

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO
BACHARELADO EM LETRAS — TRADUTOR PORTUGUÊS E FRANCÊS

JULIA DOS SANTOS FERVENZA

**DECAPITEU MACHADO: A TRADUÇÃO DA COMICIDADE NA HISTÓRIA EM
QUADRINHOS *TRANCHE-TROGNES***

PORTO ALEGRE

2017

JULIA DOS SANTOS FERVENZA

**DECAPITEU MACHADO: A TRADUÇÃO DA COMICIDADE NA HISTÓRIA EM
QUADRINHOS *TRANCHE-TROGNES***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Comissão de Graduação do curso de Bacharelado em Letras — Tradutor Português e Francês do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Bacharela em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Patrícia Chittoni Ramos Reuillard

PORTO ALEGRE

2017

CIP - Catalogação na Publicação

Ferverza, Julia dos Santos
Decapiteu Machado: a tradução da comicidade na
história em quadrinhos Tranche-Troignes / Julia dos
Santos Ferverza. -- 2017.
97 f.

Orientadora: Patrícia Chittoni Ramos Reuillard.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Letras, Curso de Letras: Tradutor Português e
Francês, Porto Alegre, BR-RS, 2017.

1. Tradução comentada. 2. Tradução do humor. 3.
História em quadrinhos. I. Reuillard, Patrícia
Chittoni Ramos, orient. II. Título.

Julia dos Santos Ferverza

**DECAPITEU MACHADO: A TRADUÇÃO DA COMICIDADE NA HISTÓRIA EM
QUADRINHOS *TRANCHE-TROGNES***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Comissão de Graduação do curso de Bacharelado em Letras — Tradutor Português e Francês do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Bacharela em Letras.

Aprovado em 20 jul. 2017.

Prof.^a Dr.^a Patrícia Chittoni Ramos Reuillard — Orientadora

Prof.^a Dr.^a Sandra Dias Loguercio — UFRGS

Prof.^a Dr.^a Denise Regina de Sales — UFRGS

AGRADECIMENTOS

A minha mãe, por todo o incentivo e carinho, por sempre me apoiar incondicionalmente no estudo das línguas. Ao meu pai, por todo afeto e apoio nos estudos, pelo auxílio na impressão do trabalho e, é claro, por ter me apresentado a *Tranche-Trognes*. A minha irmã pelo amor, companheirismo e suporte emocional. À Vic, pelo elo que nos une há tantos anos e pela doçura de sempre.

Ao Eduardo, por ser esse companheiro incrível que me ensina sobre cuidado, amor e generosidade todos os dias. Agradeço por todo os momentos que dividimos durante nossas escritas, por sua leitura e escuta cuidadosas.

À professora Patrícia minha imensa gratidão por tudo que me ensinou durante a graduação e por ser um exemplo de pessoa, tradutora e pesquisadora. Agradeço pela excelente orientação, por todas as oportunidades e pelo afeto que marca sua maneira de ser dentro e fora da Universidade.

À professora Sandra, pelas maravilhosas aulas de tradução e de francês, por toda a inspiração e todo o conhecimento dividido.

À professora Denise, pelas indicações de leitura e por me inspirar como tradutora.

Ao Grupo Termisul, por ter me dado o privilégio de ter sido sua bolsista e por ter proporcionado experiências muito importantes para minha formação.

À Elisa, pela nossa viagem de jangada, por ser uma amiga querida e uma ótima companheira de tradução.

À Marcela, pela amizade e generosidade sem fim. Agradeço muito pelo auxílio na realização da parte gráfica.

Ao Ariel, pela amizade de tantos anos e pelos livros emprestados, essenciais para o trabalho.

À Júlia, por todo o carinho e companheirismo e por todas as tardes que passamos juntas na biblioteca escrevendo as monografias.

Aos amigos queridos que sempre estiveram presentes e incentivaram o trabalho, em especial à turma de Tradução do Francês IV, pessoas com quem aprendi muito e criei laços valiosos.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo apresentar uma tradução comentada da história em quadrinhos *Tranche-Trognes* (2012), dos autores franceses Christian Jolibois e Joëlle Passeron, e propor reflexões acerca do processo de tradução do humor. Após fazer a apresentação dos autores e da obra, lanço mão de reflexões teóricas sobre a percepção dos quadrinhos como linguagem (EISNER, 2008; MCCLOUD, 1994) e sobre as especificidades desse tipo de tradução (ASSIS, 2016). Em um segundo momento, apresento pesquisas acerca do humor e da tradução de textos humorísticos e levanto questões sobre a importância dos conhecimentos prévios para a produção do efeito humorístico, especialmente a partir dos estudos de Laurian (1992; 2017) e de Tagnin (2005). Faço então uma análise de como se dá a construção do humor na obra e mostro exemplos dos conhecimentos prévios necessários para a compreensão de determinadas brincadeiras. Em um terceiro momento, para justificar minhas decisões tradutórias, faço uma breve análise textual orientada para a tradução (NORD, 2008) de *Tranche-Trognes* e apresento o projeto para a tradução, no qual confronto o público-alvo e as funções textuais de ambos os textos e defino o escopo da tradução (VERMEER, apud NORD, 2008). Por fim, trago os comentários da tradução, detalhando o processo de produção do humor no texto de partida e justificando as soluções adotadas em minha tradução através das reflexões teóricas sobre tradução do humor e da perspectiva funcionalista.

Palavras-chave: **Tradução comentada. Tradução do humor. História em quadrinhos.**

RÉSUMÉ

L'objectif de cette étude est de présenter une traduction commentée de la bande dessinée *Tranche-Trognes* (2012), de Christian Jolibois et Joëlle Passeron, vers le portugais brésilien, tout en proposant des réflexions sur la traduction de l'humour. Pour ce faire, dans un premier moment, après faire connaître les auteurs et l'oeuvre, je présente des études qui considèrent la bande dessinée comme langage (EISNER, 2008; MCCLOUD, 1994) et des réflexions théoriques qui se penchent sur ce type de traduction (ASSIS, 2016). Dans un deuxième moment, je présente des travaux de recherche en matière d'humour et de traduction de textes humoristiques et je discute l'importance des connaissances acquises au préalable pour la création de l'effet humoristique, notamment à partir des études de Anne-Marie Laurian (1992; 2017) et de Stella Tagnin (2005). Ensuite, j'analyse comment se construit l'humour dans l'oeuvre en question et j'apporte des extraits pour exemplifier les types de connaissances nécessaires pour la compréhension de certaines blagues. Dans un troisième moment, pour justifier mes choix de traduction, je fais une brève analyse textuelle (NORD, 2008) de *Tranche-Trognes* et je présente le projet de traduction, dans lequel je confronte les destinataires et les fonctions textuelles des deux textes et je définis le *skopos* de la traduction (VERMEER, apud NORD, 2008). Finalement, je fais les commentaires de la traduction, tout en détaillant les processus de production d'humour dans le texte source et en justifiant mes choix de traduction à travers les réflexions théoriques sur la traduction de l'humour et les approches fonctionnalistes.

Mots-clés : **Traduction commentée. Traduction de l'humour. Bande dessinée.**

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 — Capa do primeiro volume de <i>Tranche-Trognes</i>	12
Figura 2 — Capa do segundo volume de <i>Tranche-Trognes</i>	14
Figura 3 — Exemplo de metáfora visual em <i>Tranche-Trognes</i>	16
Figura 4 — Exemplo de fragmentação do discurso em <i>Tranche-Trognes</i>	18
Figura 5 — Cartum de Flavita Banana	21
Figura 6 — Tira de Lafa	22
Figura 7 — Imagem do filme <i>Shrek 2</i>	23
Figura 8 — Exemplo de ironia em <i>Tranche-Trognes</i>	29
Figura 9 — Exemplo de humor texto-imagem em <i>Tranche-Trognes</i>	32
Figura 10 — Exemplo de humor texto-imagem em <i>Tranche-Trognes</i>	32
Figura 11 — Exemplo de humor relacionado à imagem em <i>Tranche-Trognes</i>	33
Quadro 1 — Sistematização do projeto de tradução.....	39
Figura 12 — Trecho da página 3 de <i>Tranche-Trognes</i>	44
Figura 13 — Trecho da página 3 da tradução	45
Figura 14 — Trecho da página 7 de <i>Tranche-Trognes</i>	45
Figura 15 — Trecho da página 7 da tradução	46
Figura 16 — Trecho da página 19 de <i>Tranche-Trognes</i>	46
Figura 17 — Trecho da página 19 da tradução	47
Figura 18 — Trecho da página 18 de <i>Tranche-Trognes</i>	48
Figura 19 — Trecho da página 18 da tradução	48
Figura 20 — Trecho da página 33 de <i>Tranche-Trognes</i>	49
Figura 21 — Trecho da página 33 da tradução	50
Figura 22 — Trecho da página 40 de <i>Tranche-Trognes</i>	50
Figura 23 — Trecho da página 40 da tradução	51
Figura 24 — Trecho da página 30 de <i>Tranche-Trognes</i>	52
Figura 25 — Trecho da página 30 da tradução	53
Figura 26 — Trecho da página 18 de <i>Tranche-Trognes</i>	53
Figura 27 — Trecho da página 18 da tradução	54

Figura 28 — Trecho da página 5 de <i>Tranche-Trognes</i>	56
Figura 29 — Trecho da página 5 da tradução	57
Figura 30 — Trecho da página 28 de <i>Tranche-Trognes</i>	57
Figura 31 — Trecho da página 28 da tradução	58
Figura 32 — Trecho da página 13 de <i>Tranche-Trognes</i>	58
Figura 33 — Trecho da página 13 da tradução	60
Figura 34 — Trecho da página 19 de <i>Tranche-Trognes</i>	60
Figura 35 — Trecho da página 19 da tradução	61
Figura 36 — Trecho da página 21 de <i>Tranche-Trognes</i>	62
Figura 37 — Trecho da página 21 da tradução	62
Figura 38 — Trecho da página 32 de <i>Tranche-Trognes</i>	64
Figura 39 — Trecho da página 32 da tradução	65
Figura 40 — Trecho da página 47 de <i>Tranche-Trognes</i>	65
Figura 41 — Trecho da página 47 da tradução	67
Figura 42 — Trecho da página 31 de <i>Tranche-Trognes</i>	68
Figura 43 — Trecho da página 31 da tradução	69
Figura 44 — Trecho da página 38 de <i>Tranche-Trognes</i>	69
Figura 45 — Trecho da página 38 da tradução	71
Figura 46 — Trecho da página 21 de <i>Tranche-Trognes</i>	72
Figura 47 — Trecho da página 21 da tradução	72
Figura 48 — Trecho da página 16 de <i>Tranche-Trognes</i>	73
Figura 49 — Trecho da página 16 da tradução	74
Figura 50 — Trecho da página 36 de <i>Tranche-Trognes</i>	74
Figura 51 — Trecho da página 36 da tradução	75
Figura 52 — Trecho da página 10 de <i>Tranche-Trognes</i>	77
Figura 53 — Trecho da página 10 da tradução	77
Figura 54 — Trecho da página 26 de <i>Tranche-Trognes</i>	78
Figura 55 — Trecho da página 26 da tradução	79
Figura 56 — Trecho da página 6 de <i>Tranche-Trognes</i>	80
Figura 57 — Trecho da página 6 da tradução	81

Figura 58 — Trecho da página 43 de <i>Tranche-Trognes</i>	82
Figura 59 — Trecho da página 43 da tradução	83
Figura 60 — Trecho da página 20 de <i>Tranche-Trognes</i>	83
Figura 61 — Trecho da página 20 da tradução	84
Figura 62 — Trecho da página 35 de <i>Tranche-Trognes</i>	84
Figura 63 — Trecho da página 35 da tradução	85
Figura 64 — Trecho da página 12 da tradução.....	86
Figura 65 — Trecho da página 12 de <i>Tranche-Trognes</i>	87
Figura 66 — Trecho da página 12 da tradução	87
Figura 67 — Trecho da página 38 da tradução	88

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 APRESENTAÇÃO DA OBRA.....	12
1.1 APRESENTAÇÃO DOS AUTORES E INFORMAÇÕES GERAIS SOBRE A OBRA	12
1.2 QUADRINHOS COMO LINGUAGEM E AS ESPECIFICIDADES NA TRADUÇÃO DE QUADRINHOS.....	14
2 HUMOR.....	19
2.1 HUMOR E TRADUÇÃO.....	19
2.2 O HUMOR EM <i>TRANCHE-TROGNES</i>	28
3 A TRADUÇÃO DE <i>TRANCHE-TROGNES</i>.....	35
3.1 ANÁLISE TEXTUAL DE <i>TRANCHE-TROGNES</i>	35
3.2 PROJETO DE TRADUÇÃO.....	38
4 COMENTÁRIOS DA TRADUÇÃO.....	43
4.1 COMENTÁRIOS SOBRE A TRADUÇÃO DO HUMOR.....	43
4.1.1 Nomes próprios.....	43
4.1.1.1 <i>Tranche-Trognes</i>	44
4.1.1.2 <i>Comte Heybon</i>	45
4.1.1.3 <i>Robinet</i>	47
4.1.1.4 <i>Crépin</i>	49
4.1.1.5 <i>Frères Piquepoules</i>	50
4.1.1.6 <i>Pétronille, Hildegarde e Radegonde</i>	52
4.1.1.7 <i>Black Sabbath</i>	53
4.1.2 Interjeições.....	54
4.1.2.1 <i>Coquin de sort !</i>	54
4.1.2.2 <i>Du balai !</i>	55

4.1.2.3	<i>Corde de pendu !</i>	56
4.1.2.4	<i>Crottes de bouc !</i>	57
4.1.3	Intertextualidade	58
4.1.3.1	<i>Échelle de l'amour</i>	58
4.1.3.2	<i>Ô rage, ô désespoir</i>	60
4.1.3.3	<i>Canções</i>	61
4.1.3.4	<i>Provérbios e ditados populares</i>	63
4.1.4	Canção e poema criados pelos autores	64
4.1.4.1	<i>Pendu par les pieds</i>	64
4.1.4.2	<i>Ballade pour une belle emprisonnée</i>	65
4.1.5	Referências enciclopédicas	67
4.1.5.1	<i>Malpertuis</i>	68
4.1.5.2	<i>L'amour est dans le pré</i>	69
4.1.6	Reprodução do discurso publicitário	71
4.1.6.1	<i>Room supplie ! Premier Service !</i>	71
4.1.6.2	<i>Promo sur la coupe</i>	73
4.1.6.3	<i>Matériel dernier cri</i>	74
4.1.7	Vocativos e pronomes	75
4.1.7.1	<i>Os vocativos pelos quais Tranche-Trognes chama Abigaëlle</i>	76
4.1.7.2	<i>Os pronomes e o vocativo usados com Tranche-Trognes pelo vendedor de sapatos</i>	78
4.1.8	Outros problemas linguístico-culturais	79
4.1.8.1	<i>Bourreau e Bouffon</i>	80
4.1.8.2	<i>Grand Crépin, Grandmèricide</i>	82
4.1.8.3	<i>Hésiter à se mouiller</i>	83

<i>4.1.8.4 Artisan bourreau</i>	84
4.2 CONSIDERAÇÕES SOBRE OUTROS PROBLEMAS DE TRADUÇÃO.....	85
CONSIDERAÇÕES FINAIS	89
REFERÊNCIAS	92

INTRODUÇÃO

O presente trabalho propõe a tradução da história em quadrinhos *Tranche-Trognes* (2012), dos autores franceses Christian Jolibois e Joëlle Passeron, e a reflexão acerca do processo de tradução da comicidade na obra. Trata-se de um livro do gênero humor, que se passa em uma aldeia medieval e narra pequenas aventuras de um carrasco atrapalhado.

A ideia do trabalho surgiu a partir do trabalho final da disciplina de Tradução do Francês IV, ministrada pela professora prof.^a Patrícia Reuillard no primeiro semestre do ano de 2016, ocasião em que traduzi os dois primeiros capítulos da obra. Nesse primeiro contato com essa tradução, surgiram algumas inquietações, visto que, muitas vezes, ao tentar traduzir funcionalmente os problemas relacionados ao humor, as referências culturais acabavam se perdendo. Na tentativa de responder a essas perguntas que haviam ficado sem resposta, a tradução foi então retomada no final de 2016 com vistas à monografia e, posteriormente, à publicação.

Ao retomar a tradução, perguntas foram se somando às inquietações iniciais: como traduzir o humor sendo ele um fenômeno cultural tão particular? É possível reproduzir o efeito cômico do texto de partida na tradução? Os recursos de produção de humor empregados na tradução podem ser os mesmos do texto de partida? O presente trabalho pretende discutir essas questões através de reflexões sobre o processo tradutório de *Tranche-Trognes*.

O objetivo principal deste trabalho é apresentar uma tradução comentada da obra, destacando os problemas de tradução envolvendo humor e discutindo as soluções adotadas. O segundo objetivo é propor reflexões acerca da tradução do humor.

O presente estudo justifica-se pela ausência de tradução de *Tranche-Trognes* no Brasil. Justifica-se ainda como uma pequena contribuição para as pesquisas de tradução do humor.

Em um primeiro momento, após apresentar os autores e a obra (Cap. 1), retomo as reflexões teóricas de Will Eisner (2008) e Scott McCloud (1994) sobre a linguagem dos quadrinhos e recorro aos estudos de Érico Assis (2016) sobre as especificidades da tradução desse tipo de texto. Para embasar a discussão acerca da tradução do humor (Cap. 2), retomo alguns especialistas que se debruçam sobre a questão humor. Em seguida apresento pesquisas acerca da importância do compartilhamento, entre emissor e receptor, de conhecimentos linguísticos, culturais, enciclopédicos e intertextuais para a produção do efeito humorístico.

Compartilho com Laurian (1992; 2017), a ideia de que as piadas seguidamente se baseiam em associações e inferências que o receptor deve estabelecer a partir desses conhecimentos prévios. Retomo também os estudos de Stella Tagnin (2005) acerca da quebra da convencionalidade. Proponho então uma análise de como se dá a construção do humor na obra a partir da discussão dessas questões.

Faço uma breve análise textual de *Tranche-Trognes* orientada para a tradução (Cap. 3), considerando principalmente os fatores público-alvo e funções textuais propostos por Christiane Nord (2008). Para justificar minhas decisões tradutórias, apresento o projeto estabelecido para a tradução da obra, elaborado a partir da análise textual de Nord (2008) e da Teoria do Escopo de Hans Vermeer. Apresento em seguida a metodologia adotada por mim para a tradução do humor na obra, baseada essencialmente nos princípios de seleção e hierarquização propostos por Katharina Reiß (2009). Por fim, apresento os comentários da tradução (Cap. 4), detalhando o processo de produção do humor no texto de partida e justificando as soluções adotadas na tradução a partir das reflexões teóricas sobre tradução do humor e da perspectiva funcionalista. Acompanha o trabalho um documento impresso à parte em que consta a obra original e a tradução da autora intercalados página a página para que a banca possa fazer o cotejo e acompanhar as citações¹.

¹ Para facilitar o cotejo, o formato do documento desobedece às normas de formatação da ABNT. Esse documento será incluído apenas na versão do trabalho destinada à avaliação da banca de defesa. Por questões jurídicas, a versão que será posteriormente submetida ao acervo da Universidade não trará esses textos.

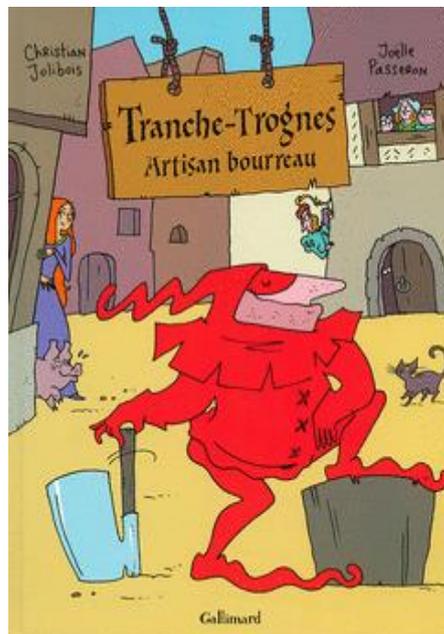
1 APRESENTAÇÃO DA OBRA

Neste capítulo, farei, em um primeiro momento, uma breve apresentação de *Tranche-Trognes*, e de seus autores, Christian Jolibois e Joëlle Passeron. Em um segundo momento, como se trata de uma obra em quadrinhos, apresentarei reflexões teóricas a partir da perspectiva de Will Eisner (2008) e Scott McCloud (1994) e tratarei das especificidades desse tipo de tradução por meio das propostas de Érico Assis (2016).

1.1 APRESENTAÇÃO DOS AUTORES E INFORMAÇÕES GERAIS SOBRE A OBRA

Tranche-Trognes - Artisan bourreau é um livro publicado na França em abril de 2012 pela Gallimard Jeunesse, filial da Editora Gallimard voltada para o público infanto-juvenil. No catálogo virtual da editora, a obra é categorizada dentro do gênero “humor” e a classificação indicativa é a partir de seis anos. Trata-se de uma história em quadrinhos cujos texto e roteiro são de autoria de Christian Jolibois e cujas ilustrações, de Joëlle Passeron. O livro é dividido em doze capítulos de quatro a cinco páginas, e cada um deles conta uma pequena aventura do personagem principal, o carrasco Tranche-Trognes.

Fig. 1 — Capa do primeiro volume de *Tranche-Trognes*



Fonte: catálogo virtual da Editora Gallimard.²

Jolibois é um ator e escritor de livros infanto-juvenis nascido em 1954. O autor tem formação em teatro, durante muitos anos trabalhou como dramaturgo e atuou em teatro e televisão. Escreveu dezenas de livros infanto-juvenis, incluindo a aclamada série de livros *Les p'tites poules*, em parceria com Christian Heinrich, publicada pela editora Pocket Jeunesse entre 2001 e 2016. Em Portugal, os três primeiros volumes da coleção foram traduzidos e publicados pela Edições Gailivro, do Grupo LeYa. A obra foi adaptada para uma série de desenho animado para crianças, traduzida no Brasil como *Vida de Galinha* e exibida no canal Gloob. Em 2011, foi publicada a primeira parceria com Passeron, a obra infantil em quadrinhos *Lucy poids plume - une gamine en or*, que, em 2012, recebeu um segundo volume intitulado *Lucy poids plume - une copine en or*, ambos publicados pela BD Kids, selo da editora Bayard consagrado à publicação de histórias em quadrinhos para crianças de 7 a 13 anos.

Nascida em 1971, Passeron formou-se em 1994 na École Estienne de Artes e Indústria Gráfica, em Paris. Trabalha no ramo há quase vinte anos, já ilustrou livros escolares para as editoras Hachette, Larousse, Hatier e Magnard, contribui regularmente para a revista feminina *Biba* e para o periódico *Le Nouvel Observateur*, além de ter ilustrado diversas obras de ficção para crianças e adolescentes. Sua bibliografia inclui títulos como *Mon carnet secret* (Editora Nathan, 2009), *Seul contre tous* (Editora Nathan, 2011), *Le Chat-Pitre* (Editora Nathan, 2011). Não foram encontradas traduções para o português de livros ilustrados por Passeron.

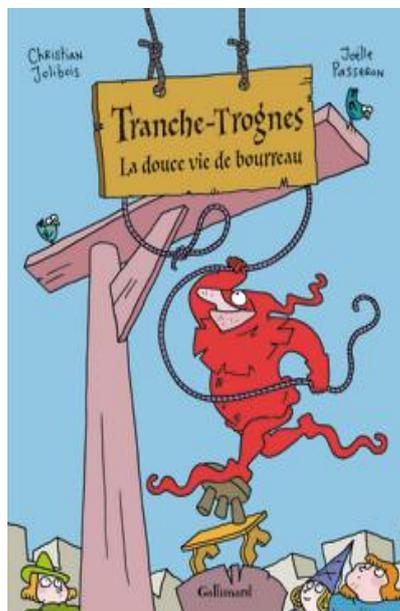
Originalmente os quadrinhos de *Tranche-Trognes* começaram a ser publicados em meados de 2010 na revista mensal *Moi je lis*, destinada ao público de 8 a 11 anos, sob a forma de histórias curtas. Mais tarde, em 2012, a obra foi então publicada pela Gallimard Jeunesse. O livro conta a história de um carrasco chamado Tranche-Trognes que chega a uma aldeia medieval para exercer a profissão de carrasco do conde. Ele não vê a hora de pôr em prática seus serviços, mas acaba enfeitiçado por sua primeira vítima, a bruxa Abigaëlle, que faz com que ele se apaixone por ela. A partir desse encontro, acompanhamos a irônica sucessão de tentativas frustradas do carrasco de torturar Eusèbe, sua vítima, todas elas impedidas por Abigaëlle. O livro narra outras pequenas aventuras cômicas envolvendo a feiticeira e o carrasco e Crépin, seu sobrinho, que, contrariamente aos sonhos de sucessão do tio, deseja ser trovador.

² Disponível em: <http://www.gallimard-bd.fr/ouvrage-A63811-tranche_trognes.html> Acesso em maio de 2017.

Outros personagens dignos de destaque são o Comte Heybon — o conde a quem Tranche-Trognes serve — e Black Sabbath — o gato preto da feiticeira. *Tranche-Trognes* explora o passado medieval francês e utiliza diversas referências culturais desse período para construir sua narrativa e provocar o riso no leitor, questões que analisarei mais detalhadamente nos próximos capítulos.

A obra possui um segundo volume, publicado em maio de 2013 pela mesma editora e intitulado *Tranche-Trognes — La douce vie de bourreau*. A sequência narra o desenrolar das aventuras do atrapalhado carrasco e da feiticeira Abigaëlle, que continua usando de artimanhas para impedi-lo de concretizar suas execuções.

Fig. 2 — Capa do segundo volume de *Tranche-Trognes*



Fonte: catálogo virtual da Editora Gallimard.³

1.2 QUADRINHOS COMO LINGUAGEM E AS ESPECIFICIDADES NA TRADUÇÃO DE QUADRINHOS

O renomado quadrinista e escritor americano Will Eisner (2008) propôs o termo “arte sequencial” para se referir aos quadrinhos. Segundo ele, a arte sequencial seria um meio de

³ Disponível em: <http://www.gallimard-bd.fr/ouvrage-A65326-tranche_trognes.html> Acesso em maio de 2017.

expressão artística e literária que se utiliza da disposição de figuras e/ou imagens e palavras para narrar uma história ou dramatizar uma ideia (2008, p. xi). Ele afirma que os quadrinhos comunicam através de uma linguagem que se baseia em uma experiência visual compartilhada entre o criador e o leitor. Para Eisner, quando o formato dos quadrinhos apresenta tanto texto quanto imagem, o leitor deve exercer não só suas habilidades verbais, mas também as visuais para interpretar a obra.

Em seu livro *Understanding Comics: The Invisible Art* (1994), Scott McCloud busca desmistificar a ideia que se tem dos quadrinhos como algo simples e pouco merecedor de atenção e apresentá-los como um mundo de vastas possibilidades e incrível complexidade. Para o autor, não se pode incorrer no erro de pensar nos quadrinhos como um gênero, uma vez que constituem uma linguagem. Assim, os quadrinhos devem ser considerados como um meio que pode veicular diferentes gêneros — drama, comédia, romance, reportagem, biografia, etc. — e dar-se através de diferentes materiais, ferramentas e meios de publicação — como os quadrinhos tradicionais, impressos em papel, e os *Webcomics*, publicados na internet.

O autor reforça o termo cunhado por Eisner, reafirmando a ideia de que o que define a linguagem dos quadrinhos é a sequencialidade, e nos oferece uma definição mais detalhada: “imagens pictóricas ou outros tipos de imagens justapostas em sequência deliberada com a intenção de transmitir uma informação e/ou produzir uma resposta estética no público” (MCLOUD, 1994, p. 9, tradução minha). Ao contrário dos filmes, em que quadros são temporalmente justapostos em um só espaço, a tela, nos quadrinhos a justaposição dos quadros ocorre espacialmente, ou seja, em muitos espaços (p. 7).

Para McCloud, os ícones são os elementos que constituem os quadrinhos. O termo designa uma imagem usada para representar uma pessoa, uma coisa, um lugar ou uma ideia. Como exemplo de ícones pictóricos, o autor apresenta os desenhos (no inglês, *pictures*), ou seja, imagens criadas para parecerem seus objetos reais. Diferentemente dos ícones não-pictóricos, como os símbolos, os ícones pictóricos não têm significado fixo e absoluto, e sim fluido e variável conforme sua aparência. Eles se diferenciam da aparência de seus objetos reais em graus variados. Isso quer dizer, por exemplo, que o desenho de um rosto pode variar de uma representação hiperrealista, como as das obras da artista norte-americana Alyssa Monks⁴ até a de um personagem pictórico como Tintin (MCLOUD, p. 42). Para o autor, no processo de simplificação de uma imagem, ocorre um enfoque em detalhes específicos e a decomposição

⁴ Cf. <http://alyssamonks.com>.

dela até aquilo que há de mais essencial, e é isso que cria a ampliação de sentido da representação. O que está em jogo, portanto, é o nível de abstração da representação e os efeitos causados por suas variações e combinações.

Conforme explica Oliveira (2015, p. 36):

[...] um recurso importante dos quadrinhos são as chamadas metáforas visuais. São elementos da imagem que não representam algo que seja fisicamente verificado no mundo. É o caso do balão de fala, por exemplo, mas também das linhas que representam fumaça, luz ou movimento; gotas para representar esforço, nervosismo ou choro; e das onomatopeias, palavras trabalhadas tipograficamente para representar algum som ambiente da cena.

De fato, a obra que analiso seguidamente se vale desses elementos expressivos, como é o caso, por exemplo, do trabalho tipográfico no quinto balão do exemplo abaixo, em que as letras trêmulas representam o suposto pavor na fala:

Fig. 3 — Exemplo de metáfora visual em *Tranche-Trognes*



Fonte: *Tranche-Trognes* (JOLIBOIS; PASSERON, p. 4, 2012).

Por questões de escopo, não me deterei nos elementos não-verbais de *Tranche-Trognes*. Porém, creio que é importante considerar que, como se trata de uma história em quadrinhos, esses elementos também constroem a comicidade da narrativa, uma vez que provocam estímulos sensoriais e têm expressividade e significado.

No que diz respeito às especificidades da tradução de quadrinhos, o tradutor e pesquisador Érico Assis afirma que “a concatenação entre desenhos e material linguístico é propriamente o texto quadrinístico. O tradutor, porém, comumente só tem ingerência sobre o material linguístico.” (2016, p. 3). De acordo com o autor, diversos fatores fazem com que as traduções de quadrinhos contemporâneas evitem ou sejam coagidas a não realizar alterações nos desenhos do texto de partida. Alguns dos motivos citados por ele seriam as exigências contratuais, as pressões de leitores com acesso à publicação original e o prejuízo ao ritmo de produção. Assis utiliza a expressão “âncora pictórica” para evidenciar essa situação de subordinação às ilustrações originais.

Assis (2016, p. 12) propõe cinco especificidades da tradução de quadrinhos: 1) ingerência do tradutor reduzida às unidades de material linguístico; 2) indissolubilidade da mancha gráfica⁵; 3) indissolubilidade das quebras verbais; 4) documento de tradução = roteiro para letreirista; 5) letreirista como cotradutor.

Como neste trabalho a tradução proposta foi realizada para fins de pesquisa e fora do âmbito editorial e, portanto, não conta com a figura do letreirista⁶, vou-me concentrar apenas nos três primeiros itens de Assis.

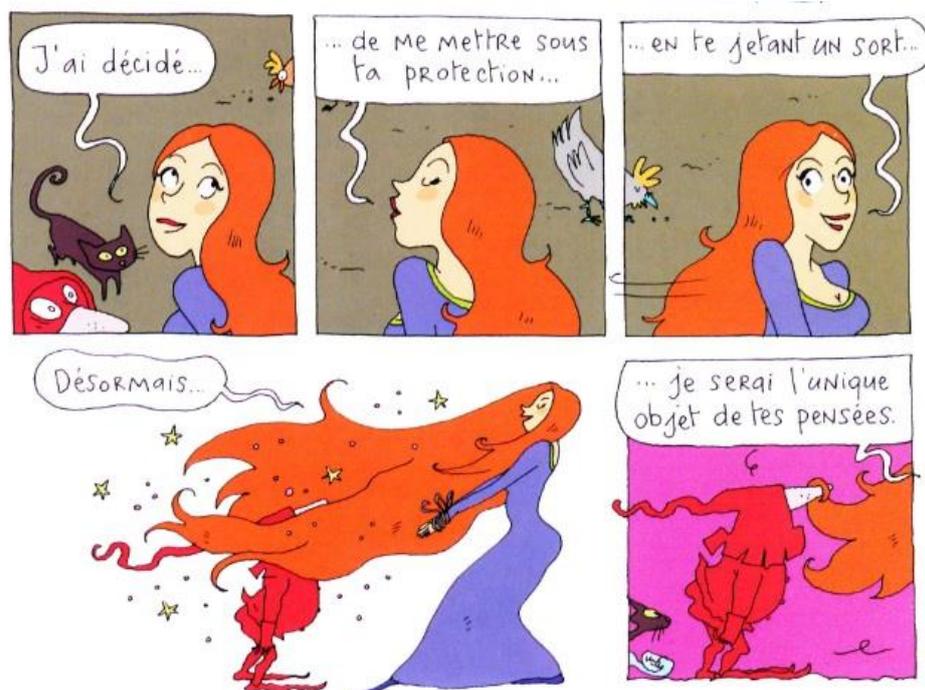
O primeiro item diz respeito ao fato de que o tradutor de quadrinhos só ter ingerência sobre o material linguístico, que corresponde ao texto disposto em balões (falas e pensamentos), recordatórios (comumente localizadores de tempo e espaço ou “enquanto isso”), inscrições (placas, jornais, letreiros etc., inseridos no âmbito do desenho) e onomatopeias (p. 26). O segundo item considera a valorização da página de quadrinhos em nível artístico e a compreende como unidade composicional a ser respeitada no processo de tradução. Fazem

⁵ Área de distribuição dos elementos gráfico, figurativos ou textuais, ou seja, espaço onde texto e imagens estão distribuídos.

⁶ O letreirista é o profissional responsável por aplicar as ocorrências verbais traduzidas à página – exercício interpretativo e técnico que, no contexto de mercado atual, exige domínio de *softwares* de edição de imagens. Ele deve preservar a mancha gráfica, atentar às questões tipográficas expressivas e à composição da página de maneira geral (ASSIS, 2016).

parte da composição o posicionamento de elementos verbais como balões e recordatórios e a mancha gráfica interna desses elementos. Isso quer dizer que a área de um balão ou recordatório ocupada pelo material linguístico deve ser similar no texto de partida e no texto de chegada, de forma a preservar o equilíbrio estético da página. Portanto, o tradutor deve prover texto suficiente (nem mais, nem menos) para preencher a área dos balões de forma semelhante ao original, e o letrista deve atentar às variações de tamanho de letra, quantidade de linhas por balão e outras variações determinadas pelo letreiramento original. O terceiro item prega que a tradução de quadrinhos deve respeitar as quebras do material linguístico determinadas por sua disposição nos balões e recordatórios. A construção da fala dos personagens, por exemplo, segue obrigatoriamente sua divisão nos balões, e a tradução deve respeitar essa divisão. As histórias em quadrinhos atuais têm uma tendência à fragmentação das falas em balões de poucas palavras. O longo discurso de um personagem, por exemplo, é disposto em vários quadros para estabelecer o ritmo da história e determinar a velocidade de leitura (2016, p. 31). Esse recurso pode ser observado em diversas situações em *Tranche-Trognes*, por exemplo, no momento em que Abigaëlle enfeitiça o carrasco:

Fig. 5 — Exemplo de fragmentação do discurso em *Tranche-Trognes*



Fonte: *Tranche-Trognes* (JOLIBOIS; PASSERON, p. 4, 2012).

2 HUMOR

Neste capítulo, apresentarei primeiramente alguns estudos acerca do humor e da tradução do humor, destacando a importância do conhecimento compartilhado para a produção do efeito humorístico. Em seguida, farei uma análise do humor em *Tranche-Trognes*.

2.1 HUMOR E TRADUÇÃO

O fenômeno do humor despertou o interesse de diversas áreas do conhecimento, como a Filosofia e a Psicanálise, revelando sua natureza multifacetada. Em sua obra *Tradução de humor: transcribando piadas* (2002), Marta Rosas lembra que existem três principais teorias do humor: a de Bergson, a de Freud e a de Raskin.

A teoria do filósofo Henri Bergson propunha que o processo de produção do cômico baseia-se na função social do riso, e atribuía à linguagem um papel secundário, considerando as ações e situações como os principais fatores do processo. Os estudos de Sigmund Freud, por sua vez, também não se detinham no aspecto verbal do humor e voltavam-se mais para a investigação do papel do inconsciente na produção do humor e a sua funcionalidade: produzir prazer. Quanto à teoria de Victor Raskin (1985), chamada de *Semantic Script Theory of Humor* (SSTH) ou “teoria dos dois scripts”, como é informalmente referida no Brasil, apresenta-se como a primeira teoria da semântica do humor. Nela, o autor defende que o texto humorístico tem necessariamente dois *scripts* distintos e opostos. Os *scripts* consistem em feixes estruturados de informações sobre determinado tema ou situação, como rotinas, comportamentos-padrão e modos difundidos de realizar ações. As informações dos feixes apresentam-se em sequências predeterminadas e tipicamente estereotipadas. Elas consistem em um repertório de estruturas cognitivas internalizadas pelo falante e lhe permitem saber como o mundo se organiza e funciona. Além de serem objetos cognitivos, os *scripts* estão fortemente relacionados a itens lexicais e podem ser evocados por eles. Essas estruturas cognitivas internalizadas pressupõem um repertório de padrões de comportamentos, a partir dos quais qualquer discrepância seria considerada como um desvio. O autor estabelece uma distinção entre os *scripts* que dependem de informação puramente linguística (conhecimento lexical) e aqueles que dependem de informação enciclopédica (conhecimento de mundo), mas os apresenta indistintamente como ligados por elos de natureza semântica (sinonímia, antonímia,

homonímia, paronímia, etc.). Ele propõe, então, que um texto pode ser caracterizado como humorístico se compatível, parcial ou inteiramente, com dois *scripts* que se opuserem em determinado sentido, como, por exemplo, real/não-real, bom/mau, não sexual/sexual, etc. (ROSAS, 2002, p. 30).

Na análise do humor em *Tranche-Trognes*, a teoria de Raskin mostrou-se, no entanto, pouco produtiva, visto que, apesar de o humor na obra apresentar-se seguidamente por meio de um jogo de palavras que oferece duas leituras, não há necessariamente uma relação dicotômica entre elas, como o autor defende. Nesse sentido, acredito que sua teoria seja mais aplicável ao caso das piadas tradicionais, como as que Marta Rosas analisa em seu livro.

Pepicello (1987) vê a expressão humorística como um exercício na utilização da linguagem e no ensaio de normas sociais e categorias culturais importantes para a sociedade. O autor reflete sobre a forma narrativa da piada, que, ao contrário de ser clara, tem o objetivo de levar o receptor a uma interpretação equivocada e, posteriormente, à revelação da interpretação correta através da reviravolta no desfecho. Nesse mesmo sentido, os estudos de Dolitsky (1983) apontam que o humor baseia-se essencialmente no não-dito ou na omissão do que normalmente seria dito, e que a compreensão da piada está justamente no preenchimento dessa lacuna. Segundo a autora, a diferença do humor de diferentes grupos linguístico-culturais não está nos meios usados para atingir o efeito humorístico — pois estes são similares entre as culturas —, mas nas diferenças de conhecimentos compartilhados. Sobre a relação entre o emissor e o receptor do texto humorístico, Dolitsky (1983, p. 8) diz que, se o conhecimento ou experiência do receptor não corresponde às pressuposições do emissor, ele não será capaz de fazer as associações necessárias e a piada não será concretizada.

Dirk Delabastita (1997, p. 1) lembra que o jogo de palavras (em inglês, *wordplay*) é tradicionalmente definido como uma estratégia comunicativa, ou o resultado desta, utilizada para produzir um determinado efeito semântico ou pragmático. Os estudos do autor nos ajudam a compreender que o jogo de palavras se insere em uma história e em uma cultura; isso quer dizer que cada grupo linguístico e social ao longo do tempo o interpretará de uma maneira diferente, baseada em seus padrões de hábitos discursivos e preferências (p. 7).

Essas reflexões teóricas explicitam a relação do fenômeno do humor com a língua e com a cultura, relação essa muito visível em *Tranche-Trognes*. A seguir, procederei à discussão sobre a tradução de textos humorísticos. Antes de começarmos a tratar da abordagem teórica

propriamente dita, trarei a seguir alguns exemplos para levantar a discussão sobre as problemáticas na tradução do humor.

Fig. 5 — cartum de Flavita Banana



Fonte: página do Instagram de Flavita Banana⁷.

No desenho humorístico da cartunista catalã Flavita Banana, vemos dois personagens caminhando de braços dados. O homem pergunta “por que o sol nasce todos os dias?” e a mulher responde algo como “porque eu digo”. Na legenda, o seguinte texto: “Édipo se dá conta de que Jocasta é sua mãe”. Para compreendermos o humor desse cartum, é preciso que tenhamos basicamente dois conhecimentos prévios:

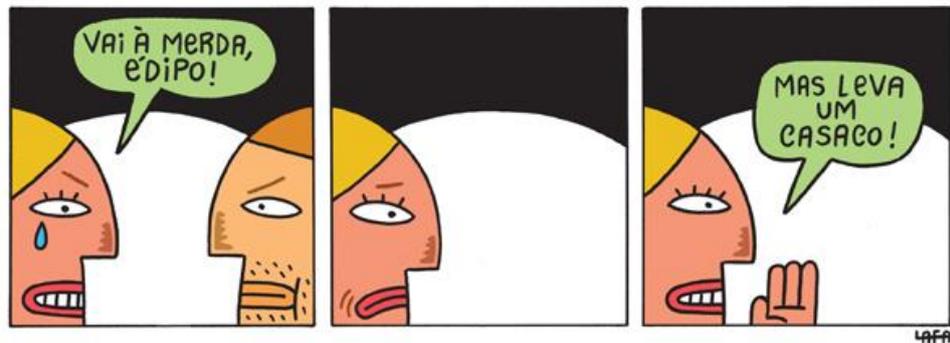
- A) O conhecimento enciclopédico do mito grego de Édipo, para sabermos que a família do personagem homônimo é alvo de uma profecia que diz que Édipo irá, sem saber, matar seu pai e casar com sua mãe, Jocasta;
- B) O conhecimento culturalmente específico que associa certos enunciados a um comportamento ou papel da mãe, como é o caso da frase *porque lo digo yo*, em certos países de língua espanhola.

Se, uma vez compreendida a piada, quiséssemos traduzi-la, nós nos depararíamos com um problema de tradução, pois no Brasil não associamos essa mesma fala ao comportamento

⁷ Disponível em: <<https://www.instagram.com/flavitabanana/?hl=es>> Acesso em maio de 2017.

estereotipado de mãe. Por conseguinte, se optássemos por uma tradução mais “colada” ao sentido do texto de partida, o efeito humorístico não seria reproduzido, pois talvez o receptor não fosse capaz de fazer as associações necessárias. No entanto, se fizéssemos um levantamento de enunciados associados ao comportamento da mãe no Brasil, talvez chegássemos a uma boa solução em termos de reprodução do efeito cômico. Poderíamos recorrer, por exemplo, aos enunciados “não quero ouvir nem mais um pio”, “mas você não é todo mundo”, ou “já falei que não, e ponto final”. Cabe notar que essas soluções provavelmente acarretariam uma mudança de conteúdo na tradução da fala do personagem Édipo. Passemos a um segundo exemplo:

Fig. 6 — Tira de Lafa



Fonte: *blog* Ultralafa⁸

A tirinha do cartunista brasileiro Lafa, além de ser protagonizada pelos mesmos personagens, ou seja, requerer o mesmo conhecimento enciclopédico, tem uma lógica semelhante à anterior no que diz respeito à produção do efeito humorístico, uma vez que também joga com a associação de um determinado enunciado ao comportamento estereotípico de uma mãe. Esses exemplos corroboram a tese de Dolitsky (1983) mencionada anteriormente e nos ajudam a compreender que as expressões humorísticas de diferentes culturas podem ter lógicas muito semelhantes, mas que o efeito final muitas vezes depende de algo que é extratextual e está ancorado na língua (e, conseqüentemente, na cultura) de determinada comunidade interpretativa⁹.

⁸ Disponível em: <<https://ultralafa.wordpress.com/2014/09/12/edipo-e-jocasta/>> Acesso em maio de 2017.

⁹ Conceito cunhado pelo teórico norte-americano Stanley Fish que se refere ao conjunto de elementos responsáveis, em uma determinada época e em uma determinada sociedade, pela emergência de significados aceitáveis. (ARROJO, 1986, p. 79)

Outro exemplo da importância do conhecimento compartilhado para a produção do humor pode ser encontrado no seguinte diálogo do filme de animação norte-americano *Shrek 2* (2004, cap. 8):

Shrek: Face it, Donkey. We're lost.

Donkey: We can't be lost. We followed the king's instructions exactly. What did he say? Go to the deepest, darkest part of the forest.

Shrek: Aye.

Donkey: Go past the sinister-looking trees with the scary-looking branches.

Shrek: Check.

Donkey: And there's that bush that looks like **Shirley Bassey**.

Shrek: We passed that bush three times already!

Donkey: Well, I wasn't the one who refused to stop for directions.

Fig. 7 — Imagem do filme *Shrek 2*



Fonte: *site* oficial de John Dodelson¹⁰

¹⁰ Disponível em: <<http://www.johndodelson.com/about/>> Acesso em maio de 2017.

A seguir, a transcrição da tradução feita para a dublagem brasileira do filme (2004, cap. 8):

Shrek – Admita, Burro, estamos perdidos!

Burro – A gente não “tá” perdido, seguimos exatamente o que o rei falou. O que foi que ele disse? Ir para a parte mais escura e densa da floresta, passar por árvores sinistras com galhos assustadores.

Shrek – Certo.

Burro - E esse arbusto aqui que é a cara da **Fafá de Belém**?

Shrek – A gente já passou três vezes por esse arbusto!

Burro – Olha aqui, foi você que não quis parar e pedir informação.

Como podemos ver, a referência à cantora galesa Shirley Bassey foi substituída pela referência a Fafá de Belém, uma cantora mais conhecida no Brasil, em uma tentativa de melhor alcançar a compreensão do público. Para compreendermos o humor dessa fala do diálogo na língua de partida, é preciso que:

- A) Saibamos quem é Shirley Bassey;
- B) Saibamos que a cantora é conhecida por seus movimentos expressivos com as mãos e braços durante as performances;
- C) Visualizemos o desenho do arbusto, que se parece com uma mulher com o braço erguido.

Na tradução para a dublagem brasileira, optou-se por evidenciar outra característica do arbusto, a semelhança com uma mulher de seios grandes. Isso permitiu então uma comparação física com a cantora Fafá de Belém e garantiu a força da relação texto e imagem. A solução tradutória permite que o espectador faça a associação com uma personalidade mais conhecida no Brasil e produza relações, ampliando portanto o efeito da piada.

Segundo os estudos de Laurian (1992), o tradutor seguidamente terá de adaptar a realidade à qual se refere o texto, a fim de obter o efeito humorístico na língua de chegada. A autora examina diferentes aspectos linguísticos e culturais das *histoires drôles*, ou narrativas cômicas e, a partir disso, propõe uma classificação das dificuldades de tradução do humor, sendo elas relacionadas à a) fonética, b) duplo sentido de ordem lexical, c) ambiguidade

morfológica e d) conhecimento sociocultural. Se adotarmos a tipologia de Laurian, os exemplos comentados anteriormente se encaixam na última categoria.

A autora argumenta que, apesar de as teorias de tradução mais tradicionais ensinarem que a tradução em uma língua L2 deve expressar o mesmo sentido que o texto original escrito em uma língua L1, conhecer o “sentido” do texto humorístico não é suficiente, pois fornecer uma explicação das palavras e referências não dá conta inteiramente de sua significação:

As intenções do autor e os dados do texto em geral se misturam a um conjunto de conotações e referências que incluem história, política, comportamentos, modos de vida, tradições, literatura, ciência e qualquer outro tipo de domínio no qual os locutores nativos estão imersos continuamente e que variam de lugar para lugar, e, portanto, de língua para língua, visto que a geografia e a linguística caminham juntas. O humor frequentemente se baseia em uma cumplicidade entre autor e leitor, locutor e receptor. (LAURIAN, 2017, p. 6, tradução minha)

Laurian salienta a forte relação entre a língua e as referências extratextuais ao apontar mais uma vez para a necessidade de conhecimentos prévios que a compreensão de determinadas piadas demanda:

Quando o humor nasce de um jogo duplo entre a língua e a realidade à qual se referem as palavras, a tradução apresenta obstáculos difíceis de superar. De fato, se o pressuposto é um conhecimento de fatos culturais, é preciso que esses conhecimentos tenham sido adquiridos previamente. Podemos contar uma anedota acrescentando explicações? Uma introdução de esclarecimento? Notas de rodapé? Isso seria simplesmente assassinar a piada (“witzemörder” [sic]), na maioria dos casos. (LAURIAN, 2017, p. 11, tradução minha)

Considerando essas questões, a autora propõe uma classificação dos tipos de conhecimentos compartilhados entre emissor e receptor que são necessários para a compreensão dos textos humorísticos:

- 1) Referências precisas das palavras (e em particular quando as referências extralinguísticas de uma cultura são inexistentes na outra);
- 2) Conotações precisas das palavras (e em particular no caso em que as conotações ligadas a uma referência para uma língua não tem nada em comum com aquelas ligadas à referência correspondente de outra língua);
- 3) Homonímia, ambiguidade, duplo sentido;
- 4) Percepção de similaridades fonéticas;
- 5) Mentalidades, comportamentos, traços psicológicos próprios ou considerados como próprios de um grupo linguístico;
- 6) Tipos de texto, tipos de estilo, tipos de publicações próprias de um grupo linguístico;

- 7) Valores (morais, religiosos, científicos, etc.) em que estão imersos os locutores de uma determinada língua;
- 8) Ambiente social, político, econômico de um determinado grupo linguístico (atualidade e história). (LAURIAN, 2017, p. 13, tradução minha)

A pesquisa de Laurian nos ajuda a entender que a manutenção de determinadas referências do texto de partida pode seguidamente significar a perda do efeito humorístico. Portanto, para que se possa apresentar uma solução que tente reproduzir esse efeito, muitas vezes será necessário adaptar uma série de referentes para que o leitor da tradução possa produzir associações, realizar inferências, etc., de modo que o efeito desejado seja atingido.

No Brasil, a pesquisa de Marta Rosas é referência no campo de estudos do humor em tradução. Na obra aqui já referida *Tradução de Humor: Transcribando piadas* (2002), a autora parte de uma análise geral das teorias sobre o humor, em especial a da incongruência, segundo a qual o humor é obtido quando há uma quebra de expectativa. Ela efetua, em um segundo momento, análises dos mecanismos nos quais se baseiam as piadas para, em seguida, propor traduções funcionais para as mesmas. Aproximando-se de Laurian, Rosas se debruça sobre questões culturais e linguísticas da tradução do humor, comentando o processo tradutório e demonstrando a importância do compartilhamento de conhecimento para a transmissão do humor. Segundo a autora:

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

O trabalho de Leibold (1989) aponta para uma direção semelhante. A autora afirma que a tradução do humor requer a decodificação do discurso humorístico em seu contexto original; a transferência desse discurso para um ambiente linguística e culturalmente diferente; e, por fim, sua reformulação em um novo enunciado que reproduza satisfatoriamente a intenção da mensagem original e provoque no leitor do texto de chegada uma resposta igualmente prazerosa e divertida.

Podemos estender a discussão sobre a importância do compartilhamento de referências para a produção do humor à intertextualidade. Neuza Travaglia (2003, p. 101) a define como “um conjunto de relações entre textos que se faz presente num dado texto”. A autora destaca a visão de Beaugrand e Dressler de que a produção e a recepção de um dado texto dependem do

conhecimento de outros textos por parte dos interlocutores. Humberto Eco (2007, p. 251) fala igualmente sobre a intertextualidade sob o ponto de vista do autor que faz alusões não-explicítas a obras precedentes. Segundo Eco, essa estratégia aceita uma dupla leitura: a) a do leitor ingênuo, que não identifica a citação, mas acompanha o desenrolar da história como se aquilo que lhe está sendo contado fosse novo e inesperado — Eco dá o exemplo do leitor que, ao ler que o personagem transpassa uma tapeçaria dizendo “um rato!”, não identifica a remissão shakespeariana, mas mesmo assim pode gozar de uma situação dramática e excepcional; b) a do leitor culto e competente, que entende a remissão, sentindo-a como citação maliciosa. Eco chama esse fenômeno de ironia intertextual. Segundo o autor, ele ocorre quando, no novo contexto em que estão inseridos, a situação ou frase mudam de sentido, em um “salto de registro” (2003, p. 256).

Trazendo um outro ponto de vista sobre a relação entre humor e cultura, Stella Tagnin (2005), em seu artigo *O humor como quebra da convencionalidade*, aborda a questão da tradução do humor do ponto de vista da manipulação das combinações consagradas na língua. Essas combinações pertencem a categorias variadas, que incluem colocações nominais (ex.: beira-mar), colocações adjetivas (ex.: doce ilusão), colocações verbais (ex.: tomar juízo), binômios (ex.: tudo ou nada), trinômios (ex.: bom, bonito e barato), expressões idiomáticas (ex.: chover no molhado), ditos populares (ex.: saco vazio não para em pé), citações (ex.: ser ou não ser, eis a questão), provérbios (ex.: nem tudo que reluz é ouro), dentre outros tipos de fórmulas convencionais.

Segundo Tagnin, a produção do humor se dá pela manipulação dessas categorias convencionais da língua, valendo-se principalmente, de quatro fenômenos linguísticos: homonímia, homofonia, polissemia e paronímia. Para que o humor seja bem-sucedido, é preciso portanto que o emissor e o receptor compartilhem a linguagem que está sendo manipulada. Se o leitor não conhecer a expressão convencional ou não perceber a manipulação, não compreenderá o texto humorístico. Mais tarde, ao comentar o processo de tradução de jogos de palavra e de reprodução do efeito humorístico, Tagnin (2015, p. 684) retoma a questão da convencionalidade ao afirmar que não basta a tradução aproximar-se do jogo de palavra do texto de partida se não representar um “modo de dizer” consagrado.

Portanto, essas pesquisas permitem que compreendamos que o humor frequentemente depende de conhecimentos prévios, que podem ser de variadas ordens, incluindo o conhecimento de referências enciclopédicas, como no caso dos exemplos analisados, ou de outros textos, como no caso da intertextualidade. Os estudos de Tagnin (2005) revelam ainda

que muitas vezes o humor se dá pela manipulação de combinações consagradas e é preciso que o receptor conheça as estruturas que estão sendo manipuladas para que o texto produza nele um efeito.

2.2 O HUMOR EM *TRANCHE-TROGNES*

Os estudos nos mostram que o efeito humorístico frequentemente está atrelado à produção de associações e relações baseadas em conhecimentos linguísticos, culturais e enciclopédicos. Como veremos, o humor em *Tranche-Trognes* está fortemente relacionado a essas questões.

Quanto a conhecimentos enciclopédicos, grande parte do humor na obra se ampara em recuperar referências medievais — como o Amor Cortês — e arquétipos — como os de carrasco, feiticeira, trovador e nobre. Isso se dá, por exemplo, quando o texto brinca com a ideia de que a profissão de carrasco, na Idade Média, era uma profissão como qualquer outra, algo que, no contexto atual, parece absurdo. Esse estranhamento é explorado com a ideia de uma tradição e linhagem de carrascos. Apesar de na França e em outros países europeus terem existido famílias em que a profissão de carrasco passava de pai para filho¹¹, hoje em dia parece estapafúrdio pensar que a execução era considerada um ofício e que uma atividade tão cruel pudesse se tornar uma tradição familiar. No contexto da obra, esse fato é trazido em tom irônico; pode-se dizer, aliás, que a ironia enquanto recurso discursivo do humor é um elemento muito presente em *Tranche-Trognes*. Podemos refletir, inclusive, sobre a denominação *artisan bourreau* (*bourreau* significa “carrasco”), que compõe o subtítulo de *Tranche-Trognes*, considerando que *artisan* é um substantivo que designa alguém que exerce, por conta própria, um trabalho manual de acordo com as normas tradicionais do ofício¹². Na França, até hoje encontram-se comumente referências a *artisan boulanger* (“padeiro”) ou *artisan cordonnier* (“sapateiro”), com o primeiro substantivo qualificando o segundo, que indica a especialização do artesão. Essa denominação remete às corporações na Idade Média, associações que

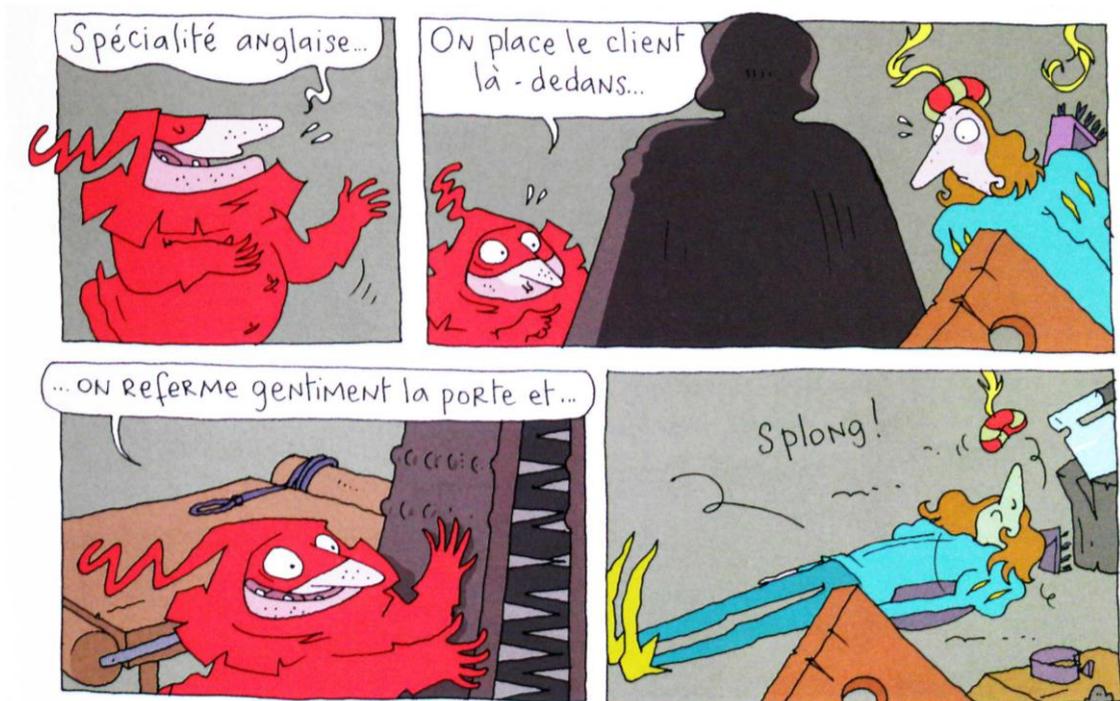
¹¹ Como é o caso da família Sanson, com sete gerações de carrascos entre 1688 e 1847. Cf. <<https://ahrf.revues.org/1561>>

¹² Cf. <<http://www.cnrtl.fr/lexicographie/artisan>>

ofereciam apoio aos *artisans* e regulamentavam a qualidade de sua fabricação. Eram os mestres das corporações que julgavam se os trabalhadores eram dignos de exercer o ofício¹³.

Em outros trechos, o recurso da ironia fica ainda mais evidente, como na situação a seguir, em que o carrasco demonstra a seu sobrinho como funciona a “Dama de Ferro”, dizendo que basta colocar o “cliente” lá dentro e fechar a porta com cuidado:

Fig. 8 — Exemplo de ironia em *Tranche-Trognes*



Fonte: *Tranche-Trognes* (JOLIBOIS; PASSERON, 2012, p. 37)

Por vezes *Tranche-Trognes* joga com o discurso publicitário. É o caso, por exemplo, de quando o carrasco oferece ao conde uma *promo sur la coupe* (“promoção no corte”, no caso, o corte das mãos), quando se refere às suas vítimas como *clients* (“clientes”), ou quando pendura uma placa em frente à sua casa na qual se lê: “*Torture, pendaison, brûlage/Maison de confiance/Depuis 1213/ Travail soignée et de tradition/ Devis et démonstration sur simple demande*” (Tortura, forca, fogueira/ Estabelecimento de confiança/Desde 1213/ Trabalho cuidadoso e de tradição/ Favor perguntar sobre orçamento e demonstração). Assim, a ironia se

¹³ Cf. <http://ecoles.ac-rouen.fr/blacqueville/index_fichiers/Page687.htm>

faz presente ao igualar a atividade do carrasco a outras, banalizando-a; também é irônico o anacronismo do discurso publicitário moderno sendo reproduzido por uma figura medieval.

Outros momentos em que a anacronia constitui um recurso de produção de comicidade na obra, é, por exemplo, na referência ao *reality show* francês *L'amour est dans le pré* (2006 – atualmente), ao romance *Malpertuis* (1971), de Jean Ray, e à banda britânica Black Sabbath.

Voltando à ideia de arquétipos, quando pensamos em um carrasco, a imagem que nos vem à mente é a de alguém intimidador e temível. No entanto, o personagem Tranche-Trognes contraria nossas expectativas, mostrando-se uma figura cômica e, por vezes, patética. Logo no início do livro, ele é confundido pelos novos vizinhos com um bobo da corte pela semelhança entre suas roupas; as duas figuras acabam, nesse e em outros momentos, misturando-se no personagem. Essa quebra de expectativa também se relaciona de alguma forma com os vocativos antiquados e exagerados que o carrasco usa para se dirigir a Abigaëlle. Alguns exemplos são *astre céleste* (“astro celeste”), *mon coquelicot sauvage* (“minha papoula selvagem”), *ma crêpe au miel* (“meu crepe de mel”) e *ma fleur de courgette* (“minha flor de abobrinha”). O arquétipo de feiticeira é outro que entra em jogo. No capítulo “*Du balai !*”, por exemplo, Abigaëlle recebe a visita de suas amigas feiticeiras, e seguem-se várias referências à bruxaria, como a clareira — local onde se acredita que seriam realizados os rituais de feitiçaria —, a vassoura — típico veículo da bruxa — e o *sabbat* — celebração de tradição pagã durante a qual se acreditava que eram praticados rituais de bruxaria.

O nome “*Tranche-Trognes*”, assim como outros nomes na obra, é outro elemento de comicidade: composto da palavra *trancher* (“cortar”, “decapitar”) e da palavra *trogne* (“cara”, “careta”), dialoga com a função de carrasco e é aliterativo e sonoro. Além disso, esse diálogo com a profissão também se faz presente quando o personagem utiliza a interjeição *corde de pendu !* (“corda de enforcado”), criada a partir da expressão *avoir de la corde de pendu* (ter a corda de enforcado), que significa ter sorte.

Voltando-nos agora à produção do humor por recursos de linguagem, se adotarmos a tipologia de Laurian (2017), podemos enquadrar os conhecimentos linguísticos e culturais compartilhados entre os emissores e os receptores de *Tranche-Trognes* nas “referências precisas das palavras”, como é o caso, por exemplo, das *poulaines*, sapatos com bicos muito compridos, característicos do final da Idade Média. Seguindo essa tipologia, também podemos identificar na obra: a) a percepção de similaridades fonéticas, por exemplo com relação ao nome de Crépin, chamado de Grand Crépin, cuja sonoridade lembra *grand crétin* (“grande cretino”); b)

homofonia, como em *le comte Heybon* (o Conde Heybon) — homófono a *le compte est bon* (“a conta está correta”); c) homonímia, como no caso do nome *Robinet*, nome comum na França, que também significa “válvula”, “torneira”; d) duplo sentido, por exemplo em *promo sur la coupe* (“promoção no corte”, em que “corte” normalmente se referiria a “corte de cabelo”, mas no contexto é ressignificado para “decepamento”); e) ambiente social, político, econômico de um determinado grupo linguístico (atualidade e história), como em *artisan bourreau*.

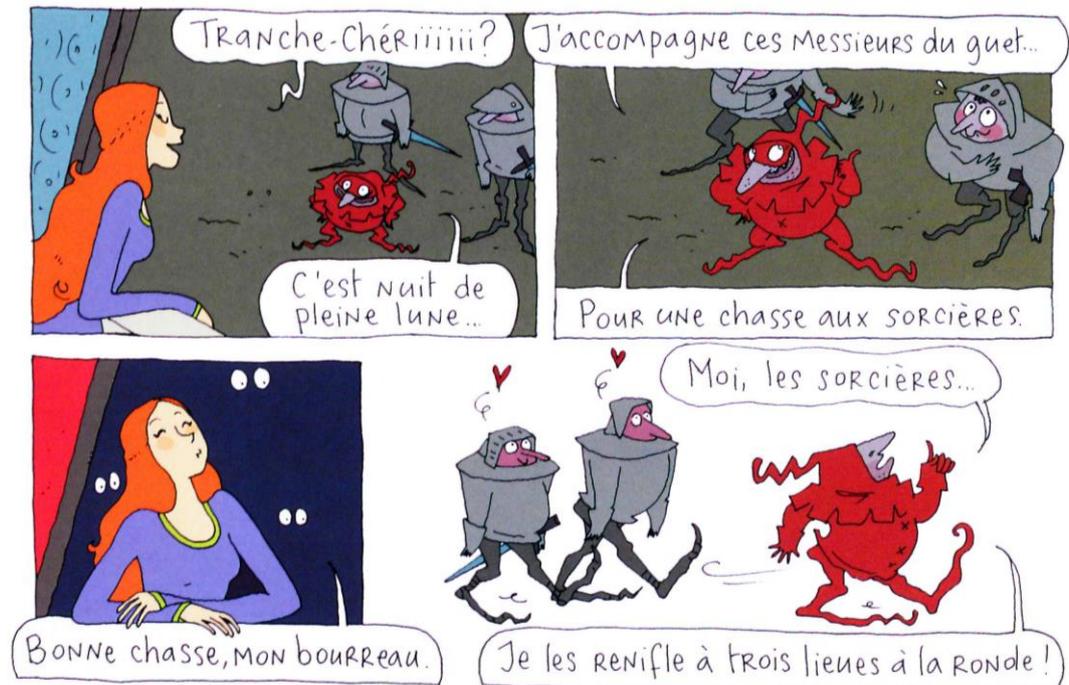
No que se refere à quebra da convencionalidade (TAGNIN, 2005), um exemplo é a interjeição *crottes de bouc !* (“cocô de bode”), manipulação da interjeição de impaciência *crotte de bique !* (“cocô de cabra”)¹⁴. Outras interjeições têm efeito humorístico sem recorrer à manipulação, mas sim a trocadilhos que dialogam com o enredo, como *coquin de sort ! e du balai !*, títulos de capítulos que jogam com os acontecimentos de suas respectivas narrativas.

Sobre as situações em que o humor se relaciona à intertextualidade, destaca-se o trecho de um monólogo da peça de teatro tragicômica *Le Cid* (1637), de Pierre Corneille: “*Ô rage ! Ô désespoir !*”¹⁵. Ele aparece na frase final do capítulo “*Tant va la cruche à l’eau...*” sob a forma de um jogo de palavras por homofonia: *eau rage ! eau désespoir !*, também um exemplo da quebra da convencionalidade, em forma de manipulação de uma citação. Outra situação em que há intertextualidade é no capítulo “*Surmenage*”, em que aparecem duas canções tradicionais francesas: *Boire un petit coup* e *Il est des nôtres*. Novamente, a inserção dessas canções numa cena de tortura (o suplício da água) é feita em tom irônico, banalizando a grotesca situação representada. É interessante observar, assim, que frequentemente são combinados diferentes recursos de produção do humor (ironia e intertextualidade, por exemplo), o que dificulta uma análise que os classifique separadamente. Para além dos intertextos, a obra também apresenta uma canção e um poema de criação dos autores, que aparecem nos capítulos “*Visite*” e “*Tournoi*”, respectivamente, e constituem recursos cômicos na obra.

Por vezes, o humor se produz por meio de uma quebra de expectativa na relação texto-imagem, como no capítulo “*Du balai !*”, quando o carrasco diz que consegue farejar feiticeiras a três léguas de distância e, atrás dele, vemos Abigaëlle e suas três amigas feiticeiras, mas ele não as vê.

¹⁴ Cf. <<http://www.cnrtl.fr/definition/crotte>>

¹⁵ Cf. <http://www.gutenberg.org/files/36011/36011-h/36011-h.htm>

Fig. 9 — Exemplo de humor texto-imagem em *Tranche-Trognes*

Fonte: *Tranche-Trognes* (JOLIBOIS; PASSERON, 2012, p. 29)

Outro exemplo disso pode ser identificado no final do capítulo “*Sortilège*”: Tranche-Trognes tenta convencer seu sobrinho a experimentar um dos cogumelos colhidos por Abigaëlle. No desenho, vemos que os cogumelos são coloridos e pintados de bolinhas de cores diferentes. Crépin diz que eles estão com uma cara estranha; para tranquilizar o sobrinho, o carrasco coloca um dos cogumelos na boca e diz que ele não precisa se preocupar. Nos quadrinhos seguintes, vemos que ele se transforma em uma coruja, contrariando as expectativas fornecidas pelo texto.

Fig. 10 — Exemplo de humor texto-imagem em *Tranche-Trognes*



Fonte: *Tranche-Trognes* (JOLIBOIS; PASSERON, 2012, p. 39)

Além disso, cabe notar que, por vezes, o humor de *Tranche-Trognes* reside em pequenas narrativas ou detalhes que não têm conexão com o enredo e estão no plano da ilustração, como no exemplo abaixo, em que há uma situação cômica corporal envolvendo os dois guardas:

Fig. 11 — Exemplo de humor relacionado à imagem em *Tranche-Trognes*



Fonte: *Tranche-Trognes* (JOLIBOIS; PASSERON, p. 8, 2012).

O objetivo dessa seção foi apresentar uma análise do humor em *Tranche-Trognes*. Essa análise será retomada mais adiante, quando realizarmos os comentários da tradução no capítulo 4. Aqui busquei apenas introduzir os recursos de produção de humor em *Tranche-Trognes*. Como pudemos ver, a comicidade na obra se produz tanto através de recursos linguísticos, discursivos e de quebra da convencionalidade, quanto através de referências enciclopédicas e da intertextualidade, muitas vezes combinando dois ou mais desses recursos. Sendo uma obra em quadrinhos, além disso, o humor é fortemente explorado na relação texto-imagem e, como vimos, por vezes apenas na imagem.

3 A TRADUÇÃO DE *TRANCHE-TROGNES*

Neste capítulo, procederei, em um primeiro momento, a uma breve análise textual de *Tranche-Trognes* orientada para a tradução, considerando principalmente os fatores público-alvo e funções textuais propostos por Christiane Nord (2008). Em um segundo momento, apresentarei o projeto para a tradução aqui proposta, elaborado a partir da análise textual de Nord (2008) e da Teoria do Escopo de Hans Vermeer. Por fim, apresentarei a metodologia adotada por mim para a tradução do humor na obra, baseada essencialmente nos princípios de seleção e hierarquização propostos por Katharina Reiß (2009).

3.1 ANÁLISE TEXTUAL DE *TRANCHE-TROGNES*

Ao falar sobre a análise textual orientada para a tradução no livro *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approches Explained* (2008), a tradutora e pesquisadora alemã Christiane Nord afirma que a situação comunicativa — incluindo os interlocutores e seus objetivos comunicativos — determina os aspectos verbais e não-verbais de um texto e, portanto, a descrição dos fatores situacionais define o quadro no qual o texto funciona. A autora dá o seguinte exemplo: imagine-se que uma pessoa se dirige a outra para pedir informação. A posição social do falante em relação à do ouvinte, suas intenções e suas expectativas quanto às intenções do ouvinte, sua disposição, entre outros fatores, determinarão a forma do enunciado. Nord diz que, a fim de determinar os aspectos que comprovam as divergências em matéria de conhecimento, experiência e suscetibilidade dos públicos do texto de partida e de chegada, o tradutor deve comparar o texto de partida com a descrição de como deve ser o texto de chegada (p. 77). Para tanto, ela destaca a importância de se confrontar o público-alvo e as funções textuais de ambos os textos.

Conforme apresentado no item 1.1, *Tranche-Trognes* é uma obra em quadrinhos, publicada recentemente por uma editora de grande circulação, classificada dentro do gênero

“humor” e voltada para o público infante-juvenil, mais especificamente, para jovens franceses a partir dos 6 anos de idade¹⁶.

Isso quer dizer que as intenções dos autores se voltam para a comicidade dentro do universo francês em que os receptores estão imersos. Isso fica evidente quando analisamos os recursos de produção do humor na obra original, uma vez que, como vimos, eles muitas vezes consistem em referências enciclopédicas, interjeições e nomes próprios que fazem parte da história da língua e da cultura da França. Os autores esperam que os leitores sejam capazes de reconhecer essas expressões e referências e fazer as conexões necessárias para que o efeito humorístico se concretize.

Contudo, cabe dizer aqui que, apesar de a delimitação do público ser explicitada no catálogo da editora, em nosso entender não há nenhum elemento que indique que se trata de uma obra necessariamente voltada para crianças e adolescentes. Não há nada particularmente infantil em sua temática, não há simplificação da linguagem, seu caráter não é educativo ou instrutivo e não há um cuidado de ter uma quantidade menor de texto para que crianças pequenas sejam capazes de realizar a leitura. A discussão sobre essa questão é ampla e complexa e a tensão entre prazer estético e formação moral continua presente nos debates sobre literatura infante-juvenil. Atualmente, alguns autores (como *Le Brun*; Noël-Gaudreault, 2001) afirmam que as barreiras entre literatura adulta e infante-juvenil tendem a desaparecer. Com receio de me distanciar muito de meu escopo, não me aprofundarei nessa questão, mas creio que é uma discussão importante a ser levantada, visto que estamos falando do público-alvo do texto de partida. Mais importante, porém, do que a percepção de que o texto da obra não é explicitamente voltado para esse público, penso que, como veremos mais adiante, é possível que crianças muito pequenas não compartilhem muitas das referências apresentadas.

Nord (2008) afirma que o tradutor deve se guiar pela função comunicativa do texto. Para tanto, ele deve compreender e avaliar os diferentes fatores inerentes a esse princípio. A autora propõe para isso um modelo de funções textuais que conta com quatro tipos de funções, categorizadas e descritas da seguinte maneira:

¹⁶O catálogo da editora Gallimard Jeunesse apresenta livros para crianças de 3 anos até adolescentes dos 13 anos em diante.

a) função referencial: diz respeito à representação e/ou descrição de objetos ou fenômenos do mundo. Ela se exprime principalmente por meio do valor denotativo dos signos lexicais presentes no texto. Certas referências são presumidamente conhecidas pelo receptor, o que explica que elas não sejam explicitamente indicadas. A fim de preencher a função referencial, o receptor deve ser capaz de fazer a ligação entre a mensagem e a ideia que se tem sobre o mundo em questão. Uma vez que a ideia de mundo é determinada por suas perspectivas e tradições culturais, os receptores da cultura de partida podem então interpretar a função referencial de maneira diferente dos receptores da cultura de chegada.

b) função expressiva: diz respeito à verbalização das emoções ou opiniões do emissor acerca de objetos ou fenômenos do mundo; a função expressiva do texto depende do emissor e nos remete a ele; visto que os sistemas de valores são condicionados pelas normas e tradições culturais, o sistema de valores do emissor do texto de partida pode variar de maneira significativa com relação aos do receptor do texto de chegada.

c) função apelativa: pensada para levar o receptor a reagir de determinada maneira, através do apelo à sensibilidade ou à disposição de ação do receptor. A intenção por trás dessa função pode ser exemplificar um ponto através do apelo às experiências ou conhecimentos anteriores do leitor, persuadir alguém a fazer algo ou adotar determinado ponto de vista através da atribuição de valores positivos àquela ação ou ideia ou educar através do apelo à sensibilidade ética e moral. Essa função se dirige ao receptor do texto. Enquanto o texto de partida conseguirá agradar sem problemas a sensibilidade e a experiência do leitor da cultura de chegada, a função apelativa de um texto traduzido visará necessariamente um receptor diferente. Desse modo, a função apelativa se tornará vazia se o receptor não puder cooperar.

d) função fática: visa estabelecer, manter ou finalizar contato entre os participantes da comunicação; ela depende da natureza convencional dos meios linguísticos, não-linguísticos e paralinguísticos de determinada situação. É importante observar que uma forma considerada convencional em uma cultura pode não o ser em outra. A finalidade dessa função é simplesmente instaurar uma atmosfera amigável, que pode se dar através de banalidades como o assunto sobre o clima ou de um provérbio que sirva como pretexto para iniciar o texto de uma propaganda.

Para a análise de *Tranche-Trognes* aqui proposta, destaca-se a função apelativa, uma vez que os autores buscam provocar uma determinada reação em seus leitores, isto é, o riso. Baseando-nos na definição de Nord, poderíamos supor que a função do texto alcança seu objetivo, pois consegue agradar à sensibilidade do receptor de *Tranche-Trognes*, uma vez que a obra joga com uma série de elementos que fazem parte do repertório do leitor francês, e, portanto, apelam para sua experiência linguístico-cultural e para sua capacidade de interpretar o humor.

Ao mesmo tempo, poderíamos dizer que o texto tem também uma função fática, pois joga com referências culturais conhecidas do público francês, fazendo-o reconhecer ali algo que é familiar. Isso ocorre, por exemplo, quando a obra se utiliza de ditados populares. Assim, essa função aparece sub-repticiamente, como se os autores dessem uma piscadela ao leitor, estabelecendo com ele um contato.

3.2 PROJETO DE TRADUÇÃO

Conforme mencionado no capítulo de introdução, a tradução dos dois primeiros capítulos de *Tranche-Trognes* e uma breve apresentação da obra e do projeto de tradução constituíram o trabalho final da disciplina de Tradução do Francês IV. A tradução foi retomada no final de 2016 com vistas à monografia e, posteriormente, à publicação. Assim, com a finalidade de direcionar minhas soluções tradutórias, construí um novo projeto de tradução e procedi à revisão dos dois primeiros capítulos e à tradução dos capítulos subsequentes.

Antes de abordar as escolhas que permearam meu projeto de tradução e de comentar o processo de tradução propriamente dito, penso ser importante retomar a Teoria do Escopo, que, juntamente com a análise textual proposta por Nord em *Translation: A Purposeful Activity* (2008), embasa teoricamente meu projeto.

O tradutor e teórico da tradução alemão Hans Vermeer propôs uma teoria geral da tradução que ele nomeou de Teoria do Escopo. Segundo essa teoria, o princípio fundamental que determina o processo de tradução é o escopo, isto é, a finalidade da ação tradutória (NORD, 2008, p. 41). Isso quer dizer que o texto de partida não seria o principal parâmetro de decisão do tradutor e que, portanto, o fator-chave na determinação dos critérios adotados seria o propósito da tradução. Um acordo legal, por exemplo, pode ser ou adaptado para as normas

textuais da cultura de chegada se tiver de ser regido pelas leis daquela cultura, ou reproduzido na forma do texto de partida quando a tradução tiver apenas o propósito de compreensão, ou ainda, pode ser traduzido quase palavra-por-palavra se, por exemplo, a finalidade for citá-lo na corte como uma evidência (PYM, 2010, p. 45).

Baseando-me na Teoria do Escopo e na análise textual proposta por Nord (2008), criei o seguinte quadro, que consiste em uma sistematização do projeto de tradução de *Tranche-Trognes*:

Quadro 1 — Sistematização do projeto de tradução

Público-alvo	Escopo	Funções textuais privilegiadas	Meio de publicação	Lugar
Público jovem/ adulto; adolescentes ou adultos interessados em história em quadrinho ou que se interessem simplesmente pela temática e/ou gênero do livro.	Traduzir o texto como uma história em quadrinhos do gênero humor.	Apelativa: provocar o riso no leitor; Fática: estabelecer um contato com o leitor.	Livro impresso.	Brasil.

Fonte: elaborado pela autora.

É importante dizer que, embora eu tenha a pretensão de publicar a tradução posteriormente, neste trabalho ela figura como exercício de estudo e, portanto, esses parâmetros foram definidos por mim (e não são um encargo de uma editora ou cliente, por exemplo), com a finalidade de direcionar o processo tradutório. Contudo, se a publicação se concretizar e os parâmetros se modificarem, serão necessárias alterações no texto traduzido para manter a coerência com o novo projeto.

Conforme apresentado na tabela, propus uma alteração de público-alvo. Essa proposta de mudança decorre do fato de que, considerando a temática e todo o conjunto de referências e

intertextos, a obra parece ser mais adequada para um público jovem de maneira geral (pré-adolescentes ou adolescentes), com idade superior àquela proposta pela publicação original (a partir dos seis anos), e até mesmo para o público adulto interessado em quadrinhos e/ou na narrativa, temática, gênero ou estilo da obra.

Como pudemos ver pelo escopo, minha tradução almeja ser um texto que provoque reações análogas àquelas que o texto de partida provoca em seu público, isto é, o riso, tendo como objetivo final o divertimento do leitor. A decisão de dar primazia à diversão acarretou escolhas tradutórias que privilegiaram o efeito humorístico em detrimento de outros aspectos do texto, como, por exemplo, a manutenção de referências à cultura francesa.

Ao mesmo tempo, como mantive o mesmo objetivo do texto original, busquei compreender as características da linguagem dos quadrinhos, atentando para as especificidades da tradução desse tipo de texto. Dessa forma, procurei soluções tradutórias que não alterassem os desenhos originais e fossem o mais condizentes possível com as informações não-verbais; buscando manter a mancha gráfica interna dos balões e preservar tanto quanto possível os aspectos do letreiramento original; atentando à fragmentação das falas dos personagens nos balões para reproduzir o ritmo do discurso e a velocidade da leitura. Após as leituras teóricas sobre quadrinhos, foram feitas várias alterações durante as revisões da tradução considerando aspectos que antes não tinham sido percebidos, especialmente no que diz respeito à indissolubilidade da mancha gráfica.

Para que a tradução continuasse desempenhando as funções do texto de partida, foi necessário adaptar referências e intertextos, dado que o humor está atrelado aos conhecimentos compartilhados: visto que há mudança de público-alvo, nem sempre o conhecimento necessário para a produção do efeito humorístico é compartilhado. Busquei, portanto, oferecer soluções que substituíssem as referências originais por referências que desempenhassem uma função semelhante e fossem reconhecidas pelo leitor da tradução. Essas soluções, ao mesmo tempo que perdem de vista as referências originais, pensadas como piscadelas intertextuais (ECO, 2007) para o público francês, dão conta do efeito humorístico e da criação do contato com o leitor brasileiro justamente por serem referências conhecidas na cultura do leitor do texto de chegada.

Além disso, também busquei oferecer traduções funcionais quando não havia correspondência no plano semântico e/ou fonético, como é o caso dos jogos de palavras. Nas situações em que havia quebra da convencionalidade (TAGNIN, 2005), minha estratégia foi,

sempre que possível, recriar o efeito a partir da manipulação de uma construção consagrada em português. Quando identifiquei que o humor estava relacionado ao plano discursivo, como ocorre em determinadas situações na obra – quando há, por exemplo, a reprodução do discurso publicitário –, procurei buscar, em português, como era construído esse discurso e reproduzi-lo.

No processo de tradução de *Tranche-Trognes* foi adotada uma metodologia específica para tratar da questão da tradução do humor. Antes de apresentá-la, é preciso definir o conceito de problema de tradução e os princípios de seleção e hierarquização.

Um problema de tradução pode ser definido da seguinte maneira: ao contrário das dificuldades que o tradutor encontra individualmente em uma situação de tradução específica (por exemplo, uma palavra desconhecida que ele não encontra no dicionário), os problemas de tradução são questões que devem ser resolvidas pelo tradutor no decorrer do processo de tradução a fim de produzir um texto de chegada que seja adequado à finalidade almejada e cuja solução possa ser verificada por uma análise objetiva ou, no mínimo, intersubjetiva (como os jogos de palavra, por exemplo) (NORD, 2008, p. 167).

Em relação às escolhas tradutórias, a tradutora e teórica da tradução Katharina Reiß (2009) define a seleção e a hierarquização como princípios a serem seguidos pelo tradutor no momento da formulação dos critérios de equivalência. O princípio da seleção é aplicado quando o tradutor identifica os elementos característicos do texto a ser traduzido, e o princípio da hierarquização diz respeito à ordem de prioridades entre os elementos a serem conservados, já que dificilmente será possível manter todos os elementos no texto de chegada. Segundo Reiß, esse princípio pode ser aplicado tanto ao texto de forma global quanto a um aspecto específico. A aplicação desses princípios é particularmente importante na tradução de textos humorísticos, e em particular em *Tranche-Trognes*, uma vez que frequentemente o humor se dá através de mais de um recurso, como veremos mais detalhadamente nos comentários da tradução.

A partir dos conceitos acima apresentados, estabeleci então a seguinte metodologia para a tradução da comicidade em *Tranche-Trognes*:

- A) a seleção das situações cômicas do texto de partida;
- B) identificação dos problemas de tradução;
- C) para cada problema, a hierarquização das características importantes para a produção da comicidade;

D) reexpressão do cômico no texto de chegada.

Assim, busquei primeiramente compreender os recursos de produção do humor no texto de partida, realizando uma descrição dos motivos que caracterizavam a situação como cômica. Em um segundo momento, identifiquei quais eram os problemas de tradução que a obra apresentava, para, em um terceiro momento, proceder à hierarquização das características importantes para a produção da comicidade. Por fim, busquei realizar a reexpressão do cômico no texto de chegada. Na sequência, veremos como o projeto estabelecido para a tradução de *Tranche-Trognes* foi aplicado na prática.

4 COMENTÁRIOS DA TRADUÇÃO

Neste capítulo, apresentarei comentários sobre o processo de tradução da comicidade na obra a partir dos problemas de tradução relacionados ao humor. Os comentários serão direcionados para a tradução do humor em *Tranche-Trognes*, que configura o foco desta monografia. Embora não seja possível, pelos limites do trabalho, discutir todos os problemas de tradução relacionados ao humor, analisarei exemplos significativos para mostrar os recursos de produção do humor no texto de partida e expor como busquei recriar o humor em minha tradução. Depois de apresentar os comentários, discutirei alguns problemas pertinentes relacionados às funções do texto de partida, que, por não configurarem problemas relacionados ao humor, acabaram ficando de fora da classificação dos comentários.

4.1 COMENTÁRIOS SOBRE A TRADUÇÃO DO HUMOR

Os problemas foram divididos em 8 categorias: 1) nomes próprios; 2) interjeições; 3) intertextualidade; 4) canção e poema criados pelos autores; 5) referências enciclopédicas; 6) reprodução do discurso publicitário; 7) vocativos e pronomes; 8) outros problemas linguístico-culturais. As categorias foram criadas a partir de uma leitura da obra que identifica a intersecção dos recursos de produção do efeito humorístico, isto é, um mesmo problema de tradução relaciona-se a mais de um recurso. Assim, no intento de apresentar categorias mais regulares, dividi os problemas de tradução em grupos mais abrangentes. Primeiramente apresentarei o trecho do texto de partida (exceto quando julgar que não é necessário), para em seguida discutir as questões relacionadas ao problema de tradução em questão e, por último, mostrarei o trecho da tradução correspondente.

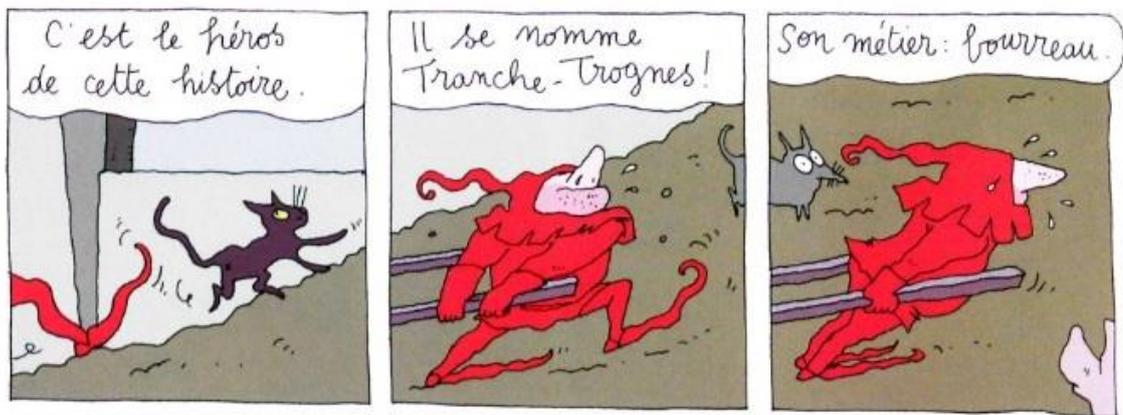
4.1.1 Nomes próprios

Compreendo que em *Tranche-Trognes* muitos nomes próprios se relacionam com questões de referência e identidade dos personagens. Foi considerando isso que, na tradução aqui proposta, escolhi evidenciar o aspecto conotativo de determinados nomes. Quando se tratava de nomes com jogos de palavras, com duplo sentido ou relacionados à percepção de similaridades fonéticas, busquei recriá-los a partir dos elementos que julguei mais importantes

ao realizar a hierarquização, almejando sempre a recriação do efeito humorístico. Nos outros casos, quando os nomes não apresentavam nenhuma característica dessa ordem, optei por traduzi-los por seus correspondentes cristalizados em português, de acordo com a leitura denotativa que fiz deles. Este é o caso, por exemplo, do nome da feiticeira Abigaëlle, que foi traduzido por Abigail, e Eusèbe, o criado do conde, que foi traduzido como Eusébio. A seguir, trarei análises mais detalhadas dos nomes que apresentaram problemas de tradução mais significativos.

4.1.1.1 *Tranche-Trognes*

Fig. 12 — Trecho da página 3 de *Tranche-Trognes*



Fonte: *Tranche-Trognes* (JOLIBOIS; PASSERON, p. 3, 2012).

O nome é uma junção do verbo *trancher* (“partir”, “cortar”, “fatiar”) e do substantivo *trogne* (“cara”, “careta”, “cara de quem está embriagado”), gerando o que pode ser traduzido literalmente como “Parte-Cara”. Minha estratégia foi criar um novo nome a partir de um levantamento do vocabulário estereotipicamente relacionado ao carrasco: “guilhotina”, “machado”, “forca”, “cortar”, “decapitar”, etc. Os critérios estabelecidos na hierarquização foram que o nome, além de fazer alusão a um ou mais desses elementos, também fosse ou lembrasse um nome próprio. A partir disso, alguns nomes foram criados, por exemplo, Guy Lhotino, Decapitúlio, Rolando Coco, Caio Machado e, o escolhido, Decapiteu Machado. Optei por Decapiteu por ser um neologismo que mantém a ideia de “cortar”, “decapitar” que existia no texto de partida, aliada a uma terminação de nome próprio encontrada em alguns nomes

como Romeu, Prometeu, Alceu, etc. Apesar de Decapiteu já ser humorístico por si só, Machado, por ser um sobrenome comum no Brasil, reforça a função apelativa do texto, uma vez que é uma referência que faz parte do repertório do leitor brasileiro, e, portanto, apela para sua experiência linguístico-cultural.

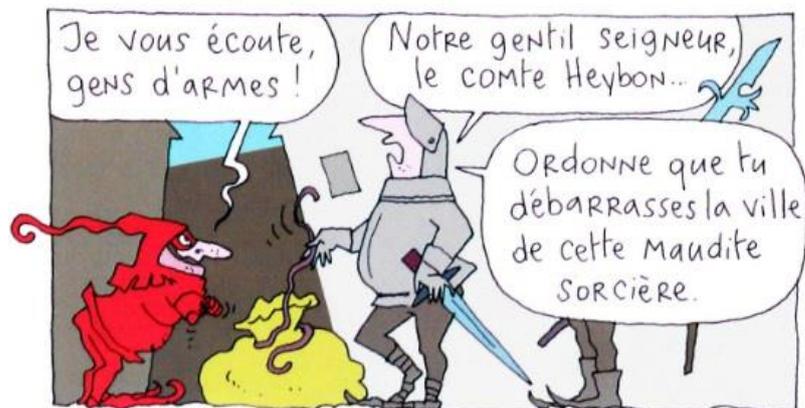
Fig. 13 — Trecho da página 3 da tradução



Fonte: tradução da autora.

4.1.1.2 Comte Heybon

Fig. 14 — Trecho da página 7 de *Tranche-Trognes*



Fonte: *Tranche-Trognes* (JOLIBOIS; PASSERON, p. 7, 2012).

Em *Le Comte Heybon* temos um jogo de palavras, pois a pronúncia é semelhante à de *le compte est bon* (“a conta está correta”). A frase em francês remete à situação em que se paga a conta em um restaurante, quando é usada pelo atendente para informar que a conta foi inteiramente paga por todos que estavam à mesa. Há ainda a expressão *son compte est bon* (“ele receberá a punição que merece”). Além disso, pode haver aí uma referência a *Le compte est bon*, nome de uma prova do programa de televisão *Des chiffres et des lettres*, que promove desafios de letramento e matemática e é exibido pelo canal France 3 desde 1965 até os dias de hoje. O efeito humorístico se concretiza quando o leitor se dá conta da homofonia e faz a relação com os variados usos da locução na língua francesa. Na tradução, como no caso de Tranche-Trognes, também propus a recriação do nome do personagem. Os critérios utilizados na hierarquização foram de que o nome em português também estabelecesse um jogo de palavras e contivesse um título de nobreza. A solução adotada foi Conde Mento, que também é um jogo de palavras por homofonia, uma vez que a pronúncia é a mesma de “condimento”. Ao mesmo tempo, Mento também é reconhecível como um nome, embora não muito comum; de fato, há um personagem de mesmo nome da editora norte-americana DC Comics. O efeito cômico é ampliado quando pensamos no inusitado contraste de um título de nobreza ser associado a algo banal como tempero.

Fig. 15 — Trecho da página 7 da tradução



Fonte: tradução da autora.

Fig. 16 — Trecho da página 19 de *Tranche-Trognes*



Fonte: *Tranche-Trognés* (JOLIBOIS; PASSERON, p. 19, 2012).

Nessa situação, *Ça va lui coûter bonbon, au comte Heybon*, o efeito cômico é causado pela repetição da sílaba “bon”, presente no nome do conde e na expressão *coûter bonbon*, “custar caro”. Os critérios estabelecidos para a tradução foram que seu conteúdo se relacionasse à cobrança de pagamento e produzisse uma repetição sonora (aliteração, assonância ou rima) de uma parte do nome do personagem. A solução escolhida foi “O Conde Mento vai ter que me dar um aumento!”, na tentativa de reproduzir o jogo pela rima. O conteúdo não é exatamente o mesmo, mas a solução desempenha uma função análoga, pois também diz respeito ao pagamento do carrasco.

Fig. 17 — Trecho da página 19 da tradução



Fonte: tradução da autora.

4.1.1.3 *Robinet*

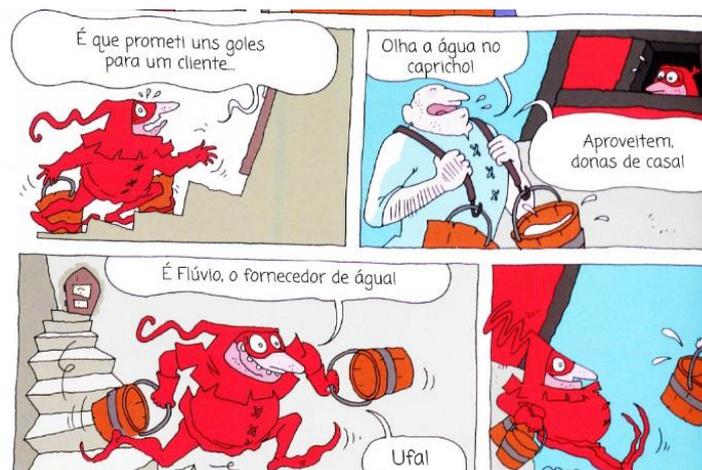
Fig. 18 — Trecho da página 18 de *Tranche-Trognés*



Fonte: *Tranche-Trognes* (JOLIBOIS; PASSERON, p. 18, 2012).

Robinet é o fornecedor de água, que passa pela casa de Tranche-Trognes justamente quando ele precisa de água para torturar seu “cliente”, Eusèbe. Robinet é um nome próprio e um patronímico derivado de “Robert” ou “Robin”. É também um sobrenome relativamente comum na França. Além disso, é também um substantivo que designa “válvula”, “torneira”. O humor reside no fato de o fornecedor de água ter um nome que está justamente associado a sua profissão. Esse nome também cumpre uma função apelativa, uma vez que apela para o repertório linguístico-cultural compartilhado entre os autores e o leitor francês, que deve conhecer tanto o sobrenome quanto o substantivo. Na tradução, busquei um nome que fosse um nome próprio reconhecido como tal no Brasil e remetesse à água. A solução adotada foi Flúvio, variante menos comum de “Fúlvio”, que remete a “rio” (como o adjetivo “fluvial”). Além disso, o contexto permitiu outro jogo de palavras, com “É Flúvio”, cuja sonoridade lembra “eflúvio”.

Fig. 19 — Trecho da página 18 da tradução



Fonte: tradução da autora.

4.1.1.4 Crépin

Fig. 20 — Trecho da página 33 de *Tranche-Trognes*



Fonte: *Tranche-Trognes* (JOLIBOIS; PASSERON, p. 18, 2012).

Para interpretar plenamente o humor neste nome é preciso que o leitor: a) conheça a história de Saint Crépin (São Crispim), que, juntamente com seu irmão Saint Crépinien (São Crispiniano), foi um mártir do século III. Eles eram cristãos convertidos e por isso foram denunciados e conduzidos ao imperador, que ordenou que eles abdicassem de sua fé. Como eles se recusaram, o imperador ordenou que fossem torturados. Algumas versões da história dos mártires contam que, a cada vez que o carrasco tentava torturá-los, ele mesmo acabava se ferindo de algum modo inexplicável¹⁷. b) Perceba a similaridade fonética entre Grand Crépin e a expressão *grand crétin* (“grande cretino”): Crépin, que era chamado Petit Crépin quando criança, passa a ser chamado de Grand Crépin quando adolescente. O leitor que não identificar a referência erudita a Saint Crépin compreenderá apenas uma das possíveis interpretações da piada. Na tradução, durante o processo de hierarquização para este problema específico, privilegiei o jogo entre diminutivo e aumentativo em detrimento da referência ao santo, pois, como não seria possível manter ambos os elementos e, considerando que essa versão da história de São Crispim talvez não seja tão conhecida no Brasil, o humor seria mais facilmente

¹⁷ Cf. <<http://www.soissons.catholique.fr/l-eglise-dans-l-aisne/la-decouverte-du-diocese/les-saints-du-diocese/les-differents-saints-du-diocese/saint-crepin-et-saint-crepinien.html>>

recuperável se optássemos por recriar apenas o jogo de palavras. Assim, os critérios utilizados na tradução do nome deste personagem foram de que o nome na forma diminutiva e/ou aumentativa tivesse similaridade fonética com outra palavra, preferencialmente uma palavra depreciativa, como *crétin*. A solução escolhida foi Rui, que no diminutivo Ruizinho se assemelha a “ruinzinho” e, no aumentativo Ruizão, a “ruinzão”, em uma tentativa de recriar o jogo de palavras e, conseqüentemente, reproduzir o efeito humorístico. A tradução apela portanto para a capacidade do leitor de identificar as similaridades fonéticas.

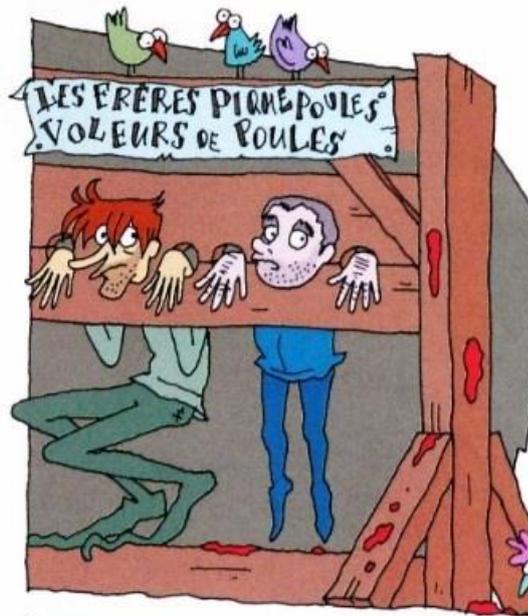
Fig. 21 — Trecho da página 33 da tradução



Fonte: tradução da autora.

4.1.1.5 *Frères Piquepoules*

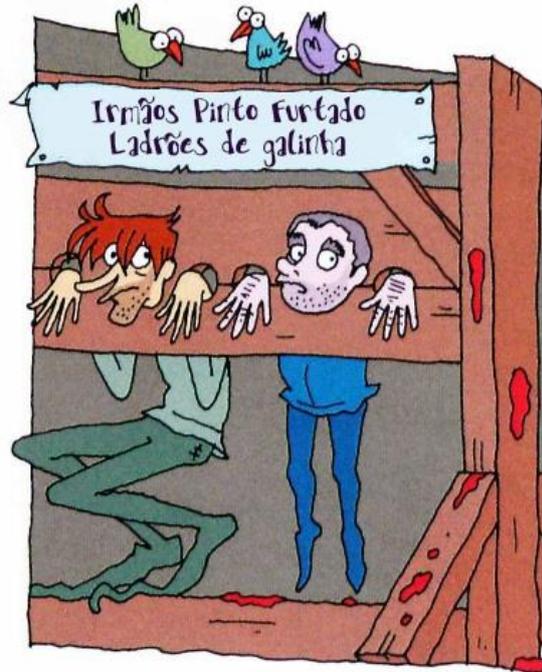
Fig. 22 — Trecho da página 40 de *Tranche-Trognes*



Fonte: *Tranche-Trognes* (JOLIBOIS; PASSERON, p. 33, 2012).

No início do capítulo “*Examen*” os irmãos Piquepoules aparecem presos ao pelourinho, no qual há uma placa identificando quem são e que crime cometeram, nomeadamente, roubo de galinhas. Em francês, *piquepoule* (variante de *picpoul*), designa uma variedade de uva utilizada para fazer um vinho de mesmo nome. Além disso, o verbo *piquer* significa “furar”, “picar”, “agulhar” e *poule* significa “galinha”. O humor reside no fato de que *piquer* na linguagem coloquial pode significar “roubar”, associando o nome dos irmãos ao crime praticado por eles. Mais uma vez o que está em jogo é o conhecimento linguístico-cultural compartilhado pelos leitores franceses. Durante o processo de hierarquização na tradução, estabeleci que seria necessário que o sobrenome dos irmãos fosse preferencialmente um sobrenome que existisse no Brasil e que reproduzisse a referência a roubo de galinha. A solução escolhida foi “Irmãos Pinto Furtado, ladrões de galinha”, pois mantém a referência ao crime, ao mesmo tempo que joga com dois sobrenomes comuns no Brasil. Assim, é garantida a possibilidade de o leitor estabelecer relações a partir de conhecimentos compartilhados por ele, o que produzirá o efeito humorístico.

Fig. 23 — Trecho da página 40 da tradução



Fonte: *Tranche-Trognes* (JOLIBOIS; PASSERON, p. 40, 2012).

4.1.1.6 Pétronille, Hildegarde e Radegonde

Fig. 24 — Trecho da página 30 de *Tranche-Trognes*



Fonte: *Tranche-Trognes* (JOLIBOIS; PASSERON, p. 30, 2012).

As três amigas de Abigaëlle têm nomes muito antigos, que hoje em dia não são comuns e nos parecem esdrúxulos. Para traduzi-los, busquei seus correspondentes cristalizados em português (Petronila, Hildegarda e Radegunda), que foram facilmente encontrados, pois eram nomes de santas ou nobres. Em minha percepção, os nomes correspondentes em português

também soam estranhos e antigos, e, desse modo, também funcionam como “nomes de bruxa”, então optei por mantê-los.

Fig. 25 — Trecho da página 30 da tradução



Fonte: tradução da autora.

4.1.1.7 *Black Sabbath*

Fig. 26 — Trecho da página 18 de *Tranche-Trognes*



Fonte: *Tranche-Trognes* (JOLIBOIS; PASSERON, p. 18, 2012).

O nome do gato preto da feiticeira faz alusão à banda de *heavy metal* britânica, uma referência bastante conhecida no Brasil. Há nessa brincadeira o estereótipo de bruxa que a associa ao diabólico, à magia negra, alusões presentes no nome da banda. Considerei que se tratava de referência e conhecimentos compartilhados pelos leitores brasileiros e, portanto, optei pela manutenção do nome na tradução.

Fig. 27 — Trecho da página 18 da tradução



Fonte: tradução da autora.

4.1.2 Interjeições

Em *Tranche-Trognes*, houve dois casos específicos de problemas de tradução relacionados a interjeições. No primeiro caso, as interjeições constituíam títulos dos capítulos e dialogavam com a história contada. Na tradução, busquei analisar se havia em português uma interjeição que tivesse um uso semelhante ao do texto de partida e também estabelecesse um diálogo com o enredo do capítulo. No entanto, quando não encontrei uma interjeição que atendesse a esses dois critérios, privilegiei a relação com a narrativa do capítulo. No segundo caso, em que as interjeições foram inventadas pelos autores, busquei recriá-las em português de forma que funcionassem como interjeição e obedecessem aos critérios de hierarquização estabelecidos para a situação. Diferentemente das interjeições que constituem títulos de capítulos, esse segundo grupo funciona dentro de um contexto específico e as soluções adotadas na tradução precisam respeitar sua função comunicativa mais do que no primeiro caso. Abaixo comentarei os principais problemas de tradução relacionados às interjeições e as soluções adotadas por mim.

4.1.2.1 *Coquin de sort !*

O título do segundo capítulo da obra, “*Coquin de sort !*”, é uma impreciação que expressa espanto ou exasperação; trata-se de um regionalismo de origem occitana. A língua occitana atualmente é falada no sul da França e em algumas regiões da Espanha e da Itália. O occitano

surgiu na Idade Média e, a partir do século XI, foi ocupando progressivamente os registros “nobres” que até então eram ocupados apenas pelo latim. São primeiramente os trovadores que, através do Amor Cortês, vão difundir um modelo literário poético e musical que floresceu pela Europa¹⁸. Assim, o occitano ocupa um lugar muito importante na história da cultura e da literatura francesa e europeia de maneira geral. O humor depende, portanto, do conhecimento do leitor acerca dessa interjeição. Para muitos franceses talvez essa não seja uma “piscadela” muito óbvia. Em 2015 (dois anos depois da publicação de *Tranche-Trognes*), a expressão popularizou-se na França, pois era bastante usada por um dos participantes da décima temporada do *reality show L’amour est dans le pré*, e alguns meios de comunicação buscaram fornecer explicações para os telespectadores que desconheciam a expressão¹⁹. Em francês, *sort* pode significar tanto “destino”, “sina”, “sorte” como “feitiço”, fazendo um jogo com a narrativa do segundo capítulo, no qual Tranche-Trognes é enfeitado por Abigaëlle. Na tradução, optei por “maldito feitiço!”. Consequentemente, eliminou-se um pouco do efeito humorístico, mas se manteve a naturalidade e o diálogo com o capítulo. Além disso, “maldito” remete a “maldição”, que também está associado de alguma forma com a figura da bruxa.

4.1.2.2 *Du balai !*

Constitui o título do sétimo capítulo da obra. É uma interjeição usada para mandar alguém ir embora, como “cai fora!”. Ao mesmo tempo, *balai* é o substantivo que designa vassoura, criando um trocadilho com o enredo do capítulo. Nele, Abigaëlle recebe a visita de suas amigas feiticeiras e lhes oferece de presente vassouras, exaltando as características desse veículo de locomoção. Elas comemoram o fato de que Tranche-Trognes irá passar a noite fora, deixando-as com a casa só para elas. O carrasco, por sua vez, avisa Abigaëlle que vai sair em uma caça às bruxas e se gaba por conseguir farejar feiticeiras até três léguas de distância. Os leitores franceses, conhecendo a interjeição e o significado do substantivo *balai*, interpretam o jogo de palavras e o efeito humorístico se concretiza. Na tradução, busquei primeiramente encontrar interjeições associadas a vassoura ou a voo. Como não encontrei nenhuma, privilegiei o diálogo com o enredo do capítulo. A solução encontrada, “Doido Varrido”, propõe uma alusão

¹⁸ Cf. <https://www.univ-montp3.fr/uoh/occitan/une_langue/co/module_L_occitan_une%20langue_13.html>

¹⁹ Cf. <<http://tvmag.lefigaro.fr/le-scan-tele/actu-tele/2015/07/28/28001-20150728ARTFIG00111--l-amour-est-dans-le-pre-que-veut-dire-coquin-de-sort.php>>

direta ao personagem Tranche-Trognes e produz um jogo com o elemento vassoura a partir do verbo “varrer”. Além disso, por ser uma expressão de uso corrente na língua, o humor funciona de maneira semelhante à do texto de partida, pois o jogo é estabelecido entre o enredo do capítulo e um conhecimento linguístico compartilhado do leitor brasileiro.

4.1.2.3 *Corde de pendu !*

Fig. 28 — Trecho da página 5 de *Tranche-Trognes*



Fonte: *Tranche-Trognes* (JOLIBOIS; PASSERON, p. 5, 2012).

Esta interjeição é usada diversas vezes por Tranche-Trognes ao longo do livro. Trata-se de uma derivação da expressão *avoir de la corde de pendu* (“ter a corda de enforcado”), que significa “ter sorte”. Os autores a utilizaram, portanto, para criar uma nova interjeição, que, mais uma vez, dialoga com a profissão de carrasco ao fazer a associação com força. Na tradução, busquei novamente elencar elementos estereotipicamente relacionados à profissão de carrasco e analisar as formas das interjeições existentes em português para, a partir disso, criar uma nova interjeição. Além da referência a um elemento tipicamente atribuído ao carrasco, outro critério de decisão foi que a interjeição escolhida para a tradução pudesse ser usada em diversas situações ao longo da obra, como acontece com *corde de pendu !*. Em um primeiro momento, criei a interjeição “machados que o partam!” a partir da manipulação da interjeição “raios que o partam”, para em seguida descartá-la percebendo que ela não sei encaixava em todos os contextos da narrativa. Em um segundo momento, propus então a interjeição “santa forquinha!”, que contém um elemento tipicamente associado a carrasco ao mesmo tempo que é formalmente reconhecível como uma interjeição.

Fig. 29 — Trecho da página 5 da tradução



Fonte: tradução da autora.

4.1.2.4 *Crottes de bouc !*

Fig. 30 — Trecho da página 28 de *Tranche-Trognes*

Fonte: *Tranche-Trognes* (JOLIBOIS; PASSERON, p. 28, 2012).

Esta interjeição é dita por uma das amigas de Abigaëlle depois de ela contar todos os mimos e sacrifícios que Tranche-Trognes faz por ela, estando sob o feitiço do amor. Significa literalmente “cocô de bode” e se trata de uma interjeição inventada pelos autores a partir de uma interjeição já existente, *crotte de bique !* (“cocô de cabra”). Nesse sentido, o humor aqui reside na manipulação de uma combinação consagrada na língua (Tagnin, 2005) através da paronímia. É preciso então que o leitor francês conheça a interjeição *crotte de bique !* para que ele compreenda a manipulação que está em jogo. Na tradução, optei por utilizar esse recurso de uma forma semelhante: a partir da manipulação da interjeição “pelos barbas do profeta!”, adotei

a solução “pelas barbas do bode!”. Assim, é estabelecida a relação entre a interjeição já existente e o sintagma “barba de bode”, que inclusive dá nome a uma planta. Ao mesmo tempo, parte do efeito humorístico pode ser atribuído ao ato subversivo de trocar “profeta” por “bode”.

Fig. 31 — Trecho da página 28 da tradução



Fonte: tradução da autora.

4.1.3 Intertextualidade

Como já apresentado no capítulo 2.2, *Tranche-Trognes* também utiliza a intertextualidade como recurso humorístico. Podemos dizer que, nesta obra, a intertextualidade ocorre por vezes na forma de ironia intertextual. Retomando a definição de Eco (2003), esta ocorre quando a situação ou frase mudam de sentido no novo contexto em que estão inseridas, em um “salto de registro”. Como veremos, em algumas situações os textos referidos não eram conhecidos pelo público-alvo da tradução, o que significaria a perda do efeito humorístico. De maneira geral a estratégia adotada nesses casos foi a criação de intertextos reconhecíveis pelo leitor brasileiro.

4.1.3.1 *Échelle de l'amour*

Fig. 32 — Trecho da página 13 de *Tranche-Trognes*



Fonte: *Tranche-Trognes* (JOLIBOIS; PASSERON, p. 13, 2012).

No capítulo “*Coquin de sort*”, identifiquei uma referência a obra *La Noche Oscura del Alma*, que data do século XVI e foi escrita por João da Cruz, sacerdote espanhol considerado como santo pelos católicos²⁰. Na obra, o sacerdote descreve os degraus da escada do amor (*les degrés de l'échelle de l'amour*) que a alma deve subir para chegar a Deus. Em *Tranche-Trognes* a situação é transferida para o contexto da obra, em uma mudança de registro. Em francês, o substantivo *échelle* pode designar tanto “escala” quanto “escada”. Na tradução, mantive a ideia de escada porque o objeto está presente na ilustração — o que constitui uma âncora pictórica (ASSIS, 2016) — e a situação que se desenha a partir daí já é cômica, mesmo que o leitor não compreenda a referência. Então, ainda que o leitor seja o que Eco (2003) considera um leitor ingênuo, a situação permite uma leitura que não leva em conta a intertextualidade, mas em que o riso provém da situação estapafúrdia do enredo.

²⁰ Cf. <<https://fr.aleteia.org/2017/03/25/les-dix-degrees-de-lechelle-de-lamour-selon-saint-jean-de-la-croix/>>

Fig. 33 — Trecho da página 13 da tradução



Fonte: tradução da autora.

4.1.3.2 Ô rage, ô désespoir

Fig. 34 — Trecho da página 19 de *Tranche-Trognes*Fonte: *Tranche-Trognes* (JOLIBOIS; PASSERON, p. 19, 2012).

Como descrito no capítulo 2.2, no capítulo “*Tant va la cruche à l’eau...*” há a referência a um trecho de um monólogo da peça de teatro *Le Cid* (1637), de Pierre Corneille. Nesse capítulo, Tranche-Trognes sai em busca de água para torturar Eusèbe, mas todas as suas tentativas são frustradas. Quando vai buscar água no rio que fica a uma légua de sua casa, acaba sendo interceptado por um cavaleiro que exige que ele entregue seus baldes. A referência ocorre sob a forma de um jogo de palavras, no lamento de Tranche-Trognes que encerra o capítulo: “*Eau rage ! Eau désespoir !*” (Em *Le Cid*, *Ô rage ! Ô désespoir !*²¹). A referência é compartilhada pelo público francês, uma vez que Corneille é um autor bastante importante e conhecido, e suas obras constituem leituras escolares na França. No Brasil, o autor não é conhecido, e, mesmo que fosse, seria bastante difícil reproduzir a homofonia (eau/ô [água/oh]) na citação traduzida para o português. Na hierarquização, os critérios adotados foram que a fala do personagem, como no texto de partida, fosse uma exclamação que estivesse relacionada à água para manter o diálogo com o enredo do capítulo. Além disso, a solução deveria combinar com a figura triste de Tranche-Trognes no quadrinho. A solução adotada foi “adeus, água cruel!”, que dialoga com o tema do capítulo e também se utiliza da manipulação de uma construção consagrada: o clichê “adeus, mundo cruel!”.

Fig. 35 — Trecho da página 19 da tradução



Fonte: tradução da autora.

4.1.3.3 Canções

²¹ Cf. <<http://www.gutenberg.org/files/36011/36011-h/36011-h.htm>>

Fig. 36 — Trecho da página 21 de *Tranche-Trognes*

Fonte: *Tranche-Trognes* (JOLIBOIS; PASSERON, p. 21, 2012).

As canções *Il est de nôtres* e *Boire un petit coup c'est agréable* aparecem no capítulo “*Surmenage*”; ambas são o que em francês se denomina *chanson à boire*, ou seja, canções tradicionalmente entoadas para encorajar o consumo de bebidas alcoólicas. Em geral, trata-se de canções de origem folclórica e/ou popular. Em *Tranche-Trognes*, pode-se dizer que se trata de ironia intertextual, uma vez que as canções estão deslocadas de seu uso habitual para a situação em que o personagem Tranche-Trognes as cantarola enquanto tortura sua vítima pelo *supplice de l'eau*, a “tortura da água”. O humor reside justamente no absurdo gerado pelo contraste do tom festivo e alegre da música com a cena grotesca de tortura. O problema de tradução decorre da falta de correspondência em português, visto que o gênero discursivo das *chanson à boire* não faz parte da tradição brasileira. Buscou-se então encontrar uma ou duas canções que dialogassem com o tema da água ou que envolvessem bebida e reproduzissem a ironia presente no texto de partida. Optei pela marchinha de carnaval “Turma do Funil”, que remete ao consumo de bebidas alcoólicas e ao funil usado pelo personagem (uma conexão não presente no texto de partida), e “Água de Beber”, canção composta por Tom Jobim e Vinicius de Moraes.

Fig. 37 — Trecho da página 21 da tradução



Fonte: tradução da autora.

4.1.3.4 Provérbios e ditados populares

Os autores utilizam alguns provérbios e ditados populares com função ao mesmo tempo apelativa e fática. De maneira geral, eles não representaram grandes obstáculos de tradução, mas trarei um exemplo à guisa de ilustração. A estratégia utilizada com frequência foi encontrar um provérbio ou ditado popular que em português estabelecesse uma função análoga à do texto de partida.

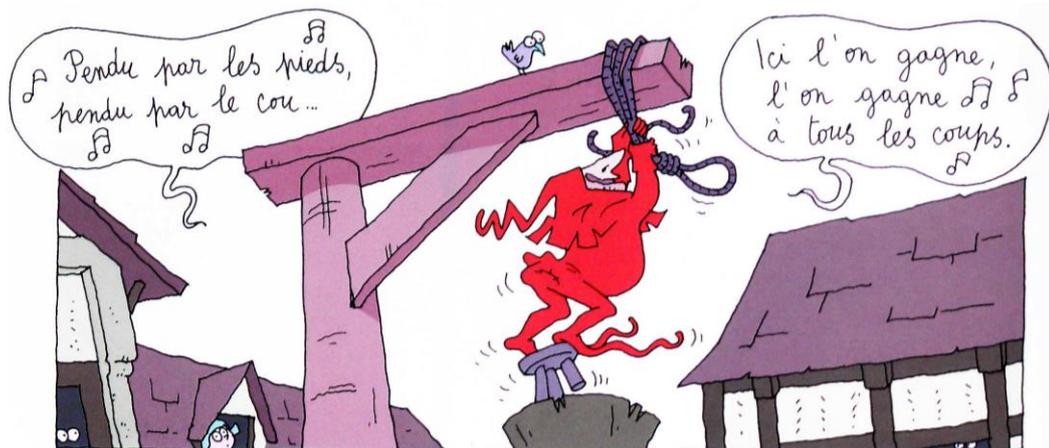
“*Tant va la cruche à l’eau...*” é o título do terceiro capítulo da obra e se refere ao provérbio *tant va la cruche à l’eau qu’à la fin elle se casse* (“Tantas vezes vai o jarro à água que no fim ele se quebra”), que significa “tantas vezes cometemos os mesmos erros que acabaremos sofrendo suas consequências”. O provérbio dialoga com a narrativa do capítulo, em que o carrasco tenta conseguir água de vários jeitos para torturar Eusèbe. Em português há o mesmo provérbio “tantas vezes vai o cântaro à fonte que no fim lá deixa a asa”, que possui uma variação ainda mais semelhante à versão francesa “tantas vezes vai o cântaro à fonte que no fim se quebra”. Na tradução, optei então, por recorrer ao provérbio correspondente em português.

4.1.4 Canção e poema criados pelos autores

Conforme mencionado no capítulo 2.2, em *Tranche-Trognes* há uma canção e um poema criados pelos autores. No caso da canção, optei pela recriação, com uma letra diferente que contivesse expressões que se relacionassem com a profissão de carrasco. Essa escolha decorreu de uma tentativa de recriar a função apelativa por meio de conhecimentos compartilhados dos receptores do texto de partida, que, a partir disso, podem produzir relações. A maior dificuldade nesse caso foi criar uma canção que fosse reconhecida como tal, da mesma forma que ocorre no texto de partida. O poema, diferentemente da canção, foi recriado tendo como base o conteúdo do poema do texto de partida.

4.1.4.1 *Pendu par les pieds*

Fig. 38 — Trecho da página 32 de *Tranche-Trognes*



Fonte: *Tranche-Trognes* (JOLIBOIS; PASSERON, p. 32, 2012).

No capítulo “*Visite*”, quando Crépin chega à cidade, Tranche-Trognes está preparando a corda de uma forca e cantarolando uma música. Em linhas gerais, a música diz basicamente o seguinte: “preso pelo pé, preso pelo pescoço, aqui a gente sempre sai no lucro”. O humor reside no grotesco contraste entre a ação do personagem de cantarolar alegremente uma canção e o conteúdo da canção cantada por ele, que se refere à execução. Além disso, há um jogo de

palavras em *gagner à tous les coups*²², expressão usada por casas de loteria para atrair clientes com a promessa de que o dinheiro não será jogado fora. O substantivo *coup* também designa “golpe”, “pancada”, e o verbo *gagner* pode significar tanto “vencer” quanto “receber remuneração”, dialogando com a profissão de carrasco, como se, interpretando literalmente, o carrasco recebesse um pagamento a cada golpe. Por fim, há uma rima criada pelas palavras homófonas *cou* (“pescoço”) e *coups*. Na tradução, optei por criar uma nova canção, utilizando uma expressão em português que remetesse ao carrasco e, como a canção do texto de partida, também rimasse. A solução adotada joga com a expressão “tirar o pai da força”, que significa “fazer algo com muita pressa”, e com a ideia de tempo, aludindo ao sentido literal da expressão. Assim, ao recorrer a uma expressão de uso consagrado, reforço mais uma vez a função apelativa do texto. Além disso, busquei reproduzir a rima do texto de partida, utilizando as palavras “suplício” e “desperdício”.

Fig. 39 — Trecho da página 32 da tradução



Fonte: tradução da autora.

4.1.4.2 *Ballade pour une belle emprisonnée*

Fig. 40 — Trecho da página 47 de *Tranche-Trognes*

²² Cf. <<http://www.cnrtl.fr/definition/academie9/gagner>>;
<<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=401119590;r=1;nat=;sol=1;>>



Fonte: *Tranche-Trognes* (JOLIBOIS; PASSERON, p. 47, 2012).

No capítulo “*Examen*”, Tranche-Trognes, com o intuito de ganhar o torneio de poesia do conde e impressionar Abigaëlle, obriga Crépin a lhe dar o poema que seu sobrinho escreveu. De início, Crépin reluta muito, mas acaba dando o poema ao tio. O que parece inicialmente um poema de amor acaba se revelando um poema de revolta contra o regime absolutista, que diz mais ou menos o seguinte: “Minha adorada se chama Liberdade. Infelizmente, pelos poderosos, na prisão... ela foi jogada/ Revoltemo-nos, meus irmãos, vale a pena, e dos reis e nobres cortemos o pescoço”. Para traduzi-lo, busquei basicamente recriá-lo de forma que os versos rimassem, como no texto de partida, e o conteúdo geral fosse preservado. Como em francês o poema era em versos livres, não foi preciso me preocupar com a métrica. A solução adotada foi a seguinte: “Minha amada se chama Liberdade. Mas os poderosos a trancaram na prisão... sem

piedade./ Revoltemo-nos, irmãos, por ela vale o esforço, e dos reis e nobres cortemos o pescoço”.

Fig. 41 — Trecho da página 47 da tradução



Fonte: tradução da autora.

4.1.5 Referências enciclopédicas

Como vimos no capítulo 2.1, segundo o estudo de Laurian (1992), e conforme vem sendo demonstrado no presente capítulo, a manutenção de determinados referentes do texto de partida

pode seguidamente significar a perda do efeito humorístico. Por isso, optei por adaptar as referências do texto de partida por outras mais conhecidas do leitor brasileiro, no intuito de possibilitar a produção de associações e inferências, e por fim, produzir o efeito desejado.

4.1.5.1 Malpertuis

Fig. 42 — página 31 de *Tranche-Trognes*



Fonte: *Tranche-Trognes* (JOLIBOIS; PASSERON, p. 31, 2012).

No capítulo “*Du balai !*”, durante a visita de Pétronille, Hildegarde e Radegonde, Abigaëlle sugere que elas testem as vassouras novas voando até a clareira de suas amigas. Há aí a referência a *Malpertuis* (1943), romance fantástico do escritor belga Jean Ray, que deu origem à adaptação cinematográfica de mesmo nome (1971), dirigida por Harry Kümel. “*Malpertuis*” é o nome da mansão onde se passa a maior parte do enredo. Apesar de a obra não ter relação com a bruxaria, os personagens das obras são remanescentes de deidades gregas que vivem em corpos humanos, dentre elas a Górgona, que tinha o poder de transformar os outros em pedra com o olhar, ou seja, criaturas fantásticas. Além disso, a atmosfera das obras é sombria e assustadora, o que pode ter levado os autores a fazer a associação com as bruxas. No Brasil, tanto o romance quanto a adaptação cinematográfica parecem ser pouco conhecidos e o leitor

talvez ignorasse a referência. Por isso, na tradução, no processo de hierarquização, estabeleci que a solução deveria ser uma referência que de alguma forma se relacionasse à bruxaria e fosse o nome de um local. Escolhi traduzi-la por Salém, em uma alusão aos últimos julgamentos por bruxaria no povoado de Salém, nos Estados Unidos, em 1692. A escolha foi motivada pelo fato de a história ser mais conhecida, tendo sido inclusive bastante explorada pela indústria cultural, o que possibilita que mais leitores façam a relação entre ela e as feiticeiras de *Tranche-Trognes*. Além disso, Salém se relaciona diretamente à bruxaria, explicitando essa relação e ampliando o efeito humorístico.

Fig. 43 — Trecho da página 31 da tradução



Fonte: tradução da autora.

4.1.5.2 *L'amour est dans le pré*

Fig. 44 — Trecho da página 38 de *Tranche-Trognes*



Fonte: *Tranche-Trognes* (JOLIBOIS; PASSERON, p. 38, 2012).

No capítulo “*Sortilège*”, há uma referência ao *reality show* francês *L’amour est dans le pré* (JOLIBOIS; PASSERON, 2012, p. 38), exibido no canal de televisão M6 desde 2006 até os dias de hoje. O objetivo do programa é mediar o encontro entre fazendeiros e telespectadores em busca de um relacionamento amoroso. Em *Tranche-Trognes*, o *reality show* é citado por Crépin durante sua tentativa de ajudar o carrasco a lembrar como se chama o *amour courtois*. O humor na referência a *L’amour est dans le pré* reside justamente na sugestão inusitada, visto que se trata de uma referência bastante atual inserida em uma obra que se passa na Idade Média. Para atingir o efeito humorístico, é preciso então que o leitor conheça a referência ao programa. Na hierarquização, o critério estabelecido foi de que a tradução contivesse a palavra “amor”, para recuperar a relação com “amor cortês” e se referisse a outra obra. A solução adotada foi “Amor nos tempos do cólera”, em referência ao romance de Gabriel García Marquez (1985), obra bastante conhecida. Quanto às outras sugestões do sobrinho do carrasco, *amour mou* é uma possível referência à canção de Hubert-Félix Thiéfaine de mesmo nome (1980) e *amour fou* poderia ser uma referência aos filmes de mesmo nome, um deles dirigido por Jacques Rivette (1969) e o outro por Roger Vadim (1993). No entanto, nenhuma delas é muito evidente. Além disso, os dois adjetivos são palavras semelhantes, rimam e têm significado engraçado (*fou* significa “louco” e *mou*, “mole”). Na hierarquização, os critérios utilizados

foram a rima e a possibilidade de uma ou ambas as soluções serem lidas tanto como referências a outras obras quanto por seu significado denotativo. As soluções tradutórias propostas para esse caso foram “amor bandido”, que serve de título a canções e filmes e “amor ardido”, que rima com o primeiro, é uma palavra engraçada e manipula a combinação “amor ardente”.

Fig. 45 — Trecho da página 38 da tradução



Fonte: tradução da autora.

4.1.6 Reprodução do discurso publicitário

Como vimos no capítulo 2.2, uma das brincadeiras com a profissão de carrasco joga com o discurso publicitário. Há então uma transposição de um discurso atual para o contexto medieval da obra. Na tradução, a estratégia adotada de maneira geral foi a reprodução desse discurso em português. Quando não foi possível manter o tom do discurso, privilegiei soluções que estabelecessem uma dupla leitura com a profissão de carrasco, como veremos.

4.1.6.1 *Room supplice ! Premier Service !*

Fig. 46 — Trecho da página 21 de *Tranche-Trognes*

Fonte: *Tranche-Trognes* (JOLIBOIS; PASSERON, p. 21, 2012).

No capítulo “*Surmenage*”, há uma manipulação da frase em inglês *room service !*, usada por camareiros para anunciar o serviço de quarto no hotel. Ao invés de *service*, a frase exclamada por Tranche-Trognes (JOLIBOIS; PASSERON, 2012, p. 21) quando ele entra na cripta com a água para torturar Eusèbe usa *supplice* (“suplício”). O humor reside no fato de a frase estar *room service !* relacionada a um serviço de comodidade, de um “mimo” ao cliente ser ironicamente deslocada para o contexto da tortura. Ao mesmo tempo, o humor joga mais uma vez com a similaridade fonética: *room supplice* tem entonação semelhante a *room service* pronunciada com sotaque francês. *Premier service*, por sua vez, significa “serviço de primeira categoria”, “serviço de qualidade” e há uma rima entre *supplice* e *service*. Na tradução de *room supplice !*, os critérios utilizados na hierarquização foram de que a solução fosse a manipulação de uma frase relacionada a um mimo ao cliente e, para *premier service !*, que a solução evocasse qualidades do serviço. Além disso, estabeleci que houvesse algum tipo de rima. As soluções adotadas, “martírio a domicílio!” e “agonia de primeira categoria!”, cumprem os critérios estabelecidos e trazem rimas internas.

Fig. 47 — Trecho da página 21 da tradução

Instantes depois...



Fonte: tradução da autora.

4.1.6.2 Promo sur la coupe

Fig. 48 — Trecho da página 16 de *Tranche-Trognes*



Fonte: *Tranche-Trognes* (JOLIBOIS; PASSERON, p. 16, 2012).

No capítulo “*Chaussure à son pied*”, o Comte Heybon contrata Tranche-Trognes para torturar Eusèbe, pois acredita que o criado tenha roubado seu dente de ouro enquanto ele dormia. Tranche-Trognes então oferece folhetos dizendo que está com uma *promo sur la coupe* (“promoção no corte”). Há um jogo de palavras por ambiguidade, uma vez que o substantivo *coupe* (“corte”), nesse contexto, pode ser lido tanto como corte no sentido de decepamento quanto no sentido de corte de cabelo, uma vez que a expressão *promo sur la coupe* é usada em anúncios de propaganda de cabeleireiro. Na tradução, os critérios estabelecidos na hierarquização foram que a solução desse conta dessa dupla-leitura entre o anúncio do

decepamento e do corte de cabelo. Optei então pela expressão “aparar as pontas”. Essa solução busca então criar um trocadilho entre as pontas do cabelo e as extremidades do corpo.

Fig. 49 — Trecho da página 16 da tradução



Fonte: tradução da autora.

4.1.6.3 Matériel dernier cri

Fig. 50 — Trecho da página 36 de *Tranche-Trognes*



Fonte: *Tranche-Trognes* (JOLIBOIS; PASSERON, p. 36, 2012).

No capítulo “*Sortilège*” (JOLIBOIS; PASSERON, 2012, p. 36), Tranche-Trognes se oferece para mostrar sua cripta para Crépin. O personagem faz um trocadilho, *matériel dernier cri*. Em francês, *dernier cri* é uma locução adjetiva que se usa para designar um produto “de última geração”. Mas além disso, literalmente significa “último grito”, produzindo o efeito humorístico a partir da associação da expressão com a situação da obra, em que Tranche-Trognes a utiliza para referir-se aos instrumentos de tortura. Aqui, portanto, mais uma vez percebe-se a função apelativa do texto. Na tradução, os critérios utilizados para reproduzir o humor foram que a solução também produzisse um jogo de palavras com uma expressão que exaltasse características positivas dos equipamentos do carrasco, mas que tivesse um duplo sentido que se relacionassem de alguma forma com a situação. A solução adotada foi “material lindo de morrer”, que joga com a associação de “morrer” com profissão do carrasco e se utiliza de uma expressão existente em português para atribuir características positivas a seus instrumentos.

Fig. 51 — Trecho da página 36 da tradução



Fonte: tradução da autora.

4.1.7 Vocativos e pronomes

Em determinados momentos, como adiantei no capítulo 2.2, os vocativos que Tranche-Trognes utiliza para se dirigir a Abigaëlle funcionam como recurso humorístico. A estratégia utilizada na tradução foi, primeiramente, analisar se eles tinham a mesma função em português e, quando identifiquei que o texto de partida apresentava algum conhecimento não compartilhado pelos leitores brasileiros ou uma referência não existente em português, optei pela adaptação. Além dos vocativos, há ainda os pronomes de tratamento, que remetem a uma estrutura social monárquica. Como ocorre com as *poulaines*, em português por vezes não há correspondência para essas formas de tratamento ou, quando há, elas talvez não sejam reconhecidas pelo leitor brasileiro. Na tradução, a estratégia foi buscar soluções que desempenhassem uma função análoga à do texto de partida.

4.1.7.1 Os vocativos pelos quais Tranche-Trognes chama Abigaëlle

Fig. 52 — Trecho da página 10 de *Tranche-Trognes*



Fonte: *Tranche-Trognes* (JOLIBOIS; PASSERON, p. 10, 2012).

Ao longo de toda a obra, o carrasco utiliza diversos vocativos para se dirigir à Abigaëlle (JOLIBOIS; PASSERON, 2012): *mon coquelicot sauvage* (“minha papoula silvestre”), *mon fragile coquelicot bien-aimée* (“minha frágil papoula adorada”), *mon lys adoré* (“meu lírio adorado”), *astre céleste* (“astro celeste”), *ma crêpe au miel* (“meu crepe de mel”), *ma tartine de miel* (“meu pão com mel”) e *belle et troublante colombe* (“bela e estonteante moça”), *ma fleur de courgette* (“minha flor de abobrinha”). O humor reside no fato de serem vocativos antiquados e exagerados e brinca com a ideia dos apelidos carinhosos que se dá para o amado quando se está apaixonado. Na tradução, optei por traduzir alguns de maneira mais “colada” ao texto de partida, como por exemplo *mon lys adoré*, que traduzi por “meu lírio adorado”, *ma*

fleur de courgette, que traduzi por “minha flor de abobrinha”, e *astre céleste*, que foi traduzido como “astro celeste”. Essa decisão foi tomada porque identifiquei que em português esses vocativos funcionariam de modo semelhante ao texto de partida. No entanto, em outras situações, optei por adaptá-los. É o caso, por exemplo, dos vocativos com o substantivo *coquelicot*, “papoula” em português. Provavelmente a alusão à papoula se refira à cor dos cabelos de Abigaëlle, pois é uma flor vermelha. Por entender que muitos leitores talvez não saibam o que é papoula ou desconheçam a cor da flor, optei por traduzir os vocativos por outro substantivo que remetesse ao vermelho. As soluções adotadas foram “moranguinho silvestre” e “meu delicado moranguinho adorador”, que também cumprem a função de vocativo brega que os vocativos tinham no texto de partida. Quanto a *ma crêpe au miel*, *crêpe* designa uma espécie de panqueca feita com farinha de trigo, leite e ovos e, apesar de termos uma palavra correspondente em português, crepe, a combinação “crepe de mel” não é recorrente em português e pode produzir um efeito de estranhamento ao invés de produzir humor. Em relação à *ma tartine de miel*, *tartine* designa uma fatia de pão com algum tipo de acompanhamento (por exemplo, manteiga, geleia ou mel). Em português não temos uma palavra específica para isso, utilizamos simplesmente sintagmas como “pão com manteiga”, “pão com geleia”, etc. No entanto, a forma “pão com mel” não parece um vocativo. Pensando nisso, escolhi as soluções “meu pãozinho de mel” e “meu bolinho de mel”, na tentativa de utilizar vocativos antiquados e ao mesmo tempo manter a referência ao mel, que remete à doçura. Por fim, em relação à *belle et troublante colombe*, o substantivo *colombe* designa pomba, em especial a pomba branca associada à pureza. Por extensão, em contextos literários, *colombe* designa também meninas ou jovens mulheres²³. Na tradução, a solução adotada foi “jovem e estonteante donzela”, pois “donzela” remete ao passado, é uma palavra “literária” e também se refere a mulheres jovens.

Fig. 53 — Trecho da página 10 da tradução

²³ Cf. <<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?11;s=2957989545;r=1;nat=;sol=0;>>



Fonte: tradução da autora.

4.1.7.2 Os pronomes e o vocativo usados com *Tranche-Trognes* pelo vendedor de sapatos

Fig. 54 — Trecho da página 26 de *Tranche-Trognes*

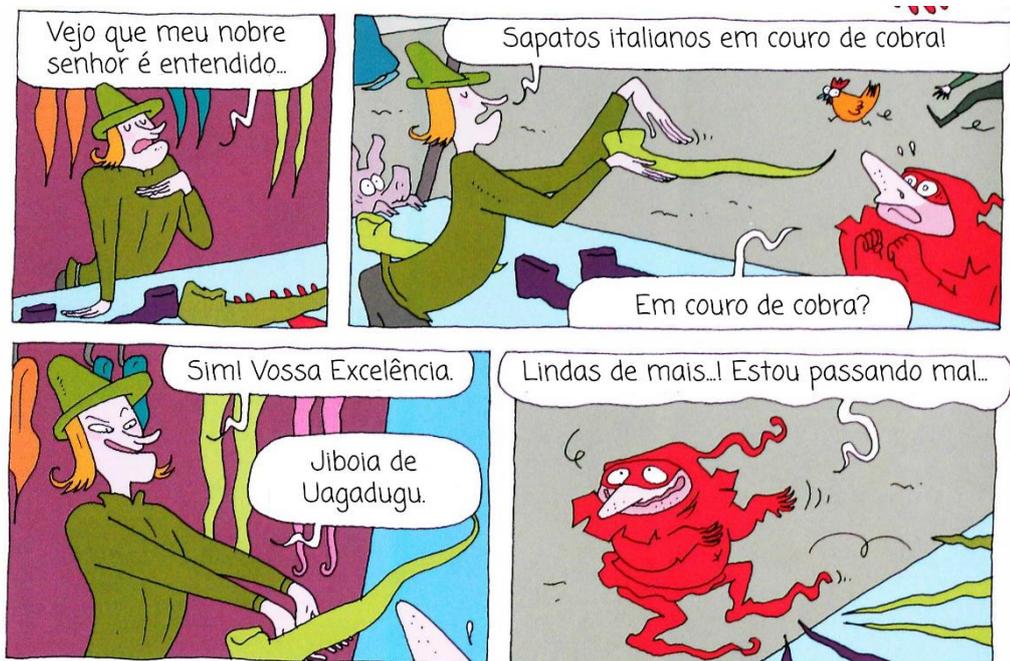


Fonte: *Tranche-Trognes* (JOLIBOIS; PASSERON, p. 26, 2012).

No capítulo “*Chaussure à son pied*”, *Tranche-Trognes* fica encantado com *poulaines* e é bajulado pelo vendedor de sapatos, que, além de exaltar as características do produto, utiliza-se do discurso para tentar convencer o carrasco a comprá-lo. O vendedor usa os pronomes *messire* e *monseigneur* e o vocativo *mon prince* para se dirigir ao carrasco. Em francês, *messire* era um título concedido aos senhores da nobreza; *monseigneur*, uma apelação concedida a

peças da alta aristocracia francesa ou do alto clero; *mon prince* significa simplesmente “meu príncipe”, que foi a solução adotada na tradução, pois em meu entender, ela desempenha a mesma função do texto de partida. Em resumo, todas essas formas de tratamento tinham a função de bajular o carrasco e percebe-se que há uma escala ascendente de importância entre as três, que tentei reproduzir na tradução. Em português, não há um título correspondente a *messire*, por isso optei pela solução “meu nobre senhor”, que possui uma função semelhante. *Monseigneur*, por sua vez, possui correspondência em português, “monsieur”, mas ela é mais comumente associada à igreja do que à nobreza. Por isso, optei por “Vossa Excelência”, que também denota importância e respeito e cumpre a função de pronome de tratamento exagerado em relação ao carrasco.

Fig. 55 — Trecho da página 26 da tradução



Fonte: tradução da autora.

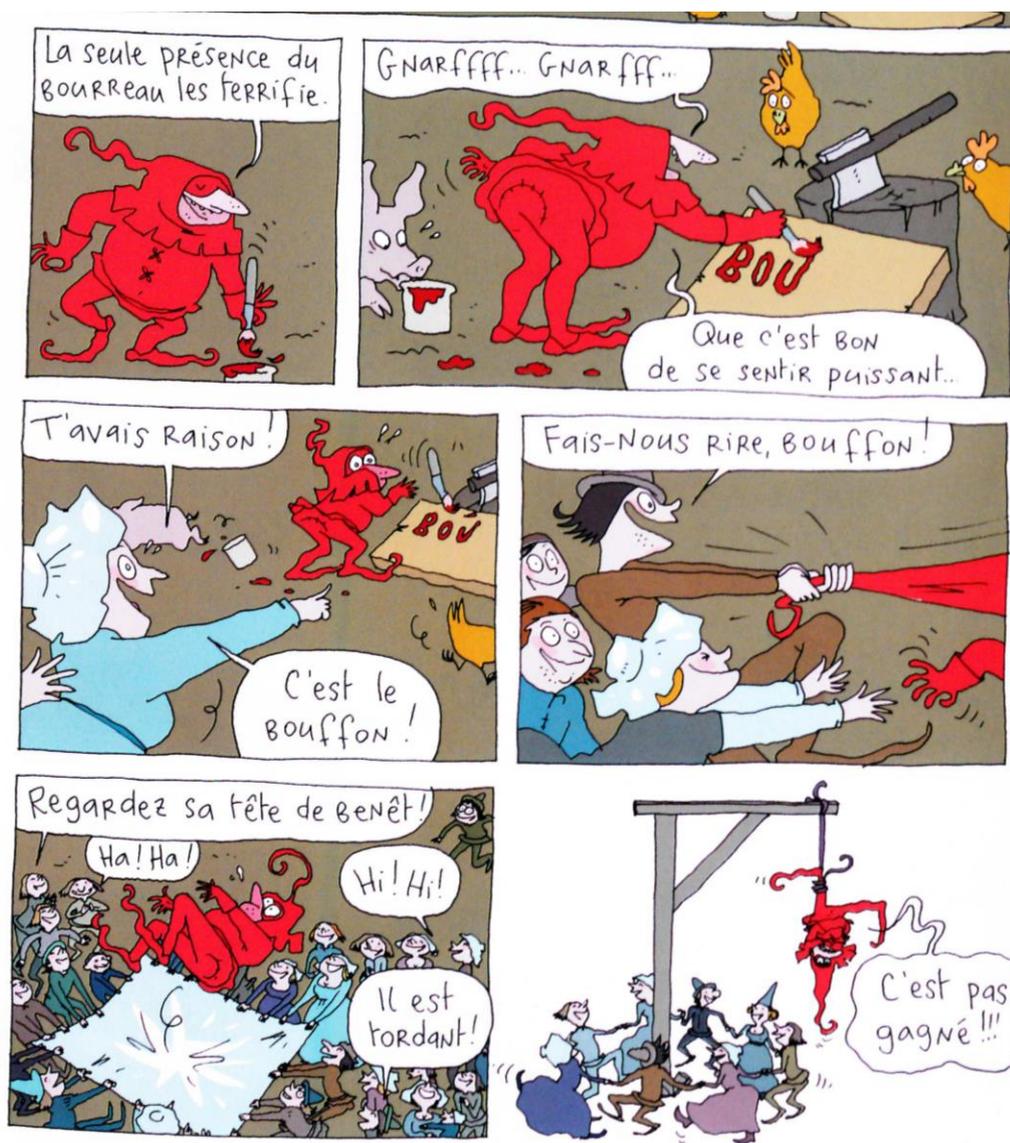
4.1.8 Outros problemas linguístico-culturais

Nesta categoria, agrupei problemas de tradução que, como outros problemas já comentados neste capítulo, apresentam obstáculos relacionados a diferenças entre as línguas e

culturas do texto de partida e da tradução, mas que de alguma forma não se encaixaram nas categorias anteriores. Veremos, em cada caso específico, a estratégia adotada.

4.1.8.1 Bourreau e Bouffon

Fig. 56 — Trecho da página 6 de *Tranche-Trognes*



Fonte: *Tranche-Trognes* (JOLIBOIS; PASSERON, p. 6, 2012).

Quando o carrasco chega à cidade, é confundido por seus vizinhos com um bobo da corte pela semelhança entre suas roupas. Enquanto o carrasco pensa que os curiosos que estão

se reunindo em volta dele o temem, eles na verdade estão esperando uma confirmação de sua profissão. Quando Tranche-Trognes começa a escrever *bourreau* (“carrasco”) na placa que ele colocará em frente à sua casa, os vizinhos pensam que escreverá a palavra *bouffon* (“bobo da corte”), pois as primeiras três letras das palavras são as mesmas. Uma das pessoas então grita “Você tinha razão! É o bobo da corte!”. O humor reside na confusão causada pela semelhança entre as palavras e pela oposição entre a figura do carrasco e a do bobo da corte, que produzem associações muito diferentes, à tortura e ao riso, respectivamente. Na tradução, a primeira tentativa de reprodução do humor se deu a partir de um levantamento de sinônimos para as duas palavras, que posteriormente levaria a uma seleção de palavras que fossem semelhantes entre si para criar o jogo do texto de partida. No entanto, os sinônimos de carrasco (“verdugo”, “torturador”, etc.) são muito diferentes dos sinônimos de bobo da corte (“bufão”, “palhaço”, etc.), o que impossibilitava o uso da mesma estratégia. Fiz outras tentativas com o nome “Decapiteu”, mas novamente não encontrei sinônimos de “bobo da corte” que começassem com a mesma letra ou tivessem semelhança fonética. Optei então por recriar o jogo utilizando a palavra “carrasco” e “corte”. A solução adotada, “‘C’ de ‘corte’! É o bobo da corte!” de certa forma enfraquece o efeito humorístico, mas cumpre a função de acarretar o mal-entendido entre os vizinhos.

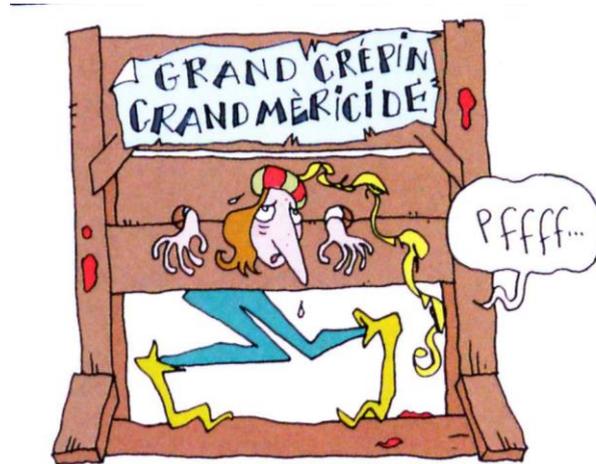
Fig. 57 — Trecho da página 6 da tradução



Fonte: tradução da autora.

4.1.8.2 *Grand Crépin, Grandmèricide*

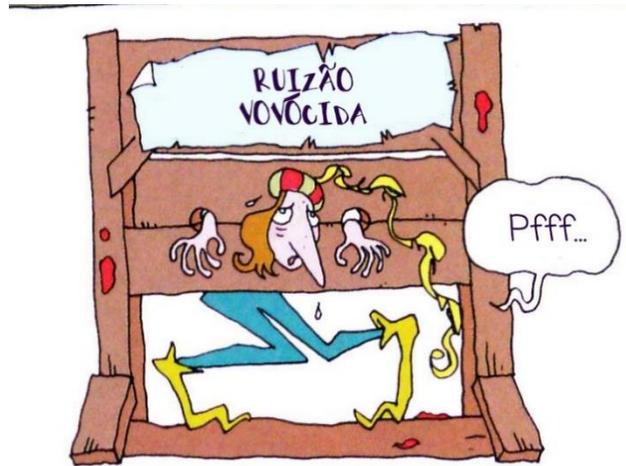
Fig. 58 — Trecho da página 43 de *Tranche-Trognes*



Fonte: *Tranche-Trognes* (JOLIBOIS; PASSERON, p. 43, 2012).

No capítulo “*Examen*”, Tranche-Trognes aplica uma prova para Crépin e a questão sorteada, à qual ele deve responder corretamente, é “como identificar uma feiticeira?”. Crépin não sabe a resposta e Tranche-Trognes a descreve como velha, muito feia e desdentada, etc. Ele diz que, quando se identifica uma feiticeira, deve-se correr e “neutralizá-la” antes que ela lance um feitiço. De repente, Crépin avisa que avistou uma feiticeira e corre em direção a uma senhora idosa e a nocauteia com a clava de Tranche-Trognes. O carrasco corre desesperado e diz ao sobrinho que aquela não é uma feiticeira, e sim a mãe dele, ou seja, a avó de Crépin. O sobrinho aparece preso no pelourinho, como os irmãos *Piquepoules* no início do capítulo, com uma placa em que se lê “*grand Crépin, grandmèricide*”. A palavra *grandmèricide* é um neologismo criado a partir da palavra *grand-mère* (“avó”) e do sufixo *-cide*, que significa “matar”. O humor está no jogo criado pela repetição da palavra *grand*, presente no apelido de Crépin e no crime a ele atribuído. Na tradução, não foi possível recriar o jogo pela repetição por conta das diferenças entre o aumentativo em português e francês, portanto, tentei direcionar o humor para o neologismo “vovócida”, que brinca com a mistura de um sufixo formal com a forma carinhosa “vovó”.

Fig. 59 — Trecho da página 43 da tradução



Fonte: tradução da autora.

4.1.8.3 *Hésiter à se mouiller*

Fig. 60 — Trecho da página 20 de *Tranche-Trognes*

Fonte: *Tranche-Trognes* (JOLIBOIS; PASSERON, p. 20, 2012).

No capítulo “*Surmenage*”, há um jogo de palavras por ambiguidade. Em francês, o verbo *se mouiller* pode significar tanto “molhar-se” quanto, na linguagem coloquial, “comprometer-se”, “correr riscos”. O humor aqui está no jogo entre o sentido literal e o popular da expressão. Na tradução, os critérios utilizados foram que a solução adotada também estabelecesse um jogo com a palavra “molhar” ou que também remetesse à “água” ou “chuva”. A solução escolhida

se utiliza da expressão “quem está na chuva é para se molhar”, que significa “deve-se estar consciente dos riscos que se está correndo”. Essa solução dialoga com o tema do capítulo, é condizente com a imagem (do carrasco na chuva) e se aproxima da expressão humorística do texto de partida.

Fig. 61 — Trecho da página 20 da tradução



Fonte: tradução da autora.

4.1.8.4 Artisan bourreau

Fig. 62 — Trecho da página 35 de *Tranche-Trognes*



Fonte: *Tranche-Trognes* (JOLIBOIS; PASSERON, p. 35, 2012).

Como analisado no capítulo 2.2, *artisan* é um adjetivo que designa alguém que exerce, por conta própria, um trabalho manual de acordo com as normas tradicionais do ofício. O trabalho desse tipo de profissional até hoje é muito valorizado na França, pois o título é

concedido geralmente após uma formação rigorosa que o torna apto a realizar o ofício²⁴. O humor joga com a quebra da convencionalidade (TAGIN, 2005) pela associação entre *bourreau* e *artisan*, uma combinação que não existe normalmente em francês. Além de haver uma manipulação das combinações consagradas, mais uma vez o humor joga com o absurdo gerado pela “normalização” da profissão de carrasco. Apesar de em português existir a palavra “artesão”, ela não tem o mesmo valor que *artisan* e não é usada do mesmo modo que em francês. Na tradução, para recuperar a ideia de atividade valorizada que requer conhecimento e competências, optei pela solução “arte da carrascaria”. A palavra “arte” remete a um “acervo de normas e conhecimentos indispensáveis ao exercício correto de uma atividade, ofício ou profissão”²⁵ e o neologismo que une a palavra “carrasco” a um sufixo “aria”, presente em palavras como “padaria”, “confeitaria”, é associado a alguns ofícios.

Fig. 63 — Trecho da página 35 de *Tranche-Trognes*



Fonte: tradução da autora.

4.2 CONSIDERAÇÕES SOBRE OUTROS PROBLEMAS DE TRADUÇÃO

Como analisado no capítulo 3.1, em *Tranche-Trognes* a função fática se faz presente quando há uma “piscadela” para o leitor através de alusões a elementos da língua e da cultura francesa. Nos casos em que considere que se tratava de conhecimentos não-compartilhados pelos leitores brasileiros, optei por soluções tradutórias que se adaptassem à nossa cultura. Foi o que aconteceu, por exemplo, com *livre*, unidade de massa usada na Idade Média (JOLIBOIS; PASSERON, 2012, p. 8), em português, “libra”, que traduzi por “quilo”, pois em português

²⁴ Cf. <http://lentreprise.lexpress.fr/creation-entreprise/etapes-creation/tout-pour-devenir-artisan_1526760.html>

²⁵ Cf. HOUAISS. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

associa-se a palavra “libra” com a unidade monetária e há poucas informações em nossa língua sobre essa unidade de massa na França medieval. O mesmo ocorre com a moeda medieval *sol* (JOLIBOIS; PASSERON, 2012, p. 8), que optei por traduzir por “centavos”.

Nesse mesmo sentido, não temos correspondências para algumas palavras em português, por exemplo, *poulaines* (JOLIBOIS; PASSERON, 2012, p. 25): conforme explicado no capítulo 2.2, são sapatos com bicos muito compridos, característicos do final da Idade Média. Na tradução, em razão da falta de equivalência em português e do conhecimento não-compartilhado, optei simplesmente por “sapatos”.

No que se refere à linguagem, a obra apresenta uma grande variedade de registros, entre formal e informal, familiar e literário, e conta ainda com representações da fala (*kessekecétruc ?* em vez de *qu’est-que c’est ce truc ?*, “o que é isso?”). Essa variação tem como objetivo provocar diferentes efeitos na leitura, como explicitar as relações entre os personagens, expressar suas intenções ou ressaltar suas reações a determinados acontecimentos da história. Na tradução, busquei reproduzir esses registros por meio da identificação, em português, de formas que desempenhassem funções análogas às do texto de partida, como vemos no exemplo abaixo, na representação da fala:

Fig. 64 — Trecho da página 12 da tradução



Fonte: tradução da autora.

Além disso, podemos perceber que os mesmos personagens utilizam diferentes pronomes de tratamento entre si de acordo com suas intenções em determinada situação. O personagem Tranche-Trognes dirige-se desde o primeiro momento a Abigaëlle por *tu*, pronome que denota informalidade e que traduzi como “você”. Mas, em determinadas situações, quando, por exemplo, o personagem quer se dirigir à feiticeira de modo “galanteador”, ele utiliza o pronome *vous*, que denota formalidade.

Fig. 65 — Trecho da página 12 de *Tranche-Trognes*

Fonte: *Tranche-Trognes* (JOLIBOIS; PASSERON, p. 12, 2012).

Decidi, nessa situação, traduzir o tratamento pelo pronome de 2.^a pessoa do singular conjugado de acordo com as regras da gramática normativa, pouco usual entre nós. Assim, o efeito de leitura é reproduzido pela mudança súbita do pronome “você” para “tu”, e o leitor pode estabelecer relações a partir disso.

Fig. 66 — Trecho da página 12 da tradução.



Fonte: tradução da autora.

Em outros casos, quando compreendi que o pronome *vous* foi usado pelos personagens com o intuito de estabelecer uma relação de respeito, optei por um pronome que julguei ter uma função análoga, “o senhor”.

Fig. 67 — Trecho da página 38 da tradução



Fonte: tradução da autora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho busquei discutir o processo de minha tradução da obra francesa *Tranche-Trognes* (2012), de Christian Jolibois e Joëlle Passeron. O foco do trabalho se deu na tradução do humor.

Após a apresentação dos autores e da obra, lancei mão de reflexões teóricas sobre a percepção dos quadrinhos como linguagem, e não como gênero (EISNER, 2008; MCCLLOUD, 1994), e sobre as especificidades desse tipo de tradução (ASSIS, 2016).

Em um segundo momento, apresentei pesquisas sobre o humor e a tradução de textos humorísticos e levantei questões acerca da importância dos conhecimentos prévios para a produção do efeito humorístico. Como argumentei, especialmente a partir dos estudos de Laurian (1992; 2017), as piadas seguidamente se baseiam em associações e inferências que o receptor deve estabelecer a partir de conhecimentos linguísticos e culturais, de referências enciclopédicas e de referências a outros textos (ECO, 2007) que ele compartilha com o emissor. Além disso, a autora relembra que, nesses casos, fornecer explicações acerca dessas referências significa provavelmente a perda do efeito humorístico. Quando esses conhecimentos constituem combinações consagradas na língua, um dos recursos de produção de humor pode se dar ainda pela manipulação dessas combinações (TAGNIN, 2005).

Em *Tranche-Trognes*, essa relação entre humor e conhecimentos prévios se faz bastante presente e, especialmente no caso de compartilhamento de conhecimentos culturalmente específicos, gera importantes problemas de tradução. Fiz uma análise de como se dá a construção do humor na obra e apresentei exemplos de conhecimentos prévios necessários para a compreensão de determinadas brincadeiras na obra, demonstrando que alguns jogos de palavra se davam pela manipulação das combinações consagradas em francês.

Além disso, busquei justificar minhas decisões tradutórias a partir da análise textual orientada para a tradução (NORD, 2008) de *Tranche-Trognes* e da apresentação do projeto para a tradução, no qual propus uma alteração na faixa etária do público-alvo e confrontei o público-alvo e as funções textuais de ambos os textos. No projeto defini o escopo da tradução (VERMEER apud NORD, 2008) e adiantei as consequências que essa decisão acarretaria, isto é, a adaptação de determinadas referências para um novo ambiente cultural, o brasileiro. Comentei ainda sobre a adoção dos princípios de Assis (2016) para a tradução de quadrinhos, especialmente no que diz respeito à mancha gráfica e ao trabalho tipográfico. Explicitarei também

a metodologia adotada para a tradução da comicidade na obra, baseada sobretudo nos princípios de seleção e hierarquização de Reiß (2009).

Por fim, apresentei os comentários da tradução, detalhando o processo de produção do humor no texto de partida e justificando as soluções adotadas na tradução através das reflexões teóricas sobre tradução do humor e da perspectiva funcionalista.

O trabalho aponta para a conclusão de que o tradutor de textos humorísticos deve conhecer as culturas envolvidas no processo para, primeiramente, identificar no texto de partida as referências culturais e, em um segundo momento, julgar se a manutenção dessas referências na tradução fará com que o leitor produza associações semelhantes. Se o tradutor julgar que as referências do texto de partida não são conhecimentos compartilhados pelo leitor da tradução, ele pode propor adaptações que tragam referências da cultura deste para que o efeito humorístico seja atingido, por meio de outras associações.

Durante o processo de tradução de *Tranche-Trognes*, realizei diversas pesquisas para encontrar referências culturais que não reconheci de imediato, e que constituíam conhecimentos fundamentais para a produção da comicidade na obra, como por exemplo as *chansons à boire*. Essas pesquisas foram importantes para que eu compreendesse o papel dessas referências no texto de partida e pudesse propor soluções funcionais para os problemas de tradução. No caso das canções, foi preciso que eu adaptasse o intertexto para reproduzir o efeito cômico.

Como vimos nos comentários, nem sempre foi possível reproduzir o efeito do texto de partida na tradução, como no caso de *l'échelle de l'amour*, em que o objeto da escada presente na ilustração constituía uma âncora pictórica (ASSIS, 2016). Em outros momentos o efeito acabou se enfraquecendo, como na tradução do título do capítulo “*Coquin de sort !*”. No entanto, pudemos ver que em na maioria casos a recriação da comicidade foi bem sucedida. Para alcançar isso, por vezes os recursos de produção de humor empregados na tradução foram os mesmos que os do texto de partida, como na tradução de *Comte Heybon*. Quando não foi possível aplicar o mesmo recurso do texto de partida, seja porque as diferenças entre as línguas não permitiam ou por outro motivo, utilizei outras estratégias para alcançar o mesmo efeito, como na tradução da placa “*grand Crépin, grandmèricide*”.

O humor é um fenômeno linguístico e cultural bastante complexo e a tradução de textos humorísticos é uma tarefa bastante desafiadora. Com esta monografia, espero ter conseguido prestar uma pequena contribuição às discussões acerca da tradução do humor. Apesar de haver trabalhos importantes e de variadas abordagens sobre esse tipo de tradução, a maioria se

restringe à análise das piadas tradicionais. Além disso, busquei, mesmo que brevemente, trazer uma perspectiva que valoriza a tradução de quadrinhos, embora não fosse o foco do trabalho. Assim como a tradução do humor, esta por vezes é considerada um objeto de estudo pouco acadêmico e ainda é uma área pouco explorada. Portanto, também desejo contribuir para a visão dos quadrinhos como objeto de estudo academicamente relevante.

Como perspectiva futura, almejo a publicação da tradução aqui proposta. Espero, assim, que a publicação possa servir como porta de entrada para Jolibois, autor pouco traduzido para o português e cujos livros ainda não chegaram ao Brasil, e Passeron, cujas ilustrações fantásticas também são inéditas no país.

REFERÊNCIAS

- ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. São Paulo: Ática, 1986.
- ASSIS, E. G. Especificidades da tradução de histórias em quadrinhos: abordagem inicial. *TradTerm*, São Paulo, v. 27, p. 15-37, set. 2016.
- AUBERTOT, A.; ROSELL, X. R. *À donf!:* dicionário de gírias, neologismos, coloquialismos, sms, acrônimos etc. Tradução do espanhol de Carlos Antônio L. de Lima e Egisvanda Isys de Almeida Sandes. São Paulo, Martins Fontes, 2011.
- DELABASTITA, D. (1997) Introduction. In: _____. *Traductio: Essays on Punning and Translation*. Abingdon: St. Jerome, 2014, p. 1-22.
- DOLITSKY, M. Humor and the Unsaid. *Journal of Pragmatics*, Elsevier nº 7, p. 39-48, 1983.
- _____. Aspects of the unsaid in humor. *Humor*, Amsterdam, v. 5, n. 1, p. 33-43, 1992.
- ECO, U. *Quase a mesma coisa*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- EISNER, W. *Comics and Sequential Art: principles and practices from the legendary cartoonist*. Nova Iorque: W.W. Norton and Company, 2008.
- HOUAISS. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- JOLIBOIS, C.; PASSERON, J. *Tranche-Trognes: Artisan bourreau*. Paris: Gallimard, 2012.
- LAURIAN, A.-M. Possible/impossible translation of jokes. *Humor*, Amsterdam, nº 5, v. 1, p. 111-127, 1992.
- _____. Humour et traduction au contact des cultures. *Meta*, Montréal, v. 34, n. 1, p. 5-14, mar. 1989.
- LE BRUN, C; NOËL-GAUDREAULT, M. L'écriture pour la jeunesse: de la production à la réception. *Tangence*, Trois-Rivières, nº 67, outono 2001, p. 5-8.
- LEIBOLD, A. The Translation of Humor: Who Says it Can't Be Done? *Meta*, Montréal, v. 34, n. 1, p. 109-111, mar. 1989.
- MCCLOUD, S. *Understanding Comics: The Invisible Art*. Nova Iorque: HarperCollins, 1993.
- NORD, C. (1997) *La Traduction, Une activité ciblée: Introduction aux approches fonctionnalistes*. Tradução de Beverly Adab. Arras: Artois Presses Université, 2008.
- OLIVEIRA, A. L. *O jornalismo em Quadrinhos na Internet: as reportagens gráfico-sequenciais do site Cartoon Movement*. 2015. 166 f. Dissertação (Mestrado em Jornalismo). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação. Porto Alegre, 2015.
- PEPICELLO, W. Pragmatics of humorous language. *International Journal of the Sociology of Language*, Amsterdam v. 65, p. 27-35, 1987.
- PYM, A. *Exploring Translation Theories*. Nova Iorque: Routledge, 2010.

REISS, K. *Problématiques de la Traduction: Les conférences de Vienne*. Tradução de Catherine A. Bocquet. Paris: Economica, 2009.

ROSAS, M. *Tradução de Humor: Transcriando Piadas*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.

SHREK 2. Direção: Andrew Adamson; Kelly Asbury; Conrad Vernon. Produção: PDI / Dreamworks. Intérpretes: Mike Myers; Eddie Murphy; Cameron Diaz; Julie Andrews; Antonio Banderas; John Cleese; Rupert Everett; Jennifer Saunders. Roteiro: Andrew Adamson. Música: Harry Gregson-Williams. Los Angeles: Dreamworks, ©2004. 1 DVD (92MIN), WIDESCREEN, COLOR.

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

_____. A tradução de suculentos jogos de palavras, sem perder o sabor. *RELIN*, Belo Horizonte, v. 23, ed. especial, p. 681-693, 2015.

TRAVAGLIA, N. G. *Tradução retextualização: a tradução numa perspectiva textual*. Uberlândia: EDUFU, 2003.