

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

WALKIRIA FRANÇA VIEIRA E TEIXEIRA

O humor na *sitcom Seinfeld*:
a (re)construção de sentidos nas traduções das legendas para o português

Uberlândia

2009

WALKIRIA FRANÇA VIEIRA E TEIXEIRA

O humor na *sitcom Seinfeld*:
a (re)construção de sentidos nas traduções das legendas para o português

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos, do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Linguísticos.

Área de concentração: “Estudos em Linguística e Linguística Aplicada”

Linha de pesquisa: “Teoria, descrição e análise linguística”

Tema: “Estudos morfossintáticos e lexicais contrastivos: subsídios para o tradutor, para o lexicógrafo e para o professor, com base em análises de corpora”

Orientador: Waldenor Barros Moraes Filho

Uberlândia

2009

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

T266h Teixeira, Walkiria França Vieira e, 1960-
 O humor na *sitcom Seinfeld* : a (re)construção de sentidos nas
 traduções das legendas para o português / Walkiria França Vieira e
 Teixeira. -2009.
 189 f. : il.

 Orientador: Waldenor Barros Moraes Filho.
 Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Pro-
 grama de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos.

 Inclui bibliografia.

 1. Linguística aplicada - Teses. 2. Tradução e interpretação - Teses.
 3. Humorismo - Traduções - Teses. 4. Ambigüidade - Teses. 5. Polis-
 semia - Teses. I. Moraes Filho, Waldenor Barros. II. Universidade Fe-
 deral de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Estudos Lingüís-
 ticos. III. Título.

CDU: 801

Elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UFU / Setor de Catalogação e Classificação

WALKIRIA FRANÇA VIEIRA E TEIXEIRA

O humor na *sitcom Seinfeld*:
a (re)construção de sentidos nas traduções das legendas para o português

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos, do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Linguísticos.

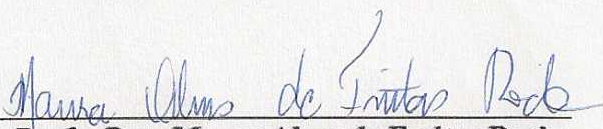
Área de concentração: “Estudos em Linguística e Linguística Aplicada”

Uberlândia, 28 de outubro de 2009.

Banca examinadora constituída pelos professores:



Prof. Dra. Diva Cardoso de Camargo
Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita (UNESP)



Prof. Dra. Maura Alves de Freitas Rocha
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)



Prof. Dr. Waldenor Barros Moraes Filho
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)
Orientador

DEDICATÓRIA



3^a TEMPORADA

Ao meu marido, pelo carinho, paciência e apoio incondicional em todos os momentos, aos meus filhos e aos meus pais, pelas escolhas que me ensinaram a fazer e que, com certeza, se orgulhariam deste momento.

AGRADECIMENTOS

A Universidade Federal de Uberlândia e ao Instituto de Letras e Linguística que me proporcionaram a oportunidade de fazer este curso.

Ao meu orientador, professor Waldenor, pelas aulas sempre recheadas de informações tão preciosas para minha carreira acadêmica.

Aos professores do Ileel, por suas contribuições para meu conhecimento sobre o fenômeno da linguagem.

A FAPEMIG, pelo apoio financeiro recebido durante parte da realização do meu curso.

Aos funcionários do Instituto, do mestrado e da graduação, e aos colegas pós-graduandos, pelo apoio, estímulo e cooperação.

A todo o pessoal da Biblioteca, que sempre foram solícitos me ajudando a resolver as dúvidas surgidas durante meu trabalho de pesquisa, me enviando arquivos, auxiliando com normas ABNT, etc.

Aos colegas especiais do mestrado, com quem aprendi tanto, a Ana Maria, com quem dividi minhas angústias e também compartilhei boas risadas durante esta caminhada.

As minhas colegas de trabalho que me “quebraram tantos galhos” me ajudando diante de meus atropelos e correrias para finalizar o trabalho.

Aos meus irmãos e a todos os meus amigos e amigas que, alguns mesmo distantes, de alguma maneira, me acompanharam e me ajudaram ao longo desta caminhada.



Sala do apartamento do Jerry



Monk's Coffee Shop

RESUMO

Este estudo investiga as traduções das situações humorísticas nas legendas dos episódios de *Seinfeld* - uma *sitcom* baseada na vida de cidadãos americanos e suas críticas à moral da classe média desta sociedade, que se envolvem em tramas e sua tentativa de soluções nada convencionais, provocando quebra de regras sociais ou resultados inusitados. Investigamos os mecanismos utilizados pelo tradutor para configurar a transposição do humor para outra realidade, ao mostrar as situações engraçadas dos contextos da cultura americana para a cultura brasileira e se as situações de humor apresentam coerência em outro contexto cultural. Partimos do pressuposto de que há perdas de sentido no processo de (re)significação ou (re)construção de sentidos do humor na tradução das legendas dos episódios, quando traduzidos para o português. Buscamos também entender o que pode representar a imagem na composição do humor apresentado nos episódios e se o cenário, as imagens representadas associadas à legenda tornam-se um elemento complementar ao entendimento do que é mostrado ao telespectador. Pesquisamos sua adequação à tradução, a adequação do humor e suas equivalências inter-culturais e inter-lingüísticas, da tradução do humor e ainda da legendagem. Embasamos nosso trabalho nos estudos sobre humor de Bergson (1978), Propp (1992) e Raskin (1985), e as contribuições de Possenti (1998), Tagnin (2005a, 2005b), Chiaro (2006) e Travaglia (1989a, 1990) e o humor nos contextos culturais; nos estudos sobre tradução de Nida (1964), Catford (1980) e Bassnett (2003), e na tradução de humor de Rosas (2002). Complementamos nosso estudo apresentando aspectos das traduções para cinema e televisão e legendagem feitos por Taflinger (1996), Grimm (1997), Araújo (2004), Toschi (1983), dentre outros. Verificamos que as ambiguidades, ocorrências polissêmicas, jogos de palavras, ironias e incongruências presentes nos episódios são parte dos problemas encontrados pelo tradutor, e que, como consequência, as cenas de humor representadas nos episódios originais não são repetidas em português com a mesma ênfase de comicidade por envolverem aspectos linguísticos e culturais. Neste sentido, observamos que a cena pode parecer engraçada em uma situação cultural de um país e pode não ter a mesma conotação em outra devido às questões linguísticas e culturais.

Palavras-chave: tradução, humor, tradução de humor, legendagem.

ABSTRACT

This study investigate the translation of humorous situations in the subtitling of *Seinfeld's* episodes - a *sitcom* based in the American way of life and criticizing their middle-class morals, with characters involved into plots and their tries to solve the problems occurred in a non conventional way, breaking the societal rules and causing unusual results. We investigate the mechanisms used by the translator to transfer the humor to another reality and show the funny situations from the American cultural context to the Brazilian culture and if the funny situations are coherent in another cultural context. We start from the point that it occur losses of meaning in the (re)signification or (re)construction process of the humor signification in the episodes' subtitling translation, when the subtitling are translated into Portuguese. We try to understand the role of the image in the arrangement of the humor showed in the episodes and if the scenario, the images represented associated to the subtitling became a supplementary element to the understanding of what is been shown to the TV watcher. We examine its adequacy to the translation, the adequacy of the humor and its intercultural and interlinguistic equivalences, the translation of humor and the subtitling. We based this work in the studies of humor made by Bergson (1978), Propp (1992) and Raskin (1985), the contributions made by Possenti (1998), Tagnin (2005a, 2005b), Chiaro (2006) and Travaglia (1989a, 1990) and the humor in the cultural contexts; in the translations studies made by Nida (1964), Catford (1980) and Bassnett (2003), and in the translation of humor made by Rosas (2002). We complete our study showing some aspects of subtitling translation to movies and TV and subtitling, made by Taflinger (1996), Grimm (1997), Araújo (2004), Toschi (1983), among others. We found out that the ambiguities, polissemic occurrences, word plays, irony, incongruities presented in the episodes are part of the problems found by the translator, and as consequences, the humorous scenes represented in the original episodes are not repeated into Portuguese with the same humoristic emphasis because these involve cultural and linguistic aspects. In this way we recognize that what seems funny in a cultural context of one country could not have the same connotation in another country due to linguistic and cultural questions.

Key-words: translation, humor, humor translation, subtitling.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1 SITCOM, HUMOR E CULTURA	29
1.1 Teledramaturgia norte-americana e brasileira	29
1.2 A estrutura e a caracterização dos programas <i>Sitcoms</i>	36
1.3 As ocorrências e os estudos de Bergson, Propp e Raskin	40
1.4 As contribuições de Possenti, Tagnin, Chiaro e Travaglia	43
2 TRADUÇÃO, QUESTÕES CULTURAIS E LEGENDAGEM	61
2.1 A tradução e as implicações das questões de linguagem	61
2.2 A tradução do humor	73
2.3 A questão cultural - localização e tradução	79
2.4 Tradução audiovisual	82
3.4 METODOLOGIA E <i>CORPUS</i> DE ANÁLISE	93
3.1. Contextualização do <i>Corpus</i>	93
3.2. Procedimentos para Coleta e Análise dos dados	96
3.3. Matriz para Análise dos Dados	98
4 ANÁLISE DO <i>CORPUS</i>	105
4.1 Episódio 1: <i>The Note</i>	105
4.2 Episódio 2: <i>The Parking Garage</i>	127
4.3 Episódio 3: <i>The Red Dot</i>	138
4.4 Episódio 4: <i>The Fix-Up</i>	152
CONSIDERAÇÕES FINAIS	165
REFERÊNCIAS	169
ANEXOS	179
ANEXO I: Fotos do <i>Seinfeld</i>	179
ANEXO II: Legendas dos episódios (Inglês / Português)	184



INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

A televisão, além de ser uma fonte de informações, é um dos meios mais populares de entretenimento da contemporaneidade. De acordo com estudos desenvolvidos por Institutos de Pesquisa nos Estados Unidos, na década de 1990, a grande maioria das famílias americanas gastava mais de 50 horas semanais em frente à TV e, em pesquisas recentes publicadas pelo instituto *Eurodata TV Worldwide*¹, além dos americanos, os orientais dedicam muito tempo à TV. Em outra pesquisa realizada por Robinson e Martin² (2008), constatou-se também que as famílias brasileiras passam muito tempo assistindo à televisão. Essa pesquisa revelou que, no Brasil, a grande maioria dos telespectadores assiste a dramas, seguidos pelos programas de entretenimento e que apenas uma minoria assiste aos telejornais.

Como alguns dos principais gêneros televisivos preferidos pelos telespectadores podemos citar as novelas, os filmes, as minisséries e os seriados. No Brasil, as novelas têm grande índice de audiência, porém os estudos mostram que, entre os programas mais assistidos, encontram-se os seriados norte-americanos, que mantêm uma boa audiência em vários outros países.

As novelas³, as minisséries⁴ e os seriados ou séries apresentam algumas características comuns, ao mesmo tempo em que contemplam diferenças marcantes em sua forma de apresentação, cujas características serão discutidas no desenvolvimento deste trabalho.

As séries de TV são mostradas por meio de episódios, que giram em torno de 30 minutos cada um, geralmente semanais, com um número fixo de personagens, que vivem uma trama diferente em cada episódio. As séries são baseadas em algum tipo de desenvolvimento de mistério, de investigações sobre crimes, do dia a dia de algum tipo de

¹ Instituto francês organizador da pesquisa, divulgada pela Folha *Online* – 12/05/2005.

² *University of Marland*, publicada pelo Diário de Pernambuco - 21/11/2008.

³ Narrativa breve, que se caracteriza por apresentar uma espécie de concentração temática em torno de um número restrito de personagens; trama narrada em capítulos, especialmente no rádio e na televisão; história, caso extenso e cheio de peripécias. (HOUAISS, 2001).

⁴ Novela ou filme seriado para televisão, geralmente produção ficcional, de no mínimo dois e no máximo 25 capítulos. (HOUAISS, 2001).

profissional ou ainda de comédia. As mais comuns são as séries humorísticas, conhecidas como *situation comedies* (comédias de situação) ou simplesmente *sitcoms*⁵.

A *sitcom* é um estilo de drama tipicamente norte-americano, baseado principalmente nos acontecimentos envolvendo o cotidiano de cidadãos comuns. Seus episódios trazem tentativas de mostrar soluções para problemas e situações ordinárias, na maioria das vezes com enfoques cômicos e humorísticos sobre os acontecimentos. Os episódios apresentam uma relação de circularidade, mostrando uma continuidade de ações, que permitem ao telespectador conhecer a ideia geral dos fatos e da vida dos personagens e ainda acompanhar as relações ocorridas entre eles.

As *sitcoms* americanas foram criadas na década de 50 e mais tarde este tipo de programa foi exportado para outros países, mantendo altos índices de audiência em vários deles. O estilo e as características dos programas também foram copiados por muitos países, inclusive pelo Brasil. As novelas, que aqui já eram populares, começaram a conviver com a adaptação do estilo da comédia de situação e hoje os dois tipos de programas convivem lado a lado na programação da TV brasileira.

Essas comédias de situação foram produzidas inicialmente em *Hollywood* e em pouco tempo dominavam o gosto dos telespectadores, tornando-se destaque em vários países. Criadas inicialmente pelas emissoras de TV americanas e baseadas no *American life style* ou *American way of life*, ou seja, no estilo de vida norte-americano, posteriormente foram trazidas para o Brasil, sem maiores preocupações com programas como forma de arte propriamente dita. Elas representam, em sua maioria, o dia a dia da vida de cidadãos comuns americanos e também dos cidadãos brasileiros, em tentativas de encontrar soluções para problemas comuns, enfocando em sua maior parte, o lado cômico dos fatos e acontecimentos, e, talvez por esse motivo, façam tanto sucesso. Representam também parte da cultura dos cidadãos, apresentam o lado crítico das situações vividas, a quebra de algumas normas e convenções sociais, o choque da moral de uma sociedade, enfim, a vida das pessoas comuns.

Tanto as *sitcoms* norte-americanas quanto as brasileiras, mantêm um número fixo de personagens, local de ocorrência, ações, relacionamentos e situações. Esses aspectos ajudam a estabelecer, na programação da TV, a ideia de personagens com papéis contínuos vivendo diferentes situações a cada semana.

⁵ abreviatura da expressão inglesa *situation comedy*, normalmente utilizada pelos profissionais do mercado televisual.

Neste estudo, optamos por analisar a *sitcom Seinfeld*⁶ por ser uma série que fez muito sucesso nos Estados Unidos e ser bastante conhecida do público americano, com índices de audiência que justificam um estudo sobre o tema. O programa foi criado por Larry David em 1989 e exibido até 1998, mostrando 9 temporadas durante 10 anos. A série foi uma das mais populares e premiadas *sitcoms*, tornando-se um verdadeiro fenômeno na década de 1990 nos Estados Unidos. Em 2002, o *TV Guide* lançou uma lista dos 50 melhores programas de televisão de todos os tempos, e *Seinfeld* aparecia em primeiro lugar. A série não é muito apreciada pelo público brasileiro, pois envolve um tipo de humor que exige do telespectador o conhecimento de questões locais, como particularidades da vida do cidadão norte-americano, de sua política e também das questões culturais. Acreditamos que, para compreender o porquê de a série não repetir o mesmo sucesso de público no Brasil, muitos são os fatores que encontraremos, como o fator temporal, uma vez que os episódios se passaram na década de 1990, as ocorrências culturais, além dos aspectos linguísticos, podem interferir na manutenção ou não do humor. Outro fator que também pode contribuir para a falta de aceitação do público brasileiro talvez seja o fato de a ação que se desenvolve nos episódios ser narrada, não ser uma ação vivenciada pelos personagens, mas algo que é contada pelo Jerry, e este fato pode dificultar o entendimento do telespectador brasileiro, pela falta de identificação com o tipo de situação que está sendo representada nos episódios.

Esta série foi produzida originalmente pela *Castle-Rock Entertainment* e distribuída pela *Columbia Pictures*, hoje *Sony Pictures*, e mesmo depois que a série foi encerrada, continua a ser exibida em reprises pelo canal da *Sony Entertainment*. Foi exibida pela TV aberta ou a cabo de 1989 até 1998 e retrata a cultura americana da década de forma narcisista e irônica, de acordo com a opinião dos estudiosos da *sitcom*.

Dadas as divergências de aceitação da série por brasileiros e americanos, acreditamos ser importante aprofundar o estudo de como são tratadas as diferenças que envolvem a tradução do humor e as questões culturais. Nossa contribuição pode ser relevante para tradutores que, a todo tempo, necessitam lidar com as questões culturais, com variações linguísticas, com o humor e diferenças linguísticas e culturais, que podem determinar o sucesso ou o fracasso de um trabalho. Os professores de línguas

⁶ *Sitcom sobre Jerry Seinfeld*, uma *stand-up comedy*, em que Jerry representa ele mesmo, centrada em torno do grupo conhecido como *Os Quatro de Nova York*, mostrando o cotidiano de cidadãos comuns e a tentativa de solução de pequenos problemas.

estrangeiras também podem se beneficiar deste estudo, ao transporem para a sala de aula as questões culturais e linguísticas aqui discutidas.

Os estudos já desenvolvidos sobre as *sitcoms* foram debatidos em um congresso na Bélgica, por Scandura (1999), baseando-se na *sitcom The Nanny*⁷, em que a autora discute as possibilidades de tradução da *sitcom* e ainda questiona se um tradutor, sem os devidos “conhecimentos culturais”, pode ou não arruinar o humor das *sitcoms*. Nessa pesquisa, a autora discorre sobre os conhecimentos culturais aplicados à tradução do *script* da *sitcom*, discute como os conteúdos culturais são traduzidos e tenta se certificar de que as soluções para os *gaps* ou lacunas culturais foram bem sucedidos e descobre, a partir de seus estudos, que não pode afirmar que tiveram sucesso.

Um fato que chamou a atenção da autora para este estudo foi um artigo publicado no jornal Argentino *Clarín*⁸, afirmando que a *sitcom The Nanny* mantinha altos índices de audiência na TV Argentina e que era a única “*sitcom* estrangeira sobrevivente”. A reportagem mencionava que todas as outras séries como *Seinfeld*, *Home Improvement*⁹ e *Friends*¹⁰ fracassaram em atrair público apesar de seu sucesso nos Estados Unidos, e o jornal *Clarín* atribuía seu fracasso às traduções ruins, que provocavam a perda do humor inerente às séries e, conseqüentemente, à falta de entendimento dos episódios.

Scandura (1999) mostra em seu estudo que os aspectos de humor da *sitcom The Nanny* estão relacionados aos contrastes apresentados, como a vida de pessoas simples e a de aristocratas, judeus, cidadãos britânicos e americanos, às gentilezas utilizadas, pessoas educadas e outras mal-educadas, nas respostas prontas e imediatas do mordomo *Niles*, mas que, na maioria das vezes, todas as situações são baseadas em aspectos ou referências culturais.

⁷ *Sitcom* que retrata a vida de *Fran (The Nanny)*, de família judia, de classe média-baixa, nascida no *Queens*, que, por acaso, se torna babá dos três filhos do *Mr. Maxwell Sheffield*, e depois se casa com o patrão, um cidadão britânico, viúvo, rico, produtor da *Broadway* que vive em *Manhattan*, e seu mordomo inglês *Niles*. Foi produzida pelo canal de TV americano CBS, de 1993 a 1999.

⁸ *El año de la invasion de las tiras norteamericanas: la serie mundial*. [Edición Martes 27.10.1998](#). Disponível em: www.Clarin.com/diario/98/10/27/tapa.htm. Acesso em: 23.03.2009.

⁹ *Sitcom* americana estrelando *Tim Allen*, mostrando sua carreira de ator, e que projetou *Pamela Anderson* que fazia parte do elenco. Foi exibida de 1991 a 1999, e foi uma das mais assistidas na década de 1990.

¹⁰ Série sobre a vida de seis amigos: *Mônica, Ross, Rachel, Chandler, Joey e Phoebe*, desde quando deixam a faculdade até se casarem, com temáticas de conflitos familiares dos personagens e principalmente suas relações amorosas.

A autora analisou vários excertos dos episódios e concluiu que em nenhum deles o aspecto cultural foi levado em conta na tradução, no caso da legenda e também da dublagem, constatando também que a versão legendada é muito inferior à versão dublada.

Outra autora que também desenvolveu estudos sobre *sitcoms* é Grimm (1997, p. 379-399) com o trabalho intitulado “Humor e equivalência no nível de palavras, expressões e gramática em um episódio de *The Nanny*”. A autora situa a *sitcom* como um drama que entrelaça elementos como diálogos, ações, atores e público, e o compara ao teatro em função deste entrelaçamento. Grimm (1997) também explica que, para um episódio ser bem entendido, faz-se necessário que o telespectador junte os aspectos linguísticos e visuais das cenas, aos aspectos extralinguísticos, o que muitas vezes sugere dupla interpretação, provocando o humor, e que esses aspectos isolados, por si só, talvez não consigam causar o mesmo efeito. Acreditamos que esta conclusão pode ser direcionada para os episódios de *Seinfeld*, e que a dificuldade que muitos brasileiros têm para o entendimento de seus episódios, pode ser creditada à perda de alguns destes aspectos.

Grimm (1997) aponta uma série de problemas ocorridos na tradução e equivalência no nível lexical, enumerando várias cenas que perdem todo o seu aspecto humorístico, por inadequação de generalização e de exageros, omissões e traduções incorretas e erros de tradução que resultam em absurdos.

A autora pontua sobre as tentativas de adaptação das falas da *sitcom*, nos casos em que a equivalência em nível lexical já apresenta complicadores, como tratar então das expressões, que se apresentam intimamente ligadas aos aspectos culturais da língua e que ainda tendem a variar de acordo com cada sistema linguístico. São problemas que ocorrem, de acordo com a autora, como em “algumas expressões que podem aceitar adaptações e ainda se manter engraçadas, mas outras que perdem sua ênfase quando traduzidas para outra língua que não possui os mesmos referentes culturais”. Aqui podemos apontar para um aspecto que pode ser também motivador de interferência no humor da série *Seinfeld*.

Grimm (1997) conclui seu estudo mostrando que as traduções oferecidas são insatisfatórias, porque perdem muito da riqueza e do humor apresentados no texto original. A autora ainda afirma que muitas das perdas apresentadas são devidas à

tradução literal, feita por quem não se preocupa com a precisão do significado ou não considera os aspectos culturais como item de grande relevância para um bom resultado no trabalho de tradução.

Ao pesquisar estudos sobre humor e suas equivalências, constatamos que grande parte deles se voltam para as *sitcoms* americanas e, com raras exceções, para algumas séries brasileiras. Entre as americanas, destacam-se os estudos realizados principalmente sobre a série *Friends*, a saber: aqueles relacionados à linguística de *corpus*, como os estudos de Vicentini (2006) com o tema “A Linguística de *Corpus* e o seriado *Friends* e o ensino de *chunks* em sala de aula de Língua Inglesa” os de Costa (2005) que discutem as “Metáforas relacionadas ao tema da amizade sob a perspectiva da metáfora conceitual e da Linguística de *Corpus* na série de TV *Friends*”. Rampazzi (2008) também apresenta um estudo sob o tema “Linguística de *Corpus* e os seriados *Seinfeld* e *Friends* como base para o ensino de verbos frasais e verbos preposicionados para alunos de Língua Inglesa”. Além desses, há os estudos de Chile (2001) acerca de *Friends: the translation of humor in a polissemiotic text*, de Koglin (2008) sobre “A tradução de metáforas geradoras de humor na série televisiva *Friends*: um estudo de caso” e de Ferreira (2008) com “O léxico dos relacionamentos amorosos da língua inglesa na *sitcom Friends*”.

Além desses, Miguez (2002) analisa a série *Simpson*, sob o tema *The Simpsons takes on the United States: postmodernism and (de)construction of the American dream*, e Sierra (2004), com o trabalho intitulado *Estudio descriptivo y discursivo de la traducción del humor em textos audiovisuales: el caso de los Simpson*, desenvolvido na Universitat Jaume, em Castellon, na Espanha. O autor discute, neste trabalho, os problemas culturais aplicados à tradução, o humor e a tradução, e a tradução do humor, temas que também serão relevantes ao nosso estudo e que serão retomados posteriormente. Outro tema relevante que também foi abordado por Sierra (2004, p. 262) em seu estudo, se refere aos apontamentos feitos sobre a caracterização da *sitcom* tradicional e da *sitcom* da classe trabalhadora, feitos por Henry (1994, p. 88-89) e como estes autores classificam *The Simpson*. Para Henry *apud* Sierra, “a *sitcom* tradicional expressa um ideal cultural desassociada das diversas características do mundo real e a

sitcom da classe trabalhadora incorpora na história problemas muito mais próximos deste dito mundo real¹¹”.

No caso específico de *Simpson*, de acordo com Henry, (1994, p. 88-92) *apud* Sierra, a *sitcom* objetiva “apresentar o núcleo familiar tradicional e desconstruir o mito da família feliz e perfeita¹²”. Os autores classificam *The Simpson* como uma *sitcom* da classe trabalhadora, que permite a identificação com os personagens da vida real, devido à proximidade com os telespectadores, porque representam a vida contemporânea de uma maneira muito precisa.

Sierra (2004, p. 262) cita uma reflexão feita por Fuentes (2000, p. 48), em que o autor argumenta que “estas comédias têm êxito em seus países de origem, porque o telespectador se identifica de forma clara e imediata com o referente cultural a que se expõe, acrescido da forma social e da identificação institucional¹³”. O autor afirma que é um trabalho complexo para o tradutor, pois este precisa transmitir as referências culturais de uma comunidade de origem para uma outra comunidade de destino. Acreditamos que esta seja uma situação que podemos considerar que ocorra com a grande maioria das *sitcoms*, que fazem muito sucesso junto ao público norte-americano, mas fora dos Estados Unidos não consegue repetir o mesmo sucesso, devido à falta de tais referentes culturais.

Dando continuidade a suas reflexões, Sierra (2004) também aponta para outro fato importante, ou, como ele mesmo diz, “peculiar, senão o único”, que ocorre com *The Simpson*: o argumento de que esta *sitcom*, de acordo com Henry (1994, p. 92-96), é “uma sátira com o propósito principal de criticar a sociedade dos Estados Unidos”. Este tipo de sátira se mostra muito eficaz porque se baseia na realidade atual, voltando sua crítica para a imoralidade, a agressão e a falta de respeito com autoridades, o sistema democrático e capitalista americano, o uso do politicamente incorreto, como a utilização de esteróides e anabolizantes por atletas para atingir alto rendimento, o sistema

¹¹ *La principal diferencia entre la comedia de situación tradicional y la comedia de situación de la clase trabajadora radica en que, si bien la primera expresa un ideal cultural desasociado de diversos modos del mundo real, la segunda incorpora en la historia problemas mucho más propios de dicho mundo.* Tradução nossa.

¹² *Pese a hacer uso del núcleo familiar tradicional, desconstruye el mito de la familia feliz y perfecta.* Tradução nossa.

¹³ *El autor argumenta que estas comedias tienen éxito en sus países de origen porque el telespectador se identifica de forma clara e inmediata con el referente cultural al que se expone. Añade que esa marcación cultural, ya sea en forma de apariencia social, de identificación nacional o de marcación institucional.* Tradução nossa.

educativo, enfim, uma crítica à cultura norte-americana em geral. E ainda aponta um paradoxo, pois, ao mesmo tempo em que a série aponta para as críticas e seu papel na produção da cultura popular local, por trás de tudo, encortina-se um grande negócio comercial, que funciona de acordo com as regras do sistema capitalista, o mesmo sistema que é criticado pela série. Enfim, vive uma ambiguidade, pois o programa reproduz o mesmo sistema econômico que critica.

Em relação às séries brasileiras, podemos mencionar os estudos de Souto Maior (2005) com o tema “Rui, cê tá me ouvindo? Uma análise da construção do sentido na interação no *sitcom*”, baseado na série brasileira *Os Normais*, destacando a análise da interação a partir do jogo de linguagem dos personagens. Duarte (2007, 2008) também apresenta trabalhos sobre as *sitcoms* brasileiras, traçando um panorama dessas séries desde o seu surgimento no final da década de 50 até as mais atuais, com especial destaque para as veiculadas pela Rede Globo de Televisão durante o período de 2003 a 2006. A autora discute o tom discursivo apresentado nas séries e como a comicidade é trabalhada com relação a esse tom mostrado nos discursos.

Chamamos atenção ainda para o importante trabalho de Quaglio (2009), sob o título de *Television dialogue: the sitcom Friends vs. natural conversation*, ainda sem tradução para o português. O livro recém lançado explora os diálogos televisivos e apresenta um estudo que compara a linguagem empregada em *Friends* com a conversação natural dos cidadãos norte-americanos por meio da linguística de *corpus*.

Focando a *sitcom Seinfeld*, identificamos apenas um trabalho específico sobre a série, anteriormente citado, desenvolvido por Rampazzi (2008), que enfoca seu estudo em verbos frasais e preposicionados e a linguística de *corpus*. Constatamos que os demais trabalhos focam seus estudos nas séries norte-americanas *Friends*, *The Simpsons*, *The Nanny*, e os outros autores direcionam seus estudos para as séries brasileiras.

Por esta razão, acreditamos que, com relação à *sitcom Seinfeld* ainda existe uma lacuna para os estudos, o que pode se configurar como um espaço para que nossa contribuição seja utilizada na área, tanto pelos profissionais de tradução quanto pelas pessoas que lidam com a contextualização do humor.

O objetivo deste estudo foi investigar os mecanismos utilizados pelo tradutor para configurar a transposição do humor para outra realidade, ao mostrar as situações

engraçadas dos contextos da cultura americana para a cultura brasileira. Partimos do pressuposto de que as cenas de humor representadas na *sitcom Seinfeld* não são mostradas em português com a mesma comicidade dos episódios originais, devido à questão das diferenças culturais. Acreditamos que as ambiguidades, ocorrências polissêmicas, jogos de palavras, ironias e incongruências presentes nos episódios sejam parte dos problemas encontrados pelo tradutor.

Esse estudo também objetiva investigar se as situações de humor apresentam coerência em outro contexto cultural, uma vez que a comicidade é a base de sucesso das *sitcoms*. Assim, reconhecemos que a cena pode parecer engraçada em uma situação cultural de um país e pode não ter a mesma conotação em outra devido a questões linguísticas e culturais. Analisamos ainda a possibilidade de o cenário, as imagens representadas nos episódios, associados à legenda tornarem-se o elemento complementar ao entendimento do que é mostrado ao telespectador.

Neste sentido, discutimos questões relativas ao humor e suas equivalências interculturais e interlinguísticas, as possibilidades de transposição ou tradução de situações humorísticas, que envolvem questões linguísticas e culturais. Confrontamos e analisamos as legendas em inglês e em português da *sitcom Seinfeld*, para investigar essas diferenças culturais e sua utilização na construção do humor nas legendas da *sitcom Seinfeld*.

Para desenvolver nossa pesquisa, tomamos como referência o seguinte questionamento: para traduzir os diálogos da *sitcom Seinfeld* em português, quais as estratégias utilizadas pelo tradutor para continuar produzindo os resultados de humor propostos na série original?

Este questionamento nos leva a buscar identificar mais especificamente:

- a) as estratégias que o tradutor utilizou para evitar ou minimizar eventuais perdas de sentido do humor nas traduções das legendas;
- b) as estratégias que o tradutor utilizou com relação às variações de linguagem ou para transpor as diferenças, vencer as barreiras culturais ocorridas e manter os níveis de comicidade em situações que são comuns na vida dos cidadãos norte-americanos, e não na vida dos brasileiros;
- c) as estratégias lexicais que o tradutor utilizou ao transpor para o português as incongruências utilizadas ou os trocadilhos por outros equivalentes, para lidar

com a ambiguidade ou com as ocorrências polissêmicas, e as ironias presentes na linguagem que levam aos efeitos de comicidade nas situações ocorridas no cotidiano dos personagens;

- d) as estratégias utilizadas pelo tradutor para mostrar qual o papel do cenário, do contexto, da imagem, na composição do humor mostrado na *sitcom Seinfeld*.

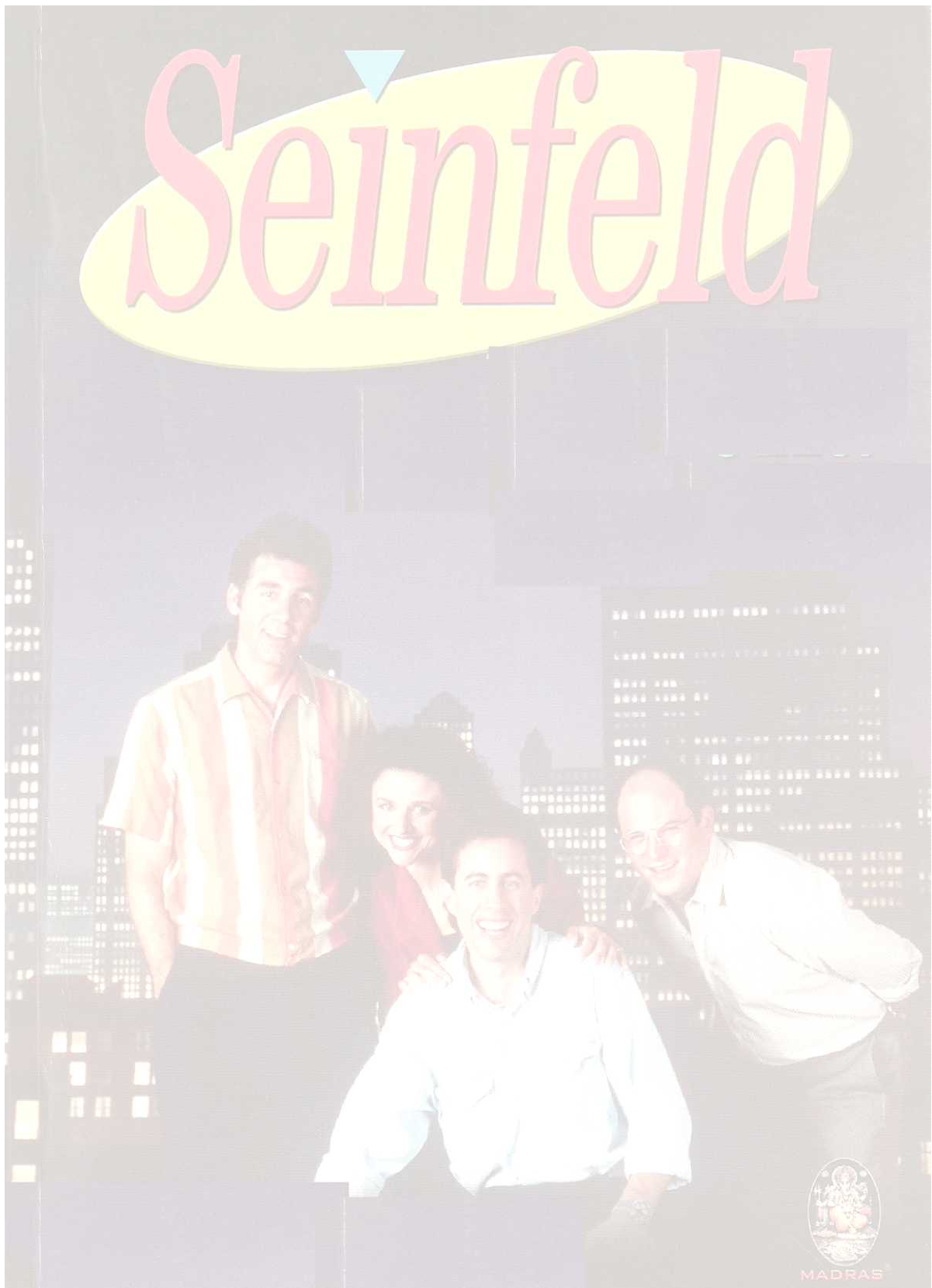
Para o desenvolvimento do trabalho, levantamos as legendas em inglês e em português disponíveis na internet¹⁴, e as realinhamos em paralelo, para facilitar a visualização da legenda e sua respectiva tradução. A partir desse alinhamento, comparamos as legendas para ressaltar e analisar as escolhas do tradutor, suas possíveis adaptações às questões linguísticas e culturais, na tentativa de manter o humor encontrado na série também nas legendas traduzidas para o português. Optamos pela análise das legendas de quatro episódios da terceira temporada, que é composta por 22 episódios, subdivididos em quatro DVD-ROM, e analisamos o 1º episódio de cada DVD-ROM. A escolha pela terceira temporada decorre do número de episódios ser maior que em outras temporadas e também porque indica a consolidação da série a partir das duas temporadas iniciais.

Prosseguimos com a análise dos dados nas cenas de humor tomando como referência as ocorrências de claquês indicativas do ápice humorístico.

Na primeira parte do trabalho trataremos do tema das *sitcoms*, de suas semelhanças e diferenças com as novelas e séries brasileiras e norte-americanas e das características gerais de sua constituição mostradas nos estudos de Taflinger (1996), Duarte (2007, 2008), Miccolis (2003), Figueiredo (2005) e Oguri, Chauvel e Suarez (2009). Caracterizaremos também a *sitcom Seinfeld* a partir dos estudos de Taflinger (1996) e de Irwin (2004). No segundo momento trataremos dos estudos realizados sobre o humor por Bergson (1978), Propp (1992), e Raskin (1985) e também das valiosas contribuições de Possenti (1998), Travaglia (1989a, 1990), Chiaro (2006) e Tagnin (2005a, 2005b) para complementar os estudos sobre o humor. Estes autores serão também utilizados no tratamento das questões culturais e linguísticas, assim como Sapir-Whorf (1969), e, irão nortear o estudo no momento de apontar as escolhas do tradutor para vencer as barreiras encontradas ao lidar com o tema do humor, a questão

¹⁴ Legendas extraídas do site: <http://legendas.feijo.pro.br>, 29/02/2008.

cultural e a tradução. No próximo capítulo discutiremos a tradução com base nos estudos teóricos de Nida (1964), Catford (1980) e Bassnett (1977) e abordaremos ainda a tradução do humor, a partir dos estudos de Rosas (2002). Complementamos nosso estudo apresentando alguns aspectos das traduções para cinema e televisão e legendagem feitos por Taflinger (1996), Grimm (1997), Araújo (2004), Toschi (1983) dentre outros. Buscamos associar estes estudos da tradução e da tradução do humor às escolhas do tradutor das legendas da série. Na parte seguinte do trabalho trataremos das questões metodológicas e dos procedimentos utilizados na coleta e análise dos dados. Na última seção relataremos a análise dos dados e apresentaremos as considerações sobre o estudo realizado.



SITCOM, HUMOR E CULTURA

1. **SITCOM, HUMOR E CULTURA**

Nesta parte do trabalho tratamos do tema das *sitcoms*, das semelhanças e diferenças com as novelas e séries brasileiras e norte-americanas e ainda das características gerais de sua constituição apresentadas pelos estudos de Taflinger (1996), Duarte (2007, 2008), Miccolis (2003), Figueiredo (2005) e Oguri, Chauvel e Suarez (2009). Mostramos também a *sitcom Seinfeld* pelos estudos de Taflinger (1996) e de Irwin (2004). Discorremos ainda sobre o que acreditam os teóricos do humor como Bergson (1978), Propp (1992), e Raskin (1985). Além dos autores citados, daremos destaque a Possenti (1998) que também utiliza os estudos destes teóricos ao discutir piadas em seu livro *Os humores da língua* e será destacado em nosso estudo. Discutimos também outros autores, que não são teóricos do humor, mas que apresentam em seus estudos elementos que podem ser adaptados e relevantes para nosso trabalho, como Tagnin (2005a, 2005b), Chiaro (2006) e Travaglia (1989a, 1990).

1.1 **Teledramaturgia norte-americana e brasileira**

A teledramaturgia brasileira tem surpreendido pela elevada quantidade na produção de novelas, séries, minisséries e *sitcoms*, pelo alto padrão de qualidade dos trabalhos e, conseqüentemente, pelo fato de grande parte deles ser exportada para vários países. Este pode ser um dos motivos porque o assunto deixou de ser considerado um subproduto da literatura e vem ganhando destaque no meio acadêmico, como se pode notar pelo aparecimento de estudos desenvolvidos sobre o tema.

Ao iniciar minha pesquisa, acreditava que não seria fácil encontrar trabalhos sérios sobre novelas, pois até pouco tempo ela era considerada a parte sem valor da literatura, e o meio acadêmico não costuma se dedicar a este tipo de temas, mas confesso que tive uma grata surpresa.

Durante o levantamento, confesso que encontrei tamanha variedade de artigos e dissertações, que ficou difícil escolher o que utilizar. Optei pelos temas mais relevantes e mais próximos do que eu vinha trabalhando, no sentido apenas de situar e apresentar

um parâmetro comparativo entre as novelas e comédias de situação, no caso das brasileiras e das *sitcoms* americanas.

Em relação à novela, Moisés (1982, p. 153) considera que esta tem origem latina e durante algum tempo foi empregada com sentido pejorativo, mas após diversos movimentos culturais, passou a ter a acepção de “história longa e sentimentalesca, como as transmitidas pelo rádio e pela televisão”, com narrativas encenadas e mostradas em capítulos, conseguindo prender o telespectador, que se sente curioso em acompanhar o que poderá acontecer durante os próximos episódios.

Ainda, de acordo com Moisés (1982, p. 153-180), as novelas são “conhecidas tramas que se desenvolvem em capítulos, apresentando uma concentração temática e vários subtemas relacionados ao tema principal, e com uma longa duração”. O autor observa também que a novela mostra seus enredos por meio de aventuras ou experiências, visando ao entretenimento, identificando-se com as manifestações populares de cultura, correspondendo a um desejo de aventura e fuga, realizada com o mínimo de profundidade, não se detendo no exame da vida e apenas se preocupando com o entretenimento, com o pitoresco que seduz e desaparece rapidamente.

Para este autor, a novela tem como característica principal a pluralidade dramática, pois se constitui de um aglomerado de contos enredados, com unidades dramáticas complicadamente sucessivas, que levam a um desenlace final com um número limitado de personagens, liberdade de tempo e espaço, possuindo descrições, diálogos e narrativas como fatores importantes durante o seu desenvolvimento.

Por sua vez, Tavares (1981, p. 122), considera que “a novela condensa os elementos do romance: os diálogos são rápidos, as narrações diretas, sem circunlóquios ou divagações, as descrições impressionistas, tudo ensejando a precipitação da história para seu desenlace”. E ainda complementa afirmando que, para a maioria dos povos de língua inglesa, considera-se uma novela, qualquer narrativa de ficção que não seja conto. Os dois autores resumem sua definição apontando para as mesmas características, vislumbrando a base das novelas brasileiras.

Para os autores Moisés (1982) e Tavares (1981) as definições de novela são muito semelhantes, e mesmo que tenham sido elaboradas na década de 1980, mostram-se atuais, porque conseguimos vislumbrar que as novelas hoje exibidas pela TV não se distanciam das características por eles apresentadas.

De acordo com Miccolis (2005), o texto telenovelístico é dramaturgia, literatura ficcional, escrita com uma história narrada, o desenvolvimento de um conflito que se soluciona no final e ainda possui tramas paralelas que podem ser alteradas durante sua exibição. A autora enxerga este texto como “drama problemático, que pergunta e deixa a resposta em suspenso para o próximo capítulo, quando torna a formular novas perguntas, criando expectativas através delas, e prometendo respondê-las em seguida, assim sucessivamente, até o momento final”.

Concordamos com a posição desta autora e acreditamos que este seja um grande recurso utilizado nas novelas brasileiras, que visam a manter a curiosidade do telespectador, forçando-o a se interessar pelo que vai acontecer nos próximos capítulos, garantindo assim, a manutenção da audiência.

Oguri, Chauvel e Suarez (2009) em seu artigo sobre o processo de criação das telenovelas, citam a pesquisadora Pallotini (1998, p. 53) que afirma que a telenovela “é uma história contada por meio de imagens televisivas, com diálogos e ação, uma trama principal e muitos subtramas que se desenvolvem, se complicam e se resolvem no decurso da apresentação”. As autoras citam também outra pesquisadora, Borelli (2001), que explica que a telenovela brasileira desenvolveu traços distintos que a diferenciam das novelas latino-americanas. Borelli (2001) afirma que “no Brasil, os diálogos são adaptados à realidade brasileira, mostrando temas que fazem parte do cotidiano dos espectadores, como política, cultura, sociedade, incorporando um debate crítico sobre as condições vividas pelos personagens”.

Para nós, este tipo de adaptação ajuda a estabelecer um forte elo de relações com o telespectador, fazendo-o sentir-se parte da realidade ali apresentada e mantendo assim sua fidelidade, para garantia da audiência almejada pelos canais de TV. Acreditamos que as opiniões das pesquisadoras não se divergem dos autores anteriores, apenas complementam o que já era descrito, pois também resumem o que é retratado pelas novelas brasileiras mais atuais.

Assim, compartilhamos das mesmas opiniões, uma vez que constatamos que as telenovelas brasileiras apresentam as características descritas no sentido de condensar os elementos do romance, de serem apresentadas em capítulos transmitidos diariamente, terem por base os diálogos e as narrativas que se identificam com a cultura popular, terem uma longa duração e visarem ao entretenimento. Além destas características,

desenvolvem uma concentração de temas e subtemas relacionados ao tema principal, capazes de se entrelaçar e prender o telespectador que se interessa pelo desfecho final. Os capítulos são diários, de 45 minutos em média, e, além da longa duração, o que distingue a novela em relação às minisséries ou aos seriados é que ela é escrita à medida em que é produzida. Outro fato interessante é que o autor está sempre atento à aceitação ou não do público, e o desfecho pode ser alterado em função da resposta deste público.

Já as telenovelas norte-americanas conhecidas como *soap operas* foram criadas por grandes empresas na década de 30 e eram direcionadas pela venda de produtos para as donas-de-casa e têm um conceito diferente das novelas brasileiras. As *soap operas* eram transmitidas pelo rádio e seus personagens eram enrolados por temas que iam se multiplicando e não visavam a um desfecho final como no caso das novelas brasileiras. Elas mostravam um núcleo de personagens que vivia diferentes dramas e ações, e podiam permanecer no ar por muitos anos. Não nos estenderemos sobre este tema, pois este não é o foco de nosso estudo.

Voltando às séries, elas são mostradas por meio de episódios, em torno de 40 minutos e geralmente semanais. São baseadas em temas de mistério, como *Lost*¹⁵, investigações sobre crimes, como *C.S.I.*¹⁶, *Cold Case*¹⁷, mostram o dia a dia de algum profissional, como em *Grey's Anatomy*¹⁸, *E.R.*¹⁹, ou ainda em *Justice*²⁰, *Law & Order*²¹, e comédias, como *Friends* e *Seinfeld*.

Taflinger (1996) desenvolveu extensos estudos a respeito das *sitcoms*, abordando as *sitcoms* americanas, e ao pesquisá-las, questiona a falta de registros sobre o tema, uma vez que, em uma estimativa superficial, imaginava-se que já haviam sido

¹⁵ Série que mostra a vida dos sobreviventes de um desastre aéreo do avião que cai numa ilha misteriosa no Pacífico Sul.

¹⁶ Abreviação de *Crime Scene Investigation* - série que mostra o trabalho de um grupo de investigadores que desvendam crimes misteriosos e assassinatos.

¹⁷ Série de TV ficcional americana que se passa no Departamento de Polícia da Filadélfia, especializada na reabertura e investigação de crimes que já haviam sido arquivados.

¹⁸ O dia a dia da médica *Meredith Grey*, no *Seattle Grace Hospital* e a vida de seus colegas médicos que trabalham no hospital.

¹⁹ Abreviação de *Emergency Room* - também mostra do dia a dia de um hospital.

²⁰ Série sobre um time de advogados com experiências muito distintas, que trabalham em uma grande empresa de advocacia em *Los Angeles* e que defende clientes envolvidos em casos notáveis e controversos.

²¹ Série de TV americana que se passa na cidade de *New York*, que investiga crimes de alta repercussão, como casos de assassinatos envolvendo pessoas importantes, pessoas ligadas ao governo ou grandes empresários.

produzidos em torno de 680 séries de *sitcoms*, abrangendo algo próximo de 27.000 episódios nos últimos 50 anos, à época em que escreveu seu estudo.

De acordo com o levantamento realizado por este autor, as *sitcoms* são produzidas pela TV americana desde meados de 1947. Essas séries são muito conhecidas do público em geral, inclusive do público brasileiro, pois grande parte delas foi exibida no Brasil nas décadas de 1980 e 1990, e algumas estiveram “no ar” por bastante tempo, como: *I Love Lucy*²², *Os Waltons*²³, *The Mary Tyler Moore show*²⁴, *Papai sabe tudo*²⁵, *A Família Adams*²⁶, *Os Simpsons*²⁷, *Seinfeld*, *Friends*, entre outros. Os canais de TV por assinatura como Sony, Warner, Fox, HBO, AXN, ainda exibem várias destas *sitcoms*, além de alguns canais de TV aberta brasileiros, que ainda apresentam reprises de alguns deles.

Entre as séries brasileiras que podemos caracterizar como comédias seriadas, encontram-se algumas conhecidas e com respeitáveis índices de audiência, principalmente as apresentadas pela Rede Globo de Televisão, que vem investindo neste tipo de programa nos últimos anos. Podemos citar alguns exemplos, desde as mais antigas como *Sai de Baixo*, *Os Normais*, *A Diarista* e *Sob Nova Direção*, até os mais atuais como *Toma Lá Dá Cá*, *A Grande Família*, e vários outros.

Vale ressaltar que *Sai de Baixo* foi um marco da *sitcom* brasileira, exibida entre 1996 e 2002, e que *A Grande Família*, levada ao ar inicialmente entre 1972 e 1975, era baseada na série norte-americana *All in the Family* e depois foi adaptada à realidade brasileira. Esta série retornou em 2001, na segunda versão que se mantém até hoje,

²² Apresentava a vida de *Lucille Ball*, uma mulher ingênua e ambiciosa, e *Ricky Ricardo*, seu marido inteligente, trabalhador e zangado. *Lucy* era obcecada por colocar seu marido no *show business*.

²³ *Sitcom* com *Henry Fonda* como ator principal, centrado numa família que vivia numa comunidade rural da Virgínia durante a Grande Depressão e a Segunda Guerra Mundial.

²⁴ Série que mostrava a vida de *Mary Richards*, a primeira mulher liberada na TV, aos 30 anos, solteira e feliz, que vivia sua própria vida como queria, tendo seus relacionamentos com homens ou namorados, até então não apresentados na TV.

²⁵ Estrelada por *Robert Young* como o Agente de Seguros *Jim Anderson*. Foi a primeira *Domestic Comedy*, modelo de natureza paternalista e conservador da vida na família americana nos anos 50 e mostrava um retrato da *American family life* demasiadamente “cor-de-rosa”.

²⁶ Série mostrada em preto e branco, baseada nos personagens dos *cartoons* nova-iorquinos de *Charles Adams*, que apresenta as habilidades sobrenaturais da família Adams, notadamente macabras, em que seu humor deriva da desarmonia com o resto do mundo.

²⁷ Série baseada na vida da família *Simpsons* que vive na cidade ficcional de *Springfield*: *Homer*, o pai, é estúpido, gordo, relaxado e preguiçoso, trabalha como inspetor de segurança numa usina nuclear; *Marge*, a dona-de-casa americana estereotipada e mãe cuidadosa; *Bart*, uma criança “pestinha”; *Lisa*, sua irmã genial e ativista; e *Maggie*, a irmã bebê, que raramente fala, mas se comunica sugando a chupeta.

como uma crônica da família que ironiza as dificuldades da classe média brasileira, repetindo o mesmo sucesso da série da década de 1970.

Destacamos também *A Diarista* que era centrada na vida de uma empregada doméstica, que recebia por dia trabalhado. A personagem representava as trabalhadoras brasileiras, de baixa renda, que precisam enfrentar uma série de obstáculos no seu dia a dia de trabalho. Seus principais problemas são o transporte coletivo, a falta de segurança pública, a necessidade de exercer uma outra atividade para aumentar o orçamento mensal, além dos problemas de relacionamento com patrões e patroas, que como qualquer trabalhador brasileiro, garantem sua identificação com o público, mantendo assim, bons índices de audiência.

As *sitcoms* americanas tentam mostrar o dia a dia do cidadão comum norte-americano, de classe média, em situações vividas no cotidiano, por meio de pequenos acontecimentos, como, perder o carro no estacionamento, trocar algum equipamento que não funciona adequadamente logo após a compra, esquecer alguma coisa em uma loja ou em um shopping, ou coisas com que o telespectador possa se identificar, apresentando sempre um lado cômico de tudo.

Esta comicidade pode ocorrer pela quebra das normas e padrões vigentes na sociedade, ou por incongruências com a realidade, que são percebidas pelos telespectadores. Estes fatos acontecem nos episódios quando ocorrem tentativas de solucionar os problemas, e, geralmente, estas soluções não são muito adequadas tampouco convencionais. Geralmente, em todas as tentativas para a solução de problemas que podem parecer simples, acontece algo de errado.

A quebra de regras sociais, dentro dos rígidos padrões americanos que, em geral, são conhecidas do grande público, facilita a percepção das incongruências cometidas pelos personagens. Quando cometem erros, tentam convencer algum policial de que não fizeram nada de errado, burlar as regras com algum tipo de “jeitinho”. Dessa forma, o telespectador é capaz de perceber que estas não são atitudes normais ou comuns para os padrões americanos e, por isto, elas podem se tornar piadas.

Acreditamos que este seja um dos elementos que contribuem para provocar os efeitos de humor nas *sitcoms*, uma vez que atitudes e tentativas de burlar regras sociais não são comuns para uma sociedade com padrões de comportamento rígidos como a dos cidadãos norte-americanos. Estas se apresentam próximas das crônicas do cotidiano, e

representam as situações vividas pelos seus personagens envolvidos com cenas humorísticas. E ainda recorrem frequentemente à ironia como uma das alternativas para se chegar ao humor, uma vez que a ironia tanto pode ser encontrada no cômico quanto no trágico. Neste estudo, nos interessa apenas a ironia empregada com sentido cômico.

Dentro do universo das *sitcoms*, atentamos para a *standup comedy*, um tipo de programa em que o apresentador fala para sua audiência, e, na maioria das vezes, ele conta piadas para manter a atenção do público. McIlvenny, Mettovaara e Tapio (1993) analisam e explicam o funcionamento e a interação do humor de improviso inerente aos *standup comedies* nos *shows* ao vivo e nos *shows* gravados em vídeo tape, a partir do estudo dos *shows* de vários comediantes do gênero, e explicam que

‘a organização da fala do comediante e a resposta da audiência no *standup comedy* é um fenômeno multifacetado, que não obedece ao modelo padrão proposto por Atkinson de falar em público, por exemplo: uma brincadeira, mais um slogan, mais 8 segundos de resposta da platéia, seguidos de mais uma brincadeira, mais outro slogan, etc.’²⁸. Um show de comédia ao vivo pode ser descrito tomando-se como base uma rica interação entre o comediante e a platéia, em que a fala do comediante e a diversidade de respostas do público estão intrinsecamente entrelaçados (McILVENNY *et al.*, 1993, p. 239).

Os autores afirmam que o elemento chave neste tipo de programa é o humor é conseguir fazer seu público rir, mostrando sua aprovação, ao mesmo tempo em que apontam para o risco de se deparar com problemas e tabus sociais e culturais.

Entre as diversas séries mostradas pela TV, destaca-se *Seinfeld* como uma das principais representantes do gênero mencionado, o *standup comedy*. O protagonista, *Jerry Seinfeld*, interpreta a si mesmo no papel de um comediante e faz a abertura e o fechamento dos episódios da série. A caracterização da série será apresentada no capítulo de metodologia.

Duarte (2007), em um artigo sobre o tema, define as *sitcoms* como “produtos televisuais centrados no entretenimento” e constata que pelo tipo de leveza ou seriedade, de humor sutil ou de irreverência da linguagem empregada nas séries, esta linguagem pode proporcionar grande recurso para manter o telespectador frente à tela da TV. Concordamos com esta autora, pois a maioria das *sitcoms* apresenta temas que

²⁸ *the organization of comedian talk and audience response in stand-up comedy is a multi-faceted phenomena that does not conform to the standard model proposed by Atkinson for public speaking, i.e. A joke + punch line, then an 8 second audience response, followed by the next joke + punch line, etc.*
Tradução nossa do original.

visam a contribuir para o relaxamento do telespectador, uma vez que o dia das pessoas tende a ser cansativo e conturbado pelos problemas do trabalho e também pela vida agitada levada por todos nos dias de hoje.

De acordo com Irwin (2004, p. 94), o telespectador enxerga na *sitcom* uma alternativa para “fugir temporariamente do estresse da realidade do dia a dia, [...] um descanso da vida cotidiana”. Esta afirmação mostra que o telespectador busca na *sitcom* um tipo de entretenimento que já faz parte da cultura norte-americana há muito tempo.

A televisão brasileira vem seguindo o gosto da cultura norte-americana e se adaptando a este gênero de programação, que parece já estar incorporado ao seu quadro mais recente de programação.

1.2 A estrutura e a caracterização dos programas *Sitcoms*

De acordo com Taflinger (1996), as *sitcoms* são séries de episódios que mantêm um número fixo de personagens, montagens e composições, local de ocorrência, ações, relacionamentos e situações, mostrando diferentes enredos em cada episódio, mas sempre com os mesmos personagens, apresentando eventualmente algum convidado especial. Eles são exibidos em episódios geralmente semanais, com duração de cerca de 30 minutos cada um e possuem uma característica marcante para sua audiência: no desenvolver das situações tornam-se evidentes os traços de humor e comicidade, tendo no humor a principal razão de sua existência.

O primeiro episódio de uma temporada normalmente funciona como uma apresentação do que virá a ser a *sitcom*, pois busca situar o telespectador a respeito de cada personagem, do personagem principal e dos personagens secundários, o modo de ser de cada deles, seus desejos e objetivos, e mostrar-se interessante para que o telespectador se sinta curioso e tentado a assistir os episódios seguintes ou o restante da série. Um “gancho” também utilizado pelos produtores para prender a audiência é a manutenção do suspense, uma vez que o conflito de um episódio precisa ser resolvido dentro dos 30 minutos da exibição, mas a evolução da história e dos personagens deve manter-se fiel ao que foi apresentado no início da série.

Outro fato interessante que ocorre nas *sitcoms* é o de que os episódios podem também ser assistidos individualmente, pois sua história geralmente é independente, apesar de ser um tipo de programa seriado e circular, em que cada história tem uma inter-relação com outro episódio, fazendo com que o telespectador se situe com os fatos já ocorridos em outros episódios.

Duarte (2007) afirma que os programas podem ser entendidos como um subgênero televisual, numa categoria do gênero ficção, mostrando uma supra-realidade e verossimilhança, com aspectos cômicos, com temas às vezes relevantes, intercalando momentos de seriedade simultâneos a situações engraçadas e irônicas.

Segundo Duarte (2008), a riqueza da produção das séries televisivas reside na possibilidade de sua fragmentação em capítulos e no embaralhamento dos acontecimentos, permitindo que ocorram divergências e convergências, além da combinação com o humor que faz garantir o entretenimento e também uma reflexão.

Acreditamos que esta facilidade para a compreensão do que acontece sem a necessidade de se assistir a todos os episódios e a semelhança e interrelação que as *sitcoms* apresentam com a vida dos cidadãos comuns, facilitem a aceitação do público por este tipo de programa. Além de combinar estas características, trata grande parte dos temas abordados de forma humorística, assim contribuindo para que o sucesso seja garantido.

Taflinger (1996) ressalta que o enredo das *sitcoms* pode ser apresentado por meio de três tipos de comédias de situação, caracterizadas como:

- *Actcoms - action-based comedy* - “comédia baseada nas ações”: utilizam-se das incongruências das ações com a realidade percebida pela sociedade, e as incongruências são apenas das ações, não dos personagens ou do seu pensamento.
- *Domcoms - domestic comedy* - “comédia doméstica”: mostra os efeitos do comportamento dos personagens que é incongruente com as normas de comportamento estabelecidas. Nestes casos, os personagens podem ser mostrados num alinhamento de suas atitudes e ações de acordo com as normas sociais. São as normas de comportamento estabelecidas pelos personagens que são utilizadas para mostrar a incongruência para que se obtenha um efeito humorístico, ao invés das ações ou do pensamento.

- *Dramedy* - “comédia dramática”: nestes casos, as normas da sociedade são utilizadas para exame e sustentação através de encenações de casos extremos como, atitudes de sexo, crime, guerras, patriotismo, raça, religião, etc, demonstrados pelos personagens que são extremamente a favor ou contra essas normas sociais mostradas através de suas atitudes.

Também de acordo com Taflinger (1996), as *sitcoms*, em geral, mostram pelo menos quatro dos seis critérios básicos propostos por Bergson (1987) para se manter o humor: apelar para o intelecto ao invés das emoções, apresentar incongruência para as normas da sociedade preestabelecidas, a percepção do público de que estas ocorrências são essencialmente danosas tanto para os personagens quanto para as crenças do público, a quebra das normas ou a desestabilização do *status quo* numa tentativa de abalar a moral da classe média americana.

De acordo com o que Taflinger (1996) apresenta, constatamos que *Seinfeld* se enquadra nos *domcoms* ou comédia doméstica, e está na lista dos mais vistos, pois esteve “no ar” por 10 anos, exatamente por atender aos critérios fundamentais para a promoção do humor, anteriormente mencionados. Além dos elementos presentes nos episódios acrescenta-se sua capacidade de fazer humor a partir de situações simples.

Segundo Irwin (2004, p. 114; p. 127; p. 143), o programa é definido pelo próprio Jerry como “um programa sobre o nada”. Esta definição se deve à insignificância dos temas abordados, por se tratar de situações aparentemente comuns do dia a dia, “pois é um programa a respeito do que passa despercebido devido à familiaridade”.

O autor acredita que parte do sucesso da série pode ser atribuída ao cruel senso de realismo de *Seinfeld*, ao retratar o “absurdo mundano”. E também afirma que se pode atribuir o sucesso da série ao fato de o telespectador enxergar um pouco de si no programa, através das situações simples retratadas. Para Irwin (2004), todos nós já nos vimos nas situações representadas pelos personagens, oferecendo aos telespectadores a imagem da vida contemporânea e a oportunidade de uma reflexão a respeito do dia a dia. Irwin (2004) ainda destaca que:

nossa vida diária é permeada de eventos e aborrecimentos que consideramos comuns demais para despertar interesse. [...] *Seinfeld* nos lembra como a vida diária pode ser interessante e divertida, ajudando a recuperar o apreço pelo comum. [...] A vida é cheia de viagens, quedas, inconvenientes e equívocos, frases mal colocadas e situações

engraçadas, inesquecíveis. [...] o sucesso de *Seinfeld* está no modo como ele nos mostra a nós mesmos - e nos faz rir de nós mesmos (IRWIN, p. 95-96).

As opiniões de Taflinger (1996) e Irwin (2004) convergem quando se trata de mostrar as características da série. Os autores creditam o sucesso dos episódios às semelhanças apresentadas com as situações do cotidiano, e acreditamos que tenham razão. Além do mais, os temas são tão comuns e corriqueiros, que as pessoas normalmente não se preocupam com eles, e dificilmente acreditariam que temas tão comuns poderiam ter desencadeado tanto sucesso.

Duarte (2007) afirma que “o objetivo das *sitcoms* é divertir o telespectador através da exposição de pequenos percalços do cotidiano, dos deslizes a que todos estamos expostos diariamente”, e ainda que “as *sitcoms* contam com a consciência lúdica do telespectador”. A autora explica que como a comicidade é inerente à própria vida, esta oferece situações engraçadas e ridículas o tempo todo às pessoas, assim, as comédias de situação aproveitam esses aspectos cômicos da vida cotidiana como temas para seus episódios numa forma de cativar o telespectador que conhece bem as situações apresentadas. Duarte (2007) também afirma que as *sitcoms* recorrem frequentemente ao uso da ironia como elemento para a promoção do humor.

Como Duarte (2007), constatamos que as situações engraçadas e ridículas ocorridas na vida dos telespectadores são as mesmas apresentadas nas comédias de situação, como uma forma leve e engraçada de poder rir dos problemas enfrentados durante o seu dia. Esta fórmula deu certo e foi a adotada pelas redes de televisão que produzem este tipo de programa. Os temas dos episódios também são variados e do cotidiano, tais como devolver um livro na biblioteca, a discussão sobre a ida a um casamento de um amigo gay, um problema que acontece na academia e a massagista que não quer mais vê-lo, a perda do carro no estacionamento do shopping, o atraso para o jantar de aniversário de casamento dos pais, etc.

Os personagens se envolvem nas tramas e, ao tentarem solucionar os problemas, sempre acontece algo para “dar errado” ou para que a solução saia de uma maneira não muito convencional. Normalmente todas as suas tentativas acabam provocando a quebra de normas sociais ou tendo resultados inusitados ou incongruentes, o que torna a série carregada de cenas de humor. E, normalmente, a grande maioria dos personagens em

todos os gêneros de comédias de situação é representada por pessoas simpáticas, capazes de fazer o público se identificar com elas, com seus problemas, e de se preocupar se elas vão conseguir ou não resolver seus problemas.

1.3 Humor: as ocorrências e os estudos de Bergson, Propp e Raskin

Ao se pensar em comicidade, somos levados a Aristóteles (1995, p. 23-24) que já afirmava que a comédia representa as pessoas “piores do que elas são”, ou que “esta é a imitação de pessoas inferiores, por ser o cômico uma espécie de feio, mas sem dor nem destruição, como uma máscara”. Complementando a afirmação de Aristóteles, Propp (1992, p. 134) assegura que o filósofo tinha razão e que “para criar caracteres cômicos é necessário certo *exagero*, [...] como os construídos de acordo com o princípio da caricatura”.

Todos os autores que tratam do estudo da comédia, creditam a ela ser a base de tudo que envolve o tema da comicidade. Os estudiosos do humor resumem a definição de comédia como “aquilo que faz alguém rir”. A partir destas asserções, acreditamos que estes estudiosos tenham uma contribuição valiosa para nosso trabalho, uma vez que nosso estudo se baseia nas dificuldades encontradas para se efetuar a tradução de humor. Buscamos identificar o que as diferenças culturais empregadas em situações humorísticas de uma cultura podem acarretar para sua compreensão em outra cultura.

Iniciando pelos estudos de Bergson (1978), o autor argumenta que “todo desvio é cômico e, quanto mais acentuado, mais sutil será a comédia” e ainda demonstra que ela suscita seis elementos principais para provocar o riso, que descrevemos como:

- a) apelar ao intelecto em vez das emoções;
- b) ser algo mecânico ou automático;
- c) partir do que é humano;
- d) a necessidade de haver normas sociais estabelecidas que sejam conhecidas ou familiares ao espectador;
- e) a situação e seus componentes devem ser inconsistentes ou inusitadas em suas associações (por exemplo, as normas sociais); e
- f) deve ser percebido pelo espectador como agressivo ou danoso aos participantes.

Se todos estes critérios forem respeitados, as pessoas irão rir ou achar graça, caso contrário, o humor estará fracassado (BERGSON, 1978, p. 78).

Assim, de acordo com a teoria proposta por Bergson (1978), para encontrarmos o humor, todos estes elementos devem ser contemplados. Acreditamos que os estudos de Bergson (1978) foram guiados pelo texto humorístico impresso, e talvez, neste caso, para se caracterizar o humor, fossem realmente necessários que todos os elementos citados estivessem presentes. Se considerarmos esta afirmação como verdadeira, seremos obrigados a aceitar que não seria possível uma situação tornar-se engraçada com a contemplação de apenas alguns destes critérios. Não compartilhamos da opinião deste autor, uma vez que acreditamos que a comicidade pode se apresentar de diversas maneiras e através de vários elementos, e que estas seriam apenas algumas das alternativas. Investigaremos outras possibilidades de configuração do humor que ajudem a comprovar nossa posição a respeito desta afirmação no desenvolvimento de nosso estudo.

Ao analisarmos as situações apresentadas na *sitcom Seinfeld*, buscamos mostrar se é realmente necessário encontrar todos estes elementos nas cenas em questão para que ela se torne cômica ou engraçada. Analisamos, assim, a possibilidade de se contemplar apenas alguns elementos em uma situação que ocorra a comicidade.

Possenti (1998, p. 22), em sua análise de piadas, aborda Raskin (1985), outro estudioso do humor, e afirma que, para se caracterizar ou produzir um chiste ou uma piada, necessitamos dos seguintes ingredientes:

- a) mudança no modo de comunicação para contar piadas: de uma comunicação *bona-fide* (séria ou confiável) para um modo não *bona-fide* (não confiável);
- b) o texto considerado chistoso ou engraçado;
- c) dois *scripts*²⁹ (parcialmente) superpostos compatíveis com o texto;

²⁹ *Scripts* e *frames* são conceitos utilizados pela Inteligência Artificial (IA) por Minsky (1975, p. 96) *apud* Rojo (2000, p. 152) na área computacional, que se caracteriza por conter *slots* (espaços) em suas estruturas, que armazenam os dados na memória do computador. Um *frame* é uma estrutura de dados, que são armazenados em blocos, e que são ativados mediante a necessidade de busca para seu processamento. De acordo com Trevisan (1992), “inspirando-se na armazenagem de dados do computador, a noção de frame foi transportada analogicamente para os estudos sobre armazenagem de conhecimentos na memória humana”. A teoria foi adaptada para a *Frame Semantics* (Semântica de Esquemas), por Fillmore (1975). Para Fillmore (1985, p. 223) *apud* Rojo (2000, p. 157) os *frames* são “estruturas específicas unificadoras do conhecimento ou esquematizações coerentes da experiência” e representam a estrutura de conhecimentos prévios, conhecimentos linguísticos, textuais, e conhecimentos de mundo, armazenados na memória do indivíduo, considerados essenciais para desencadear o processamento das informações necessárias para a compreensão de dada cultura. Brown e Yule (1983, p. 250) *apud* Trevisan (1992), observam que “tanto *esquemas* quanto *frames*, *scripts* e *cenários* constituem meios de representar o conhecimento prévio que nós todos usamos e esperamos que os outros usem ao produzirmos e interpretarmos o discurso”. No momento de uma interação, as estruturas de conhecimento prévio armazenadas na memória são ativadas, a partir de estímulos, que desencadeiam o processo de ajustamento do *frame* necessário para a compreensão da informação

- d) uma relação de oposição entre os dois *scripts*;
- e) um gatilho, óbvio ou implícito, que permite passar de um *script* para outro (POSSENTI, 1998, p. 22).

Possenti (1998, p. 22) ainda afirma que, “se Raskin estiver certo, então fica claro que uma piada não se constitui apenas de elementos verbais”. Esta afirmação é relevante para nosso estudo, pois entendemos que seja possível a configuração do humor fora dos aspectos verbais, como nos casos em que a imagem é o elemento complementar que caracteriza o humor. Buscamos encontrar este tipo de elemento na *sitcom Seinfeld*, uma vez que acreditamos que este possa se caracterizar como uma parte do humor dos episódios.

Ao voltarmos nossa pesquisa para os episódios de *Seinfeld*, concordamos com Possenti (1998) ao fazer tal afirmação, pois acreditamos que o humor das cenas não se resume apenas aos elementos verbais. E ainda acreditamos que podemos discordar da opinião de Bergson (1978), quando este estudioso afirma que sejam necessários que todos os critérios sejam contemplados para que haja a configuração do humor. Vislumbramos a possibilidade de haver a configuração do humor, mesmo que apenas alguns dos critérios mencionados sejam contemplados, e buscaremos mostrar esta possibilidade durante nossa análise do *corpus*.

Propp (1992, p. 119) afirma que “a língua não é cômica por si só, mas porque reflete alguns traços da vida espiritual de quem fala, a imperfeição de seu raciocínio”. Propp (1992, p. 120-121), considera que os trocadilhos, paradoxos, tiradas e ironias configuram um arsenal de produção de comicidade, zombaria e de humor, e vai além, citando o *calembur*, originado do *kalambur* russo, como um outro tipo de elemento causador do humor. O autor apresenta várias definições possíveis para o *calembur*, mas podemos inferir, a partir de suas explicações, que temos elementos semelhantes em nossa língua que podem se configurar muito próximos a este. Através de suas explanações, entendemos o *calembur* como uma brincadeira, um jogo de palavras, que

fornecida. Os *scripts* representam as informações sobre as seqüências dos fatos e se referem ao modelo ou protótipo de processamento dos *frames*. Segundo Attardo (1994, p. 198) *apud* Silva (2006, p. 16), um *script* é: “[...] uma porção organizada de informação a respeito de alguma coisa (no sentido mais amplo). É uma estrutura cognitiva internalizada pelo falante, que lhe proporciona informação sobre como as coisas são feitas, organizadas, etc.”. Rosas (2002, p. 36) cita Raskin, *apud* Attardo, (1994, p. 198-199), também define *script* como: “estrutura cognitiva internalizada pelo falante que lhe permite saber como o mundo se organiza e funciona”.

acreditamos ser a ambiguidade, polissemia ou até o uso da homonímia em suas diversas acepções, uso do sentido ‘literal’ e ‘não-literal’.

Reconhecemos também a importância da contribuição dos estudos de Propp (1992) para nosso trabalho, pois acreditamos que eles complementem os elementos de configuração do humor já descritos por Bergson (1978) e Raskin (1985), e que serão encontrados nos episódios da *sitcom Seinfeld* quando de nossas análises.

Como percebemos, para cada um destes autores, Bergson (1978), Raskin (1985) e Propp (1992), o humor se configura de uma maneira diferente. Na verdade, pelas constatações dos autores sobre as características principais necessárias para se chegar à configuração da comicidade, cada um deles aponta para um tipo de elementos, que, ao final, se complementam. Examinamos também Possenti (1998), que se apropria de vários dos elementos citados para explicar como funcionam as piadas.

Taflinger (1996) que publicou um abrangente estudo sobre a *sitcom*, em seu capítulo sobre a “Teoria da Comédia” também se baseia em Bergson (1978) e demonstra que “a comédia é aquilo que faz alguém rir”, e ainda cita as mesmas bases para qualquer estudo sobre comédias, destacando os seis pontos ou elementos principais já discutidos por Bergson (1978).

Bergson (1978, p. 12), no primeiro capítulo de seu livro, chama a atenção para a citação de que “não há comicidade fora do que é propriamente humano”, e ainda que, “a comicidade encontra-se com muita facilidade na vida cotidiana”. Partindo do tema do humor mostrado em *Seinfeld*, buscamos mostrar que, assim como na série, que retrata muito da vida cotidiana dos americanos, este pode ser um dos elementos a que os episódios estão vinculados para a produção do humor.

1.4 As contribuições de Possenti, Tagnin, Chiaro e Travaglia

Possenti (1998, p. 18-19), ao discutir os conceitos de humor e de comédia em seu trabalho de analisar piadas, cita Chiaro (1992) e explica que para se “sacar” uma piada são necessários “conhecimentos compartilhados entre o falante e o ouvinte” e que são também necessários “conhecimentos linguísticos”, [...] “porque o jogo linguístico interage com o conhecimento de mundo”. O autor ressalta que são importantes o

conhecimento linguístico e o conhecimento de mundo para que se entenda uma piada ou um jogo humorístico de determinada cultura, assim o autor se preocupa em “descrever as chaves linguísticas como o meio que desencadeia o riso”.

Neste sentido, vislumbramos o “sacar” a piada a que se refere Possenti (1998), como sendo o gatilho referido por Raskin (1985). Concordamos com as opiniões destes dois autores, pois também acreditamos que se o falante e o ouvinte não compartilharem do mesmo tipo de conhecimento linguístico ou conhecimento de mundo, esta pode ser uma barreira para a compreensão da cultura em questão, assim como das piadas ou de qualquer tipo de humor.

Ainda de acordo com Possenti (1998), no caso das piadas, fica clara a utilização da ambiguidade ou dos equívocos que a linguagem produz, para que se chegue ao humor. Este autor afirma que:

tipicamente, uma piada contém algum elemento linguístico com pelo menos dois sentidos possíveis. E o leitor não tem apenas que verificar quais são esses sentidos. Mais que isso, cabe-lhe descobrir que, havendo dois, o mais óbvio deles deve de alguma forma ser posto de lado, e o outro, o menos óbvio, é aquele que, em um sentido relevante, se torna dominante (POSSENTI, 1998, p. 39).

Confirmando a afirmação de Possenti (1998), citamos Fiorin e Savioli (2002, p. 112-114), quando discorrem sobre significante *versus* significado, polissemia e significação contextual, denotação e conotação. Ao discorrerem sobre estes temas, os autores explicam que a polissemia é “quando um único significante nos remete a vários significados”. Os mesmos autores explicam que isso não compromete o entendimento, pois geralmente este entendimento é determinado pelo contexto da situação; assim, a compreensão do significado contextual determinará a compreensão do significado geral, e contribuirá para desfazer as múltiplas possibilidades de interpretação do texto.

Mas, contrariando a opinião de Fiorin e Savioli (2002), acreditamos que é neste item que Possenti (1998), Bergson (1978), Propp (1992) e Raskin (1985) creditam aos responsáveis pela produção do humor se “aproveitar da situação” propositalmente, ao fazer o uso desta multiplicidade de possibilidades de interpretação, para provocar o riso.

Fiorin e Savioli (2002) mencionam também a denotação e conotação, mostrando um conceito de denotação em que o significante nos remete de imediato, a uma

definição já convencionalizada pelos dicionários. Por outro lado, os autores mostram que a conotação é a sobreposição de significados que acrescentam novo conteúdo a um já existente. O uso do sentido conotativo ou da polissemia podem nos levar ao que Possenti (1998) chama de dois sentidos possíveis, ou à ambiguidade de interpretação, configurando assim, algo que pode se tornar cômico ou engraçado, propositalmente utilizado por aqueles que pretendem chegar ao humor.

Para Possenti (1998), as piadas são culturais, por isso torna-se “necessário explicitar quais fatores culturais são relevantes para quais aspectos das piadas e, principalmente, quais fatores culturais distinguem piadas produzidas num país ou numa cultura das piadas produzidas em outro país ou em outra cultura”. E ainda questiona se são necessários conhecimentos dos traços da cultura para entender as piadas e rir delas. O autor garante que é óbvio, mas que também se “torna necessário conhecer aspectos da cultura para entender histórias infantis, mitos locais, receitas culinárias, aspectos da legislação, regras políticas, o que gritam os torcedores nas tardes de domingo etc.”, afinal, tudo isto deve ser considerado como cultural (POSSENTI, 1998, p. 42).

Além disso, para o autor, “entender uma piada não é decodificar um texto, mas interpretá-lo, e que a interpretação demanda um trabalho do ouvinte, enquanto que a decodificação demanda apenas um conhecimento. Este é necessário, mas não suficiente para a interpretação” (p. 72). Neste caso, Possenti afirma que se o ouvinte não conseguir interpretar a piada, ela continuará a soar como algo estranho à sua compreensão. Acreditamos que esta também pode ser uma barreira para o entendimento do humor apresentado nos episódios de *Seinfeld*, pois o telespectador, às vezes até pode conhecer o tema abordado, mas não conhece a cultura determinante para sua compreensão e não consegue interpretá-lo da maneira necessária para configurar o entendimento do humor. Neste contexto, seria muito importante a qualidade do trabalho do tradutor, pois este poderia ajudar na compreensão do que ocorre nos episódios, ajudando no esclarecimento do ocorrido nos episódios.

Chiaro (2006), ao discutir o humor verbal em filmes, principalmente nas comédias, aponta para as dificuldades encontradas pelo tradutor para executar seu trabalho. A autora pontua que, ao se deparar com trocadilhos, ambiguidades, polissemia, barreiras culturais e linguísticas inevitáveis, que tornam o humor tão difícil de ser

exportado de uma cultura para outra, e ao mesmo tempo apreciado fora de sua cultura de origem, o tradutor se encontra muitas vezes *in tight corner*, ou seja, *em apuros*.

Os teóricos da tradução são unânimes nesta questão, pois acreditam que o conhecimento das situações culturais da língua para a qual se está traduzindo são imprescindíveis ao tradutor, além dos conhecimentos de mundo. Pelas situações culturais, entendemos que se encontram as peculiaridades de cada cultura, necessárias para que o tradutor desenvolva habilidades para lidar com o humor e não se sinta tão em apuros ao se deparar com um trabalho, ou ainda que “peque” pela qualidade do mesmo.

A autora também aponta para vários problemas e questiona sobre a grande quantidade de comédias que fracassaram em suas versões traduzidas. Neste sentido, observa até que ponto os trocadilhos podem ser responsabilizados pela falta de sucesso de um filme fora de seu país de origem, ou ainda, se a qualidade das traduções também pode influenciar sobre o sucesso ou não de um filme.

os filmes são entidades semióticas multifacetadas, que transmitem sinais verbais acusticamente (diálogos, canções, etc.), visuais (textos escritos, cartas, manchetes de jornal, *banners*, etc.), não-verbais, mas acústicas (músicas, barulhos ao fundo, etc.), e não-verbais, mas visuais (movimentos dos atores, expressões faciais, cenários, etc.). [...] Em uma comédia, que pode contar com muitas destas características simultâneas para se criar os efeitos desejados, se o código verbal for a única alternativa que pode ser manipulada como ajuda na língua alvo para capturar o humor, o trabalho do tradutor torna-se muito delicado³⁰ (CHIARO, 2006, p. 198-199).

Esta opinião postulada por Chiaro (2006) já havia sido apresentada por Nida (1964), um estudioso da tradução a partir de traduções bíblicas. Em seus estudos Nida afirmava que

quando alguém se comunica através de uma mensagem verbal, ela naturalmente e simultaneamente comunica mensagens não-verbais, como a aparência, o grau de nervosismo, a postura e os gestos, e nos dá uma ideia, não só a seu respeito, mas de suas atitudes em torno da mensagem em questão. [...] Todos estes aspectos são ‘mensagens’ suplementares. Tais mensagens reforçam a mensagem principal, pois as características não-verbais como aparência e gestos são ‘complementos’

³⁰ *Films are multifaceted semiotically entities simultaneously communicating verbal sighs acoustically (dialogue, song lyrics, etc.), visually (written texts, such as letters, newspaper headlines, banners, etc.), non-verbally but acoustically (music, background noises, etc.), and non-verbally but visually (actor's movements, facial expressions, setting, etc.). [...] In a comedy, which may well rely on several of these features concurrently in order to create the desired effect, if verbal code is the only dimension which can be manipulated to aid the target culture in capturing the humour, the translator's job is a delicate one.* Tradução nossa do original.

à mensagem. Quando elas não aparecem, o receptor fica completamente confuso pela falta desses elementos ou então acredita que tenham outros elementos envolvidos, como ironia ou humor³¹ (NIDA, 1964, p. 121).

Considerando-se esta afirmação de Chiaro (2006), podemos inferir que ela classifica o trabalho do tradutor como quase impossível, ao ter que mostrar apenas através do código verbal, tudo o que acontece, por todos os outros códigos de comunicação componentes de uma cena de filme, série, ou qualquer outro tipo de meio televisivo, e ainda mostrar o humor ocorrido na cena. Acreditamos que a autora tenha muito em comum com a opinião postulada por Nida (1964), uma vez que ambos creditam à produção das mensagens, tanto os aspectos verbais quanto os não-verbais. E ainda, que, os dois tipos de características geralmente estão presentes em qualquer tipo de mensagem. A opinião dos dois autores se converge, assim como a nossa, que estes aspectos também contribuem para a caracterização do humor.

Se pensarmos nos episódios de *Seinfeld*, podemos afirmar que Chiaro (2006) e Nida (1964) têm razão e que o trabalho do tradutor das legendas se torna muito difícil, ao tentar levar ao telespectador a compreensão do que não faz parte de sua cultura. Entender o humor retratado nos episódios, muitas vezes mostrado pela linguagem não-verbal, passa a ser uma tarefa difícil, tanto para o telespectador quanto para o tradutor, que tem que decodificá-lo e transformá-lo em algo que faça sentido em outra cultura, diferente daquela em que é mostrado.

Levando-se em conta as observações de Nida (1964), Possenti (1998) e Chiaro (2006), podemos notar a relevância de se estudar as variações linguísticas e culturais e a localização na tradução, uma vez que os aspectos culturais mostram ter influência direta para o entendimento das situações humorísticas de um povo. Os estudos de Sapir sobre as questões de língua e cultura tornam-se relevantes ao considerarmos como ocorre o humor dentro de uma determinada cultura. Acreditamos que, neste sentido, a hipótese de Sapir-Whorf ganha força, pois seus estudos sobre a relatividade linguística já tratavam da situação de entendimento entre línguas e culturas.

³¹ *While a person is communicating a verbal message, he usually is simultaneously communicating nonverbal messages, as his appearance, degree of nervousness, stance, and gestures, all tell us a good deal, not only about himself, but also about his attitudes toward the message in question. [...] All these features are supplementary 'messages'. Such messages re-enforce the principal message, for nonverbal features, such as appearance and gestures, are supposed to 'fit' the speech. When they do not, the receptor is either completely confused by such lack of agreement or assumes that there is some other element involved, e.g. irony or humor.* Tradução nossa do original.

Sapir (1969, p. 20), afirma que “não há duas línguas que sejam bastante semelhantes para que se possa dizer que representam a mesma realidade social”. Para Sapir (1969, p. 20), “entender um simples poema, não se cifra somente em entender as várias palavras em sua significação usual, mas na compreensão plena de toda a vida da comunidade, tal como ela se espelha nas palavras ou as palavras a sugerem em surdina”. Sapir também constata que vivemos em mundos distintos, diversos, que não são apenas mundos com muitos rótulos diferentes. Para este autor, não basta apenas entender o que está escrito em algum lugar, mas que seria necessário compreender toda a existência da comunidade de onde o autor vivia para compreender toda a sua cultura, para entender o que ele mostra em sua mensagem.

James (1980, p. 83) discutindo questões de aprendizado de línguas cita Sapir-Whorf (1920) como postulantes da hipótese semântico-lexical sobre o determinismo linguístico, em que encaram “a linguagem como determinante da realidade percebida³²”. O autor também cita Leech (1974) e Lyons (1968) que discutem o mesmo tema. Para estes autores,

como a linguagem determina nossa percepção da realidade, e desde que as linguagens são estruturadas diferentemente, diferentes comunidades de linguagem têm visões diferentes sobre o que são, obviamente, a ‘mesma’ realidade: “a linguagem tem a tendência de ‘impor estruturas no mundo real’ tratando algumas distinções como cruciais e ignorando outras” (LEECH, 1974, p. 30). [...] a cultura está refletida na linguagem: a linguagem de uma determinada sociedade é parte integrante de sua cultura, e, ... as distinções léxicas extraídas em cada linguagem tenderão a refletir importantes características culturais dos objetos, instituições e atividades da sociedade na qual a linguagem funciona³³ (LYONS, 1968, p. 432).

Ao debater estas questões sobre a linguagem, cultura e realidade social de cada indivíduo, reporto-me a um fato ocorrido durante o desenvolvimento de minha pesquisa. Durante uma apresentação de meu trabalho em um evento, assistia a uma apresentação anterior à minha, em que a debatedora era uma professora de tradução. Esta professora

³² Hipótese de Sapir-Whorf. *language as determinant of perceived reality*. Tradução nossa.

³³ *since language determines our perception of reality, and since languages are structured differently, different language communities have different view of what is, objectively, the ‘same’ reality: “Languages have a tendency to ‘impose structure on the real world’ by treating some distinctions as crucial, and ignoring others” (LEECH, 1974, p. 30) [...] culture is reflected in language: the language of a particular society is an integral part of its culture, and [...] the lexical distinctions drawn by each language will tend to reflect the cultural important features of objects, institutions and activities in the society in which the language operates*. Tradução nossa do original.

comentava sobre um grande trabalho realizado, de tradução de legendas de um *best seller*, para o qual a editora ofereceu a ela a possibilidade de contratar um ajudante para a realização do trabalho de tradução. Ela afirmou que pensou nas características que este ajudante deveria ter e concluiu que só se fosse possível uma cópia sua, porque como seria possível encontrar alguém com os mesmos conhecimentos de mundo, etc, para dividir um trabalho que precisaria ter uma linguagem uniforme do início ao fim? Resumindo, a autora desistiu do ajudante.

Como ela própria relatou, torna-se uma situação difícil, pois a pessoa precisaria ter passado pelas mesmas experiências que ela para que pudesse ter o mesmo tipo de conhecimento a ser utilizado naquele trabalho. Uma pessoa que viveu em outra cidade, outro estado, outra cultura, escolas diferentes, com certeza, teria bons conhecimentos, boa experiência, mas como garantir que seria a mesma experiência ou os mesmos conhecimentos? Novamente, somos impelidos a acreditar que a teoria de Sapir-Whorf tenha grande impacto para os estudos das questões culturais.

Mounin (1975, p. 52-53) apresenta seus estudos dirigidos à hipótese de Sapir-Whorf e explica que “o indivíduo não só se comunica como analisa e percebe a natureza, os fenômenos e as relações em que molda sua maneira de raciocinar, e é através delas que constrói o seu conhecimento de mundo”. O autor esclarece que o indivíduo percebe os acontecimentos de maneira diferente da que outro indivíduo perceberia, cuja língua materna fosse diferente, pois afirma que as línguas não analisam o mesmo objetivo de uma maneira. Mounin (1975) ainda complementa que é a estrutura linguística que o indivíduo recebe de seu meio que será responsável pela maneira como organizará a sua concepção de mundo. Ao compartilharmos desta posição, somos levados a acreditar que duas pessoas, em duas culturas diferentes, dificilmente poderão perceber uma mesma situação de maneiras iguais. Assim como o próprio autor, constatamos que essa tese implica a negação de qualquer possibilidade de tradução.

Trazendo estes estudos para nossa pesquisa que considera a (re)construção dos sentidos do humor, torna-se importante discutir o conhecimento do léxico, de seu campo semântico influenciando o sentido final da tradução, e também a necessidade dos conhecimentos linguísticos e culturais que envolvem a tradução considerando-se a manutenção do sentido que se quer transmitir. E ainda será necessário considerar os conhecimentos de mundo do tradutor, que os utilizará para (re)construir os sentidos de

sua tradução, e do telespectador, que se utilizará de seus conhecimentos de mundo para também (re)construir os sentidos e entender o que se propôs a assistir.

Severo (2004), referindo-se ao determinismo linguístico, também afirma que, de acordo com Sapir, “a realidade é produzida pela linguagem, o que significa dizer que não há mundos iguais, visto que não há línguas iguais”. Gonçalves (2005) também discute o relativismo linguístico e afirma que, de acordo com a teoria de Sapir-Whorf, “o falante de uma língua vê o mundo de forma diferente daquela através do qual um falante de outra língua o vê”. Acreditamos que, se conferirmos à teoria de Sapir-Whorf o destaque a ela conferido, podemos concluir que qualquer realidade produzida em uma cultura não pode ser entendida ou compreendida da mesma forma por outra cultura, uma vez que são realidades totalmente diferentes, e, conseqüentemente, não poderia ser traduzida para outra realidade, exatamente pela falta de correspondentes compreensíveis para a outra cultura. Esta posição torna-se passível de questionamentos.

Contrariando parcialmente as teses apresentadas por Sapir-Whorf, Possenti (1998, p. 43-44) considera que, podemos pensar que as piadas são culturais, todos os textos, todas as formas de narrativa são obviamente culturais; “[...] as piadas são quase universais... não só no sentido de que provavelmente todos os povos produzem piadas, mas no sentido de que elas versam sobre poucos tópicos, sempre os mesmos, e apenas variam como decorrências de certas especificidades linguísticas”. Raskin (1985) também já afirmava que muitas das piadas são similares, que as pessoas recontam as piadas para outras pessoas, mudando alguns aspectos e processando-as novamente.

Se levarmos em conta as afirmações de Possenti (1998) e Raskin (1985), acreditamos que estes autores contrariem a hipótese levantada por Sapir-Whorf que, se levada ao *pé da letra*, é capaz de colocar na *berlinda* a capacidade do tradutor ao se confrontar com um texto, qualquer que seja sua área de especificidade, levando-se em conta as limitações impostas pela representação da realidade social existente entre duas línguas. O que poderemos dizer então, sobre humor, que reúne tantas especificidades, principalmente as linguísticas e culturais, é que, de acordo com a maioria destes autores, estaríamos impossibilitados de executar o trabalho de tradução.

Nosso trabalho segue em parte, também na contramão destas afirmações, uma vez que trabalhamos com a tentativa de compreender a possibilidade de tradução do humor de uma cultura para a outra. Se a teoria de Sapir-Whorf (1929) for tomada como

verdade absoluta, nos encontraremos impossibilitados de pensar sobre qualquer possibilidade de tradução. Acreditamos que a afirmação de Possenti (1998) é bastante relevante, pois permite vislumbrar a universalidade das piadas, e que elas variam apenas de acordo com as especificidades linguísticas, o que então, pode tornar possível o trabalho do tradutor. Buscamos mostrar que as diferenças culturais e linguísticas podem ser superadas pelo conhecimento aprofundado do tradutor sobre as sutilezas e peculiaridades de uma dada cultura, contribuindo para vencer as barreiras impostas pelas diferenças, além de explorar a sensibilidade do telespectador.

Diante destas afirmações, podemos constatar que o conhecimento linguístico poderá influenciar na compreensão dos detalhes mais sutis de uma cultura, e que estes devem ser levados em conta no exemplo acima citado por Possenti (1998), e também nos questionamentos de Chiaro (2006). Considerando todos esses aspectos culturais, podemos acreditar que a *sitcom Seinfeld* pode mesmo ter encontrado vários obstáculos para sua compreensão em terras brasileiras, uma vez que grande parte do público daqui não conhece as especificidades da cultura norte-americana, assim como ocorreu em terras argentinas e foi noticiado pelo jornal *O Clarín*.

Nos programas de humor, a linguagem empregada faz parte das relações culturais do local, de um contexto específico e que provavelmente só fará sentido para aqueles que conhecem aquele tipo de contexto. Corre-se, assim, o risco de um tradutor desavisado cometer equívocos por desconhecimento da linguagem ideal para determinados contextos linguísticos. Nesta questão, ao não conhecer as especificidades da cultura americana retratada na *sitcom Seinfeld*, o tradutor pode, segundo Fillmore (1979) e Tagnin (2005b), ser aquele “falante ingênuo” que “por desconhecer as particularidades de uma cultura”, traduzir uma situação inadequada para aquele momento. Este pode ser um problema também decorrente da utilização da linguagem figurada encontrada nos trocadilhos, provérbios ou expressões idiomáticas que por não serem bem compreendidas pelo tradutor, podem ocasionar interpretações equivocadas. Mas este tipo de equívoco não é creditado apenas às questões do humor, e podem ocorrer em qualquer área em que seja necessária a tradução e que envolva fatores culturais. É o que mostra Arruda (1994) ao abordar a dificuldade de se lidar com a linguagem. Para a autora, poucos são os tradutores com conhecimento cultural de uma

língua que conseguem transpor todas as peculiaridades para a outra língua sem causar danos ao sentido humorístico ou ao trabalho como um todo.

Tílio (2007, p. 107-108), abordando a relatividade linguística em Sapir-Whorf (1929), postula que “diversas características de uma língua podem ser vistas como universais, e tantas outras podem ser consideradas relativas àquela língua em específico” e que, “a relatividade linguística pode ser entendida como a relação entre linguagem e pensamento, mediada pela cultura”, mostrando assim, que a cultura tem um papel importante em qualquer contexto a ser considerado.

Em relação ainda à teoria de Sapir-Whorf, Tílio (2007, p. 111) chama a atenção para o fato de que Gumperz e Levinson (1996a) evidenciam que, após um longo período de críticas, essa teoria ganhou novos adeptos em áreas das ciências sociais, que caminham para uma posição mais moderada da relatividade linguística, considerando que “diversidades linguísticas e culturais são observadas dentro do contexto dos universais linguísticos, mesmo reconhecendo-se a existência de certos aspectos que podem ser considerados universais a todas as línguas e culturas”. Segundo Tílio (2007), Gumperz e Levinson (1996a) acreditam que “a diversidade está sempre presente, pois duas línguas nunca são linguística e culturalmente idênticas em todos os seus aspectos,” mas a posição dos autores deixa de ser tão radical quanto a dos adeptos da teoria da Relatividade Linguística.

Tílio (2007) também aponta para a reflexão em torno da teoria da relatividade linguística, segundo a qual “diferentes línguas oferecem diferentes formas de perceber e expressar o mundo ao seu redor, levando assim seus usuários a conceberem o mundo de formas diferentes” (KRAMSCH, 1998, p. 129, *apud* TÍLIO, 2007).

Os estudos de Sapir foram baseados nos estudos feitos anteriormente por Franz Boas, que já apontava para o problema da tradução, em função da diversidade linguística. Boas (1911) *apud* Tílio (2007) afirmava que “o problema da tradução exata é difícil e, às vezes, impossível, devido ao não isomorfismo lexical e gramatical”.

Lacerda (2004), também se baseando na teoria de Sapir-Whorf, atesta que, na linguagem, existem conceitos que podem ser expressos com uma única palavra, e outros que precisam de uma frase inteira para expressá-los, e que estas variações estão ligadas a diferentes línguas, que cada uma delas as expressará de forma diferente e única.

Esta posição constatada por Lacerda (2004) é levantada pelos tradutores de legendas, quando se referem às normas técnicas para o trabalho das legendas. Exige-se que o tradutor tenha boa capacidade de redação e principalmente de síntese e criatividade, pois se entende que a língua portuguesa seja redundante em relação à língua inglesa. Este pode ser um fator prejudicial ao trabalho do tradutor, pois as limitações de tempo de exposição e tamanho das legendas são muito rígidas.

A tese do relativismo linguístico, conforme Rodriguez (1998), “nega a existência de propriedades universais nas línguas humanas e, para os relativistas, cada língua é única e tem que ser descrita como tal”. Este autor também menciona a questão de que “os vocabulários de línguas diferentes costumam não ser totalmente isomórficos e que existem realidades mais facilmente codificáveis em uma língua que em outra”.

Nessa mesma linha, Improta (2000) também afirma que Whorf (1956) aponta para a diversidade linguística que se encontra codificada pela língua para a existência de uma diferença no nível perceptual entre falantes de sistemas linguísticos diferentes.

A posição dos autores Tílio (2007), Arruda (1994), Gonçalves (2005) e Lacerda (2004) converge para a posição da teoria de Sapir-Whorf que, se tomada em sua essência, atesta não ser possível a execução da tradução, devido à barreira das diferenças linguísticas e culturais, conforme mencionamos acima. Não compartilhamos totalmente desta asserção, uma vez que esta provaria a impossibilidade de execução do trabalho do tradutor. Acreditamos nas diferenças linguísticas, mas também que grande parte delas pode ser vencida, creditando sucesso ao tradutor pelos seus anos de estudos e experiência, e ainda a um árduo trabalho por ele desenvolvido.

Rodriguez (1998), afirma que contrariamente aos relativistas, os universalistas acreditam nas propriedades comuns entre as línguas, colocando a teoria do universalismo linguístico de Berlin e Kay (1969) em contraposição à teoria do relativismo, e mostrando que pelo universalismo linguístico seria possível a tradução de uma língua para outra. Em nosso ponto de vista, estas considerações contemplam, com efeito, melhores possibilidades de vislumbrar o trabalho do tradutor e também de nosso estudo sobre o humor e as diferenças culturais.

Ainda discutindo o humor, Possenti (1998, p. 76) afirma que “no discurso humorístico, não há interesse em se manter relações de significação num mesmo sistema de referência, sendo, aliás, a justaposição de mais de um deles uma fonte

frequente desse tipo de efeito de sentido”. Novamente, “o texto humorístico exibe claramente uma propriedade geral da linguagem - a passagem de um para outro sistema de referência - que, no entanto, nem sempre se manifesta claramente”. Esta afirmação de Possenti (1998) converge com as propostas de Raskin (1985) para a produção do humor. De acordo com Possenti (1998, p. 77), efetua-se uma operação epilinguística que também pode ser baseada em acertos constantes. Nas operações epilinguísticas, segue-se o mesmo procedimento de segmentar as cadeias faladas em pontos diferentes e, assim, “o enunciado do contador da piada será o primeiro de cada uma das duplas de enunciados possíveis, deixando por conta do ouvinte a descoberta do enunciado alterado, o que situa num domínio de discurso controlado social da língua”. Além desta operação, Possenti (1998, p. 77) também explica que “aplica-se a máxima da relevância de Grice³⁴, em que o ouvinte chega ao segundo enunciado de cada uma das duplas de enunciados. É preciso que a segmentação alternativa encontre fundamento na língua para que se produza um novo enunciado, mais ou menos usual”.

As afirmações de Possenti (1998) nos levam ao postulado de Raskin (1985), da teoria da oposição dos dois *scripts*. Quando Possenti (1998) discute os dois sistemas de referência e sua justaposição ou oposição, acreditamos que ele se refere ao mesmo tipo de elemento utilizado na teoria de Raskin (1985), para justificar a produção do humor.

Abordando o fenômeno do humor, Ortony (1980) salienta ainda a incongruência nos textos humorísticos como a principal característica desse fenômeno, observando que esta se apresenta como o elemento importante no processo que desencadeia o efeito cômico, mostrando-se ser um mecanismo de destaque na língua para a construção do humor. Tagnin (2005a) também aborda o tema da incongruência, citando-o como capaz de suscitar o humor. Tagnin (2005a) se baseia na Teoria da Incongruência, em que postula que “o humor é obtido quando há incongruência entre o que é esperado e o que de fato ocorre”, entendendo “o que é esperado” como “o convencional da linguagem”, e assim, afirma que “o humor pode ser obtido através da quebra da convencionalidade”.

³⁴ O Modelo de Paul Grice (1987) foi denominado de *Teoria das Implicaturas de Grice*, que concebe uma teoria da intenção comunicativa. Segundo o autor, a principal questão da comunicação é o reconhecimento, por parte do ouvinte, das intenções do falante. Este trabalho fornece a base teórica para o estudo dos *implícitos*, o que se encontra subentendido na conversação: o que um falante diz (*says*) explicitamente, pode ser distinto do que ele pretende dizer (*means*). O autor estabelece a diferença que existe entre o que é *dito* e o que é *implicado* por um falante. Os princípios de sua teoria estão subdivididos em quatro categorias: *máxima da qualidade*, *máxima da quantidade*, *máxima da relação* e *máxima de modo*. Grifo nosso.

Acreditamos que os elementos da incongruência ou da quebra da convencionalidade, podem ser acrescentados aos outros já postulados por Bergson (1978) e Raskin (1985) quando da análise de nossos dados.

Arrojo (2003) aborda o chamado “sentido literal” e “sentido figurado”, caracterizados como “derivação” ou “desvio” em relação ao “literal” e as permissões nestes casos, aceitando-se a interferência do contexto e dos sujeitos envolvidos. Muitas vezes, as opções do tradutor precisam levar em conta estes “desvios”, visando a um resultado final que possa contribuir para a manutenção do humor.

Voltando nossa análise para a série *Seinfeld*, percebemos que, na maioria dos episódios, é necessário que o telespectador possua conhecimentos da cultura americana retratada pela série para que consiga “sacar” muitas das piadas e participar dessa “interação” e entender o “jogo de humor” dos episódios.

Notamos ainda, que, nos episódios de *Seinfeld*, encontram-se presentes todos estes elementos necessários à produção do humor, já mencionados por Bergson (1978), Raskin (1985), Propp (1992), Possenti (1998), Tagnin (2005a, 2005b) e Chiaro (2006). A *sitcom* retrata situações vividas pelas pessoas, enquadrando-se no quesito de ser humano, em muitas de suas cenas mostram incongruências e ocorre a quebra das normas ou regras sociais durante a tentativa de solução dos problemas, apresenta a repetição ou automatização, apela também para o intelecto ao em vez das emoções, e se utiliza da teoria dos scripts opostos que, muitas vezes, provocam ambiguidade na interpretação das falas. Resta-nos analisar, a partir daí, como estes pontos são explorados e como irão influenciar na (re)construção de sentidos para a manutenção do humor.

Além da presença de todos os elementos anteriormente enumerados, vislumbramos a exploração de outros itens, como os contextos linguísticos e extralinguísticos, principalmente através do uso das imagens. Em muitas vezes, conforme explicado por Chiaro (2006), as imagens aparecem, e mesmo não sendo retratadas nas legendas, ou na tradução destas legendas, a utilização deste recurso visual pode mostrar algo mais ao telespectador e tornar a cena engraçada.

Lins (2003, p. 1), ao discorrer sobre o gênero quadrinhos, aborda a utilização das imagens como complemento ao texto, que acreditamos poder se adaptar ao nosso estudo, uma vez que na *sitcom*, a convergência entre texto e imagem é natural, e esta

associação também pode contribuir para o desencadeamento do humor. A autora postula que

o gênero quadrinhos constitui uma modalidade própria de linguagem. É construído a partir da conjugação de dois signos gráficos: o visual e o linguístico. Há situações em que o elemento visual assume todas as funções dentro do texto. [...] há uma complementaridade entre o código visual e o linguístico. [...] A conjugação entre o visual e o linguístico faz do texto de quadrinhos um lugar privilegiado para a interação. O código visual supre lacunas que, por acaso, possam ser deixadas pelo código linguístico e vice-versa e, na análise dos diálogos, a explicação dos fenômenos pode se basear em pistas buscadas em ambos os códigos que compõem os textos. Os textos [...] representativos de falas, além de combinarem dados referentes à ação em curso, combinam, também, dados referentes a eventos passados, futuros e simultâneos à cena que está sendo vista. A função do texto é, sobretudo, indicar aquilo que a imagem não mostra, acrescentando elementos temporais e espaciais à compreensão, proporcionando à narrativa manter seu fio de coerência sem dificuldade. Assim, imagem e textos se unem numa relação de complementaridade (LINS, 2003, p. 1-2).

Taflinger (1996), cita a interação entre imagem e diálogos, que é de grande importância para a compreensão dos fatos ocorridos, principalmente na *sitcom*, que necessita dos dois elementos - imagem visual e textos ou diálogos, como complementares para o desencadeamento do humor.

Grimm (1997) também explica que para que o episódio seja bem compreendido, o espectador precisa juntar tanto o aspecto visual e o linguístico das cenas. A autora afirma que se um dos aspectos se distanciar do outro, a cena poderá perder seu lado engraçado. De acordo com Grimm (1997, p. 380), “esta interação é essencial na *sitcom*, especialmente porque muitas vezes os diálogos aceitam dupla interpretação, o que o torna dependente dos aspectos extralinguísticos para que se mantenha o humor”³⁵.

Acreditamos ser este mais um elemento que pode interferir na manutenção do humor da *sitcom*, pois em muitos dos casos, sabemos que o texto sozinho pode não dar conta de transmitir todo o contexto em questão. De acordo com Lins (2003), o código visual pode suprir as lacunas deixadas pelo código linguístico e contribuir para a composição do contexto. Neste caso, podemos afirmar que o texto mostra-se como o complemento daquilo que a imagem não conseguiu passar por si só, ajudando na

³⁵ *therefore, in order for any episode to be understood, the spectator must join the visual and linguistic aspect of its scenes. If one aspect is divorced from other, the scene will not be funny. This interaction is essential to the sitcom, especially since its dialogue normally employs double entendre that is heavily dependent on the extra linguistic situation for its humor.* Tradução nossa do texto original.

compreensão da cena. Por isto, texto e imagem têm esta relação de complementaridade. No comentário de Grimm (1997), a autora também deixa clara esta noção de complemento existente entre o visual e o linguístico, a interação necessária entre fala, imagem e legenda, para garantir a manutenção do humor.

A ironia nas falas dos personagens também pode ser entendida como outro elemento explorado pela *sitcom* para atingir o humor durante os episódios. Muecke (1982, p. 31) *apud* Mateo (1995) retrata a “ironia como uma categoria pragmática que ativa ‘uma série ilimitada de interpretações subversivas’, como um produto resultante da composição contextual das palavras e ações do personagem³⁶”. Travaglia (1989a, 1990, 1995) em seus artigos sobre o humor, também menciona a ironia como um dos mecanismos capazes de provocar o humor.

Ressaltamos que os personagens, ao fazer uso da ironia nas cenas, provocam interpretações “subversivas” ou ambíguas, e podem levar o telespectador ao riso pela alteração ou “subversão” dos resultados que eram esperados.

Travaglia (1989a, 1990, 1995), em seus estudos sobre o humor produzido na televisão brasileira, compartilha da opinião de Propp (1992) sobre os elementos que são capazes de desencadear o humor. O autor divide seu estudo do humor por categorias, mas, para nós, é importante ressaltar que ele classifica o humor como “verbal ou linguístico, quando o humor se deve ao que é dito ou está escrito” e o humor “não verbal, quando este utiliza outros códigos”. Travaglia (1989a, 1990) aborda e discute alguns dos elementos que podem desencadear a comichidade, como sendo uma situação engraçada, os gestos, expressões e caracterização dos personagens envolvidos, a utilização da ambiguidade, polissemia e homonímia em suas várias acepções, o jogo de palavras, a cumplicidade entre os envolvidos, a ironia que sugere algo oposto ao desejado, a sugestão ou o dizer incompleto, a quebra de um tópico, a paródia, a incongruência, e ainda menciona a teoria dos *scripts* opostos de Raskin (1985).

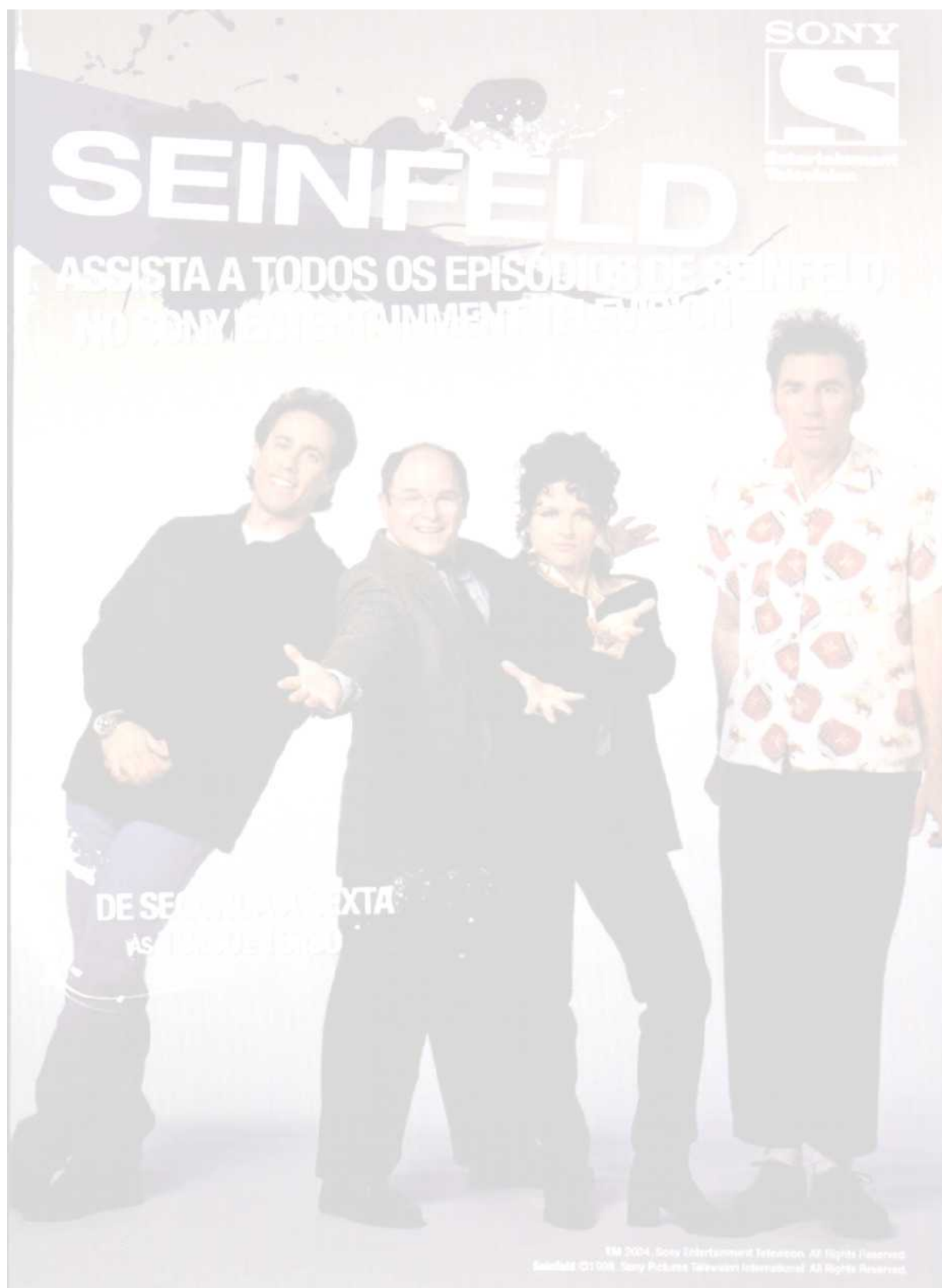
Acreditamos que os estudos de Travaglia (1989a, 1990, 1995) são tão relevantes para nosso trabalho quanto os outros anteriormente apresentados, uma vez que o autor aborda elementos que não são mencionados por Bergson (1978) e Raskin (1985). Como já mencionado, identificamos que estes elementos sejam um importante complemento

³⁶ *Irony is a pragmatic category which activates ‘an endless series of subversive interpretations’ (MUECKE, 1982, p. 31), as a product of the contextual setting of a character’s words or actions. Tradução nossa do original.*

aos anteriormente apontados e também necessários para desencadear os mecanismos causadores do humor.

Reconhecendo a importância dos estudos do humor e suas implicações culturais, podemos perceber as dificuldades encontradas pelos telespectadores de outras culturas que não a americana para compreender *Seinfeld*. A partir das constatações destes autores, presumimos encontrar os elementos que justifiquem o porquê de *Seinfeld* fazer tanto sucesso nos Estados Unidos e permanecer por muitos anos como a série mais vista, e no Brasil, a mesma série ser pouco conhecida, e muitos telespectadores afirmarem não entender seu estilo de humor. Este tipo de humor envolve questões culturais muito específicas, e, se o telespectador não possuir os conhecimentos sobre a cultura norte-americana, vai encontrar muitas dificuldades para compreensão das cenas e principalmente do humor retratado nos episódios. Também o trabalho do tradutor poderia ser considerado, ao conseguir transpor os aspectos culturais e adaptá-los à cultura de chegada, neste caso, a brasileira.

Discutimos ao longo deste capítulo, a teledramaturgia brasileira e norte-americana, as características das *sitcoms* focalizando *Seinfeld* de acordo com sua estrutura de comédia doméstica. Analisamos também os estudos sobre o humor a partir de Bergson (1978), Propp (1992) e Raskin (1985) e ainda as contribuições de Possenti (1998) Travaglia (1989a, 1990), Chiaro (2006) e Tagnin (2005a, 2005b) para os estudos do humor. Discutimos ainda as questões culturais e linguísticas baseadas nos estudos de Sapir-Whorf (1929).



TRADUÇÃO, QUESTÕES CULTURAIS E LEGENDAGEM

2. TRADUÇÃO, QUESTÕES CULTURAIS E LEGENDAGEM

2.1 As implicações das questões de linguagem

Entre os autores que discutem a tradução, apresentamos em nosso trabalho, os pontos principais discutidos por Nida (1964), Catford (1980) e Bassnett (2003), por acreditarmos que estes estudos podem fornecer o suporte que necessitamos para o desenvolvimento de nossa discussão. Abordamos ainda outros estudiosos como Rónai (1987) e Mounin (1975) e as questões de linguagem apontadas por Sapir-Whorf (1929) e as diversas situações relacionadas aos problemas encontrados para a tradução.

Discutir a tradução não é um assunto fácil, mesmo para os pesquisadores da área, pois é difícil encontrarmos um consenso sobre as possibilidades de execução da tradução, até mesmo por alguns deles afirmar que seja um trabalho impossível. Encontramos linguistas e tradutores que ainda creditam um certo grau de intraduzibilidade a diversos tipos de material. Em alguns casos, os tradutores se referem à tradução poética, em que afirmam que o tradutor necessitaria ser também um poeta para executar este trabalho. Indiscutivelmente, trata-se de uma arte, principalmente quando se trata de traduções literárias, em que o grau de dificuldade pode extrapolar vários campos, pois envolve questões sintáticas, semânticas, morfológicas, enfim, todas as situações decorrentes do uso da língua.

Escolher com quais autores trabalhar é sempre uma tarefa difícil, ainda mais quando se trata de um tema tão complexo. Por mais de uma vez fui questionada pelas opções dos teóricos da tradução aqui ressaltados, mas acredito, que os critérios determinantes para minha escolha, foram buscar profissionais com conhecimento e credibilidade indiscutivelmente respeitáveis. Assim, acreditamos ter feito a opção certa. Não entraremos em discussões sobre as polêmicas envolvendo as posições de cada teoria, pois não é este o nosso intuito.

Ao optarmos por Nida (1964), buscamos encontrar em sua experiência de mais de 40 anos como tradutor da Bíblia e consultor de tradução, viagens por todos os cantos do planeta em busca do convívio com as mais diversas culturas, levando o melhor de seu trabalho por meio das discussões promovidas com os consultores que encontrava. Poder-se-ia argumentar que o autor é antigo ou desatualizado, mas esse argumento não

se sustenta, uma vez que ele se encontra trabalhando normalmente, e, os outros autores, por mais atuais que sejam se reportam a Nida em seus textos.

Nida (1964) discute em seu livro *Towards a science of translating* os princípios básicos e teóricos de tradução empregados nas traduções dos textos bíblicos, abordando os mais diversos problemas encontrados durante o trabalho de tradução. O autor aborda as dificuldades que o tradutor pode encontrar ao se deparar com os problemas culturais, apontados pela teoria de Sapir-Whorf durante suas discussões. Descreve também as questões linguísticas como ambiguidades, polissemias, homonímia, jogos de palavras, piadas, ironias, humor e até os casos de dublagem e legendagem de filmes. O autor também reconhece a necessidade de preparação do tradutor, de investir em seus conhecimentos, por esta ser uma atividade tão complexa. Algumas posições de Nida (1964) a respeito da teoria de Sapir-Whorf serão retomadas em nosso estudo, durante nossa discussão sobre a tradução de humor, em que as teorias tendem para uma aproximação com a teoria da tradução funcional, a ser abordada quando tratarmos da tradução do humor.

Para o autor, nos casos em que a tradução pode ser considerada como impossível de ser executada, Nida (1964) apresenta sua teoria da equivalência formal e equivalência dinâmica, afirmando que “quanto mais a língua fonte for diferente da língua meta, mais difícil será o entendimento de uma tradução literal³⁷”. O autor identifica a equivalência formal como a tradução muito próxima ao literal, ou seja, ao texto original, e, para os outros casos, Nida (1964) aponta para a equivalência dinâmica, em que se permitem que sejam feitas *adaptações** a fim de gerar na língua meta o entendimento do que está sendo dito na língua fonte. Buscamos assim seus estudos, por acreditar que os princípios de sua teoria possam ser aplicados a outras áreas da tradução que envolvam os mesmos tipos de problemas. E acreditamos também, que esta teoria possa ser confrontada com a teoria da tradução funcionalista empregada no trabalho de tradução de humor de Rosas (2002). Voltaremos a esta discussão posteriormente.

Buscando apresentar uma noção da complexidade da tarefa do tradutor, transcrevemos a posição de Mounin (1975) que foi considerada por outros autores,

³⁷ *The more the source language differs from the target language, the more difficult it may be to understand a literal translation.* Tradução nossa do original.

* Grifo nosso.

assim como Rónai (1987), apenas para tentar explicar o ato da atividade tradutória. Para os autores, tal atividade suscita um problema teórico para a linguística contemporânea:

se aceitarmos as teses correntes sobre a estrutura dos léxicos, das morfologias e das sintaxes, seremos levados a afirmar que a tradução deveria ser impossível. Entretanto, os tradutores existem, eles produzem, recorremos com proveito às suas produções. Seria quase possível dizer que a existência da tradução constitui o escândalo da linguística contemporânea. Até hoje, o exame desse escândalo tem sido sempre mais ou menos recusado (MOUNIN, 1975, p. 19; RÓNAI, 1987, p. 13-14).

A partir destas afirmações, como não desistir do trabalho de tradução antes mesmo de começá-lo? Rónai (1987) apresenta diversas explicações para justificar estas constatações, e compara o ato de traduzir ao de um poeta e a produção de um poema, ao pintor e a execução de um belo quadro, ou músico, ao compor uma melodia. Todos são considerados obras de arte, e os autores incluem aí a produção de uma tradução. Rónai (1987p. 14-15) vai além, e cita Herder (1943, p. 54), para afirmar que “ninguém pensa além do idioma”, para chegar à constatação de que “o próprio pensamento é condicionado pelo idioma em que é concebido”. Estas considerações nos levam novamente às ideias de Sapir-Whorf (1929), quando discutimos as questões relativas à linguagem. Verificamos que este tema será sempre recorrente quando se trata dos problemas inerentes à tradução. Buscamos descobrir até que ponto estas constatações fazem parte de um passado de estudos sobre a tradução, ou se ainda devem permanecer presentes a guiar os estudos da tradução mais recentes.

Consideramos que Catford (1980) faz algumas afirmações sobre a tradução que merecem nossa reflexão acerca delas. Em seu trabalho *Uma teoria linguística da tradução*, o autor discute as questões linguísticas que apresentam problemas para a tradução. Apesar de este seu livro ser datado de 1980, apenas sua tradução brasileira foi feita nesta data, o livro foi escrito em 1965, muito próximo à publicação do trabalho de Nida (1964). O autor reflete que

tradução é um processo de substituição de um texto numa língua (Língua Fonte) por um texto em outra língua (Língua Meta). [...] Equivalências de tradução podem estabelecer-se, e traduções podem executar-se, entre qualquer par de línguas ou dialetos *aparentados* ou *não aparentados* e com qualquer espécie de relação espacial, temporal, social, ou outra, entre eles. [...] O problema central em prática de tradução consiste em encontrar equivalentes de tradução da LM. [...] o objetivo na tradução deve estar em escolher equivalentes da LM não com o *mesmo significado* dos itens da LF, mas com a maior imbricação

possível na faixa de situação (CATFORD, 1980, p. 22-23; 54-55).
Grifos do autor.

A partir de suas afirmações, acreditamos que este autor ateste que seja sempre possível executar a tradução de um texto de uma língua para uma outra língua, mesmo e principalmente através das equivalências. O autor trata das equivalências como algo possível entre línguas *aparentadas* e *não aparentadas*, com qualquer tipo de relação entre elas. A seguir, em outro trecho de seu livro, Catford (1980, p. 104-105) trata da *impossibilidade linguística de tradução* e atribui os casos de impossibilidade às questões de ambiguidade, como nos trocadilhos e na polissemia. O autor os classifica como *impossibilidade linguística de tradução* e explica que ela “ocorre porque o insucesso em encontrar um equivalente na LM se deve inteiramente à diferença entre a LF e a LM”. E nomeia este fato de *impossibilidade cultural de tradução*, ou seja, “quando um traço de situação funcionalmente relevante para o texto da LF, está completamente ausente do *contexto cultural* da LM”.

Bassnett (2003) também se refere a Catford (1980), abordando o problema da intraduzibilidade, resumindo que “em *tradução* dá-se a substituição de sentidos da LP por sentidos da LC, não a transferência de sentidos da LP para a LC. Na *transferência* há uma implantação dos sentidos da LP no TC. Estes dois processos têm de ser claramente diferenciados” (BASSNETT, 2003, p. 27).

Acreditamos que Catford (1980) atribua este *traço de situação funcionalmente relevante* aos casos de ambiguidade ou polissemia anteriormente mencionados. Neste caso, o autor contradiz sua primeira afirmação, sobre a possibilidade de execução da tradução entre qualquer par de línguas. Catford (1980, p. 112-113) ainda tenta explicar que, em muitos casos, “o que torna ‘intraduzíveis’ itens ‘culturalmente intraduzíveis’ é o fato de que o uso de qualquer equivalente *aproximado* de tradução no texto da LM produz uma *associação insólita* na LM”. O autor explica que a *associação insólita* pode provocar o ‘choque cultural’ ou ‘choque de associação’ numa referência às diferenças culturais. Novamente o autor contradiz sua explicação anterior, agora argumentando como intraduzíveis as diferenças culturais.

Observe-se que, se não existirem possibilidades de tradução de questões culturais, o nosso trabalho ficará inviabilizado. Como abordamos o humor e as implicações envolvidas em sua manutenção quando traduzidas para outra língua,

buscamos entender as possibilidades de sua realização. Compreendemos que as situações de humor se constituem de contextos culturais, e acreditamos que eles estão imbricados em cada cultura, porém, como atesta Possenti (1998), todas as questões são culturais, mas elas se constituem acerca dos mesmos temas. Consideramos as dificuldades que possam surgir durante o trabalho de tradução, para encontrar equivalências que satisfaçam os textos da LF e da LM, mas não identificamos este ato como impossível de se realizar.

Nida (1964, p. 4) afirma que “a tradução envolve certas restrições severas impostas pelo contexto cultural e estilos linguístico-literários, ou mídias de comunicação³⁸”, mostrando a importância dos aspectos culturais e linguísticos para qualquer tipo de trabalhos de tradução. Ao levarmos em conta esta afirmação, necessitamos reforçar ainda mais nossa preocupação com estes aspectos na tradução do humor, em que o contexto e a cultura se tornam prioridade para que se mantenha a fidelidade ao trabalho originalmente apresentado.

Bassnett (2003, p. 13), ainda no prefácio de seu livro cita Lefevere, que argumenta que “os textos têm de ser vistos como sistemas complexos de significação e que cabe ao tradutor decodificar e recodificar tudo o que estiver acessível nesses sistemas”. A autora, referindo-se a Lefevere (1992), cita as preocupações do estudioso com relação “à metafórica da tradução através de uma investigação àquilo que chamava de grelhas conceituais e textuais, que restringem tanto os escritores quanto os tradutores”.

Bassnett (2003) explica que

... estas grelhas culturais determinam o modo como a realidade é reconstruída tanto no texto de partida como no texto de chegada, e que o sucesso da operação será determinado pela perícia do tradutor ao manipular tais grelhas. Lefevere (1977) defende que estas grelhas culturais, como uma noção derivada da noção de capital cultural de Pierre Bourdieu, põem em relevo a criatividade do tradutor, uma vez que é alguém inevitavelmente empenhado em um processo criativo complexo (BASSNETT, 2003, p. 14).

Acreditamos que estas grelhas culturais a que se refere Lefevere (1992), explicadas como capital cultural, sejam os conhecimentos culturais necessários ao trabalho do tradutor, e como bem mencionado, destacam a criatividade do tradutor

³⁸ *translating involves certain rather severe restrictions imposed by the cultural contexts and linguistic literary styles, or media of communication.* Tradução nossa do original.

empenhado em um processo criativo que sempre será complexo, principalmente em se tratando de questões de humor, que estão diretamente ligadas a um tipo específico de cultura.

Estas citações mostram que tanto Nida (1964) quanto Bassnett (2003) se preocupam com a perícia e criatividade do tradutor, que dependem dos conhecimentos e da experiência que este profissional traga consigo para a realização dos trabalhos em questão.

Bassnett (2003, p. 27) apresenta a ideia de Levý (1976) sobre tradução, explicando que requer “muito mais do que um conhecimento de circunstâncias de duas línguas” e resume sua ideia afirmando que a “tradução não é uma composição monoista, mas uma interpretação e um composto heterogêneo de duas estruturas. De um lado, os conteúdos semânticos e os contornos formais do original, do outro, todo o sistema de traços estéticos que compõem a língua da tradução”. Bassnett (2003), assim como Nida (1964) apontam para as dificuldades que um tradutor deve encontrar durante a execução de seu trabalho. Acreditamos que os autores tenham razão em sua constatação, mas pontuam que o tradutor também não deve se deixar abater pelos empecilhos, e ainda assim, tentar produzir um texto com a perícia e criatividade anteriormente mencionadas.

Bassnett (2003, p. 36) reconhece que “a língua é, assim, o coração do corpo, da cultura, e é a interação entre as duas que assegura a continuação da energia vital”. Esta autora também suscita e compartilha da teoria já discutida de Sapir-Whorf, que aponta para a afirmação de que “a língua é um guia para a realidade social”, e que “nenhum par de línguas é suficientemente similar para que se possa considerar que representam a mesma realidade social. Os mundos em que vivem diferentes sociedades são mundos distintos, não apenas o mesmo mundo com rótulos diferentes”. Bassnett (2003, p. 36) ainda complementa sua posição de que “uma língua não pode existir se não estiver inserida no contexto de uma cultura e uma cultura não pode existir se não tiver no seu centro a estrutura de uma língua natural”.

Novamente suas citações nos levam à teoria de Sapir-Whorf. Nida (1964), assim como Bassnett (2003), compartilham da teoria das diferenças entre as línguas discutida por Sapir-Whorf e atestam que

uma vez que duas línguas não são idênticas, mesmo nos significados dados a símbolos correspondentes, tampouco nas direções que tais símbolos estão arrançados nas frases e sentenças, sustenta-se que não haja correspondência absoluta entre as línguas. Consequentemente, não

é possível executar uma tradução totalmente exata. O impacto total de uma tradução deverá ser razoavelmente próximo do original, mas não pode haver identificação nos detalhes³⁹ (NIDA, 1964, p. 156).

Conforme já discutimos anteriormente, estes dois autores reforçam a teoria de Sapir-Whorf (1929), que apontava para as diferenças existentes entre as línguas e culturas e as possíveis dificuldades e problemas que poderiam ser suscitados com a tentativa de se traduzir os traços de uma cultura para a outra. Para Bassnett (2003), Levý (1976) aponta para os conhecimentos linguísticos necessários para a execução do trabalho, Catford (1980) aponta para os procedimentos a serem adotados, mas se levarmos a teoria de Sapir-Whorf *ao pé da letra* fica difícil acreditar que possamos traduzir alguma coisa, principalmente humor. Acreditamos que sejam nestes casos que podemos identificar a aplicação da teoria da equivalência dinâmica de Nida (1964), para tornar possível a execução da tradução. Quando o autor afirma que ‘não é possível uma tradução totalmente exata’, e que ‘uma tradução deve ser razoavelmente próxima do original’, vislumbramos aí o escopo de sua teoria.

Com base nas preocupações apresentadas pelos problemas das diferenças culturais, acreditamos que a busca por outras alternativas para embasar o trabalho da tradução tenham levado Nida (1964, p. 161-166) a novas definições em tradução. O autor descreve as dificuldades apresentadas pelas diferenças culturais, e afirma que, se “uma tradução direta não for possível, deixando as figuras de linguagem incompreensíveis na outra língua, é melhor que se faça a opção por uma tradução de equivalência dinâmica, para que a mensagem possa parecer mais natural na língua de chegada”. Nos casos de diferenças culturais muito complexas, expressões idiomáticas, metáforas, ambiguidades, polissemias, jogos de palavras, ironias, sarcasmos, piadas, e situações de humor, e todas estas situações complicadas para o tradutor, Nida (1964) sugere que se aplique a equivalência dinâmica, para que se consiga produzir um texto mais natural.

Bassnett (2003, p. 45) assim como Nida (1964, p. 93-95; 101; 117), explicam que “quando se verificam um conjunto de relações semânticas, é possível usar uma

³⁹ *Since no two languages are identical, either in the meanings given to corresponding symbols or in the ways in which such symbols are arranged in phrases and sentences, it stands to reason that there can be no absolute correspondence between languages. Hence there can be no fully exact translations. The total impact of a translation may be reasonably close to the original, but there can be no identity in detail.* Tradução nossa do original.

palavra para fazer trocadilhos e jogos de palavras, uma forma de humor que funciona confundindo ou misturando os significados”. Para os dois autores, nestes casos, “o tradutor tem, então, de atender ao uso particular na frase em si mesma e na frase em relação com outras frases, e atender ainda ao texto global e aos contextos culturais da frase”. Nesta afirmação, os autores tratam dos mesmos temas já discutidos pelos estudiosos do humor, como a questão dos trocadilhos, polissemias, jogos de palavras e ironias, que provocam ambiguidades de sentidos, confundem os significados, e que irão suscitar uma habilidade muito grande do tradutor, para evitar que este incorra em equívocos, como os já apontados por Tagnin (2005a, 2005b) e Fillmore (1979) quando se referem ao “falante ingênuo”. Partilhamos da mesma opinião da autora, acreditando que estes são problemas ou barreiras encontradas durante a execução de um trabalho de tradução. Tais problemas devem merecer atenção ainda maior nos casos em que se refere ao humor, devido às imposições culturais, que exigirão do tradutor uma grande habilidade na realização do trabalho.

Bassnett (2003) afirma ainda que a tradução de expressões idiomáticas e trocadilhos é determinada pela cultura, e cita alguns exemplos, que levam à conclusão de que é necessário que se faça um tipo de transformação expressiva no processo de tradução. Reportando-se a Nida (1964), este autor também suscita alguns procedimentos que devem ser seguidos quando deparmos com os problemas de trocadilhos e jogos de palavras, mas o autor não diz que se torna impossível a execução do trabalho de tradução nestes casos. Bassnett (2003) também cita as observações de Dagut (1976) relativas aos problemas que envolvem a tradução da metáfora, que podem ser aplicados à tradução de trocadilhos ou mesmo de expressões idiomáticas:

Dado que na língua fonte a metáfora é, por definição, um novo desempenho, uma novidade semântica, não pode obviamente ter um ‘equivalente’ pronto na língua alvo: aquilo que é único não pode ser duplicado. Aqui, a competência bilíngüe do tradutor - ‘o senso’, como afirma Mallarmé, *‘de ce qui est dans la langue et de ce qui n’est pas’* - só lhe serve no sentido negativo de lhe dizer que a ‘equivalência’, seja ela qual for, não pode ser ‘encontrada’, terá de ser ‘criada’. A grande questão que se coloca é a de saber se uma metáfora pode, a rigor, ser traduzida como *tal* ou se pode apenas ser de algum modo ‘reproduzida’ (BASSNETT, 2003, p. 52).

Mais uma vez, acreditamos que estas observações feitas por Dagut (1976) e citadas por Bassnett (2003) podem ser transpostas para os casos das expressões

idiomáticas, que, como dito, é algo único e dificilmente pode ser duplicado. Mas, ao mesmo tempo em que Dagut (1976) faz esta afirmação, Bassnett (2003) aponta para várias alternativas, como a possibilidade de ser encontrada uma equivalência, uma nova criação ou ainda uma reprodução. Neste sentido, o trabalho do tradutor pode encontrar algumas dificuldades, dependentes de sua experiência ou ainda da ativação de seu sistema de *scripts* necessários, pesando o seu conhecimento de mundo.

Novamente, pelas constatações dos autores, podemos perceber que o trabalho de tradução é considerado difícil, mas não impossível. Os autores citados se reportam às questões das diferenças culturais, da dificuldade de transposição de uma cultura para a outra, que nos remete à já apresentada teoria de Sapir-Whorf. Buscamos encontrar em que pontos estas dificuldades serão encontradas em nosso trabalho e quais adaptações serão mais adequadas e necessárias ao abordarmos as análises de nosso *corpus*.

Bassnett (2003, p. 53-54) também aponta para Popovič (1976), que explica a equivalência na tradução das expressões idiomáticas e metáforas, mostrando que o procedimento “envolve a determinação da equivalência estilística que resulta na substituição da expressão na língua fonte por outra expressão que tenha uma função equivalente na língua alvo”. Para a autora, a tradução deste tipo de expressões vai além da “substituição de elementos lexicais e gramaticais entre línguas e, o processo pode passar por descartar elementos linguísticos básicos da língua fonte para se atingir o objetivo da ‘identidade expressiva’ entre as duas línguas”.

Notadamente, a autora cita outros autores para expressar a mesma preocupação com as questões linguísticas causadas pelas metáforas e expressões idiomáticas, mas podemos acreditar que estes não são os únicos problemas que serão encontrados pelo tradutor. Como anteriormente discutido pelos estudiosos do humor, não são apenas estas as figuras de linguagem utilizadas para se caracterizar o humor, mas também a homonímia, a polissemia, a ambiguidade, exatamente com o intuito de confundir a situação e assim provocar a comicidade. Acreditamos que alguns destes elementos se apresentam em nosso *corpus* de estudo, e abordaremos quais foram as escolhas do tradutor em cada caso.

As situações relativas ao domínio da cultura linguística também são relevantes e comentadas por Aubert (1981) *apud* Barros (2006), como mais um problema enfrentado pelo tradutor de legendas. De acordo com o autor, a organização interna de um sistema

linguístico de uma comunidade pode não apresentar correspondência ou equivalentes na cultura para determinadas realidades, diferentes experiências, individuais e coletivas e dificultar sua tradução para outras línguas. Aubert (1995, p. 31) também afirma que “toda tradução enfrenta o problema de traduzir a cultura, e que não pode ser resumida a uma simples transcodificação de léxico e gramática”. Nestes casos, recomenda-se que o tradutor invista na melhoria e enriquecimento de seus conhecimentos, principalmente aqueles voltados para a cultura das línguas em que se pretenda atuar.

Aubert (1994, p. 44; 1995, p. 33) afirma que “uma das dificuldades da tradução é encontrar na língua de chegada meios de expressão para um referente diferente daquele que o complexo língua/cultura de chegada usualmente exprime” e nomeia estes *problemas* enfrentados pelo tradutor como *conflitos*, explicando que eles são inerentes à linguagem e à cultura, e conseqüentemente à tradução. O autor explica que, nos casos de ocorrência da tradução interlingual, ou seja, de tradução entre dois complexos língua/cultura, adota-se:

três abordagens para se desenvolver o ato tradutório, que são a transmutação linguístico/cultural do texto original para o texto traduzido; a reordenação ao interior da língua/cultura de chegada; e a assunção do texto pelo próprio tradutor, assumindo a equivalência original/tradução pela mediação explícita do agente do ato tradutório . (AUBERT, 1985, p. 35).

Segundo Aubert (1995, p. 35), pode-se optar por uma *tradução matricial*, uma *tradução assimilativa* (denominada de *tradução semântica* e *tradução comunicativa* por Newmark, 1981 apud Aubert, 1995), e o que o autor chama de *tradução criativa**⁴⁰.

Explicando cada um destes procedimentos, Aubert (1995, p. 35-36) afirma que na tradução *matricial* efetua-se uma transcodificação ou tradução direta (segundo Vinay & Darbelnet, 1958; Vinay, 1964; Aubert, 1984), utilizando-se de empréstimos, decalques e traduções literais (palavra-por-palavra), transposições e explicitações, citando o exemplo das traduções juramentadas. Para o autor, na tradução *assimilativa*, almeja-se a substituição dos componentes linguístico-culturais do texto de partida por constituintes linguístico-culturais identificados com o texto traduzido, predominando a tradução oblíqua, a transposição, a modulação, a adaptação, como os encontrados em textos jornalísticos, publicitários, textos técnicos e científicos, deixando-se de

⁴⁰ Grifos do autor.

privilegiar o texto original em detrimento do texto traduzido. E por último, o autor explica a tradução *criativa*, como sendo aquela em que “o tradutor busca formular na língua e na cultura de chegada a **sua*** leitura, a **sua** vivência, a **sua** sensibilidade, o **seu** texto”. Neste último caso, o texto traduzido assemelha-se ao texto traduzido na perspectiva assimilativa, porém, sem se submeter às normas e aos usos da língua/cultura de chegada, e este será então, um novo texto, autônomo.

Para Aubert (1995, p. 43), tanto a

tradução centrada no texto e no contexto originais quanto a tradução centrada no espaço de sua recepção devem ser temperadas com a criatividade individual do tradutor, que deve também preocupar-se em harmonizar as múltiplas vozes em um todo maior que a simples justaposição de suas partes, para que não corra o risco de sacrificar o resultado final (AUBERT, 1995, p. 43).

Após o estudo das abordagens tradutórias feitas por Aubert (1981, 1995) concluímos que a *tradução criativa* pode ser empregada e se adequar ao caso das traduções de humor, pois nestes casos, a criatividade do tradutor poderá influenciar o resultado final do que se quer mostrar de ou para outra cultura. Entendemos que a tradução criativa a que o autor se refere, pode ser entendida como uma adaptação ao contexto, contribuindo para aproximar o texto da cultura que se quer mostrar, ao texto da cultura de chegada e facilitar o entendimento do telespectador da outra cultura, no caso da *sitcom* em questão. Mas o autor deixa claro em suas discussões que normalmente não se utiliza uma única abordagem quando se trata de tradução, e que, na maioria das vezes, emprega-se uma combinação das abordagens visando-se um trabalho final de qualidade.

Nida (1964, p. 174) apresenta sua preocupação de que “não se pode nem se deve levar tudo de uma língua para a outra num processo de tradução, e que, no entanto, há uma tendência em relação ao fato de que se ganha na forma linguística e se perde no significado”. Para o autor, nestes casos, “a audiência recebe a tradução mais frequentemente sem que se represente um ambiente cultural muito diferente⁴¹”.

Bassnett (2003, p. 50) caminha para uma afirmação muito próxima à de Nida (1964), de que é “muito perigoso tentar impor o sistema de valores da cultura da língua

⁴¹ *though one does not and should not carry everything over from one language to another in the process of translating, there is a tendency, nevertheless, toward gain in linguistic forms and loss in meaning. [...] since the audience receiving the translation more often than not represents a very different cultural setting.* Tradução nossa do original.

de partida à cultura da língua de chegada e o tradutor não deve se deixar tentar pela corrente que julga possível determinar as intenções originais de um autor com base num texto isolado”. Nestes casos, tanto Nida (1964) quanto Bassnett (2003) afirmam que “o tradutor não pode ser o autor do texto fonte, mas, enquanto autor do texto traduzido, ele tem uma inequívoca responsabilidade perante os leitores do texto na língua de chegada”.

Acreditamos que Bassnett (2003) e Nida (1964) abordam o mesmo problema, das perdas e ganhos em tradução, principalmente se observarmos pela ótica da teoria de Sapir-Whorf. A partir do momento em que aceitamos que não pode haver identidade entre duas línguas, conseqüentemente esbarramos em perdas e ganhos no processo de tradução. Este se torna um elemento complicador que envolve o processo de tradução, ao qual a maioria dos autores não consegue chegar a um consenso.

Bassnett (2003, p. 64-65) assim como Catford (1980), referem-se à intraduzibilidade. Catford (1980) faz a distinção entre dois tipos de intraduzibilidade: a linguística e a cultural. Já para Bassnett (2003), a intraduzibilidade, em nível linguístico, ocorre “quando não existe na Língua de Chegada um substituto léxico ou sintático para um dado item de uma Língua de Partida”. A autora também explica que a intraduzibilidade cultural “se deve à ausência na cultura da Língua de Chegada de um traço situacional relevante presente na Língua de Partida”.

Este é um tema difícil levantado pelos dois autores, pois se discute muito se podemos atribuir ao tradutor situações de perdas ou ganhos durante o trabalho de tradução. Ao analisarmos nosso *corpus* de dados sobre os episódios, esperamos poder levantar este tema na tentativa de poder confirmar ou não o problema da intraduzibilidade ou das perdas e ganhos ao final do trabalho realizado.

A partir de todos os problemas levantados por estes autores, com relação ao processo de tradução, e de abordarmos os estudos sobre o humor, levamos em consideração as alternativas por eles apontadas, as possibilidades e os empecilhos que se colocam perante a atividade da tradução e da tradução do humor. Assim, tentamos verificar as alternativas existentes para vencer estes obstáculos, levantar e discutir as alternativas propostas pelo tradutor para a manutenção do humor ao transpor seu texto para outra cultura.

2.2 A tradução do humor

Nesta parte do trabalho apresentamos um importante estudo sobre a tradução do humor desenvolvido por Rosas (2002), baseando-se nos estudos da tradução funcional de Reiss e Vermeer (1984). Em seu estudo, a autora cita os trabalhos de Possenti (1998), que discorre sobre as principais teorias do humor apontadas por Raskin (1985). Rosas (2002) apresenta os componentes essenciais para a configuração do humor, discutidos por Raskin (1985) em sua *Teoria dos dois scripts*, e tece comentários sobre a *Teoria das Implicaturas* de Grice (1987), que também foi discutida e explicada por Finger (1996) e discorre acerca das alternativas propostas por Raskin (1985), como as máximas adaptadas ao modo de contar piadas. Rosas (2002) ainda se reporta às constatações sobre a natureza do duplo sentido do humor, já ressaltadas por Freud e podemos assim apontar aproximações de seu trabalho com o de outros estudiosos da tradução.

Ao tratar do tema da tradução do humor, Rosas (2002) baseia seu estudo nas abordagens teóricas propostas por Reiss e Vermeer (1984), conhecida como *Teoria do Escopo*, que tratam da tradução como uma abordagem funcionalista e pragmática, denominada por estas autoras de *translação*. Esta teoria propõe que “a tradução deve funcionar de forma ótima para a finalidade prevista”, ou seja, “o mais importante não é a transferência linguística de *fidelidade** do texto de partida, mas como deve ser concebido o seu funcionamento, para se alcançar os *usuários* distintos do texto de chegada”.

Reconhecemos que, neste ponto, as teorias de Reiss e Vermeer (1984) abordadas por Rosas (2002) caminham para uma aproximação com a teoria da equivalência dinâmica proposta por Nida (1964) vinte anos antes. Na verdade, podemos vislumbrar diversos pontos em comum nestes trabalhos, discutidos por outros autores, apontando que as diferenças apontam para a questão do *propósito* que seria o centro de sua teoria. Os estudos de Reiss e Vermeer se iniciaram na década de 1970 e culminaram com a publicação de seu livro em 1984, *Translations-theory* em que tratavam de *Teoria do Escopo*.

* Grifos da autora Rosas.

Pym (2009) discute os diversos modelos de teorias de tradução em um artigo recente baseado numa palestra proferida numa universidade alemã em março de 2008, e faz um paralelo entre os recentes paradigmas das teorias de tradução no mundo ocidental. O autor aponta para pontos divergentes e pontos comuns entre as teorias apresentadas e, ao se referir à *Teoria do Escopo* ou *funcionalista*, Pym (2009, p. 5) afirma que a “teoria funcionalista nunca aboliu a equivalência, ela simplesmente fez da equivalência um caso especial a ser utilizado em situações onde a ‘consistência funcional’ é necessária entre a situação de origem e a situação alvo”. Neste caso, Pym (2009) se refere à equivalência já apontada por Nida (1964).

Outro autor, Gentzler (2001), na segunda edição revisada de seu livro *Contemporary Translation Theories* publicado pela primeira vez em 1993, faz uma comparação entre a equivalência dinâmica proposta por Nida (1964) e a teoria funcionalista proposta por Reiss e Vermeer (1984). Gentzler (2001, p. 91) afirma que “a tentativa de delimitar as fronteiras da equivalência dinâmica e da teoria funcionalista para os novos níveis de flexibilidade e adaptabilidade, são de que a escola funcionalista se adaptou bem às condições do novo mercado global⁴²”. O autor foi criticado por efetuar tais comparações, mas reconhecemos que a delimitação de fronteiras entre as teorias seja realmente muito difícil.

Acreditamos que todas estas teorias aqui discutidas tenham uma forte interligação, apresentando como ponto em comum Sapir-Whorf e a diversidade linguística. Nida (1964) discute sua teoria da equivalência formal e equivalência dinâmica a partir de vários pontos da teoria de Sapir-Whorf e Bassnett (2003) também aponta para a teoria de Sapir-Whorf.

Buscamos mostrar, nesta discussão, como se dá a abordagem de Rosas (2002) aos textos de humor, como a autora aponta para a teoria funcionalista de Reiss e Vermeer (1984) e também para outros estudos acerca do humor.

Rosas (2002) lembra que a linguagem do humor, ao contrário da linguagem utilizada em outros tipos de texto, é criada a partir da ambiguidade inerente à própria linguagem, e cita uma afirmação de Boase-Beier (1994), segundo a qual

na linguagem padrão, a tendência é evitar a ambiguidade, ou, tendo esta sido criada, eliminá-la da estrutura que se apresenta ambígua. [...]

⁴² *Pushing the boundaries of Nida's concept of dynamic equivalence to new levels of flexibility and adaptability, functionalist scholars (...) have adapted well to conditions of new global market.*

Porém nos textos literários - e principalmente na poesia - a ambiguidade não é necessariamente resolvida. A não resolução da ambiguidade cria a possibilidade de múltiplas interpretações, além de constituir um recurso estilístico de grande força e poder de disseminação, como indicam os muitos estudos sobre a ambiguidade na literatura. A importância capital desse recurso implica a necessidade de reconhecimento e preservação de toda e qualquer ambiguidade do poema original no processo de tradução (BOASE-BEIER, 1994-95, p. 185).

Rosas (2002, p. 54) comenta que, na linguagem poética, a ambiguidade deve ser mantida, pois torna-se essencial para que se mantenha a multiplicidade de sentidos necessária a este tipo de linguagem. A autora constata que, no caso do humor, “a ambiguidade não deve prestar-se a uma multiplicidade de interpretações, mas sim a *uma** interpretação alternativa, cujo equívoco será revelado no final do texto, que tem como característica principal a brevidade e a imprevisibilidade”. A linguagem humorística aqui referida mostra um caráter fundamentalmente dúplice. A opinião da autora coincide com a opinião de Possenti (1998) quando discute a ambiguidade de sentidos gerada propositalmente para desencadear o humor.

Rosas (2002, p. 57) justifica sua posição, considerando que as traduções de humor devem ser funcionais “em razão da falta de correspondência no plano semântico, sintático e/ou fonético entre as estruturas da duas línguas-culturas consideradas”. Acreditamos que, pelo caráter investigativo de seu trabalho, esta possa ser uma constatação que devemos considerar, uma vez que, como a autora menciona, a falta de correspondência entre as línguas pode não nos deixar alternativa. A opção apontada por esta autora para justificar seu trabalho a partir de uma abordagem funcional parece-nos aproximar-se da equivalência dinâmica anteriormente discutida por Nida (1964).

Silva (2006) aborda a recepção do humor traduzido, no caso específico, como uma comunicação intercultural, e os efeitos produzidos nas versões dubladas e legendadas, e ainda a identificação das estratégias utilizadas pelo tradutor na adequação para a reconstrução do humor na língua alvo. Seus estudos basearam-se em excertos do filme “Uma babá quase perfeita”, estrelado por Robin Williams e apontam principalmente para os trabalhos de Raskin (1985) e de Attardo (1994) baseando-se na Teoria dos dois *scripts*. Este autor mostra alguns exemplos da aplicação desta teoria em

* Grifo da autora Rosas.

trechos de filmes de comédia e faz uma análise de como o humor é recebido pelo público por ele selecionado.

Schmitz (1996), no artigo em que discute sobre as possibilidades de se traduzir o humor, faz uma observação acerca dos critérios para a tradução de piadas de uma língua para a outra, e que estes critérios não devem se basear na “reconstrução de um texto humorístico original”. Sua afirmação se aproxima muito da teoria do escopo ou translação, utilizada por Rosas (2002), e postulada por Reiss e Vermeer (1984, 1996), que aponta que “não é a fidelidade ao texto original que é essencial, mas sim, como (re)criar o efeito humorístico na língua de chegada”.

Schmitz (1996) argumenta que o humor é um gênero muito complexo e se encontra ligado à cultura de um povo, novamente reportando-nos à Sapir-Whorf. Os autores Tagnin (2005a, 2005b) e Fillmore (1979) observam que um falante fluente tem o controle das especificidades de uma determinada língua, que incluem “criatividade e imaginação, trocadilhos, piadas, metáforas, e assim por diante.” Schmitz (1996) ainda aponta para os autores Long e Graesser (1993), que classificam a linguagem humorística em tipos diferentes, com base na finalidade de seu discurso. Entre estes tipos apontados pelos autores, alguns deles como ironia, duplo sentido, expressões fixas, que aqui entendemos como expressões idiomáticas e trocadilhos, encontram-se em nosso escopo de estudo. Em seu estudo, Schmitz (1996) também cita Laurian (1992), que fala sobre a tradução de humor apontando para a necessidade de se adaptar o texto à realidade, a fim de se conseguir um efeito humorístico na língua alvo. Neste sentido, Laurian (1992) afirma que para se manter o humor numa tradução é “necessária a reestruturação básica junto com uma dose de criatividade por parte do tradutor”. Acreditamos que as opiniões destes autores não são divergentes, e concordamos com elas na medida em que cremos que o texto humorístico, ao ser transportado para outra cultura, deve buscar equivalentes que possam transmitir a mesma mensagem na outra cultura, visando atender ao público alvo do texto traduzido.

Silva (2006) apresenta em detalhes as teorias da comicidade discutidas por Bergson (2001), já apresentadas neste estudo, abordando os seis elementos suscitados pelo autor para a caracterização do humor. Além de Bergson (1978), Silva (2006) discute as análises linguísticas apresentadas por Possenti (1998), e ainda aponta os estudos de Tagnin (2005) sobre a teoria da incongruência e a quebra da

convencionalidade, também já apresentados neste estudo. No caso dos estudos sobre a tradução de humor, Silva (2006) também aponta para os estudos de Rosas (2002), que pesquisou a tradução de humor baseando-se em um *corpus* de piadas em inglês e português. Rosas (2002) mostra um estudo dividido em uma parte teórica sobre a tradução do humor e uma parte prática. Neste trabalho, a autora também pontua as teorias da tradução de Leibold (1989), e as teorias do humor discutidas por Bergson (1978) e também os estudos de Possenti (1998).

Silva (2006) aponta para a investigação de Chiaro (2004) acerca da percepção do humor verbal traduzido na televisão italiana. Neste estudo, o autor aborda os temas da traduzibilidade do humor e as complexidades desta tarefa apresentadas ao tradutor. E também trata das limitações acerca da legendagem, discutidas por Araújo (2000), e as complicações que elas podem acarretar ao trabalho do tradutor que, muitas vezes, se encontra impossibilitado de executar um bom trabalho, por não poder se adequar às exigências necessárias.

Raphaelson-West (1989, p. 128) trata das possibilidades e também sobre as estratégias para se traduzir o humor e afirma que “é possível traduzir alguma coisa quando seus efeitos são traduzíveis; se isto for impossível, então, ainda é possível fazer uma tradução para que o leitor saiba que existe algo na outra língua e que há alguma coisa parecida com a sua tradução⁴³”. Esta constatação contradiz muito os adeptos da teoria da relatividade linguística, pois, para eles, fica evidente a impossibilidade de tradução de diversos tipos de textos, entre eles o humorístico. Compartilhamos da posição deste autor, uma vez que acreditamos que muito pode ser feito em função de tentar levar ao leitor da outra língua algo que ele entenda, pelo menos, como parecido ao que existe na sua cultura.

Grun e Dollerup (2003, p. 1-2) discutem as “perdas e ganhos na tradução de quadrinhos”, uma vez que é um processo que envolve vários elementos. Para as autoras, no caso dos quadrinhos, eles apresentam “interação ativa entre ilustrações assim como com os elementos de gênero, como as situações de humor, [...] e envolvem interação

⁴³ *It is possible to translate something so that the effects are also translated. If this is impossible, however, it is still possible to do a translation in order to let the reader know that there is something in another language and that is something like your translation.* Tradução nossa do original.

não somente entre figuras e texto, mas também entre as pessoas que escrevem, as que adicionam cores e assim por diante⁴⁴”.

Estas autoras discutem o mesmo tema levantado por Bassnett (2003), quando esta autora aponta em Sapir-Whorf sobre a impossibilidade de haver identidade entre duas línguas, e também se refere a Catford (1980) a respeito da intraduzibilidade. Constatamos que a recorrência a estas teorias leva as autoras ao mesmo ponto de vista sobre as perdas e ganhos na tradução, o que acreditamos não ser procedente nas discussões atuais.

Rosas (2002) também cita uma proposição de Leibold (1989), segundo a qual à tradução de humor pode-se aplicar a abordagem funcionalista da teoria do escopo. Leibold (1989) “declara que a atividade de tradução é um desafio estimulante e propõe ilustrar os estresses e os esforços além do limite, inerentes à tradução do humor linguístico”. Rosas (2002) ressalta que para a execução da atividade

requer uma decodificação apurada de uma fala humorística em seu contexto original, a transferência desta fala para um ambiente frequentemente diferente linguística e culturalmente, e sua reformulação em uma nova fala que recapture com sucesso a intenção da mensagem original de humor e evoque no público alvo um prazer e uma resposta equivalente e agradável⁴⁵ (LEIBOLD, 1989, p. 109).

Para os autores discutidos, a tradução do humor pela perspectiva funcional nos permite acreditar que o efeito humorístico seja atingido, pois a transcrição permite a adaptação dos elementos necessários entre as diferentes culturas. Levando-se em conta os estudos de todos estes autores, buscamos levantar as possibilidades para a adaptação das teorias discutidas, e viabilizar sua adequação à nossa hipótese de trabalho e verificar se as cenas de humor representadas na *sitcom Seinfeld* não são mostradas em português com a mesma comicidade dos episódios originais. Ao transpor esta preocupação para nosso foco, que são as legendas em inglês e as legendas traduzidas para o português da *sitcom Seinfeld*, mostra-se de grande importância a consideração desta comunicação como intercultural, pois se trata da exibição de um conteúdo que é típico da vida dos

⁴⁴ [...] they have to actively interplay with illustrations as well as genre elements, i.e. 'humour'. [...] involve an interplay not only between pictures and text, but also the people who do lettering, add colours, and the like. Tradução nossa do original.

⁴⁵ It requires the accurate decoding of a humorous speech in its original context, the transfer of that speech in a different and often disparate linguistic and cultural environment, and its reformulation in a new utterance which successfully recaptures the intention of the original humorous message and evokes in the target audience an equivalent pleasurable and playful response. Tradução nossa do original.

cidadãos americanos, mas que muitas vezes não se reflete no cotidiano dos brasileiros, e torna-se imprescindível a tentativa de adequação cultural para a (re)construção do humor da série.

2.3 A questão cultural - localização e tradução

Localização na tradução é um assunto recente e aparentemente foi introduzido pelos usuários de softwares, devido a uma necessidade de uniformização e padronização de seus materiais, principalmente em função da área comercial e da globalização.

Pym (2003), em um artigo sob o título *What localization model can learn from translation theory?*, explica que

entre todas as teorias acerca do tema, talvez a mais conhecida seja a do conceito de ‘equivalência dinâmica’ de Nida, que abarca toda a adaptação cultural. ‘Equivalência dinâmica’ é uma alternativa estratégica à ‘equivalência formal’ o que os administradores parecem procurar quando querem encaixar uma sequência na mesma caixa de diálogos. Nida estava se referindo à traduções da Bíblia, mas suas soluções bastante criativas devem também ajudar os softwares a entrar na selva⁴⁶ (PYM, p. 2).

Em outro artigo mais recente, Pym (2009) explica que o termo localização geralmente é um tipo de trabalho utilizado em um texto de partida, provavelmente de um software, em que se retiram as suas características culturais específicas para torná-lo ‘internacionalizado’ e assim este texto poder ser traduzido para diversas outras línguas simultaneamente. A partir daí, cada equipe de tradutores insere as características apropriadas àquela língua específica ‘local’ - daí o nome ‘localização’. O autor explica que, apesar de promover uma adaptação cultural, o processo ocorre nos mesmos modelos de equivalência já tratados por Nida (1964), e que podem ser utilizados em qualquer experiência que se exija a adaptação cultural.

Adaptando este tema ao nosso contexto de estudo, a adequação ao contexto local e cultural que é denominada localização na tradução, seria então a adaptação que o

⁴⁶ *Among the many theories for this, perhaps the best known is Eugene Nida's concept of 'dynamic equivalence', which covers all those bits of cultural adaptation. 'Dynamic equivalence' is an alternative strategy to the 'formal equivalence' that project managers seem to seek when they want the strings to fit into the same dialog boxes. Nida was talking about translating the Bible, but his many creative solutions might also help software enter the jungle.* Tradução nossa do original.

tradutor necessita fazer para que a cena que está sendo mostrada no episódio, no caso, o Texto de Partida, não se torne tão estranha ao telespectador por não fazer parte do contexto de sua cultura, que neste caso seria considerado o Texto de Chegada. Ao fazer uso da localização na tradução, ou seja, da adaptação ao contexto local, o tradutor busca a utilização de expressões que façam parte daquela cultura, em uma tentativa de evitar impropriedades, principalmente no caso das piadas, que dependem muito das questões linguísticas e culturais.

O processo de localização é definido por Pagens (2002), mas suas definições se voltam para *softwares*, que visam ajudar o trabalho do tradutor, principalmente aqueles que trabalham com memória de tradução. A autora ressalta as diferenças de aceção sobre a definição de localização em línguas diversas, mas deixa claro que se trata de uma tentativa de padronização de linguagem, de internacionalização da língua, para que seja compreendida com a mesma facilidade quando utilizada em diferentes partes do mundo, principalmente para facilitar o trabalho dos tradutores.

Percebemos muitas vezes que, no caso das *sitcoms*, em que os tradutores necessitam trabalhar com os contextos de produção do humor, as adaptações que se fazem necessárias envolvendo os aspectos culturais poderão determinar o sucesso ou mesmo a fragilidade na tradução do humor, podendo se justificar ou se potencializar na localização e produzir os efeitos de humor desejados, ou fragilidade, por não ter conseguido atingir o mesmo efeito de humor no seu texto de destino. Pode ocorrer que, de acordo com Rieche (2004, p. 86) “determinada expressão pode ou não ser inadequada em si mesma, mas se tornar inadequada em relação à função de comunicação que precisa atingir, levando em conta o solicitante da tradução, o contexto da sua produção e as especificidades de cada trabalho”.

Diante de todos estes elementos, podemos observar que no caso da tradução, trata-se de um trabalho árduo e exaustivo, que envolve mais do que o simples decodificar de um texto, uma vez que parece relevante considerar as questões linguísticas, culturais, e também as questões extralinguísticas.

Aqui podemos novamente mencionar o fato que chamou a atenção da autora Scandura (1999), já citado anteriormente neste trabalho, sobre um artigo publicado pelo jornal *O Clarin*, na Argentina. Este artigo afirmava que a *sitcom* *The Nanny* mantinha altos índices de audiência na TV Argentina, que era a única “*sitcom* estrangeira

sobrevivente”, que todas as outras séries incluindo *Seinfeld* e *Friends* fracassaram em atrair público, apesar de seu sucesso nos Estados Unidos. O fracasso das séries foi atribuído às traduções ruins, que provocavam a perda do humor inerente às séries e, conseqüentemente, à falta de entendimento dos episódios. A autora mostra, em seu estudo, que os aspectos de humor da *sitcom* *The Nanny* estavam relacionados aos contrastes apresentados nos episódios, mas que, na maioria das vezes, todas as situações eram baseadas em aspectos ou referências culturais.

Neste sentido, questionamos se as explicações a respeito do fracasso das *sitcoms* *Seinfeld* e *Friends* citados pelo jornal e atribuídos à traduções ruins não estão relacionados aos aspectos culturais, uma vez que o humor produzido em ambas as séries faz parte do cotidiano da vida de cidadãos americanos e não faz parte da vida dos argentinos, e a transposição ou (re)construção dos sentidos desse humor pode ou não estar comprometida por conta destas mesmas traduções? Será que o público argentino conhece este cotidiano americano ou o tradutor, ao legendar ou dublar estas séries, se preocupou com os aspectos culturais relativos a dois países diferentes culturalmente? Reforçamos, com estes questionamentos, a nossa hipótese de que ocorrem perdas ao se fazer a adaptação do humor para outras culturas.

Médola (2003, p. 152), também discute em um artigo “a influência das relações interculturais na produção da ficção televisiva brasileira”, em que a autora compara os formatos de ficção produzidos pela TV no Brasil, como telenovelas, minisséries e *sitcoms*. Apesar de Médola (2003) mostrar que, principalmente a TV Globo procura alternativas aos formatos das telenovelas que, apesar de ainda serem o produto de maior audiência, mostram sinais de desgaste, e que as *sitcoms* apresentam-se como um formato bem aceito, e já consolidado pela televisão americana.

Segundo a autora, pode-se afirmar que

trata-se da utilização de um formato conhecido em outros países, mas que recebeu pouco investimento e atenção por aqui, talvez pela falta de perspectiva de comercialização no mercado externo [uma vez que ela menciona anteriormente que as telenovelas brasileiras são exportadas com enorme sucesso]. Isso porque enquanto as telenovelas, minisséries e seriados permitem uma reedição que remove referências culturais brasileiras de conotação social muito específica, antes de seguirem para o mercado externo, globalizado, as comédias de costumes, por sua vez, não oferecem essa facilidade. Isso porque, qualquer interferência na construção das mudanças de isotopias capazes de provocar o riso compromete estruturalmente a narrativa, não possibilitando, portanto, as assepsias necessárias para um discurso globalizado. O mesmo problema não ocorre com o *sitcom* americano, pois a mundialização dos bens

simbólicos é fruto de um processo de aculturação comandado pelos povos que detêm a hegemonia econômica, e tendo o cinema como grande aliado nesse processo, tornou-se mais fácil ao telespectador de países periféricos como o Brasil assimilar e, por vezes, até se divertir verdadeiramente com o humor tipicamente americano (MÉDOLA, 2003, p. 152).

Realmente, quando Médola (2003) apresenta seu estudo e fala das conotações sociais da *sitcom* brasileira, utiliza como exemplo os episódios de *A Diarista*, que mostra o cotidiano de uma empregada doméstica, representando uma classe comum de trabalhadores que é bem reconhecida entre os brasileiros. A personagem vivencia os problemas e obstáculos do dia a dia como transporte, falta de segurança, a necessidade de ter outras atividades para aumentar o orçamento, etc, e atrai audiência do público brasileiro, mas dificulta as possibilidades de exportação para outros países, que não entenderiam este tipo de contexto.

Se levarmos em conta estas peculiaridades, talvez seja possível entender o fato de *Seinfeld* ter sido a *sitcom* de maior índice de audiência nos Estados Unidos, não ter a mesma aprovação de audiência na Argentina, e nem no Brasil. A falta de entendimento do público às questões exploradas pela série, pode ter sido um grande empecilho para o entendimento, e muito pode-se dever às questões culturais.

Com base nos estudos desenvolvidos pelos autores citados, constatamos que as traduções de humor encontradas nas *sitcoms* não podem ser observadas de outra forma senão considerando os aspectos comentados, como o contexto, por exemplo, ou poderão ocorrer impropriedades ou escolhas pouco plausíveis, até inadequadas, do ponto de vista linguístico ou contextual, se o tradutor não estiver atento à localização do contexto.

2.4 Tradução audiovisual

Neste capítulo, abordamos a tradução audiovisual, com destaque principal para a tradução de legendas e a tradução para dublagem. Consideramos a legendagem que é abordada com unanimidade pela maioria dos trabalhos publicados por Dollerup (1974), Amaral (2001), Soares (2002), Teixeira (2002) e Melo (2007), e suas limitações, e também os autores que estudam a tradução de legendas, como Nida (1964), Toschi (1983), Dollerup (1974), Asimakoulas (2004), Mello (2005) e Spanakaki (2007).

Nida (1964, p. 4), divide o campo da tradução em três partes distintas, e nos interessamos aqui por apenas duas delas. Para o autor, o segundo tipo é conhecido como “*tradução interlingual* que seria a interpretação dos sinais verbais de uma língua pelos meios de sinais verbais da outra e que, através da equivalência dos símbolos e seus arranjos, poderíamos entender o significado de tudo que foi dito”, e o autor também aponta para o seu terceiro tipo como “*intersemiótica* ou *transmutação*, que é definido como uma transferência de mensagem de um tipo de sistema simbólico para outro⁴⁷”. Pelas constatações de Nida (1964), podemos concluir que o autor se refere, no caso da *tradução interlingual*, ao tipo de tradução de uma língua para a outra, como a que é utilizada na legendagem. No segundo caso, da *tradução intersemiótica*, seria a transferência de um tipo de mensagem numa linguagem para outra diferente, como a linguagem escrita para a linguagem oral, empregada na fala dos personagens, e que complementa a outra forma de tradução.

Ao analisarmos os casos de traduções para legendagem e para dublagem, todos os autores suscitam a necessidade de se adaptar aos limites impostos por este tipo de tradução. Neste trabalho nos concentramos principalmente na legendagem. O trabalho de legendagem é muito específico e técnico e impõe limites rigorosos como o número de caracteres que cabem na tela e o tempo de exposição dos mesmos. Devido às limitações impostas, muitas vezes o tradutor precisa sintetizar e adaptar o texto, apresentando um resumo da ideia principal.

A atividade de legendagem envolve uma equipe composta de diversos profissionais, como tradutores, marcadores, revisores e operadores. Os tradutores traduzem o texto e seu trabalho depende dos marcadores, pois são estes que marcam a entrada e a saída das falas na legenda. Os revisores revisam o trabalho dos tradutores e os operadores colocam a legenda no filme. Nos casos em que os diálogos exijam um conhecimento específico, a equipe pode ser aumentada. As empresas de legendagem têm manuais próprios, que são desenvolvidos por suas equipes, que explicam em detalhes as etapas do trabalho, mas dificilmente divulgam este tipo de material, em função da grande concorrência existente no mercado.

⁴⁷ *second type - ‘interlingual translation’, may be called ‘translation proper’, for it comprises the interpretation of the verbal signs of one language by means of the verbal signs of another. The equivalence of both symbols and their arrangements, we must know the meaning of the entire utterance; and the third type - ‘intersemiotic’ or transmutation, the transference of a message from one kind of symbolic system to another.* Tradução nossa do original.

O tempo de permanência da legenda na tela é guiado pelo critério do sincronismo com a fala. Se a fala do original for curta, é necessário fazer com que a legenda acompanhe seu tempo de duração. Quando se trabalha com legendas do inglês para o português, um dos problemas que os tradutores enfrentam é que a língua portuguesa costuma ser ‘redundante’ em relação à língua inglesa. Nestes casos, o tradutor precisa condensar a fala para se adequar aos padrões de marcação e tempo das falas. As legendas devem ser sincronizadas com a fala dos personagens, mas não pode avançar o espaço da imagem, causando prejuízos à cena.

Os critérios de legendagem variam de acordo com o canal, mas os manuais de padronização de legendagem seguem o padrão de legendas de acordo com o canal para o qual a legenda está sendo produzida. O número de caracteres por linha geralmente varia de 24 a 30 caracteres, para legendas de TV, vídeo e DVD, podendo chegar a 35 caracteres no cinema, em função do tamanho maior da tela.

Existem diferenças entre a legendagem e a dublagem, pois na dublagem é necessário respeitar o sincronismo do movimento labial e a interpretação dos atores. Neste caso, o texto tem que ser dito de uma maneira que pareça natural. Na legendagem, o limite do número de caracteres que cabem na tela deve ser proporcional ao tempo de leitura, mas o tempo disponível para leitura se sobressai como principal fator limitador. A legenda de uma linha permanece de 2 a 3 segundos na tela e a legenda cheia, de duas linhas, permanece de 4 a 6 segundos na tela. Para legendas de frases curtas, estas permanecem de 1,5 a 2 segundos e a legenda de uma única palavra permanece o tempo mínimo que é de 1 segundo. Baseando-se nos estudos sobre legendagem, estima-se que o espectador médio demore cerca de seis segundos para ler duas linhas de legendas cheias, mas o número de caracteres por segundo varia de acordo com o meio, público-alvo, clientes, etc.

Como podemos perceber, as limitações para o trabalho do tradutor são muitas, em função de todos os critérios e das imposições que devem ser seguidas. Constatamos, nas legendas da *sitcom Seinfeld* analisadas, que, muitas vezes, os diálogos são resumidos ou não traduzidos, quando se tratam de apresentações. Nestes casos, as falas são deixadas de lado pelo tradutor que pode ter optado por este tipo de redução em função destas limitações de tempo de exposição ou espaço em tela.

Acreditamos que estas sejam apenas as limitações técnicas que precisam ser seguidas para configurar um bom resultado no trabalho final do tradutor de legendas. Outro fator complicador é que os tradutores esbarram numa diversidade de temas em variadas áreas de conhecimento. Quando o tradutor recebe o roteiro do filme em questão, seu trabalho pode ser facilitado. No caso de filmes, este tipo de tradução não admite notas explicativas, notas de rodapé ou parêntesis explicativos para resolver as possíveis dúvidas que o expectador venha a encontrar ou para facilitar seu entendimento ao que se apresenta. É necessário que o tradutor se preocupe em manter as características peculiares de cada personagem e com as questões culturais, que também apresentam problemas, e não admitem as ‘notas explicativas’ ao espectador.

Para Teixeira (2002), “a legenda é um tipo de texto que requer compreensão imediata, sob pena de o espectador ficar sem captar a comunicação realizada entre as personagens”. Nestes casos, o autor sugere que o tradutor alie “precisão da informação, adequação do texto ao tempo de leitura, boa apresentação estética da legenda e estilo corrente com a fala original”. Para atingir este estágio, o tradutor precisa somar a todas estas qualificações, grande capacidade de síntese ou adaptação do texto, domínio linguístico e cultural das línguas para as quais traduz.

Toschi (1983) afirma que o tradutor de legendas precisa conhecer as técnicas cinematográficas, como marcações e medidas para evitar problemas ao executar seu trabalho. Porém, acreditamos que apenas o conhecimento das técnicas não seja suficiente para que se execute o trabalho com bom resultado final. Muitas das vezes o tradutor tem que desenvolver seu trabalho sem o *script* do filme, o que pode aumentar a dificuldade de se produzir os resultados esperados.

Nida (1964, p. 178) constata que, nos casos de tradução para dublagem e legendagem, “o tradutor necessita ter uma atenção ainda maior, com vistas a atender às restrições formais ao mesmo tempo em que reproduz a essência da história, caso contrário, a representação pode parecer sem sentido”.

Pelas posições dos três autores citados, Teixeira (2002), Toschi (1983) e Nida (1964), constatamos que este trabalho exija perícia para seu desempenho. Reconhecemos que esta seja uma exigência primordial para o exercício da atividade. O objetivo de legendas nos filmes ou séries é proporcionar e facilitar a compreensão do que é dito sem desviar a atenção do espectador das imagens e dos sons mostrados.

Assim, as legendas precisam apresentar texto de leitura simples e direta, ser breves, para que o espectador consiga ler durante o tempo da fala, para não prender sua atenção visual mais do que o necessário.

Mello (2005) reflete que o “papel do tradutor de legendas como produtor de significados que interferem nos sentidos do filme”. Para a autora, “as escolhas e decisões do tradutor afetam o modo como o filme vai ser visto, sentido e lembrado”. Pela posição da autora, os diálogos mostrados se somam às imagens, sons e gestos para formar os arranjos, que são únicos e fazem a diferença.

Esta autora compartilha da mesma posição de Bamba (1997, p. 109), que afirma que nas legendas, as “imagens compensam as eventuais perdas que possam ocorrer na passagem do código oral para o escrito”. Para Bamba (1997), muitas vezes, o que não foi possível ser mostrado pelo legendador, devido às limitações da legendagem, é compensado pela presença da imagem. O autor atesta que, “em função da presença dos diálogos e das imagens originais, as legendas não precisam reproduzir a prosódia e traços suprasegmentais do discurso oral através de convenções gráficas. Os códigos se sobrepõem e se complementam”. Bamba (1997) complementa que, “mesmo que o espectador não compreenda o que é dito na língua original, o ritmo, a entonação, a expressão, o gesto, a atitude, se justapõem ao texto sincronizado das legendas formando uma espécie de simbiose”. Com esta posição, o autor acredita que o “texto de partida está presente para suprir as deturpações e perdas de sentido que podem provocar duas formas de operação de reformulação”.

Bassnett (2003, p. 207) complementa as reflexões de Bamba (1997), ao afirmar que, “nestes casos em que a tradução envolve o componente cinético-visual, o público está atento aos movimentos dos lábios dos atores e, no caso da legendagem, a velocidade de leitura, a paráfrase e o resumo são elementos inseparáveis”. A autora afirma que, nestes casos, a paráfrase e o resumo são indispensáveis, para suprir a dificuldade que o espectador encontra em acompanhar uma transcrição de uma fala inteira, devido à limitação do tempo de exposição da legenda na tela. Assim, cabe ao tradutor treinar boa capacidade de síntese e criatividade para manter a atenção do telespectador naquilo que é mostrado na cena e complementado pela legenda.

Carvalho (2005) também aponta para a importância das imagens e dos sons, assim como das legendas, uma vez que todos estão vinculados e são mutuamente

complementares. Carvalho (2005) reconhece no estudo de Mouzat (1995) um expoente para a legendagem no Brasil. O autor explica que “a fala é uma redundância da imagem”. Este argumento debatido por Mouzat (1995) tornou-se um dos “fundamentos nos quais os tradutores de legendas se baseiam para parafrasear o texto de forma mais compacta e omitir determinadas informações; aquilo que está explicitamente informado numa imagem, num gesto, não precisa ser repetido nas legendas”.

Compartilhando da posição apresentada pelos autores Mouzat (1995), Bamba (1997), Carvalho (2005) e Mello (2005), acreditamos que este seja um dos fundamentos utilizados pelos tradutores da *sitcom Seinfeld*. Como se trata de uma legendagem para episódios de humor, uma probabilidade possível é que o tradutor tenha se utilizado destes fundamentos para embasar seu trabalho. Como nos casos em que ocorre o humor, a presença da imagem é marcante, este pode ser um elemento muito utilizado por outros tradutores. Buscamos identificar este elemento, da imagem como componente do humor nas cenas, entre os demais já discutidos, durante nossas análises.

Acreditamos que este seja um ponto de crucial importância para o nosso estudo, uma vez que identificamos, muitas vezes, que a imagem se sobressai na cena, tornando-se o complemento imprescindível para a configuração do humor.

Um fato interessante ocorreu durante nosso estudo, pois, ao buscar a leitura de trabalhos acadêmicos sobre o tema da legendagem no Brasil, buscávamos compreender como se processava o trabalho do tradutor de legendas. Entre os trabalhos escolhidos, destacamos Carvalho (2005) justamente por acreditar que sua contribuição poderia ser importante e também por seus estudos sobre o tema serem recentes. A autora discute com propriedade os assuntos relacionados à tradução de legendas, pois estrutura seu trabalho a partir de sua prática. Ao avançar na leitura de seu trabalho, descobrimos que parte de seus estudos foram realizados com base nas traduções realizadas pela autora, e que a mesma traduziu as legendas da *sitcom Seinfeld* do inglês para o espanhol. Uma das queixas presentes é de que o trabalho foi realizado com base no arquivo do qual a autora extraiu o texto, sem ter tido acesso a nenhum outro tipo de material. Carvalho (2005) apresenta alguns trechos do arquivo dos textos recebidos para a legendagem em DVD, mas não explica de quais episódios nem de qual temporada. A autora reclama que se fosse comum receber o material completo dos textos para realizar a tradução, o trabalho do tradutor se tornaria mais fácil e ajudaria a melhorar a qualidade das tão

críticas das traduções para legendas realizadas no Brasil. Em seu trabalho, durante as análises, a autora não se utiliza das traduções de *Seinfeld*, apenas partes de roteiros de filmes.

Spanakaki (2007, p. 1) afirma que nos filmes e nas séries de TV, “o humor aparece como elemento primário ou secundário, e que os tradutores constantemente se vêem diante da tarefa de ter de traduzir um humor aparentemente intraduzível”.

Percebemos que, para as duas autoras, tanto para Mello (2005) quanto Spanakaki (2007) a interferência do tradutor trará influências no resultado final do filme em questão. Compartilhamos deste ponto de vista, uma vez que, nestes casos, a decisão acertada será considerada como obrigação do tradutor ao realizar o seu trabalho, mas qualquer decisão inadequada será considerada e lembrada por todos os críticos como falha de seu trabalho. Acreditamos que, nos casos em que o humor é o ponto principal da questão, como nas *sitcoms*, o cuidado do tradutor deve então ser redobrado, pois as condições são propícias para os deslizos, por envolver questões culturais que dependem além do conhecimento, de muita perícia para se detectá-las.

Ao levarmos em conta as opiniões de Mello (2005) e Spanakaki (2007), vislumbramos um alto grau de dificuldade no trabalho do tradutor e principalmente uma grande responsabilidade, ao ter que levar ao telespectador uma mensagem que muitas vezes pode ser distorcida ou não se fazer entendida por alguma falha cometida ou uma tentativa de composição de sentidos no processo de (re)construção do humor que se tenta mostrar.

De acordo com Toschi (1983, p. 162), num trabalho sobre as traduções feitas para cinema e televisão, o autor afirma que os provérbios e trocadilhos “devem ser sempre adaptados pelos seus correspondentes do nosso idioma, custe o que custar”. O autor também comenta que “às vezes passa dias com um claro na tradução, que só é preenchido quando tem um estalo repentino e a palavra ou frase aparece para preencher”.

Quando as palavras ou expressões são traduzidas de forma literal, não considerando os aspectos culturais ou as especificidades da língua de origem, como questões linguísticas e principalmente as questões culturais, na maioria das vezes pode ocorrer alteração ou perda de sentido. Nos casos em questão, que são as *sitcoms*, além da perda de sentido, pode ocorrer a perda da riqueza e do humor inerente a este tipo de

séries. Assim, ao lidarmos com este tipo de textos, serão necessários ao tradutor muita dedicação e estudos, para que consiga manter a principal função das *sitcoms*, que é divertir ou entreter o público.

Dollerup (1974, p.197) chama a atenção para as críticas dirigidas à tradução de legendas e pontua que muitas vezes as críticas são injustas “por não considerarem o fato de que, as legendas, algumas vezes não são traduções propriamente ditas, porque têm que reduzir a mensagem e que os erros cometidos são muito poucos, e que o padrão de qualidade das traduções é muito alto⁴⁸”. Esta autora faz esta afirmação baseando-se nos trabalhos executados na Europa, onde os trabalhos de tradução são considerados com muita seriedade e de muita responsabilidade. Em muitos artigos sobre a tradução de legendas, na Europa, os tradutores têm seus trabalhos reconhecidos e muitas vezes, elogiados.

As dificuldades em se retratar o humor relativo às questões linguísticas e culturais e seus consequentes problemas, com ênfase na tradução, são explorados por Asimakoulas (2004, p. 823) que tem como objetos de estudo os problemas de representatividade que envolvem o humor e a tradução de legendas. O autor cita o escopo das teorias do humor de Attardo e Raskin (1991) e Attardo (2002) e ressalta que “cada piada é composta por seis elementos, que envolvem os seguintes parâmetros, ou ‘recursos/habilidades/capacidades de conhecimento’ como: linguagem, situação, estratégia narrativa, alvo, mecanismo lógico e oposição de *script*⁴⁹”.

Asimakoulas (2004) apresenta outro modelo teórico de estudo sobre o humor na legendagem que, além de se basear nos estudos feitos por Attardo e Raskin (1991) e Attardo (2002), leva em consideração uma abordagem cognitiva. O autor ressalta que:

... o humor verbal envolve expectativas sociais e cognitivas, que são, um tipo de aceitação das normas e/ou oposição das normas. [...] E explica que a ‘aceitação das normas’ se refere a fatores contextuais/sociais que geram o humor e sua avaliação momento a momento para mostrar que algo pode ser engraçado sem envolver exclusivamente uma oposição ou uma incongruência. O humor verbal pode - simultaneamente - envolver oposição às normas. ‘Oposição às normas’

⁴⁸ *most criticism was unjustified because it did not take into account the fact that the subtitles were sometimes not translations proper because they had to shorten the message, and the factual errors were few and far between, so that the Standard was actually very high.* Tradução nossa do original.

⁴⁹ *each joke is a six-tuple, it involves the following parameters, or ‘knowledge resources’: ‘language, situation, narrative strategy, target, logical mechanism and script opposition’* (ATTARDO; RASKIN, 1991, p. 297; ATTARDO, 2002, p. 176). Grifo do autor. Tradução nossa do original.

inclui oposição de *scripts*, mas, ‘as normas’ destacam as raízes sociais do humor⁵⁰ (ASIMAKOULAS, 2004, p. 824).

Com base na teoria de Asimakoulas (2004), observamos que o autor apresenta as variáveis de contexto para legendagem, um modelo de teoria do humor de oposição das normas/aceitação das normas para este tipo de tradução, representadas por um gráfico que mostra fatores de estrutura interna e fatores externos que irão interferir na manutenção do humor nas traduções e na legendagem.

Segundo Asimakoulas (2004), o modelo tem por característica um grau de circularidade, que descreve como sendo a “linguagem, estratégia narrativa, público alvo, situação e mecanismo lógico” e como fatores externos, a língua, em todos os seus aspectos de “fonemas, morfemas, palavras, sentenças, textos, co-textos, tipos de registro”, e ainda apresenta um contexto situacional que circula todos os aspectos já descritos, como “imagem, sujeitos, pré-suposição de conhecimentos, intertextualidade, nível inter-pessoal”, garantindo que tudo isto irá influenciar as variáveis que poderão levar o texto ao sucesso na manutenção do humor na legendagem que se quer retratar.

No caso das *sitcoms* em questão, ressaltamos que se pode depreender, a partir destes autores, que não se trata de aplicar os conhecimentos da língua estrangeira à tradução do texto, mas considerar também as questões humorísticas e as peculiaridades da legendagem, e ainda ter que se preocupar com todos os outros aspectos envolvidos, como os extralinguísticos e culturais ou contextuais.

⁵⁰ ...verbal humour involves social/cognitive expectations, that is, a sort of norm acceptance and/or norm opposition. [...] ‘Norm acceptance’ refers to contextual/social factors generating humour and their moment-to-moment assessment and shows that something can be humorous without exclusively involving a clash or incongruity. Verbal humour can - usually simultaneously - involve norm opposition. ‘Norm opposition’ subsumes script opposition, but ‘norm’ highlights the social rootedness of humour. Tradução nossa do original.



METODOLOGIA E *CORPUS* DE ANÁLISE

3. METODOLOGIA E *CORPUS* DE ANÁLISE

Nossa pesquisa segue uma abordagem metodológica de natureza qualitativa e interpretativista, tomando como referência a macroestrutura dos estudos de humor proposta por Bergson (1978), Propp (1992), por Raskin (1985) *apud* Possenti (1998). Com base em seus estudos, nos propusemos a analisar as traduções das legendas a partir de parâmetros que constituem o texto humorístico para identificar nas traduções das legendas, como os elementos constituintes do humor acontecem tanto na Língua de Partida quanto na Língua de Chegada. Consideramos ainda os estudos sobre tradução feitos por Nida (1964) e Bassnett (2003) e os trabalhos sobre de tradução de humor de Rosas (2002).

Para a realização das análises, trabalhamos a partir dos elementos constituintes do humor levantados nos textos das legendas de *Seinfeld*. Levantamos quais elementos estão presentes no texto, de que forma o humor se potencializa e como esses aspectos estão refletidos na tradução das legendas. Estudamos ainda as escolhas do tradutor com referência aos usos figurados da linguagem nas legendas em inglês e nas legendas traduzidas para o português. A análise das legendas em inglês e das legendas traduzidas para o português nos fornece os registros para investigarmos as questões de pesquisa aqui propostas.

Comparamos as legendas do original em inglês (Texto de Partida) e das legendas traduzidas para o português (Texto de Chegada), como nossa base para a análise das escolhas do tradutor na “(re)construção” dos sentidos do texto.

3.1 Contextualização do *Corpus*

Para efetuar a análise, extraímos o *corpus* de estudo das legendas das cenas retiradas de quatro episódios entre os 22 totais da terceira temporada da série *Seinfeld*, da versão em DVD, e optamos por analisar o primeiro episódio de cada DVD. Os episódios escolhidos para análise são os seguintes: do 1º DVD - episódio nº 1 - *The Note*; do 2º DVD - episódio nº 6 - *The Parking Garage*; do 3º DVD - episódio nº 11 - *The Red Dot*; e do 4º DVD - episódio nº 17 - *The Fix-Up*. Montamos um *corpus* de

estudo a partir da compilação das legendas da língua de partida em inglês e de suas respectivas traduções para o português.

A seguir, caracterizamos a *sitcom* e suas personagens, a fim de situar nosso estudo.

O protagonista da *sitcom*, *Jerry Seinfeld*, interpreta a si mesmo, no papel de um comediante que mora em um apartamento em Manhattan, Nova Iorque, e trabalha em um programa humorístico em um clube, e este programa faz a abertura e o fechamento dos episódios da série. A série se desenrola com quatro personagens, conhecidos como “Os Quatro de Nova York”, que são *Jerry Seinfeld*, *George Costanza* (Jason Alexander), *Cosmo Kramer* (Michael Richards) e *Elaine Benes* (Julia Louis-Dreyfus).

As cenas sempre acontecem em encontros da turma, isto é, dos quatro amigos no apartamento do *Jerry*, na mesa preferida pela turma no *Monk's Coffee Shop* discutindo uma “bobagem qualquer” durante o lanche, “onde eles se encontram, batem papo e não fazem nada”, ou em locais públicos como o shopping, o metrô, a biblioteca, a academia, etc. Em alguns episódios aparece um convidado, que faz uma participação especial, e este geralmente é conhecido de pelo menos um dos personagens.

Os quatro personagens representam caricaturas de pessoas ligadas ao próprio Jerry e a Larry David, o criador da série, e também são retratados como narcisistas e amorais. Apesar disso, ou talvez por causa disso, o programa se consagrou como comédia e, de acordo com Irwin (2004), as identidades dos personagens são estruturadas pelos seus relacionamentos, e a remoção de qualquer um deles afetaria a vida dos outros.

O personagem Jerry é fictício, mas fortemente baseado no Jerry verdadeiro, ele é irônico e sarcástico, neurótico, obcecado por limpeza e organização, adora cereais, é totalmente inconstante e superficial em sua maneira de lidar com as mulheres e as descarta por motivos triviais. Jerry é um sujeito convencido e superficial, um humorista em busca de relações com mulheres atraentes, que dificilmente duram mais que um episódio. É o personagem que possui melhor situação financeira dos quatro amigos e, o único a manter a mesma profissão durante toda a série.

George é considerado o lado negro ou o *id* de Larry David, cheio de neuroses e preocupações é o personagem fracassado, neurótico, inseguro, um derrotista, perdedor patético, que vive em perpétuo estado de melancolia, cercado de infortúnios e rodeado

por ataques de fúria contra aqueles que ele imagina que o perseguem. Vive em profunda depressão, é desajeitado, é obcecado com peso, calvície e, mesmo quando se sente aliviado por uma felicidade passageira, sua alegria é forçada e vazia. Sua auto-estima é zero, ele é seu próprio inimigo. Além de ser um sujeito mentiroso e preguiçoso, que já passou temporadas inteiras desempregado, quando encontrou trabalho, não trabalhava de fato. O personagem é um solteirão e ainda mora com os pais.

Cosmo Kramer foi baseado em Kenny Kramer, um antigo e excêntrico vizinho de Larry David, e seu personagem vive buscando uma coisa atrás da outra, como um “plano para enriquecer rápido, uma aventura pseudo-atlética, uma mulher bonita que fale baixinho”, ou planos mirabolantes, que nunca funcionam e sempre acabam de forma desastrosa. Seu personagem tenta esquecer os fracassos dos planos passados para repetir outros erros semelhantes. Kramer tem caráter infantil e desastrado, é alienado e descuidado, nunca tem um namoro firme, evita o casamento e muda constantemente suas buscas românticas. Na maior parte dos episódios ele não trabalha, pois não fica em um emprego que pode mudar seu estilo de vida, mas também não mostra nenhum meio de sustento visível.

Diferentemente dos outros personagens da *sitcom*, Kramer tem muitos amigos importantes, que não se misturam com os quatro amigos e nunca aparecem nos episódios. Ele sempre entra no apartamento de Jerry de uma maneira afoita, deslizando, e vai direto à geladeira e se serve da comida que estiver lá, e ainda costuma reclamar se alguma coisa não está boa ou se está faltando. Vive tomando as coisas do Jerry emprestadas, e não as devolve ou as devolve quebradas e diz que estava assim quando ele pegou, assim como pegar o carro do Jerry e devolvê-lo sem gasolina. Kramer é o único personagem a ter amizade com o vizinho desprezível de Jerry, o alegre, Newman.

A personagem Elaine só entrou no programa depois do primeiro episódio, que não contava com personagem feminina no roteiro inicial, e é baseada na comediantes Carol Leifer, amiga e ex-namorada do Jerry real. Ela é a única personagem com um emprego fixo durante toda a série e é autodeterminada. Não é obcecada por sua carreira, mas é egocêntrica, como os amigos, mente, tapeia e sempre procura vantagens para si, e se os outros também se beneficiarem, para ela estará melhor ainda. Elaine tem uma vida independente, vive trocando de namorados, mas não depende financeiramente nem emocionalmente dos homens.

A personagem está sempre saindo com alguém, mas seus namorados dificilmente aparecem em mais de um episódio. Ela é fútil e rompe os namoros por qualquer motivo tolo, recusando-se a se importar com os namorados por muito tempo. Seu desejo secreto é sua vontade desesperada de se casar, que não admite aos amigos, mas em seu momento de fraqueza, morre de inveja quando alguma conhecida se casa, pois sempre acha que ela é que merecia estar ali. No programa, Elaine e Jerry namoraram e terminaram antes do primeiro episódio, e ficaram amigos depois.

Constatamos que a *sitcom Seinfeld*, ao mesmo tempo em que reflete com muita evidência a vida dos cidadãos americanos, não deixa de mostrar um lado crítico em todos os seus episódios, com ênfase na moral e nos costumes da sociedade americana em geral.

3.2 Procedimentos para Coleta e Análise dos dados

As legendas prontas foram retiradas de um *site* de legendagem da internet, no endereço <http://legendas.feijo.info>, e, neste caso, não é mencionado o nome do tradutor, apenas a empresa responsável pelas legendas. Seleccionamos as legendas originais em inglês e as legendas em português, os dados foram posteriormente alinhados em colunas para confrontação e análise, por meio da utilização do *software ParaConc*⁵¹ (2001). Trata-se de um *software* livre, que é utilizado para a finalidade de alinhamento e confrontação de dados. O *software Paraconc* precisa ser alimentado com as legendas já prontas, em inglês e em português, e o próprio *software* se encarrega de alinhá-las em colunas para confrontação. Esclarecemos que o *software* não faz tradução nem possui nenhum outro tipo de aplicativo, pois trabalha apenas como auxiliar no alinhamento paralelo do material, o que possibilita o acompanhamento da legenda e sua tradução correspondente.

O *software Paraconc* gera arquivos contendo os diálogos do episódio para o recorte da cena para análise, alinhados em paralelo, mostrando à esquerda, o diálogo em inglês e à direita, o diálogo em português. Numeramos e acrescentamos um título para melhor localização de cada cena. Quando alimentamos o *software* com as duas versões

⁵¹ Trata-se de um *software* que faz concordanceamento paralelo.

do texto já prontas, o diálogo à esquerda, o Texto de Partida em inglês, aparece em sequência de linhas, uma abaixo da outra, e o diálogo da direita, com o Texto de Chegada, normalmente não aparece da mesma maneira. Muitas vezes, os diálogos não coincidem, existem falas que não são traduzidas, outras são condensadas, por limites de espaço, o que nos obriga a fazer os ajustes manualmente, eliminando linhas em excesso, ou juntando as linhas que estão quebradas.

A seguir, apresentamos um quadro modelo com o arquivo gerado pelo *software Paraconc* para representar as falas em inglês e em português.

The Parking garage - 1

We took a little ride, what's the big deal?	Vimos dar uma volta, e daí?
At least you accomplished something. You got fish.	Pelo menos, você adquiriu algo!
Oh, big accomplishment.	Grande aquisição!
Fish. What do they do?	O que peixes fazem?
-What do you do?	-O que você faz?

Quadro 1 - modelo do *software Paraconc*, como o arquivo é gerado para nossa utilização.

Mesmo apresentando certas dificuldades para utilização, sendo um *software* com poucos recursos, optamos por seu uso, por ser um *software* livre e atender à nossa principal necessidade, que foi alinhar as legendas em paralelo, para facilitar sua visualização para posterior análise.

Para proporcionar a compreensão dos episódios analisados, optamos por selecionar os diálogos das cenas, copiar e colar sua transcrição em nosso trabalho, uma vez que o *software* utilizado não nos fornece alternativa para sua transposição. Os diálogos são compostos de uma legenda em inglês, no lado esquerdo, e a legenda correspondente em português, no lado direito, alinhadas paralelamente.

Os dados foram analisados com base nos estudos teóricos sobre humor feitos por Bergson (1978), Propp (1992) e Raskin (1985) e também das contribuições de Possenti (1998), Tagnin (2005a, 2005b), Chiaro (2006) e Travaglia (1989a, 1990), nos estudos sobre tradução feitos por Nida (1964), Catford (1980) e Bassnett (2003) e nos trabalhos sobre de tradução de humor de Rosas (2002), em busca de respostas às perguntas de

pesquisa. Partimos do pressuposto de que há perdas de sentido no processo de (re)significação ou (re)construção de sentidos do humor na tradução da linguagem figurada empregada nas legendas dos episódios de *Seinfeld*, quando traduzidos para o português.

Prosseguimos com a análise dos dados nas cenas de humor tomando como referência as ocorrências de clques indicativas do ápice humorístico.

Além das clques indicativas de humor nas cenas, criamos e utilizamos uma matriz de referência para a análise dos dados, tomando como base os seis elementos principais necessários para provocar o riso, propostos por Bergson (1978, p. 78), acrescidos dos elementos propostos por Propp (1992) e também dos elementos apontados por Raskin (1985, p. 17) *apud* Possenti (1998, p. 22).

3.3 Matriz para Análise dos Dados

Para procedermos à análise dos dados, elaboramos um quadro que utilizamos como matriz de análise, baseado nos estudos do humor anteriormente discutidos. Esta matriz foi nosso guia para realização das análises das cenas dos episódios durante o desenvolvimento de nossa pesquisa, mas o quadro é apenas uma referência. Os elementos elencados concorrem para a configuração do humor, mas não são obrigatórios, e podem ocorrer intercalados, alguns elementos propostos por um autor juntamente com elementos propostos por outro autor, e diversas combinações possíveis.

Acreditamos que os outros elementos sugeridos pelos autores que não são teóricos do humor como Tagnin (2005a, 2005b), Chiaro (2006), Possenti (1998) e Travaglia (1989a, 1990), podem configurar o humor, juntando-se aos elementos anteriormente propostos.

Constatamos que a imagem surge posteriormente como um dos elementos de destaque em nosso trabalho, e torna-se um dos elementos que mais se sobressai, contribuindo para a caracterização do humor nas cenas dos episódios.

Apresentamos nossa matriz de análise, a ser tomada como referência durante as análises dos excertos dos episódios:

Matriz de Análise dos Dados	
Componentes do texto humorístico - de acordo com cada teórico	
Bergson (1978)	a. apelar ao intelecto ao invés das emoções
	b. ser algo mecânico ou automático
	c. sempre partir do que é humano
	d. necessidade haver normas sociais estabelecidas que sejam conhecidas ou familiares ao espectador
	e. a situação e seus componentes devem ser inconsistentes ou inusitadas em suas associações
	f. deve ser percebido pelo espectador como agressivo ou danoso aos participantes
Propp (1992)	g. para criar personagens cômicos é necessário certo <i>exagero</i> - princípio da caricatura;
	h. língua não é cômica por si só, mas porque reflete a imperfeição do raciocínio;
Raskin (1985) apud Possenti (1998)	i. mudança no modo de contar piadas de comunicação <i>bona fide</i> (séria ou confiável) para o modo não <i>bona fide</i> ;
	j. o texto ser considerado engraçado / humorístico;
	k. dois <i>scripts</i> (parcialmente) superpostos compatíveis com o texto;
	l. uma relação de oposição entre os dois <i>scripts</i> ;
	m. um gatilho, óbvio ou implícito, que permite passar de um <i>script</i> para outro.
Contribuições de outros autores	
Tagnin (2005)	n. incongruência
	o. quebra da convencionalidade
Chiaro (2006) / Lins (2003) / Bamba (1997) / Tafingler (1996)	p. utilização do recurso da imagem como componente humorístico da cena, imagem como complemento ao texto
Travaglia (1989, 1990)	q. apresentar ironia nas falas dos personagens r. ambiguidade x polissemia
Pym (2009) / Rieche (2004)	s. localização da tradução de acordo com o contexto cultural t. os contextos linguísticos e extralinguísticos

Para atender a este estudo, levamos em conta, além dos elementos componentes do humor propostos por Bergson (1978, p. 78), a afirmação deste autor de que todos estes critérios devem ser respeitados, para fazer as pessoas rir ou achar graça, caso contrário, o humor estará fracassado. Se considerarmos sua afirmação como verdadeira, significa que para se caracterizar o humor, necessitamos que todos os seis elementos de sua proposta sejam contemplados, caso contrário, não teremos o humor.

Ainda apresentamos os elementos propostos por Raskin (1985, p. 17), *apud* Possenti (1998, p. 22), que afirma que “para se caracterizar uma piada é necessário considerar os ingredientes como a mudança no modo de contar piadas, de uma comunicação *bona-fide* para um modo não *bona-fide*; o texto ser considerado humorístico; dois *scripts* superpostos compatíveis com o texto e uma relação de oposição entre os dois *scripts*; um gatilho, óbvio ou implícito, que permite passar de um *script* para outro”.

Para Propp (1992), “para se criar personagens cômicos é necessário certo exagero, como no princípio da caricatura, e que a língua não é cômica por si só, mas porque reflete a imperfeição do raciocínio”.

Levando-se em conta as afirmações de Raskin (1985) *apud* Possenti (1998), Propp (1992) e Bergson (1978), acreditamos que os componentes de análise ainda podem ser ampliados, a partir dos novos elementos que possam surgir durante a análise dos dados.

Nesta caso, além dos elementos constitutivos do humor postulados por Bergson (1978), Raskin (1985) *apud* Possenti (1998) e Propp (1992), consideramos os elementos propostos por Tagnin (2005a, 2005b), que discute a caracterização do humor a partir da incongruência e da quebra da convencionalidade, pois acreditamos que estes elementos contribuirão para nossa análise. Outra proposta importante e também adotada foi a de Chiaro (2006), Lins (2003) e Bamba (1997) que atribuem a utilização do recurso da imagem como componente da cena, como complemento ao texto e que pode contribuir para a configuração do humor; e de Travaglia (1989a, 1990) que apresenta a ironia, a ambiguidade e a polissemia empregadas na fala dos personagens como outros complementos do humor que julgamos acrescentar na composição de nossos elementos

de análise. Também utilizamos os estudos de Pym (2009) sobre a contextualização, a localização da tradução ao contexto local como elemento que possa configurar o humor.



ANÁLISE DO *CORPUS*

4 ANÁLISE DO *CORPUS*

Optamos por apresentar uma sinopse do episódio antes da análise de cada cena selecionada, visando à familiarização do leitor, a partir da identificação das situações específicas de cada cena e dos personagens nos episódios.

4.1 Episódio 1: *The Note*

Nome do Episódio: *The Note*

Situando o episódio: Episódio nº 1 da 3ª temporada. Este é o primeiro episódio do 1º DVD da 3ª temporada.

Personagens: Jerry Seinfeld, Cosmo Kramer (Michael Richards), Elaine Benes (Julia Louis-Dreyfus) e George Costanza (Jason Alexander).

Sinopse: Jerry menciona a possibilidade de fazer massagens com uma fisioterapeuta, sem pagar pelo serviço, pois ele descobre que o convênio médico cobre a despesa, desde que se tenha um encaminhamento médico. Ele consegue as receitas com seu amigo dentista, e retira guias para ele, George e Elaine. George fica preocupado de ter ficado excitado com a massagem feita por um homem. Por causa de um comentário infeliz, Jerry é confundido com um sequestrador de crianças, e Kramer vê Joe DiMaggio em uma loja de doces, mas ninguém acredita nele.

Neste episódio, analisamos 18 excertos, numerados de 01 a 18. Seguem-se as cenas analisadas:

The Note - 01

Every time somebody recommends a doctor, he's always the best.	Sempre que recomendam um médico, dizem que ele é bárbaro.
"This guy's the best."	Não dá para todos serem o melhor.
They can't all be the best.	
There can't be this many bests.	Não pode haver tantos melhores.
Someone's graduating at the bottom of these classes.	Alguém deve ter sido o pior aluno da turma.
Where are these doctors?	Onde estão esses médicos?
Is somewhere someone saying to their friend:	Alguém devia dizer:
"You should see my doctor. He's the worst."	"O meu médico é o pior.
Oh, yeah. He's the worst. He's the absolute worst there is.	É o pior médico que já vi.
Whatever you've got, it'll be worse after you see him.	Seja qual for o seu médico, ele é muito pior.
He's just a-- He's a butcher. The man's a butcher."	Ele é um carnicheiro!"

Quadro 2 - Excerto nº 01 - Episódio *The Note*

Neste excerto, Jerry faz a abertura do seu programa no clube e comenta sobre como todos os médicos que as pessoas indicam são sempre os melhores e diz: *Every time somebody recommends a doctor, he's always the best. 'This guy is the best'. They can't all be the best. There can't be this many bests*⁵² (Sempre que recomendam um médico, dizem que ele é bárbaro. Não dá para todos serem o melhor. Não pode haver tantos melhores). E ainda continua com: *Is somewhere someone saying to their friend: 'You should see my doctor. He's the worst'* (Alguém devia dizer: 'O meu médico é o pior'). E termina dizendo *The man's a butcher*. (Ele é um carnicheiro). Este trecho em português foi muito simplificado pelo tradutor, talvez pela limitação de espaço na legenda, e a cena se apresenta como comum, não mostrando nada que a faça parecer engraçada.

Na fala do texto de partida, em inglês, Jerry utiliza a ironia ao se referir a todos os médicos como os melhores, como discutido por Travaglia (1989, 1990) e também quando usa uma pergunta - *Where are these doctors?* (Onde estão estes médicos?) ele continua sendo irônico, mas esta ironia não foi mostrada na legenda em português, apesar de apresentar uma tradução muito próxima para a pergunta.

⁵² Nas transcrições das legendas das cenas dos episódios que aparecem no texto, após o trecho em inglês, segue-se sempre sua tradução correspondente, em português, entre parênteses.

De acordo com Travaglia (1989, 1990), a ironia pode tornar-se um elemento desencadeador do humor, ela é caracterizada no texto original em inglês, mas o tradutor não conseguiu que a ironia aparecesse na legenda em português. Neste caso, a utilização da ironia na fala do Jerry torna-se um forte elemento de configuração do humor, além da imagem que, de acordo com Lins (2003) e Chiaro (2006), salienta mudanças nas feições de Jerry, em sua maneira de falar, pela maneira irônica ao dirigir-se à platéia. Estes dois elementos - a ironia e a utilização da imagem como componentes da cena de humor, poderiam ser itens importantes que, se utilizados, contribuiriam para tornar a cena engraçada também na legenda em português. Nesta situação, pela perspectiva de Bergson (1978) não é possível se configurar o humor por não atender a todos os elementos que o autor propõe, nem tampouco pela perspectiva de Propp (1992) ou de Raskin (1985) *apud* Possenti (1998). Pela proposta de Travaglia (1989, 1990) esta poderia ser atendida pelo emprego da ironia, mas perde-se um traço de humor da cena por não reproduzir a ironia apresentada no texto em inglês para a legenda em português.

The Note - 02

What is he--?	"Você conhece o Bob?"
"Oh, you know Bob.	
Oh, okay, I'll give you the real medicine.	Tudo bem, vou dar o remédio de verdade.
Everybody else I'm giving Tic Tacs."	Para os outros, eu dou balinhas."

Quadro 3 - Excerto nº 02 - Episódio *The Note*

Este excerto ainda é uma continuação da fala anterior, da apresentação de Jerry no clube. Ele continua ironizando os médicos, e sugere que, '*Oh, you know Bob? Oh, okay. I'll give you the real medicine. Everybody else I'm giving Tic Tacs*'. ('Você conhece o Bob? Tudo, vou dar o remédio de verdade. Para os outros, eu dou balinhas').

Mais uma vez Jerry utiliza a ironia na fala, e esta ironia não foi mantida na legenda em português. A imagem da cena ajuda a reforçar a ironia, que não aparece em português, ficando sem sentido, devido à simplificação. Novamente, a cena perde seu teor de ironia na legenda, e a imagem não contribui para a manutenção do humor, como postulados por Travaglia (1989, 1990).

The Note - 03

What do you think the worst part of being blind is?	Qual a pior parte de ser cego?
Excuse me?	Como é?
You know, if you were blind... what do you think the worst part of it would be?	Se você fosse cega, qual seria a pior parte?
I don't know.	Sei lá.
I think it would be not being able to tell if there was bugs in my food.	Para mim seria não saber se há bichos na minha comida.
How could you ever enjoy a meal like that?	Como poderia comer assim?
I'd constantly be feeling around with my lips and my tongue.	Ficaria preocupado com a língua e os lábios.
Well, that's how my 5-year-old eats. He's a very picky eater.	É assim que o meu filho come, é nojento para comer.

Quadro 4 - Excerto nº 03 - Episódio *The Note*

No excerto nº 4, a cena parece estranha desde o início, pois é uma conversa do Jerry com sua massoterapeuta, enquanto ela faz massagem em suas costas. Ele pergunta à massoterapeuta: *You know, if you were blind ... what do you think the worst part of it would be? [...] I think it would be not being able to tell if there was bugs in my food. How could you ever enjoy a meal like that?* (Se você fosse cega, qual seria a pior parte? [...] Para mim seria não saber se há bichos na minha comida. Como poderia comer assim?).

Neste caso, os elementos centrais da fala foram traduzidos mas a imagem é um fator decisivo. Na cena, pela mudança nas feições do Jerry, a imagem torna-se o elemento de maior impacto, contribuindo com o humor. Mais uma vez, de acordo com Lins (2003), Tafingler (1996), Bamba (1997) e Chiaro (2006), a imagem é que torna a cena engraçada, tornando-se o complemento imprescindível para a manutenção do humor. Os elementos componentes do humor propostos por Bergson (1978), Propp (1992) e Raskin (1985) *apud* Possenti, (1998) não são contemplados.

The Note - 04

Hear about that kid that was kidnapped the other day in Pennsylvania?	Soube do garoto que foi seqüestrado na Pensilvânia?
No.	
He was at a carnival with his mother. She gets a hot dog...	Estava numa festa com a mãe, ela foi comprar um hot dog...
...next thing you know, she turns around, boom, he's gone.	e ele sumiu.
Imagine how sick a person has to be to do something like that.	A pessoa só pode ser louca.
And these people are all over the place.	Tem gente assim em todo lugar.
You never know who's crazy. I could be one of these people.	Quem é essa gente? Eu poderia ser um louco.
Have you seen any good movies?	Tem ido ao cinema?
Who takes care of your boy during the day?	Quem cuida do seu filho?
We have a woman. Why?	Tenho uma babá. Por quê?
-No, I'm just saying.	-Só para saber...
-She had references.	-Ela tinha referências.
I'm sure she did.	E deviam ser ótimas.
I'm sure they're impeccable.	
I'm talking about the ones that forge them.	Mas algumas falsificam.
You know, I think this is really helping.	Isso está ajudando muito.
I don't live near here, you know.	Não moro perto daqui, falou?

Quadro 5 - Excerto nº 04 - Episódio *The Note*

Este excerto é uma continuação do excerto anterior, em que Jerry está na massagem e, ao mesmo tempo, conversando com sua massoterapeuta. A massoterapeuta comenta que o filho dela é nojento para comer, e ele muda de assunto perguntando se ela soube de um garoto que foi sequestrado na Pennsylvania.

Neste caso, o diálogo é o seguinte: *He was at a carnival with his mother. She gets a hot dog... next thing you know, she turns around, boom, he's gone.* (Estava numa festa com a mãe, ela foi comprar um hot dog... e ele sumiu.). A legenda em português parece de uma conversa normal, não apresenta nada de diferente, é sintética mas não possui nada de cômico ou engraçado. O que torna a cena engraçada neste caso é a imagem, porque a massoterapeuta começa a ficar preocupada, mostra um semblante assustado, porque ela tem um filho pequeno, precisa trabalhar e deixa o filho com a babá. Só que o Jerry faz tudo parecer suspeito e a massoterapeuta torna-se apavorada com a situação, porque ele insinua que babás podem falsificar referências, etc.

De acordo com Bamba (1997) “os códigos se complementam e se sobrepõem” e este autor acredita que mesmo que o telespectador não compreenda o que foi dito na língua original, as expressões, gestos e atitudes complementam a legenda, e que esta também apenas complementa para dirimir as dúvidas surgidas. Outra autora que podemos citar neste caso é Lins (2003), que discorre sobre o gênero quadrinhos, mas que o mesmo pode se adaptar à TV, uma vez que se “sua linguagem é constituída de dois signos gráficos: o visual e o linguístico”. Para Lins (2003), assim como para Bamba (1997), “há uma complementaridade entre o código visual e o linguístico, [...] e o código visual supre as lacunas deixadas pelo código linguístico e vice-versa . A função do texto é indicar o que a imagem não mostra, [...] unindo-se numa relação de complementaridade”.

Mais uma vez, nenhuma das estratégias anteriormente mencionadas, que seriam necessárias para se manter o humor, foi utilizada pelo tradutor. As falas foram traduzidas muito próximas ao original e foram muito resumidas, e ainda, se dependesse da legenda para apresentar algo engraçado, não seria nesta cena. A partir da conversa com Jerry, a massoterapeuta passa a suspeitar dele, fica apavorada com a possibilidade de seu filho também ser sequestrado, o que não é mostrado na legenda em português. Só conseguimos perceber isto, por outras cenas posteriores, quando a massoterapeuta se recusa a receber o Jerry e, novamente, apenas pelas imagens, conforme mostrado por Chiaro (2006), por Bamba (1997), Tafingler (1996) e Lins (2003). De acordo com a proposta inicial de Bergson (1978), Propp (1992) e Raskin (1985) *apud* Possenti (1998) o humor não é contemplado.

The Note - 05

-I have a good masseuse.	Conheço uma massagista ótima.
-No, she's really good.	Não é só isso,
She's not just a masseuse.	ela é fisioterapeuta...
She's a physical therapist.	
There's a big difference.	ela usa ultra-som e tal...
She uses the ultrasound.	
It's a real medical procedure.	é um procedimento médico.
In fact, if you get a doctor's note,	Com receita,
it's covered by insurance.	o seguro até cobre.
Physical therapy is covered	O seguro cobre fisioterapia?
by insurance?	
Yeah.	
-You don't pay for the massage?	-Não paga pela massagem?
-Not if you have a doctor's note.	-Não, se tiver uma receita.
So where do you get this note?	Onde consegue uma receita?
I've never actually done it,	Nunca pedi, mas se quisesse...
but if I wanted to...	
...I could probably get one from Roy,	pediria para o Roy, o meu dentista.
the dentist.	
Right. Your friend Roy.	Seu amigo Roy!
And you don't have to pay?	E não vamos pagar?

Quadro 6 - Excerto nº 05 - Episódio *The Note*

Neste excerto, Jerry e Elaine estão conversando, enquanto George revira a geladeira à procura de comida. Jerry conta para Elaine sobre a massoterapeuta e diz que é uma fisioterapeuta, que utiliza ultrassom, que é um procedimento médico, e que não é necessário pagar, porque o “seguro cobre”, se tiver uma receita médica. Quando ele menciona que o seguro paga pelo tratamento, George se aproxima, porque também se interessa pelo assunto.

Jerry menciona: *In fact, if you get a doctor's note, it's covered by insurance.* Ao que George pergunta: *Physical therapy is covered by insurance?* O tradutor optou por: (Com receita, o seguro até cobre. O seguro cobre fisioterapia?).

Neste caso, não ocorre o humor pelas perspectivas apresentadas por Bergson (1978), Propp (1992) e Raskin (1985) *apud* Possenti (1998), mas o humor atende ao elemento que é mencionado por Tagnin (2005), sobre a convencionalidade, ou o jeito que a gente diz. Em português, não utilizamos a palavra “seguro” mas sim, “convênio médico”, então o tradutor poderia ter se utilizado de uma melhor opção que seria “Com receita, o convênio até cobre. O convênio cobre fisioterapia?” A manutenção da

convencionalidade também é um elemento que contribui para a configuração do humor e não foi empregado adequadamente.

The Note - 06	
And, George, you'll be with Raymond.	George, com Raymond.
Excuse me. Did you say Raymond?	Você disse Raymond?
Yes. But Raymond is a man.	Raymond é um homem.
That's right. I can't get a massage from a man.	Isso mesmo. Não pode ser com um homem.
-Why not? -What, are you crazy?	-Por que não? -Ficou louca?
I can't have a man touching me. Switch with me.	Não quero um cara me tocando. Troque comigo.

Quadro 7 - Excerto nº 06 - Episódio *The Note*

Neste excerto, George e Elaine chegam à clínica para a massagem, e a recepcionista pede que eles preencham a ficha de cadastro. A recepcionista diz que Elaine será encaminhada para Juliana e diz: *And, George, you'll be with Raymond.* (George, com Raymond). George estava se sentando preenchendo seu cadastro, se levanta, com uma ‘cara’ de decepção muito grande e retorna com a pergunta: *Excuse me. Did you say Raymond? Yes. But Raymond is a man. That's right.* (Você disse Raymond? Raymond é um homem. Isso mesmo). *I can't get a massage from a man.* (Não pode ser com um homem).

Mais uma vez a tradução da legenda é muito resumida e sintética. Porém, neste caso, como a imagem deixa transparecer a decepção do George apenas por seu semblante, e seu “jeito desconcertado” com a situação, além da ênfase na pergunta *Did you say Raymond?* O comentário *But Raymond is a man*, também recebe grande ênfase por parte do George, e que não é refletido na legenda traduzida. Neste caso, podemos crer que não houve configuração do humor de acordo com os elementos propostos por Bergson (1978), Propp (1992) ou Raskin (1985) *apud* Possenti (1998), mas houve a configuração do humor como discutido por Bamba (1997), Tafingler (1996), Lins (2003) e Chiaro (2006). A imagem da cena também é muito forte, pois a frustração do George ao saber que será massageado por um homem não é mostrada em nenhum momento na legenda em português, mas o telespectador é capaz de perceber seu

desapontamento por meio da imagem. Será necessário que o telespectador esteja atento à cena, pois se não estiver, esta passará despercebida e perderá a graça.

The Note - 07

George.	
-Yes.	Eu sou Raymond.
-I'm Raymond.	
Hello.	
Are you ready?	Está pronto?

Quadro 8 - Excerto nº 07 - Episódio *The Note*

Neste excerto, o massagista Raymond se aproxima do George, se apresenta e pergunta se ele está pronto. Há apenas a tradução de sua apresentação, ‘Eu sou Raymond’, e a pergunta ‘Está pronto?’, na legenda em português. Neste caso, como nas afirmações de Chiaro (2006), Bamba (1997), Tafingler (1996) e Lins (2003) é a imagem que torna a cena cômica, pela surpresa do George, que ao ver Raymond, o massagista, fica todo “desconcertado” e não consegue falar nada. Mas não é necessária nenhuma fala, pois a imagem fala por si como compensação a qualquer outro fator engraçado.

The Note - 08

Why don't you open those pants. It's gonna be a lot easier that way.	Abra a calça, vai facilitar.
-So, what do you do?	-O que você faz?
-What?	-O quê?
I said, what do you do?	Perguntei o que faz.
I don't know.	Não sei...
-You don't know what you do?	Não sabe o que faz?
-No.	
Oh, come on.	
-You're very tense.	-Está tenso.
-Coffee. Too much coffee.	-Muito café.

Quadro 9 - Excerto nº 08 - Episódio *The Note*

Nesta cena, o massagista pergunta ao George: *Why don't you open those pants. It's gonna be a lot easier that way.* (‘Abra a calça, vai facilitar). Na legenda do texto de

partida, em inglês, ocorre uma sugestão e uma explicação, e o massagista faz a sugestão como uma coisa natural, mas, ao mesmo tempo, faz o George se sentir assustado. O tradutor optou por um imperativo em português, que perde o sentido da sugestão. A sugestão parece algo natural e também irônico e, no caso do imperativo, parece algo imposto, forçado. Se o tradutor tivesse optado por uma pergunta, como “Porquê você não abre a calça?” em vez do imperativo, poderia ter tornado a frase mais sugestiva, irônica e ao mesmo tempo engraçada.

Esta cena torna-se cômica pelo contexto refletido novamente pela imagem, conforme discutido por Lins (2003) e Bamba (1997), porque o George se sente constrangido em receber massagem de um massagista homem. Então ele não consegue nem responder às perguntas que lhe são feitas, responde qualquer coisa, sem pensar. No caso da legenda em português, não acontece nada de anormal, nem engraçado, e o tradutor deixa muitos elementos sem aparecer na legenda. Não é a legenda que torna a cena engraçada, mas sim a sua combinação com a imagem e, no caso da conversa em inglês, ela se torna mais engraçada porque as respostas do George não fazem sentido. Acreditamos que outro elemento também desencadeador do humor nesta cena seja a incongruência, já discutida por Tagnin (2005). Esta foi provocada pelo fato de o massagista pedir para abaixar as calças, e o cliente ficar tão constrangido com a situação, que passa a não saber direito o que faz, gerando assim, um contexto engraçado na legenda original em inglês, e que não foi mostrado na legenda em português. Novamente não se configura o humor pelos elementos propostos por Bergson (1978), Propp (1992) e Raskin (1985) *apud* Possenti (1998).

The Note - 09

Take off those pants. I'll work the hamstring.	Tire a calça, vou massagear as pernas.
Oh, the hamstring's fine.	As pernas estão legais. -Escreveu que estão doloridas.
-But you wrote that it was tender. -I wrote. I wrote.	-Eu escrevi...
I'll check it out.	Vou dar uma olhada.
-Are you sure?	-Tem certeza?
-Yeah. Take them off.	-Sim, tire.
How did you hurt this?	Como se machucou?
I don't know.	Não sei.
-You don't know?	Não sabe?
-No.	
-But you just told me.	-Acabou de me contar.
-Korea.	-Coréia.
-You hurt it in Korea?	Machucou na Coréia?
-What?	
-The hamstring.	-A perna?
-Korea.	-Coréia.
How?	Como?
Hamstring.	A perna.
How did you hurt the hamstring?	Como machucou?
Hotel.	Hotel.
How'd it go?	Como foi?
George?	

Quadro 10 - Excerto nº 09 - Episódio *The Note*

Este excerto é uma continuação da cena anterior, quando o massagista começa a fazer a massagem no George, ele se sente tão constrangido, que não consegue responder às perguntas ou conversar qualquer coisa. Novamente, a conversa parece “truncada”, porque o George está muito embaraçado com a situação e se complica todo.

O contexto da cena é o lado engraçado, pois a conversa também se torna “truncada” e confusa no texto de partida em inglês, porque o George responde coisas que não faz sentido. Ele fica repetindo as perguntas que o massagista faz, em vez de respondê-las, devido à situação desconcertante em que se encontra. O tradutor optou por sintetizar as falas e, neste caso, a legenda não acrescenta à cena a parte necessária para torná-la engraçada. Novamente a imagem é um fator preponderante para a cena se tornar engraçada, e a fala apenas complementa a imagem que, de acordo com Chiaro (2006), Lins (2003), Tafingler (1996) e Bamba (1997) estes “códigos se sobrepõem e se complementam”. Nesta cena o humor não se configura pelos elementos discutidos por Bergson (1978), Propp (1992) e Raskin (1985) *apud* Possenti (1998).

The Note - 10

What's with you?	O que foi?
A....	Um...
Yes. A....	Um o quê?
A man gave me....	Um cara me deu...
Yes. A man gave you....	Um cara te deu...
A man gave me...	Um cara me deu...
...a massage.	uma massagem!
-So?	E daí?
-So he...	
...had his hands and....	Ele pôs as mãos e...
He was....	ele...
-He was what?	-Ele o quê?
-He-- He was...	-Ele...
...touching and rubbing.	me tocou e esfregou.
That's a massage.	Isso é massagem.

Quadro 11 - Excerto nº 10 - Episódio *The Note*

Neste excerto, o George chega ao apartamento do Jerry e vai contar a ele sobre o fato de ter recebido uma massagem de um homem. A cena se torna engraçada porque George gagueja o tempo todo tentando falar que recebeu uma massagem de um homem, que um homem o tocou. Neste caso, o personagem George está muito constrangido em contar que recebeu massagem de um homem e fala por pequenos impulsos, gaguejando. O tradutor optou por simplificar a tradução, mas conseguiu causar o mesmo efeito de gagueira produzido pela legenda em inglês com a legenda em português. A fala da legenda também parece alguém gaguejando, tentando dizer alguma coisa, exatamente como no texto de partida em inglês, o que torna a cena também engraçada. Neste caso, como já citado pelos autores Chiaro (2006), Lins (2003), Tafingler (1996) e Bamba (1997), acontece a sobreposição de códigos e a legenda complementa a cena, tornando-a engraçada.

A estratégia do tradutor foi reproduzir o diálogo como está no texto de partida e, com isto, ele conseguiu manter o humor da cena. Isto parece não ter sido nenhuma estratégia especial, apenas uma tradução simplificada do que aconteceu na cena, como já ocorreu em outras cenas do texto de partida em inglês, mas que deu certo, pois parece que manteve o humor da cena. Novamente, o humor não se configura pelos elementos propostos por Bergson (1978), Propp (1992) e Raskin (1985) *apud* Possenti (1998).

The Note - 11

That's a massage.	Isso é massagem.
-Then I took my pants off.	-Aí tirei a calça...
-You took your pants off?	-Você tirou a calça?
For my hamstring.	Para massagear as pernas.
He got about...	Ele chegou...
...two inches from...	a uns cinco centímetros...
-...there.	-de lá.
-Really?	Jura?
I think it moved.	Eu acho que mexeu.
-It moved?	-Mexeu?
-It may have moved. I don't know.	-Acho que sim.
-I'm sure it didn't move.	-Não deve ter mexido.
-It moved!	-Mexeu!
It was imperceptible, but I felt it.	Foi imperceptível, mas eu senti.
Maybe it just wanted to change positions. You know...	Talvez quisesse mudar de posição...
-...shift to the other side.	para o outro lado.
-No, no.	Não foi isso.
It wasn't a shift. I've shifted.	Mexeu.
This was a move.	

Quadro 12 - Excerto nº 11 - Episódio *The Note*

Neste outro excerto nº 11, uma continuação da cena anterior, o George continua conversando com Jerry e contando sobre a da massagem recebida. Ele continua constrangido, falando frases cortadas, algumas sem sentido, e o tradutor optou por manter as frases da mesma maneira na legenda em português.

Neste caso, a manutenção do humor pode ser devida à tradução do que o personagem fala, pois a maneira irregular de sua fala foi mantida na legenda em português, conseguindo mostrar o constrangimento em que o personagem se encontra. Assim, uma tradução pode ser simplificada e, mesmo assim, conseguir transmitir ao telespectador exatamente o que ocorre na cena. Mais uma vez o humor não se configura pelos elementos propostos por Bergson (1978), por Propp (1992) e por Raskin (1985) *apud* Possenti (1998), mas sim, pelo fator de complementação de imagem e legenda.

The Note - 12

It wasn't a shift. I've shifted. This was a move.	Mexeu.
-Okay. So what if it moved?	-E daí?
-That's the sign, the test.	-É o sinal, a prova...
If a-- If a man makes it move.	se um homem fizer mexer.
That's not the test. Contact is the test.	Contato é a prova...
If it moves as a result of contact.	se mexer como resultado de um contato.
Do you think it's contact? It has to be touched?	Contato? Tem que ser tocado.
That's what a gym teacher once told me.	Meu professor que disse.

Quadro 13 - Excerto nº 12 - Episódio *The Note*

No excerto nº 12, na continuação da conversa entre George e Jerry, George continua falando frases curtas e interrompidas, sem muito sentido, porque ele ainda está constrangido em contar ao Jerry o que aconteceu durante a massagem. A cena é engraçada por causa da confusão do George, e isto é mostrado em sua fala, no texto de partida em inglês. O tradutor manteve o mesmo modelo da fala na legenda, como no excerto anterior, conseguindo novamente mostrar o seu constrangimento. Constatamos que não houve nenhuma estratégia especial, apenas a tradução condensada do que ocorre na fala do texto de partida, em inglês, mas que novamente complementa a imagem da cena, configurando o humor de acordo com os elementos propostos por Chiaro (2006), Lins (2003), Tafingler (1996) e Bamba (1997).

The Note - 13

I can't see Joe DiMaggio sitting at the counter...	Não vejo Joe DiMaggio sentado... no balcão imundo do Dinky Donuts.
...at little, tiny, filthy, smelly Dinky Doughnuts.	
Why can't he have a doughnut like everybody else?	Ele não pode comer um donut?
He can have a doughnut, but not a Dinky.	Claro que pode! Mas não no Dinky.
I don't even like to use urinals. Always been a stall man.	Eu odeio usar mictórios, sou um homem de privada.
Look, I'm telling--	Estou dizendo...
I'm telling you, that was Joe DiMaggio.	Era Joe DiMaggio.
The guy slept with Marilyn Monroe. He's in Dinky Doughnuts.	Ele dormiu com Marilyn Monroe. Está no Dinky Donuts.

Quadro 14 - Excerto nº 13 - Episódio *The Note*

No excerto nº 14, Kramer chega contando ao Jerry que *Joe DiMaggio* estava comendo um *donut*, no *Dinky Donuts*, que, ao que parece, é um lugar sujo, mal cheiroso, e outros adjetivos não agradáveis. Jerry menciona a seguinte frase: *I can't see Joe DiMaggio sitting at the counter ... at little, tiny, filthy, smelly Dinky Doughnuts*. (Não vejo Joe DiMaggio sentado ... no balcão imundo do Dinky Donuts).

Neste caso, o que Jerry faz é dar uma série de qualificações negativas para o local onde Kramer disse ter visto o suposto Joe Di Maggio. De acordo com o comentário de George, ele é uma celebridade, pois o 'sujeito' até dormiu com a Marilyn Monroe. Na opção do tradutor, um local com um balcão imundo pode não ser um local muito agradável e adequado para uma celebridade como esta, mencionada pelo Kramer. Esta opção pode ter contribuído para manter a comicidade na cena.

Esta cena também pode parecer de difícil compreensão para o público brasileiro, pois os espectadores provavelmente não saberão quem é Joe DiMaggio, a não ser pelo comentário de George, que ele é uma celebridade. Joe DiMaggio foi um grande jogador de baseball norte-americano, e ainda dizem que ele teria tido um caso de amor com Marilyn Monroe. Além disso, muitos não devem conhecer o Dinky Donuts, que é mencionado por Jerry e seus companheiros como um lugar muito mal apresentado. Conforme discutido por Possenti (1998) e também por Chiaro (1992), os conhecimentos linguísticos e os conhecimentos culturais se fazem necessários para a compreensão da cena e ajudam na compreensão da conversa, deixando o telespectador que desconheça o

contexto da cultura norte-americana sem entender o que se passa. Na verdade, neste caso, são conhecimentos específicos da cultura de Nova York. Estes conhecimentos poderão influenciar o entendimento desta parte do episódio, sendo importantes tanto para o trabalho do tradutor, que pode levar alguma informação relevante para a legenda, quanto para o entendimento do telespectador sobre o que se passa no episódio.

Nesta cena, o humor não se configura por nenhum dos elementos propostos por Bergson (1978), Propp (1992) e Raskin (1985) apud Possenti (1998), mas também não se configura pelos outros elementos propostos pelos outros autores já discutidos. O principal elemento que pode ter faltado para a compreensão da cena é a localização, o contexto cultural que é discutido por Pym (2009).

The Note - 14

See, now I know it's not him. Joe DiMaggio could not be a dunker.	Agora sei que não é ele. Ele jamais faria isso.
Oh, he's a dunker.	Faz sim.
-Why couldn't he be a dunker? Nothing divers' his dunker.	-Por que não faria isso? -E nada o distrai!
Like, I'm sitting in there, I you know...	Eu estava sentado lá...
...and I start banging on the table so that he'll look up.	e comecei a bater na mesa, para ele olhar para mim.
Like I'm sitting there, and I--	
He wouldn't move. So then I started doing these yelping noises, like:	Ele não se mexeu. Aí comecei a fazer barulho.
No reaction, because the guy is so focused, you see.	Não reagiu, porque estava tão concentrado...
He can just block out anything that's going on around him.	que bloqueou tudo ao redor dele.
See, that's how he played baseball.	Era assim que ele jogava beisebol.
He dunks like he hits.	Ele molha como rebatia.
-So then what? -Well...	E aí?
...then the waitress, she comes up and she tells me to shut up...	A garçonete mandou. que eu me calasse...
...or they're gonna throw me out.	senão iriam me expulsar.

Quadro 15 - Excerto nº 14 - Episódio *The Note*

Neste excerto, o diálogo também se mostra uma continuação do diálogo anterior, em que o personagem Kramer continua conversando com Jerry e insistindo que era o Joe DiMaggio no Dinky Donuts. A conversa se apresenta como segue: Jerry: *See, now I know it's not him. Joe DiMaggio could not be a dunker.* Ao que Kramer retruca: *Oh, he's*

a dunker. Why couldn't he be a dunker? Nothing diverts his attention. (Agora sei que não é ele. Ele jamais faria isso. Faz sim. Porque não faria isso? E nada o distrai.). Neste caso, a legenda é muito simplificada, cortada, e a imagem não acrescenta muito, por se tratar apenas de um diálogo entre duas pessoas. A audiência ri quando a cena é mostrada em seu original, com a legenda em inglês, mas no caso da legenda em português, as controvérsias do diálogo passam despercebidas. Nesta cena, acreditamos que o humor se perdeu, e o tradutor não utilizou nenhum tipo de estratégia que pudesse manter a cena engraçada.

Em uma parte do diálogo, Kramer se refere ao Joe DiMaggio como um *dunker*, que em inglês pode ser conhecido como um enterrador de bola na cesta do basquete, ao mesmo tempo em que é uma pessoa que molha algo comestível em um líquido como café ou chá.. Destacamos assim que a polissemia da palavra *dunker* em inglês pode ocasionar uma ambiguidade, que não é transferido para a legenda em português, e que poderia ter contribuído para a manutenção da comicidade. Como mencionado anteriormente, a polissemia e a ambiguidade são discutidos por Travaglia (1989, 1990), e podem ser entendidos como elementos desencadeadores do humor. Apenas como uma sugestão, o tradutor poderia ter se utilizado de um trocadilho como “molhar o biscoito” ou qualquer outro para chamar a atenção, que era o que Kramer tentava fazer, e tornar a cena cômica. Novamente o humor não se configura pelos elementos mencionados por Bergson (1917), Propp (1992) e Raskin (1985) *apud* Possenti (1998).

The Note - 15

What happened to you?	O que houve?
These kids called me a Mary.	Uns garotos me chamaram de Mary
A what?	O quê?
I was jumping over a puddle.	Eu pular sobre uma poça.
For some reason, I went like this:	Por algum motivo, fiz assim.
And they called me a Mary.	Eles me xingaram...
So I chased them and I tripped and I fell.	fui atrás deles, tropecei e caí.
Yeah, you know kids.	As crianças têm.
They can be very perceptive.	um senso de percepção enorme.

Quadro 16 - Excerto nº 15 - Episódio *The Note*

Neste excerto, a cena mostra o George chegando ao apartamento do Jerry, onde estavam Jerry, Elaine e Kramer conversando. George entra e Elaine e Jerry percebem que ele tem as calças rasgadas na altura do joelho e está todo sujo, então perguntam o que aconteceu. A cena é engraçada apenas pela imagem, pois além de tudo, George faz uma cara de desolado. No diálogo em questão, a tradução é sintética, mas este fato não interfere para a manutenção do humor, porque é a imagem que mostra a cena engraçada. Quando Elaine pergunta o que aconteceu, George diz que foi atravessar uma poça e fez assim - ele faz um gesto de pular abrindo os braços, como uma bailarina, e que as crianças que presenciaram o chamaram de Mary, que é um nome de mulher. Ele conta que ficou furioso, saiu correndo atrás das crianças, tropeçou e caiu, por isso estava sujo e rasgado. Todos riem dele nesse momento, e Kramer ainda faz um comentário irônico, de que as crianças têm um senso de percepção enorme.

Neste caso, a própria cena já se mostra engraçada pelo contexto da imagem, como mostrado pelas discussões de Lins (2003), Chiaro (2006), Tafingler (1996) e Bamba (1997) então, a tradução resumida não alterou a mensagem de humor transmitida e, mesmo não tendo sido utilizada nenhuma estratégia especial, o humor foi mantido.

The Note - 16

-I mean, what if they--?	Espero que estejam felizes.
-I hope you're both happy.	Eu não estou feliz.
I'm not happy.	Eu também não.
Me, neither.	Eu nunca fui feliz.
I've never been happy.	
I mean, I'm happy sometimes,	Fico feliz às vezes,
but not now.	mas agora não estou.
In college, maybe.	Na faculdade, talvez.
-Those were fun times.	-Foi uma época divertida.
-Yeah, college was fun.	-Foi mesmo.
You know the whole practice	O consultório pode fechar!
is in jeopardy. You know that.	
-Don't mind her.	-Não liguem para ela.
-Oh, please. I love her.	-Imagina, ela é demais.
I've just met her,	Acabei de conhecê-la,
but I'm very impressed.	mas estou impressionado.
I've never had a problem	Nunca tive problema antes!
with these notes before.	
What's gonna happen now?	E o que vai acontecer agora?
Nothing, as long as we get the physical	Nada, é só a fisioterapeuta
therapist to go along with our story.	confirmar a história.

Quadro 17 - Excerto nº 16 - Episódio *The Note*

Esta cena se passa no consultório do dentista, amigo de Jerry que, no início do episódio, arranhou as receitas médicas para Jerry, George e Elaine fazerem fisioterapia. O dentista foi pego pela fiscalização por causa destas receitas ou guias, e Jerry e George foram até lá se desculpar com ele. A secretária do dentista fica irritada com a presença deles, pois acredita que eles já prejudicaram seu patrão mais do que deveriam, e resolve intervir em favor do dentista. A cena mostra-se engraçada porque o diálogo é “truncado”, Jerry conversa com seu amigo, o dentista, a secretária interrompe a conversa e fala com eles muito irritada, George dá uns palpites na conversa, então tudo fica confuso. A tradução, neste caso, é sintética e resumida, o que talvez dificulte o entendimento do que realmente está acontecendo. Neste caso, acreditamos que ocorreram perdas da comicidade quando transposta para a legenda em português, pois nenhum dos elementos necessários à configuração do humor propostos por Bergson (1978), Propp (1992) e Raskin (1985) *apud* Possenti (1998) foram encontrados nesta cena, além dos outros elementos propostos pelos outros autores discutidos.

The Note - 17

Let me talk to you for a second. What I did is inadvertently--	Mas ouça só um minuto. Tudo que eu fiz foi...
I treated you, so please just get out of the office.	Já curei você, vá embora.
Can't you listen to me?	
Run, Billy! Run to the office and close the door.	Corra, Billy! E feche a porta!
Call the police.	Chame a polícia!
The police.	A polícia?

Quadro 18 - Excerto nº 17 - Episódio *The Note*

Nesta cena, Jerry volta ao consultório da massoterapeuta para tentar se desculpar, mas a secretária diz que a profissional não se encontra, que ele deve ir embora. Ao mesmo tempo em que a secretária tenta convencê-lo de que não tem horários e que a profissional não está naquela hora, a massoterapeuta surge no corredor, junto com seu filho. Ao constatar sua presença, Jerry tenta se aproximar para conversar com ela e se desculpar. A cena é engraçada, porque, ao perceber a presença de Jerry, a massoterapeuta manda que seu filho corra para sua sala e tranque a porta, e não dá ouvidos ao que Jerry tenta falar com ela.

Na legenda traduzida para o português, novamente, os diálogos são mais resumidos do que na língua de partida e, muita coisa se perde, mas a imagem da cena consegue superar esta falha e a cena continua engraçada. Mais uma vez, a comicidade não foi mostrada pela legenda, foi novamente a imagem que manteve o que foi perdido pela legenda, de acordo com as questões já discutidas por Lins (2003), Bamba (1997), Tafingler (1996) e Chiaro (2006). A cena se torna engraçada devido à complementaridade e sobreposição da imagem sobre a legenda.

The Note - 18

Men have been popping into my sexual fantasies.	Homens aparecem. nas minhas fantasias.
All of a sudden, I'll be in the middle.	Eu estou no meio...
Of what?	Do quê?
And a guy will appear from out of nowhere.	E um cara surge do além.
I said, "Get out of here."	Eu digo:
What do you want?	"O que você quer?
You don't belong here."	Você não pertence a este lugar!"
What do they do?	-O que eles fazem?
They talk back.	-Respondem!
They go, "Hey, George, how's it going?"	"E aí, George, como vai?"
I said, "Get the hell out of here."	Eu digo: "Cai fora daqui."

Quadro 19 - Excerto nº 18 - Episódio *The Note*

Nesta cena, Jerry, George e Elaine estão conversando à mesa do restaurante durante um lanche, e George está contando para eles que homens estão aparecendo em seus sonhos, que aparecem do nada, e Jerry pergunta o que eles fazem, George apenas continua falando, como se falasse sozinho. Ele menciona: *Men have been popping into my sexual fantasies*. (Homens aparecem nas minhas fantasias). A tradução neste trecho também é muito resumida, e o tradutor omitiu que se tratavam de fantasias sexuais. Esta cena só se torna engraçada, a partir do momento em que o telespectador percebe que ele fala das suas fantasias sexuais. Acreditamos que, neste caso, esta omissão pode ter comprometido o entendimento do diálogo, ou melhor, do monólogo do George, e assim, perder-se o sentido de humor da cena. Neste caso o humor não se configura de acordo com nenhum dos elementos discutidos pelos autores pesquisados.

Ao concluir as análises deste episódio constatamos que em metade das cenas o humor foi contemplado atendendo aos elementos propostos por Travaglia (1989, 1990), apresentando ironia ou polissemia e ambiguidade na linguagem empregada, e a incongruência ou quebra da convencionalidade propostas por Tagnin (2005) e ainda, em sua maioria, pela utilização da imagem como complemento à legendagem conforme proposto por Chiaro (2006), Lins (2003), Tafingler (1996) e Bamba (1997) que, em muitas das vezes é muito simplificada e sintética, devido às próprias limitações deste tipo de trabalho.

Constatamos ainda que, quando se depende dos elementos caracterizadores do humor propostos pelos teóricos do humor como Bergson (1978), Propp (1992) e Raskin (1985) *apud* Possenti (1998) aqui discutidos, em nenhuma das cenas deste episódio podemos afirmar que estes elementos são atendidos e que são caracterizadores do humor na tradução da *sitcom Seinfeld* analisada.

Identificamos que, nas cenas em que se fazem necessários os conhecimentos de mundo ou conhecimentos do contexto em que a situação se passa, não se caracteriza o humor quando ocorre a tradução da legenda. Nestes casos, o tradutor poderia ter optado por uma localização ou adaptação ao contexto cultural brasileiro, como proposto por Pym (2009), mas que não ocorre neste episódio específico de *Seinfeld*. Este fato pode ter ocorrido devido às limitações impostas pelo trabalho de legendagem ou ainda pela falta de conhecimentos culturais do próprio tradutor, e também é apontado em nosso estudo por Possenti (1998) e por Aubert (1981) como um dos grandes problemas enfrentados pelo tradutor durante a execução de seu trabalho.

4.2. Episódio 2: *The Parking Garage*

Nome do Episódio: *The Parking Garage*

Situando o episódio: Episódio nº 6 da 3ª temporada. Este é o primeiro episódio do segundo DVD da 3ª temporada.

Personagens: Jerry Seinfeld, Cosmo Kramer (Michael Richards), Elaine Benes (Julia Louis-Dreyfus) e George Costanza (Jason Alexander).

Sinopse: Depois de saírem para ir ao *shopping* comprar um aparelho de ar condicionado em promoção, Jerry e seus amigos não conseguem se lembrar onde deixaram o carro de Kramer no estacionamento do *shopping*. A partir da volta ao estacionamento, Jerry descobre que são quatro andares de garagem e ocorrem várias situações enquanto os quatro personagens tentam encontrar o carro.

Neste episódio, optamos por analisar 7 excertos, numerados de 02 a 08, pois utilizamos o excerto 01 como exemplo e modelo de apresentação do software, já apresentado anteriormente. Seguem-se as cenas analisadas.

The Parking garage - 2	
Well, if you like her, go and talk to her.	Se gostou, fale com ela.
Yeah, women love to get approached in parking garages.	Mulheres amam cantadas em garagens.
I'll go up and say, "Hi, how you doing? Would you like a glass of white wine?"	Podia dizer: "Oi, como vai? Quer tomar um vinho branco?"
You get within 15 feet, she'd have her finger on the Mace button.	Se chegar perto, ela joga gás paralisante em você.
Yeah, it looks familiar. I remember the elevator.	É, eu me lembro do elevador.
There's elevators all over! Everything looks the same!	Está cheio de elevadores! É tudo igual!
We're like rats in some experiment.	Parecemos ratos num labirinto!
It's over there. I know where it is.	É por aqui, eu sei onde é.

Quadro 20 - Excerto nº 2 - Episódio *The Parking Garage*

Neste excerto nº 2, os quatro personagens estavam caminhando pelo estacionamento à procura do carro, quando Jerry avista uma mulher muito bonita e

aponta para o George, sugerindo que ele vá falar com ela. George não gosta da brincadeira e diz que as mulheres não gostam de ser cantadas em estacionamentos e que *you get within 15 feet, she'd have her finger on the Mace*⁵³ *button* (se chegar perto, ela joga gás paralisante em você) como opção do tradutor.

No diálogo em inglês George menciona apenas que ela coloca o dedo no botão Mace, e um telespectador que não conheça a cultura americana, não saberá o que significa botão Mace, ou até que Mace seja uma marca de gás. O tradutor optou por explicar que é um gás paralisante, opção que poderá contribuir para o entendimento do público brasileiro, uma vez que este gás não é conhecido da maioria das pessoas no Brasil, por não fazer parte de nosso contexto, mostrando assim uma cena comum de uma conversa entre os participantes.

Neste caso, o tradutor não se utilizou de nenhum dos elementos elencados em nossa matriz de análise, como aqueles propostos por Bergson (1978), Propp (1992) e Raskin (1985) *apud* Possenti (1998) para configurar o humor na legenda em português, parece apenas uma conversa normal entre duas pessoas.

No excerto escolhido, também não houve utilização de nenhum critério ou estratégia para tentar manter na cena o mesmo efeito de humor encontrado na cena original em inglês, uma vez que o cidadão americano conhece o gás e sabe que ele é paralisante, então pode parecer engraçado naquele contexto. Apesar de o tradutor ter explicado o gás na tradução da legenda, este item passa despercebido pelo telespectador brasileiro que parece não entender a cena.

Ainda neste excerto dois, os personagens constatarem que se encontram perdidos no estacionamento e George fica muito nervoso com a situação, uma vez que tudo parece igual, sem perspectivas de encontrar o carro rapidamente, ele então diz *we're like rats in some experiment* (parecemos ratos num labirinto).

Neste caso, estar num labirinto significa estar perdido em algum lugar ou ainda, a pensar em experiências feitas em laboratório em que os ratos são utilizados como cobaias, torna-se possível imaginar os “ratos em um laboratório” ou “ratos em uma experiência” ou “cobaias em um laboratório”. Esta situação pode ser visualizada pelos elementos propostos por Bergson (1978), Raskin (1985) *apud* Possenti (1998) ou

⁵³ *Mace*: 1. pó feito de castanha seca, do tipo nós moscada, utilizado como tempero, que dá um sabor especial à comida; 2. marca de produto químico, gás que provoca irritação nos olhos e na pele, utilizado por muitas mulheres como sistema de defesa. (DIC Michaelis, Dicionário eletrônico).

também por Tagnin (2005), como uma situação incongruente, inconsistente ou inusitada e também pode ser percebida pelo espectador como agressiva ou danosa aos participantes, o que pode ser um *gatilho* para desencadear o humor na cena.

The Parking garage - 3	
You hold it in like that, you can cause a lot of damage to your bladder.	Ficar segurando faz mal para bexiga.
That's what happens to truck drivers.	É o problema dos caminhoneiros.
They hold it in all the time and eventually...	Seguram tanto
-...it starts to come out involuntarily.	que fica involuntário.
-All right.	
There's too much urinary freedom in this society. I'm proud to hold it in.	Há muita "liberdade urinária".
It builds character.	Tenho orgulho de poder segurar.
-Is that it?	É aquele?
-No.	

Quadro 21 - Excerto nº 03 - Episódio *The Parking Garage*

No excerto nº 3, Jerry reclama que quer ir ao banheiro - Jerry já se encontrava apertado para ir ao banheiro antes, mas não conseguia encontrar nenhum banheiro, e estava reclamando sobre a situação. Então o Kramer sugere que ele faça ali mesmo, atrás de algum carro, porque não tem ninguém olhando, e ainda argumenta que segurar faz mal para a bexiga, que este é um dos grandes problemas dos caminhoneiros, que seguram tanto que fica involuntário etc. Jerry responde que *there's too much urinary freedom in this society. I'm proud to hold it in. It builds character*. (Tenho orgulho de poder segurar) foi a opção do tradutor, e o trecho *it builds character* foi ignorado ou omitido pelo tradutor.

Neste trecho, “tenho orgulho de poder segurar”, e principalmente seu o complemento omitido pelo tradutor “isto modela o caráter”, ou “enobrece o caráter”, ressaltam as qualidades de caráter da pessoa, e pode ser entendido também como uma ironia sobre o caráter das pessoas. Assim, a opção por não traduzir ou ignorar esta fala, que seria um *gatilho* para a manutenção do humor, não foi adequada, uma vez que

poderia indicar a quebra das normas vigentes na sociedade, que é também um dos pilares da construção do humor como mencionado por Bergson (1978).

Nesta cena, a fala do Jerry, de ‘como estar orgulhoso de poder segurar’, e que isto ‘melhora ou enobrece o caráter’, é uma crítica à sociedade que burla as normas e regras vigentes. O Kramer insiste com ele para “urinar” atrás de um carro porque não tem ninguém olhando. Taflinger (1996) e Possenti (1998) também mencionam esta quebra das normas sociais, com o devido conhecimento do público, como forma de *gatilho* para que se mantenha o humor na cena.

Neste caso ocorre o elemento de quebra das normas sociais, mas claramente a cena passa despercebida, sem nenhum elemento que possa suscitar o humor quando é apresentada na legenda em português. Os elementos necessários à manutenção do humor que existiam na fala original em inglês foram perdidos, uma vez que foram ignorados e não aparecem na legenda em português. Não houve utilização de nenhuma estratégia específica para que se fosse mantido o humor nesta cena. Estes elementos estão configurados na fala original em inglês e foram perdidos na legenda em português.

The Parking garage - 4	
If I am not in front of my building at 6:15, when my parents get there...	Se não estiver no prédio às 18h15 com os meus pais...
...they're gonna put me on an aggravation installment plan...	vão me cobrar isso como um crediário
...that will compound, with interest, for decades.	por décadas.
Parents never forget a foul-up.	Pais não perdoam esquecimentos.
I once left my jacket on a bus when I was 14.	Perdi uma jaqueta quando tinha 14 anos.
I was flying to Chicago, last week, on a plane.	Fui para Chicago na semana passada...
"Make sure you hang on to your jacket."	e minha mãe disse: "Segure bem a jaqueta."
There's no way you can call them?	Não pode ligar?
-Yeah, I'll call them on their car phone. -What would it take...	Se tivessem celular!
...for his parents to get a car phone? -Hypnosis by aliens.	-Os pais dele comprariam celular? -Só se fossem hipnotizados!

Quadro 22 - Excerto nº 04 - Episódio *The Parking Garage*

Nesse excerto nº 4, George se refere ao não comparecimento ao encontro com os pais na hora marcada, e que em função disso *they're gonna put me on aggravation installment plan... that will compound, with interest, for decades* (vão me cobrar isso como um crediário, por décadas). No caso específico desse episódio, que foi protagonizado no início da década de 1990, em uma época que o Brasil convivia com índices de inflação muito altos, ao traduzir o texto da fala para o português, o tradutor optou por resumir o fato a “vão me cobrar como um crediário, por décadas”.

Nesta cena, o tradutor poderia ter optado pela localização do contexto na tradução para adequar a linguagem, e tentar se aproximar da linguagem que era comumente utilizada na época como “vão me cobrar em prestações, com juros e correção monetária, por décadas”, que, conforme é discutido por Pym (2009) e Nida (1964) numa adaptação ao contexto cultural da época, ou ainda por Tagnin (2005), que seria o “jeito que a gente diz”, como era dito naquela época de inflação alta no Brasil.

Este complemento poderia ter contribuído para a manutenção do humor nesta cena, que, em português, resulta em uma cena normal ou ‘sem graça’, pois o telespectador pode entender como um diálogo normal, sem nenhum ingrediente diferente que o torne engraçado..

No mesmo excerto, em outra frase, quando George se refere a ... *for his parents to get a car phone? Hypnosis by aliens*, (como se os pais dele só comprariam celular se fossem hipnotizados por alienígenas), também foi ignorado pelo tradutor, e mais uma vez perde-se um *gatilho* para o humor na cena. Este poderia ser um elemento de inconsistência ou uma situação inusitada, conforme discutido por Bergson (1978) - é difícil imaginar alguém sendo hipnotizado por alienígenas para poder comprar um celular... Perdeu-se assim, mais uma estratégia que contribuiria para uma cena de humor, que é mostrada na conversa com ironia e sarcasmo pelo personagem George, que também foi discutido Travaglia (1989, 1990).

The Parking garage - 5

Why don't you just go.	Por que não faz e pronto?
No, I can't.	Não posso!
-Don't you get tired of following rules?	-Não se cansa de seguir regras?
-You think I'm too cautious?	-Acha que sou careta?
Why be uncomfortable if you don't have to?	Por que ficar incomodado, se não precisa?

Quadro 23 - Excerto nº 05 - Episódio *The Parking Garage*

No excerto nº 5, Jerry reclama novamente por estar com vontade de ir ao banheiro e não encontrar nenhum, então Kramer sugere que ele simplesmente faça. Jerry diz que não pode, e o Kramer pergunta *don't you get tired of following rules?* ao que Jerry responde *you think I'm too cautious?* Aqui, o tradutor optou por (Não se cansa de seguir regras?) E a resposta (- Acha que sou careta?).

A escolha do tradutor neste trecho foi pela utilização da palavra “carea” quando ele ainda poderia optar por outras expressões como “precavido” ou “cauteloso”. Podemos notar que a expressão “carea” foi muito utilizada na década de 1990, o que, de acordo com Pym (2009), pode ser considerada uma alternativa de localização.

Esta técnica ajuda a manter o humor na cena, uma vez que, “urinar” em qualquer lugar, é contra as regras sociais. Ao se utilizar uma expressão ‘antiga’ como ‘carea’, leva o espectador a algo que, por se remeter à década passada, pode tornar-se também engraçado.

Neste caso, como estratégias utilizadas pelo tradutor, estão presentes a tentativa de localização ou adaptação ao contexto utilizado na época da exibição da *sitcom*, e outro elemento que é o de quebra das regras sociais proposto por Bergson (1978). Neste caso, o humor é configurado apenas por um dos elementos propostos por este autor, contrariando sua proposta de que os 6 elementos necessitam ser contemplados para se caracterizar o humor.

The Parking garage - 6

Pilots on planes don't open
the cockpit door and go:

Well, what happened was...

Pilotos de avião
não abrem a porta e...

Quadro 24 - Excerto nº 06 - Episódio *The Parking Garage*

No excerto nº 6, Jerry está no clube contando piadas na abertura de um de seus shows, e aponta para o fato de que *pilots on planes don't open the cockpit door and go*. Esta frase foi traduzida por (pilotos de avião não abrem a portam e ...). Neste excerto, o tradutor optou pelo uso de reticências, deixando a interpretação por conta do espectador. Na cena do episódio, a imagem torna-se muito mais importante para a compreensão do que a fala ou a tradução, uma vez que Jerry, ao mesmo tempo em que pronuncia a sentença, coloca sua cabeça para frente e finge que olha para os lados, como se os pilotos abrissem a porta do avião para olhar o lado de fora, ou como se olhasse em uma janela.

Neste caso, a imagem também é utilizada como parte importante da cena, pois ao mostrar uma imagem do piloto abrindo a porta do avião e olhando para o lado de fora, a cena por si só já se configura como humorística. De acordo com Tafingler (1996), Bamba (1997), Lins (2003) e Chiaro (2006), a imagem é o complemento da cena. O tradutor, ao optar pela omissão do trecho da fala na tradução e deixar as reticências, deixa a interpretação para o espectador e mantém a imagem compondo o quadro humorístico.

Neste caso, consideramos que a estrutura do humor ultrapassa os elementos que constituem o texto humorístico propostos por Bergson (1978) e que esse elemento ultrapassa sua proposta de configuração do humor. Nesta cena, o elemento imprescindível para torná-la cômica foi a associação da imagem, que potencializa a questão humorística da fala do personagem, no caso, da piada.

The Parking garage - 7

-My fish are dying.	-Meus peixes vão morrer.
-Sorry. Can't do it.	-Não dá.
I can see not caring what happens to us. We're human.	Tudo bem se não liga para nós, somos humanos.
But what about the fish? The fish?	Mas e os peixes? Os peixes...
Sorry.	Sinto muito.
That's right, go.	Tudo bem, pode ir.
Go home to your dumbbells.	Fique com seus halteres.
Go work on your pecs and your lats.	Vá puxar ferro!
We're all really impressed.	Estou impressionada!
Yeah, that's right. You heard me.	É isso aí...
-You got a problem with that?	...algum problema?
-Elaine, shut up.	-Elaine, cala a boca.
Don't worry, I'm packing heat.	Não se preocupe. Eu seguro essa.

Quadro 25 - Excerto nº 07 - Episódio *The Parking Garage*

Nesse excerto nº 7, durante a cena, a personagem Elaine tenta falar com dois rapazes que passam por ela, usando camisetas decotadas, com os corpos à mostra, mostrando a musculatura, conhecidos como “malhados”. Ela tenta pedir ajuda para procurar o carro no estacionamento, mas eles não dão nenhuma atenção a ela e continuam caminhando. A personagem fica muito nervosa e utiliza algumas expressões para xingar os rapazes, como *go home to your dumbbells* que foi traduzida como (fique com seus alteres).

Neste caso, a expressão *dumbbells* pode ser traduzida como alteres, mas também como “idiotas”, evidenciando mais um elemento que não está presente na estrutura do humor proposta por Bergson (1978), como a polissemia que provoca a ambiguidade do significado e que não foi utilizado pelo tradutor. Assim, podemos vislumbrar a polissemia ou a ambiguidade de sentidos que poderia sugerir uma duplicidade de entendimento, uma vez que a personagem estava muito irritada porque os rapazes não lhe deram atenção, e este elemento é proposto por Travaglia (1989, 1990), também como um elemento de configuração do humor..

Além destes elementos, ainda temos a imagem que mostra a personagem Elaine gritando e xingando os rapazes, e o tradutor utiliza a expressão “fiquem com seus alteres” que pode significar que os rapazes voltem para suas academias, o que pode

também parecer uma expressão branda para a cena mostrada na imagem. Novamente a imagem torna-se de extrema importância para o entendimento do contexto, uma vez que, na tradução para o português, esta expressão parece branda e não apresenta nada de engraçado para nosso contexto cultural.

Ainda continuando, nesse mesmo trecho, a personagem Elaine utiliza outra expressão *go work on your pecs and your lats*, que foi traduzido como (vá puxar ferro!). Nesse caso, o tradutor fez uma opção pelo uso da localização por meio de uma expressão idiomática que é utilizada desta maneira em português, e de acordo com Tagnin (2005), em sua convencionalidade, seria uma expressão utilizada no jargão das academias, mas que não é conhecida do público em geral. Acreditamos que seu uso poderia acarretar a não compreensão da cena pelas pessoas que não conhecem a expressão, ou das que não frequentam academias.

Quando o George percebe que os rapazes se voltam para a personagem Elaine, a imagem mostra que os rapazes não gostaram de ser xingados, apesar de eles não falarem nada, novamente a imagem é a chave para tornar a cena cômica, então o George se aproxima de Elaine e manda que ela se cale e tenta retirá-la do local. Mais uma vez o elemento da imagem na cena torna a situação engraçada ou cômica como proposto por Lins (2003), Chiaro (2006), Tañgler (1996) e Bamba (1997). Neste caso, apesar de a tradução da legenda para o português não refletir a intenção do autor na produção do humor, o contexto da situação, a imagem da cena, é mais forte e torna-se engraçado pela situação. Assim, o contexto torna-se mais evidente que a legenda e é capaz de produzir o humor, mesmo que a legenda não contemple tudo que é mostrado, como uma complementaridade da cena em questão.

The parking garage - 8

-...my friend forgot where he parked....	Meu amigo esqueceu... -...onde estacionou o carro.
-Sure, I'll drive you around.	-Eu levo vocês.
-You will?	-Mesmo?
-Sure.	-Claro!
Thank you. Thank you.	Obrigado.
We're late and my parents are waiting for me and we're stuck here.	estamos atrasados. Meus pais estão me esperando.
Well, I wouldn't wanna get lost in here. It smells like a toilet.	Não gostaria de ficar aqui. Tem cheiro de banheiro.
-People are such animals.	-Só tem animais.
-You're telling me.	-Nem me diga.
Filthy pigs.	Uns porcos.
It's a brown Ford.	É um Ford marrom.

Quadro 26 - Excerto nº 08 - Episódio *The Parking Garage*

No excerto nº 8, como os personagens ainda continuam perdidos no estacionamento, a mulher que havia passado por eles antes retorna, e o Jerry sugere ao George uma oportunidade para falar com ela e pedir ajuda para encontrar o carro. A mulher concorda em levá-los para dar uma volta no carro dela para procurar o carro deles, e comenta que não gostaria de ficar perdida ali, porque cheira a banheiro, e utiliza a expressão *filthy pigs* para se referir às pessoas que passam por ali, que foi traduzida como (uns porcos).

A personagem convidada se refere ao local que cheira muito mal, e que as pessoas que transformam o local em mal cheiroso são ‘uns porcos’. Novamente, nesta cena, a situação torna-se cômica pelo contexto da situação mostrada anteriormente. A mulher deixa entender que as pessoas que circulam pelo local são porcas, e que o local cheira a banheiro, só que neste caso, e ela não sabia que o Jerry e o George tinham sido presos por urinar no estacionamento, atrás dos carros, e ela, mesmo não sabendo da história, recrimina as pessoas que contribuíram para que o local cheirasse mal.

Novamente, nesta cena, o humor encontra-se relacionado pelas imagens e não pelas falas das pessoas, principalmente no caso da tradução da legenda para o português. A legenda torna-se o elemento de complemento para que se possa configurar o humor, a imagem pode ser considerada como instrumento humorístico, como já discutido por Lins (2003), Chiaro (2006), Tafingler (1996) e Bamba (1997). Esta é outra cena que foge ao *script* do que se poderia caracterizar como elemento desencadeador de

humor. O tradutor não se utilizou nenhuma estratégia que pudesse contribuir para a manutenção do humor, mas este se configura pela complementação de imagem e legenda.

Ao concluirmos as análises das cenas deste episódio, podemos constatar que em metade das cenas há indícios de que ocorreu a perda do sentido de humor, não atendendo a nenhum dos elementos propostos por Bergson (1978), Propp (1992) e Raskin (1985) *apud* Possenti (1998). Nas outras cenas, o humor ocorreu devido à localização ou contextualização dos fatos, como proposto por Pym (2009), ou pela utilização da polissemia e ambiguidade que provocaram duplicidade de sentidos no episódio original como proposto por Travaglia (1989, 1990) complementando a contextualização dos fatos. Outro elemento que configura o humor é a utilização da imagem como complemento à legenda, que foi discutido por Lins (2003), Chiaro (2006), Tafingler (1996) e Bamba (1997). Houve uma cena em que ocorreu o uso da convencionalidade proposta por Tagnin (2005), mas que só configurou o humor em complemento com outros elementos.

Notamos ainda a ocorrência de uma cena em que se caracteriza o humor pela quebra de normas sociais, que se encontra incluída nos elementos que provocam o humor propostos por Bergson (1978), mas este autor afirma que o humor só se configura se todos os elementos forem contempladas, o que contraria sua proposta, pois o humor foi capaz de se caracterizar apenas por um dos elementos.

4.3 Episódio 3: *The Red Dot*

Nome do Episódio: *The Red Dot*

Situando o episódio: Episódio nº 11 da 3ª temporada. Este é o primeiro episódio do terceiro DVD da 3ª temporada.

Personagens: Jerry Seinfeld, Cosmo Kramer (Michael Richards), Elaine Benes (Julia Louis-Dreyfus) e George Costanza (Jason Alexander).

Sinopse: George e Jerry vão ao escritório de Elaine, para Jerry devolver o relógio dela que ele encontrou em seu sofá. O namorado de Elaine se recuperava de um problema de alcoolismo, e, sem querer, pega o copo de bebida de Elaine que ela pediu para Jerry segurar. Elaine arranja um emprego para George em seu escritório, e George compra uma blusa de *cashmere*, em promoção porque tinha um defeito, para Elaine, em agradecimento por ela ter lhe arranjado o trabalho. George foi demitido do trabalho por transar com a faxineira em seu local de trabalho.

Neste episódio optamos por analisar 12 cenas, numeradas de 01 a 12. Seguem-se as análises das cenas.

The Red dot - 1

- There's Elaine.	Olha a Elaine.
- See that guy she's talking with?	
- That's her new boyfriend.	-Aquele cara é o novo namorado dela.
- Really?	-Verdade?
He works here in the office?	Ele trabalha aqui?
They're having a little fling,	Eles estão tendo um caso,
so don't say anything to anyone.	não comente nada.
Who am I gonna tell, my mother?	Vou contar para minha mãe?
Like I have nothing better to talk about.	Como se não tivesse o que falar.
You don't.	Não tem mesmo.
He's a recovering alcoholic.	É um alcoólatra em recuperação!
- Really?	-Verdade?
- He's been off the wagon two years.	-Deu um tempo na bebida!
- "Off the wagon"?	- "Na bebida"?
- I think it's "off the wagon."	-Acho que é na bebida".
I think it's "on the wagon."	Acho que é com a bebida".

Quadro 27 - Excerto 1 - Episódio *The Red dot*.

Neste excerto, George e Jerry estão conversando e chegam ao escritório em que Elaine trabalha. Jerry comenta com George sobre o rapaz conversando com Elaine, *They're having a little fling* e diz que (eles estão tendo um caso), e pede ao George *so, don't say anything to anyone* (não comente nada). Ele pergunta irritado, *Who am I gonna tell, my mother? Like I have nothing better to talk about* (vou contar pra minha mãe?) dando a entender que não tem ninguém para comentar o assunto, ou (como se não tivesse o que falar) ou o que fazer. Muito ironicamente, Jerry confirma que ele não tem mesmo o que fazer, por isso deixa a entender que ele fala demais. Este trecho do diálogo é engraçado, apresenta a claqué do riso, mas não é mostrado pela legenda, apenas pela ironia que o Jerry utiliza em sua fala, como apresentado por Travaglia (1989, 1990).

No outro trecho do mesmo diálogo Jerry comenta que *He is a recovering alcoholic* (É um alcoólatra em recuperação!). *He's been off the wagon two years.* (deu um tempo na bebida!). George e Jerry discutem se é *off the wagon* ou *on the wagon*, que o tradutor optou por “na bebida”, ou “com a bebida”. Trata-se de uma expressão idiomática, em que a expressão *on the wagon* significa abster-se do álcool ou parar de beber, e *off the wagon* significa que a pessoa voltou a beber. Na legenda em português, o tradutor optou por (deu um tempo ‘na bebida’) para o trecho *off the wagon* e (‘com a bebida’) para *on the wagon*. Acreditamos que esta não tenha sido uma opção muito feliz, porque, em português, se dissermos que uma pessoa deu um tempo ‘na bebida’ ou ‘com a bebida’, em ambos os casos, significa que ela ‘parou de beber’, mas em inglês, as expressões têm significados diferentes, podem parecer significados parecidos e provocar equívocos, pois são expressões que têm significados opostos.

Esta expressão parece que é utilizada normalmente pelas pessoas, mas muitas delas têm dúvidas em como utilizá-la, e ela aparece outras vezes durante o episódio, e os personagens apresentam dúvidas em sua utilização. Jerry volta a utilizá-la, e Elaine também fala que o namorado *can fall off the wagon* para se referir ao namorado Dick, que pode voltar a beber durante sua recuperação. Neste caso a cena é engraçada pela confusão mostrada na fala, que não é apresentada na legenda, mas a imagem como foi discutido por Lins (2003), Chiaro (2006), Tafingler (1996) e Bamba (1997) é capaz de mostrar a confusão feita pelos personagens como complemento e provocar o humor.

The Red dot - 2

So have you ever done this kind of work before?	Já trabalhou com isso?
Well, you know, book reports, that kind of stuff.	Bom, sinopses... Essas coisas.
- Who do you read?	-Quem você lê?
- I like Mike Lupica.	-Gosto de Mike Lupica.
Mike Lupica?	
He's a sportswriter for the Daily News.	Ele é cronista esportivo do Daily News.
- I find him very insightful.	muito perspicaz.
- No, I mean authors.	-Estou falando de escritores.
Well...	
...a lot of good ones.	Muitos dos bons!
Lot of good ones.	
I don't even wanna mention anybody...	Nem quero citar ninguém,
...because I'm afraid I'm gonna leave somebody out.	para não esquecer os outros.
- Name a couple.	-Cite dois.
- Who do I like?	-De quem eu gosto?
I like Art Vandelay.	Gosto de Art Vandelay!
- Art Vandelay?	
- He's an obscure writer.	É um escritor obscuro.
Beatnik, you know, from the village.	Beatnik, do Village.
What's he written?	O que ele escreveu?
Venetian Blinds.	Venezianas.

Quadro 28 - Excerto 2 - Episódio *The Red dot*.

Neste trecho, Elaine apresenta George para seu patrão, como uma entrevista para ele vir a trabalhar em seu escritório, uma editora, e o patrão pergunta se ele já fez este tipo de trabalho antes. A cena é engraçada, porque George tenta se passar por entendido da área, e o chefe pergunta o que ele lê, e ele cita um cronista esportivo, ao que o patrão pergunta por algum autor, e George cita um autor que é totalmente desconhecido. A legenda em português é bem resumida, mas as tentativas do George em se justificar, que é um escritor obscuro, tornam a cena engraçada, mesmo que a legenda não mostre nada em especial. Neste caso, novamente é a imagem complementando a fala, como proposto por Lins (2003), Chiaro (2006), Tafingler (1996) e Bamba (1997) que torna a cena engraçada.

The Red dot - 3

Can you see it?	-Eu vejo.
- Well, I can see it.	-Mas sabe onde fica.
- But you know where it is.	-O que quer? Que eu não olhe?
- What do you want me to do, not look?	-Finja que não sabe onde está.
- Pretend you didn't know it was there.	-Dá para ver?
- Can you see it?	-É difícil fingir,
- It's hard to pretend...	-porque sei.
...because I know where it is.	-Dê uma geral.
- Can't you take an overview?	Quer uma visão geral?
You want me to take an overview?	Eu vejo um sovina
I see a cheap man	segurando uma blusa
holding a sweater...	e tentando se dar bem.
...trying to get away with something.	

Quadro 29 - Excerto 3 - Episódio *The Red dot*.

Neste excerto, George e Jerry foram procurar um presente para Elaine, para agradecer por ela ter arranjado um emprego para o George. Eles não sabem o que comprar, e o Jerry encontra uma blusa de *cashemere* muito mais barata que o normal, mas depois descobrem que é porque a blusa tem um defeito, está manchada. George quer se aproveitar e levar a blusa porque está muito barata, e tenta convencer Jerry de que não dá para perceber o defeito, e que talvez Elaine nem note o defeito. Durante a conversa, George pergunta para o Jerry, *Can't you take an overview?* (Dê uma geral!), ao que Jerry pergunta: *You want me to take an overview?* (quer uma visão geral?). Jerry novamente é irônico e responde: *I see a cheap man holding a sweater ... trying to get away with something.* (Eu vejo um sovina segurando uma blusa e tentando se dar bem). A cena é engraçada pela utilização da ironia na fala, que conforme Travaglia (1989, 1990) é um elemento caracterizador do humor e o complemento da imagem como discutido por Lins (2003), Chiaro (2006), Tafingler (1996) e Bamba (1997). A legenda apresenta uma tradução sintética, mas é possível perceber a ironia do Jerry pela cena, o que não compromete o entendimento da situação.

The Red dot - 4

- That is damn good Scotch.	-É um ótimo Scotch.
I could do a commercial for this stuff.	Eu faria um comercial para isso.
Boy, that Hennigan goes down smooth...	Hennigan's desce macio...
...and afterwards, you don't even smell.	e depois nem com bafo você fica.
That's right, folks. I just had three shots of Hennigan's, and I don't smell.	É isso, pessoal, tomei três doses de Hennigan's e nem cheiro.
Imagine, you can walk around drunk all day.	Imagine você podendo andar bêbado o dia todo.
That's Hennigan's, the no-smell, no-tell Scotch.	Nada de cheiro, nada de nada.
- Hello, everybody.	Scotch.
- Hey, George, come here.	Vou te contar.
I'm gonna tell you what I think.	mesmo sem você querer saber
I know you don't care what I think,	sobre o que é.

Quadro 30 - Excerto 4 - Episódio *The Red dot*.

Neste excerto, Jerry e Elaine estão tentando descobrir se o namorado dela voltou a beber, e Jerry propõe ao Kramer tomar uma dose de *whisky* para que eles possam cheirá-lo e verificar se ele fica com “bafo de bebida”. Kramer toma uma dose do *whisky*, acha o *whisky* muito bom, e diz que até faria um comercial para a bebida. A cena fica engraçada, porque Kramer não se preocupa com os outros e começa a fazer um discurso a favor do *whisky*. George também chega neste intervalo, mas Kramer continua com seu discurso, pois ele acha incrível poder beber e não ficar ‘com bafo’. A legenda é resumida e sintética, apresenta uma tradução próxima ao original, mas não compromete o entendimento da situação porque a imagem complementa o que não é dito, conforme proposto por Lins (2003), Chiaro (2006), Tafingler (1996) e Bamba (1997).

The Red dot - 5

Oh, George, this is beautiful.	Que lindo! É cashmere?
Is this cashmere?	
- Of course it's cashmere.	-Claro que é.
- Oh, I love cashmere.	-Adoro cashmere.
- Who doesn't?	Quem não gosta?
- Oh, my God.	
George, this must have cost a fortune.	Deve ter custado uma fortuna!
Money.	Dinheiro...
Jerry, how could you let him spend so much?	Como deixou ele gastar tanto?
I tried to stop him.	Tentei impedi-lo...
I couldn't. He just wants to make people happy.	mas não deu, ele quer fazer as pessoas felizes.
George, this is one of the nicest things anyone has ever given me.	Esta é uma das coisas mais legais que já ganhei.

Quadro 30 - Excerto 5 - Episódio *The Red dot*.

Este trecho é uma continuação da parte anterior, e George chega trazendo a blusa ‘com defeito’, que ele trouxe de presente para Elaine. No diálogo, Elaine diz: *Oh, my god. George, this must have cost a fortune. Jerry, how could you let him spend so much?* (Deve ter custado uma fortuna! Como deixou ele gastar tanto? apontando para o Jerry.). A resposta de Jerry é novamente muito irônica, como segue: *I tried to stop him. I couldn't. He just wants to make people happy.* (Tentei impedi-lo ... mas não deu, ele quer fazer as pessoas felizes). Jerry foi irônico, porque, quando George tenta comprar uma blusa com defeito para dar de presente à Elaine, e tenta convencer Jerry que nem dava para notar o defeito, Jerry o chama de sovina, e fala que ele só quer se dar bem. E em seguida, na presença de Elaine, Jerry afirma que George só queria ver as pessoas felizes.

A tradução da legenda é resumida, próximo ao texto original, mas acreditamos que não compromete o entendimento da situação, porque é possível perceber o quanto Jerry se utiliza da ironia, que, conforme já apontado por Travaglia (1989, 1990), torna-se o elemento gerador do humor da cena. A imagem como mencionado por Chiaro (2006), Lins (2003), Tafingler (1996) e Bamba (1997) também ajuda a complementar o humor nesta cena, pois a ironia na imagem é facilmente percebida pelo telespectador.

The Red dot - 6

You're gonna wear it out already.	Tire logo.
It's for special occasions, this thing.	é só para ocasiões especiais.
What's that red dot on your sweater?	O que é essa mancha vermelha na blusa?
- What?	
- Listen, take it off.	Tire isso.
I'm getting hot just looking at it.	estou ficando com calor só de olhar.
What is this?	O que é isso?
It's like a red dot.	Parece uma mancha.
What? What red dot?	
What are you talking about?	Do que está falando?
Jerry, come here for a second.	
Do you see anything here?	Jerry, você vê alguma coisa?
I don't know.	Não sei.
I don't know.	Não sei.
- What don't you know?	-Não sabe o quê?
- I don't know.	-Não sei.
Well, do you see it, or don't you?	Você vê ou não vê?
Say that again.	Pode repetir?
Do you see it, or don't you?	Você vê ou não vê?
Do I see it or don't I?	Vejo ou não vejo?
That's the question.	Eis a questão.
Now, what did you ask me again?	O que me perguntou mesmo?

Quadro 31 - Excerto 6 - Episódio *The Red dot*.

Nesta cena, Elaine veste a blusa de cashmere e se dirige para o espelho, para ver como ficou, e o George diz a ela: *Your're gonna wear it out already. It's for special occasions, this thing.* (Tire logo, é só para ocasiões especiais). Na verdade, não passa de uma desculpa, para Elaine não perceber que ele estava com medo que ela visse a mancha vermelha na blusa. E, antes que alguém percebesse, Kramer, que estava deitado no sofá vendo uma revista e já havia tomado alguns *whiskies*, pergunta: *What's that red dot on your sweater?* (O que é essa mancha vermelha na blusa?) Todos olham para Kramer ao mesmo tempo, mas Jerry faz uma cara de desolado, como se já soubesse que tudo estava perdido.

George ainda tenta disfarçar, dizendo: *Listen, take it off. I'm getting hot just looking at it.* (Tire isso, estou ficando com calor só de olhar.) É claro que não adianta, e Elaine percebe a mancha na blusa. *What is this? It's like a red dot.* (O que é isso? Parece uma mancha.). No restante do diálogo Elaine pergunta aos dois - George e Jerry,

se eles vêem a mancha, e os dois ficam se enrolando tentando enganá-la, ficam repetindo a pergunta em vez de respondê-la. Neste caso, acreditamos que a configuração do humor atenda ao elemento da incongruência, conforme proposto por Tagnin (2005). A legenda é resumida, com uma tradução próxima do original, mas que não compromete o entendimento da cena engraçada. Mais uma vez, a imagem, de acordo com Tafingler (1996), Bamba (1997), Lins (2003) e Chiaro (2006) complementa a incongruência da cena, a fala e a legenda, tornando tudo engraçado.

The Red dot - 7

You had sex with the cleaning woman	Transou com a faxineira
on your desk?	na sua mesa?
Who are you?	Quem é você?
How did you do that?	Como fez isso?
Hennigan's.	Hennigan's.
...she starts vacuuming,	Ela começou a aspirar.
back and forth, back and forth...	para frente e para trás...
...her hips swivelling...	Os quadris girando,
...her breasts...	os seios...
Convulsing?	Sacudindo?
- Convulsing?	-Sacudindo?
I don't know if it was the alcohol	Não sei se foi o álcool
or the ammonia...	ou o amoníaco...
...but the next thing I knew,	só sei que depois estávamos
she was mopping the floor with me.	os dois esfregando o chão.
- And how was it?	-Como foi?
- The sex was okay...	-O sexo foi normal...
...but I threw up from the Hennigan's.	mas vomitei todo o Hennigan's.
Good thing the cleaning lady	Ainda bem
was there.	que a faxineira estava lá.

Quadro 32 - Excerto 7 - Episódio *The Red dot*.

No excerto 7, George e Jerry estão no restaurante, e George conta para Jerry que transou com a faxineira em sua mesa, no escritório. Jerry não acredita no que ele disse, e pergunta como aconteceu. George se refere ao *Hennigan's*, o *whisky* que Jerry deu para Kramer provar, e ele fez tanta propaganda de que era muito bom. Jerry pergunta ao George como isto ocorreu, porque ele não bebe, mas aconteceu. Sobre o sexo, George

diz que foi normal, mas que ele vomitou o *Hennigans's*, e Jerry comenta que ainda bem que a faxineira ainda estava lá.

A legenda na cena apresenta-se completa, com uma tradução próxima do original, mas não apresenta nenhum dos elementos propostos por Bergson (1978), Propp (1992) e Raskin (1985) *apud* Possenti (1998) ou ainda pelos outros elementos propostos pelos outros autores e que também possam configurar o humor. As claque de riso aparecem na cena, mas não é mostrado na legenda.

The Red dot - 8

Let me ask you something.	
Did George buy that sweater	O George comprou a blusa
knowing the red dot was on it...	com a mancha
...because it was cheaper?	porque era mais barata?
- Okay. You just gave me the answer.	-Acabou de me responder.
- No, I didn't.	-Eu não!
Yes, you did. Yes, you did.	Respondeu, sim.
I saw your expression.	Vi sua expressão.
I didn't have an expression.	Não tive expressão.
I have a deviated septum.	tenho desvio de septo.
I have to...	
I have to open my mouth	Às vezes preciso
sometimes to breathe.	abrir a boca para respirar.
How much did he save?	Quanto ele economizou?
Frankly, I am shocked that you	Estou chocado que possa
could ask such a question of me.	perguntar isso para mim...
If I... The only surprise was how	pois você ache que sou o único.
you could even think of that.	Como pôde pensar nisso?
That's what you were seeing.	Era isso que dizia.

Quadro 33 - Excerto 8 - Episódio *The Red dot*.

George toca o interfone e Jerry diz a ele para subir, e Elaine pergunta para Jerry se George comprou a blusa com a mancha porque era mais barata? Como Jerry já sabe que foi, ele faz uma cara muito estranha, mas não fala nada, então Elaine deduz que a resposta é sim. Elaine fala para Jerry que ele acabou de responder, porque ela viu sua expressão e Jerry tenta se explicar, que não é nada do que ela pensa.

Mais uma vez a parte engraçada fica por conta da imagem, como proposto por Lins (2003), Chiaro (2006), Tafingler e Bamba (1997), mostradas pelas tentativas de

explicação do Jerry. A legenda é muito próxima da fala, mas a imagem é o elemento que desencadeia o humor.

The Red dot - 9

Elaine's in the bathroom.	A Elaine está aí,
She's wise to the red-dot thing.	obcecada com a mancha.
She's asking me	Já me perguntou um monte de coisa.
all kinds of questions about it.	
- Did you tell her anything?	Contou alguma coisa?
- No.	
- You swear?	Jura?
- I'm not swearing. I don't wanna swear.	-Não vou jurar, não quero jurar.
- Come on, swear.	Jure!
- No.	
- Oh, you told her, didn't you?	Você contou, não é?
- No.	
Hey, George, did you buy that sweater	Você comprou a blusa
knowing the red dot was on it...	sabendo da mancha
...because you could get it	
at a discount?	para ter desconto?
What?	O quê?
- Did I what?	
- You did, didn't you?	Foi isso, não é?
Elaine, I'm shocked.	Estou chocado!
- Well, Jerry told me that you did.	Jerry me contou.
- You told her?	-Contou?
How could you tell her?	Como pôde? Você jurou!
What kind of friend are you?	Que amigo é você?
I didn't tell her, you stupid idiot.	Eu não falei nada!
She tricked you.	Ela te enganou!

Quadro 34 - Excerto 9 - Episódio *The Red dot*.

Na continuação do diálogo anterior, George chegou e Elaine foi ao banheiro. Enquanto isso, Jerry diz a George que Elaine está fazendo muitas perguntas sobre a blusa. George quer saber se Jerry contou para ela, e Jerry diz que não contou nada. Só que Elaine é esperta, e diz ao George que Jerry contou para ela que ele comprou a blusa só porque estava barata porque tinha defeito, e George acaba se enrolando com isto. O nervosismo de George, tentando se explicar, se enrolando com as mentiras, e a ironia utilizada pelo Jerry e pela Elaine, tornam-se os elementos desencadeadores do humor na cena, conforme discutido por Travaglia (1989, 1990).

Na cena seguinte, George tenta se justificar para Elaine, pois ele estava desempregado, e enquanto ele fala com Elaine, Jerry tira um lenço do bolso e começa a limpar os olhos como se estivesse chorando. Novamente Jerry usa a ironia, de acordo com o discutido por Travaglia (1989, 1990) que, juntando-se à imagem de acordo com a proposta de Lins (2003), Chiaro (2006), Tafingler (1996) e Bamba (1997) complementam-se tornando a cena engraçada.

The Red dot - 10

What's this?	O que é isso?
I was in a men's room the other day.	Fui a um banheiro
They had the hand blower instead of	que tinha secador
the paper towels. You know this thing?	em vez de papel.
I like the hand blower, I have to say.	Eu gosto do secador.
Takes a little bit longer,	demora um pouco mais mas quando
but I feel when you're in a room...	você está num lugar fedido...
...with a revolting stench, you want	quer passar
to spend as much time as you can.	o máximo de tempo ali.

Quadro 35 - Excerto 10 - Episódio *The Red dot*.

Esta cena é uma parte do programa stand-up comedy de Jerry, no clube. Jerry comenta sobre a situação de entrar em um banheiro e encontrar lá um secador de mão no lugar do papel toalha. Jerry sugere imaginar que, se o local estiver 'fedido', e sabendo-se que o secador demora mais, às vezes é uma satisfação você ter que passar mais tempo lá. Esta é uma fala também irônica e, acreditamos que, quando o Jerry conta, é possível você se imaginar no local, no banheiro, 'fedido', e a demora do secador para secar suas mãos. Novamente a imagem como discutido por Lins (2003), Chiaro (2006), Tafingler (1996) e Bamba (1997) e a ironia tornam-se elementos complementares e desencadeadores do humor na cena.

The Red dot - 11

Oh, well, wait a second.	Parece que temos
I believe we have a heckler,	um indivíduo inoportuno aqui.
ladies and gentlemen.	
Dick, I don't know	Não sei qual é seu problema.
what your problem is.	
It's not my fault.	Não tenho culpa
you're back on the wagon.	se voltou na bebida.
It's "off the wagon."	É [com a bebida].
In the old days, how do you think they	Como acha que transportavam
got the alcohol from town to town?	álcool de uma cidade para outra?
- I don't know.	-Não sei.
- On a wagon.	-Em vaquões.
Don't you think they broke into a	Não acha que quebravam
couple of those bottles along the way?	algumas garrafas no caminho?
You can't drink on a wagon.	Não dá para beber num vaquão.
It's too bumpy.	sacode muito.
They had smooth trails.	Há trilhos bem lisos.

Quadro 36 - Excerto 11 - Episódio *The Red dot*.

Neste excerto, Jerry está no clube, em seu programa *stand-up comedy*, e Dick, o namorado de Elaine que se recuperava do alcoolismo, começa a importunar Jerry. Novamente aparece a expressão idiomática sobre a bebida - *on the wagon* / *off the wagon*, e ela é utilizada de maneira equivocada pelo Jerry, pois se o Dick voltou a beber, a expressão correta deveria ser que ele está *off the wagon*. A opção do tradutor também, mais uma vez, não foi adequada, pois ele usou 'na bebida' e 'com a bebida', que em português, apresentam o mesmo significado para quem está bebendo em excesso. Neste caso, em português, o tradutor poderia ter optado por 'voltou a beber'.

A fala do Jerry mostra-se assim: *It's not my fault you're back on the wagon*. (Não tenho culpa se voltou na bebida). A resposta do Dick: *It's 'off the wagon'*. (É com a bebida). Se o Dick se referia a ele ter voltado a beber, deveria mesmo ser *off the wagon*. Para as pessoas que conhecem o contexto da cultura americana, seria até fácil perceber a inadequação, mas para o público brasileiro, que na maioria das vezes não conhece o contexto das expressões idiomáticas, passaria despercebido. Esta confusão pode gerar uma incongruência, conforme discutido por Tagnin (2005) e tornar-se engraçada no contexto original, mas a tradução não ajudou a esclarecer o fato, nem contribuir para que se tornasse engraçada. A expressão idiomática provocou confusão

quando o Jerry e o Dick fizeram seu uso no episódio, e a confusão não foi desfeita na legenda em português. O tradutor não conseguiu trazer a mesma incongruência para a legenda ou adequá-la ao contexto cultural brasileiro, perdendo-se assim um elemento que poderia configurar o humor.

The Red dot - 12

I'm gonna get right to the point.	Vou direto ao ponto.
It's come to my attention	Soube que você e a faxineira
that you and the cleaning woman...	tiveram uma relação sexual
...have engaged in sexual intercourse	na mesa da sua sala.
on the desk in your office.	
Is that correct?	correto?
- Who said that?	-Quem disse?
- She did.	-Ela.
Was that wrong?	Foi errado?
Should I not have done that?	Não devia ter feito isso?
I gotta plead ignorance	Devo alegar ignorância
on this thing...	no assunto.
...because if anyone	
had said anything to me...	Ninguém me falou.
...when I started here that that	quando entrei aqui
sort of thing was frowned upon...	que isso era reprovado.
You know, because I've worked	Trabalhei em vários escritórios.
in a lot of offices...	
...and I tell you,	
people do that all the time.	as pessoas sempre fazem isso.
You're fired.	Está demitido.

Quadro 37 - Excerto 12 - Episódio *The Red dot*.

O excerto 12 deste episódio é “hilário”, pois apresenta uma conversa entre o dono da editora e o George, em seu novo trabalho. Ele foi demitido por transar com a faxineira na mesa de seu escritório. A conversa se desenvolve da seguinte maneira: *I'm gonna get right to the point*. (Vou direto ao ponto.) *It's come to my attention that you and the cleaning woman ... have engaged in sexual intercourse on the desk in your office*. (Soube que você e a faxineira tiveram uma relação sexual na mesa da sua sala.) O George faz uma cara de quem não está entendendo qual é o problema. E ainda pergunta: *Was that wrong?* (Foi errado?) *... because if anyone had said anything to me ... when I started here that that sort of thing was frowned upon ...* (Ninguém me falou, quando

entrei aqui que isto era reprovado.) *People do that all the time*. (as pessoas sempre fazem isso.) E George argumenta como se isso fosse uma coisa normal, que as outras pessoas fazem isso, e o chefe responde com ironia mandando que ele “caia fora” imediatamente.. A tradução é resumida, sintética, mas é próxima ao texto original, e a cena torna-se engraçada pelo uso da ironia, de acordo com o que foi discutido por Travaglia (1989, 1990) e pela imagem como complemento à fala ou a legenda, como proposto por Lins (2003), Chiaro (2006), Tafingler (1996) e Bamba (1997). já mostrado antes.

Após finalizarmos as análises das cenas deste episódio, observamos que em quase todas as cenas ocorre a configuração do humor no episódio original, mas que neste caso, o humor não se constitui a partir dos elementos anteriormente propostos pelos principais estudiosos do humor utilizados em nosso trabalho como Bergson (1978), Propp (1992) e Raskin (1985) *apud* Possenti (1998).

Em parte das cenas o elemento predominante para caracterizar o humor é a ironia discutida por Travaglia (1989, 1990), e a imagem, em quase todos os casos, como complemento ao elemento linguístico, como discutido por Lins (2003), Chiaro (2006), Tafingler (1996) e Bamba (1997). Em uma das cenas ocorre uma situação de incongruência, elemento proposto por Tagnin (2005) como desencadeador do humor, e esta incongruência se combina com a imagem, contribuindo para que a cena se torne engraçada. Apenas duas cenas deste episódio não apresentam nenhum dos elementos caracterizadores do humor discutidos pelos autores por nós estudados.

4.4. Episódio 4: *The Fix-Up*

Nome do Episódio: *The Fix-Up*

Situando o episódio: Episódio nº 17 da 3ª temporada. Este é o primeiro episódio do quarto DVD da 3ª temporada.

Personagens: Jerry Seinfeld, Cosmo Kramer (Michael Richards), Elaine Benes (Julia Louis-Dreyfus) e George Costanza (Jason Alexander).

Sinopse: Jerry e George saem para jantar e George reclama da dificuldade de se encontrar uma mulher para namorada. Elaine e Cynthia saem para jantar, e Cynthia reclama da dificuldade de se encontrar um homem para namorado. Jerry e Elaine resolvem apresentar George para Cynthia, a amiga de Elaine. Os dois se dão muito bem, mas George fica preocupado ao tomar consciência de que Kramer deu a ele uma camisinha com defeito.

Neste episódio, optamos por analisar 11 cenas, numeradas de 01 a 11. Seguem-se as análises das cenas.

The Fix-up - 1

I never really understood...	Eu nunca entendi...
...the importance of the conductor.	a importância do maestro.
Between you and me,	Cá entre nós,
what the hell is this guy doing?	o que esse cara faz?
Do you really need somebody	Precisa ter um cara agitando
waving a stick in your face...	uma vareta na sua cara...
...to play the violin?	para te ajudar a tocar violino?
Does that really help you out?	
I could see how we need him	Entendo que precisem dele
at the beginning, okay?	no começo.
Tap, tap, tap.	
"Start." Okay.	
I could see how you need that.	Isso dá para entender.
But once we're going, okay.	Mas depois que começou,
Once it's all happening...	que está tudo rolando...
...what do we need him for then?	para quê?
I don't see the cellist looking up,	Imagina o violoncelista:
"I'm confused. I don't know what to do."	"O que eu faço? Estou perdido!"
And the conductor goes,	Aí o maestro responde:
"Do this. Like this..."	"Faça assim."
"Oh, okay, thank you.	"Legal, muito obrigado."
Thank you very much."	

Quadro 38 - Excerto 1 - Episódio *The Fix up*

Neste excerto, Jerry faz seu programa *stand up comedy*, no clube, e está comentando para que serve um maestro. Jerry explica que, no começo, devem precisar dele para mostrar como começar, mas depois, ele não seria necessário, pois não dá para imaginar que algum instrumento esteja ‘perdido’. A tradução da legenda não apresenta nada especial, é sintética, mas é de fácil compreensão, então é possível entender sua crítica e a cena torna-se engraçada. Jerry é irônico quando fala com as pessoas no clube, e a ironia é o elemento caracterizador do humor, de acordo com o que foi discutido por Travaglia (1989, 1990).

The Fix-up - 2

At least you're not bitter.	Pelo menos, você não é amarga.
Who says I'm not bitter?	Quem disse que não sou?
- Aren't you too young to be bitter?	-Não é muito nova para isso?
- No, you can be young and bitter.	-Você pode ser nova e amarga.
Just maybe not as bitter as I'll be	Talvez não tão amarga quanto
10 years from now.	serei daqui a dez anos...
But I'm bitter.	mas sou. Não conte para ninguém.
Anyway, don't tell anyone.	
Don't worry. Your bitterness	Não se preocupe, sua amargura
is safe with me.	está guardada comigo.
Okay. Order me a piece of cake.	Peça uma torta para mim.
I'm gonna go throw up.	Vou vomitar.

Quadro 39 - Excerto 2 - Episódio *The Fix up*

Neste excerto, Elaine e Cynthia estão jantando, e Cynthia reclama da dificuldade para se encontrar um namorado, afirma que ela mesma não se importa tanto, mas que sua mãe a deixa assim, tão preocupada. Elaine comenta que: *At least you're not bitter.* (Pelo menos, você não é amarga.) Ao que Cynthia responde: *Who says I'm not bitter?* (Quem disse que não sou?) *Just maybe not as bitter as I'll be 10 years from now.* (Talvez não tão amarga quanto serei daqui a 10 anos ...) Acreditamos que, neste caso, ocorra a quebra da convencionalidade, como discutido por Tagnin (2005), pois normalmente as pessoas não admitem que são amargas, fugindo assim, do que é esperado. Outro fato é que torna-se possível perceber a ironia presente na conversa das duas amigas e que também pode se caracterizar como engraçado, como mais um elemento discutido por Travaglia (1989, 1990).

Outra parte interessante é quando as duas estão conversando, e a Cynthia se levanta de repente, e pede para Elaine pedir uma torta para ela, que ela vai vomitar. Mais uma vez, ocorre a quebra da convencionalidade, pois não se espera que alguém se levante da mesa para vomitar, ao mesmo tempo em que pede uma torta de sobremesa. Este pode ser mais um elemento de humor da cena.

The Fix-up - 3

Look at my hands.	Olha as minhas mãos.
Look.	
Filthy from the paper.	Estão imundas por causa do jornal.
They should give you a Wet-Nap when	Deviam te dar toalhinhas
you buy one, like at those rib joints.	perfumadas, como em avião.

Quadro 40 - Excerto 3 - Episódio *The Fix up*

Neste excerto, Jerry se queixa das mãos imundas por causa do jornal que ele lê, e que deviam das toalhinhas perfumadas quando você compra um, como no avião, como se esta fosse a obrigação de quem vende um jornal. É uma fala irônica, e como mencionado por Travaglia (1989, 1990), este pode ser um elemento desencadeador do humor.

The Fix-up - 4

You know what your problem is?	Sabe qual é o seu problema?
Your standards are too high.	Seus padrões são muito altos.
I went out with you.	Eu saí com você.
That's because my standards	Porque meus padrões
are too low.	são muito baixos.

Quadro 41 - Excerto 4 - Episódio *The Fix up*

Elaine e Jerry estão discutindo sobre armar a apresentação de George e Cynthia, e Elaine diz que nunca armou nada para ninguém e que não vai começar justamente

pelo George. Jerry questiona porque justamente por George, perguntando se ela acha que a amiga é tão boa para ele? Os dois personagens são muito irônicos, e cada um parece querer insultar o outro. Elaine fala para Jerry: *You know what your problem is? Your standards are too high.* (Sabe qual é o seu problema? Seus padrões são muito altos.) Jerry responde: *I went out with you.* (Eu saí com você.) E Elaine responde: *That's because my standards are too low.* (Porque meus padrões são muito baixos.) Como já discutido anteriormente, atentamos mais uma vez para a proposta de Travaglia (1989, 1990) apresentando a ironia como o elemento que desencadeia o humor.

No caso específico desta cena, além da ironia é possível perceber que a imagem complementa a configuração do humor, tal como apresentado por Lins (2003), Chiaro (2006), Tafingler (1996) e Bamba (1997).

The Fix-up - 5

- Would you take her out?	- Sairia com ela?
- Yes, I would.	- Sairia.
- You hesitated.	- Você hesitou.
- What hesitate? I didn't hesitate.	- Hesitei nada.
- Something's up. You hesitated.	- Tem algo errado. Você hesitou.
I'm telling you, she's good-looking.	Estou falando, ela chama a atenção.
- What about the body?	- E o corpo? - Belo corpo.
- Good body. Nice body.	
- How nice?	- O quanto?
- Nice. Pretty nice.	- Belo.
- Really good?	- Bom?
- Really very nice and good.	- Muito e bastante belo e bom.
- What about personality?	- E a personalidade?
- Good personality.	- Boa.
Funny. Bright.	Divertida, inteligente.
I don't want anyone smarter than me.	Não quero ninguém mais inteligente que eu.
How could she be smarter than you?	Como ela poderia ser mais inteligente que você?
All right, let's see. Let's see.	

Quadro 42 - Excerto 5 - Episódio *The Fix up*

Neste trecho Jerry estava tentando convencer George a conhecer Cynthia, e George faz muitas perguntas a respeito dela, se Jerry sairia com ela, se é bonita, etc. A parte engraçada é quando Jerry faz um comentário sobre a Cynthia: *Funny. Bright.* (Divertida, inteligente.) e o George responde rapidamente: *I don't want anyone smater*

than me. (Não quero ninguém mais inteligente que eu.) E o Jerry, ironicamente responde: *How could she be smarter than you?* (Como ela poderia ser mais inteligente que você?) Mais uma vez é a ironia o elemento desencadeador do humor da cena, de acordo com a proposta de Travaglia (1989, 1990).

The Fix-up - 6

First of all, what does he do?	Primeira coisa: o que ele faz?
He was in real estate.	Era corretor de imóveis...
He's not working right now.	não está trabalhando agora...
Oh! He's not working?	Ele não está trabalhando?
No. No. No.	
How come he's not working?	Por que não está trabalhando?
Well, I mean, he got fired.	Ele foi despedido!
Why did he get fired?	Por quê?
Oh, right. Well...	
He tried to... poison his boss.	Ele tentou envenenar o chefe.
Excuse me?	Como é?
It's such a long story. Seriously,	É uma longa história.
he just had some problems at work.	Ele teve problemas no trabalho.
- Is he nuts?	Ele é maluco?
- No, no, no.	

Quadro 43 - Excerto 6 - Episódio *The Fix up*

Neste trecho, é Elaine que tenta convencer Cynthia a conhecer o George, e Cynthia faz um milhão de perguntas sobre ele. Quando Cynthia pergunta o que ele faz, Elaine diz que ele é corretor de imóveis, mas que não está trabalhando. Cynthia quer desistir, mas Elaine diz que ele teve problemas no trabalho e foi demitido, porque ele tentou envenenar o chefe. A imagem da Elaine tentando explicar esta situação é cômica por si só, neste caso, é a imagem novamente que complementa a cena, já discutida por Lins (2003), Chiaro (2006), Tafingler (1996) e Bamba (1997) e é o elemento que desencadeia o humor.

The Fix-up - 7

- What does he look like?	-Qual a aparência?
Well, he's got a lot of character in his face.	Ele carrega muita personalidade no rosto.
He's short. He's stocky.	Ele é baixo, atarracado...
He's fat.	É gordo.
Is that what you're saying, that he's fat?	Está dizendo que é gordo?
Powerful.	Forte.
He is so powerful. He can lift 100 pounds right up over his head.	Ele é muito forte. Levanta 45 kg acima da cabeça.
And, what else? What else?	O que mais?
Oh, right, well...	
He's, he's kind of...	Está perdendo um pouco,
Just kind of... Losing his hair.	só um pouquinho, o cabelo.
- He's bald?	É careca?
- No.	
No, no, no. He's not bald.	Não, não é careca.
He's balding.	Está ficando careca.
- So he will be bald?	Então, ele vai ficar careca.
- Yeah.	

Quadro 44 - Excerto 7 - Episódio *The Fix up*

Neste excerto, Cynthia faz perguntas sobre a aparência do George, pois Elaine tenta convencê-la de que ele é um bom partido. Só que todos sabem que George é baixinho, gordo, careca e preguiçoso, e vive desempregado. Então, como descrevê-lo amenizando suas características? A cena é engraçada, pela tentativa de Elaine ao montar a descrição do George. Novamente é a imagem já tratada por Lins (2003), Chiaro (2006), Tafingler (1996) e Bamba (1997) que complementa o ciclo que desencadeia o humor.

The Fix-up - 8

Is she sweet? I like sweet.	Ela é doce? Gosto de gente doce.
But not too sweet.	Mas não muito.
You could throw up from that.	senão você vomita.
I don't think you'll throw up.	Não acho que você vá vomitar.
She likes to throw up.	Ela gosta de vomitar.

Quadro 45 - Excerto 8 - Episódio *The Fix up*

Novamente a ironia do Jerry, que já sabia da história da Cynthia ir vomitar no restaurante, então ele usa esta estratégia, só que George não sabe do que ele está falando. Mais uma vez é a ironia proposta por Travaglia (1989, 1990) que desencadeia o humor.

The Fix-up - 9

We had an incredible phone conversation.	Tivemos uma ótima conversa pelo telefone...
We talked for, like, 20 minutes.	falamos por 20 minutos.
I threw away my notes in the middle of the call.	Joguei fora as anotações, no meio do papo.
So, Saturday night.	Sábado à noite?
She had to be impressed by that conversation.	Ela deve ter se impressionado.
It was a great performance.	Foi ótimo.
I am unbelievable on the phone.	Sou inacreditável ao telefone.
On the date, they should just have two phones on the table at the restaurant.	Só precisava de telefones na mesa do restaurante.
- Out we go Saturday night.	-Sábado à noite.
- I know.	-Eu sei.
- So, what did she say?	-O que ela disse?
- You're getting together Saturday night.	-Que vão sair no sábado.
- That's it?	Só isso?
- Yeah.	
- She didn't mention the conversation?	Ela não falou nada sobre o papo?
- No.	
See? I don't get that.	Não entendo.
We had a relaxed, stimulating, great conversation. She doesn't mention it?	Foi um papo estimulante! Ela não disse nada?
- Why not mention it?	Por que não falou nada?
- What?	
She could have mentioned it.	Ela podia ter falado do papo.
All right. All right. I'll go on the date.	Está bem, eu vou ao encontro.

Quadro 46 - Excerto 9 - Episódio *The Fix up*

Neste excerto, George está contando ao Jerry que conversaram por telefone, por muito tempo, e que ele é ótimo, inacreditável, ao telefone. Como ele e Cynthia vão sair no sábado, ele ainda menciona que só precisava de dois telefones na mesa do restaurante. Neste caso, acreditamos que a incongruência ou a quebra da convencionalidade discutidos por Tagnin (2005) sejam os elementos que desencadeiam o humor. A legenda em português é próxima do original, sintética, mas não é suficiente para configurar o humor.

The Fix-up - 10

You know my friend Bob Sacamano?	Sabe meu amigo, Bob Sacamano?
- The guy from Jersey.	O cara de Nova Jersey?
- He just got a job at a condom factory.	Ele está trabalhando numa fábrica de camisinhas.
Look at this. He gave me a gross.	Ele me deu um monte!
- What will you do with all of them?	-O que vai fazer com tudo isso?
- Oh, well...	-Bom...
Take some, Jerry. Grab them.	Peque algumas, Jerry.
No, thanks. They look like they came out of a cereal box.	Parece brinde de caixa de cereal.
Come on, Elaine, here.	Peque meio saco, Elaine.
Take half a bag.	Meio saco?
Half a bag?	
What am I, a hooker?	Tenho cara de prostituta?
Anyway, they look kind of cheap.	Elas não parecem ser boas.
I'll take one.	Vou pegar uma.
It's possible.	É possível.

Quadro 47 - Excerto 10 - Episódio *The Fix up*

Neste excerto, Kramer aparece no apartamento do Jerry, comentando que o amigo dele trabalha numa fábrica de camisinhas, e que deu a ele um saco cheio de camisinhas. Kramer oferece as camisinhas para todos, mas só o George pega uma e diz que vai experimentar. Elaine diz que elas parecem baratas, e Jerry diz que parecem brindes de caixinhas de cereal. Neste caso, é fácil se lembrar de situações brasileiras, pois quase todos acabam ganhando alguma coisa de um amigo que trabalha numa fábrica tal, leva e distribui para os amigos. A situação é engraçada pela semelhança com situações do cotidiano de brasileiros, pois podemos identificá-la em nosso contexto. Neste caso, não é necessário que o tradutor traga a situação para o nosso contexto, pois

já conhecemos algo semelhante, e assim, como proposto por Pym (2009) basta acionar os conhecimentos de mundo ou os conhecimentos culturais para que se configure o humor. A legenda em português é resumida e sintética, mas imagem também contribui para complementar o humor da cena, como discutido por Lins (2003), Chiaro (2006), Tafingler (1996) e Bamba (1997).

The Fix-up - 11

By the way, those condoms I gave you?	Sabe as camisinhas que te dei?
They're defective. Don't use them.	Estão com defeito, não use.
- What?	O quê?
- Yeah.	
- Defective?	Com defeito?
- Defective.	Como me dá camisinha
How could you give me	com defeito?
a defective condom?	
I didn't even know	Não sabia que estava com defeito.
they were defective.	
- Didn't think you'd use them.	Nem sabia que ia usar.
- What do you mean...?!	
Take it easy.	Calma!

Quadro 48 - Excerto 11 - Episódio *The Fix up*

Neste excerto, Kramer volta ao apartamento do Jerry, e, ao encontrar George, avisa para não usar as camisinhas que ele deu, porque estão com defeito. George quer matá-lo, pois ele já usou a que ganhou. A tradução é próxima do literal, mas a cena é engraçada pela imagem ao mostrar o desespero do George, de acordo com as discussões de Lins (2003), Chiaro (2006), Tafingler (1996) e Bamba (1997).

Ao observarmos as análises deste episódio, podemos concluir que em praticamente todas as cenas analisadas acontece a configuração do humor, mas, neste caso, o cômico ou engraçado não é caracterizado pelos elementos propostos pelos principais estudiosos do humor como Bergson (1978), Propp (1992) e Raskin (1985) *apud* Possenti (1998). Em metade das cenas analisadas o humor se caracteriza pela ironia proposta por Travaglia (1989, 1990) ou pela imagem como discutida por Lins (2003), Chiaro (2006), Tafingler (1996) e Bamba (1997), ou ainda pela combinação dos

dois elementos, ironia e imagem. Ainda podemos encontrar a quebra da convencionalidade e a incongruência discutidos por Tagnin (2005). Neste episódio, a legenda não contribui para a configuração do humor, e o tradutor não adota nenhuma estratégia que possa favorecer esta caracterização.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio das análises das cenas, buscamos investigar quais foram os mecanismos que o tradutor utilizou para adequar a recriação do humor para outra realidade, apresentando as situações engraçadas dos contextos da cultura americana para a cultura brasileira.

Nosso pressuposto inicial era de que as cenas de humor representadas na *sitcom Seinfeld* não eram mostradas em português com a mesma comicidade dos episódios originais, devido à questão das diferenças culturais, ocorrendo assim, perdas de sentido no processo de (re)significação ou (re)construção de sentidos do humor na tradução das legendas dos episódios para o português.

Buscamos investigar também se as situações de humor apresentam coerência em outro contexto cultural, uma vez que a comicidade é a base de sucesso das *sitcoms*. Acreditamos que as ambiguidades, ocorrências polissêmicas, jogos de palavras, ironias e incongruências presentes nos episódios foram parte dos problemas encontrados pelo tradutor e reconhecemos que o que pode parecer engraçado em uma situação cultural de um país pode não ter a mesma conotação em outra devido a questões linguísticas e culturais. Analisamos ainda a possibilidade de o cenário e as imagens representadas nos episódios, associados à legenda, tornarem-se elementos complementares ao entendimento do que é mostrado ao telespectador, contribuindo para manter a comicidade.

Nossa referência para a realização da pesquisa foi o questionamento inicial sobre as estratégias utilizadas pelo tradutor no processo de (re)construção dos sentidos do humor na tradução das legendas da *sitcom Seinfeld* para o português visando reproduzir os resultados de humor propostos na série original.

A partir de todas as análises, constatamos em alguns casos, como em cumprimentos, apresentações, cenas de diálogos mais simples, o tradutor optou pela não tradução destas falas para o português ou simplesmente ignorou estes diálogos, de modo que não aparecem nas legendas. Observamos que tais omissões não comprometem os textos analisados em português, porque a própria a imagem na cena se encarrega de transmitir o que está acontecendo, pois no caso das *sitcoms*, conforme citado por Taflinger (1996), a interação entre imagem e diálogos é de grande importância para a

compreensão dos fatos ocorridos. Ainda de acordo com Bamba (1997) Chiaro (2006) e Lins (2003), estes autores afirmam que “a fala é uma redundância da imagem”, e que “a imagem, o som e a legenda estão vinculados, que os códigos se sobrepõem e se complementam”.

Notamos que, nos episódios de *Seinfeld*, encontram-se presentes alguns dos elementos necessários à produção do humor, mencionados por Bergson (1978), Propp (1992) e Raskin (1985), *apud* Possenti (1998), mas em nenhum dos casos, todos os elementos propostos por um mesmo autor são contemplados, o que pode indicar que nem sempre será necessário ter todos estes componentes para que o humor seja encontrado.

Além da presença desses componentes do texto humorístico, encontramos a presença de outros itens, como os contextos linguísticos e extralinguísticos, principalmente por meio do uso das imagens, que, muitas vezes aparecem, e mesmo não sendo retratadas nas legendas, ou na tradução destas legendas, sua utilização visual pode dizer mais ao telespectador e contribuir para o caráter humorístico da cena.

Como Travaglia (1989, 1990), também Muecke (1992, p. 31) *apud* Mateo (1995) ressalta que a ironia nas falas dos personagens pode ser entendida como outro elemento explorado pela *sitcom* para atingir o humor durante os episódios. Para o autor, a “ironia é interpretada como uma categoria pragmática que ativa “uma série ilimitada de interpretações subversivas”, como um produto resultante da composição contextual das palavras e ações do personagem”. Estes autores discutem a ironia, a polissemia e a ambiguidade que provocam duplicidade de sentidos como elementos potencializadores do humor, e que aparecem em várias das cenas analisadas.

Ressaltamos que os personagens, ao fazerem uso da ironia nas cenas, provocam interpretações “subversivas” ou ambíguas, e podem levar o telespectador ao riso pela alteração ou “subversão” dos resultados que eram esperados.

Sintetizando as análises das cenas, retomamos o questionamento a respeito das estratégias empregadas pelo tradutor para continuar produzindo os efeitos de humor propostos na série *Seinfeld* original, após traduzir suas legendas para o português. Buscamos identificar as estratégias utilizadas para evitar ou minimizar eventuais perdas de sentido do humor nas traduções das legendas, mas não conseguimos identificá-las, pois nos casos em que se fez necessário o conhecimento cultural, notamos que não

houve preocupação em esclarecer fatos ou tentar adaptá-los à cultura brasileira, o que poderia ter contribuído para ajudar principalmente na compreensão das críticas presentes no episódio. Os fatores culturais ocorridos muitas vezes são situações que são comuns na vida dos cidadãos norte-americanos e não na vida dos brasileiros, e as críticas feitas pelos personagens dependem de sua compreensão para que se mantenha o humor.

Acreditamos que a omissão de muitos fatos nas legendas, a legenda resumida, sintética, muitas vezes se deva às limitações impostas pelo trabalho de legendagem, já discutido anteriormente, mas que esta deveria ser uma preocupação tanto dos tradutores das legendas, quanto dos produtores dos filmes e séries, pois esta pode ser uma das causas do fracasso de filmes e séries perante o público telespectador brasileiro.

Quanto às estratégias utilizadas pelo tradutor para lidar com a ambiguidade, as ocorrências polissêmicas, os trocadilhos, as incongruências e as ironias presentes na linguagem que levam aos efeitos de comicidade nas situações ocorridas no cotidiano dos personagens e vencer as barreiras culturais mantendo os níveis de humor encontrados no original, acreditamos que não houve nenhuma estratégia específica. Nestes casos, tornou-se imprescindível o papel do cenário, da imagem como contexto na composição da cena, tornando-se o complemento necessário à compreensão do que se passava, facilitando o entendimento do telespectador e até do humor representado na *sitcom Seinfeld*. Em alguns casos, perdeu-se o humor devido à falta de manutenção dos elementos presentes no original em inglês, como a polissemia, ambiguidade e duplicidade de sentidos que, ao não aparecerem na legenda em português, passam despercebidos do público e perdem o humor.

Acreditamos que, em todos os episódios analisados, podemos concluir que, por meio das legendas, muito pouco se utilizou de estratégias que pudessem contribuir para a manutenção do humor nas cenas analisadas. Prevalece, neste caso, a utilização das imagens como fator predominante e complementar ao humor das cenas, sem a utilização de estratégias específicas que pudessem desencadear ou contribuir para realçar o humor dos episódios.

Na maioria dos casos, além da ironia, que é bastante presente nos episódios, a crítica à sociedade americana, aos costumes e tradições, ao conservadorismo de fachada, pois ao mesmo tempo em que pregam ser cidadãos politicamente corretos, praticam atos

que contrariam estas normas. Como exemplos desta crítica à sociedade, podemos citar quando Jerry e George são presos por urinar no estacionamento do *shopping center*, ou quando o George manteve relação sexual com a faxineira em sua mesa de trabalho no escritório, ou quando George compra uma blusa sabendo que ela tem um defeito para dar de presente, apenas porque ela estava na promoção. E estas não são as únicas críticas à moral da sociedade. Acreditamos que algumas destas críticas não sejam percebidas pelos telespectadores, por falta de conhecimento do contexto cultural, e que na maioria das vezes, não é refletido na legenda para que possa facilitar seu entendimento.

Acreditamos ter explorado apenas uma pequena parte do que este estudo poderia nos fornecer, pois ainda existem muitas lacunas que não ousamos estudar, devido à nossa limitação de tempo e espaço.

Uma das possibilidades que vislumbramos para outros aprofundamentos acerca destas questões, seria o desenvolvimento de um estudo complementar que tomaria as análises a partir da visão de participantes, pesquisando as ocorrências de humor vislumbradas pela platéia. Este estudo poderia oferecer desdobramentos complementares ao estudo por nós realizado. Poderia também servir como contribuição para professores de idiomas, ao poder transpor para a sala de aula as discussões com os alunos sobre as dificuldades apresentadas para se lidar com o humor e as questões culturais; para o tradutor, que busca alternativas para lidar com questões culturais em seus trabalhos; e ainda para as empresas de legendagem, buscando um melhor aprimoramento de seus profissionais que lidam com as questões linguísticas e culturais a todo momento.

E esta seria apenas uma sugestão de um caminho diferente do que percorri, mas acreditamos que ainda podem surgir vários outros para estudos futuros.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Monika Pecegueiro do. Qualidade na tradução de cinema no Brasil. **Boletim Abrates**, Rio de Janeiro, julho 2001. Disponível em: <http://www.abrates.com.br/>. Acesso em: 20/05/2008.
- ARAÚJO, Vera Lúcia Santiago. To be or not to be natural: clichés of emotion in screen translation. **Meta: Translators Journal**, Quebec, v. 49, n. 1, p. 161-171, 2004.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1995. 114 p.
- ARROJO, Rosemary; RAJAGOPALAN, Kalavillil. A noção de literalidade: metáfora primordial. In: ARROJO, Rosemary. **O signo desconstruído**: implicações para a tradução, a leitura e o ensino (org.). Campinas, SP: Pontes, 2. ed., 2003, 121 p.
- ASIMAKOULAS, Dimitri. Towards a model of describing humour translation: a case study of the Greek subtitled versions of *Airplane* and *Naked Gun*. **Meta: Translators Journal**, Quebec, v. 49, n. 4, p. 822-842, dez/2004. Disponível em: <http://id.erudit.org/iderudit/009784ar>. Acesso em: 24/04/2008.
- ATTARDO, Salvatore; RASKIN, Victor. Script theory revis(it)ed: joke similarity and joke representation model. **Humor: International Journal of Humor Research**. v. 4, n. 3/4, p. 293-347, 1991.
- ATTARDO, Salvatore. Translation and humour: an approach based on the general theory of verbal humour (GTVH). **The Translator: studies in intercultural communication**. V. 8, n. 2 special, p. 173-194, 2002.
- AUBERT, Francis Henrik. **A tradução do intraduzível**. Manuscrito. São Paulo: FFLCH/USP, 1981.
- AUBERT, Francis Henrik. **As (In)fidelidades da tradução**: servidões e autonomia do tradutor. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1994. 88 p.
- AUBERT, Francis Henrik. Desafios da tradução cultural: as aventuras tradutórias do Askeladden. **TradTerm**, São Paulo: FFLCH/USP, v. 2, p. 31-44, 1995.
- BAMBA, M. **Da interação da língua falada com a escrita a outras formas de interação semiótica na geração de texto de legendas de filmes**. 1997, 187 f. Dissertação (Mestrado em Linguística). Universidade de São Paulo, São Paulo. 1997.
- BARLOW, Michael. **ParaConc**: a concordancer for parallel texts - BETA, Version 1.0 (Build 269), Houston, USA. Athelston, Programming: ELF Ltd., 1996, 2001. info@athel.com.
- BARROS, Livia Rosa Rodrigues de Souza. **Tradução audiovisual**: a variação lexical diafásica na tradução para dublagem e legendagem de filmes de língua inglesa. 2006.

222 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

BASSNETT, Susan. **Estudos de tradução**: fundamentos de uma disciplina. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003. 242 p.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987. 105 p.

BERMINGHAM, Jason. Lost in translation. **Speak Up**, Rio de Janeiro, ed. 238, março 2007. s/p.

BOASE-BEIER, Jean. **Translation and poetic style**. Modern poetry in translation. London, n. 6, Winter 1994-95, p. 184-190.

BORELLI, Silvia Helena Simões. Telenovelas brasileiras: balanços e perspectivas. **São Paulo em Perspectiva**, v.15 n.3, Jul/Set. 2001.

BROWN, Gillian; YULE, George. **Discourse analysis**. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. 288 p.

CARVALHO, Carolina Alfaro de. **A tradução para legendas**: dos polissistemas à singularidade do tradutor. 2005. 160 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2005.

CATFORD, J. C. **Uma teoria linguística da tradução**: um ensaio de linguística aplicada. São Paulo: Cultrix; Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 1980. 123 p.

CHIARO, Delia. Verbally expressed humour on screen: reflections on translation and reception. **The Journal of Specialised Translation**, Forti, Italy: University of Bologna at v. 6, p. 198-208, July 2006.

CHILE, Daniela M. Ioppi. **The Translation of humor in a polysemiotic text**. 2001. 132p. Dissertação (Mestrado em Letras: Inglês e Literatura Correspondente) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2001.

COSTA, Alessandra Bautista da. **Metáforas relacionadas ao tema da amizade sob a perspectiva da teoria da metáfora conceitual e da linguística de corpus na série de TV Friends**. 2005. 85 f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem) - Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2005.

COSTA, Walter Carlos. O texto traduzido como re-textualização. **Cadernos de Tradução**, UFSC, Florianópolis, v. 16, n. 2, p. 25-54, 2005. Disponível em: <http://www.cadernos.ufsc.br/online/volume16.html>. Acesso em: 24/04/2008.

DAGUT, M. B. Can metaphor be translated? **Babel**, Revue internationale de la traduction, Paris, França, v. 22, n. 1, p. 21-33, 1976.

DOLLERUP, Cay. On subtitles in television programmes. **Babel**, Revue internationale de la traduction, Paris, França, v. 20, n. 4, p. 197-202, 1974.

DUARTE, Elizabeth Bastos. Televisão: diferentes modalidades de embaralhamento de realidades discursivas. In: SEMIÓTICA DA COMUNICAÇÃO, NP 15., CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMPUTAÇÃO, 28., **Anais...** UNISINOS, 2005. s/p.

DUARTE, Elizabeth Bastos. *Sitcoms*: entre o lúdico e o sério. In: ENCONTRO DA COMPÓS, 16., 2007, Curitiba. **Anais...** Curitiba: UNIP, junho de 2007. s/p.

DUARTE, Elizabeth Bastos. *Sitcoms*: novas tendências. In: ENCONTRO DA COMPÓS, 17., 2008, São Paulo. **Anais...** São Paulo: UNIP, junho de 2008. Disponível em: <http://www.compos2008.com/texto.php#>. Acesso em: 24/04/2008. s/p.

FERREIRA, Maira Coutinho. **O léxico dos relacionamentos amorosos da língua inglesa na *sitcom* *Friends***. 2008. 126 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2008.

FIGUEIREDO, Ana Maria Camargo. Literatura na televisão: história, memória e biografia. **Comunicação e Educação**, São Paulo, ano 10, n. 2, mai/ago 2005. p. 173-178.

FILLMORE, Charles J. Topics in lexical semantics. In: COLE, R. W. (ed.). **Current issues in linguistics**. Bloomington: Indiana University Press, p. 76-138, 1975.

FILLMORE, Charles J. Innocence: a second idealization for linguistics. **Berkeley Linguistic Society**, v. 5, p. 63-76, 1979.

FILLMORE, Charles J. Frames and the semantics of understanding. **Quaderni di Semântica**. v. 6, n. 2, p. 222-254, 1985.

FINGER, Ingrid. **Metáfora e Significação**. Porto Alegre: EDUPUCRS, 1996. 93 p.

FIORIN, José Luiz; SAVIOLI, Francisco Platão. Denotação e Conotação. In: FIORIN, José Luiz. **Lições de texto**: leitura e redação. 16. ed. São Paulo: Ática, 2002. p. 111-119.

GENTZLER, Edwin. Contemporary translation theories: 2nd revised edition. **Fragmentos**: Revista de Língua e Literatura Estrangeiras, vol. 26, s/p. 2004. Disponível em: www.periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/viewFile/7763/7134. Acesso em: 06/08/2009.

GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. Humboldt e o relativismo linguístico. In: SEMINÁRIO DO GEL, 53., 2005. São Carlos **Anais...** São Carlos, Caderno de Resumos, 2005, v. 1, p. 379-388.

GRICE, H. Paul. Logic and conversation. In: GRICE, Paul. **Studies in the way of words**. Cambridge, MA: Harvard University Press, p. 22-40. 1987.

GRIMM, Elisa L. Humor and equivalence at the level of words, expressions, and grammar in an episode of “The Nanny”. **Cadernos de Tradução**, UFSC, Florianópolis, v. 2, p. 379-399. 1997. Disponível em: <http://www.cadernos.ufsc.br/online/volume2.html>. Acesso em: 24/02/2008.

GRUN, Maria; DOLLERUP, Cay. ‘Loss’ and ‘gain’ in comics. **Perspectives: studies in translatology**, Copenhagen, Dinamarca, v. 11, p. 197-216, 2003. Disponível em: <http://www.cay-dollerup.dk/publications.asp>. Acesso em: 24/04/2008.

GUMPERZ, J. J.; LEVINSON, S. C. **Rethinking linguistic relativity**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 500 p.

HENRY, M. The triumph of popular culture: situation comedy, postmodernism and the Simpsons. **Studies in popular culture**, v. 1, p. 85-99, 1994.

HERMIDA, Luis Maria; IRIBARREN, Maria; PANOZZO, Marcelo. 1998, *El año de la invasion de las tiras norteamericanas*. **Clarín.com**. Argentina, Martes, 27.10.1998. Caderno de Espetáculos, La serie mundial. s/p.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. versão 1.0.

IMPROTA, Aniela. **É o pensamento linguagem?** Investigações sobre o módulo da mente do outro. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

IRWIN, William. **Seinfeld e a filosofia: um livro sobre tudo e nada**. São Paulo: Madras, 2004. 201 p.

JAMES, Carl. **Contrastive analysis**. London: Longman, 1980. 209 p.

KOGLIN, Arlene. **A tradução de metáforas geradoras de humor na série televisiva Friends: um estudo de legendas**. 2008. 98 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

KRAMSCH, C. **Language and culture**. Oxford: Oxford University Press, 1998. 134 p.

LACERDA, Danilo; PINTIASKI, Fernando Reis. **Inteligência Artificial**. Seminário: Hipótese de Sapir-Whorf, 2004.

LAURIAN, Anne-Maire. Possible/impossible translation of jokes. **Humor: International Journal of Humor Research**, v. 5-1.2, 1992, p. 111-127.

LEFEVERE, André. **Translating poetry: seven strategies and a blue-print**. Assen; Amsterdam: Van Gorcum, 1975.

LEIBOLD, Anne. The translation of humor: who says it can't be done? **Meta: Translators Journal**, v. 34, n. 1, p. 109-111, 1989.

LEVÝ, Jiří. The translation of verbal art. In: MATEJKA, L.; TITUNIK, I. R. (eds.) **Semiotics of art**. Cambridge, Massachussets: MIT Press, p. 218-227, 1976.

LINS, Maria da Penha Pereira. A combinação verbal / não-verbal e a progressão temática nos textos de quadrinhos. In: FELIN, 8., 2003. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/viiifelin/03.htm>. Acesso em: 25/05/2009.

LONG, D.; GRAESSER, A. G. Wit and humor in discourse processing. **Discourse processes**. n. 11, 1993, p. 35-60.

LYONS, J. **Introduction to theoretical linguistics**. Cambridge: Cambridge University Press, 1968. 536 p.

MATEO, Marta. The translation of irony. **Meta: Translators Journal**, v. 11, n.1, p. 171-177, 1995.

MCILVENNY, Paul; METTOVAARA, Sari; TAPIO, Ritva. I really wanna make you laugh': stand-up comedy and audience response. In: FOLIA, FENNISTICA & LINGUISTICA: ANNUAL FINNISH LINGUISTICS SYMPOSIUM, May 1992. **Proceedings...** Tampere University Finnish and General Linguistics Department Publications, 16, 1993. Disponível em: <http://paul-server.hum.aau.dk/research/cv/Pubs/stand-up93.htm>.

MÉDOLA, Ana Silvia Lopes Davi. A influência das relações interculturais na produção da ficção televisiva brasileira. In: SOPCOM, 3., LUSOCOM, 6., IBÉRICO, 2., v. 2, 2003. Bauru **Anais...** Bauru: Universidade Estadual Paulista, UNESP, 2003. p. 147-153.

MELO, Camila dos Anjos. Tradução para legendas: características e soluções. **Revista Rónai**, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, v. 00, jan. 2007. Disponível em: www.ronai.ufjf.br. Acesso em: 14.04.2008.

MELLO, Giana M. G. Giani de. **O tradutor de legendas como produtor de significados**. 2005. 185 f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) - Universidade de Campinas, São Paulo, 2005.

MICCOLIS, Leila. **Novela de televisão**: Literatura? As narrativas contemporâneas. Ciência Literária, Letras, UFRJ, Rio de Janeiro. 2005. Disponível em: <http://www.ciencialit.letras.ufrj/garrafa6/18.html> Acesso em: 23/03/2009.

MIGUEZ, Ricardo. The Simpsons takes on the United States: postmodernism and (de)construction of the American dream. Palimpsesto, ano 2, v. 2, n. 2, UERJ, Rio de Janeiro, jan/dez-2002. Disponível em: <http://www.uerj.br/~institutodeletras/palimpsesto/apresentacao/apresentacao.htm>. Acesso em: 24/02/2008.

MINSKY, Marvin. A framework for representing knowledge. In: WINSTON, P. H. (ed.). **The psychology of computer vision**. New York: McGraw-Hill, p. 211-274, 1975.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**. São Paulo: Cultrix, 1982. 381 p.

MOUNIN, Georges. Léxico, conotações e tradução. In: MOUNIN, Georges. **Os problemas teóricos da tradução**. São Paulo: Cultrix, 1975. p. 139-159.

MOURA, Aline. Infelizes assistem mais TV. **Diário de Pernambuco**, Pernambuco, 21 de novembro 2008. Caderno Vida Urbana, p. 6. Disponível em: <http://www.diariodepernambuco.com.br/2008/11/21/urbana.asp>. Acesso em: 23/12/2008.

MOUZAT, A. M. **A forma e o sentido na tradução**: a tradução de filmes por legendas. 1995. 279 f. Tese (Doutorado em Linguística). Universidade de São Paulo, 1995.

NIDA, Eugene A. **Towards a science of translating**. Leiden, Netherlands: E. J. Brill, 1964. 331 p.

NIDA, Eugene A. **Componential analysis of meaning**. Paris: The Hague, 1975. 272 p.

OGURI, Lúcia Maria Bittencout; CHAUVEL, Marie Agnes; SUAREZ, Maribel Carvalho. O processo de criação das telenovelas. **Revista de Administração de Empresas**, São Paulo, v. 49, n. 1, jan/mar 2009.

ORTONY, Andrew. **Metaphor and thought**. 2. ed. New York: Cambridge University Press, 1993. 678 p.

PAGANS, Marta. Localização, localizamo-nos? **Tradumática**, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. Centro de Recursos de Tradumática em Português, n. 1, Out./2002.

PALLOTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Moderna, 1998. 290 p.

POPOVIČ, Anton. **A Dictionary for the analysis of literary translation**. Edmonton, Alberta: University of Alberta, 1976.

POSSENTI, Sírio. **Os humores da língua**: análises linguísticas de piadas. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1998. 152 p.

POSSENTI, Sírio. Tradução de humor: transcribando piadas. **Delta**, Revista de Documentação de Estudos em Linguística Teórica e Aplicada, São Paulo, v. 19, n. 1, p. 231-233, 2003. Disponível em: delta@pucsp.br. Acesso em: 20/05/2008.

PROPP, Vladímir. **Comicidade e riso**. São Paulo: Ática, 1992. 215 p.

PYM, Antony. What localization models can learn from translation theory? **Translation Directory**. v. 12, n. 2.4, May 2003. Disponível em: <http://www.translationdirectory.com/article449.htm>. Acesso em: 06/08/2009.

PYM, Antony. Western translation theories as responses to equivalence. Universität Innsbruck, **Anais** ... March 12, 2008. 2009. Disponível em: www.tinet.org/~apym/online/translation/2009_paradigms.pdf. Acesso em: 06/08/2009.

QUAGLIO, Paulo. **Television Dialogue: the sitcom Friends vs. natural conversation**. New York: John Benjamins Publishing Company, 2009, 165 p.

RAMPAZZI, Elaine. **A linguística de corpus e os seriados Seinfeld e Friends como base para o ensino de verbos frasais e verbos preposicionados para alunos de Língua Inglesa**. 2008. 168 f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

RAPHAELSON-WEST, Debra S. On the feasibility and strategies of translating humour. **Meta: Translators Journal**, v. 34, n. 1, p. 128-141, 1989. Disponível em: <http://id.erudit.org/iderudit/003913ar>. Acesso em: 24/04/2008.

RASKIN, Victor. **Semantic mechanisms of humour**. Dordrecht: D. Reidel, 1985. 308 p.

REISS, Katharina; VERMEER, Hans J. **Fundamentos para una teoría funcional de la traducción**. Madrid: Akal, 184.

RIECHE, Adriana Ceschin. **Memórias de tradução: auxílio ou empecilho?** 2004. 179 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio Janeiro, 2004.

ROBINSON, John P.; MARTIN, Steven. JAPONESES gastam mais tempo na frente da TV. **Folha Online**. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u50298.shtml>. Acesso em: 23/12/2008. s/p.

RODRIGUEZ, Alfredo Maceira. Universalismo e relativismo linguístico. In: **Philologus**, Rio de Janeiro, v. 11, p. 27-37, 1998.

ROJO, Ana Maria. ¿Que se entiende por “esquema” en la semántica de esquemas? **Miscelánea: A Journal of English and American studies**, v. 21, p. 149-177, 2000.

ROJO, Ana Maria. Frame semantics and the translation of humour. **Babel**, v. 48, n. 1, p. 34-77, 2002.

RÓNAI, Paulo. **Escola de Tradutores**. 5 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987. 171 p.

ROSAS, Marta. **Tradução de humor: transcribando piadas**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002. 122 p.

SAPIR, Edward. **Linguística como ciência**: ensaios. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1969. 203 p.

SCANDURA, Gabriela. Wanna translate sitcoms? Gotta read People magazine! Can a translator's lack of cultural knowledge ruin humor? In: CONGRESSO MUNDIAL DE LA FIT, 15, 1999. Mons, **Proceedings...** Mons, Bélgica, 1999.

SCHMITZ, John Robert. Humor: é possível traduzi-lo e ensinar a traduzi-lo? In: SEMANA DE TRADUÇÃO E INTERPRETAÇÃO, 3., Outubro, 1992. São Paulo **Anais...** São Paulo, Faculdade Ibero-Americana de Letras e Ciências Humanas, 1992.

SEVERO, Cristiane Gorski. Linguagem e sociedade: algumas reflexões sobre determinismo. **Working Papers em Linguística**, UFSC, n. 8, 2004. p. 127-140.

SIERRA, Juan José Martinez. **Estúdio descritivo y discursivo de la traducción**: el caso de los Simpson. 2004. 552 f. Tese (Doutorado em Tradução e Comunicação) - Universitat Jaume I, Castellón, Espanha, 2004.

SILVA, Nilson Roberto Barros da. **Um estudo sobre a recepção do humor traduzido**. 2006. 159 f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) - Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2006.

SOARES, Danielle. Tradução para dublagem e legendagem. **Boletim Abrates**, Rio de Janeiro, setembro 2002. Disponível em: <http://www.abrates.com.br/>. Acesso em: 20/05/2008.

SOUTO MAIOR, Maria Amélia Cunha de. **Rui, ce ta me ouvindo? Uma análise da construção do sentido na interação em um sitcom**. 2005. 123 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2005.

SPANAKAKI, Kátia. Translating humor for subtitling. **Translation Journal**, v. 11, n. 2, abril 2007. Disponível em: <http://translationjournal.net/journal/40humor.htm>. Acesso em: 14/02/2008.

TAFLINGER, Richard F. **Sitcom**: what it is, how it works. 1996. Disponível em: <http://www.wsu.edu:8080/~taflinge/sitcom.html>. Acesso em: 28/02/2008.

TAGNIN, Stella Ester Ortweiler. (a) O humor como quebra da convencionalidade. **Revista Brasileira de Linguística Aplicada**. Belo Horizonte, v. 5, n. 1, 2005. p. 247-257.

TAGNIN, Stella Ester Ortweiler. (b) **O jeito que a gente diz**: expressões convencionais e idiomáticas. São Paulo: Disal, 2005. 117 p.

TAVARES, Hênio Último da Cunha. **Teoria literária**. 7. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. 526 p.

TEIXEIRA, Leonardo. Tradução para legendagem: considerações. **Boletim Abrates**, Rio de Janeiro, outubro 2002. Disponível em: <http://www.abrates.com.br/>. Acesso em: 20/05/2008.

TÍLIO, Rogério. A evolução da teoria da relatividade linguística e a interface língua-cultura no ensino de línguas estrangeiras. In: **Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades**, Rio de Janeiro: Unigranrio, v. 6, n. 21, abr-jun 2007. p. 105-124.

TOSCHI, Hugo. A tradução para o cinema e a televisão. In: PORTINHO, Waldívia Marchiori (Org.). **A tradução técnica e seus problemas**. São Paulo: Álamô, 1983. p. 147-174.

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. (a) O que é engraçado? - categorias do risível e o humor brasileiro na televisão. **Estudos Linguísticos e Literários**, v.5 e 6, p.42-79, 1989. Disponível em:
http://www.mel.ileel.ufu.br/homepages/travaglia/pub_area_humor.asp?TB_iframe=true&height=550&width=800.

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. (b) Recursos linguísticos e discursivos do humor: humor e classe social na televisão brasileira In: Seminário do Grupo de Estudos Linguísticos do Estado de São Paulo, 36., 1989, São Paulo. **Estudos Linguísticos - Anais ...** São Paulo. Lorena: Prefeitura Municipal de Lorena / GEL-SP, 18., p.670-677, 1989. Disponível em:
http://www.mel.ileel.ufu.br/homepages/travaglia/pub_area_humor.asp?TB_iframe=true&height=550&width=800.

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. Uma introdução ao estudo do humor pela linguística. **Delta** - Revista de Documentação de Estudos em Linguística Teórica e Aplicada, v.6, p.55-82, 1990. Disponível em:
http://www.mel.ileel.ufu.br/homepages/travaglia/pub_area_humor.asp?TB_iframe=true&height=550&width=800.

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. Homonímia, mundos textuais e humor. **Organon**, v.9, p.41-50, 1995. Disponível em:
http://www.mel.ileel.ufu.br/homepages/travaglia/pub_area_humor.asp?TB_iframe=true&height=550&width=800.

TRAVAGLIA, Neuza Gonçalves. **Tradução retextualização**: a tradução numa perspectiva textual. Uberlândia: EDUFU, 2003. 239 p.

TREVISAN, Eunice Maria Castegnaro. Leitura e conhecimento prévio. In: **Revista Letras**, Santa Maria: UFSM, s/n., 1992.

VICENTINI, Giseli Previdenti Martins. **A Linguística de Corpus e o seriado Friends como base para o ensino de chunks em sala de aula de Língua Inglesa**. 2006. 128 f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

Bibliografia de apoio e dicionários consultados, não citados no texto:

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. 1838 p.

HORNBY, A. S. **Oxford advanced learner's dictionary of current English** - English/English. Oxford: Oxford University Press, 1984. 1037 p.

LONGMAN Dictionary of contemporary English - English/English. 3. ed. Essex: Longman, 1995. 1343 p.

RANDOM House Unabridged Electronic Dictionary. 2. ed., version 1.3, Random House Inc., 1993. Software, CD-ROM.

WEBSTER'S Ninth New Collegiate Dictionary - English/English, Massachusetts, U.S.A.: Merriam-Webster Inc. Publishers, 1988. 1102 p.

WIKIPEDIA. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Com%C3%A9dia_stand_up.

WIKIPEDIA. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Seinfeld>

WIKIPEDIA. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Jerry_Seinfeld.htm.

WIKIPEDIA. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Cosmo_Kramer.

WIKIPEDIA. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Elaine_Benes.

WIKIPEDIA. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/George_Costanza.

WIKIPEDIA. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Sitcom>.

WIKIPEDIA. Disponível em:

http://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%A9rie_de_televis%C3%A3o .

ANEXOS:

ANEXO I: FOTOS DO SEINFELD







Sala do apartamento do Jerry



Monk's Coffee Shop

SONY



Entertainment
Television

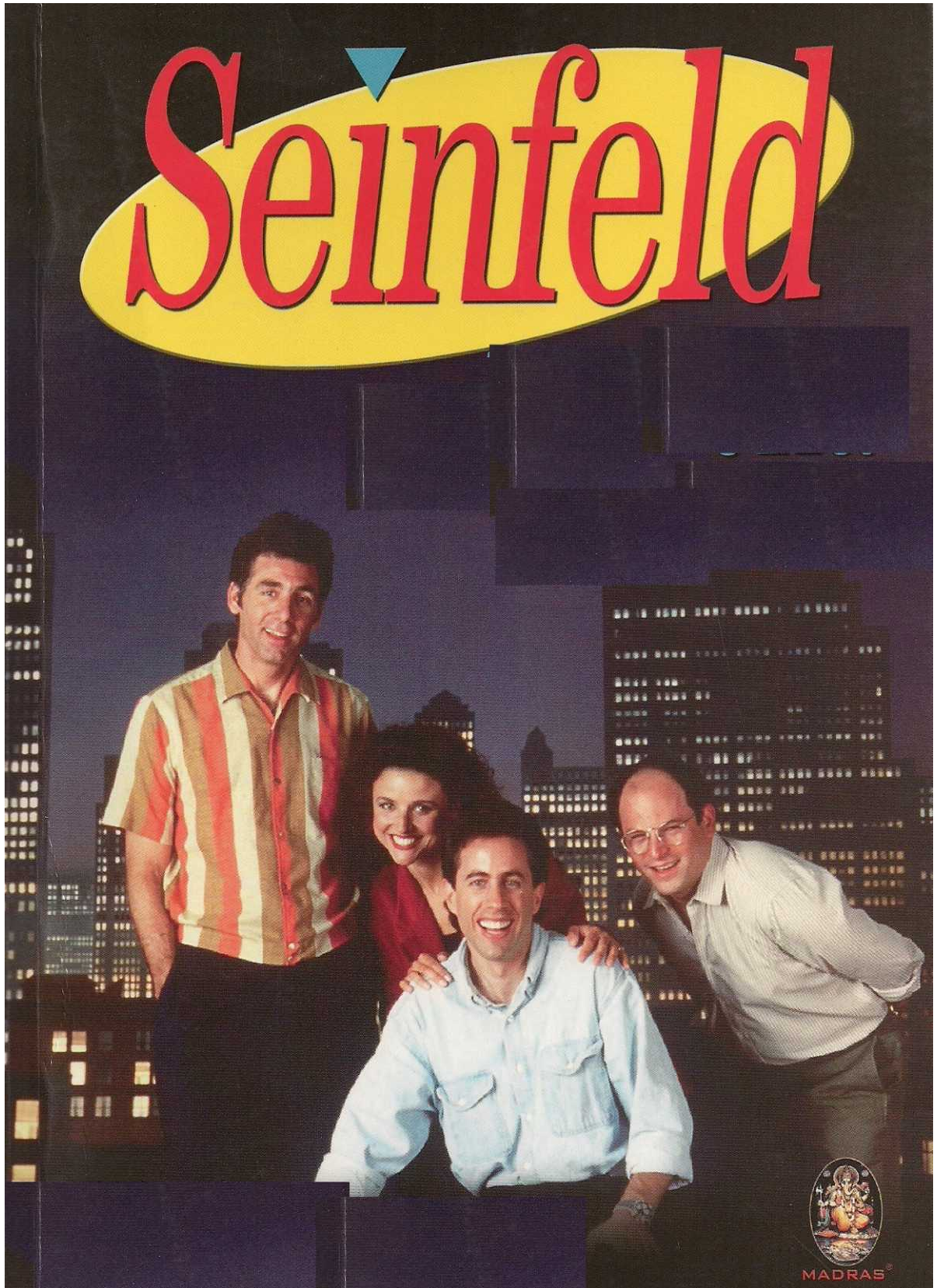
SEINFELD

ASSISTA A TODOS OS EPISÓDIOS DE SEINFELD
NO SONY ENTERTAINMENT TELEVISION



DE SEGUNDA A SEXTA
ÀS 13H30 E 16H30

TM 2004. Sony Entertainment Television. All Rights Reserved.
Seinfeld ©1998. Sony Pictures Television International. All Rights Reserved.



ANEXO II: LEGENDAS DOS 4 EPISÓDIOS ANALISADOS

Legenda: Episódio 1: *The Note* - inglês

Every time somebody recommends
a doctor, he's always the best.
"This guy's the best."
They can't all be the best.
There can't be this many bests.
Someone's graduating
at the bottom of these classes.
Where are these doctors?
Is somewhere someone
saying to their friend:
"You should see my doctor.
He's the worst.
Oh, yeah. He's the worst.
He's the absolute worst there is.
Whatever you've got,
it'll be worse after you see him.
He's just a-- He's a butcher.
The man's a butcher."
Then there's always that, "Make sure
you tell him that you know me."
Why? What's the difference?
He's a doctor.
What is he--?
"Oh, you know Bob.
Oh, okay, I'll give you
the real medicine.
Everybody else
I'm giving Tic Tacs."
And usually for lunch, I'll have a salad.
And for dinner, I eat whatever I want.
What do you think
the worst part of being blind is?
Excuse me?
You know, if you were blind...
...what do you think
the worst part of it would be?
I don't know.
I think it would be not being able to tell
if there was bugs in my food.
How could you ever
enjoy a meal like that?
I'd constantly be feeling around
with my lips and my tongue.

Well, that's how my 5-year-old eats.
He's a very picky eater.
Hear about that kid that was kidnapped
the other day in Pennsylvania?
No.
He was at a carnival with his mother.
She gets a hot dog...
...next thing you know,
she turns around, boom, he's gone.
Imagine how sick a person has to be
to do something like that.
And these people
are all over the place.
You never know who's crazy.
I could be one of these people.
Have you seen any good movies?
Who takes care of your boy
during the day?
We have a woman. Why?
-No, I'm just saying.
-She had references.
I'm sure she did.
I'm sure they're impeccable.
I'm talking about the ones
that forge them.
You know,
I think this is really helping.
I don't live near here, you know.
So she's giving me the massage
and I'm just making conversation.
-I don't like to talk during a massage.
-Neither do I, but I do it for them.
-I figure they're bored.
-Yeah, I do that too.
I feel guilty about getting the pleasure.
I feel like I don't deserve it, so I talk.
It stops me from enjoying it.
There's nothing to eat in here.
-I forgot to tell you.
-I'm in the middle of a story.
-Okay, go ahead.
-Why don't you ever go shopping?
It's not like it's a really funny story.

-What happened?
 -So she mentioned that she had a son.
 And then for some reason...
 ...I launch into the story about the kid
 from Pennsylvania who was abducted.
 -Oh, wasn't that terrible?
 -Yes, it was.
 Not even an apple.
 She doesn't wanna hear that.
 That was stupid.
 -I know it was stupid.
 -Really stupid.
 Hey, I just said it was stupid.
 -What about this Chinese food?
 -Take it.
 -I can't believe you said that.
 -Hey, would you stop it already.
 So, what did she say?
 She actually seemed
 to get a little paranoid.
 This is terrible.
 What is this, ginger?
 I hate ginger. I can't understand
 how anyone can eat ginger.
 -I have a good masseuse.
 -No, she's really good.
 She's not just a masseuse.
 She's a physical therapist.
 There's a big difference.
 She uses the ultrasound.
 It's a real medical procedure.
 In fact, if you get a doctor's note,
 it's covered by insurance.
 Physical therapy is covered
 by insurance?
 Yeah.
 -You don't pay for the massage?
 -Not if you have a doctor's note.
 So where do you get this note?
 I've never actually done it,
 but if I wanted to...
 ...I could probably get one from Roy,
 the dentist.
 Right. Your friend Roy.
 What's the name
 of this physical therapist?
 I'll tell you, but don't ask her anything
 about her kid. She's a little off.

And you don't have to pay?
 We have 3:00 appointments.
 -George and Elaine, right?
 -Right.
 Could you fill these out, please?
 And, Elaine,
 you'll be seeing Julianna.
 And, George,
 you'll be with Raymond.
 Excuse me. Did you say Raymond?
 Yes.
 But Raymond is a man.
 That's right.
 I can't get a massage from a man.
 -Why not?
 -What, are you crazy?
 I can't have a man touching me.
 Switch with me.
 I don't want the man either.
 What? You're a woman.
 They're supposed to be touching you.
 -He'd just be touching your back.
 -He'd just be touching your back too.
 -No, it could get sexual.
 -I know.
 That's the point. If it's gonna get
 sexual, it should get sexual with you.
 -I wouldn't be comfortable.
 -I would?
 -What if something happens?
 -Oh, what could happen?
 What if it felt good?
 -It's supposed to feel good.
 -I don't want it to feel good.
 -Then why get the massage?
 -Exactly.
 George.
 -Yes.
 -I'm Raymond.
 Hello.
 Are you ready?
 And then Julianna asked me if
 I wanted to join her here in the office.
 Really?
 Used to be a flight attendant.
 Oh, boy.
 Why don't you open those pants.
 It's gonna be a lot easier that way.

-So, what do you do?
 -What?
 I said, what do you do?
 I don't know.
 -You don't know what you do?
 -No.
 Oh, come on.
 -You're very tense.
 -Coffee. Too much coffee.
 Take off those pants.
 I'll work the hamstring.
 Oh, the hamstring's fine.
 -But you wrote that it was tender.
 -I wrote. I wrote.
 I'll check it out.
 -Are you sure?
 -Yeah. Take them off.
 How did you hurt this?
 I don't know.
 -You don't know?
 -No.
 -But you just told me.
 -Korea.
 -You hurt it in Korea?
 -What?
 -The hamstring.
 -Korea.
 How?
 Hamstring.
 How did you hurt the hamstring?
 Hotel.
 How'd it go?
 George?
 No appointments at all?
 Because my neck is still tight.
 What about Thursday?
 And Friday?
 Oh, boy. Okay. Thanks anyway.
 What's with you?
 A....
 Yes. A....
 A man gave me....
 Yes. A man gave you....
 A man gave me...
 ...a massage.
 -So?
 -So he...
 ...had his hands and....

He was....
 -He was what?
 -He-- He was...
 ...touching and rubbing.
 That's a massage.
 -Then I took my pants off.
 -You took your pants off?
 For my hamstring.
 He got about...
 ...two inches from...
 -...there.
 -Really?
 I think it moved.
 -It moved?
 -It may have moved. I don't know.
 -I'm sure it didn't move.
 -It moved!
 It was imperceptible, but I felt it.
 Maybe it just wanted
 to change positions. You know...
 -...shift to the other side.
 -No, no.
 It wasn't a shift. I've shifted.
 This was a move.
 -Okay. So what if it moved?
 -That's the sign, the test.
 If a-- If a man makes it move.
 That's not the test.
 Contact is the test.
 If it moves as a result of contact.
 Do you think it's contact?
 It has to be touched?
 That's what a gym teacher
 once told me.
 -Hey.
 -Hey.
 I just saw Joe DiMaggio
 in Dinky Doughnuts.
 You know, I looked in there and there
 he was having coffee and a doughnut.
 Joe DiMaggio?
 -In Dinky Doughnuts?
 -Yes.
 -Joe DiMaggio.
 -No. I'm sorry.
 If Joe DiMaggio wants a doughnut,
 he goes to a fancy restaurant.
 He's not sitting in Dinky Doughnuts.

Well, maybe he likes
 Dinky Doughnuts.
 I don't like to sit next
 to men on airplanes...
 ...because our knees might touch.
 I can't see Joe DiMaggio
 sitting at the counter...
 ...at little, tiny, filthy,
 smelly Dinky Doughnuts.
 Why can't he have a doughnut
 like everybody else?
 He can have a doughnut,
 but not a Dinky.
 I don't even like to use urinals.
 Always been a stall man.
 Look, I'm telling--
 I'm telling you,
 that was Joe DiMaggio.
 The guy slept with Marilyn Monroe.
 He's in Dinky Doughnuts.
 What about this doctor's note?
 -Let's go see Roy.
 -I never said I'd do that.
 What are you talking about?
 That's 75 bucks.
 I'm not working. I can't afford that.
 I don't know how I feel about it.
 Oh, what are you,
 like a Quaker now?
 All right, all right.
 A stall man, huh?
 So we were wondering if it was
 possible for you to write us a note.
 And if you can't,
 believe me, it's fine.
 -He didn't say he can't.
 -If you feel funny about it at all.
 -He doesn't feel funny.
 -If he does.
 -Do you feel funny?
 -Forget it.
 -He didn't say anything.
 -He feels funny.
 -You don't have to do this.
 -He knows that!
 Should we go?
 Is this a breach of our friendship?
 Oh, can you be any more dramatic?

Don't be ridiculous.
 Holyfield. He's a good friend
 of one of my patients.
 He's got a hell of a body,
 doesn't he?
 How would I know?
 Do you like him?
 What do you mean, like him?
 -Do you like him?
 -Well, I mean, he's a good fighter...
 ...and a nice guy,
 but I don't like him.
 -How come you don't like him?
 -Why should I?
 -What is the matter with you?
 -Nothing. Why?
 You think something's wrong?
 Am I different?
 -So you want the notes?
 -You don't have to, really.
 No, no. It's okay.
 We should probably get one
 for Elaine too, right, George?
 George?
 George.
 What about the week after?
 No appointments at all?
 What?
 Well, can I--?
 Can I at least just talk to her
 so I can apologize?
 Forget it.
 I can't believe this.
 I make one innocent comment...
 ...about some lunatic in Pennsylvania,
 and I'm cut off.
 This woman is insane.
 What's with you?
 What?
 You were too close to me.
 I was all crunched in there.
 Hey, you crunched me.
 I sat down here first.
 Hey.
 I saw DiMaggio.
 in the doughnut shop again.
 -Yeah.
 -Joe DiMaggio?

Joe DiMaggio. This time I went in
and I sat down across from him...
...and I really watched him.
I studied his every move.
For example, he dunks.
-Joe DiMaggio dunks his doughnuts?
-That's right.
See, now I know it's not him.
Joe DiMaggio could not be a dunker.
Oh, he's a dunker.
-Why couldn't he be a dunker?
-Nothing diverts his attention.
Like, I'm sitting in there,
you know...
...and I start banging on the table
so that he'll look up.
Like I'm sitting there, and I--
He wouldn't move. So then I started
doing these yelping noises, like:
No reaction, because the guy
is so focused, you see.
He can just block out anything
that's going on around him.
See, that's how he played baseball.
He dunks like he hits.
-So then what?
-Well...
...then the waitress, she comes up
and she tells me to shut up...
...or they're gonna throw me out.
Why didn't you just
call out his name?
What happened to you?
These kids called me a Mary.
A what?
I was jumping over a puddle.
For some reason, I went like this:
And they called me a Mary.
So I chased them
and I tripped and I fell.
Yeah, you know kids.
They can be very perceptive.
Hey, George. What is this?
What is that?
No, really. What is that?
Hello.
Oh, hi, Roy.
What?

Oh, my God.
How did this happen?
What can I do?
I am so sorry.
Okay.
Bye.
That was Roy. He's under
investigation for insurance fraud.
-I told you.
-Told me what?
-I told you we shouldn't do it.
-I didn't say anything.
He's got a house, a family.
They could take away his license.
Three notes. How stupid was that?
We never should've got three notes.
-Three notes?
-Yeah. You, me and George.
-You got me a note?
-Yeah.
-But I got my own note.
-You what?
-I got a note from my gynecologist.
-Why'd you do that?
-I didn't know you'd get me a note.
-Of course I'd get you a note.
-You didn't say anything.
-Neither did you.
That's how he got caught. We
sent in four notes from two doctors.
How could you do that
to your friend?
He's got a wife, kids
and a lot of other stuff.
Oh, yeah.
-Hi, Pam.
-Hello.
Hello.
I just thought maybe
I could talk to Roy if--
Pam, did the x-ray
from Mrs. Sloane--?
-Hi.
-Hi, Roy.
-How you doing?
-Come on back.
I have a patient, but she's under.
-I don't even know what to say.

-Me neither.
-I knew this would happen.
-Me too.
I mean, the whole thing, it's just....
-Tragic.
-Well, it's not tragic.
-No?
-No. It's....
-Unsettling?
-Okay.
-I mean, what if they--?
-I hope you're both happy.
I'm not happy.
Me, neither.
I've never been happy.
I mean, I'm happy sometimes,
but not now.
In college, maybe.
-Those were fun times.
-Yeah, college was fun.
You know the whole practice
is in jeopardy. You know that.
-Don't mind her.
-Oh, please. I love her.
I've just met her,
but I'm very impressed.
I've never had a problem
with these notes before.
What's gonna happen now?
Nothing, as long as we get the physical
therapist to go along with our story.
What? The physical therapist? Why?
She has to say the complaint
was related to a dental problem.
How you doing?
Hi. Look, I know.
I don't have an appointment...
...but it's really important
that I talk with Julianna.
I'm sorry. She's not in.
I know she's mad at me,
but I really have to speak with her.
I told you she's not here.
Look, you have to leave.
Wait a second. Don't you--?
Hi. Look,
I don't know what you think--
-Please.

-But, you see....
Let me talk to you for a second.
What I did is inadvertently--
I treated you, so please
just get out of the office.
Can't you listen to me?
Run, Billy! Run to the office
and close the door.
Call the police.
The police.
What is the--?
Hi, George.
Hello.
Raymond?
Well, I mean,
it's only a six-month probation.
It's a slap on the wrist.
I still don't see any dinner invitations
forthcoming.
Men have been popping
into my sexual fantasies.
All of a sudden, I'll be in the middle.
Of what?
And a guy will appear
from out of nowhere.
I said, "Get out of here."
What do you want?
You don't belong here."
-What do they do?
-They talk back.
They go, "Hey, George,
how's it going?"
I said, "Get the hell out of here."
Hey, it's the K-Man.
Maybe it's time
you got a different hobby.
Oh, man.
Just came from Roy's.
I threw up from the gas.
-Did he say anything?
-No, no. He's fine.
Oh, my God. It's....
-What?
-Joe DiMaggio.
Having a cup of coffee.
-And he's dunking.
-Yeah.
Look at him.

The Yankee Clipper.
 Here.
 You see?
 Now, that is a handsome man.
 Oh, please.
 Wait. Hold on a minute. Wait.
 See? I told you.
 What causes homophobia?
 What is it that makes
 a heterosexual man worry?
 I think it's because men know
 that deep down...
 ...we have weak sales resistance.
 We're constantly buying shoes

that hurt us, pants that don't fit right.
 Men think, "Obviously,
 I can be talked into anything.
 What if I accidentally wander
 into some sort of homosexual store...
 ...thinking it's a shoe store,
 and the salesman goes:
 'Just hold this guy's hand, walk
 around the store. See how you feel.
 No obligation, no pressure,
 just try it.
 Would you like to see him
 in a sandal?'"

Legenda: Episódio 1: *The Note* - português

Sempre que recomendam um médico,
 dizem que ele é bárbaro.
 Não dá para todos serem o melhor.
 Não pode haver tantos melhores.
 Alguém deve ter sido
 o pior aluno da turma.
 Onde estão esses médicos?
 Alguém devia dizer:
 "O meu médico é o pior.
 É o pior médico que já vi.
 Seja qual for o seu médico,
 ele é muito pior.
 Ele é um carnicheiro!"
 E tem aquele lance:
 "Diga que me conhece."
 Por quê?
 Tanto faz, ele é médico.
 "Você conhece o Bob?"
 Tudo bem,
 vou dar o remédio de verdade.
 Para os outros, eu dou balinhas."
 No almoço, eu como salada
 e no jantar, o que eu quiser.
 Qual a pior parte de ser cego?
 Como é?
 Se você fosse cego,
 qual seria a pior parte?
 Sei lá.
 Para mim seria não saber

se há bichos na minha comida.
 Como poderia comer assim?
 Ficaria preocupado
 com a língua e os lábios.
 É assim que o meu filho come,
 é nojento para comer.
 Soube do garoto que foi
 seqüestrado na Pensilvânia?
 Estava numa festa com a mãe,
 ela foi comprar um hot dog...
 e ele sumiu.
 A pessoa só pode ser louca.
 Tem gente assim em todo lugar.
 Quem é essa gente?
 Eu poderia ser um louco.
 Tem ido ao cinema?
 Quem cuida do seu filho?
 Tenho uma babá. Por quê?
 -Só para saber...
 -Ela tinha referências.
 E deviam ser ótimas.
 Mas algumas falsificam.
 Isso está ajudando muito.
 Não moro perto daqui, falou?
 Ela estava me massageando,
 eu estava puxando papo.
 Não gosto de falar
 durante a massagem.
 -Nem eu, mas ficam entediados.

-Eu também faço isso...
sinto culpa por sentir prazer.
Acho que não mereço...
e falar acaba com o prazer.
Não tem nada para comer.
-Esqueci de contar.
-Estou no meio da história.
-Está bem, continua.
-Por que não vai ao mercado?
Não é uma história engraçada!
-O que houve?
-Ela disse que tinha um filho...
e por algum motivo...
eu falei do menino
que foi seqüestrado.
-Foi horrível, não?
-Foi, sim!
Nem uma maçã.
Não devia ter falado isso.
Foi uma idiotice.
-Eu sei.
-Uma grande idiotice.
Eu concordei.
-E esta comida chinesa?
-Pode comer!
-Não acredito que falou isso!
-Quer parar?
O que ela disse?
Ficou meio paranóica.
Que horrível!
Isto é gengibre?
Odeio gengibre!
Como podem comer gengibre?
Conheço uma massagista ótima.
Não é só isso,
ela é fisioterapeuta...
ela usa ultra-som e tal...
é um procedimento médico.
Com receita,
o seguro até cobre.
O seguro cobre fisioterapia?
-Não paga pela massagem?
-Não, se tiver uma receita.
Onde consegue uma receita?
Nunca pedi, mas se quisesse...
pediria para o Roy, o meu dentista.
Seu amigo Roy!
Como chama a fisioterapeuta?
Eu digo, mas não pergunte.
nada do filho dela.

E não vamos pagar?
Temos uma consulta às 15h.
George e Elaine?
Preencham isto, por favor.
Elaine será com Julianna.
George, com Raymond.
Você disse Raymond?
Raymond é um homem.
Isso mesmo.
Não pode ser com um homem.
-Por que não?
-Ficou louca?
Não quero um cara me tocando.
Troque comigo.
Também não quero o cara.
Qual a diferença? Você é mulher,
eles devem tocar em você.
-Só vai tocar nas suas costas.
-Nas suas também.
-Pode ficar sexual.
-Eu sei.
Se for para acontecer,
que seja com o sexo oposto.
-Não ficaria à vontade!
-E eu ficaria?
-E se rolar alguma coisa?
-O que pode rolar?
E se for gostoso?
-É para ser gostoso.
-Não quero que seja gostoso.
Então, para que a massagem?
Eu sou Raymond.
Está pronto?
Aí ela me convidou
para vir trabalhar aqui.
Eu era comissário.
Abra a calça, vai facilitar.
-O que você faz?
-O quê?
Perguntei o que faz.
Não sei...
Não sabe o que faz?
-Está tenso.
-Muito café.
Tire a calça,
vou massagear as pernas.
As pernas estão legais.
-Escreveu que estão doloridas.
-Eu escrevi..
Vou dar uma olhada.

-Tem certeza?
 -Sim, tire.
 Como se machucou?
 Não sei.
 Não sabe?
 -Acabou de me contar.
 -Coréia.
 Machucou na Coréia?
 -A perna?
 -Coréia.
 Como?
 A perna.
 Como machucou?
 Hotel.
 Como foi?
 Não tem hora?
 Meu pescoço ainda está duro.
 E na quinta?
 Sexta?
 Bom, obrigado.
 O que foi?
 Um..
 Um o quê?
 Um cara me deu..
 Um cara te deu..
 Um cara me deu..
 uma massagem!
 E daí?
 Ele pôs as mãos e..
 ele..
 -Ele o quê?
 -Ele..
 me tocou e esfregou.
 Isso é massagem.
 -Aí tirei a calça..
 -Você tirou a calça?
 Para massagear as pernas.
 Ele chegou..
 a uns cinco centímetros..
 -de lá.
 -Jura?
 Eu acho que mexeu.
 -Mexeu?
 -Acho que sim.
 -Não deve ter mexido.
 -Mexeu!
 Foi imperceptível,
 mas eu senti.
 Talvez quisesse
 mudar de posição...

para o outro lado.
 Não foi isso.
 Mexeu.
 -E daí?
 -É o sinal, a prova..
 se um homem fizer mexer.
 Contato é a prova..
 se mexer
 como resultado de um contato.
 Contato? Tem que ser tocado.
 Meu professor que disse.
 Vi Joe DiMaggio no Dinky Donuts.
 Estava tomando café
 e comendo um donut.
 Joe DiMaggio?
 No Dinky Donuts?
 Se ele fosse comer um donut,
 iria a um restaurante ou hotel.
 Não iria ao Dinky Donuts.
 Talvez goste do Dinky Donuts.
 Nem no avião sento ao lado
 de um homem..
 para não encostar.
 Não vejo Joe DiMaggio sentado...
 no balcão imundo do Dinky Donuts.
 Ele não pode comer um donut?
 Claro que pode!
 Mas não no Dinky.
 Eu odeio usar mictórios,
 sou um homem de privada.
 Estou dizendo..
 Era Joe DiMaggio.
 Ele dormiu com Marilyn Monroe.
 Está no Dinky Donuts.
 E o lance da receita?
 -Vamos falar com Roy.
 -Não falei que faria isso.
 Mas são US\$ 75.
 Estou desempregado.
 Não sei o que acho disso.
 Vai dar uma de bundão?
 Tudo bem!
 Homem de privada?
 Pode nos dar uma receita?
 Se não puder, tudo bem.
 -Ele não disse isso.
 -Se não concordar..
 -Ele não discorda.
 -Se discordar!
 Você discorda?

-Ele não disse nada.
 -Ele discorda.
 -Não precisa fazer isso.
 -Ele sabe.
 Devemos ir embora?
 Nossa amizade acabou?
 Pode ser mais dramático?
 Não seja ridículo!
 Holyfield é amigo
 de um dos meus pacientes.
 Não tem um corpo maravilhoso?
 Como vou saber?
 Gosta dele?
 Como assim?
 -Gosta?
 -Ele luta bem...
 e é legal, mas eu não gosto dele.
 -Por que não?
 -Por que devia gostar?
 -O que deu em você?
 -Por quê?
 Acha que estou diferente?
 -Ainda quer a receita?
 -Não precisa!
 Devíamos levar uma para a Elaine.
 E na outra semana?
 Não tem nenhuma hora?
 O quê?
 Posso falar com ela
 para pedir desculpas?
 Esqueça.
 Não acredito. Eu fiz
 um comentário inocente...
 sobre um doido varrido,
 e ela não me atende mais.
 Ela é louca.
 O que deu em você?
 O quê?
 Estava me apertando.
 Você é que me apertou.
 Eu sentei primeiro.
 Vi DiMaggio na loja
 de donuts de novo.
 Joe DiMaggio?
 Desta vez entrei, sentei
 ao lado dele...
 e o observei.
 Estudei seus movimentos.
 Por exemplo, ele molha.
 Joe DiMaggio molha o donut?

Agora sei que não é ele.
 Ele jamais faria isso.
 Faz sim.
 -Por que não faria isso?
 -E nada o distrai!
 Eu estava sentado lá...
 e comecei a bater na mesa,
 para ele olhar para mim.
 Ele não se mexeu.
 Aí comecei a fazer barulho.
 Não reagiu, porque.
 estava tão concentrado...
 que bloqueou
 tudo ao redor dele.
 Era assim
 que ele jogava beisebol
 Ele molha como rebatia.
 E aí?
 A garçonete mandou.
 que eu me calasse...
 senão iriam me expulsar.
 Por que não gritou o nome dele?
 O que houve?
 Uns garotos me chamaram de Mary.
 O quê?
 Ia pular sobre uma poça.
 Por algum motivo, fiz assim.
 Eles me xingaram...
 fui atrás deles, tropecei e caí.
 As crianças têm
 um senso de percepção enorme.
 George, o que é isso?
 Sério, o que é?
 Oi, Roy.
 O quê?
 Meu Deus!
 Como isso foi acontecer?
 O que posso fazer?
 Eu sinto muito.
 Roy será investigado.
 por fraude de seguro.
 -Eu disse!
 -O quê?
 -Que não devíamos fazer aquilo.
 -Eu não disse nada.
 Ele tem casa, família...
 Podem caçar o diploma dele.
 Três receitas, que idiotice!
 Não devíamos ter pego três.
 Você, eu e ele.

Pegou uma para mim?
 Eu arranjei uma para mim.
 Pedi para a minha ginecologista.
 -Não sabia que ia pedir para mim.
 -Claro que ia pedir.
 Você não falou nada.
 Por isso ele foi pego.
 Quatro receitas de dois médicos.
 Como fez isso com seu amigo?
 Ele tem mulher, filhos...
 e várias outras coisas.
 Oi, Pam.
 Quero falar com o Roy.
 O raio-x da Sra. Sloane...
 -Como vai?
 -Entrem.
 Estou com uma paciente,
 mas ela está desacordada.
 -Não sei o que dizer.
 -Nem eu.
 -Sabia que isso ia acontecer.
 -Eu também.
 A coisa toda é...
 -Uma tragédia.
 -Não é uma tragédia.
 É...
 Irritante?
 Espero que estejam felizes.
 Eu não estou feliz.
 Eu também não.
 Eu nunca fui feliz.
 Fico feliz às vezes,
 mas agora não estou.
 Na faculdade, talvez.
 -Foi uma época divertida.
 -Foi mesmo.
 O consultório pode fechar!
 -Não liguem para ela.
 -Imagina, ela é demais.
 Acabei de conhecê-la,
 mas estou impressionado.
 Nunca tive problema antes!
 E o que vai acontecer agora?
 Nada, é só a fisioterapeuta
 confirmar a história.
 Por quê?
 Ela só precisa dizer que tem
 a ver com um problema dentário.
 Como vai?
 Sei que não marquei hora...

mas preciso falar com Julianna.
 Lamento, ela não está.
 Sei que ela está brava comigo,
 mas é importante.
 Ela não está.
 É melhor ir embora.
 Calma...
 Não sei o que está pensando...
 Mas ouça só um minuto.
 Tudo que eu fiz foi...
 Já curei você, vá embora.
 Corra, Billy! E feche a porta!
 Chame a polícia!
 A polícia?
 Raymond?
 São só seis meses de sursis.
 Vai ser moleza.
 Não recebi nenhum
 convite para jantar.
 Homens aparecem.
 nas minhas fantasias.
 Eu estou no meio...
 Do quê?
 E um cara surge do além.
 Eu digo: "O que você quer?
 Você não pertence a este lugar!"
 -O que eles fazem?
 -Respondem!
 "E aí, George, como vai?"
 Eu digo: "Cai fora daqui."
 É o Kramer.
 Devia arranjar outro hobby.
 Acabei de vir do Roy.
 Vomitei por causa do gás.
 -Ele disse algo?
 -Ele está bem.
 Meu Deus! É...
 Joe DiMaggio.
 Está tomando café.
 E está molhando.
 Olha só.
 Um jogador de beisebol...
 aqui.
 Viu? Esse é um cara bonito!
 Por favor...
 Eu não disse?
 O que causa homofobia?
 Por que o homem se preocupa?
 É porque homens
 sabem que, no fundo...

não resistem
a um bom vendedor.
Compramos sapatos pequenos,
calças apertadas.
Eles acham que podem ser
influenciados a fazer qualquer coisa.
"E se eu for a uma loja
homossexual...

achando que é uma loja.
de sapatos e o vendedor disser...
"Segure na mão dele
e dê uma voltinha por aí.
Sem obrigação, sem pressão.
Experimente.
Quer vê-lo de sandália?"

Legenda: Episódio 2: *The Parking Garage* - inglês

It's hard to find a store in a mall.
They have a directory...
...but the problem with it is,
even if you figure out where you are...
...and where you wanna go...
...you still don't really know,
sometimes, which way to walk...
...because it's an upright map.
If you had, like, suction-cup feet,
then you could just walk right up on it.
Then you could tell, you could be
on it going, "All right, I'm here.
I wanna go to the Gap.
That's down there.
All right, I'll just walk that way."
But people would know. They would
see you walking down the mall going:
They'd go, "That's one
of those suction-cup guys.
I heard about that guy.
He's never lost."
One left. What a joke.
-You can have this one.
-That's not enough BTUs...
...for my living room.
This was a waste of time.
I didn't get one either.
Why do I always have the feeling...
...everybody's doing something
better than me on Saturdays?
-This is what people do.
-No, they don't.
They're out on some big picnic,
they're cooking burgers...
...making out on blankets.
They're not at some mall in Jersey...
...watching their friends trying to find
the world's cheapest air conditioner.
You should see what my father used
to do before he bought a new car.
He'd go from state to state.
He was away for weeks at a time.
Like he's running for president
and going through the primaries.
We'd get phone calls
from New Hampshire.
We took a little ride,
what's the big deal?

At least you accomplished something.
You got fish.
Oh, big accomplishment.
Fish. What do they do?
-What do you do?
-Hey, this way!
Jerry, what time do you have?
I have 5:00.
-Always late. Always late.
-You're not late.
I told them to meet me
in front of my building at 6:15.
-Who?
-My parents. It's their anniversary.
I'm taking them out to dinner
and a show tonight.
-Think we'll hit traffic?
-Of course. It's rush hour.
-Isn't it the other way?
-There's no other way.
Everybody goes every way
all the time.
-But it's Saturday.
-You got the picnic and burger traffic.
-There's picnic traffic?
-As my grandfather used to say:
"Sometimes even a picnic's
no picnic."
I always get myself in this position.
Can't be on time. Gotta rush.
What's the matter?
I have to go to the bathroom.
Why do they hide the bathrooms
in these malls?
-You want me to help you with that?
-No, I got it.
What do you think, Georgie boy?
Did I need that pointed out for me?
What is that gonna do for me?
How does that help me, to see her?
I'm trying to live my life.
Don't show me that.
Well, if you like her,
go and talk to her.
Yeah, women love to get approached
in parking garages.
I'll go up and say, "Hi, how you doing?
Would you like a glass of white wine?"

You get within 15 feet, she'd have
 her finger on the Mace button.
 That was a guy.
 -That was a guy?
 -Where's the car?
 Well, I thought it was here.
 You don't know where we parked?
 -Oh, this is great.
 -Look, I thought it was Green 22.
 I remember Orange.
 I thought it was Orange.
 -I didn't pay attention.
 -This is just what I need.
 I'm sure it's right around here.
 Yeah, it looks familiar.
 I remember the elevator.
 There's elevators all over!
 Everything looks the same!
 We're like rats in some experiment.
 It's over there. I know where it is.
 -It's black, right?
 -Well, it's dark brown.
 In a parking lot, you write it down.
 How hard is that?
 There it is.
 No, no.
 That's a Toyota.
 -I thought it was....
 -Hey, didn't we come in over there?
 I thought we came in over there.
 How long can fish live
 in one of these plastic bags?
 I don't know. Maybe two hours.
 You better find this car.
 Let's try this way.
 I really have to go to the bathroom.
 Why don't you just go
 behind one of these cars.
 -Why? There's nobody around.
 -I'll wait.
 You hold it in like that, you can cause
 a lot of damage to your bladder.
 That's what happens to truck drivers.
 They hold it in all the time
 and eventually...
 -...it starts to come out involuntarily.
 -All right.
 Jerry, are you aware that adult diapers

are a \$600-million-a-year industry?
 Maybe I should just go any time I get
 the urge, like you, wherever I am.
 There's too much urinary freedom
 in this society. I'm proud to hold it in.
 It builds character.
 -Is that it?
 -No.
 Hey! Watch it!
 Maniac.
 You sure you don't want help
 with that?
 I'm gonna put it down
 behind that car.
 Worried somebody's
 gonna pee on it?
 -It's Purple 23. Remember that.
 -Oh, I got it.
 That I'm supposed to remember.
 Where the car is, that's insignificant.
 I think they're laboring.
 Look at this place! It's huge!
 All right, let me say this to you:
 If I am not in front of my building
 at 6:15, when my parents get there...
 ...they're gonna put me on
 an aggravation installment plan...
 ...that will compound, with interest,
 for decades.
 Parents never forget a foul-up.
 I once left my jacket on a bus
 when I was 14.
 I was flying to Chicago,
 last week, on a plane:
 "Make sure you hang on
 to your jacket."
 There's no way you can call them?
 -Yeah, I'll call them on their car phone.
 -What would it take...
 -...for his parents to get a car phone?
 -Hypnosis by aliens.
 -Where the hell is this car, Kramer?
 -We need a system.
 Well, it's gotta be here.
 Why are they using so many colors?
 The numbers go up to 40.
 Maybe it's not on this level.
 -What?

-There's four different levels.
 Maybe we're on the wrong level.
 -How long was the escalator ride up?
 -It felt like a couple of levels.
 You should always bring
 a pad and a pen.
 I can't carry a pen.
 I'm afraid I'll puncture my scrotum.
 I got a pen.
 Where is the bathroom in this mall?
 There's 600 stores,
 I didn't see one bathroom.
 What is this, like, a joke?
 Don't they consult with a urologist
 when they build one of these places?
 -What's with you?
 -My ear itches.
 Don't you dare talk to me like that,
 you hear me?
 I told you, I don't care!
 You'll have to wait!
 Hey, hey, is that really necessary?
 Why don't you mind
 your own business.
 Well, I think hitting a defenseless child
 is my business.
 -You're ugly.
 -What?
 -You're ugly.
 -You are.
 -You are.
 -That's what you think.
 That's what I know.
 -I found it!
 -He's got it!
 -No, no, no.
 -All right, that's it.
 From now on, no more calling out
 "I found it" unless we're sitting in it.
 Jerry, look at my fish.
 -His eyes look a little cloudy.
 -See?
 Oh, those are your eyes.
 Oh, they are gonna be furious.
 -Who's got the tickets?
 -I do.
 I thought you knew this mall.
 -You said you'd been here.

-It was easy last time.
 Okay, my fish are dying
 right in front of me.
 We've gotta get someone to drive us
 around to us help look for the car.
 No one's gonna do that.
 Excuse me. Hi.
 We can't seem to find our car. I was
 wondering if it would be possible...
 ...to drive us around the garage
 for five minutes so we can look.
 Sorry.
 -Just five minutes.
 -Can't do it.
 We're not skinheads.
 Excuse me.
 I can't seem to find my car.
 Do you think you could drive me--?
 Oh, that's funny? Is that funny?
 Hey, tell me if you think this is funny:
 These fish are dying.
 In an hour they'll be belly-up!
 Excuse me.
 Excuse me.
 Hey, sorry to have disturbed you.
 Terribly sorry.
 But the fish will be dead!
 You do know that?
 They can't live in plastic.
 That's not me talking,
 that's science!
 It's amazing how shopping
 makes me have to go.
 How does my bladder know
 I'm in a department store?
 Why don't you just go.
 No, I can't.
 -Don't you get tired of following rules?
 -You think I'm too cautious?
 Why be uncomfortable
 if you don't have to?
 -It's organic.
 -Organic. So is Buddy Hackett.
 -Buddy Hackett?
 -He's a comedian.
 I know.
 -All right, all right.
 -Hey, you can go over here.

I can manage.
 George!
 -Okay, let's go.
 -But--
 Come on.
 Kramer.
 I'm telling you, I've had this condition
 since I was 11 years old.
 I've been in and out of hospitals
 my whole life.
 I have no control over it.
 Doctors have told me
 that when I feel it...
 ...the best thing to do
 is just release it.
 Otherwise...
 ...I could die.
 Do you hear what
 I'm saying to you?
 I'm telling you
 that if I don't go, I could die.
 Die! Is it worth dying for?
 -That's up to you.
 -Oh, so you don't care if I die.
 What I care about is the sanitary
 condition of the parking facility.
 Why would I do it
 unless I was in mortal danger?
 -I know it's against the law.
 -I don't know.
 Because I could get "uromyositis"
 poisoning and die, that's why.
 You think I enjoy living like this?
 The shame? The humiliation?
 You know, I've been issued
 a public urination pass...
 ...by the city
 because of my condition.
 Unfortunately, my little brother ran out
 of the house with it this morning.
 Him and his friends are probably
 peeing all over the place.
 Jerry!
 Jerry!
 Unbelievable.
 I'm never gonna get out of here.
 Guy goes to pee,
 he never comes back.

It's like a science-fiction story.
 Maybe he went
 to one of the other levels.
 -I'm gonna look for him.
 -Now you're gonna go?
 -Be back in five minutes.
 -If you go now...
 ...we'll find the car, Jerry will show up
 and we'll never find you!
 I'll be right back.
 What's the difference?
 We'll all be dead eventually.
 Does that bother you?
 Yeah, it bothers me.
 -Doesn't it bother you?
 -Not at all.
 Now, that bothers me even more
 than dying bothers me.
 Because people like you
 live to be 120...
 ...because you're not bothered by it.
 How can it not bother you?
 Well, I once saw this thing on TV
 with people who are terminally ill.
 Every one of them believed
 that the secret of life...
 ...is just to live every moment.
 Yeah, I've heard that.
 Meanwhile, I'm here with you
 in a parking garage in Jersey.
 That's a nice jacket.
 Where'd you get that?
 Some guy left it
 over at my mother's house.
 First of all, you don't even know,
 technically, that I went.
 That's for starters.
 I mean, I could have been pouring
 a bottle of water out there.
 -I know what you did.
 -Oh, really? Do you? Well...
 ...it just so happens
 that I did pour water out.
 I had a bottle of very tepid water
 and I poured it out.
 I could see how you made
 a mistake...
 ...because pouring water out sounds

very much like a person urinating.
 And, you know,
 when you think about it...
 ...it's really quite an amusing case
 of mistaken identity.
 And that's all it is.
 And now he's gone.
 I'm sure he's looking for the car.
 Five minutes, that's all.
 I just wanna find him.
 -I can't do it.
 -But why? Why can't you do it?
 I can't.
 That's not a reason, "You can't."
 You just don't want to.
 That's right.
 But why? Why don't you want to?
 I don't know.
 Well, wouldn't you get any satisfaction
 out of helping someone out?
 No, I wouldn't.
 All right. All right.
 I... I want to apologize.
 I was frightened.
 I said crazy things,
 I obviously offended you...
 ...I insulted your intelligence.
 The uromyitis, the water bottle...
 ...I made all that up.
 And now I'm gonna
 tell you the truth.
 Today my parents are celebrating...
 ...their 50th--
 Well, I'm jumping ahead here.
 Their 47th wedding anniversary.
 And we made plans to spend
 the evening together.
 They're meeting me
 in front of my building at 6:15.
 What I haven't told you...
 ...or anyone else, for that matter...
 ...is that my father's been
 in a Red Chinese prison...
 ...for the past 14 years.
 I mean, the guy had a fat fetish.
 The inspector never dated a woman
 under 250 pounds.
 -Really.

-What did he do with all that fat?
 Does he just jump up
 and down on it?
 Or does he gouge it
 like Killer Kowalski?
 -Who's Killer Kowalski?
 -He was a wrestler.
 He would get down on his knees...
 ...and he'd grab ahold
 of someone's stomach...
 ...and squeeze it till they gave.
 Hey, hey, hey.
 I have to go to the bathroom.
 Why don't you just go.
 What, here?
 You and Jerry. It's....
 Okay.
 All right, I'm gonna
 go down this row.
 What? What did I do?
 I didn't do anything.
 Kramer! Kramer!
 What? Don't you believe me?
 It's their 47th anniversary.
 You know, this is gonna kill them.
 You're aware of that? Kill them.
 On the biggest night of their life.
 Your folks have
 an anniversary today too?
 Was your father also
 in a Red Chinese prison?
 Red Chinese prison?
 George!
 George!
 Jerry!
 Jerry!
 You know when you're walking
 with someone...
 ...and you assume
 that they know where the car is?
 And you're fine until you see them
 do this move. Once they do this:
 When they look back from
 where they came from....
 No, you're in bad shape now.
 Nobody that knows
 where they're going does that.
 Pilots on planes don't open

the cockpit door and go:
 Well, what happened was...
 ...my father was staying with
 one of China's great military leaders...
 ...General Chang, who, by the way,
 came up with the recipe...
 ...for General Chang's chicken. The
 one with red pepper and orange peel...
 -...at Szechwan Gardens?
 -I eat it all the time. Spicy.
 Apparently, General Chang
 is a flamboyant man.
 Complete failure as a general,
 but a hell of a cook.
 Look at this.
 Look at this. Will you look at this?
 He doesn't have enough with the
 Mercedes, he has to have two spaces.
 I tell you, you know what I'd like
 to do? I'd like to spit on it.
 I would like to see that.
 -Should I? Should I do it?
 -Teach him a lesson he'll never forget.
 -Who does he think he is?
 -Someone's gotta stop him.
 -It's against the law, isn't it?
 -Well, it certainly should be.
 Okay.
 This is some machine.
 Leave it to the Germans.
 Let me ask you something.
 What do they get
 for a tune-up on this?
 -Jerry!
 -Elaine!
 Where have you been?
 -I was arrested for urinating.
 -Me too.
 -You what?
 -I have uromyiasis.
 It's very serious, you know.
 Jerry, look at my fish.
 -Is he...?
 -No, but he's not looking good.
 Please. We can't find our car.
 Please, just drive us around
 the parking lot to find our car.
 -My fish are dying.

-Sorry. Can't do it.
 I can see not caring
 what happens to us. We're human.
 But what about the fish? The fish?
 Sorry.
 That's right, go.
 Go home to your dumbbells.
 Go work on your pecs and your lats.
 We're all really impressed.
 Yeah, that's right. You heard me.
 -You got a problem with that?
 -Elaine, shut up.
 Don't worry, I'm packing heat.
 Hey, hey. Where's Kramer?
 -I don't know.
 -I thought he was with you.
 Oh, see? See? I knew
 this was gonna happen.
 Look at the time. All right, that's it.
 Did we look over there?
 We check that side?
 -We came in over there.
 -We didn't come in over there.
 -Where's Kramer?
 -Look at these cars...
 ...they all look exactly alike.
 The fumes.
 I can't breathe.
 I'm having trouble breathing.
 Hey, George, there she is again.
 What are you doing?
 You're killing me.
 Ask her to drive us around.
 There's your opening.
 That is an opening.
 Excuse me. I'm really....
 See, what happened...
 -...my friend forgot where he parked....
 -Sure, I'll drive you around.
 -You will?
 -Sure.
 Thank you. Thank you.
 We're late and my parents are waiting
 for me and we're stuck here.
 Well, I wouldn't wanna get lost in here.
 It smells like a toilet.
 -People are such animals.
 -You're telling me.

Filthy pigs.
 It's a brown Ford.
 This has happened to me too.
 It's very frustrating.
 I've asked several people.
 They wouldn't even answer me.
 I'm happy to do it.
 I'm Michele.
 Hi, Michele. I'm George.
 -Get out!
 -But I didn't mean anything by it.
 I don't even know L. Ron Hubbard.
 I didn't know you were with that group.
 What about my fish?
 Boy, those Scientologists,
 they can be pretty sensitive.
 I'll say.
 What is it? The car!
 -The car!
 -The car!
 -The car!
 -I can't believe it!
 Kramer. Kramer's not here.
 I knew it.
 I knew it. I knew this would happen.
 -Kramer! Kramer!
 -Kramer!
 Kramer!
 Hey, look.
 Boy, I had a hell of a time finding
 that air conditioner.
 You know I looked everywhere?

I completely forgot where I hid it.
 You know where it was?
 -Purple 23.
 -Right. Purple 23.
 I could have used you.
 Sometimes it's good to write
 those things down.
 Oh, boy. What time is it?
 7:45.
 Well, at least there'll be no traffic.
 Right.
 Oh, boy.
 -What time does that play start?
 -8:00.
 Well, that could be a problem.
 Where's your little bag of...
 All right, let's giddyup.
 See, the problem
 with the mall garage...
 ...is that everything looks the same.
 They try to differentiate it.
 They put up different colors,
 different numbers, different letters.
 What they need to do
 is name the levels like:
 "Your mother's a whore."
 You know what I mean?
 You would remember that.
 You'd go, "I know, I'm parked at
 'My father's an abusive alcoholic.'
 I know where I parked."
 Hospedada em <http://legendas.feijo.info>

Legenda: Episódio 2: *The Parking Garage* - português

É difícil achar as lojas
 naquele mapa do shopping.
 Mas mesmo descobrindo
 onde está
 e aonde quer ir...
 você não sabe bem o caminho,
 porque o mapa está na vertical.
 Se tivesse sapatos com ventosas,
 poderia andar nele.
 Aí veria aonde precisa ir:
 "Estou aqui

e quero ir a Gap.
 É ali embaixo,
 vamos andando."
 Mas as pessoas perceberiam,
 veriam você andando no corredor.
 "O cara dos sapatos com ventosas!
 Já ouvi falar,
 ele nunca se perde."
 -O último, que piada.
 -Fique com este.
 Um é pouco, minha sala é quente.

Foi uma grande perda de tempo.
 Eu também fiquei sem.
 Sempre acho
 que as pessoas
 fazem algo melhor nos sábados.
 -Todos fazem isso.
 -Que nada.
 Fazem piqueniques,
 fazem hambúrgueres...
 transam em cobertores.
 Não se enfiam no shopping
 para ver os amigos comprar
 ar condicionado barato.
 Devia ver o que meu pai fazia,
 antes de ter carro.
 Viajava o país todo.
 Ficava fora semanas.
 Era como se concorresse
 à presidência.
 Ligava de motéis
 em New Hampshire.
 Viemos dar uma volta, e daí?
 Pelo menos, você adquiriu algo!
 Grande aquisição!
 O que peixes fazem?
 -O que você faz?
 -Por aqui!
 Que horas são?
 1 7 horas.
 -Sempre me atraso.
 -Não está atrasado.
 Marquei na frente
 do prédio às 1 8h 5.
 -Com quem?
 -Meus Pais.
 Aniversário de casamento...
 vamos jantar e ir ao teatro.
 -Vamos pegar trânsito?
 -É hora do rush!
 Não tem outro caminho?
 Todos usam todos os caminhos!
 -Mas é sábado.
 -Tem o trânsito do piquenique.
 -Trânsito do piquenique?
 -É como meu avô dizia...
 "Nem sempre piquenique
 é piquenique."
 Nunca consigo chegar na hora,
 estou sempre correndo.
 Qual o problema?

Preciso ir ao banheiro!
 Por que escondem os banheiros?
 -Quer que eu ajude?
 -Pode deixar!
 O que acha, George?
 Precisava mostrar?
 Para que fazer isso?
 O que adianta olhar para ela?
 Quero ficar na minha.
 Não me mostre isso.
 Se gostou, fale com ela.
 Mulheres amam
 cantadas em garagens.
 Podia dizer: "Oi, como vai?
 Quer tomar um vinho branco?"
 Se chegar perto, ela joga
 gás paralisante em você.
 Era homem!
 -Homem?
 -Cadê o carro?
 Achei que estivesse aqui.
 Você não lembra onde está?
 Achei que era no Verde 22.
 Não é no Laranja?
 -Eu não prestei atenção!
 -Era o que faltava.
 Deve estar por aqui.
 É, eu me lembro do elevador.
 Está cheio de elevadores!
 É tudo igual!
 Parecemos ratos num labirinto!
 É por aqui, eu sei onde é.
 -É preto, não é?
 -É marrom escuro!
 Era só ter anotado.
 Lá está ele.
 Não...
 é um Toyota.
 -Achei que fosse...
 -Nós não viemos dali?
 Acho que foi dali.
 Quanto tempo um peixe
 vive num saco de plástico?
 Duas horas.
 É melhor achar o carro.
 Vamos tentar por aqui.
 Preciso ir ao banheiro!
 Por que não faz
 atrás de um carro?
 -Não tem ninguém olhando.

-Vou esperar.
 Ficar segurando
 faz mal para bexiga.
 É o problema
 dos caminhoneiros.
 Seguram tanto
 que fica involuntário.
 As indústrias de fraldas para adultos
 faturaram 6 milhões de dólares.
 Vou fazer como você,
 que usa qualquer lugar.
 Há muita "liberdade urinária".
 Tenho orgulho de poder segurar.
 É aquele?
 Cuidado!
 Maluco...
 Não quer ajuda mesmo?
 Vou deixar atrás de um carro!
 E se fizerem xixi nele?
 Roxo 23, lembrem.
 Isso, eu tenho que lembrar.
 O carro, não interessa.
 Eu acho que estão
 em trabalho de parto.
 Esse lugar é gigantesco!
 Prestem atenção.
 Se não estiver no prédio
 às 18h15 com os meus pais...
 vão me cobrar isso como
 um crediário
 por décadas.
 Pais não perdoam esquecimentos.
 Perdi uma jaqueta
 quando tinha 14 anos.
 Fui para Chicago
 na semana passada...
 e minha mãe disse:
 "Segure bem a jaqueta."
 Não pode ligar?
 Se tivessem celular!
 -Os pais dele comprariam celular?
 -Só se fossem hipnotizados!
 -Cadê o carro?
 -Vamos bolar algo!
 Tem que estar aqui.
 Por que usam tantas cores?
 E 40 números!
 Pode estar em outro andar.
 São quatro andares.
 Pode ser o andar errado.

-Quantas escadas rolantes?
 -Acho que umas duas!
 Tem sempre que andar
 com caneta.
 Não posso andar com caneta.
 Tenho medo de espetar o saco.
 Cadê o banheiro?
 600 lojas e nenhum banheiro!
 Isso é piada?
 Não consultam um urologista
 para construir shopping center?
 -O que você tem?
 -Coceira na orelha!
 Não fale assim comigo, está bem?
 Já avisei, tem que esperar.
 Precisa mesmo fazer isso?
 Por que não cuida da sua vida?
 Ver uma criança indefesa
 apanhar me incomoda.
 -Você é feio!
 -O quê?
 -Você é feio!
 -Feio é você!
 -É você!
 -É o que você acha.
 É o que eu vejo.
 -Achei!
 -Ele achou!
 Ninguém grita
 até estar dentro dele.
 Jerry, olha os peixes.
 Os olhos estão embaçados.
 São os seus olhos.
 Vão ficar uma fera.
 -E os ingressos?
 -Eu peguei!
 Achei que já tivesse vindo aqui.
 Foi fácil da outra vez.
 Meus peixes estão morrendo!
 Alguém pode levar a gente
 de carro para procurar por aqui.
 Ninguém vai fazer isso.
 Com licença.
 Não conseguimos achar o carro.
 Será que podem nos levar
 de carro para ver se achamos...
 Desculpe.
 -Só cinco minutos.
 -Não dá.
 Não somos skinheads.

Não consigo achar meu carro,
podem me levar...
Açam engraçado? Mesmo?
Diga se acham engraçado:
esses peixes estão morrendo.
Vão ficar de barriga para cima!
Com licença.
Desculpe incomodar.
Sinto muito mesmo.
Os peixes vão morrer! Sabia?
Não podem viver em sacos!
Não sou eu quem está dizendo,
é a ciência.
Incrível como sinto vontade,
em shopping.
Como a bexiga sabe
que estou em uma loja?
Por que não faz e pronto?
Não posso!
-Não se cansa de seguir regras?
-Acha que sou careta?
Por que ficar incomodado,
se não precisa?
-É orgânico...
-Buddy Hackett também.
É um comediante.
Eu sei.
-está bem legal.
-Pode ir ali.
Eu me viro sozinho.
Vamos.
Estou dizendo,
sou assim desde os 11 anos.
Vivia em hospitais.
Não tenho controle.
Os médicos me disseram
que quando desse vontade...
o melhor era soltar de vez,
senão...
poderia morrer.
Está me ouvindo?
Se não tivesse feito xixi,
podia ter morrido.
Vale a pena morrer assim?
-Você é quem sabe!
-Não se importa se eu morrer?
Só me importo com a higiene
do estacionamento.
Por que faria se não fosse morrer?
-Eu sei que é proibido!

-Sei lá.
Porque podia ter
"urinosite" e morrer.
Acha que gosto de viver assim?
A vergonha, a humilhação!
Eu ganhei um passe livre
para banheiros públicos por isso.
Meu irmão fugiu
de casa com ele hoje...
ele e os amigos devem estar
mijando em todo lugar.
Inacreditável.
Não vou sair daqui.
O cara vai mijar e desaparece...
parece ficção científica.
Vai ver ele está em outro andar.
-Vou procurar.
-Vai sumir também?
Volto logo!
Nós vamos achar o carro...
Jerry vai voltar e
jamaís encontraremos você.
Eu já volto.
Qual a diferença?
Vamos morrer mesmo!
Isso incomoda você?
Incomoda!
-Não incomoda você?
-Nem um pouco.
O que mais me incomoda é que...
pessoas que não se incomodam...
vivem 120 anos.
Como não se incomoda?
Vi um programa na TV
sobre doentes terminais.
Diziam que o segredo da vida...
é viver cada momento.
Já ouvi isso...
e estou aqui com você,
em uma garagem.
Gostei do paletó!
Onde comprou?
Um cara esqueceu
na casa da minha mãe.
T tecnicamente,
nem sabe se eu fiz...
eu podia estar só entornando
uma garrafa d'água.
-Eu sei o que você fez!
-Sabe?

Acontece que aquilo era água.
Eu tinha uma garrafa
com água morna e despejei.
O senhor se enganou...
porque água morna escorrendo
parece muito com urina.
E se pensar bem...
é quase um caso
de erro de identidade.
É só isso.
Ele sumiu, mas deve estar
procurando o carro.
Só 5 minutos.
Preciso procurar.
-Não posso!
-Por que não?
Não posso.
Isso não é motivo!
Não quer e pronto?
Isso mesmo!
Por que não quer?
Sei lá.
Não ficaria feliz
por ajudar alguém?
Não, não ficaria.
está bem bom,
quero me desculpar.
Estava assustado,
disse coisas absurdas,
ofendi o senhor...
a sua inteligência.
A "urinosite", a garrafa...
Eu inventei tudo isso.
Agora vou dizer a verdade.
Hoje meus pais
estão comemorando...
50 anos...
não, 4 7 anos de casamento.
Combinamos de sair juntos.
Estão me esperando no prédio.
O que eu não contei
ao senhor e a ninguém...
foi que meu pai ficou preso
na China
nos últimos 1 4 anos.
Ele tinha fetiche por gordas...
ele nunca saía com mulheres
com menos de 115kg.
O que ele fazia com tanta banha?
Ficava pulando nela?

Ou apertava como kowalski?
-kowalski?
-Um lutador!
Ele se ajoelhava
e conseguia
agarrar o estômago da pessoa...
e apertar inteirinho!
Preciso ir ao banheiro.
Por que não vai?
Aqui?
Você e o Jerry...
Vou dar uma olhada ali.
O que foi que eu fiz?
Não fiz nada!
kramer! kramer!
Não acredita em mim?
São 4 7 anos de casamento!
Isso vai acabar com eles...
fique sabendo, vão morrer
na maior noite da vida deles.
Seus pais também comemoram hoje?
Seu pai ficou preso na China?
Preso na China?
Sabe quando está com alguém...
e acha que a pessoa
sabe onde está o carro?
Até fazer isso, se fizer isso...
Quando olha para
o lugar de onde veio...
você está numa fria.
Quem sabe aonde vai não faz isso.
Pilotos de avião
não abrem a porta e...
Meu pai ficou na casa
de um grande líder chinês...
que por sinal deu a receita
de um ótimo frango.
Com pimentão e raspa de laranja.
É super picante.
General Chang era brilhante.
Foi péssimo general,
mas grande cozinheiro.
Olha só isso!
Está vendo isso?
Não basta ter um Mercedes,
precisa de duas vagas.
Sabe o que eu queria fazer?
Cuspir nele!
Queria ver isso!
-Será que faço isso?

-Ele jamais esqueceria!
 -O que ele pensa?
 -Alguém tem que fazer algo!
 -Não é contra a lei?
 -Deveria ser.
 Que máquina!
 Coisa de alemão...
 Como fazem um motor desses?
 Onde estava?
 -Fui preso por urinar!
 -Eu também!
 -O quê?
 -"Urinosite."
 É muito sério.
 Olha os meus peixes.
 Não estão com cara boa.
 Não conseguimos
 achar nosso carro.
 Preciso dar uma volta,
 para ver se acho.
 -Meus peixes vão morrer.
 -Não dá.
 Tudo bem se não liga para nós,
 somos humanos.
 Mas e os peixes? Os peixes...
 Sinto muito.
 Tudo bem, pode ir.
 Fique com seus halteres.
 Vá puxar ferro!
 Estou impressionada!
 É isso aí...
 -...algum problema?
 -Elaine, cala a boca.
 Não se preocupe.
 Eu seguro essa.
 Cadê o kramer?
 -Sei lá!
 -Não estava com você?
 Sabia que ia dar nisso!
 Olha só que horas são!
 Já olhamos daquele lado?
 -Nós viemos de lá!
 -Viemos nada!
 -Cadê o kramer?
 -Olha esses carros.
 São todos parecidos.
 Não dá para respirar...
 Lá está ela de novo.
 O que está fazendo?
 Está me matando!

Peça para ela levar a gente.
 É sua chance.
 É uma chance.
 Com licença, sinto muito...
 Meu amigo esqueceu...
 -...onde estacionou o carro.
 -Eu levo vocês.
 -Mesmo?
 -Claro!
 Obrigado,
 estamos atrasados.
 Meus pais estão me esperando.
 Não gostaria de ficar aqui.
 Tem cheiro de banheiro.
 -Só tem animais.
 -Nem me diga.
 Uns porcos.
 É um Ford marrom.
 Já aconteceu comigo. É frustrante.
 Teve gente que nem me ouviu.
 Fico feliz em ajudar.
 Sou Michele.
 Sou George.
 Saiam!
 -Não quis o fender.
 Nem conheço o cara.
 Não sabia que era do grupo...
 E os meus peixes?
 Esses cientistas
 são muito sensíveis.
 O que é isso? O carro!
 O carro!
 krame não está aqui.
 Sabia que isso ia acontecer.
 Eu me matei
 para achar o ar condicionado.
 Procurei por toda parte.
 Esqueci onde tinha escondido.
 Sabem onde estava?
 -Roxo 23.
 -Roxo 23.
 Podia ter dito antes.
 Às vezes,
 é bom anotar essas coisas.
 Que horas são?
 1 9h45.
 Pelo menos,
 não vamos pegar trânsito.
 -Que horas é o teatro?
 -20 horas.

Vai ser um problema!
Cadê o seu saquinho?
Vamos entrar.
O problema do estacionamento
é que tudo parece igual.
Eles tentam diferenciar...
usam cores, números, letras.

Precisavam dar nomes como...
"Sua mãe é uma vaca."
Ninguém esqueceria isso.
"Meu carro está no
"Meu pai é alcoólatra.
Eu me lembro."

Legenda: Episódio 3: *The Red Dot* - inglês

Every mall has a Hoffritz in it.
That's got to be a scary place
to work. I don't know how you feel.
Do you want to stand there
having people going:
"I need knives.
I need more knives.
Do you have any bigger knives?
I'd like a bigger knife.
A big, long, sharp knife.
That's what I'm in the market for.
I like them really sharp.
Do you have one
with hooks and gouges...
...and blades
that are kind of serrated?
That's the kind of knife
I'm looking for.
I need one I can throw.
I need one I can hack away with.
Do you have anything like that?"
Like you know
what you're talking about.
Oh, no. You do?
Well, what do you think,
they put the statue on a giant raft...
...and a tugboat pulled it
all the way from France?
Think they brought it in pieces...
...and screwed it together
like a coffee table?
What's going on? It's a little early
for a Christmas party.
- Why'd France give that to us anyway?
- It was a gift.
Countries just exchange gifts
like that?
If they like each other.
- There's Elaine.
- See that guy she's talking with?
- That's her new boyfriend.
- Really?
He works here in the office?
They're having a little fling,
so don't say anything to anyone.
Who am I gonna tell, my mother?
Like I have nothing better to talk about.
You don't.

He's a recovering alcoholic.
- Really?
- He's been off the wagon two years.
- "Off the wagon"?
- I think it's "off the wagon."
I think it's "on the wagon."
Jerry, George,
what are you doing here?
What am I doing here?
My God! My watch!
You found my watch.
Keep your hands to yourself
if you know what's good for you.
- Where'd you find it?
- Under the sofa cushion.
- You stopped by just to give it to me?
- It's your Christmas present.
- I thought I'd never find it.
- Today's your lucky day.
No, today is your lucky day.
- It would be my first one.
- You want to work here?
- What?
- Yeah. One of the readers just left.
There's a job opening.
Dick, this is Jerry.
And this is George.
- Hi. Nice to meet you.
- Is this the guy?
"The guy"?
- Dick.
- How can you just get it?
My boss said to find someone.
I'm in charge.
All you have to do is meet him.
Come on.
- No, come on. Hold my drink.
- Cranberry juice?
And vodka. Come on.
I got the cranberry juice.
So...
...you're Jerry.
- So...
...I'm Jerry.
So have you ever done
this kind of work before?
Well, you know, book reports,
that kind of stuff.

- Who do you read?
 - I like Mike Lupica.
 Mike Lupica?
 He's a sportswriter
 for the Daily News.
 - I find him very insightful.
 - No, I mean authors.
 Well..
 ...a lot of good ones.
 Lot of good ones.
 I don't even wanna
 mention anybody...
 ...because I'm afraid I'm gonna
 leave somebody out.
 - Name a couple.
 - Who do I like?
 I like Art Vandelay.
 - Art Vandelay?
 - He's an obscure writer.
 Beatnik, you know, from the village.
 What's he written?
 Venetian Blinds.
 I got news for you.
 I'm funnier than you are.
 Why don't we get together New Year's,
 watch some football?
 - Where's my drink?
 - There. So how'd it go?
 I think he's impressed.
 No, no, this is just cranberry juice.
 I think maybe Dick picked up yours.
 Dick?
 He can't drink. He's an alcoholic.
 I told you to hold it.
 I didn't know you meant hold it.
 I thought you meant hold it.
 One drink like that,
 and he could fall right off the wagon.
 Told you.
 I never feel comfortable
 in the women's department.
 I feel like I'm just a little too close
 to trying on a dress.
 Do I really have to
 buy her something?
 The woman got you a job.
 Least you could do is buy her a gift.
 How about this?
 - What is that, cashmere?
 - Yeah. She loves cashmere.

Who doesn't like cashmere?
 Find me one person that doesn't
 like cashmere. It's too expensive.
 Wow, look at this.
 It's \$85, marked down from 600.
 - Excuse me, miss?
 - Yes.
 How come this sweater's only \$85?
 Oh, here. This is why.
 - What? I don't see anything.
 - See this red dot?
 - Oh, yeah.
 - Oh, it's damaged.
 It's not really damaged.
 Wow. \$85?
 There's no exchanges on this.
 - Think she'd care about the dot?
 - It's hard to say.
 I don't think she'd notice.
 Can you see it?
 - Well, I can see it.
 - But you know where it is.
 - What do you want me to do, not look?
 - Pretend you didn't know it was there.
 - Can you see it?
 - It's hard to pretend...
 ...because I know where it is.
 - Can't you take an overview?
 You want me to take an overview?
 I see a cheap man
 holding a sweater...
 ...trying to get away with something.
 That's my overview.
 - Yeah, so?
 - He's acting very strangely.
 I think he started drinking again.
 - Oh, boy. Can you smell it?
 - No, I can't smell it.
 If you can't smell it,
 then he hasn't been drinking.
 - You don't always smell from a drink.
 - Yes, you do.
 What about one drink?
 Would you smell from one drink?
 Yes, you would.
 - I'll prove it.
 - How?
 - Would you do me a favour?
 - Okay.
 Would you take a drink,

and let us smell you?
 You can smell me without the drink.
 No, no.
 I suspect that this guy I'm seeing
 might be drinking, but I can't smell it.
 - Come on.
 - Okay. Well, what am I drinking?
 I got a bottle of Scotch my uncle
 gave me. Hennigan's.
 It's been there two years.
 I've been using it as a paint thinner.
 All right.
 - I don't smell anything.
 - We're too close to the bottle.
 - Yeah?
 - It's George.
 - Come on up.
 - That is damn good Scotch.
 I could do a commercial
 for this stuff.
 Boy, that Hennigan
 goes down smooth...
 ...and afterwards,
 you don't even smell.
 That's right, folks. I just had three
 shots of Hennigan's, and I don't smell.
 Imagine, you can walk around
 drunk all day.
 That's Hennigan's,
 the no-smell, no-tell Scotch.
 - Hello, everybody.
 - Hey, George, come here.
 I'm gonna tell you what I think.
 I know you don't care what I think,
 but I'm gonna tell you.
 I think that you are terrific.
 That's all.
 Thank you.
 - Hey, what's that?
 - It's an early Christmas present.
 - A Christmas present?
 - That's right.
 - For who?
 - For you.
 Get out of here.
 Say you got a big job interview
 and you're nervous.
 Throw back a couple of shots
 of Hennigan's...
 ...and you'll be as loose as a goose

and ready to roll in no time.
 And because it's odourless,
 why, it'll be our little secret.
 Kramer.
 Yeah. That'll do.
 Oh, George, this is beautiful.
 Is this cashmere?
 - Of course it's cashmere.
 - Oh, I love cashmere.
 - Who doesn't?
 - Oh, my God.
 George, this must have
 cost a fortune.
 Money.
 Jerry, how could you
 let him spend so much?
 I tried to stop him.
 I couldn't. He just wants
 to make people happy.
 George, this is one of the nicest
 things anyone has ever given me.
 Good. Good. Listen, take it off.
 You're gonna wear it out already.
 It's for special occasions, this thing.
 What's that red dot
 on your sweater?
 - What?
 - Listen, take it off.
 I'm getting hot just looking at it.
 What is this?
 It's like a red dot.
 What? What red dot?
 What are you talking about?
 Jerry, come here for a second.
 Do you see anything here?
 I don't know.
 I don't know.
 - What don't you know?
 - I don't know.
 Well, do you see it, or don't you?
 Say that again.
 Do you see it, or don't you?
 Do I see it or don't I?
 That's the question.
 Now, what did you ask me again?
 You're still here?
 You're a dynamo.
 - I can't believe I get paid for this.
 - God.
 I'll see you tomorrow.

- How you doing?
 - Hello.
 You had sex with the cleaning woman
 on your desk?
 Who are you?
 How did you do that?
 Hennigan's.
 Hennigan's?
 I was sitting there in the office,
 and the cleaning woman comes in.
 I've always been attracted
 to cleaning women.
 Cleaning women, chambermaids...
 Yeah, chambermaids,
 I'm attracted to them too.
 - Why is that?
 - It's a woman in your room.
 - So go ahead.
 - So...
 ...she starts vacuuming,
 back and forth, back and forth...
 ...her hips swivelling...
 ...her breasts...
 Convulsing?
 - Convulsing?
 - I don't know. I'm trying to help you.
 So then I asked her
 if she wanted a drink.
 - You don't drink.
 - I couldn't think of anything else to say.
 - So you started drinking.
 - So we started drinking, and...
 I don't know if it was the alcohol
 or the ammonia...
 ...but the next thing I knew,
 she was mopping the floor with me.
 - And how was it?
 - The sex was okay...
 ...but I threw up
 from the Hennigan's.
 Good thing the cleaning lady
 was there.
 Dick was fired.
 You mean to tell me, I put that drink
 six inches over to the right...
 ...and this wouldn't have happened?
 - You knew he was an alcoholic.
 - Why'd you put the drink down?
 - What are you saying?
 - I'm not saying anything.

- Yes, you are.
 - What could I be saying?
 - You must be saying something.
 If I was, I would have said it.
 - Say it.
 - I said it.
 - What did you say?
 - Nothing.
 It's exhausting being with you.
 - Yeah.
 - It's George.
 - Come on up.
 - Hey.
 Let me ask you something.
 Did George buy that sweater
 knowing the red dot was on it...
 ...because it was cheaper?
 - Okay. You just gave me the answer.
 - No, I didn't.
 Yes, you did. Yes, you did.
 I saw your expression.
 I didn't have an expression.
 I have a deviated septum.
 I have to...
 I have to open my mouth
 sometimes to breathe.
 How much did he save?
 Frankly, I am shocked that you
 could ask such a question of me.
 If I... The only surprise was how
 you could even think of that.
 That's what you were seeing.
 I have to talk to you.
 This cleaning woman's
 turning the screws on me.
 She's pushing for this
 whole relationship thing.
 She keeps calling me.
 She's threatening to go to the boss.
 I could lose my job.
 I gotta keep her quiet.
 Elaine's in the bathroom.
 She's wise to the red-dot thing.
 She's asking me
 all kinds of questions about it.
 - Did you tell her anything?
 - No.
 - You swear?
 - I'm not swearing. I don't wanna swear.
 - Come on, swear.

- No.
 - Oh, you told her, didn't you?
 - No.
 Hey, George, did you buy that sweater knowing the red dot was on it...
 ...because you could get it at a discount?
 What?
 - Did I what?
 - You did, didn't you?
 Elaine, I'm shocked.
 I'm shocked.
 Here I go out, in the spirit of the season and spend all my savings...
 ...to buy you the most beautiful Christmas sweater I have ever seen...
 ...to show my appreciation to you at Christmas...
 ...and this is the thanks I get at Christmas.
 - Well, Jerry told me that you did.
 - You told her?
 How could you tell her?
 What kind of friend are you?
 I didn't tell her, you stupid idiot.
 She tricked you.
 Elaine, you don't understand.
 I had a 103 temperature when I bought that sweater.
 I was so dizzy, I was seeing red dots everywhere.
 I thought everything in the store had a red dot on it.
 I couldn't distinguish one red dot from the other.
 I couldn't afford anything.
 I have nothing. I haven't worked for a really long time.
 I mean, look, I have no clothes.
 Look at what I'm wearing.
 It was just a little red dot.
 A little red dot.
 - This is for you.
 - Oh, Georgie, you bought this for me?
 Oh, I knew you cared for me.
 As you care for me,
 which is why it's very important...
 ...that you never breathe a word to anyone about...
 You know? What with

Clarence Thomas and everything.
 - Okay. Can I open it now?
 - Yes, of course. Go ahead.
 My guess is you're gonna like this very much.
 - Is that cashmere?
 - Of course it's cashmere.
 Oh, a cashmere sweater.
 Oh, Georgie Porgie.
 Just a little something for Christmas.
 When I was a little girl in Panama, a rich American came to our town.
 And he was wearing the softest, most beautiful sweater.
 I said, "What do you call this beautiful fabric?"
 And he said:
 "They call it cashmere."
 I repeated the word.
 "Cashmere, cashmere"...
 ...and I asked him if I could have it...
 ...and he said:
 "No. Get away from me."
 And he started to walk away.
 Oh, but I grabbed onto his leg...
 ...screaming for him to give me the sweater...
 ...and he dragged me through the streets.
 And then he kicked me with the other foot...
 ...and he threw some change at me.
 But I didn't want the change, Georgie.
 I wanted the cashmere.
 I had a feeling you would like it.
 - I'm going to try it on.
 - No. Don't try it on now. Try it later.
 Oh, look, it fits beautiful.
 All right, take it off.
 You're gonna ruin it.
 What's this?
 I was in a men's room the other day.
 They had the hand blower instead of the paper towels. You know this thing?
 I like the hand blower, I have to say.
 Takes a little bit longer,
 but I feel when you're in a room...
 ...with a revolting stench, you want to spend as much time as you can.
 The only stench is coming from you.

Oh, well, wait a second.
 I believe we have a heckler,
 ladies and gentlemen.
 Dick, I don't know
 what your problem is.
 It's not my fault
 you're back on the wagon.
 It's "off the wagon."
 In the old days, how do you think they
 got the alcohol from town to town?
 - I don't know.
 - On a wagon.
 Don't you think they broke into a
 couple of those bottles along the way?
 You can't drink on a wagon.
 It's too bumpy.
 They had smooth trails.
 What about the Cumberland Gap?
 What the hell do you know
 about wagons?
 I know enough not to get on them.
 I'm gonna get right to the point.
 It's come to my attention
 that you and the cleaning woman...
 ...have engaged in sexual intercourse
 on the desk in your office.
 Is that correct?
 - Who said that?
 - She did.
 Was that wrong?
 Should I not have done that?
 I gotta plead ignorance
 on this thing...
 ...because if anyone
 had said anything to me...
 ...when I started here that that
 sort of thing was frowned upon...
 You know, because I've worked
 in a lot of offices...
 ...and I tell you,
 people do that all the time.
 You're fired.
 Well, you didn't have
 to say it like that.
 I want you out of here
 by the end of the day.
 What about the whole Christmas-spirit
 thing? Any flexibility there?
 No.
 Oh, wait, wait, wait.

She wanted me to give you this.
 You had sex on your desk
 with the cleaning woman.
 You never had sex
 in the office before?
 No. I once made out with someone,
 but that's it.
 Okay. All right. So you made out.
 - Well, that's not sex.
 - Kissing is sex.
 Kissing is not sex.
 - George.
 - Jerry.
 Hey, did Jerry leave that drink
 next to Dick's on purpose?
 - No.
 - George?
 Over here.
 What are you doing here?
 I'm taking the kid out to dinner
 to cheer him up.
 Hey, Jerry, when do you consider sex
 has taken place?
 I would say...
 ...when the nipple
 makes its first appearance.
 So George told me that you left
 the drink next to Dick's on purpose.
 Nice try.
 So guess who heckled me
 at the club last night.
 Merry Christmas!
 - Oh, my God, that's Dick.
 - Dick?
 Dick!
 It's Cape Fear.
 Hide. Hide under the desk.
 - Move over.
 - Get off of me.
 - I have no room.
 - My foot's sticking out.
 Shut up. He's coming.
 Is that cashmere?
 Of course it's cashmere.
 What's this?
 But, in a way, I think I inadvertently
 turned this guy into an alcoholic.
 I hate being around alcoholics.
 They're either saying how much they
 love you or how much they hate you.

Those are the two statements
that scare me most.
But I think he's okay now because
I don't know how he feels about me.

- He's finally off the wagon.
- You mean on the wagon.
Don't get smart.

Legenda: Episódio 3: *The Red Dot* - português

Deve ser assustador trabalhar
nessas lojas de facas que existem.
Você fica lá esperando pedirem:
"Eu preciso de facas.
Você tem uma faca maior?
Quero uma comprida e afiada!
Estou atrás de uma dessas,
você sabe aquelas com sulcos...
e lâminas serrilhadas?
É desse tipo que eu quero!
Preciso de uma para jogar
e outra para picar,
você tem?"
Como se você soubesse!
E você sabe?
Você acha que a estátua
veio num rebocador gigante
da França?
Acha que trouxeram em partes
e para fusaram como uma mesinha?
Não é cedo para festa de Natal?
-Por que a França nos deu aquilo?
-Foi um presente!
Os países trocam presentes?
Se eles se gostam...
Olha a Elaine.
-Aquele cara é o novo namorado dela.
-Verdade?
Ele trabalha aqui?
Eles estão tendo um caso,
não comente nada.
Vou contar para minha mãe?
Como se não tivesse o que falar.
Não tem mesmo.
É um alcoólatra em recuperação!
-Verdade?
-Deu um tempo na bebida!
-"Na bebida"?
-Acho que é "na bebida".
Acho que é "com a bebida".
O que estão fazendo aqui?

Meu relógio!
Você encontrou meu relógio!
Fica esperta com as coisas.
-Onde encontrou?
-No sofá!
-E passou só para me devolver?
-É o seu presente!
-Já tinha dado por perdido.
-Hoje é o seu dia de sorte.
Não, é o seu.
-Seria o primeiro.
-Quer trabalhar aqui?
-O quê?
-Um dos revisores saiu,
temos uma vaga.
Dick, estes são Jerry e George.
-Muito prazer!
-É ele?
Como pode me arrumar?
Meu chefe pediu para me virar!
Só precisa conhecê-lo.
-Jerry, segure meu drinque.
-Suco de uva?
Com vodka!
Eu estou tomando suco.
Então...
você é o Jerry.
-Então...
eu sou o Jerry.
Já trabalhou com isso?
Bom, sinopses... Essas coisas.
-Quem você lê?
-Gosto de Mike Lupica.
Ele é cronista esportivo
do Daily News,
muito perspicaz.
-Estou falando de escritores.
Muitos dos bons!
Nem quero citar ninguém,
para não esquecer os outros.
-Cite dois.

-De quem eu gosto?
 Gosto de Art Vandalay!
 É um escritor obscuro.
 Beatnik, do Village.
 O que ele escreveu?
 Venezianas.
 Quer saber?
 Sou mais divertido que você!
 Por que não vamos ver
 um futebol no Ano Novo?
 -E o meu drinque?
 -Ali. Como foi?
 Acho que ele está impressionado.
 Não, esse é só suco.
 Acho que o Dick pegou o seu.
 Ele não pode beber, é alcoólatra.
 Pedi para você segurar.
 Não achei que fosse para segurar,
 mas só para segurar.
 Um copo desses e ele volta
 com a bebida.
 Te falei.
 Não fico à vontade
 na sessão feminina.
 Parece que fico muito próximo
 da vontade de provar um vestido.
 Tenho mesmo que comprar algo?
 Ela te arrumou um emprego.
 É o mínimo que pode fazer.
 E isso?
 -O que é? Cashmere?
 -É, ela adora.
 Quem não gosta?
 Me diga uma pessoa
 que não gosta. É muito caro.
 Custa 85 dólares,
 antes custava 600.
 Por que esta blusa
 só custa 85?
 Por isso.
 -Não estou vendo nada.
 -Está vendo a mancha vermelha?
 Está estragada.
 Não exatamente.
 85 dólares?
 Não podemos trocar.
 -Será que ela vai ligar?
 -Não sei.
 Acho que nem vai perceber.
 -Eu vejo.

-Mas sabe onde fica.
 -O que quer? Que eu não olhe?
 -Finja que não sabe onde está.
 -Dá para ver?
 -É difícil fingir,
 -porque sei.
 -Dê uma geral.
 Quer uma visão geral?
 Eu vejo um sovina
 segurando uma blusa
 e tentando se dar bem.
 Ele está muito estranho.
 Acho que voltou a beber.
 -Dá para sentir o cheiro?
 -Não.
 Então ele não tem bebido.
 -Nem sempre bebida deixa cheiro.
 -Claro que deixa.
 E um drinque? Dá para sentir?
 Dá, sim.
 -Vou provar.
 -Como?
 Me faz um favor?
 Toma um drinque
 e deixa a gente te cheirar?
 Podem me cheirar sem o drinque.
 Acho que o cara com quem saio
 tem bebido, mas não percebo.
 O que você tem aí para eu beber?
 Um Scotch que ganhei do meu tio.
 Está aí há dois anos,
 uso como solvente.
 -Não sinto nada.
 -Estamos perto da garrafa.
 -Suba.
 -É um ótimo Scotch.
 Eu faria um comercial para isso.
 Hennigan's desce macio...
 e depois nem
 com bafo você fica.
 É isso, pessoal, tomei três
 doses de Hennigan's e nem cheiro.
 Imagine você podendo
 andar bêbado o dia todo.
 Nada de cheiro, nada de nada.
 Scotch.
 Vou te contar,
 mesmo sem você querer saber
 sobre o que é.
 Eu te acho maravilhoso, é isso.

E só.
 Obrigado.
 -O que é isso?
 -Presente de Natal antecipado.
 -para quem?
 -para você.
 Pára com isso.
 Digamos que está nervoso
 para uma entrevista.
 Mande um Hennigan's goela abaixo
 e vai ficar leve e preparado.
 Como ele não deixa cheiro,
 esse vai ser nosso segredo.
 Já chega.
 Que lindo! É cashmere?
 -Claro que é.
 -Adoro cashmere.
 Quem não gosta?
 Deve ter custado uma fortuna!
 Dinheiro...
 Como deixou ele gastar tanto?
 Tentei impedi-lo...
 mas não deu, ele quer fazer
 as pessoas felizes.
 Esta é uma das coisas
 mais legais que já ganhei.
 Tire logo,
 é só para ocasiões especiais.
 O que é essa mancha vermelha
 na blusa?
 Tire isso,
 estou ficando com calor
 só de olhar.
 O que é isso?
 Parece uma mancha.
 Do que está falando?
 Jerry, você vê alguma coisa?
 Não sei.
 Não sei.
 -Não sabe o quê?
 -Não sei.
 Você vê ou não vê?
 Pode repetir?
 Você vê ou não vê?
 Vejo ou não vejo?
 Eis a questão.
 O que me perguntou mesmo?
 Ainda está aqui?
 É uma formiga atômica.
 Não acredito que sou pago

para isso.
 Até amanhã.
 Como vai?
 Transou com a faxineira
 na sua mesa?
 Quem é você?
 Como fez isso?
 Hennigan's.
 Estava no escritório
 e a faxineira entrou.
 Elas sempre me atraíram.
 Faxineiras, arrumadeiras...
 As arrumadeiras
 também me atraem.
 -Por que será?
 -É uma mulher no seu quarto.
 Continue.
 Ela começou a aspirar.
 para frente e para trás...
 Os quadris girando,
 os seios...
 Sacudindo?
 -Sacudindo?
 -Sei lá, estou tentando ajudar.
 Aí ofereci um drinque a ela.
 Você não bebe.
 Eu sei, mas não pensei em mais nada.
 Começaram a beber...
 Não sei se foi o álcool
 ou o amoníaco...
 só sei que depois estávamos
 os dois esfregando o chão.
 -Como foi?
 -O sexo foi normal...
 mas vomitei todo o Hennigan's.
 Ainda bem
 que a faxineira estava lá.
 O Dick foi despedido.
 Se eu tivesse colocado o drinque
 15 centímetros para direita...
 nada disso teria acontecido?
 -Por que pôs o drinque na mesa?
 -O que está dizendo?
 -Nada.
 -Quer dizer algo.
 -O que diria?
 -Se não diz nada, deve dizer algo.
 Se precisasse, teria dito.
 -Diz logo.
 -Eu disse.

-O que disse?
-Nada.
Ficar com você me cansa.
É o George.
Suba.
O George comprou a blusa
com a mancha
porque era mais barata?
-Acabou de me responder.
-Eu não!
Respondeu, sim.
Vi sua expressão.
Não tive expressão,
tenho desvio de septo.
Às vezes preciso
abrir a boca para respirar.
Quanto ele economizou?
Estou chocado que possa
perguntar isso para mim...
pois você ache que sou o único.
Como pôde pensar nisso?
Era isso que dizia.
Preciso falar com você.
A faxineira está me pirando.
Ela está forçando uma relação.
Ela me liga, ameaça contar
tudo para o meu chefe.
Posso perder o emprego,
preciso mantê-la quieta.
A Elaine está aí,
obcecada com a mancha.
Já me perguntou um monte de coisa.
Contou alguma coisa?
-Jura?
-Não vou jurar, não quero jurar.
Jure!
Você contou, não é?
Você comprou a blusa
sabendo da mancha
para ter desconto?
O quê?
Foi isso, não é?
Estou chocado!
Eu saio com o espírito natalino,
gasto as minhas economias...
para te comprar a blusa
mais bonita que já vi...
para te mostrar o meu apreço
no Natal...
e é esse o agradecimento

que recebo no Natal.
-Jerry me contou.
-Contou?
Como pôde? Você jurou!
Que amigo é você?
Eu não falei nada!
Ela te enganou!
Você não entende...
eu estava com 40 graus de febre,
quando comprei a blusa.
Eu via manchas vermelhas
em todo lugar.
Achei que tudo tinha manchas.
Não consegui distinguir
uma mancha da outra.
Eu não tinha dinheiro para nada.
Eu estava duro,
sem trabalho fazia tempo.
Estou sem roupas,
olha o que estou vestindo.
Era só uma manchinha vermelha.
-É para você.
-Comprou para mim?
Sabia que você ligava para mim.
Assim como você liga para mim
por isso é importante
que nunca conte nada...
sobre... Clarence Thomas
e tudo mais.
-Posso abrir agora?
-Claro.
Acho que vai gostar.
-É cashmere?
-Claro que sim.
Uma blusa de cashmere,
George Fofó!
Uma lembrancinha de Natal.
Quando era criança, no Panamá,
um americano chegou na cidade...
e ele usava a blusa
mais macia e bonita que já vi.
Perguntei qual o nome do tecido,
ele respondeu:
"Cashmere".
Repeti a palavra
"cashmere, cashmere"...
e perguntei se podia
ficar com a blusa.
Ele disse:
"Não, fique longe de mim."

e foi se afastando.
Mas eu agarrei a perna dele,
gritando e pedindo pela blusa...
enquanto ele me arrastava
pelas ruas.
Aí ele me chutou
com a outra perna
e me deu uns trocados.
Mas eu não queria os trocados.
Queria o cashmere.
Eu achei que ia gostar.
-Preciso experimentar.
-Faça isso depois.
É linda!
Tire antes que estrague.
O que é isso?
Fui a um banheiro
que tinha secador
em vez de papel.
Eu gosto do secador,
demora um pouco mais mas quando
você está num lugar fedido...
quer passar
o máximo de tempo ali.
O único fedor vem de você.
Parece que temos
um indivíduo inoportuno aqui.
Não sei qual é seu problema.
Não tenho culpa
se voltou na bebida.
É "com a bebida".
Como acha que transportavam
álcool de uma cidade para outra?
-Não sei.
-Em vagões.
Não acha que quebravam
algumas garrafas no caminho?
Não dá para beber num vagão,
sacode muito.
Há trilhos bem lisos.
E o Cumberland Gap?
O que você sabe sobre isso?
O bastante para não entrar nessa.
Vou direto ao ponto.
Soube que você e a faxineira
tiveram uma relação sexual
na mesa da sua sala,
correto?
-Quem disse?
-Ela.

Foi errado?
Não devia ter feito isso?
Devo alegar ignorância
no assunto.
Ninguém me falou,
quando entrei aqui
que isso era reprovado.
Trabalhei em vários escritórios,
as pessoas sempre fazem isso.
Está demitido.
Não precisa dizer assim.
Quero você fora daqui
até o fim do dia.
E o espírito natalino?
Não há uma flexibilidade...
Espere.
Ela me pediu para te dar isso.
Você transou, na sua mesa,
com a faxineira.
Nunca transou no escritório?
Já brinquei um pouquinho,
mas foi só.
está bem, então já brincou.
-Isso não é sexo.
-Beijar é sexo.
Beijar não é sexo.
O Jerry deixou o drinque
perto do Dick de propósito?
Aqui.
O que faz aqui?
Vou levar a criança para jantar
e animá-la.
Quando você acha
que o sexo começa?
Eu diria
que é quando os mamilos
fazem a primeira aparição.
George disse que pôs o drinque
perto do Dick de propósito.
Bela tentativa.
Adivinha quem foi me importunar
ontem, no clube.
Feliz Natal!
É o Dick!
É o Cabo Do Medo.
Embaixo da mesa.
Sai de cima de mim.
Não tem espaço.
Cala a boca, ele vem vindo.
Isso é cashmere?

Claro que é.
O que é isso?
Acho que sem querer transformei
o cara num alcoólatra.
Odeio ficar perto deles...
porque ficam dizendo o quanto
te amam ou te odeiam.

São as duas afirmações
que mais me dão medo.
Agora tudo bem, não faço idéia
do que ele sente por mim.
-Ele parou da bebida.
-Com a bebida.
Não dê uma de espertinho.

Legenda: Episódio 4: *The Fix-Up* - inglês

I never really understood...
...the importance of the conductor.
Between you and me,
what the hell is this guy doing?
Do you really need somebody
waving a stick in your face...
...to play the violin?
Does that really help you out?
I could see how we need him
at the beginning, okay?
Tap, tap, tap.
"Start." Okay.
I could see how you need that.
But once we're going, okay.
Once it's all happening...
...what do we need him for then?
I don't see the cellist looking up,
"I'm confused. I don't know what to do."
And the conductor goes,
"Do this. Like this..."
"Oh, okay, thank you.
Thank you very much."
Why try anymore?
There's no sense to it.
I'll never meet anybody.
I should accept it.
- Oh, yes, you will.
- No, I won't.
Yeah, maybe you won't.
It's hard enough to meet a woman
you dislike, much less like.
- Are my nostrils getting bigger?
- No.
See, why must it be so difficult?
Why all this tension and hostility?
Why can't I just walk up to a woman
and say, "Hi, I'm George.
How are you?" Is that so terrible?
H... H... Hi.
Hi. Hi.
- There's no men out there.
- I know.
The problem is that the good ones
know they're good.
They know they're in demand.
They're not interested in confining
themselves to one person.
I hate the good ones.

Is Jerry a good one?
That's a good question.
I think he thinks he is.
The mediocre ones are available...
...but so insecure
about not being a good one...
...that they always go,
"I'm not good enough for you.
What are you doing with me?"
Eventually I just go, "You're right."
Maybe you need somebody
between good and mediocre.
No, maybe I need somebody
who has nothing.
Somebody who just appreciates being
with me because he's so desperate.
It's gotten to the point where I'm
flirting with operators on the phone.
I almost made a date with one.
Oh, so there's still hope.
I don't want hope. Hope is killing me.
My dream is to become hopeless.
The hopeless don't care.
When you don't care,
that indifference makes you attractive.
- So hopelessness is the key.
- It's my only hope.
You see, I wouldn't really mind
so much...
...but I feel badly for my mother.
If my mother weren't around,
it wouldn't be so bad.
But, I'm telling you, if I'm not married
by the time I'm 40, I'll have to kill her.
Because it's the only fair thing to do.
I just couldn't put her through that.
At least you're not bitter.
Who says I'm not bitter?
- Aren't you too young to be bitter?
- No, you can be young and bitter.
Just maybe not as bitter as I'll be
10 years from now.
But I'm bitter.
Anyway, don't tell anyone.
Don't worry. Your bitterness
is safe with me.
Okay. Order me a piece of cake.
I'm gonna go throw up.

Look at my hands.
 Look.
 Filthy from the paper.
 They should give you a Wet-Nap when
 you buy one, like at those rib joints.
 - What did you do last night?
 - Went out with George. You?
 Went out with Cynthia.
 What did you talk about?
 Oh, you know, the usual.
 The Federal Reserve, the rain forest.
 Cynthia felt we should nuke
 the rain forest.
 Get rid of it in one fell swoop
 so we could eliminate it...
 ...as a subject of conversation.
 - What about you?
 - We brushed on that.
 Actually, George was in rare form.
 He just can't find anybody.
 I know. Cynthia too.
 - She's really given up.
 - George too.
 - Yeah, right.
 - Yeah, right.
 - I've never fixed anybody up.
 - Me neither.
 And I am not about to
 start with George.
 Well, why wouldn't you start
 with George?
 You think she's too good for George?
 I didn't say "too good," did I?
 - You implied it.
 - I didn't say it.
 If you think she's too good
 for George...
 ...you are dead wrong. Dead wrong.
 Who is she?
 - Who is he?
 - He's George.
 - She's Cynthia.
 - So what?
 What, you don't think
 she's beautiful?
 What's with the eyebrows?
 You know what your problem is?
 Your standards are too high.
 I went out with you.
 That's because my standards

are too low.
 And by the way,
 women kill for eyebrows like that.
 Do you know that?
 Women pluck their real eyebrows...
 ...out of their head one by one...
 ...until they're bald, Jerry,
 bald above the eyes.
 And then they paint in these eyebrows
 to look like that.
 Well, let me tell you something
 about George.
 He is fast.
 He can run like the wind.
 And he's strong.
 I've seen him lift 100 pounds over
 his head without even knowing it.
 You wouldn't know it to look at him,
 but George can bait a hook.
 - He can really do that?
 - Come on, let's do it.
 I think they'll really get along.
 - What, are you into this?
 - Yeah, come on, it's a good match.
 Wait. They'll be telling us how
 their dates went.
 Are we gonna share
 that information?
 Naturally.
 We're going to tell each other
 everything? Every secret?
 Everything.
 - What if it worked out?
 - Yeah, right
 Out of the question.
 Out of the question.
 - Why?
 - No. I'm not going to do that.
 It's one step away from personal ads.
 Then prostitutes.
 No! No! I am not going
 down that road.
 What does she look like?
 - She's good-looking.
 - How good-looking?
 - Very good-looking.
 - Really good-looking?
 - Really very good-looking.
 - Would you take her out?
 - Yes, I would.

- You hesitated.
 - What hesitate? I didn't hesitate.
 - Something's up. You hesitated.
 I'm telling you, she's good-looking.
 - What about the body?
 - Good body. Nice body.
 - How nice?
 - Nice. Pretty nice.
 - Really good?
 - Really very nice and good.
 - What about personality?
 - Good personality.
 Funny. Bright.
 I don't want anyone smarter than me.
 How could she be smarter than you?
 All right, let's see. Let's see.
 What else? What else?
 What does she do?
 First of all, what does he do?
 He was in real estate.
 He's not working right now.
 Oh! He's not working?
 No. No. No.
 How come he's not working?
 Well, I mean, he got fired.
 Why did he get fired?
 Oh, right. Well...
 He tried to... poison his boss.
 Excuse me?
 It's such a long story. Seriously,
 he just had some problems at work.
 - Is he nuts?
 - No, no, no.
 He's a really, really funny guy.
 What does he look like?
 - Pardon?
 - What does he look like?
 Well, he's got a lot of character
 in his face.
 He's short. He's stocky.
 He's fat.
 Is that what you're saying,
 that he's fat?
 Powerful.
 He is so powerful. He can lift
 100 pounds right up over his head.
 And, what else? What else?
 Oh, right, well...
 He's, he's kind of...
 Just kind of... Losing his hair.

- He's bald?
 - No.
 No, no, no. He's not bald.
 He's balding.
 - So he will be bald?
 - Yeah.
 - What kind of hair?
 - You know, long, dark hair.
 Flowing?
 Flowing?
 Is it flowing? I like flowing,
 cascading hair.
 Thick, lustrous hair
 is important to me.
 "Thick, lustrous hair
 is important to me."
 - Is that what you said?
 - Right.
 Just clarifying.
 Let me ask you this.
 If you stick your hand in the hair,
 is it easy to get it out?
 Do you want to get it out?
 Or do you want to not be able
 to get it out?
 - I'd like to be able to get it out.
 - I think you'll get it out.
 What about the skin?
 I need a good cheek.
 I like a good cheek.
 She's got a fine cheek.
 Is there a pinkish hue?
 - A pinkish hue?
 - Yes, a rosy glow.
 There's a hue.
 She's got great eyebrows.
 Women kill to have her eyebrows.
 Who cares about eyebrows?
 Is she sweet? I like sweet.
 But not too sweet.
 You could throw up from that.
 I don't think you'll throw up.
 She likes to throw up.
 - Has he ever been married?
 - No.
 Has he been close?
 He once spent a weekend
 with a woman.
 He didn't really try
 to poison his boss.

Yeah, he did.
 We had an incredible
 phone conversation.
 We talked for, like, 20 minutes.
 I threw away my notes
 in the middle of the call.
 I thought she had
 a great voice timbre.
 Is it "timbre" or "tambre"?
 - I think it's tambre.
 - Why'd I think timbre?
 She could do voice-overs.
 You didn't tell me about her voice?
 - I didn't notice the voice.
 - It's mellifluous.
 So, Saturday night.
 She had to be impressed
 by that conversation.
 It was a great performance.
 I am unbelievable on the phone.
 On the date, they should just have two
 phones on the table at the restaurant.
 - Hi.
 - Hi!
 - Out we go Saturday night.
 - I know.
 - So, what did she say?
 - You're getting together Saturday night.
 - That's it?
 - Yeah.
 - She didn't mention the conversation?
 - No.
 See? I don't get that.
 We had a relaxed, stimulating, great
 conversation. She doesn't mention it?
 - Why not mention it?
 - What?
 She could have mentioned it.
 All right. All right. I'll go on the date,
 but that's that.
 You know my friend Bob Sacamano?
 - The guy from Jersey.
 - He just got a job at a condom factory.
 Look at this. He gave me a gross.
 - What will you do with all of them?
 - Oh, well..
 Take some, Jerry. Grab them.
 No, thanks. They look like
 they came out of a cereal box.
 Come on, Elaine, here.

Take half a bag.
 Half a bag?
 What am I, a hooker?
 Anyway, they look kind of cheap.
 I'll take one.
 It's possible.
 The problem with the condom
 is still buying them.
 I think we should have, like,
 a secret signal with the druggist.
 You walk into the store,
 go to the counter. He looks at you.
 And if you go like this:
 He puts them in the bag
 for you. That's it.
 Show up there with your little
 shaving cream, your little toothpaste.
 "How are you today?"
 "Have a nice day." "You too."
 So where are they? It's 11:45.
 They should be back by now.
 - What did they do?
 - I think they went out to dinner.
 Oh, wait. I got another call.
 That must be him.
 - Hello.
 - It's me. I just got home.
 Hold on.
 - It's George. He just got home.
 - Yeah. I got Cynthia on the line.
 - I'll call you back when I'm done.
 - Remember our pact: full disclosure.
 Of course.
 Yeah, go ahead.
 I'm gonna tell you,
 but I made a pact with Cynthia.
 We swore we wouldn't tell
 you and Elaine.
 - You can tell. I'll vault it.
 - It's in the vault?
 I'm locking the vault. What? Come on.
 - We had sex.
 - Oh, my God, you had sex?
 - How did that happen?
 - I don't know.
 I closed my eyes and made a move.
 - At your apartment?
 - Yeah.
 - She didn't stay over?
 - No. She left.

Listen, you can't mention
any of this to Elaine.
Cynthia will kill me. We made a deal.
Oh, my God.
He was uncomfortable
because it was our first time.
So he felt he'd perform better
if we did it in the kitchen.

- What?
- He says the kitchen...

...is the most sociable room
in the house.
And he was serious.

- So how was it?
- How good could it be?

My head was on a hot plate.
I got another call. Must be Jerry.

- Oh, don't you tell him any of this.
- Yeah, okay.
- Hello?
- So, what did she say?
- What did he have to say?
- He said he had a good time.
- Her too.
- Oh, good.
- Anything else?
- No.
- You?
- No.
- You sure?
- Yeah.
- You?
- Yeah.

All right, well...
I guess everything is under control.
Yeah. Okay then.
Alrighty.

- Good night.
- Good night.

I left three messages.
I can't believe this woman.
We have sex, she leaves 10 minutes
later, then I never hear from her again.
What kind of a person does this?
She used me. I feel cheap and violated.

- I'm gonna do something about this.
- What are you gonna do?

Never mind. Disgraceful.
Leaves you sitting there on the kitchen
floor like some kind of roach trap.

Wham, bam, thank you, ma'am.
Sir. Whatever.
She's not gonna get away with this.
I keep racking my brain
to try to figure out what I did.
I was smart. I was funny.
I made great small talk
with the waitress...
...so she could see I could relate
to the commoners.
I'm a man of the people.

- I'm gonna call her.
- Don't call.
- No, I'm calling her.
- No, Jerry, I don't want you to.
- Get away from me.
- Give me the phone.
- You wanna fight me?
- Jerry, I'm gonna kill you.

Hey, hey, hey!
Hey, come on, Jerry, George.
Stop it.
I'll just call her when you leave.
It's none of your business!

- It is so my business.
- Give me that!

Stop it, boys!
I don't want another word
from either of you.

- Tell him...
- Hey, hey, hey!

The next one of you that opens your
mouth, you'll have to deal with me.
I bet I know what this is about.
It's about a woman, isn't it?

- Yeah, but...
- You see!

This is exactly what they want
to do to you.
They play one against the other.
You can't let them
manipulate you like that.

- But, Kramer...
- No, no, no!

I want you guys to shake hands.
Come on, there are plenty women
out there for all of us.
Shake.
Yes! You see?
Isn't that better than fighting?

Animosity?
 You wanna fight with somebody,
 you fight with me.
 By the way, those condoms I gave you?
 They're defective. Don't use them.
 - What?
 - Yeah.
 - Defective?
 - Defective.
 How could you give me
 a defective condom?
 I didn't even know
 they were defective.
 - Didn't think you'd use them.
 - What do you mean...?!
 Take it easy.
 Just spread out!
 Don't worry. If anything was wrong,
 she'd have called you.
 I missed my period.
 Oh, my God!
 I am very worried. I am never late.
 But he used a condom, right?
 I know, but these things
 aren't always foolproof.
 Oh, no.
 What?
 Was it blue?
 Yeah. How'd you know?
 Just a hunch.
 It says "twist-off."
 Twist off! Twist! Off!
 Oh, hi. Soda?
 No, thanks.
 So tell me.
 What's the problem with your little
 flaky friend? She doesn't return calls?
 Who are you to talk
 about her like that?
 She'll call him when she's
 good and ready.
 - You don't even know her.
 - Oh, I know her.
 I know her type.
 Her type? What type?
 The type that doesn't return calls.
 I knew we shouldn't have done it.
 It was a bad idea. I told you.
 You told me? You pushed
 this whole thing on me.

It was your idea.
 I was just helping your bitter,
 twisted friend.
 She's not bitter.
 Bitter's a judgment call.
 She's twisted.
 Twisted? God, I did you a favour!
 You said they had a good time.
 What else are you keeping from me?
 - Are you calling me a liar?
 - I'm calling you one if you are.
 - Are you?
 - Get your finger out of my face.
 - Get yours out.
 - I don't care.
 Get out! Out! Out! Out!
 Hey, hey, hey! Come on, stop it!
 Come on. Break it up!
 Hey, hey!
 What's the matter with you?
 Now, don't you two see
 that you're in love with each other?
 I mean, why can't you
 face that already?
 You're running around looking
 for something not even there...
 ...when everything you dream of
 is right here in front of you.
 Now why can't you admit that?
 By the way, when you see George,
 give him these. These'll work.
 I knew those condoms
 were defective!
 How did you know
 they were defective?!
 Because! Because she missed
 her period!
 She missed her period?
 Oh, my God!
 I can't believe it.
 I'm a father! I did it!
 My boys can swim!
 I can do it! I can do it!
 I'm a father!
 So he shows up. He's all out of breath.
 He's dishevelled.
 And tells me that whatever happens,
 whatever I decide is fine with him...
 ...and I could depend on him...
 ...and that he'd support me

in whatever way I need.
 Elaine, I was speechless.
 Wow. Wow. You see?
 You think you know somebody.
 I said to him, "I really appreciate this,
 but I just got my period."
 - Yeah.
 - So I asked him to come in...
 - Hi.
 - Oh, hi.
 Sorry we're late. We got so
 hung up in traffic. I'm sorry.
 - What happened?
 - Acting.
 - Very mature.
 - Thank you.
 - Hi, Cynthia.
 - Hi.
 This is a great place to sit
 you got here.
 Best seat in the house.
 Right next to the kitchen.
 Oh, stop it. Stop it.

- So, what are these?
 - We ordered appetizers. Start eating.
 Oh, fabulous.
 This is good. Oh, this is good.
 Is that salt on this?
 Is there salt on this?
 But have you ever fixed anybody up?
 Why do we do it? Why?
 You thought
 they'd have a good time...
 ...and a little power trip
 for you, isn't it?
 Now you're playing God.
 Of course, God was
 the first person to fix people up.
 He fixed up Adam and Eve.
 I'm sure he said to Adam,
 "No, she's nice.
 She's... Yes, she's very free
 about her body.
 Doesn't really wear much.
 She was going out with a snake.
 I think that's over, though."

Legenda: Episódio 4: *The Fix-Up* - português

Eu nunca entendi..
 a importância do maestro.
 Cá entre nós,
 o que esse cara faz?
 Precisa ter um cara agitando
 uma vareta na sua cara...
 para te ajudar a tocar violino?
 Entendo que precisem dele
 no começo.
 Isso dá para entender.
 Mas depois que começou,
 que está tudo rolando...
 para quê?
 Imagina o violoncelista:
 "O que eu faço? Estou perdido!"
 Aí o maestro responde:
 "Faça assim."
 "Legal, muito obrigado."
 Não faz sentido nem tentar.
 Nunca vou encontrar ninguém.
 -Vai, sim.
 -Não vou, não.

É, talvez não.
 Já é difícil achar uma mulher de que
 não goste, imagine de que goste.
 Meu nariz está mais largo?
 Por que tem que ser tão difícil?
 Por que tanta hostilidade?
 Por que não posso ver uma mulher
 e dizer: "Oi, sou George.
 Tudo bom?"
 É tão terrível?
 Não tem homem por aí.
 O problema é que os bons
 sabem que são bons.
 Sabem que a procura é tanta...
 que não querem se confinar a uma só.
 Odeio os bons.
 O Jerry é dos bons?
 Acho que ele acha que é.
 Os medíocres
 estão disponíveis.
 Mas são tão inseguros...
 que vivem dizendo:

"Não sou bom para você."
No fim, acabo concordando.
Você precisa de alguém
entre o bom e o medíocre.
Preciso de alguém
que não seja nada...
que goste de estar comigo
porque está desesperado.
Cheguei ao ponto
de paquerar a telefonista.
Quase marquei encontro com uma.
Ainda há esperança.
Não quero ter esperança.
Ela está me consumindo.
Meu sonho é perder
as esperanças.
Você não liga para nada...
e essa indiferença o torna atraente.
-Falta de esperança é o segredo.
-É o que espero.
Eu nem ligo tanto...
o que me deixa mal é minha mãe.
Sem ela, eu não estaria tão mal.
Se eu não casar até os 40 anos,
vou ter que matá-la.
É a coisa justa a ser feita.
Não vou deixá-la sofrer assim.
Pelo menos,
você não é amarga.
Quem disse que não sou?
-Não é muito nova para isso?
-Você pode ser nova e amarga.
Talvez não tão amarga quanto
serei daqui a dez anos...
mas sou.
Não conte para ninguém.
Não se preocupe, sua amargura
está guardada comigo.
Peça uma torta para mim.
Vou vomitar.
Olha as minhas mãos.
Estão imundas
por causa do jornal.
Deviam te dar toalhinhas
perfumadas, como em avião.
-O que fez ontem?
-Saí com o George, e você?
Saí com a Cynthia.
Sobre o que falaram?
O de sempre, reservas federais,

floresta amazônica.
Cynthia acha que devíamos
jogar uma bomba na floresta...
para acabar...
com o assunto.
-E vocês?
-Falamos sobre essas coisas.
O George estava impossível.
Ele não consegue achar ninguém.
-Cynthia está quase desistindo.
-O George também.
Está bem...
-Nunca armei nada para ninguém.
-Nem eu.
E não vou começar com o George.
Por que não começar com o George?
Ela é boa demais para ele?
Disse que era boa demais?
-Estava implícito.
-Não disse nada.
Se acha que ela é boa demais
para ele...
você está enganada.
Quem é ela?
-Quem é ele?
-É o George.
-Ela é a Cynthia.
-E daí?
Você não a acha bonita?
Tem algo nas sobrancelhas...
Sabe qual é o seu problema?
Seus padrões são muito altos.
Eu saí com você.
Porque meus padrões
são muito baixos.
As mulheres se matam
para ter aquelas sobrancelhas.
Elas tiram pêlo por pêlo...
até ficarem carecas...
em cima dos olhos.
Depois pintam as sobrancelhas
para ficar daquele jeito.
Vou falar uma coisa do George:
Ele é rápido.
Corre como o vento.
E é forte.
Já o vi levantando
45 kg sem nem perceber.
E você nunca imaginaria,
mas ele sabe fazer armadilhas.

-Sabe mesmo?
 -Vamos fazer isso.
 Acho que eles vão se dar bem.
 -Você topa?
 -Eles combinam!
 Vão nos contar como foram os encontros.
 Vamos dividir isso?
 Claro.
 Vamos contar todos os segredos?
 Tudo.
 -E se der certo?
 -Está bem...
 Nem pensar.
 -Por quê?
 -Não vou fazer isso.
 Isso está a um passo dos anúncios em classificados... depois a prostituição.
 Não vou seguir por esse caminho.
 Como ela é?
 -Chama atenção.
 -O quanto?
 -Bastante.
 -Muita?
 -Muita, bastante atenção.
 -Sairia com ela?
 -Sairia.
 -Você hesitou.
 -Hesitei nada.
 -Tem algo errado. Você hesitou.
 Estou falando, ela chama a atenção.
 -E o corpo?
 -Belo corpo.
 -O quanto?
 -Belo.
 -Bom?
 -Muito e bastante belo e bom.
 -E a personalidade?
 -Boa.
 Divertida, inteligente.
 Não quero ninguém mais inteligente que eu.
 Como ela poderia ser mais inteligente que você?
 Vamos ver, o que mais?
 O que ela faz?
 Primeira coisa: o que ele faz?
 Era corretor de imóveis...

não está trabalhando agora...
 Ele não está trabalhando?
 Por que não está trabalhando?
 Ele foi despedido!
 Por quê?
 Ele tentou envenenar o chefe.
 Como é?
 É uma longa história.
 Ele teve problemas no trabalho.
 Ele é maluco?
 Não, é um cara muito divertido!
 Qual a aparência?
 -Como é?
 -Qual a aparência?
 Ele carrega muita personalidade no rosto.
 Ele é baixo, atarracado...
 É gordo.
 Está dizendo que é gordo?
 Forte.
 Ele é muito forte.
 Levanta 45 kg acima da cabeça.
 O que mais?
 Está perdendo um pouco, só um pouquinho, o cabelo.
 É careca?
 Não, não é careca.
 Está ficando careca.
 Então, ele vai ficar careca.
 -E o cabelo?
 -Comprido e castanho.
 Esvoaçante?
 Esvoaçante?
 É esvoaçante? Gosto de cabelo ondulado e esvoaçante.
 Cabelo grosso e brilhante é importante.
 Cabelo grosso e brilhante é importante para você?
 Só para deixar claro.
 Uma pergunta.
 Se você puser a mão no cabelo, é fácil de tirar?
 Você quer conseguir tirar ou não?
 -Gostaria de poder tirar.
 -Acho que você consegue.
 E a pele?
 Gosto de bochechas bonitas.
 Ela tem belas bochechas.

Têm um tom rosado?
 -Um tom rosado?
 -É, um toque carmim.
 Tem um tom.
 Ela tem belas sobrancelhas.
 As mulheres se matam por isso.
 Quem liga para isso?
 Ela é doce?
 Gosto de gente doce.
 Mas não muito,
 senão você vomita.
 Não acho que você vá vomitar.
 Ela gosta de vomitar.
 Ele já foi casado?
 Já chegou perto?
 Ele já passou um fim de semana
 com uma mulher.
 Não tentou envenenar o chefe.
 Tentou, sim.
 Tivemos uma ótima conversa
 pelo telefone...
 falamos por 20 minutos.
 Joguei fora as anotações,
 no meio do papo.
 Achei o timbre
 da voz dela demais.
 É "timbre" ou "tambre"?
 -Acho que é "tambre"!
 -Achei que era timbre.
 Ela podia fazer locução.
 Por que não falou da voz?
 -Nunca reparei na voz.
 -É açucarada.
 Sábado à noite?
 Ela deve ter
 se impressionado.
 Foi ótimo.
 Sou inacreditável ao telefone.
 Só precisava de telefones
 na mesa do restaurante.
 -Sábado à noite.
 -Eu sei.
 -O que ela disse?
 -Que vão sair no sábado.
 Só isso?
 Ela não falou nada sobre o papo?
 Não entendo.
 Foi um papo estimulante!
 Ela não disse nada?
 Por que não falou nada?

Ela podia ter falado do papo.
 Está bem, eu vou ao encontro.
 Mas é só isso.
 Sabe meu amigo, Bob Sacamano?
 O cara de Nova Jersey?
 Ele está trabalhando
 numa fábrica de camisinhas.
 Ele me deu um monte!
 -O que vai fazer com tudo isso?
 -Bom...
 Pegue algumas, Jerry.
 Parece brinde
 de caixa de cereal.
 Pegue meio saco, Elaine.
 Meio saco?
 Tenho cara de prostituta?
 Elas não parecem ser boas.
 Vou pegar uma.
 É possível.
 O problema da camisinha
 é na hora de comprar.
 Devíamos ter um código
 secreto com o balconista...
 tipo você entra na farmácia,
 vai até o balcão...
 e faz assim:
 Aí ele põe no saco para você.
 Você chega, pega o creme
 de barbear, a escova de dentes...
 "Tudo bem?"
 "Tenha um bom dia."
 "Você também."
 Cadê os dois? São 23h45.
 Já deviam ter voltado.
 -O que iam fazer?
 -Acho que iam jantar.
 Tem outra ligação,
 deve ser ele.
 Acabei de chegar em casa.
 Só um minuto.
 -É o George.
 -A Cynthia está na linha.
 -Ligo assim que puder.
 -Olha o pacto: contar tudo.
 Continue.
 Vou contar,
 mas fiz um pacto com ela...
 de que não íamos contar nada.
 -Pode falar, eu não conto.
 -É segredo?

Segredo, o que foi?
 A gente transou.
 Como isso aconteceu?
 Sei lá, eu fechei
 os olhos e me mexi.
 No seu apartamento?
 -Ela não passou a noite?
 -Não.
 Não pode falar nada para a Elaine...
 senão a Cynthia me mata.
 Ele não estava à vontade,
 porque era a primeira vez...
 então achou que se sairia
 melhor se fosse na cozinha.
 Disse que a cozinha...
 é onde tudo acaba...
 e falou sério.
 -Como foi?
 -O que acha?
 Apoiei a cabeça num fogão portátil.
 Tem gente na outra linha,
 deve ser o Jerry.
 -Não conte nada.
 -Está bem.
 O que ela disse?
 -O que ele disse?
 -Ele disse que se divertiram.
 Ela também.
 -Mais alguma coisa?
 -Não.
 E você?
 Tem certeza?
 E você?
 Parece que está tudo
 sob controle.
 Então, está bem.
 Boa noite.
 Deixei três mensagens.
 Não acredito nessa mulher.
 Transa comigo, vai embora
 10 minutos depois, e desaparece.
 Quem faz isso?
 Ela me usou. Eu me sinto
 humilhado e violentado.
 -Vou fazer alguma coisa.
 -O quê?
 Que vergonha!
 Te deixar sentado no chão da cozinha,
 como uma ratoeira.
 Pá, pum e tchau, moça.

Moço. Tanto faz.
 Ela não vai sair
 impune dessa.
 Estou me matando para descobrir
 o que foi que eu fiz.
 Fui inteligente, divertido...
 falei com a garçonete...
 para ela ver...
 que sou
 um homem do povo.
 -Vou ligar lá.
 -Não.
 -Vou ligar.
 -Não ligue. Não quero que ligue.
 -Sai, vou ligar.
 -Me dá o telefone.
 -Quer brigar?
 -Eu te mato!
 Parem com isso!
 Depois que você sair,
 eu ligo.
 Isso não é da sua conta.
 É sim.
 Chega!
 Não quero ouvir
 nem mais um pio.
 O próximo que abrir a boca
 vai se ver comigo.
 Aposto que sei o motivo.
 É mulher, não é?
 Viu?
 É isso que elas querem.
 Jogam um contra o outro.
 Não podem manipulá-los assim.
 Quero que dêem as mãos.
 Tem um monte de mulher
 por aí para todos nós.
 Viu?
 Não é melhor que brigar?
 Se quiser brigar com alguém,
 brigue comigo.
 Sabe as camisinhas que te dei?
 Estão com defeito, não use.
 O quê?
 Com defeito?
 Como me dá caminha
 com defeito?
 Não sabia que estava com defeito.
 Nem sabia que ia usar.
 Calma!

Separem-se!
Se tivesse acontecido algo,
ela já teria ligado.
Minha menstruação
está atrasada.
Estou preocupada.
Nunca atrasou.
Mas ele usou camisinha, não usou?
Nem sempre elas são 100%!
O quê?
Era azul?
Como sabe?
Só um palpite.
Refrigerante?
Não, obrigada.
Me conta.
O que há com sua amiga furona?
Não retorna ligações?
Quem é você para falar dela?
Vai ligar quando estiver pronta.
Você nem a conhece.
Conheço o tipo.
O tipo? Que tipo?
Que não retorna ligações.
Sabia que não devíamos
ter feito isso. Eu te disse.
Me disse? Você que
me empurrou a história.
Foi idéia sua.
Só quis ajudar sua amiga
amarga e desajustada.
Ela não é amarga.
Amarga é por minha conta,
mas é desajustada.
Eu te fiz um favor!
Disse que se divertiram.
Está me escondendo algo?
-Me chamou de mentirosa?
-Só se você for. É?
-Você é?
-Tira o dedo da minha cara.
-Cheguei primeiro.
-Dane-se.
Tira!
Parem com isso!
O que deu em vocês?
Vocês não percebem
que se amam?
Por que ainda
não assumiram isso?

Correm atrás de coisas
que não existem..
quando tudo o que
sonharam está aqui.
Não dá para admitir isso?
Quando vir o George,
dê essas aqui. Essas funcionam.
Sabia que as camisinhas
estavam com defeito.
Como você sabia
que estavam com defeito?
Porque a menstruação
dela não veio!
Não veio?
Não acredito!
Sou pai! Eu consegui!
Os meninos sabem nadar!
Eu consigo!
Ele apareceu,
todo esbaforido...
e disse que o que eu decidisse,
ele me apoiaria.
Que eu poderia depender dele...
que ele estaria ao meu lado.
Eu fiquei sem fala.
Você acha que conhece alguém...
Falei que tinha adorado aquilo,
mas que tinha descido.
Aí o convidei para entrar,
ele entrou...
Desculpem,
o tráfego nos prendeu.
-O que foi?
-Estou fingindo.
Que maturidade...
Vocês arrumaram uma boa mesa.
É a melhor da casa.
Do lado da cozinha.
Pára...
-O que é isso?
-Aperitivos, podem comer.
Já armaram encontros?
Por que nós fazemos isso?
Você achou que eles iam curtir.
É uma egotrip perigosa.
Você faz o papel de Deus...
que foi o primeiro
a armar encontros.
Ele armou com Adão e Eva.
Ele falou para o Adão:

"Ela é legal.
É muito liberal quanto ao corpo...
não se veste muito.
Ela saía com uma cobra,
mas acho que isso acabou."

