

A TRADUÇÃO DO EFEITO HUMORÍSTICO

Olga Donata Guerizoli KEMPINSKA *

■ **RESUMO:** O artigo discute os problemas envolvidos na tradução do efeito humorístico, que é aqui considerado como um importante componente do efeito estético de um texto literário. A presença do corpo, a função poética, o contexto cultural e, finalmente, uma manifestação particularmente forte da função emotiva, participantes da produção do efeito humorístico, transformam-no em um sério desafio para o tradutor. As falhas na transposição do efeito humorístico levam a sérias modificações do alcance estético de um texto literário.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Tradução. Humor. Função emotiva. Efeito estético.

Famosas são as lamentações dos tradutores a respeito da dificuldade, que, hiperbolizada, beira a própria impossibilidade, de se traduzir poesia. Seguidas de uma teoria da tradução poética enquanto transcrição ou “outradução”, essas queixas constituem hoje em dia um lugar-comum da teoria da tradução. Muito menos frequentes são as reflexões aprofundadas sobre a dificuldade de se traduzir o humor presente no texto literário. Todos, no entanto, conhecemos o constrangimento que acompanha as tentativas de se contar uma piada em uma língua estrangeira, e essa experiência cotidiana banal de um prazer frustrado na passagem de uma fronteira linguística, quando, no lugar da desejada cumplicidade, surge uma esquisitice, encontra também suas repercussões na tradução literária, convidando-nos a tratar o humor como um sério desafio tradutológico.

A economia da produção do efeito humorístico enquanto uma parte relevante do efeito estético é, de fato, extremamente complexa e, com isso, muito difícil de ser preservada ou reproduzida na tradução literária. Para refletir sobre as dificuldades tradutológicas do humor, torna-se necessária uma análise mais detalhada dos elementos que participam de sua elaboração. Pois a complexidade da economia da produção do cômico e sua resistência à tradução decorrem, em primeiro lugar, da multiplicidade dos elementos que colaboram no efeito humorístico: a presença do corpo, a função poética, o contexto cultural, e, finalmente, uma manifestação particularmente forte da função emotiva. Minha reflexão seguirá a ordem dessa

* UFF – Universidade Federal Fluminense. Instituto de Letras – Departamento de Ciências da Linguagem. Niterói – RJ – Brasil. 24020-006 – olgakem@gmail.com

enumeração, atendo-se a problemas tradutológicos específicos e relacionados com cada uma das componentes do efeito humorístico.

A presença do corpo

Em primeiro lugar, vale a pena repetir a pergunta pela relevância da tradução da componente humorística de um texto literário. Por que a tradução eficaz do efeito humorístico – aquela, através da qual o riso potencialmente provocado pelo original preserva sua energia latente no texto traduzido –, seria afinal imprescindível? A urgência de sua transposição resulta, a meu ver, da importância do humor para o alcance do efeito estético de um texto. Longe de ser um elemento supérfluo ou meramente acessório, uma componente branda e leve, o humor, virtualmente presente em um texto literário e capaz de suscitar o riso do leitor, é responsável pela produção de um efeito estético único.

A particularidade do efeito estético do qual participa o efeito humorístico resulta da própria natureza do riso. Pois o riso envolve diretamente o corpo do leitor. Helmuth Plessner (2003) chegou a ver no riso uma experiência-limite, que remete à perda do controle sobre a existência física do ser humano e desvela, assim, a ambiguidade de sua condição, vivida, ao mesmo tempo, como corpo (*als Körperleib*) e no corpo (*im Körperleib*). É a sua relação inextricável com o corpo que, desde a Antiguidade, havia também incitado à investigação detalhada dos efeitos fisiológicos do riso e até de sua eventual utilidade no âmbito da medicina. Assim, por exemplo, o “Tratado do riso” de Laurent Joubert, composto no final do século XVI e apresentado no Brasil por Verena Alberti (2002), insistiu de uma forma particularmente eloquente na intensidade da reação corporal da pessoa ridente:

Além disso, os braços, as pernas, todo o corpo se comove quando o peito está atormentado, porque ele é a origem dos músculos que vão a todos os lugares. A dor que sentimos no ventre vem da veemência do movimento, que afeta as entranhas, a pele e as membranas. Podemos também urinar e evacuar, porque os esfíncteres não resistem à pressão do diafragma e dos músculos epigástricos, também tensionados pelo diafragma. O suor vem da dificuldade de respirar e do trabalho que aquece os humores. É possível desmaiar de rir, por causa da notável perda de espíritos e das dificuldades de respiração, quando se ri com grande veemência (ALBERTI, 2002, p. 100).

Dadas essas fortes implicações somáticas, a excepcionalidade do efeito estético do qual participa o humor consiste em seu caráter excessivo e esse excesso, manifesto aliás também no choro e na excitação sexual, depende da mobilização concreta do corpo do leitor. De fato, com a presença do humor enquanto uma parte do efeito estético, a participação do fruidor no ato da leitura tende a ultrapassar – e

às vezes de muito –, o domínio do imaginário e do cognitivo, ao qual a estética da recepção alemã a havia circunscrito (ISER, 1996-1999). Além disso, o riso do leitor, ao operar uma transgressão do ato da leitura enquanto um ato espiritual, na medida em que diretamente envolve o corpo do leitor, parece romper as fronteiras entre o real e o representado. A ficção, escandalosamente, produz efeitos imediatos e concretos no real.

Poder-se-ia objetar que o efeito humorístico nem sempre se resume em uma risada, pois o leitor frequentemente experimenta o humor enquanto uma forma de tensão que meramente desperta um sorriso. No entanto, a tensão humorística, mesmo quando não chega a provocar uma gargalhada, consiste em uma experiência carregada de uma forte componente somática, uma forma de excitação, que, como a excitação sexual, além de envolver a imaginação e a compreensão, apela intensamente para o corpo do leitor. Nesse sentido, o riso, que consiste na realização extrema dessa tensão e, com isso, em sua liberação, está sempre presente, de uma forma latente, no efeito humorístico.

Se o efeito humorístico deve ser considerado como um sério desafio tradutológico é porque as falhas na sua transposição, mais frequentes do que se costuma pensar, modificam completamente o alcance do efeito estético de um texto literário, sobretudo naquilo que este tem de intenso e de subversivo. O corpo do leitor, que a atualização do humor na recepção do texto escandalosamente transformaria em um importante agente da fruição, se vê excluído. A irrupção do fictício na vida, realizada na movimentação do corpo do leitor ridente, é anulada. A própria recepção sofre, assim, uma neutralização, não raramente acompanhada de um aumento de dificuldade. O excesso é transformado em estranhamento, a tensão, em opacidade, e o prazer da cumplicidade, em distanciamento.

A função poética

Tal como definida por Roman Jakobson (1995, p. 128), a função poética, ao “[...] promover o caráter palpável dos signos [...]”, vem a ser responsável pela pluralidade e pela ambiguidade da referência. É justamente essa potencialização da referência que a transforma em um desafio sério para o tradutor da poesia. Mas a materialidade da linguagem é também frequentemente mobilizada na produção do humor e Freud (1977), ao descrever a técnica do chiste como próxima do trabalho do sonho – o do deslocamento metonímico e da condensação metaforizante –, havia, de fato, aproximado a economia da produção do humor da economia da função poética.

Podemos observar um interessante uso poético-chistoso da materialidade da linguagem poética em um dos poemas de Anna Akhmatova:

Como viver com essa maçada,
E ainda lhe chamam Musa,
Dizem: “Tu e ela nos prados...”
Dizem: “O murmúrio divino...”
Abanará mais duro que uma febre,
E de novo o ano inteiro caladinha.
(AKHMATOVA, 2003, p. 39)

Como viver com este fardo
a que se ousa chamar Musa?
Dizem-me: “Pela pradeira a segues...”
Dizem-me: “Que balbuciar divino...”
Mais forte do que a febre ela me agita.
Depois fica o resto do ano calada.
(AKHMATOVA, 2009, p. 100)

Ambas as traduções deixam claro que, ao trazer a figura tradicional da inspiração poética para o cotidiano, ao renunciar à forma dialógica da invocação e ao qualificá-la de um estorvo, o poema leva a uma ridicularização da Musa. Ao invés de se lamentar com a figura tradicional da inspiração ou pedir uma mediação, o sujeito lírico limita-se a resmungar, recorrendo até a uma expressão coloquial chula “*ni gu-gu*”, literalmente “nem um piu”. Tanto o recurso a citações, que evocam a união com a natureza e com a esfera sobrenatural, quanto a distância com relação à denominação “Musa”, atribuída ao discurso alheio, podem ser aqui interpretados em termos de ironia enquanto “menção” (SPERBER; WILSON, 1986, p. 75-76). Ao produzir efeitos de eco do discurso da tradição, encarregado no poema de Akhmatova da responsabilidade pela própria denominação de musa, o poema finge apropriar-se do discurso do outro, apenas para dele melhor distanciar-se.

Mas se o matiz irônico do eco do discurso mencionado, reforçado pela combinação de “laconismo e energia da expressão”, na qual Eikhenbaum (2006, p. 11) enxergava, já em 1923, o traço característico do estilo de Akhmatova, foi bem transposto na tradução, o efeito humorístico produzido pela sonoridade do texto original desapareceu completamente nas duas versões em português. Pois em russo, a composição sonora do poema está significativamente sobrecarregada com o som “u”, que, presente na palavra “musa”, passa a contagiar a estrutura das rimas: *obúzoj – músoi, lugu – ni gu-gú*. Esse efeito de exagero em torno à materialidade do som “u”, que parece assombrar o discurso, tal um uivo vindo do outro mundo, cria um efeito humorístico muito forte, que uma tradução mais atenta à sonoridade poderia tentar reproduzir:

Como viver com essa obtusa
Que ainda chamam de Musa?
Dizem: “Nos prados ela e tu...”
Dizem: “Inspiração divina...”
Mais forte do que a febre me fulmina
E de novo o ano todo nem um piu.

Assim, a tradução do humor parece, de fato, reivindicar uma mesma “transposição equivalente de valores poéticos” (PIGNATARI, 2005, p. 10), que os poetas concretos exigiam da tradução poética. Abrangendo a sonoridade e o ritmo, ela não raramente deve aventurar-se na exploração da ambiguidade entre o sentido literal e o sentido metafórico, como também dos jogos com a remotivação semântica do nome próprio.

Uma transposição interessante de um uso poético-humorístico do nome próprio, acompanhada de uma sensibilidade à necessidade de uma domesticação criativa do texto literário, que possibilita a criação do efeito humorístico equivalente no texto traduzido, pode ser observada na tradução de um poema de Wisława Szymborska (2011), feita recentemente no Brasil por Regina Przybycien (2011). Vale citar aqui a passagem, na qual a tradutora comenta o processo da criação da equivalência do efeito da expressão “*norwids* forçados” no poema “Recital da autora”:

A poeta faz um jogo juntando a expressão “estar condenado a **duras penas** ou a **trabalhos forçados**” – os dois sentidos são possíveis em polonês – e o nome de Cyprian Norwid, poeta romântico que se caracteriza pelos versos complexos e por ter levado uma vida difícil, sem o reconhecimento de sua obra enquanto viveu. Busquei na literatura brasileira um poeta que tivesse essas características. Cruz e Sousa pareceu-me um exemplo possível, mas os sobrenomes duplos, tão comuns na língua portuguesa, soam pouco poéticos. Optei por traduzir o verso como; “estar condenado a duras florbelas”, usando o nome de Florbela Espanca que, de outra época e com versos muito diferentes de Norwid, teve, como ele, uma vida atribulada e uma obra que só passou a ser valorizada depois da morte (PRZYBYCIEN, 2011, p. 23, grifos do autor).

Graças a essa transposição, sem a qual teríamos em português apenas uma passagem obscura, – “*norwids* forçados” – a estrofe preserva na tradução seu efeito humorístico:

Não ser boxeador, ser poeta,
estar condenado a duras florbelas,
por falta de musculatura mostrar ao mundo
a futura leitura escolar – na melhor das hipóteses –
Ó Musa. Ó Pégaso,
anjo sequestre
(SZYMBORSKA, 2011, p. 32).

O contexto cultural

O exemplo das dificuldades da transposição do efeito poético-humorístico da expressão “*norwids* forçados” e de sua tradução bem-sucedida como “duras florbelas” permite não apenas observar um jogo poético-chistoso com o nome próprio, mas remete também à importância do contexto cultural para o funcionamento do humor. A relevância das mediações culturais para a recepção do efeito humorístico foi ressaltada no conhecido estudo sobre o riso carnavalesco de Mikhail Bakhtin (2008). Ao refletir sobre a cultura cômica popular na Idade Média e no Renascimento, o pensador russo sublinhou a natureza muito específica e limitada a um contexto cultural do humor que aí se manifesta. Esse humor, profundamente enraizado na visão do mundo característica daquela época, fenômeno coletivo e alheio a toda psicologia individual, perdeu sua eficácia imediata e passou a precisar de interpretação nos tempos modernos. A ambivalência e a afirmação da incompletude e, com isso, da materialidade do ser humano eram as características relevantes do riso carnavalesco, que, de acordo com Bakhtin (2008, p. 53), perderam sua transparência a partir da época clássica:

Os contemporâneos compreendiam como manifestações diversas de um único estilo o que os homens do século XVII e XVIII interpretavam como uma idiossincrasia individual e bizarra do autor, ou como uma espécie de código, de criptograma que encerrasse um sistema de alusões a determinados acontecimentos ou personagens da época. No entanto, essa compreensão dos contemporâneos era ingênua e espontânea. O que para o século XVII e os séculos seguintes se torna um enigma, era para eles algo perfeitamente evidente. Por isso, a compreensão dos contemporâneos não pode fornecer uma resposta aos *nostros* problemas, uma vez que, para eles, esses problemas não existiam.

Perante esse enraizamento do humor no contexto histórico e cultural – o fato de que em diferentes épocas e em diferentes lugares as pessoas não riem espontaneamente da mesma maneira e das mesmas coisas – impõe-se com força o problema de sua tradução e das condições da preservação de seus efeitos na passagem de uma cultura para outra. Tanto na travessia das fronteiras temporais quanto espaciais, a perda do efeito humorístico faz que surja em seu lugar um discurso experimentado como difícil e bizarro.

É interessante refletir aqui sobre a tradução de uma passagem do romance *Ferdydurke* de Witold Gombrowicz (2007), cuja leitura em polonês costuma ser acompanhada de risadas. Trata-se de um duelo grotesco entre o mestre da Análise e o mestre da Síntese, que ocorre em torno a um prato de nhoques:

O doutor e mestre da Análise disse:

– Nhoques!

O Sintetista respondeu:

– Um nhoque!

Anti-Filidor berrou:

– Nhoques, nhoques, ou seja, uma combinação de batata, farinha e ovos!

Ao que Filidor replicou de imediato:

– Nhoque, ou seja, o ser superior do nhoque; o Nhoque Supremo!

(GOMBROWICZ, 2006, p. 121).

A tradução, feita no Brasil por Tomasz Barcinski (GOMBROWICZ, 2006), operou uma domesticação criativa, transformando a palavra “massa” e sua descrição analítica “combinação de farinha, ovos e água” em “nhoques”, cuja composição envolve “batata, farinha e ovos”. Mas se em polonês o humor se faz sentir intensamente nessa passagem, é porque seu mecanismo não se limita à recolocação grotesca da disputa filosófica no espaço da culinária. O efeito humorístico tem como seu núcleo discursivo uma pequena deformação linguística, acompanhada de uma troca de gênero gramatical da palavra. Trata-se da palavra traduzida em português como “um nhoque”, que é em polonês “*klusek*”. A palavra correta seria “*kluska*” no feminino, mas Gombrowicz (2007) preferiu desfigurá-la em uma palavra masculina. Dessa transformação grotesca participam também as conotações ridicularizantes da palavra “*kluski*” na língua polonesa, na qual o sentido da expressão “massa morna” é próximo da “jaca molhe”. Além dessas conotações culturais, é ainda relevante que a consistência do “nhoque” ou da “massa” remeta, no contexto da obra do autor, a uma reflexão filosófica a respeito da identidade – também a identidade genérica –, e da importância que nela assumem os conceitos da forma e do informe.

O exemplo das dificuldades da recriação do efeito humorístico no texto de Gombrowicz sugere a necessidade de se repensar a relação entre a domesticação e a estrangeirização, **ambas** extremamente importantes no processo de tradução do humor. Longe de apenas facilitar a leitura e de reduzir a alteridade do texto estrangeiro, a domesticação, ao possibilitar o “espelhamento” (VENUTI, 2002, p. 148) do leitor, é necessária para a reconstituição do efeito humorístico de um texto. Sua relação com a estrangeirização, evitada na passagem citada da tradução de Gombrowicz (2006), e, no entanto, amplamente responsável pelos efeitos poético-chistosos de um texto, revela-se igualmente imprescindível. E a melhor prova de que seja possível preservar essa dinâmica paradoxal consiste na repetida e entusiasta tradução dos textos monstruosamente humorísticos, tais como, por exemplo, o poema “Jabberwocky” de Lewis Carroll.

A importância da função emotiva

Ao descrever a presença do humorismo em um poema, Pirandello notou que a análise psicológica do texto “[...] é o fundamento necessário do juízo estético que dele se terá” (PIRANDELLO, 2008, p. 119). De fato, as reflexões sobre a presença do corpo como um agente da experiência literária, sobre a importância da função poética e do contexto cultural não esgotam a consideração dos problemas tradutológicos do humor. A análise do efeito humorístico é, pois, impensável sem que se levem em consideração as emoções envolvidas em sua produção e recepção. Trata-se de trazer para a discussão aquela componente da experiência da literatura que, muito desvalorizada no âmbito da reflexão formalista, foi chamada de função emotiva. Jakobson (1995, p. 124-5) a definiu como “centrada no remetente” e como aquela que “[...] visa a uma expressão direta da atitude de quem fala em relação àquilo de que está falando”.

As emoções envolvidas na produção e na recepção do humor resistem a uma descrição simples, na medida em que envolvem tanto prazer quanto desprazer. Pois, apesar de ser experimentado superficialmente como prazer, o humor não exclui, no entanto, a agressividade e, como veremos, a autoagressividade. Em um desafio aberto à teoria aristotélica do cômico enquanto aquilo que funciona “sem dor nem destruição” (ARISTÓTELES, 2002, p. 24) e em continuidade com a teoria do humor negro surrealista, Robert Stoller (1989), ao relacionar o humor e o erotismo, insistiu na presença do ódio nessas duas experiências, que, enraizadas em um fantasma da vingança, visam no fundo humilhar o outro. Ao mesmo tempo, desafiando aquelas teorias que, como a de Bergson (2004, p. 3), faziam da distância e da insensibilidade condições necessárias do surgimento do riso, Stoller (1989, p. 92-3) ressaltou o caráter fundamentalmente autorreflexivo do humor: “Eu diria antes que nós rimos *apenas* quando nos identificamos com todos aqueles que estão presentes na brincadeira, inclusive com a vítima. Não esqueçam que quando vocês riem, vocês riem de si mesmos. Se vocês não riem de si mesmos, vocês não riem”. Próximo, nesse sentido, da perversão e, sobretudo, do obsceno, que “[...] permite a cada um – virtuoso ou culpado – odiar (si mesmo e os demais) [...]” (STOLLER, 1989, p. 119), o humor remete a um movimento essencialmente circular. Stendhal (2005, p. 42) havia intuído essa circularidade quando, ao descrever o riso como essencialmente sádico – o efeito da descoberta da superioridade sobre o outro –, não deixou de acrescentar que se tratava de “[...] um fruto delicioso, que é preciso colher em uma árvore espinhosa, cujas folhas e espetos são um violento veneno”.

“O grotesco tem dentes afiados e devora tudo que toca, não se poupando a si mesmo. É um suicida que se ri daqueles que choram sua morte” (HARTWIG, 1980, p. 47). Esse fragmento de um poema em prosa de Julia Hartwig descreve a dinâmica autoagressiva do efeito humorístico, que pode ser bem observado, por exemplo, na obra kafkiana. Um artista da fome (KAFKA, 1998, 2004) que participa

de um desafio de jejum, que, indeterminadamente prolongado, leva à perda do interesse do público e ao desaparecimento do jejuador, morto e esquecido; uma máquina de tortura (KAFKA, 2004; 2007) que encontra em seu próprio operador sua única vítima voluntária, que provocará, no entanto, sua desmontagem; uma cantora-camundongo (KAFKA, 1998; 2004) cujo canto parece indistinguível do assobio de todos os camundongos e que, esgotadas as poses, encontra no gesto do exílio uma afirmação paradoxal de sua arte – numerosos são os exemplos desses gestos kafkianos que, dirigidos para um objeto e destinados a serem transformados em espetáculo – visando o público do artista da fome, o visitante da colônia penal, o povo dos camundongos –, acabam por atingir aquele que os efetua. O artista da fome é (auto)aniquilado, o operador da máquina, (auto)assassinado, a máquina, (auto)destruída, a cantora, (auto)exilada.

O humor experimentado na leitura do texto kafkiano parece, de fato, com uma serpente que devora seu próprio rabo, pois está impregnado de uma violência particular, capaz de tocar não apenas os personagens risíveis – o artista, o comandante, a cantora –, mas também o próprio leitor. O funcionamento desse veneno infernalmente recíproco pode ser observado hoje em dia na leitura dos textos de Elfriede Jelinek. Observemos o funcionamento do efeito humorístico numa passagem do texto *Die Liebhaberinnen*, de Elfriede Jelinek (2011, p. 5):

a fábrica é como se fosse uma parte dessa bela paisagem.

ela é como se tivesse aqui crescido, mas não! boas pessoas a ergueram. do nada fez-se finalmente nada.

e boas pessoas vão entrando e vão saindo. depois espalham-se pela paisagem como se esta lhes pertencesse.

a fábrica e o terreno atrás pertencem ao proprietário, que é a empresa.

a fábrica fica no entanto feliz que as pessoas felizes nela se espalhem, pois estas suportam mais do que as infelizes.

as mulheres, que aí trabalham, não pertencem ao proprietário da fábrica, elas pertencem inteiramente a suas famílias.

O efeito humorístico resulta aqui da ambiguidade antitética produzida em torno das noções da propriedade e da felicidade, mas seu veículo discursivo é, como nos textos de Kafka, o uso da linguagem automatizada. “Bela paisagem” e “boas pessoas” anunciam uma parábola a-histórica e feliz. Mas a repetitividade das construções verbais, tão comum na linguagem burocrática, na qual garante a eliminação de toda ambiguidade, e que exige do tradutor uma renúncia rigorosa à diversidade do estilo, possibilita no texto de Jelinek a construção de falsas negações: “as mulheres não pertencem” – “elas pertencem”. E é o automatismo da linguagem e do pensamento que, ao introduzir a atmosfera do absurdo e ao permitir ao longo do texto o estabelecimento de uma identificação grotesca entre o amor

e o ódio, que é também responsável pela produção do efeito humorístico. Assim, próximo do abjeto, “[...] pois rir é uma forma de colocar e de deslocar a abjeção [...]” (KRISTEVA, 1980, p. 15), o efeito humorístico aponta para uma experiência perversa, na qual a diferença entre o sujeito e o objeto se vê anulada e no seu lugar surge a identidade entre aquele que ri e aquilo de que se ri.

Esta breve exposição dos problemas tradutológicos do humor permite duas conclusões a respeito da tradução literária em geral. Em primeiro lugar, o que se traduz no caso do efeito humorístico não é exatamente o texto, mas, antes, seu efeito estético. O objeto da tradução sofre aqui claramente um deslocamento inquietante, escapando da materialidade concreta e, afinal, dada, para a dimensão arriscada da virtualidade da experiência. Em segundo lugar, o efeito estético de um texto literário apresenta-se como um mecanismo muito complexo, do qual participam elementos diversos e nem sempre óbvios. De fato, se a cognição, a imaginação e o contexto cultural são hoje em dia amplamente reconhecidos como sérios problemas da reflexão sobre a leitura e sobre a tradução dos textos literários, a componente emocional, aquela que traz consigo a maior ameaça de que a discussão descambe no aleatório, mas que afinal é também aquela que “toca” o leitor, ainda aguarda por um estudo mais aprofundado.

KEMPINSKA, O. D. G. The translation of the humoristic effect. **Itinerários**, Araraquara, n. 38, p. 47-58, jan./jun., 2014.

■ **ABSTRACT:** *The paper discusses some problems manifest in the process of the translation of the humoristic effect, considered here as an important component of the effect of the literary text. The presence of the body, the poetic function, the relevance of the differences between cultural contexts and the importance of the emotive function transform the humor in a serious challenge for the translator. The failure to successfully transpose the humoristic effect of a literary text leads to serious modifications of its esthetic aims and intensity.*

■ **KEYWORDS:** *Translation. Humor. Emotive function. Aesthetics.*

Referências

AKHMATOVA, A. **Poemas**. Tradução de Joaquim Manuel Magalhães e Vadim Dmitriev. Lisboa: Relógio d'Água, 2003.

_____. **Stihotvorienia i poemy**. Moscou: Ecsmo: 2006.

_____. **Antologia poética**. Tradução de Lauro Machado Coelho. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2009.

ALBERTI, V. **O riso e o risível**: na história do pensamento. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ARISTÓTELES. **A poética clássica**. Aristóteles, Horácio, Longino. São Paulo: Cultrix, 2002.

BAKHTIN, M. M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Brasília: Ed. UnB, 2008.

BERGSON, H. **O riso**: ensaio sobre a significação da comicidade. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

EIKHENBAUM, B. **Anna Akhmatova. Opyt analiza**. München: ImWerden Verlag, 2006.

FREUD, S. **Os chistes e sua relação com o inconsciente**. Rio de Janeiro: Imago, 1977. (Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. 8).

GOMBROWICZ, W. **Ferdydurke**. Tradução de Tomasz Barcinski. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

_____. **Ferdydurke**. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2007.

HARTWIG, J. **Chwila postoj**. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1980.

ISER, W. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996-1999. 2 v.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1995.

JELINEK, E. **Die Liebhaberinnen**. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 2011.

KAFKA, F. **Um artista da fome e A construção**. Tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Das Werk. Sämtliche Werke**. Frankfurt am Main: Zweitausendeins, 2004.

_____. **O veredito e Na colônia penal**. Tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

KRISTEVA, J. **Pouvoirs de l'horreur**: essai sur l'abjection. Paris: Seuil, 1980.

PIGNATARI, D. Outradução. In: TSVIETÁIEVA, M. **Marina**. Tradução de Décio Pignatari. Curitiba: Travessa dos Tradutores, 2005. p. 9-25.

PIRANDELLO, L. **Écrits sur le théâtre et la littérature**: l'humour tragique de la vie. Paris: Folio, 2008.

PLESSNER, H. **Gesammelte Schriften**: Ausdruck und menschliche Natur. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. v. 7.

PRZYBYCIEN, R. A arte de Wisława Szymborska. In. SZYMBORSKA, W. **Poemas**. Tradução de Regina Przybycien. São Paulo: Cia. das Letras, 2011. p. 9-24.

SPERBER, D.; WILSON, D. Echoic utterances and irony. In: _____. **Relevance**: communication and cognition. Oxford: Blackwell, 1986. p. 237-43.

STENDHAL. **Du rire**: essai philosophique sur un sujet difficile et autres essais. Paris: Rivages Poche, 2005.

STOLLER, R. J. **L'imagination érotique telle qu'on l'observe**. Paris: PUF, 1989.

SZYMBORSKA, W. **Poemas**. Tradução de Regina Przybycien. São Paulo: Cia. das Letras, 2011.

VENUTI, L. **Escândalos da tradução**: por uma ética da diferença. Bauru: Edusc, 2002.

Recebido em 28/10/2013

Aceito para publicação em 13/05/2014

