* (segunda edição, 1996), que também foi editada em Braille.

De notar ainda que, após a publicação da tradução de *Nice Work*, em 1990, todas as obras posteriores do autor passaram a ser traduzidas e editadas no ano subsequente ao da publicação do texto original²⁵. Assim, tal como Carmen Serrano conclui, o “êxito editorial” obtido em Portugal ter-se-á sobretudo devido ao reconhecimento “da

²² V. Anexo II, p. 75 do presente trabalho.

²³ V. Anexo VI, p. 88 do presente trabalho.

²⁴ V. Anexo VI, p. 88 do presente trabalho

²⁵ V. Anexo II, p. 75 do presente trabalho.

pertinência dos temas tratados” e do indiscutível “talento do autor” no contexto da literatura inglesa²⁶.

Assim, ao finalizarmos este primeiro capítulo, podemos talvez concluir que *Nice Work* e *Small World*, respectivamente a segunda e a terceira obras da trilogia iniciada com o romance académico *Changing Places*, de 1975, poderão estar na origem da boa aceitação, por parte do público português, de David Lodge, tendo porventura levado a uma maior procura de romances anteriores, a que as editoras começaram a dar resposta, não só publicando traduções, mas também recorrendo a outro tipo de suportes, de forma a suprir as exigências de um público mais alargado.

Face à recepção que as obras deste autor obtiveram junto dos leitores portugueses, tentaremos em seguida abordar algumas das teorias e dos métodos relativos à transmissão e manutenção do carácter humorístico dos textos de Lodge, através do processo de tradução.

²⁶ V. Anexo VI, p. 88 do presente trabalho.

2. A Problemática em Torno da Tradução do Humor

É bom que se continue a cuidar do falar de cada um, ainda que no interior de uma tal utilização da linguagem; mas esse cuidado, por si só, nunca nos ajudará a remediar a inversão da verdadeira relação de soberania que há entre a linguagem e o homem. Porque, de facto, é a linguagem que fala. O homem apenas fala na medida em que responde à linguagem escutando o que ela diz²⁷ (Martin Heidegger 1954)²⁸.

Apesar de, na civilização ocidental, a preocupação com as questões relacionadas com a tradução remontar (pelo menos) aos tempos de Cícero, desde sensivelmente a segunda metade do século XX que o papel do tradutor tem vindo a ser abordado de uma forma diferente e alvo de variadíssimos trabalhos na área dos Estudos de Tradução. A partir dessa altura, muitos esforços têm vindo a ser envidados por estudiosos de renome para elevar o estatuto do Tradutor ao de uma profissão de extrema importância, essencial à difusão e globalização da literatura e da cultura, retirando-o do segundo plano a que, em grande medida, estava remetido.

A própria evolução científica e tecnológica, nomeadamente a televisão, a internet e outros recursos audiovisuais, com todas as novas tecnologias que lhes estão associadas e que se têm vindo a desenvolver cada vez mais rapidamente, representa um veículo essencial de comunicação entre todos os povos e nações, requerendo e dependendo, obviamente, da tradução.

Apesar de aprioristicamente essa atenção se ter reflectido sobre obras literárias, (prosa, poesia e drama), ensaios, entre muitos outros exemplos, cujo suporte foi quase sempre sob a forma de publicação impressa, à medida que a globalização e a necessidade de informação se começaram a alargar e a fazer sentir de modo mais premente, surgiram outros géneros de apresentações. Com efeito, nunca como hoje a oferta cultural foi tão vasta, tão rápida e em tantos suportes e canais de difusão. Basta pensarmos que, ao contrário do que se passava há duas ou três décadas, hoje já não nos

²⁷ Tradução de Miguel Serras Pereira.

²⁸ V. Steiner 2002: 23.

limitamos a aceder à televisão em casa, uma vez que estamos expostos à mesma em toda a espécie de espaços públicos, nomeadamente através da internet, seja ela fixa ou móvel.

Também nas últimas décadas temos vindo a presenciar uma vastíssima oferta, quer de produções literárias, quer de suportes televisivos, sejam eles filmes, documentários, séries televisivas, programas para crianças, que, sendo na sua grande maioria “importados” de outras culturas e línguas, requerem uma transposição para a língua de chegada.

Conforme mencionado no capítulo anterior²⁹, surgiram diferentes suportes para as obras literárias, embora dispersos, especialmente dirigidos a indivíduos portadores de deficiência visual, como são os casos do áudio livro e das edições em Braille. Com um objectivo semelhante, desenvolveu-se outro suporte, desta feita dirigido aos portadores de deficiência auditiva, através da “tradução” simultânea de programas variados como telejornais e programas informativos, sobretudo nos canais televisivos estatais, por via da linguagem gestual, que pressupõem igualmente a intervenção de um tradutor.

E o que dizer da tradução como instrumento de *marketing*? No ano em que o Fado foi consagrado Património Imaterial da Humanidade, os especialistas do sector, ou seja, as grandes editoras discográficas, referem que a “exportação” deste género musical não teria sido possível sem edições discográficas em cujos encartes figurava também a tradução das letras das canções na língua de chegada dos respectivos países. O Japão e os países escandinavos constituem alguns desses exemplos.

Será também relevante mencionar que, no caso particular de programas de informação e de entretenimento vocacionados para um público infantil e juvenil ou uma camada residual da população com um certo grau de iliteracia, tem-se vindo a utilizar, cada vez com mais frequência, um outro tipo de suporte: a dobragem.

Assim, poderemos considerar que estes suportes, na sua essência, baseiam-se também numa forma de tradução, uma vez que transpõem para outra “linguagem” o conteúdo de produções literárias que, de outra forma, não seriam passíveis de atingir por determinadas camadas de público.

Desta forma, pode concluir-se que existe uma preocupação crescente no sentido de assegurar que toda a informação chegue, de igual modo, a todas as camadas da população. Tendo em conta a variedade de teorias aplicáveis à tradução, seria pertinente

²⁹ *Supra* capítulo 1, p.16 do presente trabalho.

considerar que a tradução para as línguas e linguagens utilizadas nos suportes atrás referidos pudesse ser alvo de atenção dos teóricos desta área e, conseqüentemente, constituir uma base para o desenvolvimento de uma outra teoria da tradução vocacionada para o uso de diferentes tipologias de equivalência, tal como, aliás, pode ser inferido das palavras de Lawrence Venuti na introdução a *The Translation Studies Reader*:

An instrumental concept of language leads to translation theories that privilege the communication of objective information and formulate typologies of equivalence, minimizing and sometimes excluding altogether any question of function beyond communication³⁰ (2003:6).

Face ao exposto, poderemos considerar que, nos casos acima descritos, as respectivas traduções têm como objectivo principal a comunicação, procurando atingir diferentes tipologias de público-alvo para as obras em questão.

Neste contexto, a problemática em torno da tradução do humor tem vindo a merecer a atenção por parte de vários investigadores em Estudos de Tradução, constituindo, todavia, a legendagem um alvo preferencial neste campo. Em Portugal, com a transmissão por cabo, temos vindo a assistir a um efectivo aumento do número de séries televisivas estrangeiras transmitidas nos canais portugueses e dirigidas aos mais diversos tipos de público. Grande parte delas é essencialmente humorística, mas existem muitas outras que, não o sendo, contêm sempre passos ou diálogos com uma certa dose de humor, utilizada de forma a “aligeirar” a tensão que possa ser criada durante a sua visualização. Assim, existe uma crescente necessidade de tradução, legendagem e dobragem dos respectivos textos para a língua de chegada.

Como exemplo dessa realidade poderemos referir o testemunho de Patrick Zabalbeascoa, Professor de Tradução e Interpretação na *Universitat Pompeu Fabra*, em Barcelona, com um Doutoramento em Tradução de Comédia Televisiva, numa entrevista conduzida, em 2010, por Miguel Bernal para *The Journal of Specialised Translation*. Zabalbeascoa afirma que, sendo bilingue, considera-se um “tradutor natural”, em oposição a um tradutor profissional e, tendo-se dedicado à actividade tradutória com um empenho especial, encara o humor como um “fascinante problema

³⁰ “ Um conceito instrumental da língua conduz a teorias da tradução que privilegiam a comunicação como informação objectiva e formulam tipologias de equivalência, minimizando e por vezes excluindo no seu todo qualquer questão de função para além da comunicação” (tradução nossa).

de tradução e um *testing ground* para a teoria da tradução” (Bernal 2010)³¹. Constituindo as comédias uma grande fatia das produções britânica e norte-americana, Zabalbeascoa traduziu inúmeras séries humorísticas, entre as quais se incluem as bem conhecidas *Yes, Minister*, *Yes, Prime Minister* e *The Simpsons*. Embora, na referida entrevista audiovisual, seja mencionado por Bernal que “the subtitling of humour is a nightmare for translators and theoreticians”³² (2010), Zabalbeascoa não partilha integralmente dessa opinião, considerando que, de facto, a tradução e a legendagem do humor requerem um elevado grau de qualificação, empenho e trabalho por parte do tradutor. Acrescenta ainda que, apesar de tudo, a tradução começa a ser mais bem aceite socialmente, mas deveria ser mais visível, no que diz respeito ao reconhecimento profissional do tradutor quer a nível pessoal, quer junto da indústria cinematográfica³³.

Uma vez que muitos dos textos contêm registos humorísticos em situação de comunicação, e tendo em conta as limitações quanto ao número de caracteres e sincronização necessários, surge, assim, um novo objecto de estudo. Apesar de ser reconhecida a importância que tem vindo a ser conferida à problemática da tradução do humor na legendagem, talvez o mesmo não se possa afirmar relativamente a textos literários. Com efeito, a tradução do humor revela, à partida, uma dificuldade de transmissão e adaptação cultural do mesmo à língua de chegada, constituindo um grande desafio para o tradutor e, talvez por isso, os textos literários humorísticos não sejam muito escolhidos (pelo menos preferencialmente) pelos tradutores e, em consequência, pelos investigadores em Estudos de Tradução. Trata-se, no entanto, de uma área de trabalho muito fecunda, sobretudo devido aos problemas que levanta, tanto do ponto de vista linguístico como cultural, e onde ainda há muito por fazer.

2.1. Definições e Teorias do Humor

Na introdução ao livro de Salvatore Attardo, *Linguistic Theories of Humor*, define-se aprioristicamente o humor como uma *competence*, algo que os falantes sabem fazer, sem, no entanto, saberem como e porque o fazem (1994:1).

³¹ V. http://www.jostrans.org/issue14/int_zabalbeascoa.php (audiovisual).

³² “a legendagem do humor é um pesadelo para os tradutores e para os teóricos” (tradução nossa).

³³ V. http://www.jostrans.org/issue14/int_zabalbeascoa.php (audiovisual).

São também descritos os três tipos de teorias utilizados na construção humor: as Teorias Essencialistas, que defendem que se devem “provide the necessary and sufficient conditions for a phenomenon to occur”³⁴, sendo que essas condições conduzem à definição da *essence* desse fenómeno; as Teorias Teleológicas, que definem “the goals of a phenomenon, (...) and how its mechanisms are shaped and determined by its goals”³⁵; e as Teorias Substancialistas, que procuram “the unifying factor for the explanation of the phenomenon in the concrete ‘contents’ of the phenomena”³⁶ (Attardo 1994: 1).

Embora se considere que estes três tipos de teorias possam ser redutivas e explanatórias (*reductive/explanatory*), de um modo geral as teorias linguísticas do humor são essencialistas ou teleológicas, ou seja, trata-se de abordagens sociolinguísticas, o que diferencia as teorias linguísticas das perspectivas sociológicas, literárias e (algumas) psicológicas, que não demonstram grande preocupação com a essência dos fenómenos humorísticos, mas sim com o modo como os mesmos são percebidos e recebidos, e também com o seu desenvolvimento (Attardo 1994:2). No entanto, estas teorias não são estanques, pois todas elas incorporam elementos das outras. O que as diferencia são os diversos tipos de informação e a atitude do observador.

Mais recentemente, as situações consideradas humorísticas parecem ter-se alterado. Assim, ainda na opinião de Salvatore Attardo, “humor is whatever a social group defines as such”³⁷ (1994: 9). O objectivo de uma teoria geral passa a ser assumidamente essencialista, baseando-se na identificação das características que tornam uma situação, um texto ou um objecto divertidos: o que é engraçado faz-nos rir e o que nos faz rir é engraçado. Deste modo, um fenómeno mental – o humor – identifica-se com uma manifestação neuropsicológica complexa, que é o riso.

Mas, afinal, o que é o riso? O que é o humor? O que os distingue um do outro? De facto, são duas noções que estão tão associadas uma à outra, que se torna difícil saber qual surgiu primeiro. Num filme interessante e inovador, *La Guerre du Feu*, realizado em 1981 por Jean Jacques Annaud, com as participações fundamentais de

³⁴ “fornecer as condições necessárias e suficientes para que o fenómeno [humorístico] se realize” (tradução nossa).

³⁵ “os objectivos do fenómeno (humorístico) e a forma como os seus mecanismos são formados e determinados pelos seus objectivos” (tradução nossa).

³⁶ “o factor uniformizador para a explicação do fenómeno nos ‘conteúdos’ concretos dos fenómenos” (tradução nossa).

³⁷ “o humor é o que um grupo social define como tal” (tradução nossa).

Anthony Burgess, romancista e crítico britânico, e de Desmond Morris, conhecido etnólogo e escritor, retrata-se a vida de duas tribos pré-históricas na sua busca e domínio do fogo, aqui apresentado como símbolo da evolução humana e de poder. Na película, uma das tribos envia três elementos em busca da técnica de produção do fogo. Aqueles, a meio do percurso, travam conhecimento com uma mulher de uma outra tribo, mais evoluída, que, dominando já essa prática, aceita acompanhá-los. A determinada altura ocorre um episódio muito curioso que se relaciona com o riso. Num momento de descanso, a mulher, ao ver um dos indivíduos ser inadvertidamente atingido por um projectil que cai de uma árvore, surpreende os seus companheiros de viagem ao ter como reacção uma gargalhada, fenómeno que, até então, aqueles desconheciam. Com efeito, para o espectador a situação é engraçada e desperta o riso. Este episódio parece constituir a percepção da comicidade de uma situação que despoleta como reacção o riso, uma manifestação fisiológica, mas que não será decerto provocada pelo humor.

Salvatore Attardo, ao tentar explicitar as possíveis diferenças entre riso e humor, descreve as cinco razões analisadas por Lucie Olbrechts-Tyteca, em *Le comique du discours* (1974), quanto à “possibilidade da utilização do riso como um critério de humor”, a saber: 1) “laughter largely exceeds humor”, 2) “laughter does not always have the same meaning”, 3) “laughter is not directly proportionate to the intensity of humor”, 4) “humor elicits sometimes laughter, sometimes a smile” e 5) “laughter or smiling cannot always be observed directly”³⁸ (Attardo 1994:11-12).

A primeira razão apontada por Olbrechts-Tyteca – “o riso excede largamente o humor” –, pode ser ilustrada com o episódio do filme atrás descrito, ou ainda, por exemplo, quando o riso é provocado pelo consumo de substâncias alucinogénias. A segunda razão – “o riso nem sempre tem o mesmo significado” – prende-se com o aspecto cultural do humor, ou seja, pode representar deslumbramento e alegria, como acontece entre os povos africanos, ou cortesia, como no caso de certos povos asiáticos. A terceira razão – “o riso não é directamente proporcional à intensidade do humor” – relaciona-se com a noção, defendida por Attardo, de que a definição de humor depende de um grupo social. Com efeito, perante a mesma situação humorística pode haver uma resposta risível variável por parte de diferentes receptores. Esta circunstância encontra-se intimamente ligada à quarta razão – “o humor por vezes provoca o riso, por vezes um

³⁸ “o riso excede largamente o humor”, “o riso nem sempre tem o mesmo significado”, “o riso não é directamente proporcional à intensidade do humor”, “o humor por vezes provoca o riso, por vezes um sorriso” e “o riso ou o sorriso nem sempre se podem observar de forma directa” (tradução nossa).

sorriso” –, uma vez que a mesma situação humorística poderá, ou não, provocar o riso ou o sorriso, em grupos sociais e culturais diferentes. Por último – “o riso ou o sorriso nem sempre se podem observar de forma directa” –, verifica-se que o mesmo estímulo poderá provocar o riso num indivíduo, um sorriso noutro ou nem sequer haver exteriorização de qualquer uma dessas manifestações. Qualquer tipo de estímulo, esteja ele contido num livro, num filme, num jornal ou numa situação que ocorra num espaço público, pode provocar o riso, ou um sorriso que pode não ser perceptível. Poderá, de igual modo, depender de outras circunstâncias, tais como, se o indivíduo está ou não acompanhado e por quem está acompanhado, do seu estado de espírito do momento ou até do grau de cumplicidade existente entre os elementos de um grupo. Podemos mesmo rir de situações que recordamos, sem termos rido delas quando as vivemos ou presenciámos.

Em *O Riso: Ensaio sobre a Significação do Cómico* (1983), Henri Bergson defende uma teoria do humor inserida no âmbito de uma análise sociológica, de acordo com a qual considera o humor um “correctivo social”. Nessa análise, Bergson refere três processos importantes, sublinhados por Attardo: “laughter is a human phenomenon, it’s social and it requires an intellectual outlook from the participants rather than an emotional one. In other words, humor does not withstand (strong) emotions”³⁹ (Attardo 1994:58). Dado que, segundo Bergson, o riso se destina à “inteligência pura” e não existe comicidade “fora do que é propriamente humano” (1983:7-8), então a linguagem “só consegue efeitos risíveis porque é obra humana, modelado o mais exactamente possível nas formas do espírito humano” (1983:62).

Bergson defende também que para se compreender o riso, este tem de estar no seu ambiente natural, ou seja, em sociedade, impondo-se “determinar-lhe a função útil, que é uma função social” (1983:9). Como reflexo dessa necessidade de sociabilidade do humor, Bergson afirma ainda que o riso é naturalmente acompanhado por uma certa insensibilidade, explicando o cómico como uma situação que requer um certo afastamento emocional por parte do observador, “uma certa anestesia momentânea do coração para produzir todo o seu efeito” (1983:8). É por esta razão que, se nos for apresentado um defeito ou uma fraqueza de alguém de forma a despertar a nossa compaixão ou piedade, o efeito cómico desaparece e o riso deixa de ser oportuno. Ou seja, para que efectivamente se opere a “transposição cómica” de uma situação

³⁹ “o riso é um fenómeno humano, é social e requer dos participantes uma perspectiva mais intelectual do que emocional. Por outras palavras, o humor não resiste a emoções (fortes)” (tradução nossa).

estabelecida em torno de alguém sobre quem se formula uma piada, deve-se acentuar o humor “descendo-se cada vez mais baixo no interior do mal que é, para lhe notar as particularidades com mais fria indiferença” (Bergson, 1983:61).

Victor Raskin, em *Semantic Mechanisms of Humor*, também parece perfilhar essa opinião ao afirmar que “laughter was born out of hostility. If there had been no hostility in man, there would be no laughter”⁴⁰ (1985:11). Contudo, não deixa de estabelecer uma diferença entre o riso, em si, e o sentido de humor, que considera uma capacidade de saber lidar com o que é engraçado e ver o lado divertido das coisas, conferindo uma ênfase especial ao efeito de socialização. O sentido de humor, “one of the most gracious qualities one can have”⁴¹ (Raskin 1985:11), e o riso proporcionam uma agradável sensação de relaxamento no indivíduo que ri, e que, de acordo com a opinião de Henri Bergson, pode ser transmitida ao resto do grupo em que está inserido, através do contágio ou de um “eco” social (1983: 8).

Sigmund Freud debruçou-se igualmente sobre este aspecto da socialização do humor nos seus *Psychological Works* (volume VIII: *Jokes and their Relation to the Unconscious*), de 1905, mais precisamente no capítulo dedicado ao “mechanism of pleasure and the psychogenesis of jokes”⁴², constatando que as técnicas das piadas são, em si mesmas, “sources of pleasure”. Freud divide as piadas em três grupos: o primeiro consiste em focar a nossa atitude psíquica na palavra em vez de no significado; o segundo incide nos métodos utilizados nas piadas, ou seja, “unification, similarity of sound, multiple use, modification of familiar frases, allusions to quotations”⁴³; e o terceiro grupo reflecte sobre as piadas conceptuais. Freud considera que o primeiro e o terceiro grupos, baseados na substituição de associações de coisas por associações de palavras, a par do uso do absurdo, produzem o prazer ou o “physical relief” (Freud 1971: 8,117). Com efeito, as “release theories” defendem que o humor liberta o indivíduo de inibições, convenções e regras, proporcionando “the ‘liberation’ from the rules of language, typical of puns and other word-play”⁴⁴ (Attardo 1994:50). Desta forma, Freud conclui que o riso permite uma descarga de energia física que representa um indicativo de prazer.

⁴⁰ “o riso nasceu da hostilidade. Se não houvesse hostilidade no homem, não haveria riso” (tradução nossa).

⁴¹ “uma das qualidades mais agradáveis que alguém pode ter” (tradução nossa).

⁴² “mecanismo do prazer e a psicogénese das piadas” (tradução nossa).

⁴³ “unificação, similaridade de som, utilização múltipla, modificação de frases familiares e alusões a citações” (tradução nossa).

⁴⁴ “uma ‘libertação’ das regras da linguagem, típicas dos trocadilhos e outros jogos de palavras” (tradução nossa).

Por seu turno, Trajan Shipley Young, no seu estudo “Towards a Humour Translation Checklist for Students of Translation”, procura uma definição de humor. Para tal, divide as variadas teorias do humor existentes em três subsecções, a saber: as funcionais (“functional theories”), que incidem essencialmente em mecanismos psicológicos e fisiológicos; as de resposta (“response theories”), que dão especial enfoque ao divertimento das pessoas, visto que é a resposta que define o humor; e, finalmente, as de estímulo (“stimulus theories”), às quais confere especial relevo por considerar que nelas reside a explicação do que torna algo engraçado, não deixando de enfatizar o facto de tipos de humor diferentes conduzirem a interpretações diversas.

Nestas últimas, incluem-se as “teorias da incongruência” (“incongruity theories”), de entre as quais se salienta a General Theory of Verbal Humor (GTVH), desenvolvida por Attardo e Raskin. Tendo em consideração o humor verbal, os autores sugerem que as piadas podem dividir-se em seis parâmetros, ou *knowledge sources*: 1) Língua (“Language” -- LA), que contém a informação para a verbalização de um texto; 2) Estratégia Narrativa (“Narrative Strategy” -- NS), que parte do pressuposto que uma piada deve estar inserida num contexto; 3) Alvo (“Target”-- TA), o alvo da piada ou sobre quem se formula a piada; 4) Situação (“Situation” -- SI), ou a situação em que a piada está enquadrada; 5) Mecanismo Lógico (“Logical Mechanism” -- LM), que Attardo considera como o parâmetro mais problemático por se basear na “resolution of the incongruity”⁴⁵, como o humor absurdo ou o *nonsense*, sendo, por essa razão, opcional; e 6) Oposição de Guiões (“Script Opposition” -- SO), que se prende com o facto de “the specifics of its narrative organization (...) will vary according to the place and time of its production”⁴⁶ (Young 2007: 982-983). Neste último caso, os guiões deverão ser opostos, pois é essa oposição que irá (re)produzir o humor⁴⁷.

Face ao exposto, poderemos concluir que, com efeito, o humor, seja ele de que tipo for, proporciona momentos de descontração essenciais ao equilíbrio psíquico dos membros de uma comunidade. E esse efeito de descontração é veiculado pela sua manifestação neuropsicológica: o riso. Numa sociedade cada vez mais agressiva e exigente do ponto de vista da obtenção de objectivos pessoais e sociais, existe uma crescente necessidade de ocorrerem momentos que provoquem uma redução substancial

⁴⁵ “resolução da incongruência” (tradução nossa).

⁴⁶ “a especificidade da sua organização narrativa (...) variar conforme o tempo e o local da sua produção” (tradução nossa).

⁴⁷ Cf. Batarda 2010: [s.p.].

do nervosismo e do *stress* do quotidiano. Quer num ambiente familiar, entre amigos ou mesmo nos locais de trabalho, o humor funciona como um catalisador de tensões.

Debra S. Raphaelson-West inclui, no seu artigo “On the Feasibility and Strategies of Translating Humor”, uma citação sobre o humor numa perspectiva da gestão empresarial, da autoria de John Parrish Sprowl, Professor de Comunicação na Universidade de Connecticut, referindo que a grande maioria dos gestores sabe como utilizá-lo: “we make people less nervous with humor, we make situations more ‘cope-able’ with humor, we make people feel included with humor”⁴⁸ (Raphaelson-West 1989: 130).

Através das opiniões descritas sobre definição e utilização do humor, podemos concluir que este pode ser utilizado nas mais diversas situações e com diferentes objectivos, embora as suas fronteiras sejam bastante fluidas.

Sobre este assunto, Attardo organiza os efeitos do humor em quatro categorias: gestão social (“social management”), descomprometimento (“decommitment”), mediação (“mediation”) e desfuncionalização (“defunctionalization”). A primeira (“social management”) incide na utilização do humor como um facilitador de interacções no seio de um grupo, onde poderá funcionar como factor inclusivo ou exclusivo de elementos desse grupo; partindo do pressuposto de que o humor pode ser interpretado de diversas maneiras, a segunda categoria (“decommitment”) permite que a comunicação humorística seja revogável de forma a evitar mal entendidos, nomeadamente através da utilização de expressões como “estava a brincar”; a terceira (“mediation”) perspectiva o humor como um mediador da responsabilidade do orador em interacções potencialmente embaraçosas ou agressivas; e a quarta categoria (“defunctionalization”) diz respeito à utilização da linguagem com fins lúdicos, como os jogos humorísticos (1994: 322-329).

2.2. A Tradução do Humor

Relativamente à tradução do discurso humorístico, Debra Raphaelson-West evoca Eugene Nida e Charles Taber, que defendem o facto de o tradutor ter de preservar

⁴⁸ “Tornamos as pessoas menos nervosas com o humor, tornamos as situações mais ‘lidáveis’ com o humor, fazemos as pessoas sentirem-se incluídas com o humor” (tradução nossa).

prioritariamente o significado, remetendo o estilo para um segundo plano e centrando-se, assim, no conteúdo.

Com efeito, Nida considera que as traduções devem basear-se em três factores básicos: “1) the nature of the message, 2) the purpose or purposes of the author and, by proxy, the translator, and 3) the type of audience”⁴⁹ (2003:127). Para Nida, na tradução de poesia, por exemplo, deverá ter-se em conta ou o conteúdo ou a forma, visto ser difícil reproduzir ambos, sendo que, na maioria dos casos “the form is usually sacrificed for the sake of the content”⁵⁰ (127). Esta perspectiva também pode ser aplicada ao texto humorístico, uma vez que, na maioria dos casos, este partilha das mesmas características, ou seja, o objectivo da piada poderá ser destruído pela fidelidade à forma, anulando o efeito cómico.

Neste sentido, Raphaelson-West refere que existem dois tipos de traduções possíveis: a equivalência dinâmica e a tradução textual/literal (1989:136). No primeiro caso, a tradução cujo objectivo principal é o da equivalência dinâmica, tal como foi defendida por Eugene Nida, a fluência envolve uma domesticação discursiva, tendo a tradução fins educativos. A este propósito, Nida afirma o seguinte:

A translation of dynamic equivalence aims at complete naturalness of expression and tries to relate the receptor to modes of behaviour relevant within the context of his own culture⁵¹ (2003:129).

Esta opinião parece ser também partilhada por Humberto Eco:

Traduzir (...) quer dizer compreender o sistema interno de uma língua e a estrutura de um texto dado nessa língua, e construir um duplo do sistema textual que (...) possa produzir efeitos análogos no leitor...⁵² (2005:15).

Nesta perspectiva, é, portanto, possível traduzir de forma a que os efeitos sejam também traduzidos, desde que se incida prioritariamente no conteúdo. Neste contexto, o humor pode, então, ter vários registos. Naquele que poderá ser considerado “universal”, ou seja, o que é compreendido por várias culturas (se bem que não todas), a linguagem

⁴⁹ “a natureza da mensagem; a intenção ou intenções do autor e, por representação, do tradutor, e o tipo de audiência” (tradução nossa).

⁵⁰ “a forma é normalmente sacrificada em prol do conteúdo” (tradução nossa).

⁵¹ “Uma tradução de equivalência dinâmica tem como objectivo uma completa naturalidade de expressão e tenta relacionar o receptor com modos de comportamento relevantes no contexto da sua própria cultura” (tradução nossa).

⁵² Tradução de José Colaço Barreiros.

corporal desempenhará sempre um papel de destaque, podendo ser (ou não) associada à produção de registos sonoros e/ou escritos, de que são exemplo os filmes de Jacques Tati e Mr. Bean, entre muitos outros. No entanto, a nível textual, essa compreensão pode não se verificar universalmente, uma vez que o registo humorístico numa determinada cultura poderá não o ser numa outra: “when one is discussing a pun’s signifier, one needs only to refer to its phonological representation, but, there are also instances of visual puns”⁵³ (Attardo 1994:109).

Relativamente a esta questão, Patrick Zabalbeascoa coloca especial ênfase na necessidade de o tradutor de audiovisuais, para além de dominar as competências linguísticas, tem também de dar especial atenção à “linguagem corporal”, à “linguagem cultural” e à “semiótica das cores”, apercebendo-se das várias camadas de significado existentes no texto, para poder adaptar a tradução à realização cinematográfica. Por isso, defende que, sobretudo quando se trata de dobragem, o tradutor deveria ter a oportunidade de aceder ao visionamento da película, para conseguir adaptar a sua tradução não só à representação pictórica, mas também à sincronização das falas com os movimentos labiais, processo que requer edição do texto de chegada. Zabalbeascoa defende ainda que tal processo elevaria bastante a qualidade do produto final da tradução⁵⁴.

Com efeito, para além do óbvio domínio das línguas envolvidas no processo tradutório, tanto a de partida como a de chegada, essencial à transmissão de qualquer mensagem interlinguística, a tradução do humor implica a compreensão da intenção do excerto humorístico ou da piada no texto original (ou de partida), para que essa transmissão se efectue de forma eficaz. Só a compreensão da sua intencionalidade e o conhecimento do enquadramento social e psicológico do extracto, pode conduzir a que uma tradução consiga transmitir o mesmo sentido e produzir o mesmo efeito na língua de chegada. Não se trata, portanto, de uma tarefa fácil.

No segundo caso apontado por Raphaelson-West (1989:136), temos a tradução textual/literal, formal, com objectivos educativos, baseada em palavras, signos, construções e entoações. Quando ultrapassadas estas barreiras, que já por si requerem o conhecimento profundo da língua e da gramática de ambos os sistemas linguísticos, haverá ainda um filtro cultural. Transpondo um texto de uma língua para outra está-se a

⁵³“quando se está a discutir sobre o significado de um trocadilho, é unicamente necessário referir a sua representação fonológica, mas também existe o plano dos trocadilhos visuais” (tradução nossa).

⁵⁴ V. Bernal 2010 http://www.jostrans.org/issue14/int_zabalbeascoa.php (audiovisual).

descodificar o texto numa língua e a recodificá-lo numa outra. Daí a importância do conhecimento da cultura a partir da qual se traduz, bem como da cultura de chegada, para que se possa transmitir de forma eficaz o efeito humorístico. Mas essa distância cultural poderá ser muito maior e causar mais dificuldades do que a própria distância linguística. Então, segundo Nida, para contornar esta questão teremos de recorrer inevitavelmente à equivalência, de modo a que a resposta do receptor da língua de chegada seja em tudo semelhante à do receptor da língua de partida e afirma: “the resolution of the conflict between literalness of form and equivalence of response seems increasingly in favor of the latter”⁵⁵ (2003:131-132).

Bergson, reflectindo também sobre esta questão, menciona uma diferença entre a comicidade expressa pela linguagem e “o que ela cria” (1983:50-51). Assim, enquanto a primeira se poderá perder numa transposição para uma cultura diferente daquela em que é produzida, já a segunda é, de um modo geral, intraduzível, uma vez que depende da estrutura da frase e da escolha das palavras. Nesse sentido, Humberto Eco, em *Dizer Quase a Mesma Coisa*, reitera que o conceito de “fidelidade” pressupõe que a tradução seja uma forma de interpretação do texto de partida, tendo em conta a “intenção do texto” (2005:14).

Para passar as mensagens contidas no texto de partida e produzir o mesmo efeito no texto de chegada, o tradutor terá de procurar na sua língua equivalentes que consigam veicular o resultado desejável. Afinal, esse será o objectivo último de cada tradução: transmitir a mensagem, mesmo recorrendo a “infidelidades”, embora sempre com a preocupação de não “desfigurar” o texto de partida. Eco corrobora esta ideia, afirmando que “uma aparente infidelidade (não se traduz à letra) revela-se um acto de fidelidade” (2005:14) em relação ao texto de partida, adiantando a seguinte reflexão:

“Traduzir (...) quer dizer compreender o sistema interno de uma língua e a estrutura de um texto dado nessa língua, e construir um duplo do sistema textual que, sob uma certa descrição, possa produzir efeitos análogos no leitor” (2005:15)⁵⁶.

Desta forma, e em consonância com a opinião de Eco, Raphaelson-West sugere que a primeira etapa a realizar na tradução de uma piada seja a análise do excerto em

⁵⁵ “a resolução do conflito entre literariedade da forma e equivalência de resposta parece ser cada vez mais a favor desta última” (tradução nossa).

⁵⁶ Tradução de José Colaço Barreiros.

causa, ou seja, tentar identificar por que razão é engraçado, que tipo de humor está envolvido e, só depois, decidir a forma como se irá traduzir.

A autora divide as piadas em três grupos: o linguístico (de que fazem parte os trocadilhos, por exemplo), o cultural (como as piadas étnicas) e o universal (como o inesperado). Quanto ao primeiro grupo, Raphaelson-West considera que as piadas linguísticas representam uma maior dificuldade de tradução, uma vez que esta não reside unicamente na natureza da piada, mas sim na relação estabelecida entre as línguas em questão. Dado que a piada assenta num trocadilho ou numa expressão idiomática da língua de partida, o tradutor deverá ter um domínio linguístico de ambas as línguas de forma a poder estabelecer um efeito idêntico no texto de chegada. Quer isto dizer que, mesmo que consiga encontrar uma palavra com efeito semelhante, o significado da piada deverá permanecer o mesmo, o que por vezes poderá ser de difícil concretização.

No que diz respeito às piadas culturais, a dificuldade de tradução reside na necessidade de garantir que o ouvinte/leitor da cultura de chegada as compreenda, isto é, que esteja a par de certas informações de cariz cultural para poder entendê-las. Para isso tem de haver um conhecimento prévio de determinadas especificidades da cultura de partida. Por exemplo, se contarmos uma anedota sobre alentejanos a um inglês, este deverá estar inteirado sobre algumas características atribuídas a este grupo para poder perceber a comicidade da piada. No entanto, se a piada for acerca de vários representantes de países europeus (francês, inglês, italiano, português), o ouvinte/leitor não terá dificuldade em entender, visto as nacionalidades estarem ligadas a estereótipos geralmente conhecidos por todos. Quanto às piadas universais, estas assentam principalmente em factores comuns a diversas culturas, embora a autora considere que é difícil definir uma “piada universal” (1989:130-132).

Partindo dos vários pressupostos teóricos examinados até aqui, tentaremos ver, no capítulo seguinte, de que forma os mesmos poderão ser (ou não) aplicados à análise da tradução do humor em *A Vida em Surdina*.

3. A Tradução do Humor em *A Vida em Surdina*

The translator is the expert whose task it is to produce message transmitters for use in transcultural message transfer. To do this, the translator must, at a particular place and at a particular time, produce a particular product for a particular purpose (Christina Schäffner)⁵⁷

Tendo em conta que a obra de David Lodge, *Deaf Sentence*, contém vários registos humorísticos susceptíveis de diferentes abordagens e que os limites impostos para a realização deste trabalho não permitem uma análise aprofundada de todos eles, conferiremos especial enfoque ao efeito provocado pela sonoridade das palavras. Sendo a personagem central do romance “surdo nas altas-frequências”, a incompreensão dos vocábulos em comunicação conduz, inevitavelmente, a situações caricatas e humorísticas cuja tradução será objecto de estudo neste capítulo.

Serão igualmente mencionados alguns casos que, não estando incluídos em situações de comunicação oral, incidem essencialmente no aspecto explicativo e didáctico das dificuldades que os deficientes auditivos tentam ultrapassar, que David Lodge transmite com grande ironia e humor, e que Tânia Ganho, por seu turno, traduz de uma forma, a nosso ver, muito bem conseguida e, por isso, merecedora da devida atenção neste momento.

Este capítulo será, por conseguinte, dividido em cinco subcapítulos. O primeiro, “A Procura do Efeito Sonoro”, será dedicado aos métodos utilizados para tentar transpor o efeito humorístico através da equivalência de trocadilhos. No segundo, “A Explicação no Corpo do Texto”, abordaremos os casos que requereram informação adicional. No terceiro, “As Notas da Tradutora”, procuraremos encontrar as razões que levaram Tânia Ganho a inserir notas rodapé no texto de chegada. No quarto, “Citações e Referências Literárias”, faremos incidir a nossa atenção nas estratégias levadas a cabo pela tradutora com o intuito de transmitir, de forma contextualizada, as alusões a obras incluídas no texto de partida, que David Lodge subverte com a intenção de produzir

⁵⁷ V. Baker 2008:4.

humor. Finalmente, no quinto e último subcapítulo, “Casos Curiosos”, analisaremos outros casos que, por nos causarem alguma estranheza do ponto de vista da tradução, não nos pareceram susceptíveis de se enquadrarem em qualquer uma das situações anteriores.

3.1. A Procura do Efeito Sonoro

No caso específico do romance *Deaf Sentence*, o humor transmite-se não só através de palavras e signos, mas também (e sobretudo) por sons. Dada a especificidade da obra, em que o protagonista é “hard of hearing”, grande parte do humor veiculado no texto baseia-se na incompreensão dos sons e no efeito que a sua deturpação causa quer na personagem principal, quer no seu relacionamento com os outros elementos do enredo.

A narrativa inicia-se durante uma exposição de fotografia, com muitos visitantes, que tem lugar numa galeria onde o Efeito Lombard, explicado na Introdução a este trabalho, se faz sentir em todo o seu esplendor. Na verdade, devido ao barulho ensurdecedor que reverbera aos ouvidos de Desmond, torna-se completamente impossível para a personagem principal compreender uma só palavra do que a sua interlocutora, uma loira desconhecida (Alex Loom, que Desmond percebe como “Axe”), lhe diz, não obstante inclinar-se sobre ela na tentativa vã de a entender. Contrariamente ao postulado no Efeito Lombard, em vez de elevar a voz para ser entendida, a rapariga continua a falar-lhe baixo, mantendo “um nível de elocução adequado a uma conversa numa salinha de chá ou a um *tête à tête* num salão de chá praticamente vazio” (Ganho 2009:10). Assim, este episódio virá a ter repercussões dramáticas (e hilariantes) no desenvolvimento da narrativa, visto que o protagonista se abstém de a informar que não está a entender uma palavra do que ela diz, arriscando, inclusivamente, respostas a perguntas que não foram compreendidas.

No entanto, o humor desta obra resulta essencialmente da incompreensão do que é dito, ou seja, aquilo que é percebido pelo protagonista encontra-se completamente fora do contexto social e linguístico em que foi emitido. A frase proferida pelo interlocutor não faz qualquer sentido para o portador da deficiência auditiva, conduzindo a diálogos que se baseiam no *nonsense*, à semelhança dos travados com o bem conhecido Professor Tournesol, personagem dos livros de aventuras de TinTin, de

Hergé. Por isso, em *Deaf Sentence*, o protagonista pede, estrategicamente, ao/à seu/sua interlocutor/a que repita a frase, através de um mecanismo aceite pelo próprio autor/personagem, o qual passa, depois, a prestar mais atenção ao que é efectivamente dito.

Deste modo, em tradução alguma, a equivalência gráfica dos vocábulos faria qualquer sentido, pois o texto de chegada requer uma equivalência sonora. Neste caso, o significado das palavras não interessa, pois o que é verdadeiramente importante é a sonoridade que elas têm quando pronunciadas e o efeito que aquela produz. De notar que em inglês certas palavras, embora não tenham uma grafia semelhante, podem compor um par de trocadilhos, através da sonoridade e da expressão oral das mesmas.

Quanto a esta questão, não obstante a pertinência da teoria da equivalência dinâmica de Eugene Nida na tradução do humor, deve referir-se que o conteúdo desempenha aqui um papel secundário, pois o que tem de ser transmitido ao leitor é o efeito que o trocadilho provoca. Em “Principles of Correspondence”, Nida afirma que a tarefa do tradutor é a de possibilitar que a relação entre o receptor e a mensagem veiculada pelo texto de chegada seja a mesma que fora estabelecida entre o receptor e a mensagem do texto de partida⁵⁸. Todavia, no caso em apreço, o que deverá ser mantido é o efeito que a mensagem desperta no(s) receptor(es).

Como, em *Deaf Sentence*, o humor se baseia fundamentalmente em trocadilhos, de acordo com o descrito no capítulo 2, a tradução seria tendencialmente linguística⁵⁹. Para Salvatore Attardo, “from the linguistic point of view, puns are phenomena which involve the ‘significant’ facet of the sign of which they are part (...) (and) when one is discussing a pun’s signifier, one needs only to refer to its phonological representation”⁶⁰ (1994:109). Por outro lado, de acordo com Humberto Eco, tudo “isto implica que o tradutor” equacione “uma hipótese interpretativa sobre o que deveria ter sido o efeito previsto pelo original”. Assim, ainda nas suas palavras, “o conceito de efeito a produzir poderá remeter para (...) a ideia de *intentio operis*” (2005: 81). São disso exemplo, os seguintes pares de trocadilhos:

- a) ‘Side’ seems to one recurring word – or is it ‘cider’ (Lodge 2009:3).

⁵⁸ V. Venuti 2003:129.

⁵⁹ *Supra* capítulo 2, p. 29 do presente trabalho.

⁶⁰ “do ponto de vista linguístico, os trocadilhos são fenómenos que envolvem a faceta ‘significante’ do signo de que fazem parte (...) (e) quando se discute um significante de um trocadilho, tem unicamente de se referir a sua representação fonológica” (tradução nossa).

“Lado” parece ser uma palavra recorrente...ou será “lago”? (Ganho 2009:10).

b) “‘Did you say pig or fig?’ said the Cat. ‘I said pig’, replied Alice” (Lodge 2009:20).

“ ‘Disseste pico ou figo?’, perguntou o gato? ‘Disse pico’, respondeu a Alice” (Ganho 2009: 27).

c) ‘I thought they had a kind of interesting...sadness’
‘Can badness be interesting?’ (Lodge 2009:7).

“Eu achei que tinham uma certa... tristeza...”

“ Como é que a palavra ‘riqueza’ se aplica a fotografias de aterros?”
(Ganho 2009:14).

d) ‘And ‘flight from hell’ – or was ‘cry for help’? (Lodge 2009:3).

“E ‘um verdadeiro inferno’... ou será ‘o derradeiro inverno’?” (Ganho 2009:10).

No caso exposto em **a)**, a tradução não poderia ser literal, uma vez que, em português, o trocadilho “lado/cidra” nunca seria possível. A mesma situação repete-se no exemplo **b)** com “porco/figo”. Assim, a opção da tradutora foi a de manter uma das palavras do par do texto de partida, traduzindo-a literalmente, e procurar uma outra palavra que, em português, tivesse uma sonoridade semelhante: “lago” e “pico”. No exemplo **c)**, a tradutora estabelece a equivalência entre os pares “sadness/badness” e “tristeza/riqueza”, mas sente-se tentada a explicitar na frase a sua opção. Essa contextualização do trocadilho serve para afastar o sentimento de estranheza eventualmente causado no leitor do texto de chegada. No entanto, no exemplo **d)**, a tradutora alterou a primeira expressão para poder estabelecer um “par” com uma expressão sonora equivalente.

Curiosamente, esta prática encontra-se em sintonia com o conceito de *linguistic intelligence*, de Douglas Robinson. Trata-se de uma tipificação das competências que o tradutor deve desenvolver, respeitante às capacidades de “ouvir, extrair, produzir e manipular as complexidades de uma linguagem simples” para que, conhecendo as

línguas estrangeiras, consiga manusear as complexidades inerentes à transferência inter-linguística (2007: 56).

O mesmo conceito pode aplicar-se ao exemplo seguinte, em que o diálogo entre Fred e Desmond, no processo de “descodificação”, foi alvo de algumas alterações por parte da tradutora, sem que, no entanto, o leitor (menos prevenido) do texto de chegada se aperceba das mesmas:

Texto de Partida	Texto de Chegada
-- You were deep in conversation with a young <u>blonde</u> .	-- O menino estava muito entretido a conversar com uma rapariga <u>loira</u> .
-- I didn't see <u>Ron</u> . Was he there?	-- Eu nem sequer vi a Moira. Ela estava na festa?
-- Not Ron. The <u>blonde</u> woman you were talking to, who was she?	-- Não é a <u>Moira</u> . A rapariga loira com quem estava a conversar, quem é?
-- Oh. I have no idea. (...) I didn't hear a word she was saying. The noise...	-- Ah, não faço a mínima ideia. (...) Não ouvi uma única palavra do que ela disse. O barulho...
-- It's all the <u>concrete</u> .	-- É do <u>cimento</u> .
-- There's nothing wrong with the <u>heating</u> , on fact is always too bloody hot for my liking.	-- O <u>aquecimento</u> não tinha problema nenhum, aliás, até estava a trabalhar bem de mais para o meu gosto.
-- No, concrete. The walls, the floor. It makes the sound reverberate.	-- Eu disse cimento. Com tanto cimento nas paredes e no chão a sala faz eco.
-- Oh... (Lodge 2009:7)	-- Ah... (Ganho 2009:13)

O efeito humorístico do diálogo do texto de partida assenta fundamentalmente em dois pares de trocadilhos, a saber:

a) Enquanto os constituintes do par “Ron” (o ajudante da loja de decoração de Fred e Jakki) e “Blonde” (a rapariga que falava com Desmond na galeria) detêm, na língua inglesa, uma sonoridade muito idêntica, em português os seus equivalentes, “Ron” e “Loira”, não partilham de qualquer semelhança sonora. Este facto levou a tradutora a ter de procurar outras soluções e a alterar o texto de chegada, numa tentativa de adaptar a sonoridade das palavras, mal entendidas pelas personagens do romance,

não anulando, todavia, o efeito cómico do diálogo. Para isso, Tânia Ganho, tal como revelou na entrevista que nos concedeu, contactou directamente o autor propondo-lhe uma alteração na narrativa para poder consolidar a opção tomada. Assim, o nome próprio “Moira” pareceu-lhe a alternativa ideal para rimar com “loira”, não eliminando, no entanto, a personagem “Ron”⁶¹.

Confrontando os passos no texto de partida, em que Lodge explica a presença das personagens em questão, com os seus correspondentes no texto de chegada, constatamos que a modificação introduzida não afecta em nada o fluxo narrativo:

They were able to employ a young woman just out of Art College to help look after the shop and came to an arrangement with a reliable self-employed handyman called Ron (...) (Lodge 2009:35).

Elas puderam assim contratar uma rapariga acabada de sair da escola de Belas-artes, chamada Moira, para as ajudar a gerir a loja e fizeram um acordo com um faz tudo de confiança, Ron (...) (Ganho 2009:43).

Com efeito, no primeiro excerto citado, Lodge não atribuíra qualquer nome à rapariga contratada, pelo que passar a chamá-la Moira não teria quaisquer repercussões na narrativa. Mais adiante no texto, ao modificar um outro passo, a tradutora, nas suas próprias palavras, conseguiu dar consistência ao trocadilho e não dar a noção de ter alterado “a narrativa nem interferido com o papel do autor”⁶².

b) O segundo trocadilho do diálogo citado foi estabelecido com as palavras “concrete” e “heating”, as quais, aparentemente, não revelam grande proximidade fonética na língua inglesa. Todavia, a tradução literal dos dois vocábulos (cimento/aquecimento), resulta num par perfeito em português.

Embora o exemplo seguinte não se enquadre especificamente numa situação de oralidade, reflecte, todavia, as dificuldades de comunicação sentidas pelos portadores de deficiência auditiva. O excerto em causa surge logo após o exemplo dado em a) e é o próprio autor/narrador que introduz, no corpo do texto, a explicação das consoantes “lábio-dentais fricativas” (F), em oposição às oclusivas bilabiais (P):

Consonants are voiced at a higher frequency than vowels. (...) But it's consonants that we mainly depend on to distinguish one word from

⁶¹ V. Anexo IV, pp. 79-80 do presente trabalho.

⁶² V. Anexo IV, pp. 79-80 do presente trabalho.

another. (...) ‘F’ is called a labiodental fricative because you produce it by bringing your top teeth into contact with your bottom lip and allowing some air to escape between them. It’s also called a continuant because you can continue making the sound as long as you have breath: ffffffffffffffffffff... though I can’t imagine why you would want to, unless perhaps you started to say “Fuck” and thought better of it (Lodge 2009: 20).

Apesar de se debruçar sobre um tema mais didático e explicativo, e de a tradução do excerto ser quase literal, pareceu-nos importante inclui-la neste contexto, uma vez que a intenção humorística é mantida através de um estilo (apenas) aparentemente mais formal. De facto, Lodge, na sua explanação, não resiste a utilizar uma palavra em calão, que é indubitavelmente um excelente exemplo de uma consoante “labial fricativa”. A tradutora, por seu turno, através de algumas alterações sintácticas, conseguiu transferir o carácter cómico, adaptando-o à língua de chegada:

As consoantes são pronunciadas a uma frequência mais alta do que as vogais. (...) Mas é sobretudo das consoantes que dependemos para distinguir as palavras. (...) O ‘F’ é uma consoante fricativa lábio-dental porque, para a proferir, aproximamos os dentes de cima do lábio de baixo e soprados o ar entre eles. Também é chamada de contínua, porque podemos emitir o som continuamente enquanto tivermos fôlego: ffffffffffffffffffff... se bem que não faço ideia de porque é que alguém haveria de estar interessado nisso, a não ser que tivesse começado a dizer “foda-se” e de repente se arrependesse” (Ganho 2009:27).

Outro exemplo verificável nesta obra que reflecte um aspecto diferente da sonoridade das palavras é constituído pela própria verbalização. Muitas vezes quando falamos e estamos cansados e/ou distraídos, ao querer verbalizar uma palavra, acabamos por dizer uma outra que lhe está muito próxima foneticamente -- um *lapsus linguae* --, criando, não raro, situações caricatas. Deste modo, quando, durante uma reunião familiar, Desmond elogia o lindo vestido da filha da sua enteada, Lena, que começara a falar há pouco tempo, ela responde que “Mummy bought it at Marks & Spencer”⁶³ (Lodge 2009: 93), o que fez todos os presentes rirem excepto o próprio:

When I looked puzzled, Fred explained that she had said ‘Mummy bought it at Marks and Spensive’. Then I laughed on my own (Lodge 2009: 83).

⁶³ “a mamã comprou-o no Marks & Spencer” (Ganho, 2009:93).

Como fiquei com um ar perplexo, a Fred explicou o que ela tinha dito: “A mamã comprou-o no Marks e Pensa”. Nessa altura ri-me eu sozinho (Ganho 2009: 93).

Neste caso, trata-se de um trocadilho comumente estabelecido por crianças em fase de aprendizagem da língua. Ao quererem imitar os adultos e utilizar o pouco vocabulário até então adquirido, incorrem muitas vezes em incorrecções visto regerem-se pelo registo sonoro de palavras cujo significado desconhecem, mas que é muito próximo do que pretendem reproduzir.

Com efeito, Attardo, ao referir a psicolinguística como uma ciência receptiva às associações lexicais com base na sonoridade, menciona que o processo de selecção de uma palavra activa um determinado número de outros vocábulos que, por seu turno, podem ter uma proximidade semântica (*semantic proximity*) ou fonológica (*phonemic similarity*) (1994:167). Assim, Lena pronuncia o nome da famosa cadeia inglesa, mediante uma proximidade fonológica, transformando “Spencer” em “Spensive”, por analogia com o adjectivo *expensive*, o que provoca o riso dos familiares, que sempre acham engraçados os desempenhos das crianças pequenas.

Quando Desmond é esclarecido acerca do trocadilho, que obviamente não tinha detectado pela mesma similaridade fonética a que está acostumado, mais uma vez ri-se de si próprio, pela sensação de proximidade que a situação tem com a sua própria condição de surdo. Ou seja, por uma vez ele pensou ter entendido bem o que foi pronunciado, quando efectivamente a criança verbalizou o que ele “teria” entendido se fosse pronunciado correctamente por um adulto.

Na tradução, Tânia Ganho utiliza apropriadamente a forma verbal “Pensa” por ser a palavra mais próxima da pronúncia inglesa da palavra “Spencer”, visto a última sílaba, “er”, ter o mesmo som de “a”, deixando cair o “S” inicial, por corresponder a um som que um deficiente auditivo nunca detectaria.

Podemos, então, encarar este episódio um bom exemplo do que deverá ser considerada uma “piada cultural”, na tipologia de Raphaelson-West referida no capítulo anterior⁶⁴. Neste caso, o carácter humorístico funciona quer na língua inglesa, quer na língua portuguesa, uma vez que são culturas suficientemente próximas para partilharem do conhecimento dos afamados armazéns sobre os quais recai o carácter humorístico do trocadilho.

⁶⁴ *Supra* capítulo 2, p. 31 do presente trabalho.

No exemplo apresentado no Anexo VII⁶⁵, todas as práticas atrás referidas são aplicadas na tradução de um diálogo em que a personagem principal utiliza estratégias a que os deficientes auditivos habitualmente recorrem quando se encontram em locais ruidosos. O diálogo é travado entre Desmond e Sylvia Cooper, mulher do antigo chefe de Departamento de História, e a cena tem lugar por ocasião de um beberete realizado na sala dos professores.

Attardo considera que, na perspectiva de distância fonética, os trocadilhos se podem basear na homonímia (quer fonética, quer gráfica) ou na paronímia, e que se reflectem em diferentes manifestações de superfície do mesmo fenómeno. Enquanto as palavras homónimas diferem na sua representação fonética em zero fonemas, as parónimas podem diferir em vários números de fonemas nas duas palavras (1994: 120). No Anexo referido, encontramos vários casos de homonímias e paronímias, efeito da incompreensão sonora, que funcionam como elemento humorístico. Um exemplo paradigmático é o seguinte: “Cow’s in-laws – cowering indoors”.

No entanto, antes de nos centrarmos na análise deste passo e na respectiva tradução, convém referir dois aspectos apresentados em ambos os textos (o de partida e o de chegada), que nos parecem relevantes. Assim, verificámos que o discurso do texto de partida se encontra estruturado em duas partes: uma primeira, distorcida pela incompreensão sonora, e uma segunda, surgida após a introdução do mecanismo de defesa dos portadores de deficiência auditiva, mas já devidamente corrigida. Nestas circunstâncias, a tradutora teve de, em primeiro lugar, transferir o efeito sonoro do passo corrigido para a língua de chegada, procurando encontrar “equivalentes dinâmicos” para o discurso e, ao mesmo tempo, manter o tom e a intencionalidade do diálogo. Só depois dessa tarefa pode “distorcer” o excerto traduzido de forma a produzir o efeito humorístico desejado. Com este procedimento, conseguiu manter os trocadilhos e o seu efeito sonoro em português.

Efectivamente, os efeitos sonoros e o tema do discurso de partida são mantidos na tradução, pois a tradutora teve o cuidado de procurar palavras e expressões chave no texto de partida “corrigido” e de tentar introduzi-las no texto de chegada, conseguindo, assim, transmitir a equivalência, contextualizando-a num discurso adaptado à língua de chegada, de que são exemplo os casos apresentados na grelha seguinte:

⁶⁵ *Infra*, p. 93 do presente trabalho.

Texto de Partida		Texto de Chegada	
Texto corrigido	Texto “distorcido”	Texto corrigido	Texto “distorcido”
<u>went to France</u>	<i>of the dance</i>	<u>fui a França</u>	fodi a franga
<i>were near</i> <u>Carcassonne</u>	<i>seared our arses on</i>	<u>Carcassonne</u>	Cacafone
<u>pretty place</u>	<i>Bits of plate</i>	<u>terra bonita</u>	hermafrodita
<u>spoiled by tourism</u>	<i>soiled my cubism</i>	<u>Turismo deu cabo dela</u>	Purismo eu cabidela
<u>Braque e Picasso</u>	<i>Crap and Sargaso</i>	<u>Braque e Picasso</u>	Traque e ricaço
	<i>little mum of modern tart</i>		O mas eu de tarte moderna

A tradutora introduz também alguns elementos extra para poder manter o tema da conversa e acrescentar algo ao efeito humorístico. Por exemplo, acrescenta o passo “serei uma pila ao pé dos ilhéus” (“uma vila ao pé dos Pirinéus”), que não consta do texto de partida, para, mais adiante, poder estabelecer o trocadilho com “Céret, uma vila ao pé dos Pirenéus”, que resulta no prolongamento do efeito humorístico na língua de chegada. Podemos considerar que, provavelmente, o terá feito para compensar a dificuldade de tradução das falas “I do mend sherry (...)” “Sherry?”, que omite na tradução. Para conseguir o mesmo efeito sonoro, a tradutora opta incluir “Mas comendo vivamente” (“recomendo vivamente”), antes do exemplo descrito atrás, para compensar o efeito humorístico perdido de “I do mend Sherry”.

Com a alteração de partes do diálogo, e através do jargão utilizado em ambas as línguas, de forma a remeter para situações de *nonsense*, o efeito do trocadilho é transmitido com sucesso. Quanto ao último exemplo que consta da tabela acima, devemos salientar que, quer no texto de partida, quer no de chegada, não existe qualquer “versão corrigida”. Verificamos que não é, de facto, necessário, pois o leitor facilmente se poderá aperceber, através da sonoridade e dos “exercícios” anteriores, que se trata de “um museu de Arte Moderna”.

Muitas vezes não é possível transpor para a língua portuguesa as palavras em calão nem o tom brejeiro utilizado por Lodge no texto de partida, porque simplesmente a sonoridade não resulta em português. Nestes casos, a tradutora permite-se ignorar aquele tom, optando por inseri-lo em outras ocasiões, onde o resultado seja mais

eficaz⁶⁶. O leitor poderá, assim, ficar com a ideia de que, em alguns momentos, a tradução não é completamente “fiel” ao original, mas logo se apercebe de que as opções da tradutora foram pensadas com muito cuidado e que o produto final é francamente bem conseguido na língua de chegada.

Um caso semelhante ao anteriormente referido, e que reflecte as situações caricatas desencadeadas pelas dificuldades auditivas de Desmond, ocorre num momento em que este está a tomar o seu pequeno-almoço. Fred entra na cozinha e começa a procurar algo nos armários e a falar. Desmond informa-a que está sem o seu aparelho auditivo, pelo que Fred pronuncia algo como “long stick”, o que provoca o seguinte diálogo:

‘She turned to face me and said more loudly what sounded like ‘long stick’.’ I said, ‘What do you want a long stick for? (...) She came closer and said, ‘Saucepan. Long-stick saucepan.’ ‘What’s a Long stick saucepan?’ I said, ‘You mean a long-handled saucepan? She raised her eyes to the heavens in despair and went back to the stove. I thought about it for a minute or two, and then the penny dropped. ‘Oh, you mean non-stick saucepan! It’s in the top right-hand cupboard’. But I was too late’ (Lodge 2009: 84).

Ela virou-se de frente para mim e repetiu mais alto o que me pareceu qualquer coisa terminada em “pega”. Eu respondi: -- Quer uma pega? Para quê? (...) Ela aproximou-se e disse:

– Panela. A panela com pega.

– Qual panela com pega? – perguntei. – Uma frigideira?

Ela revirou os olhos, de desespero, e voltou para o fogão. Reflecti durante uns instantes e finalmente fez-se luz.

– Ah, a panela *que não pega!* Está no armário de cima, à direita. – Mas era demasiada tarde ... (Ganho 2009: 94).

Neste excerto, a tradutora ter-se-á confrontado com alguma dificuldade em adaptar o trocadilho à situação que ocorre na cozinha. De facto, o trocadilho estabelecido entre “long stick saucepan” e “non stick saucepan” é melhor conseguido do que o criado entre “pega”, “panela com pega” e “panela *que não pega*”. No entanto, estando sujeita às circunstâncias criadas no texto de partida e sem muita margem de

⁶⁶ V. Anexo IV, p. 80 do presente trabalho.

manobra, Tânia Ganho consegue fazer passar o efeito sonoro da melhor maneira, sem alterar o contexto nem a comicidade do diálogo.

Como, de certo modo, verificámos até aqui, grande parte dos episódios decorridos na obra em apreço faz parte de cenas do quotidiano. O caso que trataremos em seguida não é excepção. Assim, quando Desmond está ao computador, à semelhança, aliás, do próprio autor, muitas vezes desliga o aparelho auditivo, pois este “torna o murmúrio reconfortante do teclado num matraquear digno de uma velha máquina de escrever *Remington*” (Ganho 2009:15), causando-lhe algum sofrimento. É neste contexto que se desenrola o episódio sobre o qual deteremos a nossa análise em seguida. Fred entra no escritório e começa a falar com Desmond, mas este decide tentar “safar-se” sem colocar a sua ajuda auditiva:

...a dialogue follows something like:

Fred: Murr murr murr

Me: What?

Fred: Murr murr murr

Me: (playing for time) Uh huh.

Fred: Murr murr murr

Me: (making a guess at the content of the message). All right.

Fred: (surprised) What?

Me: What did you say?

Fred: Why did you say ‘All right’ if you didn’t hear what I said? (Lodge 2009:8-9).

...o diálogo acaba por ser deste género:

Fred: Blá blá blá

Eu: O quê?

Fred: Blá blá blá

Eu: (*a tentar empatar*) Hum-hum

Fred: Blá blá blá

Eu: (*a tentar adivinhar o conteúdo da mensagem*) Está bem.

Fred: (*surpreendida*) O quê?

Eu: O que é que disse?

Fred: Porque é que o menino disse “está bem” se não ouviu o que eu disse? (Ganho 2009:15)

Ao contrário de outras situações descritas, em que o que é dito não é percebido correctamente, nesta cena o carácter humorístico assenta exclusivamente na situação de não-comunicação, ou seja, como Desmond não entende nada do que Fred lhe diz, faz suposições sobre o que poderá estar a ser dito, utilizando algumas “técnicas” comuns aos portadores desta deficiência.

Como não existe qualquer problema ao nível da transposição de sentido, a dificuldade da tradução reside apenas na tentativa de reproduzir o ambiente causado pelos ruídos de fundo emitidos, que substituem os sons das palavras proferidas em inglês, ou seja, “Murr, murr”, por “Blá, blá” em português. Com efeito, o leitor do texto de chegada estranharia o efeito da onomatopeia utilizada no original. Podemos, assim, verificar que a tradutora recorre a uma estratégia próxima da domesticação para que o efeito causado nos leitores da cultura de chegada seja o mesmo causado nos leitores da cultura de partida.

A relação conturbada que Desmond, e muito provavelmente a maioria dos deficientes auditivos, estabelece com as suas *hearing aids* poderia ser alvo de um estudo de cariz socio-psicológico. Na primeira página do seu romance, David Lodge faz questão de inserir a definição do Efeito Lombard, baseada em estudos científicos, de forma a deixar o leitor esclarecido quanto às suas características e aos efeitos que exerce sobre os padecentes de surdez. Ao longo da obra, através da personagem principal, Lodge consegue transmitir a sensação de impotência e todo o desespero sofridos pelos doentes em relação às suas próteses. Assim, um pouco mais adiante no romance, o espírito humorístico de Lodge não resiste à tentação de parodiar a sua própria incapacidade de lidar com os aparelhos auditivos para, através da voz do seu protagonista, “teorizar” sobre o Efeito Bates:

The Bates Reflex, named after Desmond Bates, who established early in the twenty-first century that users develop an unconscious hostility towards their hearing aids which causes them to “punish” these devices by carelessly allowing the batteries to run down. Actually it’s self-punishment because the batteries are quite expensive (Lodge 2009: 9).

O Efeito Bates, assim chamado por causa de Desmond Bates, que determinou, no início do século XXI, que os utilizadores desenvolvem uma hostilidade inconsciente para com os seus aparelhos auditivos, que os leva a “castigá-los” deixando que as pilhas se acabem por descuido. Na realidade, trata-se de autoflagelação, porque as pilhas são bastante caras (Ganho 2009:16).

Utilizando esta “definição” de um efeito aqui ficcionado, mas correspondente a uma situação real, o autor transmite, sem dúvida com muito humor e muita ironia, a relação que compartilha com a generalidade dos *deafies* com que se relaciona face ao

malfadado aparelho e respectivas pilhas, ao conferir-lhe um registo artificialmente formal.

À semelhança do caso anterior, e tendo em conta que Desmond é Professor de Linguística, David Lodge não perde a oportunidade de tecer considerações em torno de elementos fonéticos relacionados com as dificuldades sentidas por aqueles que padecem de deficiência auditiva:

The sounds are not words, or even phonemes, just little beeps, which get fainter and fainter, or higher and higher, until you can't hear them... (Lodge 2009:13).

Os sons não são palavras, nem mesmo fonemas, são apenas uns *bips* que se tornam cada vez mais fracos, ou cada vez mais agudos, até deixarmos de os ouvir... (Ganho 2009: 20).

Nestes dois casos, a tradução é literal, visto que o carácter humorístico reside essencialmente na ironia, optando o autor/narrador por um registo de discurso mais formal.

Um outro exemplo que, não estando directamente inserido em contexto de oralidade, reflecte a descontração com que Lodge lida com a sua deficiência, encontra-se na situação seguidamente citada, que ocorre numa “aula de leitura labial”, em que o narrador participa para tentar ultrapassar as suas dificuldades auditivas:

‘homophenes’ -- The deafie’s equivalent to homophones, words which look alike on the lips but have a different, meaning like mark, park, and bark, or white, right and quite, rewire and require. We had to make up sentences using one of these words and lip-speak them to the group. I made up a sentence using all the words in two sets. ‘Quite right, the white room requires rewiring’ which of course nobody could lip-read... (Lodge, 2009:155).

“homófenas” -- o equivalente das homófonas para os surdos, palavras que parecem iguais nos lábios, mas que têm um significado diferente, como *marca*, *parca* e *arca*, ou *branco*, *franco* e *banco*. Tivemos de construir frases usando uma destas palavras e dizê-las sem voz para o resto da turma. Inventei uma frase com todas as palavras, organizadas em dois grupos. “A *arca* e a *parca* são de *marca*, mas o *banco branco* só me custou um *franco*”, que, como é óbvio, ninguém conseguiu decifrar (Ganho 2009:171).

Neste caso, verifica-se que o autor/narrador recorre a uma criação lexical no que respeita ao termo “homophenes”, palavra que não existe e que é igualmente mantida na tradução para justificar a “definição” criada, “homófenas”. Observa-se que no texto de chegada foram omitidas as palavras que não poderiam ser utilizadas nas frases em português, como *rewire* e *require*, pela dificuldade em obter palavras compatíveis em contexto e com sons semelhantes. Assim, a tradutora decidiu restringir-se aos dois primeiros grupos de palavras, procurando outras com sons idênticos. Se os vocábulos omitidos no texto de chegada, por serem foneticamente mais complexos, tivessem sido mantidos provocariam decerto uma maior incompreensão por parte dos interlocutores do narrador do que os que são efectivamente pronunciados. Sendo este, a nosso ver, um dos excertos mais divertidos da narrativa e, porventura, um dos mais difíceis de traduzir, podemos considerar que a tradução atingiu os seus objectivos ao nível da transmissão do humor, através de trocadilhos foneticamente equivalentes, mas mantendo, no entanto, a integridade textual.

3.2. A Explicitação no Corpo do Texto

Em diversas ocasiões, Tânia Ganho recorre à técnica de explicitação do carácter humorístico de certas palavras no corpo do texto, evitando, assim, a utilização de notas de rodapé, que, conforme reiterou na entrevista dada⁶⁷, utiliza unicamente quando as considera estritamente necessárias. Desta forma, a informação é fornecida sem sobrecarregar a leitura.

O passo citado em seguida surge quando o narrador, Desmond, pesquisa a origem do apelido da personagem Alex no Dicionário de Inglês da Oxford. Alex Loom é uma aluna de pós-graduação na Faculdade, que insistiu para que Desmond, apesar de reformado, a orientasse no seu trabalho, cuja temática é a análise de “bilhetes de suicídio”, sem o conhecimento do seu efectivo responsável académico, Collin Butterworth. Nestas circunstâncias, Alex Loom envolve deliberadamente Desmond em situações constrangedoras e incómodas para este, uma vez que se revestem de um certo cariz sexual:

⁶⁷ V. Anexo IV, p. 80 do presente trabalho.

The citation for that one is ‘*and large was his odd lome the lenthe of a yerd*’, from a fifteenth century alternative romance coincidentally called Alexander (I presume her full name is Alexander Loom) It would make a good slogan for one of those Internet sex-aid ads: ‘*you too can have a lome the lenthe of a yerde*’ (Lodge 2009: 99).

A citação apresentada pelo dicionário é a seguinte: “*E grande era o seu estranho instrumento (loom) com uma jarda de comprimento*”, extraída de um romance alternativo do Séc XV, que por coincidência se intitulava Alexander. (Depreendo que o nome completo dela seja Alexandra Loom) Dava um bom slogan para aqueles anúncios de ajuda sexual na Internet: “*Também você pode ter um instrumento com uma jarda de comprimento*” (Ganho 2009:111).

O apelido da aluna surge no dicionário relacionado com vários significados, entre os quais, de forma bizarra, o pênis. Neste passo, a intencionalidade do humor é claramente sexual, introduzindo o termo *loom* num contexto divertido de trocadilhos, sobretudo quando relacionado com uma medida de comprimento. Na tradução, o termo *loom* aparece logo após a sua tradução no texto, “instrumento”, de forma a poder transmitir ao leitor a intencionalidade do trocadilho. Neste caso, atendendo à tradução da citação e do hipotético *slogan* publicitário, podemos admitir que a atenção do leitor não é desviada, face ao efeito humorístico constante da comparação estabelecida no texto de partida.

No entanto, em certos passos do texto, a explicitação é mais evidente e dirige-se, em especial, aos leitores que não têm grande domínio da língua inglesa, como constataremos nos exemplos apresentados em seguida. A tradutora tem, assim, como principal objectivo, não deixar dúvidas quanto aos trocadilhos utilizados pelo autor, dado que os mesmos não funcionam em português.

Na tradução do excerto seguinte, os trocadilhos estabelecem-se entre três “homófonas”, que constituem a base humorística do próprio trocadilho subjacente ao título do texto de partida, ou seja, baseiam-se na pronúncia semelhante das palavras *deaf*, *death* e *dead*. Neste momento da narrativa, o protagonista recorda uma festa que frequentara alguns anos atrás e onde ouvira alguém mencionar um livro que percecionou como *Being Deaf (A Surdez)* e que lhe pareceu interessante por pensar que fosse um “manual de auto-ajuda”. Na verdade, intitulava-se *Being Dead (A Morte)*, o que permite ao autor/narrador tecer as seguintes considerações:

Often only the context allows me to distinguish between deaf and death or dead and sometimes the words seem interchangeable. Deafness is a kind of pre-death, a drawn-out introduction to the long silence into which we will all eventually lapse. ‘To every man upon this earth / Deaf cometh soon or late.’ Macaulay might have written (Lodge 2009: 21).

Muitas vezes, a única coisa que me permite distinguir *deaf* (surdo) de *Death* ou *dead* (Morte ou morto) é o contexto e, por vezes, as três palavras parecem intercambiáveis. A surdez é uma espécie de pré-morte, uma lenta introdução ao longo silêncio em que todos acabaremos por mergulhar. “Todo o homem à face da Terra acabará surdo, mais cedo ou mais tarde” é algo que Thomas Babington Macaulay, um poeta e historiador do século XIX⁶⁸, poderia ter escrito (Ganho 2009: 28).

Como se pode verificar, neste passo a tradução teve como base uma alteração sintáctica da primeira frase. Ao optar por esse procedimento, a tradutora sentiu necessidade de introduzir elementos de ligação, como “as três palavras”, para dar continuidade à frase. Para evitar desfazer o efeito sonoro que os vocábulos *deaf*, *death* e *dead* assumem quando surgem em conjunto, Tânia Ganho mantém as palavras na língua de partida e recorre à respectiva explicitação logo após cada uma. Desta forma, a tradutora assegura ao leitor, não só a compreensão da semelhança fonética dos trocadilhos, mas também o significado de cada vocábulo em língua portuguesa, desfazendo, assim, qualquer ambiguidade que daí pudesse advir.

Pode, portanto, concluir-se que, Tânia Ganho recorre frequentemente à explicitação no corpo do texto quando se trata de dificuldades de cariz linguístico. No entanto, a tradutora utiliza também as notas de rodapé, sobretudo em situações de informação de carácter cultural como constataremos no subcapítulo seguinte.

3.3. As Notas da Tradutora

Tânia Ganho considera que o tradutor deve dar espaço ao autor e, portanto, só deve mostrar-se quando tal é estritamente necessário à boa comunicação dos

⁶⁸ As informações de cariz cultural serão analisadas nos subcapítulos seguintes.

conteúdos⁶⁹. Apesar de se verificar uma tentativa constante em traduzir os trocadilhos de modo a não chamar muito a atenção sobre o papel do(a) tradutor(a), podemos, no entanto, observar que, em certas ocasiões, Ganho recorre a notas de rodapé para explicar o efeito de alguns deles, sobretudo quando, para além de manterem o seu efeito linguístico, requerem uma explicitação de carácter cultural. Mediante os exemplos que se seguem, pode observar-se o recurso a esta estratégia.

Logo a propósito do título do romance *Deaf Sentence*, que em si mesmo constitui um problema de tradução, Tânia Ganho opta por recorrer a uma nota de rodapé. Embora ao longo de toda a nossa reflexão sobre esta obra de Lodge nos tivéssemos confrontado com várias questões em torno das palavras *deaf*, *dead* e *death*, que suscitam indubitavelmente uma fonte inesgotável de trocadilhos e duplos sentidos, consideramos que o título levanta problemas de tradução, dado que no texto de partida se infere o trocadilho óbvio com *Dead Sentence*, que decerto não resultaria numa tradução literal (*Sentença de Morte*). Não será, portanto, por acaso que, no início da obra, o próprio autor insere uma entrada de dicionário para o vocábulo *sentence*, apresentando, assim, ao leitor uma multiplicidade de significados possíveis do mesmo:

Sentence noun. Middle English [Old French from Latin sentential mental feeling, opinion, philosophical judgement, from sentire feel] **1** Way of thinking, opinion, mind... **2b** the declaration in a criminal court of the punishment imposed on a person pleading guilty or found guilty... **5** A pithy or memorable saying, a maxim, an aphorism...**7**...A piece of writing or speech between two full stops or equivalent pauses.
The New Shorter Oxford English Dictionary (Lodge 2009:1).

Sentença *s.f.* (Do latim, *sententia* – impressão intelectual, opinião, juízo filosófico, de *sentire*, sentir) **1**. Parecer, opinião, pensamento moral; **2** DIREITO julgamento pronunciado por um juiz ou tribunal, impondo uma pena a uma pessoa que se deu como culpada ou tida como culpada de um crime; **3**. Provérbio, máxima, aforismo; **4**. Resolução inabalável (Ganho 2009:7).

Verificamos que Tânia Ganho opta por traduzir a entrada de dicionário, condensando a informação nela veiculada e adaptando-a ao modelo de dicionário

⁶⁹ V. Anexo IV, p. 80 do presente trabalho.

português, abstendo-se, no entanto, de traduzir o ponto 7 “...A piece of writing or speech between two full stops or equivalent pauses”. Recorre, então, a uma nota de rodapé para incluir um esclarecimento relativo à tradução do título da obra, que, simultaneamente, serve de introdução a diversas questões que se lhe colocaram durante todo o processo tradutório do romance:

NT : Em Inglês [sic], *sentence* pode também significar “frase”, definição que o autor inclui no original. O título *Deaf Sentence* poderia, por conseguinte, ser traduzido literalmente como “sentença surda” ou “frase surda”. Ao longo de todo o livro, David Lodge faz jogos com as palavras *death* (“morte”) ou *dead* (“morto”) e *deaf* (“surdo”), que para um deficiente auditivo soam quase iguais (Ganho 2009:7).

Na entrevista que Tânia Ganho nos proporcionou, quando questionada sobre a sua opção de tradução do título, *A Vida em Surdina*, a tradutora confessa ter-se inspirado na versão francesa, *La Vie en Sourdine*, não só por a considerar mais bem conseguida do que a sua ideia inicial (*Sentença de Surdez*), mas também pela dificuldade e ineficácia que uma tradução mais literal teria na língua portuguesa⁷⁰.

Vejamos um outro caso. Através de um simples boletim meteorológico, David Lodge consegue fornecer ao leitor elementos que, se forem percebidos de forma dúbia, são passíveis de ser transformados em situações humorísticas:

...the weather forecast for ‘the aisle on man’ last night (Lodge 2009: 39).

...como as previsões meteorológicas de ontem à noite para a “coxia do homem” (Ganho 2009: 47).

Nesta situação, poderemos considerar que estamos perante o caso de uma piada que envolve não só um factor linguístico (trocadilho entre *Isle* e *aisle*) como também um factor cultural, dado que poderá haver leitores que desconheçam o local geográfico que dá origem ao efeito cómico. Assim, não funcionando na língua de chegada, requer a necessária explicitação, desta feita em nota de rodapé, onde a tradutora explica que, “ ‘aisle of man’, ‘coxia do homem’, tem a mesma sonoridade que *Isle of Man*, uma ilha

⁷⁰ V. Anexo IV, p.83 do presente trabalho.

da Grã-Bretanha” (Ganho 2009: 47). Desta forma, apesar de manter parte da tradução entre aspas, tal como é apresentada no texto de partida, a tradutora assegura-se de que o leitor obtém a informação geográfica e lexical necessária para a boa compreensão do trocadilho.

Pela mesma razão, e tendo em conta que o exemplo seguinte diz respeito a uma citação, podemos constatar que a nota de rodapé vem unicamente veicular uma informação de carácter cultural. Recorrendo à nota, a tradutora chama a atenção do leitor para a citação original, antes de ser “deturpada”, ao mesmo tempo que introduz a referência bibliográfica do poema do qual foi extraída:

... I had not thought deaf had undone so many (Lodge 2009:171).

... Nunca pensei que a surdez tivesse feito tantas vítimas (Ganho 2009:187).

Assim, apesar de a citação ser traduzida no corpo do texto, a tradutora insere uma nota, em rodapé, com a seguinte explicação: “trocadilho com o verso ‘Eu não pensava que a morte tivesse destruído tantos.’ Do poema *A terra sem vida*, de T.S. Eliot” (Ganho 2009:187).

Um outro exemplo do recurso a esta estratégia é o episódio em que a personagem principal se depara com um *poster* na via pública, onde consta a frase seguinte:

Under a sign ‘Bill Posters Will Be Prosecuted’ some wag had written ‘Bill Posters is innocent’ (Lodge 2009: 44).

Por baixo de um aviso a dizer “Bill Posters Will Be Prosecuted” (“Quem afixar cartazes será processado”, algum engraçadinho escrevera: “O Bill Posters está inocente” (Ganho 2009: 52).

No caso vertente, a inserção da nota de rodapé tem como objectivo a explicação do efeito humorístico, quer do conteúdo do cartaz, quer do comentário introduzido por um qualquer transeunte bem-humorado: “Bill Posters significa ‘afixar cartazes’, mas, em inglês, Bill é também um diminutivo de um nome próprio e *posters* poderia muito bem ser um apelido” (Ganho 2009:52). Curiosamente, podemos constatar que, para além da nota explicativa, a tradutora também recorre a uma explicitação no corpo do

texto, visto acrescentar, entre parênteses, a tradução de uma outra interpretação possível do aviso afixado. Com efeito, trata-se de um passo cujo sentido é difícil transmitir, uma vez que estão envolvidas questões culturais, jurídicas, lexicais e linguísticas. O trocadilho funciona, portanto, a vários níveis. Desta forma, a tradutora teve de optar pela utilização conjunta de duas práticas diferentes -- a nota de rodapé e a explicitação no corpo do texto -- como garantia de uma completa transmissão do significado do excerto.

Uma situação semelhante à anterior ocorre com a tradução de uma citação de Macaulay, já surgida no subcapítulo anterior, e outra de Dylan Thomas:

Deafness is a kind of pre-death, a drawn-out introduction to the long silence into which we will eventually lapse. ‘To every man upon this earth / Deaf cometh soon or late,’ Macaulay might have written. But not Dylan Thomas, ‘*After the first deaf, there is no other.*’ (Lodge 2009: 21).

A surdez é uma espécie de pré-morte, uma lenta introdução ao longo silêncio em que todos acabaremos por mergulhar. “Tomo o homem à face da terra / acabará surdo, mais cedo ou mais tarde” é algo que Thomas Babington Macaulay, um poeta e historiador do século XIX, poderia ter escrito. Mas não Dylan Thomas: “*Depois da primeira surdez não há mais nenhuma*” (Ganho 2009: 28).

Neste caso, enquanto Lodge refere apenas o último apelido do escritor, a tradutora opta pela inserção do seu nome completo no corpo do texto, incluindo também outro tipo de informação que permita ao leitor identificar culturalmente o poeta em causa. Todavia, para além disto, a tradutora adiciona ainda uma nota de rodapé, onde apresenta o verso tal como surge no texto original:

O verso original de Macaulay diz: “*Todo o homem à face da terra / acabará por morrer, mais cedo ou mais tarde*”, e a citação de Dylan Thomas (1941-1953) é: “*After the first death there is no other*” e provém do poema “*A Refusal to Mourn the Death, By Fire, of a Child in London*” (Ganho 2009: 28).

Curiosamente pode-se observar que, no caso de Dylan Thomas, a tradutora só insere a informação do período em que o poeta viveu, através das datas de nascimento e morte, abstendo-se de providenciar qualquer outra explicação como, por exemplo, a nacionalidade, tal como procedeu em relação a Macaulay. Esta diferença poderá dever-se

às épocas em que os autores viveram. Apesar de ser um poeta, político e historiador escocês bem conhecido na Grã-Bretanha do século XIX, e decerto um nome familiar aos leitores ingleses do século XXI, Macaulay teria grandes probabilidades de não ser identificado pelo público leitor português da actualidade. Pelo contrário, Dylan Thomas, nascido em 1914 no País de Gales, foi um poeta que obteve bastante impacto mediático no pós Segunda Guerra Mundial, sobretudo através da transmissão dos seus poemas pela BBC. Neste exemplo podemos verificar a tendência de Tânia Ganho em fornecer os suportes necessários ao enquadramento cultural do autor da primeira citação, não actuando da mesma forma em relação a Dylan Thomas, dado que, tratando-se de um poeta amplamente divulgado e contemporâneo do próprio David Lodge, considerou porventura que estaria mais próximo da geração de leitores dos nossos dias.

Esta nota não deixa de ser curiosa, pois torna a presença da tradutora visível, entrando, assim, um pouco em contradição com a sua tendência para a defesa da invisibilidade do tradutor. Com efeito, na entrevista, Ganho menciona que, como leitora, aborrece-lhe a leitura de notas de rodapé, acrescentando que as considera uma “chamada de atenção constante para a pessoa do tradutor”. No entanto, no caso particular das citações, refere ser “importante que o leitor português esteja em pé de igualdade com um leitor de língua inglesa”⁷¹.

Para além dos exemplos apresentados, ao longo da versão portuguesa surgem outros casos de inserção de notas de rodapé, sempre ligados a explicações de citações ou a referências literárias introduzidas pelo autor no texto de partida, embora nessas ocasiões Tânia Ganho os traduza recorrendo a uma conjugação de diferentes técnicas, como verificaremos em seguida.

3.4. Citações e Referências Literárias

Como tem vindo a observar-se até aqui, o humor presente em *Deaf Sentence/A Vida em Surdina* não se limita à simples sonoridade das palavras, nem às situações cómicas resultantes da incompreensão dos diálogos e tão pouco às considerações que Lodge tece em torno do seu próprio *handicap*. Existem também passos na narrativa em que o autor inclui quer excertos de textos literários, quer referências a personagens

⁷¹ V. Anexo IV, pp. 80-81 do presente trabalho.

literárias ou da Antiguidade Clássica, aos quais recorre de forma a ilustrar o seu ponto de vista e a explicar as situações ridículas a que a sua deficiência o expõe.

Desta forma, embora o nosso enfoque seja no efeito provocado pela sonoridade das palavras, como afirmámos no início deste capítulo, não resistimos à inclusão de uma pequena amostragem desses inúmeros passos com que o autor ilustra a obra, recorrendo amiúde à perspectiva aristotélica da comédia, opondo-a à tragédia, com o intuito de tentarmos analisar o modo como a tradutora lidou com essas situações particulares.

Recorde-se, a propósito, que Aristóteles considerava o homem o único animal que ri e o humor “a ‘stimulation’ of the soul, which puts the listener in a mood of good will”⁷² (Attardo 1994:20). Na sua obra *Poética*, Aristóteles estabelece uma oposição entre tragédia e comédia, de acordo com a qual, a primeira deveria ter como objecto a “imitação de uma acção de carácter elevado, completa e de certa extensão” (1990: 110), e a segunda a “imitação de homens inferiores, (...) quanto àquela parte do torpe que é o ridículo. O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente” (1990:109). Assim, para Aristóteles, a tragédia, suscitando o *pathos* (piedade, tristeza ou compaixão), devia imitar as acções dos grandes heróis míticos, enquanto a comédia deveria confinar-se aos actos das pessoas comuns⁷³.

Ora, no segundo capítulo de *Deaf Sentence*, Lodge, depois de dar uma explicação sobre a forma como a sua deficiência auditiva se fora instalando e as repercussões inevitáveis que a doença tivera na sua vida profissional e privada, inclui várias citações “alteradas” de diversos autores, ilustrando essa diferença entre o trágico, que inspira a compaixão face ao infortúnio dos heróis, e o cómico, que caracteriza o ridículo das vivências de gente vulgar.

O excerto seguinte inicia-se justamente com a evocação da perspectiva aristotélica face às concepções de tragédia e comédia:

‘Tragic versus comic. Poetic versus prosaic. Sublime versus ridiculous’.
One of the strongest curses in the English language is ‘*Damn your eyes!*’
(much stronger than ‘fuck you!’ and infinitely more satisfying – try it the
next time some lout in a white van nearly runs you over) ‘*Damn your ears!*
Doesn’t cut it’ (Lodge 2009: 14).

Trágico versus cómico. Poético versus prosaico. Sublime versus ridículo.
Um dos maiores insultos que se pode proferir em inglês é *Damn your eyes!*
“Malditos sejam os teus olhos!” (muito mais forte do que “Fuck you” e

⁷² “uma ‘estimulação’ da alma que coloca o ouvinte numa disposição de boa vontade” (tradução nossa).

⁷³ Cf. Kitano 2001: 194.

infinitamente mais gratificante – experimentem um dia, se puderem).
“Malditos sejam os teus ouvidos! Pura e simplesmente não resulta” (Ganho 2009: 20-21).

Com efeito, Lodge aborda a questão de forma aparentemente séria para, logo a seguir, a ilustrar com um exemplo que não deixa o leitor indiferente, sobretudo no que diz respeito à utilização de dois registos tão discrepantes. De igual modo, opõe o registo “elevado” da primeira frase, com o registo “inferior” da imprecação e subsequente sugestão presentes no texto de partida.

Na tradução, Tânia Ganho procede a algumas alterações. Desde logo, traduz o termo *curse* (maldição) por “insulto”; mantém a expressão “*Damn your eyes!*” (em itálico no texto de partida) exactamente com a mesma forma no texto de chegada, apresentando, em seguida, a sua tradução entre aspas; mantém a expressão “Fuck you”, em inglês, no texto de chegada, sem a traduzir, contrariamente à forma como procedeu em outras ocasiões; e, finalmente, omite uma parte da sugestão de Lodge: “the next time some lout in a white van nearly runs you over”. A omissão desta última frase leva a que se perca, de certa forma, o carácter humorístico presente no texto de partida. Com este exemplo pretende-se constatar que, com efeito, neste caso, a tradutora utiliza uma conjugação das diferentes técnicas possíveis num processo tradutório.

A oposição aristotélica encontra-se igualmente presente no excerto seguinte, que remete para as condições trágicas de Édipo e de Sansão, que se tornariam inevitavelmente cómicas (e, portanto, sem *pathos*), se os heróis, em vez de cegos, fossem surdos:

‘Deafness is comic, as blindness is tragic. Take Oedipus for instance (...)
Or Milton’s Samson...: ‘O dark, dark, amid the blaze of noon/
irrecoverably dark, without all hope of day’. What a heartbreaking cry of
despair! ‘O deaf, deaf, deaf...’ doesn’t have the same pathos somehow.
How would it go on? ‘O deaf, deaf, deaf, amid the noise of noon
/irrecoverably deaf without all hope of sound.’ No” (Lodge 2009: 14).

“A surdez é cómica, da mesma maneira que a cegueira é trágica. Peguemos no exemplo de Édipo. (...) Ou o Sansão de Milton: “Oh, escuridão, escuridão, escuridão, em pleno fulgor do sol do meio-dia, /irremediável escuridão, sem a menor esperança de luz.” Que grito de desespero dilacerante! Não sei porquê, mas “Oh, surdez, surdez, surdez...” não tem o mesmo *pathos*. E como é que seria o resto? “Oh, surdez, surdez, surdez, em plena barulheira do meio-dia, / Irremediavelmente surdez, sem a menor esperança de som”. Não” (Ganho 2009: 20).

Neste caso, Tânia Ganho faz uma tradução literal do excerto, mas inclui, em nota de rodapé, a identificação do poema “Samson Agonistes”, de John Milton (1608-1674). A ironia deste passo é retomada nas páginas finais do livro onde o autor acrescenta:

‘Deafness is comic, blindness is tragic,’ (...) I have played variations on the phonetic non-equivalence of ‘deaf’ and ‘dead’, but now it seems more meaningful to say that deafness is comic and death is tragic, because final, inevitable, and inscrutable (Lodge 2009: 305).

“A surdez é cômica, a cegueira é trágica”, (...) e fiz variações com base na proximidade fonética entre *deaf* e *dead* “surdo” e “morto”, mas agora parece-me mais importante dizer que a surdez é cômica, e a morte, trágica, porque é definitiva, inevitável e inescrutável” (Ganho 2009: 350).

Neste excerto, Lodge, para além da dicotomia anteriormente estabelecida entre cegueira/surdez e comédia/tragédia, também remete para a incapacidade já referida que um surdo de expressão anglo-saxónica tem em discernir entre os vocábulos *deaf* e *dead*. Por seu turno, Ganho explicita, mais uma vez, no corpo do texto a tradução dos dois vocábulos “homófenos” em língua inglesa.

No caso que segue, Lodge estabelece uma oposição entre os dois tipos de deficiência referidos (cegueira e surdez) e a condição de Tirésias:

‘Prophets and seers are sometimes blind – Tiresias for instance – but never deaf. Imagine putting your question to the Sybil and getting an irritable ‘What? What?’ (Lodge 209: 15).

Há profetas e videntes cegos – Tirésias, por exemplo –, mas nunca surdos. Imaginem o que seria fazerem uma pergunta à Sibila e levarem com a resposta “O quê? O que é que disse?” (Ganho 2009: 22).

Segundo a mitologia, o legendário Tirésias fica cego devido à maldição lançada por Hera, mulher de Zeus, mas este, para compensar Tirésias, dá-lhe o dom da clarividência e da profecia, tal como a Sibila. Neste caso, Lodge parodia a situação de poder haver um/a profeta na Grécia Antiga que pudesse ser surdo/a em vez de cego/a. Na tradução, Tânia Ganho altera um pouco o texto ao suprimir a ideia da irritabilidade da Sibila, e, em vez de repetir “Quê?”, altera a expressão, conferindo-lhe um sentido próprio da comunicação em geral, através de uma construção frásica que poderá

significar, de certa forma, um pedido de desculpas pela não compreensão do interlocutor, uma das “técnicas” utilizadas pelos deficientes auditivos.

Quando Lodge afirma que os cegos têm *pathos* refere-se aos sinais exteriores que aqueles possuem, demonstrativos do mal irremediável que se abateu sobre eles: os cães-guia, as bengalas brancas, os óculos escuros, sobre os quais recaem sentimentos de piedade (ou *pathos*) que os identificam com as imitações aristotélicas da tragédia grega. O autor/narrador estabelece, então, um paralelismo entre os elementos que, ajudando os cegos, facilmente os tornam identificáveis pelas outras pessoas, e aqueles que poderiam eventualmente desempenhar as mesmas funções junto dos “moucos” (*deafies*), introduzindo, desta forma, o elemento cómico no seu texto:

‘Our hearing aids are almost invisible and we have no loving animals dedicated to looking after us. (What would be the equivalent of a guide dog, for the deaf? A parrot on your shoulder squawking into your ear?)’ (Lodge 2009:15).

As nossas próteses auditivas são praticamente invisíveis e não temos nenhum animal querido a tomar conta de nós. (Qual seria o equivalente de um cão guia para os surdos? Um papagaio ao ombro a guinchar-nos ao ouvido?) (Ganho 2009: 21).

Com efeito, comparando a surdez com a cegueira, Lodge consegue rir-se de si próprio, assumindo a sua condição de homem comum e sem qualquer “elevação”, características de uma personagem da comédia aristotélica. No caso vertente, Tânia Ganho recorre a uma tradução mais literal, mantendo, no entanto, o carácter humorístico do excerto.

Apesar dos vários recursos adoptados ao longo da tradução -- observados e comentados neste subcapítulo --, não deixam de ser curiosas certas opções tomadas pela tradutora/editora nas últimas duas páginas da obra em apreço, aspecto que, todavia, analisaremos no subcapítulo seguinte.

3.5. Casos Curiosos

No final do romance, estranhámos que os vocábulos presentes no exemplo citado em seguida, apesar de já terem sido anteriormente alvo de tradução e explicitação

no texto de chegada, conforme consta no último caso abordado no ponto 3.3., fossem novamente explicitados:

“Death Menu” (...) “Deaf Row” (Lodge 2009: 306).

“Menu de Óbitos (...) “Corredor da Surdez” (Ganho 2009: 331-332).

É curioso verificar que a explicitação que se segue é introduzida sob a forma de “Nota do Editor”, em rodapé. Parece-nos, também, oportuno salientar que se trata da única nota do editor em toda a obra:

No original “Deaf Row”, semelhante a “Death Row” (corredor da Morte). Trocadilho com as palavras *deaf* (*surdo*) e *death* (*morte*) (Ganho 2009: 332).

Contactou-se a tradutora para se poder esclarecer o estranhamento que o recurso a esta inesperada técnica causara, dado que já se tinha abordado a questão destes vocábulos no início da obra. Tânia Ganho explicou que as notas do editor são da exclusiva responsabilidade do mesmo, mas referiu que seria uma forma de reiterar a explicação do trocadilho, partindo do pressuposto de que o leitor já se poderia ter esquecido da respectiva justificação⁷⁴.

Na última página do livro, surge um outro excerto que também nos causou uma sensação de estranheza:

We had a session of homophenes which could cause misunderstanding, for example, married and buried wet suit and wedding suit, big kiss and biscuits. Marjorie was asked at the supermarket checkout if she would like a ‘free gâteau’ and eagerly accepted the offer, which turned out to be a free catalogue. Violet was baffled when her friend enthused about ‘laxative porridge’, which turned out to be ‘wax-free-polish’. I told my story of the ‘long-stick saucepan’ (Lodge 2009: 307).

Fizemos uma sessão sobre palavras que podiam causar equívoco para os surdos, como por exemplo, *casada e caçada*, *vestido e despido*, *beijo e queijo*. No supermercado, a empregada da caixa estava a comer um chocolate e perguntou à Marjorie se ela queria “um pouco” e, toda satisfeita, ela aceitou, mas afinal a pergunta era se não queria “o troco”. A

⁷⁴ V. Anexo IV, pp. 81-82 do presente trabalho.

Violet ficou desconcertada quando uma amiga se desfez em elogios a umas “mensagens laxantes” que afinal eram “massagens relaxantes”. Eu contei a minha história da panela com pega (Ganho 2009: 333).

Pode observar-se neste passo uma alteração do texto com o objectivo de conseguir uma correspondência fonética que resulte na língua de chegada, sobretudo no que diz respeito aos vocábulos traduzidos. Verifica-se igualmente uma modificação do texto, de forma a possibilitar a devida contextualização das palavras.

Com efeito, no primeiro caso por nós sublinhado – “married and buried” – Tânia Ganho traduz o vocábulo inicial por “casada” e altera o segundo, substituindo-o por “caçada”, para obter o mesmo efeito sonoro. No segundo caso – “wet suit and wedding suit” – traduz a palavra “suit” por “vestido” para obter o efeito contrastivo com “despido”, que tem uma sonoridade semelhante na língua portuguesa. No terceiro – “big kiss and biscuits” –, aproveita a palavra “(big) kiss”, deixando, todavia, cair “biscuits”, substituindo-a por “beijo” para formar o trocadilho com “queijo”.

Os exemplos fornecidos por Marjorie – “free gateau/free catalogue” e “laxative porridge/wax-free-polish” – são completamente alterados devido à impossibilidade de obter pares com sonoridades idênticas na língua de chegada. Com efeito, a tradutora introduz elementos extra como “estava a comer um chocolate”, para poder inserir um trocadilho entre “o troco” e “um pouco”. O mesmo processo é utilizado relativamente aos exemplos dados por Violet, tal como se verifica no diálogo presente no Anexo VII⁷⁵ e já analisado no subcapítulo 3.1., sob o ponto de vista da procura do efeito sonoro.

No entanto, em comparação com as técnicas utilizadas atrás, justamente a propósito da transmissão do efeito sonoro, podemos verificar que, nestes casos curiosos, a tradutora não introduz qualquer explicitação no texto, nem recorre a notas de rodapé para justificar as alterações, à semelhança do que fez ao longo de toda a obra.

Finalmente, outro aspecto intrigante, é o facto do termo “homophenes”, que já tinha sido traduzido atrás por “homófenas” (na página 171) e explicado directamente, quer no texto de partida, quer no de chegada, ter sido traduzido por “palavras” na última página do romance. Assim, no texto de partida pode ler-se “homophenes which could cause misunderstanding” (Lodge 2009: 307), e no texto de chegada “palavras que podiam causar equívoco para os surdos” (Ganho 2009: 333). A tradutora justifica ainda

⁷⁵ *Infra* p. 93 do presente trabalho.

a sua opção em não introduzir qualquer nota de rodapé, baseando-se no facto de não pretender, no final da obra, sobrecarregar mais o leitor com elementos que, na sua opinião, tornam a leitura pesada, acrescentando que “a voz que deve ficar a ressoar na mente do leitor é a de David Lodge e não a da tradutora”⁷⁶.

Não obstante estes casos pontuais, e por isso singulares, consideramos que a tradução do romance foi realizada de forma bastante coerente e muito facilitadora da leitura tendo em vista o público-alvo, sobretudo aquele que não domina a língua de partida.

De um modo geral, podemos afirmar que todos os casos estudados neste capítulo representam as várias dificuldades que o texto de David Lodge oferece a qualquer tradutor de um outro idioma, quer por questões referentes à própria língua e cultura inglesas, quer no que diz respeito à transmissão do tipo de humor nele subjacente. Recorde-se, a propósito, que George Steiner, em *Depois de Babel*, alude ao facto de as diferenças linguísticas estarem intrinsecamente relacionadas com a nossa identidade e, portanto, com qualquer actividade tradutória, acrescentando o seguinte:

Em grau maior ou menor, cada língua propõe a sua própria leitura de vida. Movemo-nos entre línguas, traduzir, ainda que com restrições que limitam o acesso à totalidade, é fazermos a experiência quase desconcertante do modo como o espírito humano tende para a liberdade (Steiner 2002: 533)⁷⁷.

Neste contexto, devemos sublinhar que o sucesso do livro *Deaf Sentence* em países de expressão não inglesa, como é o caso analisado, *A Vida em Surdina*, deve-se, por certo, à qualidade da tradução. Não obstante, a narrativa de Lodge não se pode considerar de fácil transposição para uma cultura de origem não anglo-saxónica. O autor, consciente de que o sucesso atingido internacionalmente por esta obra se deve, em grande parte, à forma como foi trabalhado por muitos tradutores em tantas línguas diferentes e, ciente da dificuldade de tal tarefa, dedica-lhes a primeira edição do romance publicada pela Penguin Books:

⁷⁶ V. Anexo IV, p. 82 do presente trabalho.

⁷⁷ Tradução de Miguel Serras Pereira.

Conscious that this novel, from its English title onwards, presents special problems for translators, I dedicate it to all those who, over many years, have applied their skills to the translation of my work into various languages, and specially to some who have become special friends (Lodge 2009: [s.p])⁷⁸.

Com efeito, no caso de *A Vida em Surdina*, Tânia Ganho, como verificámos anteriormente, consegue transmitir da melhor forma, as circunstâncias, as citações e os diálogos do texto de partida, domesticando-o subtil e eficazmente, e conseguindo obter, na cultura de chegada, um efeito muito semelhante àquele que terá sido experienciado pelo público de expressão inglesa. De facto, o leitor português consegue captar na totalidade o carácter humorístico da narrativa, sem, no entanto, deixar de aperceber-se que o original seria certamente um pouco diferente da versão que lê. Apenas os leitores mais atentos terão porventura pensado no difícil processo levado a cabo pelo tradutor para que o texto de Lodge chegasse à língua e à cultura em que os próprios se inserem, de forma tão eficaz.

Estas reflexões encontram, em grande medida, um fundamento teórico em Lawrence Venuti, o qual, na introdução à antologia *The Translation Studies Reader*, levanta a questão da actividade tradutória como um acto de comunicação (2003: 5-6). Por outro lado, em *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Venuti defende que uma tradução fluente, ou seja, domesticada, é fácil e imediatamente inteligível, tornando-se familiar ao leitor e não lhe provocando qualquer sensação de estranheza (1999: 5). Deste modo, ao domesticar o texto de partida, o tradutor assume a função comunicativa do acto tradutório, transpondo o sentido do texto de uma forma adaptada à realidade cultural de chegada e, também neste caso, fonética, do público-alvo, mantendo, no entanto, a intencionalidade e o efeito pretendidos pelo autor:

(...) the translator negotiates the linguistic and cultural differences of the foreign text by reducing them and supplying another set of differences, basically domestic, drawn from the receiving language and culture to enable the foreign to be received there⁷⁹ (Venuti 2003: 468).

⁷⁸ “Como tenho noção de que este romance, a começar pelo próprio título, coloca problemas consideráveis aos tradutores, quero dedicá-lo a todos aqueles que, ao longo de vários anos, se têm empenhado na tradução das minhas obras para diferentes línguas, em especial aqueles que acabaram por se tornar amigos chegados” (Ganho 2009: 5).

⁷⁹ “ (...) o tradutor negocia as diferenças linguísticas e culturais do texto estrangeiro, reduzindo-as e fornecendo um outro conjunto de diferenças, basicamente domésticas, extraídas da língua e cultura de chegada, de modo a permitir a recepção das estrangeiras” (tradução nossa).

No respeitante à invisibilidade ou “transparência” do tradutor, Venuti considera que “the more fluent the translation, the more invisible the translator and, presumably, the more visible the writer or meaning of the foreign text”⁸⁰ (1999:1-2). Com efeito, é o que podemos observar na obra em apreço, onde as opções da tradutora podem suscitar, nos leitores mais prevenidos, a curiosidade em contactar de perto com o texto de partida, tornando-o, assim, mais visível. Tânia Ganho defende a invisibilidade do tradutor como característica necessária a uma boa tradução. Nas suas palavras, “uma má tradução ‘cola-se’ demasiado ao original, por isso não existe essa curiosidade” de conhecer o texto de partida. Ou seja, “quando o leitor lê uma má tradução, sabe exactamente o que está no original, porque o texto português é uma transposição literal do texto estrangeiro”⁸¹.

No entanto, para Venuti, essa “invisibilidade” é uma ilusão de transparência (“illusion of transparency”), que não é mais que o produto do esforço despendido pelo tradutor para produzir um texto escrito numa linguagem adequada e gramaticalmente correcta, e que garanta, ao mesmo tempo, uma leitura fluida e sem interferências, fixando o conteúdo e adaptando-o à língua e cultura de chegada (2003:1-2).

Podemos, assim, considerar *A Vida em Surdina* um bom exemplo de uma tradução pensada e executada com objectivos bem definidos: transferir, com eficácia, e sem interferências gritantes por parte da tradutora, o clima e o humor deste romance *multilayered*, de forma a proporcionar uma leitura fluida e coerente. Este terá sido um dos contributos mais importantes para que *Deaf Sentence/A Vida em Surdina* fosse uma das obras de David Lodge com maior sucesso em Portugal⁸². No entanto, no seu artigo *A Traição das Traduções*, Tânia Ganho, assumindo uma atitude de humildade do tradutor face ao autor, reconhece que o sucesso de um livro traduzido depende não só de uma boa tradução, mas também da “óbvia qualidade do texto original” (2009: [s.p.]).

⁸⁰ “quanto mais fluente é a tradução, mais invisível será o tradutor e, presume-se, mais visível será o autor ou o significado do texto estrangeiro” (tradução nossa).

⁸¹ V. Anexo IV, p. 81 do presente trabalho.

⁸² V. Anexo VI, p. 91 do presente trabalho.

REFLEXÕES FINAIS

Tendo como objectivo primordial a análise da tradução de Tânia Ganho – *A Vida em Surdina* – da obra de David Lodge – *Deaf Sentence* – reflectimos, ao longo do presente trabalho, sobre as complexidades inerentes à tradução do humor. Mediante o estudo das várias teorias do humor, detectámos a existência de um fio condutor em todas elas que decorre do facto de o riso constituir uma característica própria do ser humano e de ter uma função essencialmente social. Com efeito, verificámos que o humor e o riso, enquanto manifestações de cariz neuropsicológico, não fazem sentido em isolamento social, pois rimos de ou com alguém (mesmo que seja de nós próprios), ou de determinada situação, actuando aqueles como veículos de comunicação, de socialização ou até de alívio de tensões. Dada a multiplicidade linguística e cultural existente num mundo em permanente mutação, a tradução do humor num texto literário revela dificuldades acrescidas na sua adaptação a um diferente sistema (linguístico e cultural) de chegada.

O humor presente na narrativa de David Lodge remete, de uma maneira geral, para o que Salvatore Attardo denomina de “conversational jokes” (“piadas conversacionais”) (1994: 298), que dependem de um elemento numa situação muito específica, sendo, por isso, impossíveis de reproduzir fora dessa circunstância, ou seja, não têm qualquer efeito excepto no contexto em que estão inseridas.

De certa forma isolado do mundo que o rodeia, por vias da sua deficiência, mas não se abstendo do convívio em sociedade, a personagem central do romance desenvolve sentimentos de introspecção e crítica, até uma certa tristeza pela dificuldade de comunicação com os outros, mas apura a capacidade de se rir de si próprio e das situações com que é confrontado. Lodge construiu uma narrativa divertida, mas também sensível e emotiva, sentimentos que se reflectiram na leitura da tradução, *A Vida em Surdina*, dado que a tradutora recorreu a um vasto conjunto de opções tradutológicas mediante as quais a transmissão do efeito sonoro em situação de comunicação foi, a nosso ver, plenamente assegurada.

Considerando que o contexto situacional e cultural da obra em apreço se enquadra no universo anglo-saxónico, nomeadamente através da reflexão apresentada em torno das diversas particularidades inerentes ao romance académico/*campus novel*, podemos aceitar que *Deaf Sentence* possui, na sua generalidade, as características mais

abrangentes deste subgênero literário, não obstante o seu protagonista ser um Professor universitário na reforma. Por seu turno, Tânia Ganho consegue enquadrar essa realidade no sistema cultural português recorrendo a estratégias diversificadas e adequadas às situações e referências culturais que surgem no texto de David Lodge.

Assim, tendo em conta a complexidade do texto de partida, as teorias sobre a tradução do humor, as dificuldades da tradução e ainda a fundamentação teórica para algumas das opções tomadas pela tradutora, consideramos que *A Vida em Surdina* conseguiu cumprir uma difícil missão: transmitir, com sucesso, o carácter humorístico tão fortemente presente no texto de partida.

BIBLIOGRAFIA⁸³

I) Fontes Primárias

Ganho, Tânia. *A Vida em Surdina*. Lisboa: ASA, 2009.

Lodge, David. *Deaf Sentence*. London: Penguin Books, 2009.

II) Fontes Secundárias

Anónimo. *The Campus Trilogy*.
http://www.thebookbag.co.uk/reviews/index.php?title=The_Campus_Triology_by_David_Lodge Acedido em 29 Setembro de 2011.

Anónimo. “Entrevista a Tânia Ganho, Março 2010”.
<http://www.estantedelivros.com/2010/03/entrevista-a-tania-ganho.html> Acedido em 10 de Janeiro de 2012.

Anónimo. “Entrevista a Tânia Ganho”. *Claque dos Autores*. 30 de Dezembro de 2010.
http://pt-pt.facebook.com/note.php?note_id=140095976048347 Acedido em 5 Fevereiro de 2012.

Anónimo. “Literary Heritage, *Nice Work*”. Abril de 2003 <http://www3.shropshire-cc.gov.uk/intros/T000324.htm> Acedido em 29 Setembro de 2011.

Alves, Pedro César. “Entrevista a Tânia Ganho Gomes da Silva, Araçatuba e Região, 18/08.2011”. www.aracatubaeregiao.com.br/entrevistadotaniaganhogomesdasilv Acedido em 29 de Janeiro de 2012.

Alison. “Grumpy Old Deafies, David Lodge: *Deaf Sentence* (forthcoming book)”.
www.grumpyoldeafies.com/2008/04/david_lodge_deaf_sentence_fort.html Acedido em 29 Agosto de 2011.

Almeida, Virgílio Pereira de. *As Dificuldades do Mau e do Bom Tradutor*. Brasília: UCB (Universidade Católica de Brasília) / CCEH (Centro de Ciências de

⁸³ De um modo geral, seguiram-se as normas do *MLA Style Manual*.

- Educação e Humanidades), vol. I, nº 1, Setembro de 2004.
<http://www.humanitates.ucb.br/1/traducao.htm> Acedido a 22 Setembro 2011
- Amidon, Stephen. “David Lodge's *Deaf Sentence*”. *The New York Times*. 4 October 2008. www.nytimes.com/2008/10/04/arts/04iht-idbriefs4A.16674913.htm
 Acedido em 6 de Outubro de 2011.
- Aristóteles. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. 2ª Ed. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1990.
- Attardo, Salvatore. *Linguistic Theories of Humour*. Berlin/NewYork : Mouton de Gruyter, 1994.
- Baker, Mona, ed. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Routledge: New York, 2008.
- Bartoňová, Zuzana. *Characters in Campus Novels by David Lodge*. Diss Masaryk: University in Brno Faculty of Arts, Department of English and American Studies, 2006. http://is.muni.cz/th/109190/ff_b/?lang=en Acedido em 23 Outubro 2011
- Batarda, Clara e Nuno Silva. “Tradução do Humor”. traduzirliteratura.blogspot.com, 10 de Outubro 2010, [s.p.]. Acedido em 23 de Agosto 2011.
- Bettencourt, António. “A Cadeira do Professor”. *Jornal de Letras*. Janeiro 2005. www.fesh.unl.pt/~cceia/images/stories/DOCS/Prof_Sentado.doc Acedido em 27 de Agosto de 2011.
- Bergson, Henri. *O Riso: Ensaio sobre a Significação do Cómico*. Trad. Nathanael C. Caixeiro. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, S.A., 1983.
- Bernal, Miguel. “Entrevista a Patrick Zabalbeascoa, Jostrans”. *The Journal of Specialized Translation*, [s.d.]
http://www.jostrans.org/issue14/int_zabalbeascoa.php (suporte audiovisual).
 Acedido em 25 Setembro de 2011.

- Cooke, Rachel. "Nice Work". *The Observer*. 20 April 2008. <http://www.guardian.co.uk/books/2008/apr/20/fiction.davidlodge> Acedido em 25 Outubro de 2011.
- Conradi, Peter J. "Deaf Sentence, by David Lodge". *The Independent*. 2 May 2008. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/deaf-sentence-by-david-lodge-819386.html> Acedido em 20 Setembro de 2011.
- Dirda, Michael. "David Lodge's *A Man of Parts*". *The Washington Post*. 15 September 2011. www.washingtonpost.com/entertainment/books/david-lodges-a-man-of-parts-reviewed-by-michael-dirda/2011/09/12/gIQA11kwSK_story_1.html Acedido em 25 Setembro de 2011.
- Downing, George. "Changing Places: a Critical Paper". April 4, 2000. www.pdfjos.com/doc/1/critical-essay-on-david-lodge-s-changing-places.html Acedido em 20 Outubro de 2011.
- Eco, Humberto. *Dizer Quase a Mesma Coisa*. Trad. José Colaço Barreiros. Algés: Difel, 2005.
- Freud, Sigmund. *The Freud Abstracts. Jokes and their Relation to the Unconscious*. Ed. Carrie Lee Rothgeb. New York: Psychoanalytic Training Institute of the New York Freudian Society, vol. VIII, 1971 (1905). http://www.instituteofnyfs.org/abstracts_12_08.html Acedido em 5 de Janeiro de 2012.
- Gale *Encyclopedia of Biography: David Lodge*. Gale Group Inc., 2006. www.answers.com/topic/david-lodge Acedido em 20 de Outubro de 2011.
- Ganho, Tânia. "A Traição das Traduções". <http://blogtailors.blogspot.com/2009/03/traicao-das-traducoes-o-comentario-de.html> Acedido em 10 de Janeiro de 2012.

- ___ “Site de Tânia Ganho”. <http://www.taniaganho.com> Acedido em 10 Janeiro de 2012.
- Gonçalves, Ricardo. *A Vida em Surdina – David Lodge, Estante Acidental*. Facebook, 2 Dezembro 2009. <http://estanteacidental.blogspot.com/2009/12/os-livros-tem-os-mesmos-inimigos-das.html> Acedido em 26 Agosto de 2011.
- Kakutani, Michiko. *Hearing and Dreams Both Fading* <http://www.nytimes.com/2008/10/10/books/10book.html?ref=davidlodge.html> Acedido em 15 Novembro de 2011.
- Kanfer, Stefan. “School Daze: the Best Novels about the Campus”. *Minding the Campus*, 2008. www.mindingthecampus.com/originals/2008/04/school_daze.html Acedido em 17 de Novembro de 2011.
- Kenny, Dorothy. “Equivalence”. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. New York: Routledge, 2008. 75-80.
- Kitano, Masahiro. “Aristotle’s Theory of Comedy”. *Bulletin of Gunma Prefectural Women’s University*. 2001: n°22, 193-201. www.gpwu.ac.jp/~kitano/papers/comic.pdf Acedido em 10 de Janeiro 2012.
- Lodge, David. *O Museu Britânico Ainda Vem Abaixo*. Trad. Rita Pires e Ana Chaves. Porto: ASA, 2002.
- ___ *Nice Work*. London: Penguin Books, 1989.
- ___ “My Profile: Living under a Deaf Sentence”. *The Sunday Times*. 20 April 2008. Times Newspapers Ltd 2010. http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/books/article3778988.ece Acedido em 29 Agosto 2011.
- ___ “Nabokov and the Campus Novel”. *Cycnos*. Mars 2008: vol. 24, 20. <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1081> Acedido em 29 de Setembro de 2011.

- _____. *Scenes of Academic Life*. London: Penguin Books, 2005 (1995).
www.penguin.co.uk/static/cs/uk/0/minisites/happybirthdaypenguin/html/59
 Acedido em 2 de Outubro de 2011.
- Morrison, Blake. “A *Man of Parts* by David Lodge – Review”. *The Guardian*. Saturday
 9 April 2011. www.guardian.co.uk/books/2011/apr/10/man-parts-david-lodge-review
 Acedido em 20 Outubro de 2011.
- Mullan, John. “*Small World*, by David Lodge”. *Guardian Book Club*. January 2012.
<http://www.guardian.co.uk/books/2012/jan/27/small-world-david-lodge-book-club>
 Acedido em 20 de Fevereiro de 2012.
- Murcho, Desidério. “Pensamentos Secretos. Entre Duas Culturas. Entrevista a David
 Lodge”. *Crítica. Revista de Filosofia*. Setembro de 2004.
http://criticanarecriticanaredede.com/entr_lodge.html Acedido em 23 Abril de
 2011.
- _____. “Que fazer com a vida?”. *Crítica. Revista de Filosofia*. [s.d.]
http://criticanarede.com/lds_lodge3.html Acedido em 4 Outubro de 2011.
- Nabais, Regina. “Efeito Lombard”. *Polikê?*. 2009: [s.p.].
<http://polike.blogspot.com/2009/09/efeito-de-lombard.html> Acedido em 7 Março
 de 2012.
- Nida, Eugene. “Principles of Correspondence”. *The Translation Studies Reader*. Ed.
 Lawrence Venuti. London/New York: Routledge, 2003 (1964). 126-140.
- _____. e Charles Taber. *The Theory and Practice of Translation. Of Helps for Translators*.
 Leiden: E.J. Brill, 1982, vol. III.
- Pitta, Eduardo. “Campus Novel”.
<http://daliteratura.blogspot.com/2005/09/campus-novel.html> Acedido em
 20 Setembro de 2011.
- Queiroz, Bianca. “Tradução de Humor: Limites e Possibilidades”. *Ao Pé da Letra*.
Revista dos Alunos da Graduação em Letras. 2007: vol.9.

<http://www.revistaaopedaletra.net/volumes/vol%209/Vol9-Bianca-Rodrigues-Bold.pdf> Acedido em 4 de Outubro de 2011.

Raphaelson-West Debra. "On the Feasibility and Strategies of Translating Humor". *Meta*. 1989: XXXIV, I,128-140. <http://id.erudit.org/iderudit/003913ar> Acedido em 29 de Agosto 2011.

Raskin, Victor. *Semantic Mechanisms of Humor*. Dordrecht, Holland: D. Reidel Publishing Company, 1985 (1944). http://books.google.pt/books?id=KKCnecQtYcIC&printsec=frontcover&dq=victor+raskin&hl=pt-PT&ei=B8RvT_r1Naq90QXL_-WNAg&sa=X&oi=book_result&ct=book-thumbnail&resnum=1&ved=0CDMQ6wEwAA#v=onepage&q=victor%20raskin&f=false Acedido em 12 Janeiro 2012

Reis, Maria Filipa Palma dos. "O Romance Académico: Dois Mitos em Confronto". *E-Dicionário de Termos Literários*. Coord. Carlos Ceia. 2005. http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/R/romance_academico.htm. Acedido em 23 Setembro de 2011.

___ "Carlos Ceia, *O Professor Sentado: um Romance Académico*". 2005. <http://www.univ-ab.pt/investigacao/ceaa/recensoes.html> Acedido em 23 Outubro de 2011.

Robinson, Douglas. *Becoming a Translator – An Introduction to the Theory and Practice of Translation*. London/ New York: Routledge, 2007.

Rosas, Marta. "Para uma Teoria da Tradução do Humor". *Delta*. São Paulo, 2003: vol. 19 www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-4502003000300009&script=sci_arttext Acedido em 22 Outubro de 2011.

Rosenthal, Tom. "Now It's Till Deaf Do Us Part". *Mail Online*. April 2008. <http://www.dailymail.co.uk/home/books/article-562041/Now-till-deaf-part.html> Acedido em 28 Outubro de 2011.

Shilling, Jane. "Deaf Sentence by David Lodge". *The Times*. 25 April 2008. Times Newspapers Ltd., 2010.

entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/books/book_reviews/article3814959.ece. Acedido em 29 Agosto de 2011.

Smith, Jules. "David Lodge. Biography." *British Council Contemporary Writers*. 2009. <http://literature.britishcouncil.org/david-lodge> Acedido em 25 Agosto de 2011.

Steiner, George. *Depois de Babel*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 2002.

Thorpe, Vanessa. "All Lit Up". *The Guardian/The Observer*. 22 August 2004. www.guardian.co.uk/books/2004/aug/22/biography.henryjames Acedido em 3 Outubro de 2011.

Thwaite, Mark. "Entrevista a David Lodge". *The Book Depository Blog*. Friday, 19 June 2009. www.bookdepository.co.uk/interview/with/author/david-lodge Acedido em 29 Agosto de 2011.

Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. London/New York: 1999 (1995).

_____, ed. *The Translation Studies Reader*. London/New York: Routledge, 2003.

Young, Trajan Shipley. "Towards a Humour Translation Checklist for Students of Translation". *Interlinguística*. 2007: nº 17. 981-988. [www.researchgate.net/publication/28165771_Towards_a_humour_translation_heck-list_for_students_of_translation](http://www.researchgate.net/publication/28165771_Towards_a_humour_translation_check-list_for_students_of_translation) Acedido em 29 Setembro de 2011.

ANEXOS

ANEXO I

Bibliografía de David Lodge

- 1960 *The Picturegoers*, MacGibbon & Kee
- 1962 *Ginger, You're Barmy*, MacGibbon & Kee
- 1965 *The British Museum is Falling Down*, MacGibbon & Kee,
- 1966 *Graham Greene*, Columbia University Press
- 1966 *Language of Fiction: Essays in Criticism and Verbal Analysis of the English Novel*, Routledge & Kegan Paul
- 1970 *Out of the Shelter* (revised edition: 1985), Macmillan
- 1971 *Evelyn Waugh*, Columbia University Press
- 1971 *The Novelist at the Crossroads and Other Essays on Fiction and Criticism*, Routledge & Kegan Paul
- 1972 *20th-Century Literary Criticism: A Reader* (editor), Longman
- 1975 *Changing Places*, Secker & Warburg
- 1977 *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature*, Edward Arnold
- 1980 *How Far Can You Go?* (publicado nos Estados Unidos sob o título as *Souls and Bodies*), Secker & Warburg
- 1981 *Working with Structuralism: Essays and Reviews in 19th and 20th Century Literature*, Routledge & Kegan Paul
- 1984 *Small World*, Secker & Warburg
- 1986 *Write On: Occasional Essays 1965-1985*, Secker & Warburg
- 1988 *Modern Criticism and Theory: A Reader* (editor, 2nd edition: 1999), Longman
- 1988 *Nice Work*, Secker & Warburg
- 1990 *After Bakhtin: Essays on Fiction and Criticism*, Routledge
- 1991 *Paradise News*, Secker & Warburg
- 1991 *The Writing Game*, Secker & Warburg
- 1992 *The Art of Fiction*, Secker & Warburg
- 1995 *Therapy*, Secker & Warburg,
- 1996 *The Practice of Writing*, Secker & Warburg
- 1999 *Home Truths*, Secker & Warburg
- 1999 *Home Truths: A Novella*, Secker & Warburg
- 2001 *Thinks ...*, Secker & Warburg

- 2002 *Consciousness and the Novel*, Secker & Warburg
- 2004 *Author, Author: A Novel*, Secker & Warburg
- 2006 *The Year of Henry James: The Story of a Novel*, Secker & Warburg
- 2008 *Deaf Sentence*, Viking
- 2011 *A Man of Parts*, Harvill Secker

Prémios e Condecorações

- 1975 Hawthornden Prize - *Changing Places*
- 1975 Yorkshire Post Book Award (Finest Fiction) - *Changing Places*
- 1980 Whitbread Book of the Year - *How Far Can You Go?*
- 1984 Booker Prize for Fiction (shortlist) - *Small World*
- 1989 Booker Prize for Fiction (shortlist) - *Nice Work*
- 1989 Royal Television Society Award (Best Drama Serial) - *Nice Work*
- 1989 Sunday Express Book of the Year - *Nice Work*
- 1990 Silver Nymph (International Television Festival (Monte Carlo) (screenplay) - *Nice Work*
- 1995 Writers' Guild Award (Best Adapted Screenplay) - *Martin Chuzzlewit*
- 1996 Commonwealth Writers Prize (Eurasia Region, Best Book) - *Therapy*
- 1997 Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres (France)
- 1998 CBE
- 2009 Commonwealth Writers Prize (Eurasia Region, Best Book) (shortlist) - *Deaf Sentence*

ANEXO II

LEVANTAMENTO DAS PUBLICAÇÕES DOS ORIGINAIS E COMPARAÇÃO COM AS RESPECTIVAS TRADUÇÕES E POSTERIORES EDIÇÕES DAS OBRAS DE DAVID LODGE EM PORTUGAL¹

ROMANCES	PUB	Edit	1990	1992	1993	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2009
Soldados à Força <i>Ginger you're barmy</i>	1962	ASA										1ª 2ª				3ª		4ª	
O museu britânico ainda vem <i>The British museum is falling</i>	1965	ASA							1ª 2ª				3ª						
Longe do abrigo <i>Out of the shelter</i>	1970	ASA												1ª					
A troca <i>Changing places</i>	1975	ASA				1ª		2ª a)	3ª	4ª		5ª							
Até onde se pode ir? <i>How far you can go?</i>	1980	GRA						1ª									1ª ASA		
O Mundo é pequeno <i>Small World</i>	1984	ASA			1ª C. L.		1ª 2ª	3ª 4ª				5ª							
Um almoço nunca é de graça <i>Nice Work</i>	1988	GRA	1ª				2ª b)					3ª				4ª			
Notícias do paraíso <i>Paradise news</i>	1991	GRA		1ª					2ª a)		3ª					4ª			
Terapia <i>Therapy</i>	1995	GRA				1ª		2ª	2ª Reim				3ª		4ª		5ª		
Histórias de Verão, Contos de <i>Surprised by summer</i>	1996	ASA							1ª 2ª a)		3ª		4ª						
Duras Verdades <i>Home truths</i>	1999	ASA									1ª 2ª		3ª						
Pensamentos secretos <i>Thinks...</i>	2001	ASA											1ª 2ª						
Autor autor <i>Author, Author</i>	2004	ASA																	1ª 2ª
A vida em Surdina <i>Deaf Sentence</i>	2008	ASA																	1ª 2ª 3ª

a) Edição com suporte sonoro
a) Edição também em Braille

¹ Quadro elaborado através de pesquisa na PORBASE

ANEXO III

TABELA DE OBRAS DE DAVID LODGE – Datas de Publicação, Editoras, Edições e Tradutores

OBRA	DATA PUBLIC ORIGINAL	EDITORIA	EDIÇÃO	DATA	TRADUTOR	OBSERVAÇÕES
Soldados à Força / <i>Ginger You're Barny</i>	1962	ASA	1ª	2001	Rita Pires/Ana Maria Chaves	REV
			2ª	2001	Rita Pires/ Ana Maria Chaves	
			3ª	2005	“	
			4ª	2007	“	
O Museu Britânico ainda vem abaixo	1965	ASA	1ª	1999	Ana Maria Chaves	
<i>The British museum mis falling down</i>			2ª	1999	“	
			3ª	2002	“	
Longe do Abrigo / <i>Out of the Shelter</i>	1970	ASA	1ª	2003		Única publicação
<i>A Troca – Changing Places</i>	1975	ASA	1ª	1995	Helena Cardoso	
			2ª	1997	“	Ed. c/ suporte sonoro
			3ª	1998	“	
			4ª	1999	“	
			5ª	2001	“	
Até onde se pode ir? / <i>How far can you go?</i>	1980	GRADIVA	1ª	1997	Helena Cardoso	
		ASA	1ª	2006	- Mantém a Tradutora	Única publicação
O Mundo é Pequeno / <i>Small World</i>	1984	Circ. Leitores	1ª	1993	Lucinda Mª dos Santos Silva	Única publicação
		ASA	1ª	1996	Mantém a tradutora	
			2ª	1996	“	
			3ª	1997	“	
			4ª	1997	“	
			5ª	2001	“	
Um Almoço nunca é de Graça / <i>Nice Work</i>	1988	GRADIVA	1ª	1990	Mª Carlota Pracana	
			2ª	1996	“	Edição em Braille
			3ª	2000	“	
			4ª	2005	“	

TABELA DE OBRAS DE DAVID LODGE – Datas de Publicação, Editoras, Edições e Tradutores¹

(Continuação)

OBRA	DATA PUBLIC ORIGINAL	EDITORA	EDIÇÃO	DATA	TRADUTOR	OBSERVAÇÕES
Notícias do Paraíso / <i>Paradise News</i>	1991	GRADIVA	1ª	1992	Carlos Grifo	
			2ª	1998	“	Ed. c/ suporte sonoro
			3ª	2000	“	
Terapia / <i>Therapy</i>	1995		4ª	2005	“	
		GRADIVA	1ª	1995	Mª do Carmo Figueira	
			2ª	1997	“	
			2ª Reim	1998	“	
			3ª	2002	“	
Histórias de Verão Contos de Inverno <i>Surprised by Summer</i>	1996		4ª	2004	“	
			5ª	2006	“	
		ASA	1ª	1998	Vitor Silva Mota	
			2ª	1998		Ed. c/ suporte sonoro
			3ª	2000		
Duras Verdades/ <i>Home Truths</i>	1999		4ª	2002		
		ASA	1ª	2000	Rita Pires / Ana Maria Chaves	REV
			2ª	2000	Rita Pires / Ana Maria Chaves	
Pensamentos Secretos - <i>Thinks</i>	2001		3ª	2002	“	
		ASA	1ª	2002	Rita Pires / Ana Maria Chaves	REV
		ASA	2ª	2002	Rita Pires / Ana Maria Chaves	
Autor, <i>Author, Author</i>	2004	ASA	1ª	2005	Ana Maria Chaves	
			2ª	2005	“	
<i>A Vida em Surdina / Deaf Sentence</i>	2008	ASA	1ª	2009	Tânia Ganho	
			2ª	2009	“	
			3ª		“	

¹ Quadro elaborado através de pesquisa na PORBASE

ANEXO IV

Entrevista a Tânia Ganho

6 de Maio de 2011

Nascida em Coimbra, em 1973, Tânia Ganho Gomes da Silva iniciou-se na carreira literária aos doze anos, com um conto que venceu o Concurso Nacional de Contos “Ler Melhor para Viver Melhor”. Licenciou-se em Línguas e Literaturas Modernas e deu aulas de tradução, como assistente convidada, na Universidade de Coimbra. Foi tradutora de informação e fez legendagem no canal SIC, tendo desistido de um cargo na Comissão Europeia para se dedicar à tradução literária. A sua lista de obras traduzidas do inglês e do espanhol, iniciada em 2000, é extensa e inclui obras de escritores como Anaïs Nin, Chimamanda Ngozi Adichie, Ali Smith e Alan Hollinghurst, entre muitos outros⁸⁴.

Regressou à produção literária em 2005, com o romance *A Vida Sem Ti*, seguindo-se *Cuba Libre*, em 2006 e *A Lucidez do Amor* em 2009, prevendo a edição do seu mais recente romance, *A Mulher-Casa*, para 2012. Actualmente reparte o seu tempo entre a actividade diurna de tradução e a nocturna de criação literária. A par, mantém uma colaboração periódica em revistas como *Egoísta* e *Portfolio*, onde publicou pequenos contos, tendo conquistado o 1º prémio (categoria internacional) do Concurso Internacional de Contos de Araçatuba, Brasil, em Julho de 2011.

1 *Deaf Sentence* é uma obra cheia de humor e muito divertida. O autor já tem um longo percurso de obras traduzidas para português. Quais foram as maiores dificuldades com que se deparou ao traduzir esta obra de David Lodge?

A maior dificuldade foi adaptar os trocadilhos. Tive de encontrar equivalentes na língua e na cultura portuguesas, o que por vezes foi complicado e moroso, especialmente porque muitos dos trocadilhos assentavam não só num jogo a nível do sentido, mas também da sonoridade das palavras. A segunda grande

⁸⁴ V. Anexo V, pp. 85-86 do presente trabalho.

dificuldade residiu nas referências da área da Linguística, que me obrigaram a trocar várias impressões com uma Professora universitária especializada nesse ramo.

2 Entrou em contacto com o autor enquanto estava a traduzir a obra?

Sim, por várias vezes, sempre via *e-mail*. Quando tinha alguma dificuldade em compreender uma frase, ou alguma correcção ou sugestão a fazer no texto traduzido que implicasse alterações de passos do original, contactava-o e ele respondeu-me sempre com uma enorme generosidade. Houve ocasiões em que aceitou as alterações propostas (a questão da troca de nomes Ron/Moira), mas outras em que preferiu manter a versão inicial. Insistiu, por exemplo, para que eu mantivesse a referência a Jim Crace, por se tratar de um amigo, o que me “impediu” de fazer um trocadilho. Em geral, sempre que descubro gralhas ou incoerências nos textos originais (por vezes, acontece, por lapso), envio-as ao autor, que por sua vez as entrega ao editor, o qual, por seu turno, as corrigirá em futuras edições. Sempre que possível, entro em contacto com os autores das obras que traduzo – é o grande privilégio de traduzir autores vivos!

3 Numa entrevista a que tive acesso, dada a uma aluna do Mestrado em Tradução da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, em 2008, sobre a sua tradução de um romance de Ali Smith, refere que o tradutor deve deixar um lugar de destaque ao autor. No entanto, quando traduziu a obra de David Lodge teve, por certo, de tomar várias e difíceis opções que, de alguma forma, puseram em causa a sua posição. Recordar-se de alguma em particular?

Sim, tive várias dificuldades. Por exemplo, numa passagem, logo no início do texto, em que a personagem principal está a falar com a Alex Loom. Quando Fred, a mulher, lhe diz: “You were deep in conversation with a young blonde.”, e ele responde: “I didn’t see Ron...”, o trocadilho entre “loira” e “Ron” obviamente não funcionava, pois a sonoridade não é a mesma. Como, mais adiante no texto, o narrador menciona a contratação de dois funcionários para a loja de decoração de Fred, uma rapariga, a quem Lodge não deu nome, e Ron, para as distribuições, sugeri ao autor baptizar a rapariga de “Moira” e assim pude fazer o trocadilho atrás com a palavra “loira”. Ou seja, com o aval

do autor, alterei o texto para manter o trocadilho e a graça, sem ter modificado a narrativa nem interferido com o papel do autor. Como tradutora, permaneci “invisível”.

4 Parecem apenas detalhes, mas, na verdade, dão muito mais trabalho do que o leitor possa imaginar, não é? E quanto ao diálogo do beberete na sala dos professores, por exemplo? (risos)

Ah! Essa passagem deu-me muito trabalho e diverti-me imenso a traduzi-la, se bem que me tenha levado vários dias a terminá-la. Tem muitos trocadilhos difíceis e tinham de funcionar quanto à sonoridade. Nem sempre foi possível, sobretudo porque Lodge usa um tom brejeiro que por vezes não tem equivalentes em Português.

5 Julgo que os leitores portugueses também gostam desse tom brejeiro e acho que o conseguiu manter na perfeição. Quando analisei a sua tradução e fiz a comparação desses passos, a minha reflexão foi esta (mostro-lhe o texto que surge no ponto 3.1. da presente dissertação). Concorda com a análise que fiz dos processos tradutórios?

Sem dúvida, o processo foi mesmo esse. Como vê, na última frase, para conseguir passar a ideia de “um museu de arte moderna” não consegui transmitir o carácter brejeiro da palavra “tart”, que é calão. Mas não faz mal, porque depois compenso noutras partes do texto - quando acho que há uma passagem que permite um trocadilho que resulta em Português, mesmo que o autor não o tenha feito, faço-o eu, para o leitor português não considerar o livro menos cómico do que um leitor de língua inglesa. Quando falha de um lado, compensa-se noutro.

6 Ainda na entrevista que deu em 2008, afirma não gostar de recorrer a notas à tradução, considerando-as uma “interrupção, uma intromissão da voz do tradutor no texto do autor”. Refere também que as notas são mais úteis quando dizem respeito a aspectos culturais. Continua a partilhar essa opinião?

Sim, continuo. Como leitora aborrece-me estar a ler notas de rodapé. Cortam o fluxo da leitura. E é uma chamada de atenção constante para a pessoa do tradutor.

7 No entanto, por vezes, recorre à explicitação no corpo do texto de certas opções de tradução que tomou. Nestes casos, já não considera tratar-se de uma intromissão do tradutor? Não será uma alternativa às notas de rodapé?

Como tradutora, quando não consigo um equivalente que considero “perfeito” (*le mot juste*), tento contornar a situação, traduzindo o termo e explicitando-o no corpo do texto, para evitar uma nota de rodapé desnecessária. Quando existem citações ou referências culturais e é impossível explicitar, então recorro à introdução das notas, porque acho importante que o leitor português esteja em pé de igualdade com um leitor de língua inglesa.

8 A tradução desta obra deve ter-lhe dado bastante trabalho, mas, ao mesmo tempo, proporcionado divertimento, sobretudo nas cenas mais humorísticas. Como encara o processo e o resultado da sua tradução de *Deaf Sentence*?

O processo foi um prazer! Todos os dias me sentava à frente do computador com vontade de trabalhar. Foi um desafio enorme, embora me tenha dado muito trabalho, porque os prazos das editoras são apertados. Adorei o livro e vivi o texto a cem por cento, ri-me muito e inclusive deitei umas lágrimas, o que é raríssimo acontecer-me! É uma obra muito interessante e envolvente. Quanto ao resultado, os leitores é que o podem avaliar, mas acho que ficou bom.

9 Tive o primeiro contacto com a obra de David Lodge através da sua tradução. Achei-a tão bem conseguida que senti curiosidade em ler o original. O que pensa disto?

Isso é bom sinal. Uma má tradução “cola-se” demasiado ao original, por isso não existe essa curiosidade: quando o leitor lê uma má tradução, sabe exactamente o que está no original, porque o texto português é uma transposição literal do texto estrangeiro. O facto de a leitura de *A Vida em Surdina* despertar o interesse pelo texto original significa que essa “colagem” não existe.

10 Quando traduz *Deaf Row* por “Corredor da Surdez”, o editor inseriu a seguinte nota de rodapé: “No original ‘Deaf Row’, semelhante a ‘Death Row’

(corredor da morte). Trocadilho de palavras *deaf* (surdo) e *death* (morte) (N. do E.)”, nas páginas 332 e 333. Gostaria de saber a razão da existência de uma nota do editor (a única, aliás, em todo o livro) sobre uma questão que já havia sido por si explicitada, no início do texto, a propósito do trocadilho *deaf* e *death*. Terá sido uma gralha de edição? Caso contrário, qual o motivo de nova explicitação?

As notas do editor são da exclusiva responsabilidade da Asa (depreendo que do revisor) e só tomo conhecimento delas quando o livro é publicado e me chega às mãos. Confesso que nem tinha reparado nesta... Penso que o revisor terá achado que, na página. 332, o leitor já não se lembra da nota explicativa sobre o trocadilho *deaf/death* que eu inseri na página 7. Se quiser, posso pô-la em contacto com o editor para esclarecer esta dúvida...

11 Na página final do romance, a propósito da última “sessão sobre palavras que poderiam causar equívoco para os surdos”, recorre a uma alteração do texto para conseguir uma correspondência fonética que resulte na língua de chegada. Neste caso, curiosamente, não opta por qualquer explicitação no corpo do texto, nem por notas de rodapé, para justificar a alteração feita, conforme procedeu ao longo de toda a obra. Poderia explicar a razão pela qual não o fez? Ainda no mesmo passo, é intrigante o facto de o termo *homophenes*, que já havia sido traduzido anteriormente por “homófenas”, desta vez ser traduzido/explicitado por “palavras que podiam causar equívocos para os surdos”. Por que motivo não manteve o termo já atrás explicitado?

Em relação à última página, não inseri notas a explicar a alteração do texto, porque os trocadilhos funcionam plenamente em português. Se reparar, só insiro notas de rodapé quando os trocadilhos não resultam a cem por cento e requerem uma explicação. Tem exemplos disso logo na página 10. Além do mais, trata-se da última página do romance e não quis distrair o leitor com notas que considere (e considero) desnecessárias, sobretudo no parágrafo final, em que a voz que deve ficar a ressoar na mente do leitor é a do David Lodge e não a da tradutora a explicar trocadilhos. Achei que aqui eu, tradutora, tinha de desaparecer.

Quanto à questão da não tradução de *homophenes*, há várias hipóteses e, sinceramente, não lhe sei dizer qual é a correcta (fiz a tradução em 2008!): ou foi lapso

meu, porque só faço a pesquisa no fim e depois volto ao início da tradução e introduzo as emendas todas, o que significa que posso ter-me esquecido de inserir o termo “homófenas” no texto depois de ter confirmado que ele existe em português; ou achei que estava a sobrecarregar o texto com uma palavra “pesada” da Linguística e tirava uma parte do prazer ao leitor, que de repente podia já não se lembrar do significado do termo e “esbarrar” nele; ou foi o revisor que decidiu eliminar a palavra complexa, “homófenas”, e optar por simplificar o texto.

12 Por mera curiosidade, gostava de saber se acha que um texto escrito por um homem deveria ser traduzido por um homem, e o escrito por uma mulher traduzido por uma mulher. Este assunto surgiu numa sessão do seminário de Tradutologia, na qual se discutiram textos sobre abordagens feministas da tradução.

Não concordo. Um bom tradutor adapta-se a qualquer texto e a qualquer escrita, seja ela de um homem ou de uma mulher, da mesma maneira que um bom escritor consegue meter-se na pele de uma personagem masculina ou feminina. É tudo uma questão de sensibilidade ao texto, no caso do tradutor, e ao ser humano, no caso do escritor. Dito isto, há traduções que me recuso a fazer, porque não domino determinadas gírias ou porque não me identifico minimamente com a obra. Eu jamais traduziria um livro como o *Trainspotting*. É um texto pesado, cheio de vocabulário muito específico do mundo da droga (que me é completamente desconhecido), por isso dar-me-ia tanto trabalho e tão pouco prazer, que não valeria a pena, nem financeira nem emocionalmente. Tem de haver uma espécie de “pacto de amizade” entre o tradutor e a obra, para que a tradução seja um prazer para o tradutor e, conseqüentemente, para o leitor.

13 E quanto ao título que deu à tradução? Como chegou até ele?

Passou-me pela cabeça “Sentença de Surdez”, mas não achei satisfatória. Então, sugeri à Asa o título da edição francesa, *La Vie en Sourdine*, que acho que resultou bem.

14 A versão brasileira optou pelo título *Surdo Mundo*. O que acha desta escolha?

Acho que não é muito feliz... Foneticamente funciona, mas não tem muita relação com a obra. Soa a surdo-mudo, o que não é o tema do livro.

ANEXO V

Bibliografia de Tânia Ganho

1. Traduções

- 2000 Alicia Giménez-Bartlett, *Mesageros de l'oscuridad / Os Mensageiros da Escuridão* (Pergaminho)
- 2001 Zana Muhsen, *A Promise to Nadia / Uma Promessa a Nadia* (Asa)
- 2001 John Vernon, *A Book of Reasons/ Um Livro de Razões* (Pergaminho)
- 2001 Amanda Cross, *The James Joyce Murder / O Manuscrito de James Joyce* (Pergaminho)
- 2002 Chitra Banerjee Divakaruni, *Arranjed Marriage / Casamento Forçado* (Circulo de Leitores)
- 2002 Alicia Giménez-Bartlett, *Muertos de Papel / Mortos de Papel* (Pergaminho)
- 2002 Patrick Redmond, *The Puppet Show / Os Fantoches* (Asa)
- 2002 Alan Massie, *Augustus / Augusto* (Circulo de Leitores)
- 2003 Audrey Schulman, *A House Named Brazil / Uma Casa Chamada Brasil* (Circulo de Leitores)
- 2003 Carol Higgins Clark, *Fleeced / Tosquiados* (Pergaminho)
- 2004 Sue Grafton, *P is for Peril / P de Perigo* (Pergaminho)
- 2004 Mitch Albom, *The Five People You Meet in Heaven / As Cinco Pessoas que Encontramos no Céu* (Pergaminho)
- 2005 Anaïs Nin, *Little Birds/ Passarinhos* (Bico de Pena)
- 2005 Marian Keyes, *Los Angels / Los Angeles* (Pergaminho)
- 2005 Alicia Giménez-Bartlett, *Una habitacion ajena / Um Quarto Que Não é Seu* (Pergaminho)
- 2005 Terenci Moix, *No me digas que fue un sueño / Não me digas que foi um sonho* (Bico de Pena)
- 2005 Anonymous, *The Bride Stripped Bare / A Noiva Despida* (Asa)
- 2006 Ali Smith, *The Accidental / A Acidental* (Bico de Pena)

- 2006 Annie Proulx, *Brokeback Mountain / O Segredo de Brokeback Mountain* (Bico de Pena)
- 2006 Jeanette Winterson, *Lighthousekeeping / A Menina do Farol* (Bico de Pena)
- 2006 Alicia Erian, *Towelhead / Abraça-me* (Bico de Pena)
- 2007 Nirpal Singh Dhaliwal, *Tourism / Turismo* (Asa)
- 2007 Charles Baxter, *The Feast of Love / O Banquete do Amor* (Bico de Pena)
- 2007 E. Annie Proulx, *Close Range / Terreno Vedado* (Bico de Pena)
- 2007 Sam Bourne, *The Righteous Men / Os 36 Homens Justos* (Asa)
- 2007 Nicholas Shakespeare, *Snowleg / Snowleg* (Asa)
- 2008 NancyKay Shapiro, *What Love Means to You People / Mas para vocês, o que é o amor?* (Asa)
- 2008 Ali Smith, *Hotel World / Hotel Mundo* (Bico de Pena)
- 2008 Matthew Sharpe, *The Sleeping Father / O Pai Adormecido* (Asa)
- 2008 Zadie Smith (ed.), *The Burned Children of America / Geração Queimada da América* (Bico de Pena)
- 2008 Anais Nin, *Children of the Albatross / Os Filhos do Albatroz* (Bico de Pena)
- 2009 Abha Dawesar, *That Summer in Paris/ Aquele Verão em Paris* (Asa)
- 2009 Shamim Sarif, *The World Unseen/ O Mundo Invisível* (Contraponto)
- 2009 Rebecca Miller, *The Private Lives of Pippa Lee / As Vidas privadas de Pippa Lee* (Asa)
- 2009 Rachel Cusk, *Arlington Park / Arlington Park* (Asa)
- 2009 Chimamanda Ngozi Adichie, *Half of a Yellow Sun / Meio Sol Amarelo* (Asa)
- 2009 David Lodge, *Deaf Sentence / A Vida Em Surdina* (Asa)
- 2010 Chimamanda Ngozi Adichie, *Purple Hibiscus/ A Cor do Hibisco* (Asa)
- 2010 Abha Dawesar, *Family Values/ Valores de Família* (Asa)
- 2011 Alan Hollinghurst, *The Stranger's Child / O Filho do Desconhecido* (D. Quixote)
- 2011 Christos Tsiolkas, *The Slap / A Bofetada* (D. Quixote)
- 2011 John Banville, *The Infinities / Os Infinitos* (Asa)
- 2011 C.J. Sansom, *Winter in Madrid / Inverno em Madrid* (Porto Editora)

Rachel Cusk, *In the Fold* (Asa) – Prelo

E.L.Doctorow, *Homer & Langley* (Porto Editora) – Prelo

A.M. Homes, *The Mistress's Daughter* (Asa) – Prelo

2. Romances

2005 *A Lucidez do Amor*, Porto Editora

2007 *Cuba Libre*, Oficina do Livro

2009 *A Vida Sem Ti*, Oficina do Livro

A Mulher-Casa (a publicar em Maio de 2012)

3. Contos

2010 (Maio) *Maxi Pereira, o Meu Marido e Eu*, publicado no suplemento especial do
DN

2010 (Junho) *Rilke no Pavilhão Chinês*, publicado na revista *Egoísta*

2010 (Novembro) *A Casa dos Relógios Parados*, publicado na secção Raízes, Portal de
Literatura

2011 (Abril) *Litania da Insatisfação*, publicado na revista *Egoísta*

2011 *A Arca de José*, publicado na revista *Portefólio*

2011 *Perfeita Simetria*, apresentado no 24.º Concurso Internacional de Contos
“Cidade de Araçatuba” de 2011 e publicado em *Contos Premiados*, Editora
Sumos, Secretaria Municipal da Cultura, Araçatuba, SP, Brasil.

ANEXO VI

Entrevista a Carmen Serrano, representante da Editora ASA

14 de Dezembro de 2011

1 A ASA publica a edição traduzida de *A Troca* (de 1975), em 1995. Há alguma razão que explique o facto de o primeiro volume da trilogia de romances académicos só ter sido publicada em Portugal vinte anos depois da sua primeira edição inglesa?

Embora celebre este ano 60 anos de actividade, a ASA começou por ser uma editora exclusivamente escolar. Só em 1992 se iniciou nas edições gerais.

2 A partir de 1995, a ASA começa a editar várias traduções portuguesas do mesmo autor. *O Mundo é Pequeno*, que faz parte da trilogia já referida e cujo original data de 1984 (*Small World*), foi a segunda obra a ser publicada, em 1996, com duas edições. Qual(ais) a(s) razão(ões) da editora para o fazer? Houve boa receptividade da obra anteriormente editada por parte do público português? Se sim, como pode explicar tal “êxito editorial”? Qual a tiragem de ambas as edições?

O talento literário, a pertinência dos temas tratados e o indiscutível mérito do autor no panorama das letras britânico foram as principais razões para esta aposta editorial. Após tantos anos, e dada a alteração na situação da editora, não é actualmente possível confirmar as tiragens referidas.

3 A Editora Gradiva publicou a tradução do terceiro volume da mesma trilogia (*Um Almoço Nunca é de Graça*), em 1990, dois anos depois da publicação do original (*Nice Work*), de 1988, mas cinco anos antes da edição das duas primeiras obras em Portugal, altura em que a ASA ainda não tinha publicado os dois primeiros romances, o que não deixa de ser peculiar. Qual a razão para essa diferença temporal? Porquê a edição das obras traduzidas sem respeitar a ordem cronológica da publicação dos textos em inglês? E porquê duas editoras diferentes?

Tal como referi anteriormente, em 1990 a ASA não se dedicava ainda à edição de ficção. A opção da editora Gradiva pela publicação do 3º volume é, como compreenderá, da responsabilidade da referida editora. Relativamente ao facto de a obra do autor se encontrar dividida por duas editoras, tal pode dever-se a vários factores, embora, por regra, decorra da opção do autor e/ou agente literário. Note-se que, ao iniciar a edição das obras de David Lodge, a ASA passou a publicar todos os títulos subsequentes.

4 Em 1997 a ASA publica a segunda edição de *A Troca* e as terceira e quarta de *O Mundo é Pequeno*. Qual a razão para tantas edições posteriores da mesma obra, tendo em conta que o autor tem vários romances anteriores, os quais só posteriormente vieram a ser publicados?

As reimpressões de um mesmo título prendem-se com o seu comportamento comercial e são independentes do calendário editorial.

5 Em 1998 publicam a terceira edição de *A Troca* e as primeiras e segunda edições de *Histórias de Verão, Contos de Inverno* (do original *Surprised by Summer*, de 1996). A que se deve o crescente interesse pela obra de David Lodge?

O mérito literário e a acessibilidade dos textos de David Lodge ganharam visibilidade em Portugal à medida que mais títulos seus foram disponibilizados.

6 A segunda edição de *Histórias de Verão, Contos de Inverno*, de 1998, é acompanhada de um suporte sonoro, à semelhança do que a Editora Gradiva terá feito com a sua segunda edição de *Notícias do Paraíso*, também em 1998. A que se deve essa iniciativa? Dirigir-se-ia a um público com incapacidade visual ou tratar-se-ia apenas de um áudio-livro? A ASA lançou este tipo de edição pela primeira vez em Portugal com o referido romance de Lodge ou já tinham havido outras edições semelhantes? Porquê só esse romance em particular, ou seja, por que razão a editora não utilizou o mesmo suporte para outras obras do autor?

O áudio-livro de *Histórias de Verão, Contos de Inverno* não foi da responsabilidade das Edições ASA.

7 É curioso constatar que *Um Almoço Nunca é de Graça*, na sua reedição da Gradiva, surge com um suporte em Braille. Dado que, em anos recentes, se tem vindo a desenvolver toda uma série de suportes para portadores de várias deficiências, sejam elas visuais ou auditivas, de forma a poder chegar perto de um público mais vasto, a ASA, para além do exemplo anterior, não apostou neles. Porque não?

Para além do livro em suporte papel, disponibilizamos também o formato digital.

8 A partir de 1999, a ASA começa a publicar traduções de obras anteriores de David Lodge, nomeadamente *O Museu Britânico Ainda Vem Abaixo* (*The British Museum is Falling Down*, de 1965), com duas edições no mesmo ano. Em 2001, publica ainda duas edições de *Soldados à Força* (*Ginger You're Barmy*, de 1962); e em 2003 *Longe do Abrigo* (*Out of the Shelter*, de 1970). Verifica-se, assim, que, desde 1998, o interesse da editora pelas obras mais recentes de David Lodge tem aumentado, investindo em traduções e publicações de romances em anos subsequentes à publicação dos originais. A que se deve esse interesse por obras tão anteriores no tempo? Significará que começou a haver uma procura acrescida das obras de Lodge por parte dos leitores portugueses?

Foi apenas com as primeiras edições dos seus livros que a obra de David Lodge se tornou acessível à maioria do público português, o que fomentou um compreensível interesse por títulos mais antigos.

9 Em 2006, a ASA publica a primeira edição de *Até Onde se Pode Ir?* (*How far can you go?*, de 1980), obra que já tinha sido publicada pela Gradiva em 1997. Curiosamente, trata-se do único romance de Lodge com duas publicações por duas editoras diferentes. Para além disso, a Gradiva publicou várias outras obras de David Lodge, que foi reeditando regularmente até 2006 como, por exemplo, *Um Almoço Nunca é de Graça*, *Notícias do Paraíso* e *Terapia*. Ainda mais curioso é o facto de, apesar de publicada por editoras diferentes, a obra ter sido traduzida pela mesma pessoa, Lucinda Maria dos Santos Silva. Não é muito habitual que tal suceda, pois não? Quer comentar?

Quer a publicação da mesma obra por duas editoras diferentes, quer a utilização da mesma tradução prendem-se com questões relativas a direitos de autor.

10 Relativamente à última obra de David Lodge, traduzida por Tânia Ganho e comercializada em Portugal, em 2009, sob o título *A Vida em Surdina* (*Deaf Sentence*, de 2008), sobre a qual incide a minha Dissertação de Mestrado, vários leitores, que colocaram as suas opiniões na Internet, consideram que a tradução é muito bem conseguida, opinião que, aliás, eu própria partilho. Neste contexto, gostaria de lhe colocar duas questões: Qual a receptividade do romance pelo público português? E qual a tiragem do livro?

A Vida em Surdina foi, até à data, um dos romances do autor com mais sucesso em Portugal. A tiragem inicial foi de 5000 exemplares.

11 Tendo em conta as várias edições de cada um dos romances de Lodge, pode afirmar-se que o autor tem vindo a alcançar bastante sucesso. Recordando que, para além de se debruçarem sobre assuntos generalistas, os romances contêm uma componente humorística bastante forte, considera que esta última (a par da qualidade da escrita, claro) tem contribuído de forma particular para a boa aceitação do autor por parte dos leitores?

Creio que será uma contribuição importante, mas sempre a par do talento do autor e da pertinência dos temas tratados.

12 Como decerto sabe, David Lodge escreveu um novo romance sobre a vida de H.G. Wells, sob o título *A Man of Parts* (2011), o qual confere uma especial atenção à vida amorosa do protagonista, mas cuja tradução ainda não foi comercializada em Portugal. Com o sucesso de *A Vida em Surdina*, a ASA pretende publicá-lo em breve? Se sim, quem será o tradutor? Se não, quais as razões?

A Man of Parts será publicado em Setembro de 2012.

13 Desde o início da década de oitenta que os chamados Estudos em Tradução se têm vindo a desenvolver muito, dando origem a novas licenciaturas, mestrados e

doutoramentos nesta área disciplinar. No entanto, muitos dos tradutores das obras de que temos falado, não obstante a sua qualidade, não receberam este tipo de formação. Quando contratam um tradutor para um determinado trabalho, quais são os vossos critérios de selecção? Doravante, considera que as editoras passarão a ter preferência por tradutores com licenciaturas e/ou mestrados em Tradução (na área da especialização da língua de partida) ou não? Porquê?

A formação académica é sempre tida em conta aquando do nosso processo de selecção. A par disto, colaboramos também com muitos tradutores que iniciaram as suas carreiras antes de existirem cursos específicos nessa área.

ANEXO VII – Diálogo no Beberete dos Professores

<p><i>‘The reception in the senior Common Room afterwards was the usual ordeal by Lombard Reflex.’</i></p> <p><i><u>‘The past time of the dance went to pot’</u> Sylvia Cooper seemed to say <i>‘so we spent most of the time <u>in our shit, the cows’ in-laws finding they stuttered</u>’</i></i></p> <p><i>‘What?’ I said</i></p> <p><i><u>‘I said, the last time we went to France it was so hot we spent most of the time in our gîte, cowering indoors behind the shutters’.</u></i></p> <p><i>‘Oh, hot, was it?’ I said. ‘That must have been the summer of 2003’.</i></p> <p><i>‘Yes, <u>we seared our arses on bits of plate, but soiled my cubism, I’m afraid</u>’.</i></p> <p><i>‘I’m sorry?’</i></p> <p><i><u>‘We were near Carcassonne. A pretty place, but spoiled by tourism, I’m afraid’</u></i></p> <p><i>‘Ah, yes, it’s the same everywhere these days,’ I said sagely.</i></p> <p><i><u>‘But I do mend sherry. Crap and Sargasso pained there, you know. There’s a lovely little mum of modern tart’.</u></i></p> <p><i>‘Sherry?’ I said hesitantly</i></p> <p><i>‘Céret. It’s a little town in the foothills of the Pyrenees’, said Mrs. Cooper with a certain impatience. <u>‘Braque and Picasso painted there. I recommend it.’</u></i></p> <p><i>‘Oh yes, I’ve been there,’ I said hastily. ‘It has a rather nice art gallery.’</i></p> <p><i><u>‘The mum of modern tart.’</u></i></p>	<p>“O beberete que se seguiu na sala dos professores foi a tortura de sempre, à conta do Efeito de Lombard.”</p> <p>– <u>A última vez que fodi a franga</u> tive tanto calor, disse aparentemente a Sylvia Cooper , que passámos a maior parte do tempo <u>em brasa nas águas-furtadas.</u></p> <p>– Como? – disse eu.</p> <p>– Eu disse que <u>a última vez que fui a França</u> estive tanto calor, que passámos a maior parte do tempo <u>em casa, escondidos atrás das portadas.</u></p> <p>– Ah, estive calor, foi? – disse eu – Deve ter sido no Verão de 2003.</p> <p>– Pois foi, <u>estávamos perto cacafone. Hermafrodita,</u> mas infelizmente <u>o purismo eu cabidela.</u></p> <p>– Diga lá outra vez?</p> <p>– <u>Estávamos perto de Carcassonne. Uma terra bonita</u> mas infelizmente <u>o turismo deu cabo dela.</u></p> <p>– Ah sim, é o que acontece em todo o lado, hoje em dia – respondi sabiamente.</p> <p>– <u>Mas comendo vivamente serei uma pila no pé dos ilhéus. Traque e ricaço fintaram nessa região, sabia? Alá um penico mas eu tarte moderna.</u></p> <p>– Em que região? – perguntei eu a medo.</p> <p>– Céret, <u>uma vila ao pé dos Pirinéus</u> – disse Mrs. Cooper com uma certa impaciência – <u>Braque e Picasso pintaram por lá.</u> Recomendo-a vivamente.</p> <p>– Ah, sim, já lá estive – apressei-me eu a dizer – Tem uma bela galeria de arte.</p> <p>– <u>O mas eu de tarte moderna.</u></p>
---	---

ÍNDICE

Requisitos	i
Declarações	ii
Título	iii
Resumo / Abstract	iv
Dedicatória	v
Agradecimentos	vi
Introdução	1
1. David Lodge nos Sistemas Literários Britânico e Português	5
1.1. David Lodge e o Romance Académico	6
1.2. A Recepção de Lodge em Portugal	14
2. A Problemática em Torno da Tradução do Humor	18
2.1. Definições e Teorias do Humor	21
2.2. A Tradução do Humor	27
3. A Tradução do Humor em <i>A Vida em Surdina</i>	32
3.1. A Procura do Efeito Sonoro	33
3.2. A Explicitação no Corpo do Texto	46
3.3. As Notas da Tradutora	48
3.4. Citações e Referências Literárias	53
3.5. Casos Curiosos	57
Reflexões Finais	63
Bibliografia	65
Anexos	72
Anexo I – Bibliografia de David Lodge	73
Anexo II – Tabela das Obras e das Traduções de David Lodge	75
Anexo III – Tabela de Editoras, Edições e Tradutores de David Lodge	76

Anexo IV – Entrevista a Tânia Ganho	78
Anexo V – Bibliografia de Tânia Ganho	85
Anexo VI – Entrevista a Carmen Serrano, representante da Editora ASA	88
Anexo VII – Diálogo no Beberete dos Professores	93