

# A TRADUÇÃO DA IRONIA

Marta Mateo  
Universidade de Oviedo  
mmateo@uniovi.es

**Resumo:** A autora propõe primeiramente uma definição da ironia, depois expõe os elementos que permitem a percepção da ironia e uma classificação por tipos. Ela apresenta a seguir os fatores que tornam fácil ou impossível a tradução dessa figura de estilo. Enfim, a autora, propõe uma nova abordagem para o estudo da tradução da ironia: o desenvolvimento de um método descritivo de pesquisa que permite desvendar as estratégias tradutórias adotadas em diferentes traduções.

**Palavras-chave:** ironia, humor, estratégias tradutórias, tipos de ironia, método descritivo.

**Resumé:** L'auter propose d'abord une définition de l'ironie, puis expose les éléments qui permettent la perception de l'ironie et une classification par types. Elle présente ensuite les facteurs qui rendent facile ou impossible la traduction de cette figure de style. Enfin, l'auter propose une nouvelle approche pour l'étude de la traduction de l'ironie: le développement d'une méthode descriptive de recherche que permet de dévoluer les stratégies traductionnelles adoptées dans différentes traductions.

**Mots-clé:** ironie, humor, stratégies traductionnelles, méthode descriptive.

## 1. Um breve estudo da ironia

O primeiro problema que surge quando se estuda a ironia é o da sua definição. Hoje em dia, muitos críticos concordam que o velho conceito de ironia, de “dizer uma coisa e querer dizer outra”, não é mais uma descrição suficientemente abrangente e precisa para

---

abarcam as mais variadas e complexas técnicas que o escritor utiliza para criar a ironia. Por outro lado, a ironia, em especial a ironia verbal, não é algo que pode ser reconhecido por um conjunto fixo de características lingüísticas ou estilísticas: não há um tom ou um estilo irônico reconhecível. A ironia depende do contexto. Da mesma maneira como não há palavras ou expressões que sejam humorísticas por si só, mas pelo seu uso semântico ou sintático em um contexto, e que, como coloca Walter Nash, terão de ser definidas “extrinsecamente” por suas conexões contextuais e relações semânticas, assim também a ironia depende de um contexto, uma vez que surge das relações de uma palavra, expressão ou ação com o texto ou uma situação inteira. A ironia é uma categoria pragmática que ativa uma interminável série de interpretações subversivas (Muecke, 1982, p. 31), como produto da contextualização das palavras ou ações de um personagem. A dupla interpretação da ironia é, portanto, diferente daquela do jogo de palavras, que é produto de uma estrutura lingüística e que implica questões de *significado* e não de *interpretação*.

Muecke identifica 3 elementos essenciais para a obtenção da ironia (Muecke, 1969, pp. 19-20): a) um fenômeno de dois níveis: um nível inferior - a situação como ela aparece para a vítima ou da maneira enganosa como é apresentada pelo ironista -, e um nível superior - a situação como se parece para o observador ou para o ironista; b) alguma oposição entre os dois: contradição, incongruência...; c) “inocência”: a vítima que desconhece a existência de um nível superior, ou um ironista que faz de conta que o desconhece. O primeiro elemento relaciona a ironia ao humor, uma vez que retoma o que Nash define como a estrutura complexa do humor, que consiste de uma superestrutura - a estrutura formulaica da piada - e uma subestrutura - o contexto subjacente que o leitor ou ouvinte precisa perceber (Nash, 1985, p. 31). A oposição entre os dois níveis precisa estar envolta por um sentimento de ambigüidade, já que é um traço característico da ironia que ambas, realidade e aparência, estejam presentes como verdadeiras. O foco

principal da ironia está antes na relação entre duas interpretações pretendidas do que no conteúdo em si (Tanaka, 1974, p. 46). É na verdade este sentimento de contradição entre os dois níveis que distingue a ironia do sarcasmo: a ironia “mal codificada” (Nash, 1985, pp.152-153) interpreta mal o real contexto da mensagem para que as contradições tenham que ser entendidas como normais, enquanto que uma afirmação sarcástica é aparentemente sincera e não provoca nenhum sentimento de contradição. O terceiro elemento, a inocência real ou pretendida, relaciona a ironia ao drama, que, seja na sua forma trágica ou cômica, tem a cegueira dos personagens como seu traço básico. Como pode ser observado, todos os três elementos apontam para a importância do contexto ou para o conteúdo pragmático na criação da ironia.

O fato de que a ironia “codifica erroneamente” ou apresenta duas realidades opostas como verdadeiras, não implica que seu propósito deva ser o de enganar: diferentemente do engano, em que o contraste entre os dois níveis pretende esconder um sentido verdadeiro, a ironia tem a intenção de ser entendida e o reconhecimento do real sentido, ou melhor, do fato de que há um real sentido diferente daquele que está sendo enunciado, é essencial para a obtenção do efeito irônico completo.

Como em qualquer tipo de humor, a não sinalização da intenção da piada pode comprometer a risada e a necessária rapidez de resposta, assim, a ironia que não é explicitada pode resultar em uma inferência errada da do leitor ou ouvinte. O ironista nem sempre precisa sinalizar sua intenção de ironizar: o tópico em si ou os valores compartilhados pelo ironista e pela vítima podem sugerir que ele *só pode estar sendo* irônico. Em outras palavras, os sinais podem estar no contexto (valores comuns informam a vítima de que o ironista “não pode estar falando sério”) ou podem acompanhar o texto (gestos...) ou ser parte do texto em si. Isto está diretamente relacionado aos fatores que afetam a correta/incorrecta percepção da ironia, o que será de grande importância para sua tradução, como será examinado mais tarde. De acordo com Muecke (1973b,

p. 38), estes fatores são: a capacidade de o emissor ser irônico e a sensibilidade pessoal do receptor à ironia; as regras da comunidade relacionadas à ironia tanto do emissor quanto do receptor e o grau de coincidência entre os dois tipos de regras; a consciência, por parte do receptor, do emissor e de sua técnica irônica; a familiaridade do receptor com as regras discursivas da comunidade do emissor; e, finalmente, a probabilidade de haver uma intenção irônica e de se assumir que haja ironia. Não são somente as qualidades individuais que afetam a percepção, mas também as regras de conversação: o “Princípio Cooperativo” de Grice em conversação pode ser rompido para criar humor ou para sinalizar a intenção de ser irônico. De acordo com este princípio, há um acordo tácito entre os participantes em uma conversação de ambos fornecerem informação suficiente e apropriada (uma máxima que Grice chama de Quantidade), e fazerem contribuições que sejam verdadeiras e não dizerem nada que um acredite ser falso (Qualidade), dizer o que é relevante (Relação), e ser breve e ordenado, e evitar obscuridade e ambiguidade (Modo). A competência comunicativa do ouvinte o habilita a perceber quando o falante está transgredindo essas máximas e sendo irônico.

Se nem o tópico nem os valores comuns são indicativos de uma intenção irônica, ou se os fatores operando no emissor e receptor forem diferentes, então o ironista terá de recorrer a outros sinais, geralmente não mais do que os necessários, tais como contradição entre expressão e conteúdo (e.g um registro formal dentro de um contexto informal), entre vários elementos no nível de expressão (e.g exageros estilísticos), entre sistemas lingüísticos, ou entre prosódia e outros fatores lingüísticos (uso de entonação) (Muecke, 1973<sup>a</sup>, pp.163-164; 1973b, p 41). De acordo com Searle e Austin, palavras e orações são atos da fala com uma força locucionária (um sentido proposicional), uma força ilocucionária (que podem ser uma pergunta, uma ordem,...) e uma força perlocucionária (que tem a intenção de causar uma reação no ouvinte). Um ironista poderá reverter a importância pragmática de uma frase e interpretar

a força ilocucionária de um ato de forma errada (e.g considerando uma afirmativa como sendo uma pergunta).

Todas essas são maneiras de o ironista ser irônico e sinalizar sua intenção, tanto para codificar sua ironia como para ajudar sua vítima a decodificá-la, já que sempre deve haver ambiguidade no reconhecimento da ironia, pois a ironia, em oposição ao sarcasmo, como explicado acima, tem a finalidade última de ser interpretada corretamente.

A ironia pode, portanto, surgir de muitos fatores e permite que seja classificada em diferentes tipos. Uma primeira divisão seria a da ironia *intencional* vs. ironia *não intencional*, que alguns críticos chamam de *lingüística e dramática*, ou *instrumental e observável*, a diferença entre elas está em saber se o falante (o ironista) tem a intenção de fazer uma locução para dois públicos (i.e. ironia *intencional*, que é, portanto, principalmente verbal) ou se a pessoa percebe a contradição em alguma situação ou série de eventos e faz julgamentos sobre ela, enquanto há outra pessoa que a ignora completamente (i. e. ironia *não-intencional* ou *dramática*). Por isso, enquanto a ironia intencional está sendo transmitida, a ironia não intencional já existe na situação. No entanto, esta existência tem que ser realizada pelo ironista, e podemos afirmar que em peças teatrais este tipo de ironia também está sendo transmitida, i.e. há um dramaturgo apresentando uma situação irônica e a ironia acaba sendo, dessa forma, também intencional. Na verdade, como Muecke e Tanaka apontam, em textos literários a distinção entre a ironia intencional e a não intencional não é bem definida, principalmente porque o ponto de vista do autor nem sempre é óbvio ou fácil de avaliar.

Muecke distingue quatro modos irônicos de acordo com o papel que o ironista representa (1969, pp. 61-93): a ironia *impessoal*, em que ignoramos a presença do ironista, e a ironia está no que ele diz e não no fato de que uma pessoa em particular esteja sendo irônico; a ironia *auto depreciativa*, em que o ironista se apresenta como ignorante e serve como guia para o nosso jul-

gamento; a ironia *ingénu* (ingênua), na qual o ironista se afasta, mas realiza a ironia por meio de um personagem, um *ingénu*. E a ironia *dramatizada*, em que o ironista se retira completamente e apresenta uma situação irônica.

A ironia impessoal oferece uma ampla gama de diferentes técnicas: elogiar para culpar, culpar para elogiar, pretensa concordância com a vítima, pretensa conselho ou encorajamento à vítima, perguntas retóricas, pretensa dúvida, pretensa erro ou ignorância, alusão e insinuação, ironia por analogia, pretensa omissão de censura, pretensa ataque ao adversário da vítima, pretensa defesa da vítima, má interpretação ou falsa afirmação, contradição interna, dedução lógica incorreta (raciocínio falacioso), contradição estilística e paródia, subafirmação (dizer incompleto), superafirmação (dizer em exagero) e exposição do irônico latente (Muecke, 1969, pp. 61-87).

Muecke menciona a ironia impessoal, autodepreciativa e ingênua como características dos romances, e a ironia dramatizada, obviamente, como típica das peças teatrais. Porém, apesar de haver, do ponto de vista do dramaturgo, somente ironia dramatizada, afirmamos que pode haver entre os personagens também alguns casos de ironia impessoal: um personagem pode ser irônico e usar a ironia como uma arma do mesmo modo como um romancista. A ironia é, na verdade, muito mais complexa e perspicaz no teatro do que em qualquer outro tipo de texto: não somente podem os personagens falar ironicamente uns dos outros e com os outros, como também as palavras de um personagem podem referir-se à situação como esta se lhe parece e à situação como realmente é, sem se dar conta disso. E, mesmo que um personagem não possa, em absoluto, ser tomado como sendo aquele que fala em nome do autor, o princípio de inserção e acomodação textual pode sempre ser usado no teatro, isto é, as falas de um personagem podem ser inseridas no texto de outro falante – a saber, o dramaturgo ou o próprio ator – resultando assim em um complexo tipo de ironia que envolveria não somente os personagens de uma peça, mas também elementos

externos como os atores, o dramaturgo e até o público. Isto é na verdade o tipo de ironia que surge destas piadas de bastidor, das quais atores e dramaturgos tanto gostavam no século XVIII. Quase todos os elementos dramáticos podem ser incorporados em uma peça para criar uma situação irônica: a representação e o ensaio da peça (a peça dentro da peça), o dramaturgo ou diretor, as convenções dramáticas da época, o ator, o público, etc. A força da ironia dramática também é alcançada pela situação de todos os personagens em um dado momento e pela relação entre eles. Finalmente, uma representação dramática introduz uma vasta gama de gestos, mímica, entonação e espetáculo cômico que intensifica a ironia que surge das falas ou ações dos personagens e que os coloca em um contexto muito mais complexo.

Por outro lado, todos tipos de ironia têm um componente dramático: o elemento conspiratório, que é comum a outros tipos de humor também. Há sempre a necessidade de cooperação entre o falante o ouvinte no humor. Para citar M. Vasconcellos, humor confronta a relação entre falante e ouvinte com demandas exageradas: na verdade, é a essência tamanho sobrenatural desta parceria (1986, p. 145). No caso da ironia, esta cooperação se transforma em conspiração. Nash propõe uma fórmula para alguns tipos de humor que na verdade exemplificam o que acontece não somente no humor dramático, mas também, poder-se-ia dizer, em todos os tipos de ironia:

(E \_\_\_\_\_ > >) Et << \_\_\_\_\_ > > Rt (<< \_\_\_\_\_ R)

E: executante (autor. "Eu" ....);

Et: executante inserido no texto (a *persona* que fala pelo autor);

Rt: respondente inserido no texto (a *persona* controlada pelo Et , fazendo respostas que são compartilhadas ou descartadas por R);

R: respondente (leitor, como observador e censor).

(Nash 1985: 19-20)

---

O respondente externo – seja ele o leitor, o público ou o personagem – pode participar da piada, enquanto que o respondente dentro do texto (que pode ser outro personagem ou um leitor que ignora o verdadeiro sentido dado pelo ironista) fica no escuro. Assim é que, na verdade, a ironia funciona e é esta conspiração entre o falante e o receptor privilegiado que provoca o senso de superioridade e distanciamento característicos da ironia, e, em última instância, de qualquer tipo de prazer cômico.

## 2. A Tradução da Ironia

A primeira conclusão a que se pode chegar a partir do que os acadêmicos escreveram sobre a tradução da ironia é que a maioria se concentra na dificuldade ou na facilidade desta tarefa. De fato, a maioria dos estudos de tradução do humor, em geral, concentra-se nesta única questão. Eles, portanto, geralmente estabelecem a graduação de dificuldade e afirmam que quanto mais o humor depender de aspectos lingüísticos (e.g. jogo de palavras), tanto maior será a probabilidade de termos de enfrentar a intraduzibilidade. O humor baseado na ironia, ou na reversão da situação ou do tom, será mais amplamente traduzível. Piadas culturais requerem familiaridade cultural ou contato entre as nações envolvidas na tradução e será mais difícil para traduzir quando os componentes lingüísticos e culturais estiverem muito relacionados. Finalmente, piadas universais serão as mais fáceis de traduzir, se é que existem.

O humor e a ironia estão freqüentemente ligadas à poesia e às obras de arte, uma vez que requerem subjetividade, equilíbrio e estruturas notadamente formais, características da linguagem poética. Portanto, não é de surpreender que a tradução de humor esteja ligada à da poesia em inúmeras análises feitas pelos críticos, já que os aspectos formais são parte integral de ambos os tipos de texto. A conexão está também estabelecida com base na dificuldade de ambas as tarefas: quando se trata de traduzir



humor, a empreitada acaba sendo tão difícil quanto a tradução de poesia (Diot, 1989, p. 84).

Outro aspecto que geralmente é destacado é o problema do contexto, que exerce um papel muito importante na criação da ironia, como já foi enfatizado acima. Sempre se faz necessário algum conhecimento prévio de natureza sócio-cultural para se poder saborear a ironia, particularmente no caso da sátira e da alusão. A tradução do humor e da sátira depende da proximidade das culturas; quanto mais distante a cultura, tanto maior será a dificuldade para se entender o humor. E mesmo que a sátira seja entendida, é possível que não se tenha os mesmos mecanismos para criá-la na língua alvo ou talvez a nova cultura simplesmente não a ache engraçada, uma vez que na sátira, para se ter humor, é preciso algum tipo de simpatia depois da crítica feita por parte do leitor/ouvinte. Não é, pois, de se admirar que editores tenham algum tipo de resistência em relação a traduções argumentando que são “muito locais” e que exigiriam algum elemento engraçado, uma técnica que alguns tradutores simplesmente se recusam a adotar e críticos da tradução geralmente condenam.

Uma concepção de tradução como um processo que transporta o sentido não dá conta do complicado processo de tradução de humor uma vez que o “sentido” no humor, e principalmente na ironia, tem uma natureza muito mais complexa, que inclui a intenção do falante, o conhecimento prévio do falante e do ouvinte, elementos assumidos e pressupostos, implícitos no texto, as conotações de cada palavra etc. Além disso, não é o sentido por si só que constitui a essência de uma afirmação ou de uma situação engraçada ou irônica: a forma também é muito importante, como foi mencionado anteriormente. Na abordagem da semântica gerativa, duas frases com o “mesmo” sentido teriam o mesmo tronco. Mas a ironia e o humor podem simplesmente surgir de uma alteração da ordem sintática normal de uma oração, da escolha de uma colocação inusitada, ou, na verdade, pelo próprio uso de uma determinada palavra. Por outro lado, uma abordagem linguística também não é

suficiente já que o “humor ocorre em um jogo” social e “caracteriza a interação de pessoas em situações em dadas culturas” (Nash, 1985, p. 12).

A maioria dos críticos concorda que o tradutor deve tentar manter a ambigüidade, o tom e o estilo original sempre que sejam significativos no texto fonte. Quando isso não for possível, eles optam por uma tradução com “efeito equivalente”: tomando a idéia ou intenção da mensagem humorística no original e adaptando-a à da cultura alvo, a fim de provocar uma resposta equivalente no novo leitor. Como foi argumentado recentemente, o problema com as teorias baseadas no “efeito equivalente” é que o efeito só pode ser medido ou previsto por meio da intuição pessoal de cada um: na ausência de qualquer base objetiva de avaliação, a reação do leitor da língua alvo não pode ser mais previsível do que a reação do leitor na língua fonte, e a mudança da ênfase do texto para aspectos hipotéticos da recepção permite uma margem de interpretação irrestrita para qualquer tipo de avaliação tendenciosa ou distorção desejada (Brotherton s.a., p. 37, citado por Delabastita, 1990, p. 63).

O que a maioria dos críticos parece estar fazendo, então, é sugerir qual é realmente a melhor maneira de se traduzir o humor, o que deveria e o que não deveria ser feito, mantendo-se sempre em mente a questão da traduzibilidade: apesar de nunca se conseguir ser completamente fiel, não há necessidade de mudar o que é facilmente traduzível: o tradutor deve adaptar para a cultura alvo sempre que houver um equivalente: não se deve explicar a ironia (ou a piada) uma vez que a explicação destrói o humor; deve-se concentrar na essência da piada (e.g. em piadas lingüísticas, o tipo de relação estabelecida entre dois significados, entre um certo estilo e o conteúdo etc.) e então manter aquela essência adaptando-a a convenções da língua alvo, mesmo quando se muda o significado específico ou os fatos: devemos nos concentrar no efeito da piada sobre o receptor etc. O objetivo deste trabalho não é o de questionar a validade destas recomendações. Entretanto, gostaria

de chamar atenção ao fato que todos estes acadêmicos parecem estar interessados somente na essência do texto fonte e reduzem a questão da tradução do humor à transmissão dessa essência – se é difícil, se é possível ou se a ironia e o humor estão ausentes em um texto alvo específico. Esta abordagem não é suficiente para explicar a complexa natureza da tradução da ironia e não nos apresenta um método para sua análise.

Por isso, gostaria de encorajar uma nova abordagem e sugerir o desenvolvimento da pesquisa descritiva, que pode não ser válida por si só, mas que pode ao menos complementar abordagens existentes. Com um *corpus* limitado de comédias inglesas e suas traduções para o espanhol<sup>1</sup>, podemos examinar que estratégias os tradutores adotaram quando traduziram a ironia, se tentaram ser fiéis ao texto fonte, ou então, se conseguiram manter a ironia introduzindo algumas mudanças significativas, se usaram algum tipo de técnica editorial para sustentar uma solução tradutória ao querer resolver um problema de tradução do texto fonte, que convenções prevaleceram etc. Podemos então deduzir os diferentes pontos de vista adotados pelos tradutores, os quais irão, espera-se, apontar na direção de uma poética da tradução.

Optei por comédias para o meu *corpus* de estudo por causa da complexa natureza da ironia neste tipo de texto, que pode contar sempre com a atuação para aprimorar a ironia no texto. As comédias estudadas, entretanto, dependem muito também da ironia verbal, uma vez que oferecem não somente instâncias de ironia dramática como também de outros tipos de ironia “impessoal” por parte dos personagens.

O que segue é uma possível lista de estratégias que foram retiradas das comédias examinadas. Os termos que identificam o tipo de ironia foram tomados da classificação de Muecke (1969). Quando a ironia surge apenas de uma única palavra ou expressão em um discurso, as palavras relevantes foram destacadas com itálico:

### 1. A Ironia no Texto Fonte (TF) se transforma em ironia no Texto Alvo (TA) pela tradução literal.

Elogiar para culpar:

Lady Blacknell. “The whole theory of modern education is radically unsound. Fortunately in England, at any rate, education produces no effect whatsoever.” (*The Importance of Being Earnest*, I 497-500)

(1952): “Todas las teorías modernas de la educación son enfermedades. Afortunadamente la educación no produce ningún efecto en Inglaterra”.

(1975): “La teoría de la educación moderna es íntegra y radicalmente falsa. Afortunadamente, en Inglaterra al menos, la educación no produce el menor efecto”.

(1975) “A teoria da educação moderna é total e radicalmente errada. Felizmente, pelo menos na Inglaterra, a educação não produz o menor efeito”.

Contradição interna:

Lady Blacknell. “London society is full of women of the very highest birth who have, of their own free choice, remained thirty-five for years. Lady Dumbleton is an instance in point. To my knowledge she has been thirty-five ever since she arrived at the age of forty, which was many years ago now.” (*The Importance of Being Earnest*, III 260-265). O tom trivial desta fala impede que seja “ironia exposta” ou “alusão” com tom irônico. Lady Blacknell está sendo irônica de uma maneira muito mais sutil, fazendo de conta que realmente acredita no que é tão obviamente ilógico. Isso, contudo, dependeria da atriz.

(1952): “La mejor sociedad de Londres está llena de mujeres de elevada cuna que, por su libre decisión, se han quedado en los treinta y cinco. Lady Dumbleton, por ejemplo. Que yo recuerde, ha venido teniendo treinta y cinco desde que cumplió los cuarenta, hace ya bastante años.”

(1975): “La sociedad londinense está llena de damas de elevadísima alcunia que, por su propia elección, se han quedado en los treinta y cinco. Lady Dumbleton es un caso de éstos, por ejemplo. Que yo sepa, ha tenido treinta y cinco años desde que cumplió los cuarenta, hace ya muchos años.”

(1975) “A sociedade londrina está cheia de mulheres do mais alto nascimento que têm permanecido, por sua livre e própria escolha, nos trinta e cinco anos. Lady Dumbleton, por exemplo, está neste caso. Pelo que sei, está com trinta e cinco anos desde que completou os quarenta, há muitos anos atrás” (Oscar Mendes p, 183)

Dedução lógica incorreta (raciocínio falacioso):

Cecily. “Oh, yes. Dr. Chasuble is a most learned man. He has never written a single book, so you can imagine how much he knows”. (*The Importance of Being Earnest*, II 536-538)

(1952): “! Por supuesto! El doctor Chasuble es un hombre cultísimo. No ha escrito nunca ningún libro. Ya puedes imaginarte lo que sabe”.

(1975): “!Oh, si! El doctor Casulla es un hombre doctísimo. No ha escrito jamás un solo libro; así que puede usted figurarse lo mucho que sabe”.

(1975): “O Dr. Chasuble é um homem doutíssimo. Nunca escreveu um livro sequer de modo que você pode imaginar o quanto ele é sábio”.

## **2. A ironia do TF torna-se ironia no TA por meio do efeito de equivalência na tradução.**

Insinuação:

Mrs. Candour. “[...] a certain widow in the next street had got rid of her Dropsy and *recover’d her shape* in a most surprising manner”. (*The school for Scandal*. 1 i 203-204)

(1955): “cierta viuda, de una calle próxima, se había visto libre de su hidropesía y *había vuelto a sus andanzas* del modo más sorprendente”.

(HG2009) “uma certa viúva, na outra rua, conseguiu se livrar daqueles seus inchaços e *voltou à sua forma de sempre* de maneira incrível”.

### **3. A ironia do TF torna-se ironia na TA de maneira diferente do TF (ex. ironia verbal torna-se ironia cinestésica, o uso de entonação é substituído por ironia lexical ou de unidades gramaticais etc)**

Ironia dramática.

4th Advocatore. “We have done ill, by a public officer to send for [Mosca], if he be heir.”

3rd. Advocatore. “ ‘Tis true: he is a man, of great state now left.”

4<sup>th</sup> Advocatore. “Go you, and learn his name; and say the court entreats his presence, here; but. To the clearing of some few doubts.” (*Volpone*. V x 36-42)

(1952): Estas falas foram subtraídas, mas a ironia no tratamento dado a Mosca depois de descobrirem que agora é um homem rico é mantida no fato de que, depois de sua chegada, os advogados o trataram com muita reverência. Isto provavelmente seria enfatizado no palco por meio de deferência e por um tom extremamente educado.

### **4. A ironia do TF é realçada no TA com alguma palavra/ expressão**

Ironia dramática:

Corvino (a sua mulher). “God’s precious, this is scurvy: ’tis very scurvy; and you are.” [...] “An errant locust, by heaven a locuste. Whore. [...]” (*Volpone*. III vii 116-118) A ironia está no fato de que na verdade é ele quem está forçando sua esposa, que absolutamente se recusa a fazer isso, a deitar-se com Volpone em troca de favores e, oportunamente, em troca de seu espólio. A

ironia, na verdade, é dupla, uma vez que Corvino, em cenas anteriores, mostrava-se ridículo e irracionalmente ciumento.

(1980): “Dios bendito, esto es un deshonor, un puro deshonor, y tú eres...” “Una nube de langosta, por el cielo, una devoradora”... Puta [...]” A ironia é realçada pelo uso da palavra “deshonor” na tradução.

(HG 2009): “Deus meu, isso é vil: é baixo demais. Você é...” [...] “Uma piranha vagabunda, Deus do céu, uma piranha. Puta [...]”

### **5. A insinuação irônica do TF torna-se mais restrito e explícita no TA.**

Insinuação:

Mrs. Candour. “Poor dear girl, who knows what her situation may be!” (*The School for Scandal*. I 1 326)

(1955): “¡Pobre niña, quién sabe en qué aprietos se encuentra!”

(HG 2009): “Pobre menina, quem sabe em que enrascada ela se meteu!”

### **6. A ironia do TF torna-se sarcasmo (a crítica torna-se aberta, sem nenhum sentimento de contradição)**

Ironia dramática:

A sutil alusão irônica à influência do status social e da riqueza da ré sobre as atitudes dos juízes e suas decisões, ilustrada na estratégia de número 3 com um exemplo tirado de *Volpone* (V x 36-42) foi substituído na tradução de 1929 por uma sátira aberta e amarga. O tradutor recriou o ato inteiramente e o peso transferido da ambição e cobiça de Volpone e Mosca para a corrupção dos juízes: os magistrados agora receberam ofertas em dinheiro e presentes para afirmar o que é evidentemente verdade e, como os outros personagens na peça, estão interessados no espólio de Volpone.

Subafirmação (dizer incompleto):

[Algernon. “The truth is rarely pure and never simple. Modern life would be very tedious if it were either, and modern literature a complete impossibility!”]

Jack. “That wouldn’t be at all a bad thing.” (*The Importance of Being Earnest*, I 215-216)

(1952): Jack: “Mira, [en] eso iríamos ganando.”

(HG2009): [Algernon. “A verdade raras vezes é pura e nunca simples. A vida moderna seria aborrecidíssima se a verdade fosse uma ou outra coisa e a literatura moderna seria completamente impossível!”]

[Jack. “O que não seria nada mau (sic)”]

### **7. O sentido velado da ironia no TF vem à superfície no TA. Portanto, sem ironia no TA.**

Subafirmação (dizer incompleto):

Volpone “[...] women and men, of every sex and age, that bring me presents, send me plate, coin, jewels, with hope, that when I die (which they expect each greedy minute) it shall return tenfold upon them. [...] *All which I suffer*, playing with their hopes.” (*Volpone* I i 77-85)

(1952): “¡Cómo gozo al jugar con sus esperanzas...! Com a troca de “suffer” para “gozo”, Volpone agora expressa o que sente claramente e sem ironia nenhuma.

(HG2009): “Como eu me divirto com as esperanças deles”.

### **8. A ambiguidade irônica no TF tem apenas um dos dois sentidos traduzido no TA. Sem *double entendre* ou ambiguidade no TA.**

Alusão/Insinuação:

A alusão de Mrs. Candour a “dropsy” e “recover’d”, ilustrada na estratégia de número 2 (*The school for Scandal*. 1 i 203-204), foi traduzida como: “[una de nuestras amigas] fue a curarse de una



hidropesía, y es más, lo logró y volvió a Madrid *perfectamente buena*” (1961); e “cierta viuda de la calle próxima ha sido curada de su hidropesía, *recobrando la salud* de la manera más sorprendente”. (1868)

(HG2009) “[uma de nossas amigas] retirou-se para se curar de hidropisia, e se recuperou perfeitamente, voltando a Madri em plena forma”.

Ambos tradutores para o espanhol optaram por traduzir “shape” somente com o sentido de “saúde”, desprezando o outro sentido picante de a senhorita estar possivelmente grávida e ter novamente recobrado sua forma anterior.

### 9. A ironia do TF é substituída no TA sem as duas possíveis interpretações

Insinuação:

Mosca. “He knows the state of [Volpone’s] body, what it is: that nought can warm his blood [...] nor any incantation raise his spirit: a long forgetfulness hath seized *that part*.” (*Volpone*. II vi 64-66) (tentando persuadir Corvino a fazer sua esposa deitar-se com Volpone, uma vez que ele é apenas um velho decrepito no seu leito de morte. Um médico já lhe ofereceu sua filha, diz Mosca.)

(1929): “No ignora su estado físico, nada peligroso para la honestidad de su hija, ni el poder de captación que una muchacha joven y bien adiestrada puede ejercer sobre el débil ánimo de un enfermo”.

(HG2009): “Ele sabe do seu [Volpone] estado físico, e sabe que poder uma filha jovem e bem educada pode exercer sobre o ânimo frágil de um doente”.

### 10. A ironia do TF é explicada em notas de rodapé no TA.

Pretensa defesa da vítima:

Sir Oliver. “Yet [he] has a st ring of charitable Sentiments I suppose at his Fingers’ Ends!”

Rowley. “Or rather at his Tongue’s end Sir Oliver – for I believe there is no sentiment He has more faith in than that ‘Charity begins at Home’”.

Sir Oliver. “And his I presume is of that domestic sort which never stirs abroad at all.” (*The School for Scandal*. V i 27-32)

O (1868) tradutor transpôs a primeira expressão literalmente, mas sentiu a necessidade de explicar a ironia de Sir Oliver em nota de roda pé:

Senhor Oliveiro. “Según creo, hay una cuerda sentimental que vibra en la punta de cada uno de sus dedos.”

Rowley. “Si: y su máxima favorita es esta: ‘La caridad bien ordenada empieza por uno mismo’”. a) (nota de roda pé)

Sir Oliverio. “Pues presumo que la suya es una caridad sedentaria que no pasa de él a nadie.”

“a) El proverbio inglés dice así: ‘Charity begins at home’. ‘La caridad comenza en casa’. Sir Oliverio responde que la caridad de José ‘es de una especie sedentaria, que no sale a la calle’. Ha sido menester alterar algo en el texto, conservando el sentido.”

(HG2009) “Segundo minha opinião, é que há uma corda sentimental que vibra na ponta de cada um dos seus dedos”. “A caridade bem organizada começa pela gente mesmo” “Presumo que a sua seja uma caridade sedentária, que não sai de casa”

“O proverbio inglês diz: ‘A caridade começa em casa’. O Sr. Oliverio responde que a caridade do José é uma espécie sedentária, que não vai para a rua’. Foi necessário alterar um pouco o texto, conservando o sentido”.

## 11. A ironia no TF recebe tradução literal, sem ironia no TA

Paródia:

Jack. “Miss Cardew’s family solicitors are Messrs. Markby, Markby and Markby.” (*The Importance of Being Earnest*, III 139-140). Há paródia sobre as práticas de advogados ingleses, que geralmente eram formadas pelos pais e filhos. As traduções de 1952 e de 1975 mantiveram literalmente a forma “Markby, Markby y

Markby”: há humor na repetição, mas perdeu-se a alusão social. Na tradução para o português também mantiveram literalmente a forma. A versão em Português, de Oscar Mendes, também utiliza do mesmo recurso que a tradução espanhola, mantendo a forma “Markby, Markby e Markby”.

## 12. A ironia do TF completamente suprimida no TA.

Insinuação:

As falas alusivas, com insinuação, de Mosca “naquela parte” mencionada na estratégia número 9 de *Volpone*, II vi 64-66, foi subtraída na tradução de 1952, que era uma adaptação para o palco, apresentada em um período de rígida censura da parte das autoridades espanholas.

Analogia e ambiguidade:

Lady Bracknell. “her unhappy father is [...] under the impression that [Gwendolen] is attending a more than usually lengthy lecture by the University Extension Scheme on the Influence of a permanent income on Thought.” (*The Importance of Being Earnest*, III 77-80). Há dupla ironia aqui: analogia com os pedantes títulos dos cursos de extensão universitária e a insinuação de que pessoas com uma fonte de renda alta não têm que pensar e, portanto, não pensam. Esta parte foi subtraída da tradução de 1952, o que parece ter removido qualquer referência cultural específica.

“Seu desventurado pai está com a idéia, tenho prazer em dizer, de que se encontra assistindo a uma conferência de uma duração extraordinária, organizada pelo Curso de extensão da universitária, a respeito da Influência de uma renda Fixa sobre o Pensamento”

## 13. O que não é irônico no TF torna-se irônico no TA.

Chasuble. “Charity, dear Miss Prism, charity! None of us is perfect; I myself am peculiarly susceptible to draughts.” (*The Importance of Being Earnest*, II 234-235). O cômico surge da in-

congruência na comparação de Dr. Chasuble: ele está falando de Ernest, que supostamente morreu, e referindo-se a princípios morais, virtudes e vícios, que ele vai comparando com uma fraqueza física pela qual ele não pode ser responsável. O tradutor de 1975 transpôs a frase desta forma: “Caridad, mi querida miss Prism, caridad. Ninguno de nosotros es perfecto. Yo mismo tengo una debilidad especial por el juego de damas”. Ao interpretar “draughts” como “xadrez” e transpondo-o para “jogo de damas” ele criou um jogo de palavras apimentado, uma vez que esta palavra tem dois significados em Espanhol (“draughts” – o jogo – e “damas”), o que cria uma ironia dramática pois como é um padre que está sub-repticiamente dizendo que é suscetível ao jogo das damas. No português a versão é “Caridade, cara Srta. Prism, caridade. Nenhum de nós é perfeito. Eu mesmo sou particularmente suscetível a correntes de ar”.

A ironia pertence ao nível pragmático de um texto, i. e., está diretamente ligada ao contexto, apesar de depender também da forma, como todos tipos de humor. Alguns tradutores preferem transpor o conteúdo semântico de uma afirmação ou situação irônica em vez de o sentido mais geral, nomeadamente, a ironia. Outros vão se concentrar no valor pragmático do texto e sacrificar o conteúdo semântico específico. Algumas vezes os tradutores conseguem transpor os dois. Em todos os casos, ambos serão determinados pelo tipo de texto e pelas convenções tradutórias, culturais e sociais da sua época, o tipo de receptor que têm em mente, o meio escolhido para a tradução, os valores relacionados à ironia, o que a comunidade pensa sobre ironia etc. Todos estes fatores afetam a comunicação correta e a percepção da ironia entre falantes de uma dada língua e obviamente também entre os dois falantes de línguas diferentes. Ambos falantes, ou melhor, ambas as culturas, terão de estar, de qualquer forma, “prontas para brincar” para que a ironia possa ser transposta com sucesso.

---

## Notas

1. N.do T.: para facilitar a compreensão do leitor em língua portuguesa, foram inseridas também traduções dos exemplos para o português. Os exemplos referentes à obra *The Importance of Being Earnest*, de Oscar Wilde, foram retirados da tradução de Oscar Mendes (1975). Os exemplos das outras obras, *School for Scandal*, de Richard Brinsley Sheridan e *Volpone*, de Ben Jonson, por não haver tradução disponível em português, foram traduzidas por mim.

## Bibliografia

BALLARD, M. 1989. "Effets d'humour, ambigüité et didactique de la traduction" in: LAURIAN, A-M & NILSEN, D.L.F. (eds.) 1989: 20-25

CHAPMAN & FOOT (eds.) 1977. *It's a Funny Thing, Humour*. Oxford: Pergamon.

DAWSON, T. 1987. "The Dandy in The Picture of Dorian Gray: Towards an Archetypal Theory of Wit" in: HERMANS, Th. & KLEIN, H. 1987: 133-42

DELABASTITA, D. 1990. *"There's a Double Tongue". An Investigation into the Translation of Shakespeare's Wordplay*. PhD. dissertation. Leuven.

DIOT, R. 1989. "Humor for Intellectuals: Can it Be Exported and Translated?" in: LAURIAN, A-M & NILSEN, D.L.F. (eds.) 1989: 84-87.

EASTHOPE, A. 1987. "Jokes and Ideology; ,The Frogs' and ,The Earnest'" in: HERMANS, Th. & KLEIN, H. 1987: 117-132.

GOLDSTEIN, J.H. 1977. "Cross Cultural Research: Humour Here and There" in: CHAPMAN & FOOT (eds.) 1977: 167-174.

HERMANS, Th. & KLEIN, H. 1987. *Comedy*. Special issue of *New Comparison*. n.3.

LANDHEER, R. 1989. "L'ambigüité; un défi traductologique" in: LAURIAN, A-M. & NILSEN, D.L.F. ( eds.) 1989: 33-43.

LAURIAN, A-M & NILSEN, D.L.F. (eds.) 1989. *Humour et traduction. Humor and Translation*. Special issue of *META*. 34, n.1.

LAURIAN, A-M. 1989. "Humour et traduction au contact des cultures" in: LAURIAN, A-M & NILSEN, D.L.F. (eds.) 1989: 5-14.

LEIBOLD, A. 1989. "The Translation of Humor: Who Says it Can't Be Done?" in: LAURIAN, A-M & NILSEN, D.L.F. (eds.) 1989: 109-111.

MUECKE, D.C. 1969. *The Compass of Irony*. London: Methuen.

MUECKE, D.C. 1973a. "The Communication of Verbal Irony" in: POPPERWELL, R.G. (ed.). 1973. *Expression, Communication and Experience in Literature and Language*. Proceedings of the XII Congress of the International Federation for Modern Languages and Literatures. Modern Humanities Research Association: 162-164.

MUECKE, D.C. 1973b. "The Communication of Verbal Irony" (revised version) in: *Journal of Literary Semantics*. II The Hague-Paris: Mouton: 35-42.

MUECKE, D.C. 1982. *Irony and the Ironic*. (2nd. ed.) London: Methuen.

NASH, W. 1985. *The Language of Humour. Style and Technique in Comic Discourse*. London and New York: Longman.

RAPHAELSON-WEST, D.S. 1989. "On the Feasibility and Strategies of Translating Humour" in: LAURIAN, A-M & NILSEN, D.L.F. (eds.) 1989: 128-141.

TANAKA, R. 1973. “The Concept of Irony: Theory and Practice” in: *Journal of Literary Semantics*. II The Hague-Paris: Mouton: 43-56.

TAVERNIER-COURBIN, J. 1989. “Translating Jack London’s Humour” in: LAURIAN, A-M & NILSEN, D.L.F. (eds.) 1989: 63-71.

TOURY, G 1980. *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv University: The Porter Institute for Poetics and Semiotics.

VASCONCELLOS, M. 1986. “A Functional Model of Translation: Humor as the Case in Point” in: *BABEL* n.3 vol.XXXII: 134-145.

ZILLMANN, D. 1977. “Humour and Communication: Introduction to Symposium” in: CHAPMAN & FOOT (eds.) 1977: 291-300.

ZOHN, H. 1968. “The Translation of Satire” in: *BABEL* n.4. vol.14: 201-206.

## Comédias e Traduções

JONSON, Ben. *Volpone*. ed. by Philip Brockbank, London: New Mermaids, 1981, (first performance in 1605).

*Volpone o el Zorro* adaptação de Luis Araquistain, Madrid: Ed. España, 1929.

*Volpone, el Magnífico* farsa de Ben Jonson. Adaptação livre e cênica de Tomás Borrás. Madrid: Alfíl, Valera, 1952.

*Volpone o el zorro. Volpone or the Fox*. Tradução de A. Sarabia Santander (ed. bilingüe), Barcelona: Bosch, 1980.

SHERIDAN, Richard B. *The School for Scandal* in *Sheridan’s Plays* editada por Cecil Price, Oxford: O.U.P, 1975, (first performance in 1777).

*La escuela de la murmuración*. Comédia em cinco atos refundida e adaptada por Rafael Galves Amandi, Madrid: Rodríguez, 1861.

*La escuela de la murmuración*. Traduzida por Marcial Busquets em *Teatro selecto antiguo y moderno, nacional y extranjero*. vol.4, Barcelona: ed. Salvador Manero, 1868.

*La escuela del escándalo*. Traduzida por José María Coco Ferraris, Buenos Aires: ed. de Losange, Tall. Gráf. Fernández Hermanos, 1955.

*La escuela del escándalo*. Traduzida e adaptada para T.V. por L.F. de Igoa, Madrid: Escelicer, 1969.

WILDE, Oscar. *The Importance of Being Earnest* editada por Russell Jackson, London: New Mermaids, 1988, (first performance in 1895).

*A importância de ser Prudente*. Tradução Oscar Mendes, Rio de Janeiro: Biblioteca Manancial, Companhia José Aguilar, 1975.