

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC-SP
FACULDADE DE FILOSOFIA, COMUNICAÇÃO, LETRAS E ARTE

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

CURSO: LETRAS PORTUGUÊS/INGLÊS



Considerações sobre a tradução do humor nas legendas de *Noivo neurótico, noiva nervosa* de Woody Allen

Aluno: João Paulo de Cristofano Franco

SÃO PAULO

2013

João Paulo de Cristofano Franco

Considerações sobre a tradução do humor nas legendas de *Noivo neurótico, noiva nervosa* de Woody Allen.

LETRAS: LICENCIATURA EM LÍNGUA INGLESA/ LÍNGUA PORTUGUESA

Monografia apresentada à Banca Examinadora da FAFICLA, como exigência parcial para obtenção do Título de Licenciado em Língua Inglesa e Língua Portuguesa sob a orientação da professora doutora Leila Cristina de Mello Darin

FAFICLA - PUC - SP

2013

Membros da Banca:

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução parcial ou total deste trabalho por processos eletrônicos ou de fotocópias.

São Paulo, 12 de junho de 2013

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Jair e Marta, e à minha tia Amélia que, com muito carinho e apoio, não mediram esforços para que eu chegasse até esta etapa. Os primeiros professores que tive, a base e o alicerce da minha vida.

À professora Leila pela paciência na orientação e incentivo que tornaram possível a conclusão desta monografia.

Ao Bruno, que, de forma especial, me deu força e coragem, apoiando-me em todos os momentos.

À Karina Kempter, minha parceira durante a vida acadêmica.

“Interessa-me o futuro porque é o lugar onde vou passar o resto de minha vida.”

Woody Allen

RESUMO

O principal objetivo do presente estudo é a análise da legendagem para o português do filme de Woody Allen, *Annie Hall* (1977), com foco na tradução dos efeitos de humor para o público brasileiro. Para alcançar essa meta, partimos da definição de tradução como atividade textual, cognitiva e comunicativa (Hurtado Albir, 2005), para, em seguida, abordar a Teoria do *Skopos*, cuja ênfase é o aspecto comunicativo da tradução entre duas línguas e culturas. Cuidamos, ainda, de refletir sobre a função da legendagem, com base em vários estudiosos, uma vez que ela faz parte da análise que pretendemos realizar. Considerando que o humor é, essencialmente, o gênero de *Annie Hall*, dedicamos uma seção para a discussão da tradução do humor. Antes da análise propriamente dita, fazemos uma breve explanação sobre a biografia e a filmografia de Woody Allen, bem como sobre o humor judaico, tema frequente em suas obras. A última etapa foi a análise crítica da legendagem traduzida em *Noivo neurótico, noiva nervosa*, a partir do cotejo com o filme em inglês, *Annie Hall*. Ao final, concluímos que, a despeito de algumas traduções bem-sucedidas, o tradutor teve dificuldade em transmitir ao público receptor o humor de cenas centrais dessa produção cinematográfica.

Palavras-chave: Estudos da tradução, tradução audiovisual, legendagem, humor, Woody Allen.

ABSTRACT

The main objective of this study is the analysis of the Portuguese subtitles of the film *Annie Hall*, by Woody Allen (1977), with focus on the translation of the comic effects to the Brazilian audience. To achieve that, we seek to initially address the concept of translation as a textual, cognitive and communicative act (Hurtado Albir, 2005), and approach the *Skopos* Theory, which emphasizes the communicative dimension of translation between languages and cultures. The role of subtitling and the specificity of the translation of humor,— the genre of *Annie Hall*— are presented and discussed. A short biography of Woody Allen and his filmography are presented, as well as a brief comment on the so-called Jewish humor, which is a frequent theme in his work. Finally, we offer a critical analysis the subtitling of *Noivo neurótico, noiva nervosa*, by comparing it to its English version, *Annie Hall*. We conclude that despite few effective options, the translator had difficulty in rendering to the Brazilian audience the comic effects in some critical scenes of the film.

Key-words: Translation studies, audiovisual translation, subtitling, humor, Woody Allen.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I - A TEORIA DO SKOPOS	12
CAPÍTULO II - TRADUÇÃO AUDIOVISUAL E TRADUÇÃO DE HUMOR	
II. 1. A função das legendas.....	17
II. 2. Humor e tradução de humor.....	23
CAPÍTULO III - CINEMA E HUMOR EM WOODY ALLEN	
III. 1. Breve biografia e filmografia de Woody Allen.....	28
III. 2. Humor judaico.....	30
III. 3. Woody Allen: para além do humor.....	33
CAPÍTULO IV - ANÁLISE DAS LEGENDAS EM <i>NOIVO NEURÓTICO, NOIVA NERVOSA</i>: A TRADUÇÃO DO HUMOR	
IV. 1. O filme.....	35
IV. 2. Análise das legendas de <i>Noivo neurótico, noiva nervosa</i> , tradução do filme de Woody Allen, <i>Annie Hall</i>	38
CONCLUSÕES	43

INTRODUÇÃO

“Não é que eu tenho medo de morrer, eu apenas não quero estar
lá quando acontecer.”

“O eco tem sempre a última palavra”

Woody Allen

A globalização, enquanto movimento de integração mundial observado especialmente a partir do final do século XX e início do século XXI, é, na grande maioria das vezes, pensada e associada principalmente a aspectos econômicos, sob o ponto de vista do aumento da possibilidade da circulação de riqueza entre as nações.

Contudo, um dos aspectos mais instigantes e ricos da globalização se revela quando considerada sob o enfoque cultural. De fato, o avanço vertiginoso das tecnologias de comunicação, de transmissão e de transporte de dados promoveu uma intensa interação cultural entre os povos de todo o planeta.

Nesse cenário, em virtude da superioridade econômica estadunidense e do estágio de desenvolvimento cinematográfico naquele país, com filmes exportados em larga escala, não só o inglês tornou-se a língua mundial de comunicação e dos negócios, como também o estilo de vida americano, ou *American way of life*, passou a exportar modelos, comportamentos e valores.

Assim, para que estas produções cinematográficas ocupem espaço global, são utilizadas diferentes modalidades de tradução entre línguas, dentre elas, a prática da legendagem, muito desenvolvida no Brasil. Essa prática suscita, sem dúvida, grande interesse por parte de estudantes e teóricos da tradução, bem como de leigos em geral.

O objetivo da presente monografia é discutir questões ligadas à tradução de legendas e abordar os desafios encontrados para o tradutor de legendas em filmes que visam criar efeitos de humor. A escolha do filme de Woody Allen

Annie Hall (1977) como material de pesquisa deve-se à grande recepção que teve essa produção, à comicidade do texto e à admiração pelo escritor, diretor e ator que partilho com muitos outros fãs.

Para que possamos elaborar o trabalho proposto, iniciaremos com a apresentação de nossa fundamentação teórica no que diz respeito aos Estudos da Tradução. O enfoque teórico escolhido é o da Teoria dos *Skopos*, desenvolvida em 1978 na Alemanha, por Hans Vermeer, sobre a qual nos debruçaremos mais detidamente neste trabalho, já que, ao se preocupar com o propósito específico de cada tradução (*skopos*) e os aspectos envolvidos nessa atividade, traz valiosa contribuição para a tarefa de traduzir as legendas das produções cinematográficas. O Capítulo I irá apresentar e discutir a importância e as principais características dessa posição teórica.

Esta é a razão da legendagem ter sido escolhida como enfoque deste estudo, e, mais especificamente, a tradução do humor. Isso porque nela há constante preocupação com a finalidade a ser atingida, principalmente à vista dos aspectos culturais inerentes às diferentes nações em que um mesmo filme será exibido, de preservar o humor do texto de partida, sem descuidar dos aspectos linguísticos, como se observa de valiosa lição de Marta Rosas, estudiosa da tradução do humor.

Assim, no Capítulo II, nos debruçaremos sobre as funções da legendagem, um dos diversos modos de traduzir, e das particularidades que a cercam, e analisaremos alguns mecanismos de participação estudados e analisados por Gorovitz (2006). Segundo a autora, a legendagem é limitada por imposições técnicas e proporciona um texto deficiente, mesmo possibilitando o entendimento do conteúdo semântico do diálogo. Constitui-se como uma ponte indispensável, transpondo da linguagem oral, com todos os elementos que a compõem, a uma expressão escrita mais econômica e sujeita às restrições de tempo e espaço. Tais mecanismos são despertados no processo de interação entre o espectador e os filmes legendados, bem como na relação entre a mensagem e a imaginação subjetiva do receptor/espectador.

Trataremos, ainda no Capítulo II, das dificuldades observadas no processo, traçando breves esclarecimentos e críticas sobre a produção das legendas na atualidade, além de abordarmos as particularidades em torno da

tradução do humor, esmiuçando os obstáculos possíveis e prováveis neste tipo, para o que nos valeremos do estudo sobre tradução de humor desenvolvido por Marta Rosas (2001).

Partindo destas premissas, o Capítulo III volta-se ao humor de Woody Allen, na busca por ressaltar alguns aspectos que marcam o estilo do autor – diretor. No quadro de humor que se caracteriza pela sutileza, merece destaque o chamado “humor judaico”, sobre o qual teceremos algumas observações.

Por fim, no Capítulo IV, voltamo-nos ao exame de alguns trechos da legenda em português de *Noivo neurótico, noiva nervosa*, como ficou conhecido o filme, analisando cenas previamente selecionadas para estudo, cuja motivação é a criação de efeitos de humor.

CAPÍTULO I - A TEORIA DO SKOPOS

O estudo da tradução como disciplina autônoma é um fenômeno relativamente recente no mundo todo; no entanto, muito já se tem estudado e publicado a respeito e, hoje, existem diversos enfoques teóricos que se complementam de forma dinâmica. Para que possamos analisar a tradução das legendas de *Annie Hall*, objetivo desta monografia, é fundamental ter como base uma definição do que é tradução para, a seguir, selecionar um enfoque que nos forneça subsídios para a análise das legendas.

Como fenômeno de natureza essencialmente interpretativa, a tradução se define, de acordo com a pesquisadora da Universidad Autónoma de Barcelona, Amparo Hurtado Albir (2005), como operação intertextual, um saber-fazer que requer conhecimentos de ordem operacional e procedimental. Esta é, possivelmente, a grande contribuição da teorização de Hurtado Albir: acoplar à percepção de tradução como ato comunicativo e textual o processo cognitivo pelo qual o sujeito-tradutor passa quando compreende e recria sentidos. Os processos mentais, enfatizados e devidamente descritos no Modelo da Competência Tradutória, são, portanto, parte inerente do esforço interpretativo gerador de linguagem que confere ao tradutor a especificidade e a riqueza de seu ofício.

Segundo Hurtado Albir, a tradução pode ser definida como:

[...] um processo interpretativo e comunicativo que consiste na reformulação de um texto com os meios de outra língua que se desenvolve em um contexto social e com uma finalidade determinada (HURTADO ALBIR, 2005, p. 27).

A pesquisadora destaca no conceito de tradução três aspectos fundamentais: atividade textual, comunicativa e cognitiva. Portanto, esclarece, devem ser considerados, na tradução, o funcionamento dos textos em cada língua (incluindo coerência e coesão e os gêneros textuais), suas relações com o contexto onde se inserem e os processos mentais envolvidos.

É o que denomino uma *abordagem integralizadora da tradução*, que considera a tradução a partir desta tripla perspectiva. Esta consideração da tradução remete a uma *abordagem integralizadora da tradutologia* que aglutina, fundamentalmente, os enfoques textuais, cognitivos e comunicativo-socioculturais com o objetivo de estudar a tradução a partir desta tripla perspectiva e poder, assim, dar conta de sua complexidade intrínseca (HURTADO ALBIR, *ibidem*).

Conforme ressalta a autora, o ponto de vista sobre Tradutologia que defende reflete sua própria concepção de tradução, cujos traços essenciais são a condição de ser texto, de ser ato de comunicação e processo comunicativo desenvolvido por um sujeito em um meio social.

Hurtado Albir afirma que os modelos propostos para a definição do que é a competência tradutória até então baseavam-se em observações sobre o trabalho do tradutor, e não se apoiavam em estudos empíricos científicos que oferecessem dados para a descrição dos componentes da competência tradutória e da dinâmica de sua relação. A autora espanhola esclarece que o principal objetivo, de pesquisa do grupo PACTE, do qual é líder, é realizar uma investigação de caráter empírico-experimental que aprimore o conceito de competência tradutória e investigue como se dá sua aquisição (*ibidem*).

Pode-se dizer que, em vários aspectos, a noção de tradução fornecida por Hurtado Albir é compatível com vários outros enfoques teóricos. Em relação à função comunicativa da tradução, a definição da pesquisadora se encontra reafirmada na ênfase que ela dá à Teoria do *Skopos*, da qual falaremos a seguir.

Segundo Cristina Schaffner, em sua obra *Functionalist Approaches to Translation (Routledge Encyclopedia of Translation Studies, 1998, p.115-121)*, a Teoria do *Skopos* é uma abordagem da tradução que foi desenvolvida na Alemanha no ano de 1978 por Hans Vermeer. A pesquisadora observa que houve uma mudança geral nas teorias de tradução, predominantemente no que se refere à linguística.

De acordo com Schaffner (*idem*, p. 115), essa mudança foi inspirada pelas teorias da comunicação e da ação, bem como pelos movimentos que estudaram a literatura à luz das teorias de recepção. Além de H. Vermeer,

mentor da Teoria do *Skopos*, outros estudiosos também trabalham sob esse paradigma, incluindo Margret Ammann (1989-1990), Hans Höning e Paul Kussmaul (1982), Sigrid Kupsch-Losereit (1986), Christiane Nord (1988) e Heidrun Witte (1987).

A Teoria do *Skopos* (1978) considera fatores que sempre foram relevantes na teoria da ação, e seu estudo é importante devido à necessidade crescente de tradução de textos não-literários, principalmente a partir da segunda metade do século XX. Na tradução de trabalhos científicos e acadêmicos, de instruções em manuais, de guias de turismo, de contratos, e outros, os fatores contextuais não podem ser ignorados. Dentre esses fatores, incluem-se a cultura dos leitores destinatários do texto que é traduzido e de quem encomendou a tradução, e, em particular, a função que o texto desempenha quando inserido nessa cultura.

Esclarece Schaffner (*idem*, p. 116) que a tradução não é vista como um processo de decodificação, mas como uma forma específica de ação humana que, como qualquer outra, tem um propósito determinado, e a palavra *skopos*, derivada do grego, é usada como um termo técnico considerando o propósito de uma tradução específica.

O escopo deve ser definido antes de a tradução começar, e a teoria adota uma atitude prospectiva, em oposição à atitude retrospectiva adotada em teorias que incidem sobre prescrições derivadas do texto de origem. Ademais, além de sua finalidade, qualquer ação tem um resultado. O resultado da ação de translação é um *translatum*, uma variedade particular de texto-alvo (VERMEER, 1979, p.174, *apud* SCHAFFNER, 1998, p. 117).

Vermeer postula que, como regra geral, o propósito pretendido para o texto-alvo determina os métodos e estratégias de tradução. A partir deste postulado, ele propõe a regra *skopos*: a ação humana (e sua subcategoria, a tradução) é determinada pelo seu propósito (*skopos*).

O ponto principal da abordagem funcional é, conforme esclarece Schaffner (1998, p. 118), o seguinte: não é o texto de origem, seus efeitos sobre o receptor do texto de origem, ou mesmo a função atribuída a ele pelo autor, que determina o processo de tradução, como postulado pelas teorias de

tradução baseadas em equivalência, mas sim a função potencial ou o escopo do texto-alvo, determinado pelo tradutor.

Reiss e Vermeer (1978) abordam a teoria da tradução do ponto de vista funcionalista e propõem a Teoria do Skopos, cuja ênfase está na finalidade do texto em determinada cultura. Em relação à tradução, a teoria proposta defende que o que está em jogo não é a maior fidelidade possível ao texto de partida, mas, sim, o melhor funcionamento possível do texto traduzido no contexto cultural e linguístico da língua de chegada, visando a outra situação e a outros usuários. Para fundamentar sua posição, Reiss e Vermeer recorrem às palavras de Soellner:

O tradutor não oferece mais ou menos informação que o produtor de um texto de partida; o tradutor oferece *outra informação e de outra maneira*. (SOELLNER 1980, *apud* REISS E VERMEER 1996, p. 110) (minha tradução).

De acordo com Anthony Pym (2010, p.43-63), na obra de Vermeer, a predominância do escopo ou da finalidade é um fator decisivo na tradução. Qualquer ato de translação, incluindo a própria tradução, pode ser concebido como uma ação, como o próprio nome indica. Qualquer ação tem um objetivo, um propósito. O autor descreve a ação como um tipo particular de comportamento: para que um ato de comportamento seja considerado uma ação, a pessoa que o desempenha deve ser capaz de explicar porque agiu de determinada forma, embora pudesse ter agido de outra forma qualquer.

A língua é o elemento que funda uma determinada cultura, que organiza uma dada sociedade. Assim como o texto de partida está ligado à cultura da língua de partida, a tradução está orientada à cultura de chegada. E, conforme insiste a Teoria do Skopos, é a cultura de chegada que define os parâmetros para a aceitabilidade do tradutor. Nesse processo de comunicação intercultural o tradutor desempenha papel crucial e suas decisões explicam o motivo pelo qual os textos de partida e de chegada podem divergir consideravelmente um do outro. Assim, um texto pode ser traduzido de diferentes maneiras para alcançar diferentes propósitos: “O fator dominante em cada tradução é o seu propósito” (REISS E VERMEER, 1984, p.96 *apud* PYM, 2010, p.43).

O pressuposto da teoria é que se deve traduzir, isto é, interpretar, de maneira a permitir que a tradução funcione de forma eficiente na situação proposta e que os falantes do idioma de chegada possam usá-la para atingir os propósitos implícitos na produção textual. O que a Teoria do Skopos estabelece é que um tradutor deve interpretar o texto consciente e consistentemente, de acordo com determinados princípios, respeitando o objetivo do texto. Vermeer ressalta, ainda, que a teoria não define quais princípios são esses; isso só pode ser estabelecido no contexto, segundo as especificidades de cada caso.

Considerando a discussão acima, acreditamos que, no presente trabalho, o mais importante para que a tradução do filme de Woody Allen alcance sua finalidade e propósito, e seja eficiente para os espectadores-leitores, é a recriação das funções de prazer, humor e entretenimento insinuados nos diálogos e situações de *Annie Hall*.

CAPÍTULO II - TRADUÇÃO AUDIOVISUAL E TRADUÇÃO DE HUMOR

O presente capítulo pretende discutir a questão da produção e recepção de legendagens e a tradução do humor -- dois pontos centrais para a contextualização da análise a ser empreendida no Capítulo IV, no qual analisaremos as legendas da tradução para o português do filme de Woody Allen, *Annie Hall*, ou *Noivo neurótico, noiva nervosa*.

II. 1. A função das legendas

Num dos mais importantes estudos feitos no Brasil a respeito da legendagem, *Os labirintos da tradução: a legendagem cinematográfica e a construção do imaginário* (2006), Gorovitz observa que a legenda é anterior à fala: o filme já se utilizava de um suporte textual quando não havia ainda meios técnicos para reproduzir o som e os diálogos dos personagens. Portanto, desde os primórdios do cinema, criou-se a familiaridade com a legenda.

Segundo Nunes (2012, p.10), a tradução audiovisual está presente em quase todos os canais de televisão no Brasil e é o tipo de tradução mais consumido no mundo. Qualquer brasileiro que tenha uma televisão em casa já entrou em contato com o produto dessas traduções, seja ela em produções legendadas, dubladas ou de sobreposição de vozes (*voice-over*).

A autora enumera algumas categorias que representam os diversos modos de traduzir. São elas:

- Legendagem: tradução para texto escrito do que é falado em uma produção cinematográfica. O telespectador entra em contato com as duas versões simultaneamente. É possível, ao mesmo tempo, ouvir a fala original e ler as legendas traduzidas do que foi dito.
- Dublagem: reprodução do texto falado original em uma tradução oral, inserida no filme substituindo o áudio original. Desse modo, o telespectador só ouve a versão dublada na língua alvo.
- Sobreposição de vozes ou *Voice-over*: muito utilizada em documentários. O telespectador ouve o início da fala na língua original e,

em seguida, ouve uma narração na língua de chegada. Porém, durante todo tempo, é possível ouvir ao fundo o áudio original. Em premiações como o Oscar, por exemplo, também é bastante utilizada.

- Audiodescrição: a autora Vera Lúcia Santiago (1998) explica que a audiodescrição é uma modalidade de tradução audiovisual que consiste em descrever por meio de palavras os elementos visuais de uma produção audiovisual, de uma obra de arte e de eventos esportivos. Assim, eventos como a Copa do Mundo e as Olimpíadas podem ser assistidos por pessoas com deficiência auditiva por meio da audiodescrição que, no Brasil, já pode ser acessada na TV, cujas emissoras devem oferecer, atualmente, pelo menos duas horas semanais.

No que se refere especificamente à legendagem, Nunes (2012, p.11) leva em conta as comparações entre o *corpus* analisado em sua pesquisa baseado na legendagem da televisão por assinatura do Brasil e a transcrição do original e das legendas, considerando tanto os aspectos técnicos da legendagem quanto os textuais e tradutórios. Segundo ela, os resultados podem servir de base para analisar outros aspectos da tradução para legendas.

Embora a tradução para a legendagem tenha conquistado importância nos últimos anos, crescem as críticas à baixa qualidade das legendas. Nunes (2012, p. 12) ressalta que o público leigo desconhece que o profissional de legendagem, quando contratado, recebe, na maioria das vezes, um manual de procedimentos e diretrizes que orientam seu trabalho de forma que o tradutor não tem total liberdade para tomar as decisões relativas ao texto traduzido. Isto quer dizer que o material do tradutor de legendas é um texto fonte oral que deve ser traduzido como um texto alvo escrito e submetido a inúmeras limitações.

Uma legenda que não permanece no ar o tempo necessário para que seja lida, por exemplo, não desempenha a sua função. Nessa linha, lembra Gorovitz que se exige do espectador a habilidade para acompanhar a imagem, ouvir o som e ler a legenda, tudo simultaneamente. Por tal razão, o tradutor

precisa facilitar o quanto puder a leitura da legenda, “restringindo a pontuação, estabelecendo boas conexões, omitindo, sintetizando, utilizando preferencialmente palavras menores [...] etc.” (*idem*, p. 66).

Nunes adverte que não existe um padrão sequer dentro de um mesmo exibidor, filmes da televisão por assinatura, DVDs, filmes legendados no cinema, o que pode nos levar a pensar que estamos legendando para pessoas que têm o conhecimento do idioma original, e não para a maioria dos brasileiros, que, em sua maioria, fala apenas o português, sua língua materna.

Contudo, prossegue Nunes, mesmo para aquele telespectador que tem conhecimento do idioma do filme, a legendagem desempenha uma função: a de nota de rodapé, que é consultada quando o receptor não consegue acompanhar na totalidade o que está sendo dito (*idem*, p. 30). Nesse caso, apesar de a legenda poder assumir a função de uma nota de rodapé, seu papel preponderante não é atuar como coadjuvante na exibição de um filme falado em outro idioma; ao contrário, ela transmite o máximo possível a história que está sendo exibida.

Por outro lado, quando consideramos que o tradutor é o principal responsável pela prática da legendagem, tanto do ponto de vista tradutório quanto técnico, somos levados a concluir que qualquer ação com o intuito de padronizar e melhorar a qualidade das legendas deverá ser feita visando principalmente a esse profissional.

Constatamos, portanto, dois pontos que podem ser trabalhados visando à melhoria de qualidade e a padronização das legendas. O primeiro ponto refere-se à orientação e à formação de tradutores voltados para a legendagem. Já o segundo ponto tem relação com o controle de qualidade feito pelos exibidores, o que nos remete ao conceito de “patronagem”, proposto por Lefévere (1992 *apud* NUNES, 2012, p. 53), visto que os exibidores dos filmes legendados delimitam e ditam as regras a respeito do tipo de texto que deve ser apresentado nas legendas, o que deve ser observado pelo tradutor no exercício da legendagem.

Isso tudo é imprescindível para que tenhamos legendas desempenhando a função para a qual foram criadas, qual seja, permitir que uma produção cinematográfica de um país seja assistida em outro país, divulgando seus costumes, sua cultura e, acima de tudo, entretendo e fornecendo estímulo ao intelecto e à imaginação.

A autora ressalta também os problemas artísticos e estéticos abordados por Marleau (1982, p.274 *apud* NUNES, p.29). Um deles é que a arte de transpor um diálogo falado em legendas consiste em exprimir o máximo de informação com o máximo de naturalidade. Outro fator relevante é que como a leitura do que é ouvido pelo espectador precisa ser rápida, a tradução escrita deve ser resumida. Dessa maneira, o resumo da fala pode comprometer a qualidade artística da obra e a tradução pode apresentar erros.

Um dos desafios dos legendadores é o tempo de leitura, que segundo Marleau, não pode exceder a 6 segundos. A legenda não deve ser a mais curta possível, mas sim reduzida ao estritamente necessário. Os aspectos culturais presentes num filme podem ser difíceis de serem traduzidos e resumidos. A legenda acaba apresentando apenas um resumo do que é dito, não sendo, portanto, uma tradução completa do original. Muitas vezes, as falas de mais de uma personagem são apresentadas dentro de uma mesma legenda (*idem*, p.31). Nunes destaca que os trabalhos que sucederam o artigo de Marleau raramente levaram em consideração todos os aspectos mencionados por ele. Esses trabalhos, em sua maioria, priorizam análises muito específicas do processo de legendagem e não uma abordagem mais ampla capaz de permitir uma visão global do processo.

Henrik Gottlieb, professor associado e diretor do Centro para *Translation Studies & Lexicography* (Estudos da Tradução e Lexicografia) na Universidade de Copenhague, Dinamarca, afirma que, normalmente, o texto escrito é reduzido a um terço na legendagem (GOTTLIEB, 1992, p.164). Isso não significa que haja necessariamente uma omissão de informações.

Outra peculiaridade da legendagem, segundo esse pesquisador, é o fato de ela se constituir numa tradução diagonal (*idem*, 1992, p.165), que faz a

passagem do código oral ao escrito, gerando mudanças linguísticas, em relação ao original, que não ocorrem quando se traduz dentro do mesmo código. Uma das principais mudanças citadas pelo autor, por exemplo, é que no código oral, o discurso é espontâneo e, portanto, permeado de marcadores conversacionais, tais como hesitações, repetições, lapsos de linguagem, pausas, redundâncias, enganos, autocorreções, interrupções, frases inacabadas, construções gramaticais erradas, duplos sentidos, ambiguidades, contradições e absurdos, os quais, em geral, são bastante reduzidos no código escrito.

Portanto, podemos perceber que a linguagem escolhida para representar o conteúdo daquilo que expressado oralmente tem um papel extremamente importante na legenda. O tradutor deve estar atento a todas as marcas estilísticas do texto de partida e procurar mantê-las no texto de chegada. As legendas devem interpretar de forma coerente todo o contexto audiovisual.

Embora possibilite a apreensão geral do diálogo, fazendo-se ponte indispensável, a legendagem é, de certa forma, um texto “deficiente” (GOROVITZ 2006, p.10), pois pressupõe a transposição da linguagem oral inserida no ambiente visual, com todos os elementos que a caracterizam, para uma expressão escrita econômica e restrita. Quando o espectador assiste a um filme legendado, ele é convidado a preencher “vazios” de compreensão, complementando e intermediando a mensagem por meio de sua imaginação e de seus conhecimentos. Nesse processo, o receptor/espectador desempenha um papel ativo e, a cada leitura ou releitura, renova o sentido do filme criando uma mensagem coerente e exclusiva; isso ocorre porque, no decorrer do filme, o espectador supre a intermediação imposta pela legendagem por meio de elementos de compensação que ele produz.

De fato, afirma Gorovitz (*idem*, pp. 9-10) que, para a compreensão da interação entre o espectador e a mensagem fílmica, recebida em língua estrangeira falada e legendada para outro idioma, deve-se levar sempre em consideração três fatores, a saber: os processos mentais de construção da mensagem fílmica e os aspectos psicológicos envolvidos no fenômeno; a

conjuntura social e cultural; e, por fim, a especificidade da legendagem como ato tradutório e sua capacidade de determinar a recepção da mensagem.

A legenda, conforme ressalta a autora, proporciona ao espectador um texto ambientado, transformado e reconstruído, que cria um elo entre diferentes culturas. Ela lembra que a cultura que está presente num filme que vai ser traduzido e a cultura do espectador que vai assistir a um filme transcendem as fronteiras culturais, na medida em que são criados elos de interação e intercomunicação. A cultura de origem do filme é sempre comprometida por fatores contingentes, com uma conjuntura que o conforma, uma vez que, por exemplo, quando o espectador assiste a um filme legendado, está também participando do processo de transformação de uma língua/cultura para outra.

Um dos proponentes da teoria ou estética da recepção, Hans Robert Jauss, em *A História da Literatura como provocação à teoria literária* (1994), propõe que a história da literatura considere, como agentes do acolhimento social que a obra realiza, o texto e o próprio leitor (*apud* GOROVITZ, 2006, p.16). Como postula Jauss, o conceito de horizonte de expectativa é algo importante para a análise da experiência literária do leitor. Essas expectativas resultam do conhecimento prévio do gênero, da forma e do tema de obras já conhecidas pelo leitor. Assim, toda leitura, seja de um texto escrito ou fílmico, convida o receptor à interação na construção de seu significado:

A obra não é um objeto que exista por si só, oferecendo a cada observador em cada época um mesmo aspecto. Não se trata de um monumento a revelar monologicamente seu ser atemporal. Ela é, antes, como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura [...] (JAUSS, 1994, p.25 *apud* GOROVITZ, *idem*, 14).

Podemos pensar que a renovação da leitura do objeto fílmico se dá por meio da legendagem. Tendo em vista que os filmes não são originariamente criados considerando a inserção posterior de legendas, o espaço que lhes é atribuído pertence antes de tudo à imagem o que, segundo Gorovitz, torna as legendas uma interferência visual e plástica, que modifica a percepção. Por vezes, a legenda chega até mesmo a sobrepor-se aos elementos visuais do primeiro plano.

Segundo a autora, a oralidade transporta uma variada quantidade de elementos para o discurso escrito. Trata-se de um processo de transformação de discurso:

Existem descompassos temporais e desproporções que marcam incessantemente rupturas na assimilação da mensagem, A fala é acompanhada de uma pluralidade de elementos que podem ou não ser apreendidos pelo público ao assistir um filme legendado. São eles de ordem formal e de conteúdo: inflexões entonacionais, gestualidade, as expressões faciais e certa melodia podem, por vezes, ser assimilados pelo espectador (a língua original de filme não proporcionando sonoridades demasiado distante das nossas). No entanto, ele não tem acesso a uma série de elementos, variações dialetais, pressupostos e subentendidos, todos os elementos culturalmente marcados e portadores de sentidos específicos de uma cultura e de uma dada língua (GOROVITZ, 2006, p.89).

Assim, para superar sua marginalidade, a legendagem “incorpora certos traços, mas rejeita outros por querer se aperfeiçoar do discurso oral” (RIDD, 1996, p.478 *apud* GOROVITZ, 2000, p.90)

Tendo apresentado os pontos mais relevantes sobre a produção e recepção de legendas, passamos agora a considerações sobre a tradução do humor, uma vez que o foco do presente trabalho é a análise das legendas no contexto do humor do filme de Woody Allen, *Annie Hall*.

II. 2. Humor e tradução de humor

A estudiosa Marta Rosas, em *Tradução de Humor* (2002), pesquisou a tradução de enunciados humorísticos utilizando um *corpus* composto de piadas em inglês e português. Ao mesmo tempo em que defende o estudo linguístico voltado para a tradução do humor, Rosas chama a atenção, ainda que de forma sutil, para os obstáculos possíveis e prováveis relacionados a esse tipo de trabalho.

A autora considera a afirmação de Sírío Possenti (1998) a respeito das piadas que envolvem apenas fatores linguísticos como “problemática”, uma vez que implica questões potencialmente polêmicas:

Só há, aparentemente, um tipo de piada que não pode ser repetida, ou que não é transcultural: as [sic] que dependem estritamente de fatores linguísticos e, portanto, só podem funcionar no interior de uma língua ou de línguas estritamente aparentadas (POSSENTI, 1998 *apud* ROSAS, 2002, p.61).

Quanto às que não dependem exclusivamente de fatores linguísticos, afirma Possenti que podem ser traduzidas, pois as expressões humorísticas se baseiam em elementos da situação onde estão inseridas e, assim, dependem estritamente de fatores culturais e contextuais. Rosas reconhece a validade da afirmação de Possenti, pelo fato de ela propiciar um grande ponto de partida para qualquer análise da tradução de humor.

No que se refere à relação entre tradução e texto de partida (ou texto original), o máximo que se pode exigir, diz a pesquisadora, é que o texto traduzido permaneça o mais “próximo” possível do texto de partida, porém sempre tendo em vista os receptores aos quais a tradução se destina:

Toda ação visa (de forma mais ou menos consciente) a um determinado objetivo e se realiza de modo que tal objetivo possa ser alcançado da melhor forma possível na situação correspondente. [...] A produção de um texto é uma ação que também visa a um objetivo: que o texto “funcione” da melhor forma possível na situação e nas condições previstas. Quando alguém traduz ou interpreta, produz um texto. A tradução/interpretação também deve funcionar de forma ótima para a finalidade prevista. Eis aqui o princípio fundamental de nossa teoria de translação. O que está em jogo é a capacidade de funcionamento de *translatum* (o resultado da translação) numa determinada situação, e não a transferência linguística com a maior “fidelidade” possível a um texto de partida (o qual pode, inclusive, ter defeitos), concebido sempre em outras condições, para outra situação e para “usuários” distintos dos do texto final (REISS e VERMEER, 1996 *apud* ROSAS, 2002, p.44).

Segundo a autora, a pesquisa científica na área de Estudos da Tradução é relativamente recente em todo o mundo, especialmente no Brasil. De acordo

com Rosas, a tradução do humor é mais recente ainda. O caráter incipiente e experimental marca, em muitos casos, os estudos que conjugam ambas as áreas, que ainda não investigaram de maneira aprofundada nem os mecanismos linguísticos agenciados para a produção do humor, nem os procedimentos que possibilitam a tradução, para o português brasileiro, de textos humorísticos em geral.

(...) as línguas tendem a ser muito diferentes em termos de sua estrutura semântica: uma palavra polissêmica na língua de partida pode não ser polissêmica, ou o ser de uma forma diferente, na língua de chegada; pode haver na língua-alvo palavras que sejam referencialmente sinônimas de uma palavra da língua de partida, mas que tenham significados emotivos ou estilísticos radicalmente diferentes; e assim por diante (ALEXIEVA *apud* ROSAS, 2002, p.85).

Para o estudioso do humor Victor Raskin (1985), a interação humorística segue um tipo específico de cooperação comunicativa. O autor estabelece uma espécie de “novo contrato”, que se resume em quatro máximas:

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

Raskin propõe a teoria dos dois scripts em seu conhecido livro *Semantic Script Theory of Humor*, de 1985. Enraizada na gramática gerativa, proposta por Noam Chomsky, a teoria dos dois scripts postula que, assim como o falante de uma língua é capaz de distinguir uma frase gramatical de uma não-gramatical (postulado da gramática gerativa), ele é capaz de distinguir um enunciado humorístico de um não-humorístico. Trata-se do que denomina como “competência humorística” (*idem*, p.103).

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

[...] uma porção organizada de informação a respeito de alguma coisa (no sentido mais amplo). É uma estrutura cognitiva internalizada pelo falante, que lhe proporciona informação sobre como as coisas são feitas, organizadas, etc. (ATTARDO, 1994 *apud* RASKIN 1985, p. 197).

Em outras palavras, um *script* pode ser entendido como uma rede finita de informações a respeito de um determinado tópico. A contribuição do conceito de *script* para a análise de textos humorísticos é ressaltada por Maira Ferreira:

Victor Raskin (1985) investiga a semântica da linguagem das piadas: o autor classifica aqueles que, a seu ver, são os temas e estereótipos mais comuns nesse tipo de linguagem, e analisa os mecanismos linguísticos que a constroem. Sua teoria, mesmo não englobando o fenômeno do humor em sua totalidade (como o próprio autor reconhece), se mostrou bastante instrumental para a análise de diversos exemplos extraídos da obra de Woody Allen (FERREIRA, 2010, p.3).

Conforme resume Ferreira, Raskin parte de dois pressupostos. O primeiro deles é que, para que uma história seja considerada engraçada, é necessário que ela se mostre compatível, parcial ou totalmente, com dois *scripts* diferentes (deve haver uma sobreposição de *scripts*). O segundo, é que esses *scripts* devem ser semanticamente opostos (FERREIRA, *ibidem*).

Definidos como estruturas cognitivas internalizadas, os *scripts* são feixes de informações que armazenamos em nossas mentes, através dos quais organizamos o mundo à nossa volta — numa espécie de compartimentalização mental de dados sobre a vida, o mundo, os homens, etc. Dessa maneira, os *scripts* podem estar associados a atividades triviais, como as tarefas diárias de acordar, tomar banho, vestir uma roupa e ir trabalhar; a questões do senso

comum; e a questões mais profundas, como a vida e a morte, a sexualidade, a religiosidade.

Ainda segundo Ferreira, são eles que nos ajudam a interpretar as situações pelas quais passamos ao longo da vida, nos auxiliando a associar gestos, atitudes, expressões e emoções a certos feixes de informações, evitando que tenhamos de formular um novo raciocínio a cada passo que damos. Assim as novas situações são interpretadas a partir dos dados armazenados sobre situações já vividas.

Uma vez apresentadas considerações que dizem respeito à legendagem e ao humor, vejamos a seguir alguns pontos importantes da vida e obra do diretor de cinema Allan Konigsberg Stewart, mais conhecido como Woody Allen.

CAPÍTULO III - CINEMA E HUMOR EM WOODY ALLEN

A análise do humor nos filmes de Woody Allen é impossível sem que se leve minimamente em consideração a história de vida do cineasta. Suas crenças e características pessoais, muitas vezes retratadas em suas produções cinematográficas, tornam necessário um breve esboço de sua biografia, bem como um dos seus tipos de humor mais marcantes: o humor judaico.

III. 1. Breve biografia e filmografia de Woody Allen

Allan Konigsberg Stewart nasceu em dezembro de 1935, em Brooklyn, Nova Iorque. Mundialmente conhecido como Woody Allen, dirigiu seu primeiro filme em 1965, aos 30 anos de idade, época em que o iniciante cineasta já era um renomado comediante. Logo após escrever seu primeiro longa-metragem, Allen percebeu que não conseguiria trabalhar em um filme sem o controle completo sobre sua produção. Desde então, mesmo que seus filmes não dessem lucro, Allen assumiu a total responsabilidade e autoria de suas obras.

Embora suas produções nunca tenham feito sucesso estrondoso ou se tornado grandes *blockbusters*, Allen nunca traiu sua essência ou suas decisões. Ou ele fazia os filmes a sua maneira, ou simplesmente não fazia. Ainda assim, figura sempre como um dos favoritos da Academia, que já lhe indicou 15 vezes ao Oscar de Melhor Roteiro Original.

Para contextualizar Allen na história do cinema norte-americano, é preciso voltar a Charles Chaplin. Os multimodais autores e diretores encontram-se entre o seleto grupo de verdadeiros artistas cujas vozes são singulares. Por meio da escrita e atuação em muitos dos seus empreendimentos mais bem-sucedidos - afinal, eles se colocam no centro de muitos de seus filmes -, ambos fazem hoje parte de nossa cultura.

Além do estilo cômico semelhante, Allen e Chaplin são/eram cineastas extremamente prolíficos. Os dois possuem uma rara capacidade de mesclar os elementos bobos, idiossincrasias da vida cotidiana e retratos íntimos das perspectivas do amor. Talvez seja por isso que as obras universais de ambos os artistas permaneçam tão amadas. Há uma espécie de contemporaneidade neles: de *Manhattan*, de Woody Allen, a *Tempos Modernos*, de Charles Chaplin, o público ainda é capaz de se conectar com suas obras até os dias atuais.

Dessa maneira, é possível estabelecer uma relação entre Allen e Chaplin: atores que se tornaram escritores e diretores. Verdadeiros autores e artistas, que, por meio de suas produções, se consagraram no centro da cinematografia.

Embora mais conhecido por suas comédias românticas, Allen passou por muitas transições em seus filmes ao longo dos anos. De fato, de comédias escrachadas, como *"Bananas"* e *"O Dorminhoco"*, passou a comédias mais célebres e românticas, tais como *"Annie Hall"*, *"Manhattan"* e *"Hannah e Suas Irmãs"*, *"Todos dizem eu te amo"*, *"Meia noite em Paris"*.

Bergman, filmes clássicos e escritores famosos sempre serviram de inspiração para Allen, que costumeiramente faz referências aos clássicos literários. Suas obras variam desde a comédia leve e cinematograficamente bela, como *"Vicky Cristina Barcelona"* ao suspense eletrizante *"Match Point"*. Ele é considerado um dos melhores cineastas de nosso tempo, em razão de seus pontos de vista sobre a arte e seu domínio tanto em direção quanto em filmagem.

O próprio Woody Allen declarou que "não importa a rapidez com que a cena é rodada, você sempre vai querê-la mais rápida ainda na comédia. Esta é uma regra de ouro" (BJÖRKMAN, 1993, p. 52).

Muitos de seus filmes são baseados em suas próprias experiências de vida e apresentam pelo menos um personagem escritor, que, muitas vezes, retrata o próprio Allen. Quase todos os seus filmes começam e terminam com o branco sobre preto nos créditos, definidos na fonte Windsor, com música jazz e incluem narração de abertura ou o protagonista falando diretamente com o

público. Suas personagens femininas são muitas vezes de espírito livre, mas ingênuo, e com frequência vêm de famílias de cidades pequenas.

Vegetariano, Woody Allen é cheio de fobias e neuroses, frequentemente representadas em seus filmes, tanto nos personagens interpretados por ele mesmo, como em personagens que cria. O cineasta escreveu todos os roteiros de seus filmes em uma única máquina de escrever.

Diane Keaton certa vez o definiu como alguém incomparável, anormal, extremamente tímido e hipocondríaco. Para o crítico de cinema F. X. Feeney era inevitável que Woody Allen se dedicasse ao cinema, porque no mundo audiovisual ele pode reunir tudo aquilo em que sempre foi tão bom.

A neurose urbana é sempre representada de maneira cômica e intensa, quase como que uma obsessão, uma válvula de escape para deixar a timidez de lado. Num de seus filmes de maior sucesso, e o divisor de águas em sua carreira, *“Annie Hall”* (1977), traduzido para o português brasileiro como *“Noivo neurótico, noiva nervosa”*, o personagem principal, que bastante se assemelha a Woody Allen, faz uma reflexão quando criança e chega à conclusão de que o universo vai se expandir e um dia o mundo vai acabar. E, então, se pergunta: para que continuar vivendo?

Allen ri e faz piadas de seus próprios medos, incertezas e fobias.

III. 2. Humor judaico

De acordo com Nelson Ascher (2005), o humor judaico, ao longo do século XX, alcançou o mundo inteiro, graças em grande parte aos filmes de Woody Allen, nos quais era frequentemente utilizado. Suas raízes estão, todavia, na Europa, já que se origina dos paradoxos peculiares com que conviviam os judeus deste continente.

De fato, afirma o crítico, no continente europeu, que era rigidamente estratificado em termos de classes e avesso à mobilidade social, havia dois tipos de humor: o das elites (aristocratas e burguesas) e o das massas (camponeses e proletários).

As piadas dos que pertenciam às elites com frequência zombavam de seus súditos e, em particular, tinham como fonte as inadequações comportamentais daqueles que tentavam ou que, a duras penas, haviam conseguido transpor algumas barreiras hierárquicas. Esclarece Ascher que esse humor era “letrado, desdenhoso, pressupunha um código complexo de hábitos ou condutas e servia para punir os que não o tinham adequadamente dominado”.

Já o humor dos camponeses, segundo o autor, mostrava-se ao mesmo tempo rancoroso e estóico; era iletrado, informal e oral, e vinculava-se, não raro, ao corpo e a suas funções "baixas", fazendo uso frequente de referências genitais ou fecais.

Além de reclamar da miséria e, num “gesto de vingança simbólica, fustigar os poderosos” (ASCHER, 2005), esse tipo de humor cumpria a função de oferecer conselhos “úteis”: "Jamais coma ameixas com um aristocrata, porque ele mastigará a fruta e cuspirá o caroço na sua cara".

Os judeus, embora vivessem, tanto no que diz respeito à posição social, como economicamente, próximos da base da pirâmide, eram herdeiros de uma cultura letrada. Suas piadas tinham por base uma situação material e política que não era melhor que a do restante dos oprimidos, porém utilizavam os recursos aos quais somente as elites alfabetizadas tinham acesso.

Segundo o autor, excluídos dos dois grandes blocos sociais, os judeus, por meio de seu humor, simpatizavam com ambos, mas também criticavam ambos. Assim, o humor judaico, que traduzia o ponto de vista de um "outsider", converteu-se no questionamento e exploração da própria condição ambígua em que se encontravam os agentes, assumindo a forma da auto-ironia.

Ascher argumenta ainda que, ao contrário daqueles que lançam mão de estereótipos para escarnecer os que estão “de fora”, os judeus em geral preferem rir dos pretensiosos dentre seus próprios pares. Assim, conta-se que quando Israel se preparava para a guerra da independência (1948), um senhor de idade se apresentou à junta de alistamento e, logo que o sargento lhe observou que era idoso demais para ser soldado, ele argumentou: "E, por acaso, seu Exército não precisa de generais?" (ASCHER, 2005).

Em entrevista para a revista *Tempo* (2007), a pesquisadora Lyslei Nascimento, uma das fundadoras do Núcleo de Estudos Judaicos (NEJ) da UFMG, afirma acreditar que a cultura judaica é “refrigerada” pelo humor nos filmes de Woody Allen. Segundo a autora, o diretor “está sempre rindo dos grandes males, do excesso de rigor da religião. Tem sempre esse humor para ir ventilando”. Essa reação parece estar ligada à estratégia de deslocamento e constante adaptação. De acordo com a autora, os judeus aprenderam a ser flexíveis e reflexivos em função das inúmeras perseguições que sofreram.

É frequente a caracterização do humor de Woody Allen como “judaico”. No entanto, como discutiremos a seguir, é preciso ter claro o que significa esse tipo de humor para não banalizá-lo; muitas vezes o próprio Allen tenta se afastar desse estereótipo.

Segundo Raskin (1985 *apud* FERREIRA, 2011 p.8), o humor judaico compõe uma categoria de humor étnico à parte porque judeus costumam ser alvo de seu próprio povo, não apenas de outras etnias. O autor observa que as piadas judaicas são moralmente aceitas na cultura judaica, mas somente membros dessa cultura podem achar graça nas brincadeiras sem serem vistos como preconceituosos.

Ferreira (2011) ressalta que as piadas têm de envolver pelo menos um *script* especificamente judaico; é preciso que o resultado final da história seja como é exatamente porque se está falando de um judeu, não bastando que se faça referência a judeus.

De acordo Ferreira (*idem*), para o escritor Moacyr Scliar, o grande diferencial do humor judaico é que “[há] nele uma fascinação com a lógica; mais precisamente pelo tênue limite que separa o racional do absurdo”. Para o autor, alguns dos *scripts* compartilhados pela comunidade judaica são: esperteza, inteligência, avareza, antissemitismo, mãe judia e lógica judaica. Essa lógica, observa o autor, não é levada a sério nas piadas, que fazem rir exatamente porque ridicularizam a visão judaica extremamente racional da vida, que, muitas vezes, pode levar a situações absurdas.

III. 3. Woody Allen: para além do humor

Em sua obra *Como Woody Allen pode salvar a sua vida*, Vartzbed (2011, p. 14) alerta que a possibilidade de viver mudanças graças ao cinema depende da sensibilidade do espectador. No entanto, segundo o autor, para que um filme surta efeitos significativos, é preciso se entregar a ele sem restrições. Quanto à obra, prossegue, convém que ela tenha tato, delicadeza, o mesmo que se espera de uma intervenção analítica.

Vartzdeb observa que os filmes de Woody Allen são exemplares, pois sua forma é refinada ao extremo, civilizada, quase literária. Suas principais fontes de inspiração foram filmes italianos e suecos, isto é, filmes legendados: produções que ele não só viu, mas também leu. Foi então marcado por um cinema que o situava tanto na posição de espectador quanto na de leitor. Segundo Allen (*idem*, p.15), isso talvez explique por que sua filmografia abre tamanho espaço ao verbo, ao efeito da letra.

Em seus filmes, as imagens são sempre muito pudicas. O sexo e a morte são evocados por meio de alusões e evasivas. Em mais de quarenta filmes, Woody Allen só mostrou uma cena de sexo e nenhuma cena de assassinato. Não se trata, contudo, de moderação, pois esse pudor se vincula a ousadias formais. Em vários filmes, uma narração em *off* serve de fio condutor, assegura a coerência das sequências que se desdobram sem pé nem cabeça, por associação de ideias. Em *Desconstruindo Harry* (1997), o diretor ilustra a angústia do protagonista desfocando a imagem, tornando-a incerta e borrada (VARTZBED, 2011, p. 15).

Nesse filme, o diretor explora um aspecto da sua crítica às religiões. Em um exemplo a respeito de sua própria religião de criação, o judaísmo, Allen exaspera o conservadorismo religioso da personagem:

E, se nossos pais tivessem se convertido ao catolicismo um mês antes de você nascer, seríamos católicos. Todas as religiões (...) são clubes, geram exclusão (...). Só adotam o conceito de 'outro' para que você saiba a quem deve odiar (VARTZBED, 2011, p. 59).

Numa entrevista a Björkman, Woody Allen volta à questão da religião:

Sou vítima de um sistema de negação deficiente. De modo geral, podemos dizer que os religiosos se recusam a admitir uma realidade que desminta seu conto de fadas. Se estivermos num universo sem Deus, eles perderão o seu emprego (*idem*, p. 62).

Allen trata muito da religião em seus filmes, mas sempre atribui ao acaso um peso considerável, um papel mais importante que o da virtude ou do mérito. “O acaso e a sorte comandam nossas vidas”, diz ele, “e mais vale ser sortudo que bom; basta pegarmos o avião errado e pronto, está tudo acabado”. A existência humana é vista, pela maior parte de seus personagens, como uma loteria na qual o poder individual vai perdendo força com o tempo, até desaparecer (*idem*, p. 63).

Em *Annie Hall* ou *Noivo neurótico, noiva nervosa* (1977), filme que é objeto de análise do presente trabalho, o cineasta dissocia fala de imagem, o que é dito do que é visto, com diálogos em *off*, cenas em que o espectador ouve as personagens sem vê-las. Ou então, divide a tela a fim de mostrar dois pontos de vista sobre uma mesma realidade, recorre a legendas para indicar as segundas intenções da personagem, e outros.

Segundo Vartzbed (*idem*, p. 16) a maioria dos filmes de Woody Allen é visualmente muito elaborada. Ele privilegia os vermelhos e amarelos saturados, cores quentes, outonais, a serviço de um clima francamente nostálgico. As cenas de *Noivo neurótico, noiva nervosa* são iluminadas por uma luz suave e dourada. O enquadramento é preciso; a montagem, fluida.

Nesse filme, a personagem encenada por Woody Allen, Alvy, apaixonado por Annie (Diane Keaton), quer dizer a ela o que sente, mas se recusa a trair essa experiência empregando uma expressão convencional. Para comunicar a singularidade de seus sentimentos, inventa palavras, dizendo a Annie: “Eu te ammo, com dois emes. Eu te almo”¹.

¹ Na verdade, as palavras que Alvy cria para expressar o que sente por Annie surgem de uma deformação na pronúncia do verbo “to love”. Recorrendo a esse método fonético de criação de palavras ou de revitalização de termos banalizados ou gastos, ele se declara à amada: “Love is too weak a word for that – I ‘lurve’ you, you know, I ‘loave’ you. I ‘luff’ you, with two f’s”.

CAPÍTULO IV - ANÁLISE DAS LEGENDAS EM *NOIVO NEURÓTICO, NOIVA NERVOSA*: A TRADUÇÃO DO HUMOR

Neste capítulo, oferecemos, em um primeiro momento, a contextualização do filme *Noivo neurótico, noiva nervosa*, de Woody Allen, para, em seguida, proceder à análise das legendas, tendo em vista a recriação dos aspectos de humor.

IV. 1. O filme

Segundo Mansur (2008, p.1), o trabalho do cineasta Woody Allen em *Annie Hall* revela um interessante traço do estilo ficcional do autor norte-americano dentro da temática contemporânea da intertextualidade. Allen sempre apontou para os principais escritores literários que fazem parte de sua formação artística, tais como Dostoievsky, Flaubert, e, inclusive, o brasileiro Machado de Assis.

Annie Hall, filme de 1977, traduzido no Brasil como *Noivo neurótico, noiva nervosa*, é uma das suas obras-primas em que inteligência, humor e habilidade vêm juntos. O filme consolida a carreira de Woody Allen como um diretor totalmente livre e que, ao mesmo tempo, escreve os roteiros de seus filmes. Ironia sobre ironia, a intertextualidade presente no roteiro de Woody Allen faz emergir vozes conhecidas sob a inconfundível verve do narrador cômico norte-americano.

A respeito da ironia e do riso que ela provoca, Minois reflete que:

[...] O riso do ironista é sempre calculado, intelectualizado, refletido. “[...] a ironia está além do pessimismo e do otimismo, é um riso retardado e também um riso nascente, logo estrangulado. Ela zomba do detalhe em nome do conjunto, dando a cada episódio a importância que lhe compete [...] A ironia desmascara o falso sublime, os exageros ridículos e o pesadelo das vãs mitologias.” É também “um pudor que se serve, para preservar o segredo, da cortina da brincadeira”. A ironia não é zombaria: no fundo, leva as coisas a sério, mas

dissimula sua ternura (MINOIS, 2003 *apud* MANSUR, 2008, p.5).

De acordo com Favero (2011, p.6), *Noivo neurótico, noiva nervosa* é o filme que marca o início da fase madura de Woody Allen. O próprio cineasta afirma que, até então, havia feito filmes para que fossem, pura e simplesmente, engraçados. Porém, no caso de *Annie Hall*, Allen destaca que

[...] queria fazer um filme com gente de verdade (...). Queria fazer um filme em que eu representasse a mim mesmo, a Diane Keaton interpretasse ela própria (sic) e a gente morasse em Nova York, com os conflitos reais do nosso relacionamento, em vez de uma idéia muito extravagante (ALLEN *apud* FAVERO, 2011, p. 6).

O principal objetivo do filme, para Bjorkman (2004), é mostrar como um relacionamento é pensado do ponto de vista de uma mulher:

Somente depois, quando fiz *Annie Hall*, que fiquei mais ambicioso e passei a usar um pouco o cinema. Então pude evitar tantas piadas; eu tentei fazer um filme com mais dimensões, buscando outros valores. Foi assim que eu me desenvolvi (ALLEN *apud* BJORKMAN, 2004, p. 22).

Foi, portanto, em *Noivo neurótico, noiva nervosa* que Allen tratou pela primeira vez, de forma séria, destes “outros valores”. De acordo com Lee (1997, p.49), questões fundamentais foram lançadas neste filme, e continuaram sendo abordadas em sua obra ao longo das últimas três décadas. Lee define *Annie Hall* como uma terapia autobiográfica, e, em sua análise, enumera os seguintes temas filosóficos abordados no filme:

- a inquietação com questões existenciais relativas à liberdade, responsabilidade;
- a angústia, a culpa, a alienação (...), a má fé e a autenticidade;
- a obsessão com a opressividade da consciência de sua própria mortalidade;
- a preocupação com questões de gênero: os relacionamentos amorosos;

- o desejo sexual e a transformação dos papéis na sociedade de homens e mulheres;
- o interesse e a dúvida quanto à psicanálise freudiana como método para melhor entender o pensamento e comportamento humano.

Ao longo de sua carreira, Allen ganhou o reconhecimento e o respeito de diretores como Francis Ford Coppola, que certa vez disse: "O diretor que mais admiro é Woody Allen. [...] Eu o admiro acima de tudo, porque criou a sua própria carreira".

O filme *Annie Hall* foi descrito pelo crítico Vincent Canby, no *The New York Times*, em 1977, como "uma das peças supremas de Woody Allen". O diretor, neste filme, mostra a relação entre homens e mulheres e, em particular, a relação entre Alvy e Annie. Já na primeira cena, o personagem Alvy descreve a sua infância, onde ele morava, quem são seus pais e como era sua relação com as meninas.

Alvy cresceu no Brooklyn, durante a Segunda Guerra Mundial, e vivia com seus pais ao lado de uma montanha-russa em um parque de diversões. Desde o início, é identificado como uma criança incomum. Exemplo disso é a cena em que sua mãe o leva ao médico porque ele está sendo pressionado. O jovem Alvy, já angustiado, afirma: "... o universo se expande [...] e se o universo está se expandindo, um dia vai explodir e que vai ser o fim de tudo...".

Com preocupações pouco comuns para pessoas da sua idade, Alvy é descrito por sua mãe como um jovem um pouco nervoso e com imaginação fértil. Outra cena muito engraçada e curiosa é aquela em que Alvy beija uma companheira de classe e a professora fica extremamente irritada. O personagem de Allen contesta, dizendo que experimentou uma "curiosidade sexual saudável". A professora o repreende e diz que, aos seis anos de idade, Alvy não pode sentir essa necessidade.

Desde o início, e durante todo o filme, Alvy volta para o passado, a fim de explicar como tinha sido a história de seu rompimento com Annie, fazendo uma exploração das causas que levaram a essa ruptura.

Para o crítico F. X. Feeney, o filme mostra uma estrutura ligeiramente diferente, considerando que o presente é constantemente entrelaçado com o passado. Joga com a ordem de eventos e rompe com a estrutura tradicional rígida dos filmes da época. Em última análise, Woody Allen apresenta uma narrativa dos acontecimentos na vida de Alvy, revelando como é complexa a sua personalidade e sua forma de se relacionar com Annie.

IV. 2. Análise das legendas de *Noivo neurótico, noiva nervosa*, tradução do filme de Woody Allen, *Annie Hall*

Passamos neste momento à análise do filme *Annie Hall*, filmado em 1977 e traduzido para o português como *Noivo neurótico, noiva nervosa*. Distribuído pela MGM Home Entertainment LCC, o filme é uma produção de Jack Rollins e Charles H. Joffe e foi escrito por Woody Allen e Marshall Brickman; os atores principais são representados pela atriz Diane Keaton e pelo próprio Woody Allen, que foi também responsável pela direção.

Esta produção foi vencedora de quatro prêmios Oscar nas categorias de melhor filme, melhor diretor, melhor roteiro original e melhor atriz, tornando-se um clássico do cinema. Como filme revelação de Woody Allen, conferiu ao diretor o status de cineasta de destaque.

Analisamos aqui a versão traduzida para o português que foi lançada em formato de DVD e produzida e distribuída no Brasil em 2005 pela empresa Videolar S/A, com o áudio original e legendas em português. O nome do tradutor, infelizmente não consta nos dados sobre o filme, o que pode ser resultado da política Videolar S/A na época.

A seleção dos segmentos da legenda traduzida se deu após um exame minucioso do conteúdo das legendas em comparação com as falas na língua original. Nestas escolhas, levamos em conta os pontos abordados ao longo deste trabalho, tais como a influência de aspectos culturais na tradução do humor, o “humor judaico” e os desafios enfrentados pelo tradutor para recriar a

comicidade, que decorria de diversos fatores, inclusive das implicações fonéticas das palavras em inglês.

O primeiro trecho escolhido situa-se logo nos primeiros minutos do filme, em que o personagem principal, Alvy (Woody Allen), conta ao interlocutor que, em certa ocasião, sentado à mesa na hora da refeição em um restaurante, perguntou a um amigo: “Did you eat?”. O amigo responde e pergunta de volta, rapidamente: “No. D'you?”, com um efeito sonoro muito próximo a “jew”, palavra que significa “judeu” na língua inglesa.

Alvy, em sua paranoia, crê que seu colega à mesa fez o trocadilho de propósito, para provocá-lo, já que poderia ter dito: “No. Did you?”. Nesse caso, o humor ocorre devido ao jogo de sons que aproxima duas palavras e seus sentidos na língua de partida (original).

Aqui, o tradutor, na tentativa de manter o efeito de humor decorrente do trocadilho em inglês e revelador da paranóia de Alvy, traduz a fala do colega como “Já deu?”, obtendo sucesso quanto à aproximação sonora da expressão da pergunta com a palavra “judeu”. Nesse caso, embora o humor seja transmitido por meio da pronúncia semelhante das palavras e dos sentidos diversos a que remetem – a questão de fundo é, como acontece repetidamente no filme, o “ser judeu”.

Contudo, é preciso lembrar que, a despeito da opção do tradutor ter sido bem sucedida, a expressão em português não condiz exatamente com o contexto da conversa relatada por Alvy, uma vez que “Já deu?” não é uma expressão comumente usada nesse idioma para indagar se alguém já terminou de fazer uma refeição.

Vê-se, pois, que o tradutor, diferentemente do proposto por Reiss e Vermeer (1978), não parece ter priorizado o objetivo da função do texto na língua de chegada, deixando de considerar seu contexto cultural e linguístico, como nos orienta a Teoria do *Skopos*, sobre a qual tratamos no Capítulo I do presente estudo, e cujo pressuposto, reafirmamos, é permitir que a tradução funcione de forma eficiente na situação proposta, de modo que o público-alvo possa atingir os propósitos implícitos na produção do texto.

Essa, nos parece, é uma limitação quase intransponível na tarefa de legendar, já que se trata da transposição da linguagem oral para a linguagem escrita. E, como nos lembra Gottlieb, no código oral, o discurso é marcado por marcadores conversacionais, como construções gramaticais erradas e duplos sentidos, que muitas vezes são utilizados para a construção do humor.

Ainda, acreditamos que as falas desta cena impuseram grande dificuldade ao tradutor, porque teve de recriar um diálogo em que humor decorre de implicações fonéticas e de mecanismos linguísticos. Teve, portanto, de tentar conjugar o humor decorrente do som das palavras pronunciadas rapidamente na língua original (“*Did you*”) buscando, no idioma de chegada, expressão que pudesse causar efeito semelhante, sem se afastar do texto de partida, providência que é recomendada por Rosas (2002), citando Reiss e Vermeer.

Em outra cena, na qual os personagens principais divergem quanto a Annie ter dito “life” ou “wife”, a dificuldade do tradutor em encontrar uma solução equivalente faz com que o espectador que não conhece a língua inglesa fique sem entender como Alvy pode ter ouvido “vida”, no lugar de “esposa”. Novamente aqui, há um jogo de palavras, que faz referência a uma questão sutil, que fica apenas subentendida: a confusão pode ser interpretada como “*slip of the tongue*” freudiano, um chiste ou lapso linguístico que manifesta, à revelia do emissor, desejos ou medos inconscientes.

O segundo trecho que escolhemos foi selecionado por demonstrar um claro exemplo do que já dissemos a respeito no capítulo III, a respeito do humor judaico.

Na cena, ao conhecer uma personagem e deduzir que ela é judia, Alvy, começa a falar de todas as prováveis características do que considera uma “judia de Nova York”; sem verificar sua suposição, dispara: “esquerdista, intelectual, Central Park, Universidade Brandeis, cursos de versão socialistas e o pai com os desenhos de Ben Shahn, que gosta de greves...”. A própria personagem, então, percebe que está sendo estereotipada, e, em tom irônico, diz: “Maravilha! Adoro ser reduzida a um estereótipo cultural”.

Nota-se que Allen cria um personagem paranoico que não gosta de ser apontado como judeu, mas que não se preocupa em chamar alguém de judeu e de defini-lo com preconceitos e rótulos. Esta é, como previamente exposto, uma das notas marcantes deste tipo de humor, e relaciona-se com suas origens. De fato, e como já afirmado anteriormente, os judeus viam-se excluídos de dois grupos sociais, a elite e os camponeses, pelo que seu humor traduzia o ponto de vista de um “outsider”, assumindo uma forma de auto-ironia em uma exploração e questionamento de sua própria condição ambígua, como se vê do trecho selecionado.

A mesma característica pode ser observada quando Alvy se lembra de suas discussões familiares, nas quais retrata abertamente as características que julga próprias de uma família judia, descrevendo o quão avarenta era sua mãe. Aqui, ainda, estão presentes alguns dos scripts compartilhados pela comunidade judaica, como a questão da avareza, do antissemitismo e da mãe judia.

A última cena escolhida é aquela em que Alvy se declara a Annie, mas, por considerar a palavra “love” banal e desgastada, inventa variações fonéticas para demonstrar a singularidade de seu sentimento. Assim, cria neologismos como “*lurve*”, “*loave*” e “*luff*”. Esse método fonético de criação de palavras é tão curioso e original que mereceu a atenção de Éric Vartzbed, que o analisou detidamente (2012, p.87).

Todavia, na versão em DVD usada como objeto de análise para este trabalho, o tradutor, nesta cena, não traduziu nem manteve o sentido de maneira adequada, pois não criou palavras como fez o autor na língua original. Foram utilizadas palavras que já existem na língua portuguesa, que têm significado próprio, como “armo”, “ramo” e “amarro”, o que reduziu a expressividade do personagem dificultando a compreensão do leitor e acarretando na perda do efeito de humor.

Neste caso, entendemos que, apesar da dificuldade, poderia o tradutor ter se mantido mais fiel ao contexto da cena e à ideia do texto original. Prova disso é que, na tradução do livro do autor francês Éric Vartzbed, *Comment*

Woody Allen peut changer votre vie (2011), a tradutora, Bluma Vilar, utilizou palavras em português como “almo” e “ammo”, mais condizentes com os efeitos gerados no contexto do filme em inglês.

Consideramos que, em geral, a legendagem do filme conseguiu preservar o humor e o entretenimento nos diálogos de Allen, mas, em alguns pontos, como nos ora analisados, parece ter ficado aquém das sutilezas que Allen imprime na linguagem para criar as situações cômicas deste clássico do cinema.

CONCLUSÃO

A pesquisa científica sobre tradução é muito vasta e diversificada e, por esse motivo, para que pudéssemos desenvolver essa monografia, recorreremos a diversas fontes e enfoques que nos forneceram a base para a análise da tradução do humor nas legendas do filme selecionado como nosso objeto de estudo.

Conforme explicitado anteriormente, a despeito do crescente interesse pelo estudo do humor verbal nos últimos anos, principalmente em razão da globalização alcançada pelo cinema e a maior distribuição das produções, as considerações, quando se voltam para os elementos linguísticos restringem-se ao nível da palavra. Raskin salienta esse ponto quando

lamenta que a linguística dedicada ao humor continue sendo a velha linguística da palavra, agora que se tem até uma linguística do discurso, apta a explicar muito melhor numerosos chistes, em especial os que se sustentam em pressuposições, inferências, implicaturas, estratégias conversacionais etc. [...] No máximo, [os estudos lingüísticos relativos ao humor] teriam chegado ao duplo sentido, que, aliás, pode ter a ver com domínios lingüísticos diferentes do lexical (RASKIN *apud* POSSENTI, 1998, p. 80).

Esta estreiteza de enfoque na abordagem da tradução acarreta em limitações à compreensão do processo e do produto da legendagem. Acreditamos que isso ocorre principalmente por se tratar de uma tradução diagonal, pois, como esclarece Gottlieb (1992), há perda potencial de significação decorrente da transposição da linguagem oral para a escrita, o que torna a legenda um “texto deficiente”, nas palavras de Gorovitz (2006).

Assim, concluímos que cabe ao tradutor, para obter êxito em seu trabalho, estar sempre atento a todo o contexto audiovisual da produção cinematográfica, sem se descuidar dos aspectos técnicos da legendagem, como o tempo de leitura, para que a legenda transmita o máximo de

informação cultural e contextual, no espaço limitado de que dispõe, sem perder seu elo com o texto de partida.

É curioso que mesmo o conhecedor da língua original do filme, quando assiste um filme por lazer e diversão,-- que é o que ocorre na maior parte da vezes --, usa a legenda como fonte central para a compreensão dos diálogos provavelmente pela comodidade que ela representa. Isso pode levar o espectador a descuidar da audição e, desta maneira, deixar passar despercebidas as sutilezas que tantas vezes expressam o humor sagaz de Woody Allen em *Annie Hall*.

Exemplo disso é a cena que analisamos na qual há o trocadilho entre “*did you*” e “*jew*”. Quando se assiste ao filme sem a preocupação de confrontar a palavra falada com a respectiva tradução escrita, o espectador tem grande chance de perder a comicidade gerada por uma “pequena confusão” entre palavra dita e palavra ouvida. Entendemos que esse caso ilustra bem o papel dos fatores linguísticos na construção de piadas e, portanto, sua recriação numa tradução que resgate os efeitos de humor implícitos na língua, mas por meio do material dessa própria língua.

Apesar das críticas já apontadas, concluímos que, de um modo geral, a legenda apresenta boa qualidade. Um exemplo disso, e que nos chamou a atenção, foi a cena em que Annie se perguntava sobre como reagiria sob tortura na época do nazismo, e Alvy diz que, para que ela confessasse qualquer coisa, bastava que a Gestapo lhe privasse do cartão da *Bloomingdale's*.

Aqui, o trabalho de tradução fez bom uso da Teoria do *Skopos*, na medida em que, ao traduzir o nome da loja de departamento norte-americana como “cartão de crédito”, revelou preocupação com a cultura do público-alvo, que poderia não compreender do que se tratava. Nesse aspecto, a tradução não merece qualquer censura uma vez que, segundo Reiss e Vermeer (1984 *apud* PYM, 2010), os textos de partida e chegada podem ser consideravelmente diferentes entre si, já que o que importa no ato tradutório é que o propósito seja atingido.

Por fim, a partir do *corpus* analisado e da base teórica estudada para a produção deste trabalho, a principal conclusão a que chegamos é a de que, a despeito do crescente desenvolvimento do estudo da tradução audiovisual, em especial da legendagem, e da pesquisa sobre humor e sobre tradução de humor, ainda há muitos desafios a serem enfrentados. Certamente, fatores como a pressão de prazos mínimos, o pagamento insatisfatório e falta de materiais adequados de consulta incidem sobre o resultado da tradução de legendas. Porém, é indiscutível que sua qualidade tem melhorado consideravelmente nas últimas décadas; uma breve busca em filmes legendados nas décadas de 1960-70 poderá confirmar esse fato. Se os desafios são muitos é porque a língua é o produto cultural mais complexo, sofisticado e dinâmico que o ser humano já criou desde que habita o planeta Terra.

Referências Bibliográficas

ASCHER, Nelson. "Humor Judaico" in: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1403200520.htm>. [Acesso em 08 de junho de 2013].

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

BJÖRKMAN, Stig. **Woody Allen on Woody Allen**. New York: Grove Press, 1993.

FERREIRA, Maira P. **O humor na tradução para legendagem: o caso de Woody Allen em Desconstruindo Harry**. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Letras, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2010.

GOROVITZ, Sabine. **Os labirintos da tradução: a legendagem cinematográfica e a construção do imaginário**. Brasília, DF: Ed. da Universidade de Brasília, 2006.

GOTTLIEB, Henrik. "Subtitling: diagonal translation" in: **Perspectives: Studies in Transitology**. Copenhague, Dinamarca, 1994

_____, Henrik. "Subtitling – a new university discipline" in: **Teaching translation and interpreting: Training, talent and experience**. Amsterdã. Holanda, 1992.

HURTADO-ALBIR, Amparo. "Aquisição da Competência Tradutória: Aspectos Teóricos e Didáticos" in: **Competência em Tradução, Cognição e Discurso**. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

LAX, Eric. **Conversas com Woody Allen**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

LEE, Sander H. **Woody Allen's angst: philosophical commentaries on his serious films**. North California. Jefferson: McFarland, 1997.

MINNOIS, Georg. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Unesp, 2003.

NASCIMENTO Lyslei. Entrevista para a revista **Tempo** in: <http://www.otempo.com.br/otempo/noticias/?IdEdicao=754&IdCanal=4&IdSubCanal=1202/12/2007> [Acesso em 05 de junho de 2013).

NUNES, Eliane A. Trindade. **A legendagem da televisão por assinatura do Brasil**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, USP, São Paulo, 2012.

PYM, Anthony. "Chapter 4 - Purposes". **Exploring Translation Theories**. New York: Routledge, 2010, p.43-63.

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

ROSAS, Marta. **A tradução do humor - Transcriando piadas**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2001.

REISS, Katharina e VERMEER, Hans. **Fundamentos para una teoría funcional de la traducción**. Tradução para o espanhol: Sandra G. Reina e Celia Martín de León. Madrid: Akal, 1996.

SCHAFFNER, Cristina. Functionalist Approaches to Translation in: **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**, New York & London: Routledge, 1998, p.115-121.

_____. <http://uncavim20.unc.edu.ar/file.php/406/SkoposTheory.Schaffner.pdf> (acesso em 01 de junho de 2013)

VARTZBED, Éric. **Como Woody Allen pode salvar a sua vida**. Tradução de Bluma W. Vilar. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

Woody Allen: A Documentary. Filme/Documentário. Direção: Robert B. Weide, 2011

<http://pucposcom-rj.com.br/wp-content/uploads/2011/11/A-Nova-York-de-Woody-Allen-Paulo-Favero.pdf> [Acesso em 22 de abril de 2013]

<http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/072/FELIP E MANSUR.pdf> [Acesso em 21 de abril de 2013]

<http://www.uece.br/posla/dmdocuments/nilsonrobertobarrosdasilva.pdf> [Acesso em 25 de maio de 2013]

<http://www.imdb.com/name/nm0000095/bio> [Acesso em 10 de junho de 2013]

www.pgletras.uerj.br/linguistica/textos/livro03/LTAA03_003.pdf [Acesso em 19 de maio de 2013]

http://www.revel.inf.br/files/artigos/revel_8_a_traducao_da_metafora.pdf [Acesso em 14 de fevereiro de 2013]

Woody Allen: A Documentary. Filme / Documentário; Direção: Robert B. Weide. 2011

Annie Hall. ALLEN, Woody; JOFFE, Charles H. e BRICKMAN, Marshall. *Noivo neurótico, noiva nervosa.* Produção de Jack Rollins e Charles H. Joffe, direção de Woody Allen. Estados Unidos, MGM Home Entertainment LLC, 1977. DVD, 93 min.