



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB

INSTITUTO DE LETRAS – IL

DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO – LET

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO – POSTRAD

**TRADUÇÃO E TEATRO: *A STREETCAR NAMED DESIRE*, DE  
TENNESSEE WILLIAMS, EM MÚLTIPLAS TRADUÇÕES  
PARA O PORTUGUÊS DO BRASIL**

**GUILHERME PEREIRA RODRIGUES BORGES**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO**

**BRASÍLIA/DF  
MARÇO/2017**

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB  
INSTITUTO DE LETRAS – IL  
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO – LET  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO – POSTRAD

**TRADUÇÃO E TEATRO: *A STREETCAR NAMED DESIRE*, DE  
TENNESSEE WILLIAMS, EM MÚLTIPLAS TRADUÇÕES PARA O  
PORTUGUÊS DO BRASIL**

**GUILHERME PEREIRA RODRIGUES BORGES**

**Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. VÁLMI HATJE-FAGGION**

**BRASÍLIA/DF  
MARÇO/2017**

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB  
INSTITUTO DE LETRAS – IL  
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO – LET  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO – POSTRAD

**TRADUÇÃO E TEATRO: *A STREETCAR NAMED DESIRE*, DE  
TENNESSEE WILLIAMS, EM MÚLTIPLAS TRADUÇÕES PARA O  
PORTUGUÊS DO BRASIL**

**GUILHERME PEREIRA RODRIGUES BORGES**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO SUBMETIDA  
AO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
ESTUDOS DA TRADUÇÃO, COMO PARTE DOS  
REQUISITOS NECESSÁRIOS À OBTENÇÃO DO  
GRAU DE MESTRE EM ESTUDOS DA  
TRADUÇÃO.

APROVADA COM DISTINÇÃO POR:

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Válmí Hatje-Faggion (POSTRAD/UnB)  
(Orientadora)

---

Prof. Dr. Henryk Siewierski (POSTRAD/POSLIT/UnB)  
(Examinador interno)

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Cíntia Carla Moreira Schwantes (POSLIT/UnB)  
(Examinadora externa)

BRASÍLIA/DF, 31 de março de 2017.

## REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA E CATALOGAÇÃO

BORGES, Guilherme Pereira Rodrigues. **Tradução e Teatro: *A streetcar named Desire*, de Tennessee Williams, em múltiplas traduções para o português do Brasil.** Brasília: Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, Universidade de Brasília, 2017, 173f. Dissertação de mestrado em Estudos da Tradução.

Documento formal, autorizando reprodução desta dissertação de mestrado para empréstimo ou comercialização, exclusivamente para fins acadêmicos, foi passado pelo autor à Universidade de Brasília e acha-se arquivado na Secretaria do Programa. O autor reserva para si os outros direitos autorais, de publicação. Nenhuma parte desta dissertação de mestrado pode ser reproduzida sem a autorização por escrito do autor. Citações são estimuladas, desde que citada a fonte.

## FICHA CATALOGRÁFICA

Borges, Guilherme Pereira Rodrigues.

Tradução e Teatro: *A streetcar named Desire*, de Tennessee Williams, em múltiplas traduções para o português do Brasil. / Guilherme Pereira Rodrigues Borges; orientadora Válmí Hatje-Faggion. – Brasília, 2017.  
173 p.

Dissertação (Mestrado – Mestrado em Estudos de Tradução) – Universidade de Brasília, 2017.

1. Tradução dramática. 2. Tradutor. 3. Tennessee Williams. 4. Um bonde chamado Desejo. 5. Blanche Dubois. I. Hatje-Faggion, Válmí, orient. II. Título.

*À Mariana Nunes Vicente e a seus pais, Wilma Nunes e Cláudio Vicente, dedico esta dissertação e esta titulação. Muito obrigado por toda a ajuda e o carinho que me ofereceram.*

## AGRADECIMENTOS

A Marcelo Pacheco, que esteve ao meu lado por tantos momentos deste trajeto e por tantas horas enquanto eu escrevia. Viu de perto que nem sempre foi muito fácil e agradeço de coração pela força, incentivo e apoio nos momentos de dificuldade. Você é uma grande inspiração.

À orientadora desta dissertação, profa. Dra. Válmi Hatje-Faggion, agradeço, com muita estima, pelo apoio, incentivo, acompanhamento contínuo, experiência, sabedoria e, sobretudo, pela confiança na minha pesquisa.

Às minhas irmãs de orientação, Agnes Jahn Sturzbecher, Franciele Graebin, Larissa Bontempi, Joanna Józefowska e Laurieny Vilela, e aos demais colegas do POSTRAD, obrigado pelo companheirismo, carinho, amizade e pela partilha de dificuldades e alegrias.

Ao corpo docente do POSTRAD, principalmente aos professores com quem tive o prazer de aprender nas disciplinas do programa: Sabine Gorovitz, Theo Harden, Julio Cesar Monteiro, Alice Maria Araújo Ferreira, Germana Henriques Pereira de Sousa e Henryk Siewierski. À profa. Germana Henriques, que atuou como coordenadora do programa por quase todo o período em que cursei o mestrado, expressei agradecimentos especiais. Agradeço também à Janaína e a todas as estagiárias do POSTRAD por todo o apoio.

Ao prof. Henryk Siewierski, agradeço também por ter sido parte da banca de avaliação desta dissertação. À professora Cíntia Schwantes, com quem tive o primeiro contato acadêmico com a peça *Streetcar* ao cursar, na graduação, a disciplina de literatura norte-americana no século XX, agradeço muito por ter aceito ser parte da banca.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo auxílio financeiro durante os 24 meses desta pesquisa, sem o qual ela não teria se concretizado. Agradeço também ao POSTRAD e à Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal (FAPDF) pelos auxílios para participação em eventos.

## RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo analisar três traduções do inglês para o português do Brasil da peça teatral *A streetcar named Desire* (1947), de Tennessee Williams (1911-1983), para mostrar como foram traduzidos aspectos da composição artística do escritor e o discurso da personagem Blanche Dubois. A primeira tradução, de Brutus Pedreira, foi publicada em 1976 pela editora Abril Cultural, em São Paulo. A segunda tradução, de Vadim Nikitin, foi publicada em 2004 pela editora Peixoto Neto, em São Paulo. A terceira tradução, de Beatriz Viégas-Faria, foi publicada em 2008 pela editora L&PM, em Porto Alegre. Essas três traduções receberam o mesmo título, *Um bonde chamado Desejo*. Para constatar como a obra em questão, uma das mais importantes do teatro norte-americano, tem circulado no Brasil, esta dissertação trata dessas referidas múltiplas traduções publicadas da peça e o foco do estudo é no texto enquanto drama, enquanto obra literária. Na análise das traduções, considera-se principalmente como foram traduzidas as características estilísticas (LEECH; SHORT, 2007) da escrita de Williams, bem como a composição da personagem protagonista da peça, Blanche Dubois, e de seu discurso peculiar. Essa personagem se tornou um dos elementos mais marcantes da mitologia popular norte-americana devido ao sucesso de crítica e de público que foi a peça de Williams e suas subsequentes reescrituras (filme, televisão, ópera, balé, etc.) (LEFEVERE, 1992). Sendo assim, se mostra relevante observar a maneira como essa figura feminina foi abordada nas três traduções da obra para o português do Brasil. Além disso, se explora informações sobre os agentes do processo tradutório (tradutores, revisores, editoras) bem como sobre aspectos referentes às capas, contracapas, coleções e paratextos (GENETTE, 2009) das traduções. Com o desenvolvimento dos Estudos da Tradução e de sua vertente descritiva, veio a se reconhecer que a tradução literária, sobretudo a teatral/dramática, envolve questões que vão além do âmbito puramente linguístico, invocando também o sociocultural, histórico e político. Com o objetivo de melhor analisar as circunstâncias literárias e extraliterárias relacionadas à transferência de uma obra de determinado sistema de partida para outro, é adotada a Teoria dos Polissistemas de Itamar Even-Zohar (1990) que foi uma das bases para o posterior estabelecimento da disciplina com a contribuição acerca da tradução e da tradução literária de teóricos como Susan Bassnett (1980), Theo Hermans (1985), Gideon Toury (1980, 1995), André Lefevere (1992), Lawrence Venuti (1995), entre outros. Como metodologia de análise das traduções de *Streetcar*, é usado como parâmetro geral o esquema de descrição de traduções literárias desenvolvido por José Lambert e Hendrik Van Gorp (1985). A partir da análise de exemplos selecionados das três traduções e de seu texto de partida correspondente, observa-se que a abordagem dos tradutores é diversa. Pedreira (1976) parece preferir estratégias opostas às de Viégas-Faria (2008). Enquanto Pedreira faz inúmeras omissões em seu texto, a tradução de Viégas-Faria se apresenta aumentada, ou seja, explicativa e didática, com acréscimos pontuais de texto pela tradutora (e que não estão no texto de partida). Já, Nikitin (2004) se mantém mais alinhado ao texto de partida, reproduzindo, em português, elementos como a pontuação característica de Williams e outros recursos do texto. Em relação à personagem Blanche, na tradução de Pedreira ela é rasa, insossa, submissa e resignada. Nas traduções de Nikitin e de Viégas-Faria, a personagem está mais alinhada ao texto de partida e destaca-se o fato que Viégas-Faria compôs o discurso dessa personagem com mais consideração. Com esta dissertação, objetiva-se fornecer uma contribuição para os estudos de peças teatrais em múltiplas traduções no Brasil e também expandir o interesse no que se refere à tradução de obras dramáticas entre diferentes culturas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Tradução Dramática; Tradutor; Múltiplas Traduções; Estilo e Linguagem; Tennessee Williams; *Um bonde chamado Desejo*.

## ABSTRACT

This dissertation presents an analysis of three translations from English into Brazilian Portuguese of Tennessee Williams' (1911-1983) *A streetcar named Desire* (1947). This study highlights how aspects of the writer's artistic composition and the character Blanche Dubois have been translated. The first translation, by Brutus Pedreira, was published in 1976 by Abril Cultural, in São Paulo. The second translation, by Vadim Nikitin, was published in 2004 by Peixoto Neto, in São Paulo. The third translation, by Beatriz Viégas-Faria, was published in 2008 by L&PM, in Porto Alegre. All of these three translations have the same title: *Um bonde chamado Desejo*. To see how the work in question, one of the most important plays in American theater, has circulated in Brazil, this dissertation approaches these aforementioned multiple published translations of the play and the focus of the study is on the text as drama, as literature. In analyzing the works, it is mainly considered the way in which stylistic features (LEECH; SHORT, 2007) of Williams' writing, as well as the composition of the main character of the play, Blanche Dubois and her peculiar speech, have been translated into Portuguese. Due to the critical and audience success of Williams' play and its following rewritings (film, television, opera, ballet, etc.) (LEFEVERE, 1992), this character became one of the most striking elements of American popular mythology. Thus, it is relevant to observe the way in which this female figure was approached in the three translations of the work into Brazilian Portuguese. In addition, information about the agents of the translation process (translators, proofreaders, publishers) is explored, as well as aspects related to covers, back covers, collections and paratexts (GENETTE, 2009). With the development of Translation Studies and its descriptive field, it has come to be recognized that literary translation, especially theatrical/dramatic translation, involves issues that go beyond the linguistic scope, also invoking social, cultural, historical and political factors. In order to better analyze the literary and extra-literary circumstances related to the transfer of a work from one system to another, the Polysystems Theory by Itamar Even-Zohar (1990) was adopted, which was one of the bases for the establishment of the discipline with the contribution of theoreticians like Susan Bassnett (1980), Theo Hermans (1985), Gideon Toury (1980, 1995), André Lefevere (1992), Lawrence Venuti (1995), among others, whose works are also explored here. As methodology, the hypothetical scheme for describing literary translations developed by José Lambert and Hendrik Van Gorp (1985) is used as general parameter. From the analysis of selected examples of the three translations and their corresponding starting text, it is clear that the approaches of the translators are diverse. Pedreira (1976) seems to prefer strategies opposed to those of Viégas-Faria (2008). While Pedreira makes several omissions in his text, Viégas-Faria's translation is expanded, explanatory and didactic, with punctual additions of text by the translator that are not in the starting text. Nikitin (2004) is more aligned with the starting text, reproducing, in Portuguese, features such as Williams' characteristic punctuation and other elements of the text. In regards to the character Blanche, in Pedreira's translation she has no depth, she is dull, submissive and resigned. In Nikitin and Viégas-Faria's translation she is more aligned with the starting text and stands out the fact that Viégas-Faria composed her speech with more consideration. It is hoped with this dissertation to provide a contribution to the study of plays in multiple translations in Brazil and also to expand interest on the translation of dramatic works between different cultures.

**KEY WORDS:** Drama Translation; Translator; Multiple Translations; Style and Language; Tennessee Williams; *A streetcar named Desire*.

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: Capa da edição do texto de partida (New Directions, 2004).....	80
Imagem 2: Capa da primeira edição do texto de partida (New Directions, 1947).....	81
Imagem 3: Capa da tradução de Brutus Pedreira (Abril Cultural, 1976).....	82
Imagem 4: Capa da tradução de Vadim Nikitin (Peixoto Neto, 2004).....	84
Imagem 5: Capa da tradução de Beatriz Viégas-Faria (L&PM, 2008).....	86
Imagem 6: “Negro drinking at ‘Colored’ water cooler in streetcar terminal, Oklahoma City, Oklahoma”.....	101

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	8
1.1. Tradução literária: aspectos gerais.....	8
1.1.1. Culturas e polissistemas.....	9
1.1.1.1. O sistema literário e o sistema de literatura traduzida.....	13
1.1.2. A escola da manipulação.....	15
1.1.3. Estudos descritivos da tradução.....	17
1.1.3.1. O esquema descritivo de Lambert e Van Gorp.....	18
1.2. A tradução dramática/teatral.....	20
1.2.1. O sistema teatral.....	22
1.2.2. A prática da tradução dramática/teatral.....	24
1.2.3. A personagem no teatro.....	26
1.3. O papel do tradutor.....	29
1.4. Múltiplas traduções.....	31
1.5. Estilo e tradução.....	34
1.6. Paratextos/Textos suplementares.....	36
1.7. Traduzindo recursos tipográficos: pontuação e itálicos.....	38
1.8. Traduzindo topônimos.....	42
2. O AUTOR TENNESSEE WILLIAMS E SUA OBRA.....	45
2.1. Contexto histórico.....	45
2.2. Contexto literário e sociocultural.....	50
2.3. O autor Tennessee Williams.....	53
2.4. A poética do autor.....	58
2.5. A peça <i>A streetcar named Desire</i> .....	64
3. O PROCESSO TRADUTÓRIO: ASPECTOS GERAIS.....	70
3.1. Resumo da peça <i>A streetcar named Desire</i> .....	70
3.2. Os tradutores.....	72
3.2.1. Brutus Pedreira.....	72
3.2.2. Vadim Nikitin.....	75
3.2.3. Beatriz Viégas-Faria.....	77

3.3. Dados preliminares.....	79
3.3.1. Aspectos formais: capas e contracapas.....	80
3.3.2. Paratextos.....	87
3.4. Estágio macroestrutural.....	91
3.5. Estágio microestrutural.....	96
3.6. Contexto sistêmico.....	108
4. O PROCESSO TRADUTÓRIO: ASPECTOS DA COMPOSIÇÃO ARTÍSTICA.....	119
4.1. A personagem Blanche.....	119
4.2. A composição da personagem.....	121
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	144
REFERÊNCIAS.....	152

## INTRODUÇÃO

*Why does translation matter, and to whom? I believe it matters for the same reasons and in the same way that literature matters—because it is crucial to our sense of ourselves as humans. The artistic impulse and the need for art in our species will not be denied. It has been with us almost from the beginning of our history, and despite profound changes in culture, customs, and expectations, it remains with us all over the world in a variety of guises. Where literature exists, translation exists. Joined at the hip, they are absolutely inseparable and, in the long run, what happens to one happens to the other. Despite all the difficulties the two have faced, sometimes separately, usually together, they need and nurture each other, and their long-term relationship, often problematic but always illuminating, will surely continue for as long as they both shall live.*

Edith Grossman (2010, p. 31)

Esta dissertação tem como objetivo descrever e analisar três traduções do inglês para o português do Brasil da peça teatral *A streetcar named Desire* (1947), do dramaturgo estadunidense Tennessee Williams (1911-1983). Nessa análise, considera-se principalmente como os três tradutores traduziram as características estilísticas da escrita da obra, bem como a composição da principal personagem da peça, Blanche Dubois, e de seu peculiar discurso.

A primeira tradução de *A streetcar named Desire*, de Brutus Pedreira, foi publicada em 1976 pela editora Abril Cultural, em São Paulo. A segunda, de Vadim Nikitin, foi publicada em 2004 pela editora Peixoto Neto, em São Paulo. A terceira, de Beatriz Viégas-Faria, foi publicada em 2008 pela editora L&PM, em Porto Alegre, sendo que a edição analisada nesta dissertação é uma reimpressão de 2011. As três traduções receberam o mesmo título: *Um bonde chamado Desejo*. A edição do texto de partida em inglês adotada como referência de comparação é a versão “definitiva” da peça publicada em 2004 pela editora New Directions, em Nova York, nos Estados Unidos.

A peça de teatro *Streetcar* (referida nessa forma abreviada ao longo desta dissertação, bem como “*Bonde*”) se constitui como uma das peças mais celebradas a emergir da tradição teatral norte-americana, tendo atingido o status de tesouro nacional da cultura estadunidense e chegado a níveis mitológicos com a personagem Blanche Dubois sendo equiparada a Édipo, da tradição teatral grega, e a Hamlet, da tradição inglesa: essas são personagens marcantes que perduram com o passar do tempo, sendo recriadas por diferentes gerações (SCHECHNER, 1992).

Para constatar como a obra em questão tem sido recriada, apresentada e recebida no Brasil, o ponto de partida é o estudo das referidas três traduções publicadas da peça. Este estudo aborda o texto enquanto drama, ou seja, enquanto “artefato literário” (HEUVEL, 1991). Porém, vale ressaltar que *Streetcar* é um trabalho que foi, em princípio, idealizado e escrito com o objetivo de ser apresentado nos palcos de Nova York, na década de 1940, e que duas das traduções brasileiras em análise foram realizadas, inicialmente, para serem levadas aos palcos no Brasil (a de Pedreira, que estreou em Salvador em 1959, e a de Nikitin, no Rio de Janeiro, em 2002) e as suas publicações em formato de livro vieram somente mais tarde.

De acordo com Harold Bloom (2007, p. 1), “é uma verdade triste e inexplicável que os Estados Unidos, uma nação dramática, continuar a ter um êxito literário tão limitado em relação ao drama”<sup>1,2</sup>. Para o crítico, o teatro produzido nos Estados Unidos simplesmente não tem sido literário o suficiente. Foi destacando-se nesse contexto teatral que Williams construiu seu nome, devendo seu sucesso justamente ao fato de sua produção se sobressair, comercialmente e criticamente, por seu caráter lírico e poético.

O dramaturgo contemporâneo de Williams, Arthur Miller (WILLIAMS, 2004, p. xi-xii), na introdução do texto de partida *Streetcar*; salienta que, ao lembrar da primeira vez que assistiu a peça, antes mesmo de ela estreiar, já naquela ocasião ele pôde perceber a magnitude do texto, a linguagem que não só era poesia, mas que fluía da alma, escancarando portas para um mundo teatral completamente novo e distinto: “essa peça parece tornar possível que o palco expresse qualquer e todas as coisas de um modo tão bonito. O que a primeira produção de *Streetcar* fez foi fincar a bandeira da beleza nas margens do teatro comercial”<sup>3</sup>.

---

1 BLOOM, 2007, p. 1, “It is a sad and inexplicable truth that the United States, a dramatic nation, continues to have so limited a literary achievement in the drama”.

2 Todas as traduções de textos em língua estrangeira nesta dissertação são de minha autoria.

3 MILLER In: WILLIAMS, 2004, p. xi-xii, “this play made it seem possible for the stage to express any and all things and do so beautifully. What *Streetcar*'s first production did was to plant the flag of beauty on the shores of commercial theater”.

Sendo assim, é de particular interesse observar a maneira como os reverenciados aspectos estilísticos da escrita de Williams, em *Streetcar*, foram recriados linguisticamente nas três traduções da obra para o português do Brasil. Uma das principais formas em que esse caráter literário se manifesta na peça é através da personagem Blanche Dubois. Logo, interessa também observar a maneira como essa figura feminina foi configurada em português, considerando também que, segundo Décio de Almeida Prado (CANDIDO et al., 1992, p. 84), “no teatro, (...) as personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas”.

Blanche sempre foi a figura que impulsionou a peça, em torno de qual toda a obra foi estruturada, desde o seu início. Como Williams relata em suas memórias (1975, p. 86), *Streetcar* tem sua origem em uma cena chamada *Blanche's chair in the moon*, escrita no ano de 1944 pelo autor. Nessa cena, sentada sozinha em uma cadeira ao luar, em uma cidade quente do sul dos Estados Unidos, Blanche espera por um namorado seu que nunca aparece. Como já destacado, essa personagem se tornou um dos elementos mais marcantes da mitologia popular norte-americana devido ao sucesso de crítica e de público que foi a peça de Williams e suas subsequentes reescrituras (filme, televisão, ópera, balé, etc.). De acordo com Greta Heintzelman e Alycia Smith Howard (2005, p. 277), essa é a peça teatral americana mais popular em todo o mundo.

No enredo da peça, Blanche é uma *Southern Belle*, uma bela sulista, que já perdeu o seu primor. Sua família é de origem francesa e, no passado, foi dona de grande quantidade de terras. Blanche era professora de literatura antes de ter sido demitida de seu posto de trabalho e se mudado para New Orleans, para morar na casa da irmã na área menos favorecida da cidade. Esses fatos permitem a Williams compor essa personagem de um modo extremamente lírico, com o seu discurso permeado por alusões literárias e rebuscado o bastante para destacá-lo dos discursos das demais personagens da peça, principalmente do de seu cunhado e antagonista, Stanley Kowalski, decididamente mais coloquial e direto, condizente com sua personalidade de colarinho azul, da emergente classe operária americana, diametralmente oposta à decadente aristocracia sulista a que Blanche se atém com todas as forças.

Com o desenvolvimento dos Estudos da Tradução e de sua vertente descritiva, começou-se a reconhecer que a tradução literária, sobretudo a teatral/dramática, envolve questões que muitas vezes vão além do âmbito puramente linguístico. Ou seja, a tradução não

pode ser vista como uma simples transferência de palavras de uma língua à outra, já que o texto literário não é nada senão um produto de seu tempo, invocando linguisticamente questões artísticas, sociais, políticas, econômicas, entre outras. Não há trabalho artístico produzido de forma isolada, de modo a não refletir diferentes camadas da sociedade em que se encontra. Se a arte não responde ou provoca as tendências culturais, artísticas e sociais prevalentes em determinado contexto, ela deixa de ser arte.

Com o objetivo de melhor analisar esses quesitos, será adotada a Teoria dos Polissistemas, que começou a tomar forma a partir dos estudos de Itamar Even-Zohar (1970, 1971), na Universidade de Tel Aviv, na década de 1970, como resultado de uma tentativa de explicar as particularidades da história da literatura israelense e das traduções realizadas nessa cultura. Os postulados de Even-Zohar, que muito contribuíram para o estabelecimento dos Estudos da Tradução como uma disciplina autônoma, permitem que sejam analisadas as circunstâncias literárias e extraliterárias acarretadas na transferência de uma obra de determinado polissistema de partida para outro, sendo que, em linhas gerais, um polissistema se refere a toda a rede de sistemas correlacionados, literários ou não, que compõem uma sociedade.

Uma das principais contribuições de Even-Zohar e, vale ressaltar, dos teóricos que deram prosseguimento ao seu trabalho, como Gideon Toury (1980, 1995), foi que os estudos relativos a traduções deixaram de enfatizar primeiramente o texto de partida: as traduções já não são vistas apenas como continuidade do “original”, mas como obras tão autênticas, legítimas e importantes quanto seus textos fontes. A tradução é secundária somente temporalmente.

Como ponto de partida, na análise das três traduções de *Streetcar*, utiliza-se o esquema de descrição de traduções literárias desenvolvido por José Lambert e Hendrik Van Gorp (1985). Esse esquema, que é dividido em quatro diferentes estágios de investigação textual e extratextual, permite ao pesquisador estabelecer prioridades, já que o processo da tradução pode ser abordado a partir de diversos ângulos, com diferentes aspectos sendo ressaltados. Nesta dissertação, no nível microestrutural desse esquema, procura-se ressaltar características estilísticas da escrita de Williams, bem como particularidades da composição de *Streetcar*; a fim de se verificar como os tradutores configuraram para o contexto brasileiro elementos como nomes geográficos, termos carregados racialmente, pontuação e alusões literárias e culturais.

Inmaculada Serón Ordóñez (2013, p. 90) destaca que, ainda hoje, há quem chame atenção para o fato da tradução teatral ser uma área pouco explorada, enquanto que, na verdade, esse já não é o caso. O interesse que essa modalidade de tradução recebeu nos anos de 1990 a fez frutificar com belos resultados na década seguinte, tornando até difícil acompanhar tudo que foi e está sendo publicado sobre o assunto.

De antemão, destaca-se o trabalho de Sirkku Aaltonen (2010, p. 105), uma das mais proeminentes teóricas da área de tradução de teatro, que enfatiza que peças teatrais sempre foram instrumentos de autoconhecimento, oferecendo oportunidades de aprofundar o entendimento sobre si mesmo, sobre os outros ao redor e sobre o mundo, já que o teatro, condicionado por específicos contextos culturais e temporais, ajuda a compreender realidades complexas.

Então, mesmo sendo ficção, ao vivenciar *Streetcar*, seja por leitura solitária do texto publicado, seja como espectador da encenação teatral no palco, é inevitável não se envolver em algum nível emocional ou sentimental com o enredo da peça. Esse é um dos papéis da literatura: nos tirar do lugar-comum ao representar um mundo outro, um mundo de papel, mas que não deixa de ser familiar, que não deixa de suscitar catarse e purgação.

Como destaca Arthur Miller (2016, p. 96), quando se observa os trabalhos dramáticos de mais proeminência do cânone ocidental (*Édipo*, *Hamlet*, *Lear*), chama a atenção que todos eles tratam da questão da perda, da privação injusta de um estado anterior de êxtase, de equilíbrio, que o herói ou heroína tenta reconstruir a todo custo. *Streetcar* tem essa mesma temática e talvez esse seja um dos motivos que impulsiona a perpetuação da peça, fazendo a obra ser traduzida múltiplas vezes, não só para o português, mas também para outros idiomas.

Segundo Antoine Berman (2002, p. 21), a tradução faz girar a obra, revelando dela uma outra vertente. Que vertente seria essa, cabe ser respondido. A analítica da tradução tem o potencial de ensinar algo sobre a obra de partida, sobre a relação desta com sua língua e com a linguagem em geral, alguma coisa que nem a simples leitura, nem a crítica convencional podem revelar.

Com esta dissertação, objetiva-se fornecer uma contribuição para os estudos de obras dramáticas em tradução no Brasil (que têm ganhado cada vez mais destaque), além de expandir o interesse no que se refere às relações entre diferentes sistemas literários e teatrais

e, também, abrir caminho para futuras investigações sobre a presença do dramaturgo Tennessee Williams no Brasil.

Meu histórico de pesquisa em tradução de teatro se iniciou no Programa de Iniciação Científica (ProIC, 2013-2014), da Universidade de Brasília, em que analisei a peça teatral *Pygmalion* (1912), do irlandês George Bernard Shaw (1856-1950), traduzida por Miroel Silveira (1914-1988) para o português do Brasil na década de 1940. Em seguida, esse estudo foi ampliado e outra tradução brasileira dessa peça, de Millôr Fernandes (1923-2012), foi também analisada.

Ainda na graduação, como Projeto Final de curso (Trabalho de Conclusão de Curso), traduzi a peça *The lover* (1963), do dramaturgo britânico Harold Pinter (1930-2008), do inglês para o português do Brasil, discutindo especialmente o processo tradutório das especificidades culturais e linguísticas do texto desse relevante autor teatral. Esses três projetos de pesquisa tiveram todos a orientação da Profa. Dra. Válmi Hatje-Faggion, que também orientou esta dissertação.

Esta dissertação é composta de introdução, quatro capítulos, considerações finais e referências. No capítulo 1, são abordados aspectos teóricos sobre tradução de textos literários e dramáticos, o papel do tradutor e a sua visibilidade, a questão da (co)existência de múltiplas traduções de uma mesma obra, tradução de estilo, a função de paratextos, tradução de recursos tipográficos e de topônimos e considerações sobre linguagem e identidade.

No capítulo 2, o autor Tennessee Williams é localizado nos contextos histórico, social, literário e artístico em que viveu. São apresentadas informações sobre sua biografia, sua obra em geral e, mais especificamente e com mais detalhes, sobre a peça *Streetcar*.

No capítulo 3, em que se adota o esquema descritivo de Lambert e Van Gorp, os três tradutores e as suas traduções para o português do Brasil recebem atenção mais pontual. Nesse capítulo, são abordados os agentes do processo tradutório (tradutores, editores, revisores, etc.) responsáveis pela *pervida* (BENJAMIN, 2001; *ueberleben; fortleben*) do texto de Williams no Brasil. Observa-se como as traduções foram elaboradas em relação a seus formatos (capas, contracapas, paratextos, coleções) e como cada tradutor configurou os aspectos característicos do texto de Williams em suas traduções. Além disso, ainda no capítulo 3, é traçado um histórico de *Streetcar* e da presença dessa obra nos sistemas brasileiros.

No capítulo 4, se amplia a discussão dos itens apresentados na análise do capítulo 3, abordando a composição do discurso da personagem Blanche Dubois. Nesse capítulo, se

analisa as traduções de seus mais famosos e celebrados monólogos e falas, incluindo uma das frases mais importantes de *Streetcar* e, não menos, de todo o teatro moderno, proferida por Blanche na cena final da peça: “*Whoever you are—I have always depended on the kindness of strangers*” (WILLIAMS, 2004, p. 178). Nesse capítulo, é considerada também a diferença entre os discursos das personagens Blanche e Stanley.

Nas considerações finais, são retomadas e sintetizadas as principais conclusões dos capítulos anteriores para se obter uma visão geral de como a peça teatral *A streetcar named Desire* foi traduzida e como ela circula nas publicações brasileiras.

Esta introdução e os capítulos seguintes se iniciam com epígrafes que apresentam o conteúdo de cada seção. A de Edith Grossman (2010), apresentada no início desta dissertação, serve como auxílio para justificar este estudo. Segundo a importante tradutora literária, a literatura e a tradução – sempre juntas e relacionadas – são cruciais para nos reconhecermos como seres humanos. Tem sido assim desde o início dessas atividades e será assim até o fim.

## 1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

*A unidade da obra não é uma entidade simétrica e fechada, mas uma integridade dinâmica que tem seu próprio desenvolvimento; seus elementos não são ligados por um sinal de igualdade e de adição, mas por um sinal dinâmico de correlação e de integração.*

*A forma da obra literária deve ser sentida como uma forma dinâmica.*

Yuri Tynianov (1973, p. 102)

### 1.1. Tradução literária: aspectos gerais

É um fato que a tradução literária deve ser tão antiga quanto a própria literatura. Basta se referir aos romanos antigos, os ferozes vencedores que foram cativados pela conquistada Grécia<sup>4</sup>, que iniciaram um importante movimento de tradução em que, praticamente, todo o corpus de textos gregos foi traduzido, dando início à literatura latina e às primeiras reflexões tradutórias do ocidente nas figuras de Cícero, Horácio e, mais tarde, São Jerônimo (BERMAN, 2012, p. 30).

Inclusive, muito do teatro romano foi diretamente influenciado pelo teatro grego. A comédia romana estava em fina sintonia com o trabalho do grego Menandro e, a tragédia, consistia basicamente de adaptações de obras gregas. “Adaptações” é a palavra-chave a se usar. Na peça *Medeia*, por exemplo, em sua versão grega de Eurípidés (2010, p. 135), a personagem titular assassina seus filhos em represália à traição de seu marido, mas isso acontece fora do palco e o público fica a imaginar esse desdobramento. Os romanos não tinham pudor nenhum em mostrar esse tipo de violência nos palcos, e, na versão de Seneca (1956, p. 39) da peça, Medea assassina ambos seus filhos em cena, sendo que um deles morre com o pai assistindo.

Desde a Antiguidade, a tradução tem sido fundamental, como não poderia deixar de ser, pois essa é uma atividade que ocupa uma posição central em qualquer tentativa de se

---

4 Como escreveu o poeta romano Horácio em sua, agora, memorável frase: “Graecia capta ferum victorem cepit et artes intulit agresti Latio”, “a Grécia vencida conquistou o seu feroz vencedor e no Lácio agreste as artes introduziu”, tradução de Maria Helena da Rocha Pereira (2000, p. 204).

imaginar uma sociedade esclarecida e universal (GROSSMAN, 2010, p. 19). Contudo, foi somente em meados do século XX que se iniciou uma tentativa de abordar a tradução de um modo mais sistemático e institucionalizado. Esse esforço partiu do âmbito da Linguística com contribuições de teóricos como Jean-Paul Vinay e Jean Darbelnet (1958), Roman Jakobson (1959), Georges Mounin (1963), Eugene Nida (1964) e J. C. Catford (1965), citando os de mais destaque.

Mas, considerando que a tradução literária envolve outros aspectos além do linguístico/lexical e que não se pode limitá-la a uma logocêntrica transferência de vocábulos entre uma língua e outra, nas seções seguintes, a teoria apresentada é aquela que veio a acarretar uma mudança de paradigma na emergente área dos Estudos da Tradução: uma percepção de literatura como um sistema complexo e dinâmico; uma abordagem à tradução literária que é descritiva, sistêmica e com o foco no texto de chegada; e um interesse no papel que traduções desempenham dentro de um sistema literário estrangeiro e na interação entre diferentes literaturas.

### **1.1.1. Culturas e polissistemas**

Itamar Even-Zohar (1990) tem se dedicado há mais de quarenta anos, desde o final da década de 1960, ao entendimento de que um dinamismo cultural multifacetado é o que constitui e impulsiona a realidade social em que se vive. Os estudos de Even-Zohar abarcam o aparato teórico referente à Teoria dos Polissistemas, desenvolvido e revisado ao longo das últimas décadas, e, também, um volumoso conjunto de estudos de caso que compilam conhecimentos de uma variedade de culturas e sociedades, sobre suas línguas, suas literaturas e seus históricos.

O ponto de partida e o catalisador para a, agora, ampla teoria de heterogeneidade cultural de Even-Zohar foi a análise de traduções literárias enquanto o teórico ainda estava em fase de doutoramento, no início da década de 1970, na Universidade de Tel Aviv. Mais especificamente, Even-Zohar se preocupava com peculiaridades da história da literatura hebraica e com o papel da tradução no sistema literário de Israel. Por exemplo, o teórico investigava o fato da literatura russa traduzida para o hebraico ter assumido um papel central no sistema literário de Israel no período entre as duas guerras mundiais, chegando a influenciar os modelos e as normas seguidas em traduções do inglês, alemão, polonês, etc., que ocupavam posições claramente mais periféricas.

Even-Zohar (1990, p. 1) destaca que a base para a Teoria dos Polissistemas está nas escolas literárias russa (“formalista”) e tcheca (“estruturalista”) das décadas de 1920 e 1930, responsáveis por revolucionar os estudos literários. Essencial para o estabelecimento dessa nova abordagem foi o trabalho de Yuri Tynianov, considerado por Even-Zohar (1990, p. 29) o verdadeiro pai da abordagem sistêmica. Segundo o teórico russo (TYNIA NOV, 1973), o estudo isolado de uma obra não possibilita se chegar a conclusões sobre a sua construção, sua composição. Para Tynianov, existe uma correlação bastante forte entre a literatura e seus sistemas circundantes: aqueles que se referem principalmente à vida social. Como destacado na epígrafe deste capítulo, uma obra literária não é uma entidade simétrica e fechada, mas sim dinâmica: entrelaçada e integrada a múltiplos sistemas.

Importantes foram também as contribuições de Boris Ejxenbaum, Roman Jakobson e Peter Bogatyrev. A principal noção a ganhar destaque a partir dessa tradição eslava de estudo e pesquisa foi uma relativamente nova concepção de literatura que passou a ser mais vista como parte da macroestrutura cultural de determinada sociedade: o “produto” literário passa, então, a ser discutido, analisado e descrito em função da complexa rede de relações sistêmicas que o condiciona (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 30).

Antes de ser aprofundado, merece esclarecimento o termo “sistema”, problemático devido a seus diversos usos. Even-Zohar (2013, p. 22) destaca que, ao se usar o termo “sistema literário”, por exemplo, “é fácil confundir-lo com o uso popular de ‘sistema’ em expressões tais como ‘o sistema político’, que denota vagamente ‘o conjunto assumido das atividades políticas’”. Contudo, na Teoria dos Polissistemas,

o termo supõe um compromisso com o conceito de “sistema” do funcionalismo (dinâmico), isto é, a rede de relações que podem hipotetizar-se (propor como hipótese) para um conjunto dado de observáveis (“eventos”/ “fenômenos”). Isso implica que “o conjunto de observáveis assumidos” não é uma “entidade” independente “na realidade”, pelo contrário, é uma entidade dependente das relações que alguém esteja disposto a propor (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 22).

Sendo assim, de forma sucinta, o significado de “sistema literário” para a Teoria dos Polissistemas poderia ser articulado nos seguintes dois modos (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 23):

1) “A rede de relações hipotetizada entre uma certa quantidade de atividades chamadas “literárias”, e conseqüentemente, essas atividades observadas através dessa rede”;

2) “O conjunto de atividades – ou qualquer parte dele – para que relações sistêmicas que fundamentam a opção de considerá-las “literárias” podem ser hipotetizadas”.

Even-Zohar (1990, p. 12)<sup>5</sup> cunha o termo “polissistema” justamente para melhor representar o caráter das relações em questão e “ênfaticamente a multiplicidade de intersecções e, como consequência, a maior complexidade estrutural envolvida”. A Teoria dos Polissistemas concebe certa cultura como um aglomerado de sistemas que interagem entre si, ocasionando um processo *dinâmico* de evolução. Ou seja, a constante competição entre vários estratos de um sistema (que não ocupam posições iguais, mas sim posições em hierarquia) é o que caracteriza seu caráter dinâmico. Mudanças ocorrem através de movimentos centrípetos e centrífugos: sistemas que antes ocupavam posições centrais são substituídos por sistemas que antes eram periféricos e vice e versa.

Contudo, como Even-Zohar (1990, p. 14)<sup>6</sup> destaca,

com um polissistema, não se deve pensar em termos de um centro e uma periferia, uma vez que várias dessas posições são hipotetizadas. Por exemplo, um movimento pode ocorrer em que um determinado item (elemento, função) é transferido da periferia de um sistema para a periferia de um sistema adjacente dentro do mesmo polissistema, e, em seguida, pode ou não passar para o centro do segundo sistema.

Tradicionalmente, ao se deparar com os resultados desse tipo de mudança, tais transferências não são percebidas ou são ignoradas, já que, na prática, o (uni)sistema que se identifica como o central tem sido aquele que se manifesta na língua/linguagem padrão, na literatura canônica, nos comportamentos e atitudes das classes dominantes, etc. Qualquer manifestação incompatível com essas é considerada extra-sistêmica e subversiva. Even-Zohar (1990, p.14) ressalta que uma das consequências desse modelo de observação é que, em razão do processo de mudança não poder ser explicado, tais transformações tinham que ser compreendidas em termos de invenções individuais de mentes criativas ou de “influências” de alguma outra fonte, normalmente também no nível individual e isolado (outro escritor, outro trabalho específico, etc.).

---

5 EVEN-ZOHAR, 1990, p. 12, “Seen against such a background, the term “polysystem” is more than just a terminological convention. Its purpose is to make explicit the conception of a system as dynamic and heterogeneous in opposition to the synchronistic approach. It thus emphasizes the multiplicity of intersections and hence the greater complexity of structuredness involved.”

6 EVEN-ZOHAR, 1990, p. 14, “with a polysystem one must not think in terms of one center and one periphery, since several such positions are hypothesized. A move may take place, for instance, whereby a certain item (element, function) is transferred from the periphery of one system to the periphery of an adjacent system within the same polysystem, and then may or may not move on to the center of the latter.”

Segundo Even-Zohar (1990, p.14), reduzir a criatividade de um autor à “imaginação” e à “inspiração” é rejeitar a possibilidade de desemaranhar os complicados nós que constituem as condições em que um escritor trabalha, sendo que parte delas consiste de certas restrições pertinentes, sejam linguísticas, poéticas ou, até, sociais (como censura), enquanto que outra parte é resultado da habilidade individual do escritor de renovar e impor novas condições.

De acordo com Even-Zohar, a Teoria dos Polissistemas se ocupa com os motivos dessas transferências de dominância, as razões pelas quais ocorrem e como elas se concretizam. Por exemplo, no capítulo seguinte, objetiva-se explicitar parte das condições sistêmicas que favoreceram a escrita de *Streetcar* por Williams, destacando a ascensão nos Estados Unidos, na primeira metade do século XX, de uma proeminente literatura (poesia, prosa, drama, jornalismo e crítica) que teve como principal temática questões referentes ao sul do país, uma região que, ao longo de sua história, tem sido considerada como periférica ou subdesenvolvida.

Além disso, destaca-se no terceiro capítulo desta dissertação o modo em que a peça *Streetcar* tem sido veiculada em um polissistema estrangeiro e como tem funcionado em diferentes sistemas culturais brasileiros. Chama-se atenção, por exemplo, à mudança de foco da produção teatral brasileira de majoritariamente trabalhos cômicos, até as primeiras décadas do século XX, para um teatro mais consciente e artístico, abrindo espaço para o sucesso de peças como *Streetcar/Bonde* no Brasil, sobretudo com a contribuição do tradutor Brutus Pedreira e sua moderna companhia dos Comediantes.

A contribuição da Teoria dos Polissistemas para pesquisas sobre tradução foi que essa prática passou a ser mais vista como sendo pertencente ao campo mais amplo dos estudos culturais. Além disso, o trabalho de Even-Zohar tem influenciado uma série de pesquisas envolvendo gêneros mais periféricos, como literatura infantil e ficção policial. De modo geral, a abordagem polissistêmica abriu portas para que a tradução começasse a ser considerada nos estudos literários, servindo como base para uma quantidade significativa de trabalhos empíricos e históricos especialmente sobre tradução literária.

### 1.1.1.1. O sistema literário e o sistema de literatura traduzida

Como ressalta André Lefevere (1992), conjecturar que a cultura de determinado contexto se constitui como um complexo sistema de subsistemas como literatura, religião, ciência, política, etc., significa que fenômenos extraliterários se relacionam e influenciam a literatura não de modo aleatório e pontual, mas através de uma interação recíproca entre diferentes subsistemas, em função da lógica e da dinâmica da cultura em questão.

De acordo com Lefevere (1992, p. 12), o sistema literário consiste de textos (objetos) e agentes que os escrevem, reescrevem e leem. A literatura não é um sistema determinista, ou seja, ela não destrói a liberdade individual de leitores, escritores e reescretores, contudo, o sistema atua com uma série de “limitações”. Já que o sistema literário se configura como uma das engrenagens que movimenta determinada cultura, há fatores e mecanismos que garantem que ela não se desalinhe das demais engrenagens, dos demais sistemas, a fim de manter um ideal funcionamento do maquinário.

Segundo Lefevere (1992, p. 14), esse fator de controle parece ser duplo. Um deles faz parte e funciona dentro do próprio sistema, enquanto o outro fica de fora. O primeiro tenta controlar o sistema literário internamente, seguindo os parâmetros estabelecidos pelo segundo. De modo mais explícito, o primeiro fator representa críticos, resenhistas, professores, editores, tradutores, etc. Esses são “profissionais” do ramo que podem fomentar ou reprimir certas obras literárias que destoam da concepção vigente de literatura, ou da concepção em vigor de sociedade ideal. Porém, como ressalta Lefevere, tais profissionais, com muito mais frequência, acabam por reescrever determinadas obras até que elas sejam consideradas aceitáveis de acordo com a poética e a ideologia de determinada época e localização.

Para Lefevere (1992), “reescrever” compreende operações como tradução, crítica, resenha, resumo, adaptação para quadrinhos, cinema, televisão, etc., ou seja, qualquer processamento de texto para um meio diferente, seja na língua de partida ou em outra. Segundo o autor, a tradução é o tipo mais claramente reconhecido de reescrita e, possivelmente, o mais importante, “porque é capaz de projetar a imagem de um autor e/ou de uma obra (ou série de obras) em outra cultura, elevando o autor e/ou tais obras para além das fronteiras de sua cultura de origem” (LEFEVERE, 1992, p. 9)<sup>7</sup>.

---

7 LEFEVERE, 1992, p. 9, “because it is able to project the image of an author and/or a (series of) work(s) in another culture, lifting that author and/or those works beyond the boundaries of their culture of origin”.

O estudo de Lefevere se baseia na hipótese de que são esses agentes intermediários (tradutores, críticos, editores, etc.) os principais responsáveis pela recepção e sobrevivência de obras literárias, em maior grau do que os próprios autores: “o leitor não profissional, cada vez mais, não lê literatura como foi escrita por seus escritores, mas como foi reescrita por seus reescritores. Sempre foi assim, mas isso nunca foi tão evidente quanto hoje” (LEFEVERE, 1992, p. 4)<sup>8</sup>.

O segundo fator de controle do sistema literário, sugerido por Lefevere (1992, p. 15), que geralmente opera de fora, é denominado pelo teórico como “patronagem”, que se define como “os poderes (pessoas, instituições) que promovem ou impedem a leitura, escritura e reescritura de literatura”<sup>9</sup>. A patronagem pode ser exercida por pessoas, por grupos de pessoas, entidades religiosas, partidos políticos, classes sociais, editoras, mídia, etc.. Essas instituições tentam regular as relações entre a literatura e os demais sistemas da sociedade, estabelecendo organizações (órgãos de censura, periódicos de crítica, sistema educacional) para controlar senão a própria escrita, pelo menos a distribuição de literatura.

Essas condições governam não só a escrita de obras, mas também as suas reescrituras. Porém, segundo Lefevere (1992), tais fatores não são absolutos. Pode-se optar por segui-los ou não. Tradutores, também, podem optar por seguir tradições já estabelecidas, ou então por fomentar inovação, seja ela em nível poético ou ideológico.

Ao agrupar a tradução com outros tipos de reescrita, Lefevere (1992) reconhece a importância dessas práticas no processo de transmissão cultural, considerando principalmente suas implicações poéticas e ideológicas. Pensar na tradução como reescrita chama atenção para o fato de que ela não precisa e nem pode ser exatamente a mesma coisa que o original, já que a presença discursiva do tradutor e as diferenças culturais e linguísticas entre os sistemas de partida e chegada exercem importante influência no texto traduzido.

Além disso, essa via de pensamento serve para iluminar e esclarecer uma das indagações mais latentes referentes a textos literários traduzidos, a questão se uma tradução é de fato uma tradução ou se não seria uma adaptação, o que implicaria um maior grau de distância do texto fonte. De acordo com Susan Bassnett (2011, p. 42)<sup>10</sup>, “quando se aceita que

8 LEFEVERE, 1992, p. 4, “The non-professional reader increasingly does not read literature as written by its writers, but as rewritten by its rewriters. It has always been that way, but it has never appeared so obvious as it does today.”

9 LEFEVERE, 1992, p. 15, “the powers (persons, institutions) that can further or hinder the reading, writing and rewriting of literature.”

10 BASSNETT, 2011, p. 42, “once we accept that what happens when a text is moved from one language to another is that it is rewritten, then trying to set boundaries between translating and adapting ceases to be relevant.”

o que acontece quando um texto é transportado de uma língua à outra é um ato de reescrita, tentar estabelecer limites entre tradução e adaptação deixa de ser relevante”, principalmente porque esses limites sempre foram muito turvos.

Lefevere e Bassnett fizeram parte de uma vertente de estudos que ficou conhecida (entre outros nomes) como a “*manipulation school*”, que tomou forma principalmente a partir de importantes simpósios realizados em Leuven (1976), em Tel Aviv (1978) e em Antwerp (1980). O trabalho de membros do referido grupo continua a ser apresentado nas seções seguintes.

### 1.1.2. A escola da manipulação

Theo Hermans (1985) ressalta que o tratamento que a tradução estava recebendo dentro do estudo de literatura até então era, no melhor dos casos, marginal. A tradução era “universalmente ignorada” em trabalhos de história, crítica ou teoria literária e, quando era mencionada, havia apenas breves referências à existência de textos traduzidos. Segundo Hermans (1985, p. 7)<sup>11</sup>, essa marginalização se explica por diversos motivos, mas muitos remetem a noções românticas de “talento artístico”, “originalidade” e “criatividade” que se atrelam a concepções da natureza da literatura e a ideias bastante restritas sobre o que constitui uma “literatura nacional”:

se o artista literário é visto como um gênio criativo de talento singular dotado de um entendimento e uma maestria de sua língua nativa, o trabalho que ele produz será, naturalmente, considerado grandioso, intocável, inimitável, sagrado. Além disso, se língua é concebida como sendo correlacionada com nacionalidade e o espírito nacional, o conjunto de textos canônicos que compõem certa literatura nacional também assumirá uma aura de intocabilidade sagrada.

Nesse contexto descrito, qualquer tentativa de “adulterar” uma obra literária transferindo-a de uma língua à outra é vista como sendo extremamente transgressiva. A atividade da tradução está fadada ao fracasso antes mesmo de ser iniciada e o seu resultado será julgado, na melhor das hipóteses, em parâmetros de fidelidade e, na pior, de sacrilégio (HERMANS, 1985, p. 7-8).

---

11 HERMANS, 1985, p. 7, “If the literary artist is viewed as a uniquely gifted creative genius endowed with profound insight and a mastery of his native language, the work he produces will naturally come to be regarded as exalted, untouchable, inimitable, hallowed. If, in addition, language is conceived as closely correlated with nationhood and the national spirit, the canonized set of texts that together make up a given national literature will also assume an aura of sacred untouchability.”

Hermans (1985) ressalta que, mesmo havendo flexibilidade na crítica literária no que concerne à hierarquia de textos canônicos (que pode se alterar de acordo com mudanças na poética dominante), devido a seu forte caráter avaliativo, os parâmetros de avaliação de obras literárias continuam os mesmos: originalidade, criatividade e excelência estética. Portanto, a atividade da tradução tem sido constantemente relegada à periferia, junto a paródias, literatura infantil, literatura popular e outros produtos de “menor relevância”.

Quando se compara “original” (texto de partida) e tradução, o texto traduzido se torna um artifício para a validação do original que tem a sua supremacia atestada nos erros e inconveniências da tradução. A consequência disso é um modelo de análise prescritivo voltado completamente para o texto de partida. Hermans (1985, p. 9) destaca também o fato de que muitos dos teóricos/linguistas que iniciaram o processo que levou à organização dos Estudos da Tradução como disciplina contribuíram para a perpetuação desse modelo, focando em questões essencialistas, se perguntando se a tradução é ou não possível (apesar do fato dela estar claramente acontecendo ao seu redor), como se definir “tradução” e o que seria uma “boa” tradução.

Gideon Toury, José Lambert, Hendrik van Gorp, Maria Tymoczko, Susan Bassnett, Ria Vanderauwera e André Lefevere (autores de uma variedade de países como Israel, Bélgica, Países Baixos, Reino Unido e Estados Unidos) são alguns dos acadêmicos que reuniram pesquisas na organização do volume *The manipulation of literature* (1985), o qual Hermans introduz, para se distanciarem do sistema de avaliação prescritivo, repetitivo e previsível que estava em voga. Seus objetivos eram, pura e simplesmente, “estabelecer um novo paradigma para o estudo da tradução literária, com base em uma teoria abrangente e em pesquisas práticas contínuas” (HERMANS, 1985, p. 10)<sup>12</sup>.

Interessante notar que o volume em questão tem esse título, “A manipulação da literatura”, em função de uma das declarações mais importantes do livro: a de que “do ponto de vista da literatura de chegada, toda tradução implica em um grau de manipulação do texto-fonte para um determinado fim” (HERMANS, 1985, p. 11)<sup>13</sup>, sendo que foi André Lefevere quem sugeriu colocar “*manipulation*” no título (HERMANS, 1999, p. 8).

Como é de se esperar, cada estudioso tem a sua abordagem em se tratando de tradução, porém, o que eles têm em comum de fato representou um novo paradigma no estudo

---

12 HERMANS, 1985, p. 10, “Their aim is, quite simply, to establish a new paradigm for the study of literary translation, on the basis of a comprehensive theory and ongoing practical research.”

13 HERMANS, 1985, p. 11, “From the point of view of the target literature, all translation implies a degree of manipulation of the source text for a certain purpose.”

de literatura traduzida, que, fundamentalmente, desempenha um importante papel na cultura de chegada.

### 1.1.3. Estudos descritivos da tradução

O termo “estudos descritivos da tradução”, do inglês *Descriptive Translation Studies (DTS)*, foi primeiramente sugerido por James S. Holmes no seu clássico e importante artigo de 1972, que também dá o nome “*Translation Studies*” à disciplina em seu contexto anglo-americano. “Descritivo” é usado em oposição a “prescritivo”, pois o objetivo dessa abordagem não é a formulação de normas e diretrizes para a prática e avaliação de traduções, mas é, em vez disso, a descrição de fenômenos tradutórios do passado e do presente a partir de uma perspectiva cultural.

Segundo Holmes (1972/2000), os Estudos da Tradução, que se constituem como um campo de investigação puro e empírico, têm como principais objetivos 1) descrever fenômenos tradutórios no modo em que se manifestam (estudos de caso) e 2) estabelecer princípios gerais por meio dos quais esses fenômenos podem ser explicados e previstos (formulações teóricas).

Gideon Toury (HERMANS, 1985, p. 16)<sup>14</sup> argumenta pelo desenvolvimento do ramo descritivo nos Estudos da Tradução já que sem essa esfera “nenhuma ciência empírica pode proclamar completude e (relativa) autonomia”. O objetivo de uma disciplina empírica é estudar, descrever, explicar e (talvez) prever, de um modo sistemático e controlado, o segmento de mundo que é seu objeto. Assim, segundo Toury (HERMANS, 1985, p. 16), para o desenvolvimento de uma sólida teoria, o objetivo principal e a única justificativa para qualquer disciplina são estudos descritivos:

essa relação recíproca entre os ramos teórico e descritivo de uma mesma disciplina faz com que seja possível produzir estudos descritivos cada vez melhores, mais refinados e mais significativo e, portanto, avança a compreensão daquela seção de “realidade” que a ciência em questão se refere<sup>15</sup>.

---

14 TOURY In: HERMANS, 1985, p. 16, “No empirical science can make a claim for completeness and (relative) autonomy unless it has developed a descriptive branch.”

15 TOURY In: HERMANS, 1985, p. 16, “This reciprocal relation between the theoretical and descriptive branches of the same discipline makes it possible to produce ever better, more refined and more significant descriptive studies and thus advances the understanding of that section of ‘reality’ to which the science in question refers.”

Além disso, Toury enfatiza o fato de que é a cultura de chegada, e não a de partida, que toma a decisão de iniciar o processo de tradução. Portanto, *DTS* se baseiam na hipótese de que “*traduções são fatos de um sistema apenas: o sistema receptor*” (HERMANS, 1985, p. 19)<sup>16</sup>, ou seja, do ponto de vista do sistema de partida, traduções têm pouca ou nenhuma importância, mesmo que todos saibam de suas existências, o que não acontece muito<sup>17</sup>.

Como destaca Holmes (1972/2000, p. 176-177), os estudos descritivos ainda podem ser subdivididos de acordo com seus diferentes focos: estudos voltados ao produto (*product-oriented DTS*) e voltados à função (*function-oriented DTS*) do ato tradutório. No primeiro caso, o foco é na descrição de traduções existentes, especialmente através de análises comparativas de várias traduções de um mesmo texto. No segundo caso, o foco não é na descrição propriamente de traduções, mas do modo em que funcionam no contexto sociocultural de chegada: “esse é um estudo de contextos em vez de textos”<sup>18</sup>.

Na seção seguinte, é apresentado o esquema descritivo adotado nesta dissertação, que abrange os dois tipos de estudo descritos (com foco no produto e com o foco na função da tradução).

### 1.1.3.1. O esquema descritivo de Lambert e Van Gorp

O esquema descritivo de traduções literárias foi configurado e apresentado por José Lambert e Hendrik Van Gorp (1985) como uma proposta de um modelo sistemático a ser seguido no estudo de traduções literárias. Esse esquema permite uma investigação panorâmica e gradual (em quatro estágios diferentes) dos textos em análise e considera aspectos de como a tradução foi produzida e de que forma ela foi recebida pelo público no sistema de chegada.

À medida que a tradução começou, gradualmente, a ser vista como objeto válido de investigação científica, surgiu a demanda por uma maior integração entre os ramos teóricos e descritivos, a fim de se estabelecer elos sólidos entre os diferentes campos dos Estudos da Tradução e de mitigar o “enorme abismo” entre as diferentes abordagens teórico-metodológicas.

---

16 TOURY In: HERMANS, 1985, p. 19, “*translations are facts of one system only: the target system.*”

17 É importante ressaltar que essa conjuntura descrita por Toury é válida apenas para países e sistemas literários centrais. Em literaturas periféricas, se uma das obras é traduzida para línguas mais dominantes, esse fato se torna elemento de prestígio, podendo ser indicado em capas e paratextos: “traduzido para o inglês” ou “traduzido para o francês”, por exemplo.

18 HOLMES, 1972/2000, p. 177, “it is a study of contexts rather than texts.”

O esquema em questão foi elaborado com o objetivo de ser o mais compreensivo possível, abarcando toda uma variedade de literatura traduzida e diferentes aspectos do processo tradutório. Segundo os autores (LAMBERT; VAN GORP, 2011, p. 212),

a principal vantagem do esquema é que ele nos permite ignorar um número de ideias tradicionais profundamente enraizadas relativas à “fidelidade” e até mesmo à “qualidade” tradutória (uma determinada tradução é boa ou ruim?), as quais essencialmente priorizam o texto-fonte e inevitavelmente são normativas.

Além disso, como o ato da tradução é resultado de diferentes relações (bem como o texto traduzido), ele pode ser estudado “a partir de diferentes pontos de vista, de maneira macroestrutural ou microestrutural, focalizando em padrões linguísticos de vários tipos, códigos literários, padrões morais, religiosos ou outros não-literários, etc.” (LAMBERT; VAN GORP, 2011, p. 214). Portanto,

o estudioso, bem como o tradutor, deve estabelecer prioridades. No nosso esquema de trabalho, entretanto, ele pode ao menos encontrar o sentido de ser sistemático em vez de ser meramente intuitivo: pode evitar julgamentos a priori e convicções, e pode sempre situar os aspectos e relações a serem observados dentro de um esquema geral de equivalência (LAMBERT; VAN GORP, 2011, p. 215).

Os autores dividem o esquema em quatro estágios, a saber: dados preliminares; macroestrutura, microestrutura e contexto sistêmico. No estágio dos dados preliminares, observa-se informações de cunho mais técnico sobre a edição publicada da obra: capas, nome da editora, coleção, a presença ou a ausência do nome do autor/do tradutor e do título do texto de partida; o “rótulo” que o texto recebeu (tradução, adaptação, versão, etc.); e informações sobre paratextos: introduções, prefácios, citações de críticas de jornais ou periódicos, notas de rodapé, de fim, entre outros. Destaca-se também nesse estágio qual é a estratégia geral adotada pelo tradutor, se a tradução é parcial ou completa. Como enfatizado por Lambert e Van Gorp (2011, p. 222), “estes dados preliminares deveriam levar a hipóteses para análise posterior tanto no nível macroestrutural como no nível microestrutural”.

No estágio macroestrutural, aborda-se a estrutura da obra. Observa-se principalmente a divisão do texto (em capítulos, estrofes, atos, cenas, didascálias, apresentação dos atos, diálogos, monólogos, descrições e instruções de palco).

No estágio microestrutural, analisa-se aspectos fônicos, gráficos, microssintáticos, léxico-semânticos, estilísticos, elocucionários, modais, etc.. Nesse estágio, o texto em si é

descrito, e observa-se questões como seleção de palavras, padrões gramaticais dominantes, estruturas literárias formais (metro, rima), níveis de linguagem, etc.. Todos os níveis são abordados de acordo com as prioridades da obra sendo descrita e da pesquisa em questão.

No quarto e último estágio, o contexto sistêmico, se investiga relações intertextuais (outras traduções e reescrituras da obra) e relações intersistêmicas. No caso do teatro, pode-se observar as encenações e publicações da obra no contexto de chegada (quando, onde e por quem foram encenadas e publicadas) e sobre a aceitação e recepção do público geral e do público crítico que leu e/ou assistiu à peça. Sendo o teatro uma prática essencialmente social, esse estágio se mostra de suma importância.

De acordo com Lambert e Van Gorp (2011, p. 221), sobre a relevância da abordagem descritiva no estudo de literatura traduzida,

se abordada de uma perspectiva ampla e sistêmica, contribuirá substancialmente para uma abordagem mais dinâmica e funcional da literatura como tal, pois não há dúvida de que a análise de traduções literárias fornece um elemento importante para nossa compreensão da interferência literária e da poética histórica.

## 1.2. A tradução dramática/teatral

Como já destacado na introdução desta dissertação, pode parecer que a área da tradução teatral é ainda pouco explorada, enquanto que, na verdade, esse já não é mais o caso. Nesta seção, se apresentam as investigações mais relevantes acerca do drama e do teatro em tradução, tendo em vista a peça *Streetcar* e as especificidades deste estudo.

Considera-se que o texto dramático é um tipo textual que merece atenção especial, já que ele faz parte de, no mínimo, dois sistemas culturais: o literário e o teatral. Apesar desta dissertação abordar o texto dramático como literatura, já que duas das traduções analisadas (1976 e 2004) foram feitas primeiramente para serem encenadas nos palcos brasileiros, explora-se também considerações referentes à tradução para performance.

De acordo com Michael Vanden Heuvel (1991, p. 2), drama é “a forma de expressão teatral que se constitui primeiramente como um artefato literário, de acordo com específicas convenções ‘dramáticas’, e que se manifesta em texto”<sup>19</sup>. Christine Kiebuszinska (1988) argumenta que um texto dramático não deve ser confundido com o texto em performance ou com a “*mise en scène*”. Para a autora, uma “obra dramática” é a peça no

---

19 HEUVEL, 1991, p. 2, “that form of theatrical expression that is constituted primarily as a literary artefact, according to particular ‘dramatic’ conventions, and empowered as text.”

formato que se lê, enquanto que “teatro” é a peça no modo que se vê. Portanto, quando se diz que pretende-se estudar *drama*, isso significa que considerações referentes a atores, movimento, palco, luz, cenário, etc., não serão feitas.

Desde o início dos Estudos Literários, já em um dos textos primordiais da disciplina, a *Poética* de Aristóteles (384?-322? a.C.), percebe-se uma fragmentação da prática do teatro nos elementos distintos do texto e da performance. Aristóteles (2008, p. 48) define os seguintes seis elementos como componentes de uma tragédia, elencados aqui em ordem decrescente de importância para o filósofo: 1) enredo (*mythos*); 2) personagem (*ethe*); 3) articulação racional (*dianoia*); 4) linguagem (*lexis*); 5) música (*melopoia*) e 6) espetáculo (*opsis*).

Para Aristóteles, o elemento principal é o enredo. As personagens, em segundo lugar, atuam em função da narrativa, se expressando com argumentos racionais. Isso será retratado pelo escritor em uma linguagem poética. Música e espetáculo (que inclui todos os elementos visuais da performance) são elementos dispensáveis, já que são apenas embelezamentos que podem desvirtuar os espectadores do elemento mais importante, a história, e não têm nenhuma relação com a arte poética, não tendo muito a ver com o autor e sendo apenas para o agrado de quem assiste.

Aristóteles (2008, p. 105) acaba concluindo que “mesmo sem nenhum movimento, a tragédia produz o seu efeito próprio: de fato, a sua qualidade é visível através da leitura”. Com isso, o filósofo dá início a uma teoria que privilegia o texto dramático em detrimento da performance teatral.

Gerd Bornheim (1983, p. 82) destaca que

a simples constatação da existência de autores que reivindicam o teatro como fenômeno fundamentalmente literário e que pretendem que o espetáculo com todos os seus ingredientes não passe de manifestação subalterna, releva do processo de desintegração das artes e deve ser remetido ao contexto da arte abstrata. O argumento aparentemente mais incisivo postulado pelos defensores do teatro literário é que o texto se afirma como valor autônomo, estável – eterno (mesmo que a palavra “eterno” não vá além de um modo de falar). Ao passo que o espetáculo perde-se no efêmero, no passageiro, sem deixar traços de sua precária existência. O espetáculo esgota-se no aqui e agora, enquanto o texto é intemporal e incontaminável.

Uma maneira mais sistêmica e menos hegemônica de ver essa relação entre texto dramático e palco teatral seria considerar que qualquer trabalho teatral é, por natureza, o produto de diversas artes. Segundo Paul Woodruff (2008, p. 18), no teatro, elas se tornam

“artes coadjuvantes” (*supporting arts*), mas, em outros contextos, são artes por si só. Woodruff destaca que qualquer arte concebível pode ser usada na composição teatral, já que o teatro transforma qualquer ação humana em algo que vale a pena assistir. A literatura pode ser uma dessas artes, mas, também, há uma série de elementos (atores, espaço, luz, cenário, trilha sonora, etc.) que, dependendo da tradição teatral de determinado contexto, podem ser até mais proeminentes que o texto autoral.

Por exemplo, no Japão, para o teatro *Kabuki*, a ideia de um texto fixo não existiu até o final do século XIX: os atores tinham a liberdade para alterar trabalhos até de escritores famosos como Chikamatsu Monzaemon, Tsuruya Nanboku e Kawatake Mokuami, sendo que, suas peças, eram transmitidas de ator para ator de modo oral. Já, no ocidente, a concepção vigente de teatro se refere e se limita ao texto escrito. O teatro é considerado um ramo da literatura e, apesar de que se reconhece as diferenças e particularidades entre o “texto” que é visto no palco e o texto publicado que se lê, ainda é difícil conceber uma obra que não tenha um roteiro que condiciona os diferentes elementos cênicos.

Considerando a tradição ocidental em que a peça *A streetcar named Desire* está inserida, nesta dissertação a ênfase é no seu caráter literário/textual, tão central à obra. Contudo, não se deixa de reconhecer o caráter plural do texto dramático. Para Megan Lewis (2013), a característica do teatro de se constituir como uma forma de síntese de diversas artes representa um dos traços mais marcantes e universais da prática teatral. Além do potencial de compilar diferentes formas artísticas (linguagem, pintura, escultura, figurino, música, luz, etc.), o teatro também pode ser síntese de diferentes disciplinas: história, psicologia, sociologia, filosofia, literatura, entre outras. Em suma: o teatro é produto de diversas áreas do saber.

### **1.2.1. O sistema teatral**

Já que o sistema literário foi abordado na seção 1.1 deste capítulo, cabe uma tentativa de definir também o sistema teatral, bem como uma de traçar algumas relações entre os dois importantes sistemas culturais, literário e teatral.

Sirkku Aaltonen (2000) ressalta que a teorização de Lefevere (1992) sobre a conjuntura dos sistemas literários também se aplica a dos sistemas teatrais. Segundo a autora, a análise de Lefevere sobre as várias maneiras em que limitações socioculturais, como

patronagem, economia e manipulação ditam e moldam o ofício de tradução pode se estender também para o teatro.

Definindo o sistema em questão, Aaltonen (2000, p. 31) enfatiza que “o sistema teatral [...] é, em si, uma complexa rede de subsistemas, teatros principais e marginais, e vários subsistemas de produtores e consumidores”<sup>20</sup>. Os produtores são todos aqueles que contribuem para a criação de textos no polissistema. Eles produzem textos que os espectadores consomem.

Uma das diferenças entre o sistema literário e o teatral é que no segundo o número de reescretores é maior: dramaturgos, tradutores, diretores, figurinistas, técnicos de som e luz e atores, todos contribuem para a criação do texto teatral quando cada um o aborda a partir de sua perspectiva. Portanto, um texto dramático que é traduzido e apresentado em palcos estrangeiros passa por muitas mãos antes de se tornar uma performance.

De acordo com Aaltonen (2000, p. 32), quando se traduz no teatro (como é o caso também na literatura), os códigos que se materializam na tradução são vozes não só pertencentes ao sistema teatral, mas também a sistemas adjacentes sociais, culturais e linguísticos, que procuram por modos de expressão. Ou seja, o discurso da tradução teatral faz parte e deriva do discurso do polissistema cultural, logo, ele está passível de controle a fim de que não haja dissonância sistêmica. De dentro do sistema, esse controle é exercido por profissionais como tradutores, diretores, críticos e resenhistas. De fora, há o sistema de patronagem que mantém estabilidade ideológica e econômica.

Aaltonen (2000) enfatiza que sistemas teatrais não são construções rígidas, mas sim organismos vivos, com fronteiras fluidas que constantemente se sobrepõem às de outros sistemas. Eles respondem aos discursos dos sistemas circundantes, ao mesmo tempo que também os influenciam. Em suma,

sistemas teatrais não são estruturas monolíticas, mas sim compilações diversificadas de vários subsistemas que têm vidas próprias e que têm suas próprias razões para adotarem um discurso particular em suas traduções. A práxis da tradução teatral é, portanto, governada pelos códigos das redes culturais e sociais internas e externas, que servem de ligação entre o subsistema teatral e os macrossistemas culturais e sociais (AALTONEN, 2000, p. 33)<sup>21</sup>.

---

20 AALTONEN, 2000, p. 31, “the theatrical system [...] is in itself a complex network of subsystems, mainstream and fringe theatres, as well as various producer and consumer sub-systems.”

21 AALTONEN, 2000, p. 33, “theatrical systems are not monolithic structures, but rather diversified compilations of various subsystems which have a life of their own and which have their own reasons for adopting a particular discourse in their translations. The praxis of theatre translation is thus governed by the codes of both the internal and external cultural and social networks, which act as links between the theatrical

Como destacado anteriormente, textos dramáticos podem ser objetos de, no mínimo, dois sistemas (literário e teatral), sendo, então, governados pelas convenções e parâmetros de ambos, que regulam a criação, a circulação e a recepção de obras, cada um a seu modo. Segundo Aaltonen (2000, p. 33), textos dramáticos podem pertencer a ambos ou a apenas um dos sistemas, com a possibilidade de se moverem de um para o outro.

Em princípio, os dois sistemas podem funcionar de modo independente, com a escolha de textos a serem publicados ou apresentados se dando por diferentes motivos. Pode também haver cooperação quanto ao aproveitamento mútuo de textos dramáticos, o que é capaz de beneficiar a ambos.

Aaltonen (2000, p. 38) destaca que, em diferentes polissistemas/países, há uma variada disponibilidade de textos dramáticos impressos/publicados para o público geral ou técnico teatral. Na Inglaterra e na Alemanha, por exemplo, dois países com tradições teatrais mais enraizadas, o número de obras/traduições dramáticas publicadas é considerável. Em tais países, o sistema literário pode tirar proveito da publicidade gerada por uma peça de sucesso no teatro para justificar a publicação de seu texto. De outro modo, que demonstra mais sintonia, uma edição publicada pode ser lançada ao mesmo tempo que a estreia da peça nos palcos.

Por sua vez, o sistema teatral pode se beneficiar do sistema literário no sentido que a publicação de obras dramáticas amplia notadamente a disponibilidade desses textos, o que facilita a transposição deles para o palco.

É importante notar que os dois sistemas podem esperar e aceitar estratégias tradutórias diferentes, principalmente se for o caso de eles não estarem muito equilibrados. Assim, é provável que as traduções de textos dramáticos acabem seguindo as diretrizes do sistema mais proeminente. E, quando uma tradução se move de um sistema para outro, essa discrepância de expectativas se torna clara.

### **1.2.2. A prática da tradução dramática/teatral**

Susan Bassnett tem sido uma das teóricas que mais tem contribuído para o desenvolvimento de uma teoria referente à tradução de textos dramáticos. Já no fundamental simpósio de Leuven, em 1976, a autora versava sobre o assunto, quando a tradução dramática

---

subsystem and the larger cultural and social systems”.

era uma das áreas mais ignoradas nos estudos tradutórios específicos de gêneros, que focavam principalmente na tradução de poesia e prosa.

Bassnett (BASSNETT-MCGUIRE, 1978, p. 161) afirma que uma obra teatral é muito mais do que um texto literário: uma peça é a combinação de linguagem e gestos, unidos de uma forma harmônica. De acordo com Bassnett (2002, p. 124), “um texto teatral é lido de modo diferente. Ele é lido como algo incompleto, e não como uma unidade plena, já que é apenas na performance que o potencial do texto é atingido”<sup>22</sup>. Nessa via de argumentação, Mary Snell-Hornby (1997) propõe entender o texto dramático comparando-o a uma partitura musical que só atinge o seu potencial na união com instrumentos e músicos.

Bassnett aborda alguns dos problemas específicos da tradução teatral, já afirmando que um texto dramático não pode ser traduzido do mesmo modo que um texto em prosa, citando, por exemplo, a complexa relação entre o diálogo e os demais elementos extralinguísticos da peça. Segundo essa autora (BASSNETT, 2002, p. 125), o diálogo se caracteriza por parâmetros de ritmo, entonação, timbre e sonoridade, elementos que podem ou não estar aparentes na leitura solitária do texto.

Segundo Bassnett (HERMANS, 1985, p. 90-91), embora haja grande diversidade em estratégias tradutórias de textos dramáticos, pode-se distinguir algumas categorias e características específicas. Uma primeira estratégia, mais adequada ao sistema literário, seria tratar o texto teatral como uma obra literária, sendo que essa é provavelmente a forma mais comum de tradução. O tradutor considera os aspectos linguísticos específicos do texto, mas não contempla questões de movimento, de luz, de som, entre outros.

Outro tipo de estratégia, mais voltada aos palcos, seria contrária a anterior: se faz uma tradução tendo em vista a dimensão performativa (*performability*) do texto. Embora essa dimensão nunca tenha sido muito bem definida, essa estratégia parece privilegiar diálogos fluidos que os atores conseguem reproduzir sem muita dificuldade; pode, também, acarretar na substituição de um sotaque ou dialeto regional da cultura de partida por outro da de chegada e pode haver omissões de passagens que são considerados muito específicas dos contextos cultural e linguístico de partida.

Segundo Bassnett (1998), a abordagem dessa segunda estratégia é falha. Como já destacado anteriormente, o teatro acontece a partir da união de diferentes áreas e diferentes profissionais. Quando se aceita que o texto escrito é apenas um dos elementos da

---

22 BASSNETT, 1980/2002, p. 124 “a theatre text is read differently. It is read as something incomplete, rather than as a fully rounded unit, since it is only in performance that the full potential of the text is realized.”

performance, isso significa que o tradutor não precisa se preocupar em integrar a seu texto elementos que vão além da sua esfera de atuação linguística. Essa seria mais a tarefa do diretor e dos atores.

De acordo com Bassnett (1998, p. 106)<sup>23</sup>,

é preciso deixar de lado a velha confusão de papéis do tradutor. O tradutor não pode fazer tudo sozinho. Idealmente, o tradutor colaborará com os membros da equipe responsável por encenar a peça. Se tal situação ideal não acontecer, então, ainda assim, não se deve esperar que o tradutor produza um texto para uma performance hipotética ou que ele adivinhe o que os atores podem querer fazer com a tradução quando começarem a trabalhar com ela.

Sendo assim, o que resta para o tradutor fazer é se envolver especificamente com os signos do texto: trabalhar com os ritmos de fala, as pausas, os silêncios, as diferenças de tom ou de registro, etc.. Em suma, os aspectos linguísticos e extralinguísticos do texto escrito que são decodificáveis e recodificáveis na língua de chegada.

Ainda sobre a posição do tradutor no teatro, Aaltonen (2013) ressalta que peças teatrais traduzidas, em sua versão final no palco, raramente podem ser atribuídas a um único tradutor, o que também é o caso de muitas (se não todas) traduções literárias publicadas atualmente, haja vista a quantidade de profissionais de edição e revisão envolvidos na publicação de uma obra. No teatro, todos os profissionais estão envolvidos, até certo ponto, na reescrita de um texto para uma determinada produção.

### 1.2.3. A personagem no teatro

Como observado anteriormente, a personagem na literatura tem sido objeto de análise desde Aristóteles. Para o autor Tennessee Williams (2009, p. 77)<sup>24</sup>, suas personagens eram o centro de suas peças:

sempre começo com elas, que se formam em espírito e em corpo na minha mente. Nada que dizem ou fazem é arbitrário ou inventado. Elas constroem a peça ao seu redor como aranhas tecendo suas teias, como animais marinhos

---

23 BASSNETT, 1998, p. 106, “we need to let go of the old confusion of roles for the translator. The translator cannot hope to do everything alone. Ideally, the translator will collaborate with the members of the team who put a playtext into performance. If such an ideal situation does not happen, then the translator should still not be expected to produce an hypothetical performance text or to second guess what actors might want to do to the translation once they start to work with it.”

24 WILLIAMS, BAK, 2009, p. 77, “My characters make my play. I always start with them, they take spirit and body in my mind. Nothing that they say or do is arbitrary or invented. They build the play about them like spiders weaving their webs, sea creatures making their shells. I live with them for a year and a half or two years and I know the far better than I know myself, since I created them and not myself.”

criando suas conchas. Vivo com elas por um ano e meio ou dois e as conheço muito melhor do que me conheço, já que eu as criei e não criei a mim mesmo.

De fato, como destaca Anatol Rosenfeld (CANDIDO et al., 1992, p. 23), no teatro a personagem não só constitui a ficção, mas “funda” o próprio espetáculo através do ator: “é que o teatro é integralmente ficção, ao passo que o cinema e a literatura podem servir, através das imagens e palavras, a outros fins (documento, ciência, jornal)”.

Segundo Almeida Prado (CANDIDO et al., 1992, p. 84), enquanto que em um romance a personagem é um elemento entre vários outros, ainda que seja o principal, “no teatro, ao contrário, as personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas”. Ambos esses gêneros, romance e teatro, “falam do homem – mas o teatro o faz através do próprio homem, da presença viva e carnal do ator”.

De acordo com Beth Brait (1990, p. 11), já que esses são “seres de papel”, suas existências são puramente no âmbito linguístico e não existem fora das palavras. Quando se quer saber qualquer coisa a respeito das personagens, deve-se “encarar frente a frente a construção do texto, a maneira que o autor encontrou para dar forma às suas criaturas, e aí pinçar a independência, a autonomia e a “vida” desses seres de ficção”. Só então, se for útil e necessário, seria possível analisar a existência e o espaço da personagem enquanto representações da realidade externa ao texto.

Ainda segundo Brait (1990, p. 66),

quando pensamos nas personagens que povoam a tradição literária e que nos tocam tão de perto que temos a impressão de terem existido numa dimensão que as torna imortais e capazes de falar eternamente das inúmeras possibilidades de existência do homem no mundo, tocamos necessariamente no poder de caracterização de seus criadores.

Através da composição de suas personagens, articula-se verbalmente “a sensibilidade de um escritor, a sua capacidade de enxergar o mundo e pinçar nos seus movimentos a complexidade dos seres que o habitam” (BRAIT, 1990, p. 66).

Normalmente, não há narrador no teatro, portanto, a personagem teatral se dirige ao público de forma direta, sem mediação. De acordo com Almeida Prado (CANDIDO et al., 1992, p. 86):

no teatro [...] torna-se necessário, não só traduzir em palavras, tornar consciente o que deveria permanecer em semiconsciência, mas ainda comunicá-lo de algum modo através do diálogo, já que o espectador, ao

contrário do leitor do romance, não tem acesso direto à consciência moral ou psicológica da personagem.

Um desses mecanismos de revelação interior é o monólogo, uma longa fala expressa por uma única personagem sem interrupção. Em alguns monólogos, uma personagem se dirige diretamente ao público, em outros, pode estar sozinha, falando consigo mesma (um solilóquio). Também podem ocorrer quando uma personagem fala com uma pessoa (ou pessoas) imaginária(s), bem como quando está em interlocução com outra personagem (ALTERMAN, 2005).

Em geral, segundo Glenn Alterman (2005), monólogos bem escritos narram experiências significativas de um modo altamente condensado, sendo assim, eles podem ser pensados como os equivalentes no teatro de poesia (a forma mais condensada de expressão literária). Eles também têm a capacidade de transmitir uma sensação de isolamento e, até, de indicar insanidade por parte da personagem (os solilóquios de Hamlet são bons exemplos).

Há teóricos que definem o teatro como a arte do conflito, pois, segundo Almeida Prado (CANDIDO et al., 1992, p. 92), “somente o choque entre dois temperamentos, duas ambições, duas concepções de vida [...] obrigaria todas as personalidades submetidas ao confronto a se determinarem totalmente”. Por esse viés, os tipos de personagens que podem ser classificados de acordo com suas funções na narrativa são três, de acordo com Cândida Vilares Gancho (1991, p. 14): protagonistas, antagonistas e secundários.

Protagonistas são personagens principais e podem ser classificados ainda como heróis (com características superiores às de seu grupo) ou anti-heróis (com características iguais ou inferiores às de seu grupo). Ainda de acordo com Gancho (1991, p. 15), o antagonista “é o personagem que se opõe ao protagonista, seja por sua ação que atrapalha, seja por suas características, diametralmente opostas às do protagonista. Enfim, seria o *vilão* da história”. Os personagens secundários são menos importantes na história e têm uma participação menor ou menos frequente no enredo.

De acordo com Almeida Prado (CANDIDO et al., 1992, p. 92), a função das personagens antagonistas e secundárias é serem colocadas ao lado da protagonista para dar-lhe relevo e destaque. Desse modo, Antígona não seria a mesma se não tivesse como contraponto a prepotência de Creon e a passividade de Ismene.

### 1.3. O papel do tradutor

Nesta seção, é abordado o papel do tradutor não só como produtor de textos, mas como importante agente intercultural. Para Anthony Pym (1998, p. 367), nos Estudos da Tradução, o tradutor deve ser visto como agente intercultural que trabalha no espaço entre línguas e culturas transferindo repertórios culturais: “deve-se dar muito mais atenção aos tradutores, não somente aos seus produtos, mas levando em conta que eles frequentemente produzem muito mais que textos”<sup>25</sup>. Pym (2009, p. 15-16) define “intercultural” como um espaço de justaposição ou intersecção entre culturas. O tradutor estaria nessa intersecção, não pertencendo estritamente a uma ou outra cultura, mas às duas.

Lawrence Venuti (1995) inicia um importante debate sobre a atividade e o status da figura do tradutor, explorando, sobretudo, a sua invisibilidade e apagamento no decorrer dos séculos. Segundo Venuti (1995, p. 1)<sup>26</sup>,

um texto traduzido, seja prosa ou poesia, ficção ou não-ficção, é considerado aceitável pela maioria dos editores, revisores e leitores quando é lido com fluência, quando a ausência de quaisquer peculiaridades linguísticas ou estilísticas o faz parecer transparente, dando a aparência de que ele reflete a personalidade ou intenção do escritor estrangeiro ou o significado essencial do texto – a aparência, em outras palavras, de que a tradução não é, de fato, uma tradução, mas o “original”.

De acordo com o autor, essa ilusão de transparência é resultado de uma estratégia tradutória que visa a escrita de um texto “fluente”, de fácil leitura, e “quanto mais fluente a tradução, mais invisível é o tradutor” (VENUTI, 1995, p. 1)<sup>27</sup>.

Segundo Venuti (1995), um dos fatores que justifica tal estratégia pode ser a forma individualista de se conceber a ideia de autoria. De acordo com essa concepção, o autor do texto de partida expressa livremente na escrita seus pensamentos, sentimentos e opiniões, que então são vistos como uma autorrepresentação transparente e tangível, sem a mediação de terceiros que podem obscurecer a “originalidade” autoral.

Venuti (1995) analisa o período que abrange desde o século XVII até meados da década de 1990 para traçar as origens das desvalorizadas condições de trabalho dos

---

25 PYM, 1998, p. 367 “we should give much more attention to the translators, not only to their products, recognizing they may often produce much more than texts”.

26 VENUTI, 1995, p. 1, “A translated text, whether prose or poetry, fiction or nonfiction, is judged acceptable by most publishers, reviewers and readers when it reads fluently, when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent, giving the appearance that it reflects the foreign writer’s personality or intention or the essential meaning of the foreign text – the appearance, in other words, that the translation is not in fact a translation, but the “original.””

27 VENUTI, 1995, p. 1, “The more fluent the translation, the more invisible the translator.

tradutores. Contudo, com o avanço dos Estudos da Tradução para ramos e sub-ramos além daqueles previstos por Holmes ao mapear a jovem disciplina, um bom número de estudos têm sido desenvolvido que salientam especificamente o papel do tradutor. Então, mesmo que no campo profissional a atividade de tradução não tenha passado pelas reavaliações e mudanças que merece<sup>28</sup>, há uma tendência cada vez mais proeminente no meio acadêmico de valorização desse agente, bem como de outros que também fazem parte, por exemplo, da cadeia editorial responsável pela publicação de um livro (ilustradores, revisores, prefaciadores, patrocinadores, etc.).

Andrew Chesterman (2009) sugere o termo *TranslaTOR Studies* (Estudos do Tradutor) para agrupar essa modalidade de pesquisa e estabelecer o sub-ramo dentro dos Estudos da Tradução que lida com valores, ideologias, influências, emoções, o processo de decisões, personalidades, comportamentos, relações, etc., de tradutores, verdadeiros agentes de evolução cultural.

De acordo com Berman (1995, p. 73), a questão de quem é o tradutor deve ser claramente perguntada. Afinal, em se tratando de obras literárias, sempre se pergunta quem é o autor. Como enfatiza Berman, ao se traçar dados biográficos sobre um autor, geralmente busca-se elucidar sua obra ou algum aspecto dela. Enquanto esse tipo de informação pode ter serventia limitada dependendo do caso, não se pode negar que existe uma relação entre vida e obra. O repertório individual de cada tradutor, que inclui sua formação acadêmica e seu exercício profissional, pode se materializar nas suas escolhas na tradução. Questionar quem é o tradutor também se mostra importante porque, historicamente, a vida dos tradutores tem sido de menos interesse, com exceção de figuras proeminentes como São Jerônimo, por exemplo.

Segundo Berman (1995, p. 74-75), cada tradutor tem uma posição tradutória: uma definição e percepção do que é a tradução (o que ela significa, seus objetivos e seus modos). Essa posição não é algo totalmente pessoal porque é condicionada por uma série de discursos históricos, sociais, literários e ideológicos sobre a tradução. A posição do tradutor é uma negociação entre a percepção individual da tarefa do tradutor e o discurso contemporâneo

---

28 Haja vista o caso relatado por Chesterman (2009, p. 17) em que um anúncio de emprego na Finlândia (provavelmente direcionado a imigrantes) procurava por alguém capaz de traduzir e interpretar do russo e, não menos, de também limpar.”

sobre tradução (as normas) que o tradutor internaliza. Sendo assim, “há tantas posições tradutórias quanto tradutores” (BERMAN, 1995, p. 75)<sup>29</sup>.

#### 1.4. Múltiplas traduções

Nesta seção, é abordada a questão da (co)existência no mesmo sistema literário de múltiplas traduções de uma mesma obra. Se, como enfatizado por Berman (1995), há tantas posições tradutórias quanto tradutores, certamente cada tradutor produz um texto que lhe é particular, que é singular.

A respeito dessa questão, a tradutora Beatriz Viégas-Faria (2008b) destaca o caráter criativo e idiossincrático do ato da tradução, lembrando que,

como toda tradução de texto literário é também um texto criativo, não há duas traduções iguais de um mesmo texto – o que traz à tona justamente a riqueza poética do original (cada tradutor vai dar o seu tratamento às muitas dificuldades do texto, atendo-se mais ou menos à superfície textual, mais ou menos às entrelinhas, mais ou menos ao estudo da genética do texto). E cada tradutor tem sua “voz” no texto – seja num texto introdutório à tradução, seja em notas de rodapé, seja nas escolhas vocabulares ou de estruturas frasais.

Para Viégas-Faria (2011), “quanto maior a riqueza literária de um texto, quanto mais intrincada a sua tessitura, quanto mais lacunas o autor deixa a cargo do leitor, maior o número de traduções que esse texto comporta, justamente porque permite diferentes interpretações – isto é, diferentes leituras”.

Segundo Susan Bassnett (2011), a tradução é uma atividade que ocorre em dois estágios: o primeiro estágio envolve leitura atenta e o segundo, escrita astuciosa, sendo que, quando se lê uma tradução, o que de fato está materializada no texto é a leitura e a interpretação do texto de partida que são específicas de uma pessoa: vinte tradutores diferentes produzirão vinte traduções diferentes e cada uma será uma reescritura do texto de partida.

Para ilustrar esse caráter da tradução, Rainer Schulte (1999, p. 2) compara tradutores a musicistas: “dois pianistas nunca apresentarão a mesma partitura musical do mesmo modo; dois tradutores nunca chegarão a traduções exatamente iguais de um texto estrangeiro”<sup>30</sup>. Para Schulte, cada nova tradução de uma obra literária tem seu alicerce sob as

29 BERMAN, 1995, p. 75, “Il n'y a pas de traducteur sans position traductive. Mais il y a autant de positions traductives que de traducteurs.”

30 SCHULTE, 1999, p. 2, “No two pianists will ever give the same performance of a musical score; no two translators will ever come up with the exact same translation of a foreign text.”

outras traduções preexistentes, mesmo que seus tradutores não tenham consultado esses textos anteriores. Todo esse material torna-se parte do patrimônio literário e cultural do sistema de chegada e se relaciona de um modo ou outro. Sendo assim, é bastante relevante investigar a posição tradutória de cada tradutor e averiguar como cada tradução adicionou ao texto de partida camadas e dimensões novas e originais.

De acordo com Paul Bensimon (1990, p. ix), todas as traduções estão vinculadas a um contexto temporal e social, assim como todas as retraduições. Em ambos os casos, esses textos não podem ser vistos como separados da cultura, da ideologia e da literatura de uma dada sociedade, num determinado contexto histórico: “assim como a tradução, a retraduição é tanto um ato individual quanto uma prática cultural”<sup>31</sup>.

Há uma gama de motivos que podem fazer com que um texto literário seja traduzido por uma segunda, terceira ou quarta vez. De fato, estudiosos e teóricos da tradução têm se perguntado se é possível formular uma teoria abrangente que possa abarcar o ato da retraduição, já que estudos de caso têm demonstrado que as tentativas de se teorizar sobre esse processo não são tão aplicáveis quanto se presumia, sendo difícil atribuir a uma retraduição um ou outro fator absoluto que a justifique (GÜRÇAĞLAR, 2009).

No entanto, Mary Louise Wardle (2008) destaca que se pode estabelecer, de modo geral, quatro principais categorias que representam diferentes motivações a se retraduzir um texto literário: 1) a primeira abrange retraduições que, de alguma forma, tentam atualizar a linguagem de uma tradução mais antiga, trazendo o texto de partida para mais perto do leitor contemporâneo; 2) a segunda categoria abarca retraduições que foram realizadas de acordo com práticas de tradução mais novas e contemporâneas; 3) a terceira se refere a retraduições baseadas em novas ideologias específicas ou em recentes interpretações do texto de partida que surgiram após a última tradução; 4) a quarta categoria na qual retraduições podem ser amplamente agrupadas é a de novas traduções ocasionadas pelas forças de mercado dentro da indústria editorial.

Essas categorias não são muito bem definidas e podem se intercalar. No entanto, para Wardle (2008), uma delas se sobressai: “apesar de, no geral, ser difícil saber, com certeza, porque certos textos são retraduzidos enquanto outros são simplesmente reeditados,

---

31 BENSIMON, 1990, p. ix, “Comme traduire, retraduire est à la fois un acte individuel et une pratique culturelle.”

há fortes indícios de que esse fenômeno é fortemente influenciado pelas forças do mercado”<sup>32</sup>, indicando que “o ímpeto por trás da retradução parece ser quase inteiramente comercial”<sup>33</sup>.

Tem sido propagada a ideia de que, enquanto os textos de partida permanecem para sempre jovens, as traduções envelhecem, e essa seria a principal motivação por trás de retraduições. Porém, de acordo com Wardle (2008),

uma série de fatores contribuem para a iniciação de uma retradução e, embora esses fatores possam incluir a modernização da linguagem, eu diria que, agora, raramente essa é a única motivação. A concorrência severa num mercado limitado implica em restrições econômicas às políticas editoriais de grandes empresas e, no fim das contas, a necessidade de chamar a atenção do leitor para os produtos de uma empresa e não para os de outra representa uma influência esmagadora na escolha dos textos a serem traduzidos e retraduzidos<sup>34</sup>.

Ainda, segundo Wardle (2008), quando a obra retraduzida é um clássico, questões de mercado também são relevantes. Com esse tipo de obra, já se pode presumir que haverá interesse do público e a publicação desses materiais não é um investimento de muito risco para as editoras. Desse modo, há o ímpeto de traduzir e retraduzir todos os mais importantes clássicos de diferentes tradições literárias. No caso da literatura canônica de língua inglesa, todas as editoras querem Shakespeare, Daniel Defoe, Jane Austen e Charles Dickens em seus catálogos. Já que a maioria desses clássicos estão em domínio público, suas traduções são empreendidas de modo mais desimpedido. Por exemplo, Franciele Graebin (2016) explora o fato de que, em 2012, as obras da escritora Virginia Woolf entraram em domínio público, o que aparentemente incentivou, nesse mesmo ano, o surgimento no Brasil de três novas traduções da obra *Mrs. Dalloway* (1925) pelas editoras LP&M, Autêntica e Cosac Naify.

O conjunto da obra de Williams entrará em domínio público apenas em 2054, 70 anos após a morte do autor. Mesmo com a peça *Streetcar* ainda estando sujeita a direitos autorais, sua retradução parece ser um bom investimento, levando em conta o prestígio da obra que será demonstrado nos capítulos seguintes desta dissertação.

---

32 WARDLE, 2008, “Although on the whole it is difficult to know with any certainty why certain texts are retranslated while others simply appear in republication, there is strong evidence for believing that the phenomenon is heavily influenced by market forces.”

33 WARDLE, 2008, “the impetus behind retranslation would appear to be almost entirely commercial.”

34 WARDLE, 2008, “a number of factors contributes to the commissioning of a new version, and while these factors may include the modernisation of the language, I would argue that rarely is this now the sole motivation. Severe competition within a limited market implies economic constraints on the publishing policy of large companies and, ultimately, this need to draw the reader's attention to the products of one company rather than towards those of another represents an overwhelming influence on the choice of texts to be translated and retranslated.”

## 1.5. Estilo e tradução

Mary Snell-Hornby (1988) destaca que o conceito de “estilo” tem sido certamente um dos termos mais irritantes no vocabulário da crítica literária. No entanto, desde a década de 1960, avanços nessa área têm sido feitos principalmente devido ao desenvolvimento do ramo da Estilística, que consiste no estudo linguístico de estilo em linguagem literária.

De acordo com Geoffrey Leech e Mick Short (2007), em linhas gerais, o estilo de um autor pode ser entendido como uma série de *escolhas* linguísticas tomadas com base nas convenções e repertórios de sua língua. Contudo, não é o objetivo da estilística ser simplesmente um exercício para se descrever o uso que o autor faz de sua língua. Antes, se estuda estilo porque se quer explicar algo e, em geral, a estilística literária tem como objetivo explicar a relação entre linguagem e função estética.

Segundo Leech e Short (2007, p. 60), quando se tenta analisar o estilo de um autor, isso é uma tentativa de se encontrar os princípios artísticos subjacentes às suas escolhas linguísticas. Para os teóricos, todos os escritores e todos os textos têm qualidades e atributos individuais. Por conseguinte, as características que chamam a atenção em um texto não serão necessariamente importantes em outro texto do mesmo ou de um diferente autor.

A estilística se desenvolveu da linguística e começou a se formar como uma disciplina distinta nos anos de 1960. A estilística explica os finos detalhes de um texto e se preocupa em ir além das palavras na página e considerar o que representam as escolhas do autor e o efeito que elas têm nos receptores. Questões de estilo, escolha e efeito, tão centrais à estilística, também são proeminentes nos Estudos da Tradução, sendo importantes para ambos tradutores e críticos.

Segundo Jean Boase-Beier (2011, p. 154), a descrição do texto de partida e a consideração do seu estilo e efeitos podem iluminar e esclarecer as possíveis dificuldades envolvidas no ato de tradução. Estilo é sempre relacionado à ideia de escolha, logo, ao se abordar a tradução a partir dessa perspectiva, fica claro que

os dois pressupostos básicos da estilística (que estilo reflete escolha e atitude e que é o estilo que envolve o leitor, ativando contextos cognitivos) sugerem duas coisas sobre o ato da tradução, em especial da tradução literária: que ela é essencialmente sobre a mente por detrás do texto e que é uma tarefa criativa, em vez de mecânica (BOASE-BEIER, 2011, p. 156)<sup>35</sup>.

---

35 BOASE-BEIER, 2011, p. 156, “Thus the two basic assumptions of stylistics – that style reflects choice and attitude, and that it is the style that engages the reader by activating cognitive context - suggest two things about the act of translation, in particular literary translation: that it is essentially about the mind behind the text, and that it is a creative rather than a mechanical act.”

De acordo com Boase-Beier (2011, p. 153), a tradução está intimamente conectada à estilística, pois essa disciplina pretende explicar como um texto significa algo e não apenas o que ele significa. Saber o modo como textos significam certas ideias é essencial para a tradução.

Como ressalta Váلمي Hatje-Faggion (apud COSTA, 2013, p. 265),

o escritor compila a obra imprimindo seu estilo, faz a escolha de palavras de forma proposital, cuidadosa e julga saber qual palavra é a melhor para expressar o que deseja; é o uso calculado da linguagem, da expressão, da palavra, da pontuação, do ritmo, da rima, do metro, da musicalidade. Essas são questões que o tradutor deverá observar e levar em consideração no momento de elaborar a sua tradução.

De acordo com Hatje-Faggion (apud COSTA, 2013) e Paulo Henriques Britto (2012), que também aborda a questão do estilo em tradução literária, o tradutor não pode se limitar a traduzir o sentido geral do texto, sem considerar os traços estilísticos do autor em questão. Nesse sentido, segundo Britto (2012, p. 70), “o tradutor consciencioso, antes de empreender uma tarefa tradutória, deve se informar a respeito do autor e da obra com que vai se ocupar”, sendo que é importante também saber diferenciar entre características linguísticas que são próprias do idioma de partida e marcas específicas do estilo do autor.

Beatriz Viégas-Faria (2008b) destaca que um dos desafios da tradução literária/criativa é que o tradutor não deixa de ser também um escritor (mesmo que não tenha textos autorais publicados), com um estilo próprio de escrita, preferências e idiossincrasias, contudo, ele/a “precisa colocá-las de lado para atender ao estilo do autor do original e, no caso das traduções diacrônicas, para atender, além disso, à estética dos fazeres literários de outros tempos”.

Conforme salienta Kirsten Malmkjær (2004), é possível analisar o estilo de qualquer texto e é possível fazer afirmações sobre o modo como qualquer texto motiva reações em quem o lê. Ao contrário, através da análise estilística de uma tradução por si só, não é possível chegar a conclusões satisfatórias sobre o motivo pelo qual a tradução foi realizada do jeito que foi. Para encontrar a resposta do porquê uma tradução se apresenta como tal, precisa-se “levar em consideração a relação entre o texto traduzido e o texto de

partida. De fato, a menos que essa relação seja considerada, muitas características textuais de possível interesse podem passar despercebidas pelo analista” (MALMKJÆR, 2004, p. 16)<sup>36</sup>.

## 1.6. Paratextos/Textos suplementares

Nesta seção, é abordada a presença de materiais paratextuais/suplementares em uma obra literária traduzida e publicada em formato de livro.

Segundo Gerard Genette (2009), capas, títulos, subtítulos, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, notas marginais, de rodapé, de fim de texto, epígrafes, ilustrações, *releases*, orelhas, etc., são todos elementos que cercam e prolongam o texto que acompanham para apresentá-lo “no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais forte: para *torná-lo presente*, para garantir sua presença no mundo, sua “recepção” e seu consumo, sob a forma, pelo menos hoje, de um livro” (GENETTE, 2009, p. 9).

De acordo com Genette (2009), o conceito de “obra literária” geralmente se limita inteiramente ou essencialmente ao “texto”. Contudo, como raramente o texto se apresenta nu, sem o reforço e o acompanhamento de determinadas produções (verbais ou não verbais), tais elementos não podem ser ignorados. É neles, como destaca Yves Chevrel (1989 apud TORRES, 2011, p. 17), em que frequentemente a ideologia por trás da edição aparece de forma mais clara.

Um “paratexto”, como Genette (2009) denomina tais elementos, pode comunicar uma mera informação, ou, de modo mais comum, pode dar a conhecer uma intenção ou uma interpretação autoral e/ou editorial. Quando se tem uma indicação em uma capa ou uma página de rosto que determinado livro é um *romance*, isso não significa necessariamente “este livro é um romance”, mas antes “queiram considerar este livro como um romance” (GENETTE, 2009, p. 17).

Segundo Genette (2009), paratextos são limiares, convenções editoriais presentes dentro e fora da obra, que fazem parte e auxiliam na complexa mediação entre livro, autor, editora e leitor, oferecendo ao público em geral a possibilidade de embarcar no texto ou de dar meia volta.

---

36 MALMKJÆR, 2004, p. 16, “To find an answer, it is necessary to employ the methodology I refer to as translational stylistics, which takes into consideration the relationship between the translated text and its source text. In fact, unless this relationship is taken into consideration, many textual features of potential interest are unlikely to come to the notice of the analyst.”

A análise de elementos verbais e visuais que acompanham e apresentam traduções publicadas já é prática consolidada nos estudos tradutórios. De acordo com Şehnaz Tahir Gürçağlar (2011, p. 113), numa tentativa de revelar as normas e diretrizes seguidas por tradutores, estudiosos têm feito análises de traduções juntamente a análises de paratextos, sendo que o estudo de paratextos complementa o estudo do texto “e contribui para revelar a forma como as traduções são apresentadas aos seus leitores, o que, por sua vez, informa o pesquisador sobre as convenções, conceitos e expectativas de uma sociedade em relação a textos traduzidos”<sup>37</sup>.

Gürçağlar (2011) afirma que a crescente ênfase em questões culturais e ideológicas em pesquisas sobre tradução tornou metodologicamente indispensável o estudo de elementos paratextuais. Além disso, diversos estudos de caso demonstraram a maneira como esses dados desafiam, elucidam e complementam as questões tradutórias latentes nos textos traduzidos.

Como exemplo, Gürçağlar cita a pesquisadora Marie-Hélène Torres (2011) que investiga a visualização da literatura brasileira traduzida para o francês observando principalmente os paratextos das traduções. Torres fornece um balanço das marcas culturais deixadas pela literatura brasileira traduzida no sistema cultural e literário da França, destacando, por exemplo, o caráter etnocêntrico e exotizante de algumas das traduções e a presença de um discurso de anexação da cultura brasileira.

Marie-Hélène Torres (2011) baseia o seu estudo em trabalhos de teóricos no âmbito dos Estudos da Tradução como Gideon Toury (1980, 1995), José Lambert e Hendrik van Gorp (1985), Antoine Berman (1995), além de Gérard Genette (2009) com a sua teoria do paratexto. Como Torres destaca (2011, p. 18),

a partir desses trabalhos, foi definido um esquema preciso que nos permitiu delimitar a visualização das traduções e, por conseguinte, o estatuto dessas traduções, fundado sobre alguns questionamentos prévios que nos servem de vetor para a análise: como se apresenta a tradução? O que nos mostra o paratexto?

Segundo Peter Newmark (1988), quando se traduz um livro importante, não se deve hesitar em escrever um prefácio e notas. Esses elementos são relevantes para discutir o uso e significados dos termos do autor, especialmente quando há sacrifício de precisão na

---

37 GÜRÇAĞLAR, 2011, p. 113, “The study of paratexts complements this framework and contributes to revealing the way translations are presented to their readers, which in turn informs the researcher about the conventions, concepts and expectations of a society regarding translated texts.”

tradução, ou quando há ambiguidade no texto. No caso de consulta a trabalhos acadêmicos referentes ao texto traduzido, não há razão para que o leitor não deva estar ciente dos recursos de auxílio ao tradutor: “a ilusão artística de sua inexistência é desnecessária” (NEWMARK, 1988, p. 93)<sup>38</sup>.

De acordo com Newmark (1988), informações adicionais acrescidas por tradutores, na forma de notas, prefácios ou glossários, normalmente são de cunho cultural, explicando alguma diferença entre as culturas de partida e de chegada. Podem também ser de caráter técnico ou linguístico. Tais suplementos são sempre elaborados tendo em vista o público de chegada e não o de partida.

### **1.7. Traduzindo recursos tipográficos: pontuação e itálicos**

De acordo com Cláudio Moreno (2010, p. 8), sobre as diferenças entre a fala e a escrita, quando se fala, se é entendido mais facilmente porque, junto às palavras pronunciadas, há a entonação, o ritmo, as pausas, além dos gestos e das expressões faciais. Na escrita, esses elementos são mais difíceis de se reproduzir:

o leitor está sozinho diante daquilo que escrevemos. Nosso texto, ao contrário de nossa voz, não vem carregado das ênfases ou das sutilezas de tom que fazem parte da fala. Ele se materializa apenas como letras e sinais que distribuímos organizadamente no branco do papel, na esperança de que o leitor possa compreender o que pensamos ter escrito.

Para Gabriela Saldanha (2011, p. 425), “a organização visual de um texto tem um impacto sobre como ele é entendido e interpretado pelos leitores, possivelmente facilitando sua legibilidade ou destacando alguma informação à custa de outra”<sup>39</sup>. Em certos tipos de textos publicitários e jornalísticos, por exemplo, o tamanho da fonte, o layout, a cor e a qualidade do material de impressão podem exercer uma influência crucial na transmissão de suas mensagens. Em textos literários, apesar das convenções tipográficas serem tradicionalmente mais rigorosas e convencionais, pontuação e o uso de itálicos são exemplos de dois recursos que podem chamar a atenção do leitor para elementos específicos do texto.

Segundo F. Vanoye (apud TAYLOR, 1987, p. 218), autores modernos habilmente fazem uso de sinais de pontuação e de vários recursos tipográficos tendo fins expressivos

38 NEWMARK, 1988, p. 93, “The artistic illusion of your non-existence is unnecessary”.

39 SALDANHA, 2011, P. 425, “A text’s visual organisation has an impact on how it is understood and interpreted by readers, possibly facilitating readability or highlighting some information at the expense of other information.”

(emprego de diversos sinais de pausa, de parênteses, de travessões, de letras maiúsculas e minúsculas, etc.). De acordo com Christopher Taylor (1987), embora as preocupações principais de tradutores sejam no âmbito de sintaxe, léxico e semântica, a pontuação é algo que não deve ser desconsiderada, já que ela é um dos elementos que exercem importantes funções no texto. Como destaca Taylor (1987, p. 218), o uso de pontuação no texto de partida não deve ser desmerecido e qualquer tradutor deve estar preparado para analisar, manter, modificar ou, se for o caso, omitir os elementos de pontuação do autor:

uma olhada superficial em qualquer tradução respeitável e seu original revelará alterações, por mais que sejam leves, no padrão de pontuação das duas línguas. Essas alterações podem ser ditadas por regras de sintaxe, considerações de estilo ou questões de economia, mas o próprio fato delas existirem motiva a observação e a investigação<sup>40</sup>.

De acordo com Peter Newmark (1988), a pontuação em um texto pode ser importante, mas é tão facilmente esquecida que ele aconselha que tradutores façam uma revisão comparativa específica para verificá-la tanto na tradução quanto no texto de partida.

Exclamações, pausas e itálicos são elementos proeminentes na peça *Streetcar*, de Williams, e serão analisados nos capítulos 3 e 4 desta dissertação. Segundo R. L. Trask (1997), na língua inglesa, o ponto de exclamação (!) é usado no final de um período ou frase curta que expressa um sentimento muito forte (raiva, indignação, dor). Pode ser usado também acompanhando frases imperativas e vocativos. Seu uso é bastante corriqueiro em escrita que representa diálogo, mas deve ser evitado em escrita formal. Trask (1997, p. 11) chama atenção que esse tipo de pontuação não deve ser usado a menos que seja totalmente necessário.

De modo semelhante à língua inglesa, Moreno (2010, p. 121) afirma que, em português, o ponto de exclamação assinala algum tipo de emoção (alegria, surpresa, indignação, espanto, ironia, entusiasmo), “o que naturalmente tornou raríssimo o seu emprego em textos acadêmicos ou técnicos” que buscam aparentar neutralidade. Contudo, na literatura e na comunicação interpessoal, em que se admite uma linguagem expressiva, seu uso é consagrado. Moreno (2010) também chama atenção para o abuso desse tipo de pontuação, destacando “que seu emprego tenha sido adotado por muitos escritores medíocres, que

---

40 TAYLOR, 1987, p. 218, “a cursory glance at any respectable translation and its original will reveal alterations, however slight, in the punctuation pattern of the two languages. These alterations may be dictated by rules of syntax, considerations of style or questions of economy, yet the very fact that they exist invites observation and investigation.”

enchiam seus textos de pontos de exclamação para sugerir uma riqueza de conteúdo que suas frases, na verdade, não tinham”.

Em língua inglesa, duas maneiras em que pausas podem ser representadas são através de traços (*dashes*) e reticências (*points of ellipsis*). Para Trask (1997, p. 69), o traço (—), quando usado em representações de diálogos, indica uma interrupção forte e abrupta. De acordo com Noah Lukeman (2006, p. 111), talvez esse seja o mais agressivo de todos os sinais de pontuação da língua inglesa, haja vista que seu nome em inglês se deriva do verbo “*to dash*”, que significa golpear com violência, fragmentar. Segundo Lukeman (2006), é muito usado para sinalizar digressões e tão poderoso é esse sinal de pontuação, que ele sempre coloca seus elementos circundantes em evidência. Lukeman (2006, p. 114)<sup>41</sup> destaca que quando um autor usa parênteses, que podem exercer funções semelhantes, porém com menos força que o traço, isso é análogo a um motorista que educadamente te interrompe para mostrar algo interessante no caminho. Quando se usa traços para o mesmo fim, isso é uma pisada brusca nos freios.

Ainda referente à língua inglesa e, de acordo com Trask (1997, p. 123), as reticências, também representativas de pausas, são usadas para indicar que uma frase não foi concluída. No entanto, ao contrário do traço, que é usado para mostrar que um enunciado foi interrompido abruptamente, as reticências mostram que o escritor ou o orador diminuiu gradativamente seu tom até ficar em silêncio, deliberadamente deixando algo por dizer.

Em português, o traço, ou travessão, parece agir de modo mais análogo ao dois-pontos e aos parênteses, sem a força ou a “agressividade” que o sinal semelhante exerce em inglês. Segundo Moreno (2010, p. 107), “por representar uma interrupção parcial da linha escrita, o travessão nos força a prestar particular atenção ao que virá depois dele, sendo muito útil para introduzir um segmento que detalhe ou explique melhor a ideia que acaba de ser apresentada”. “Os travessões duplos desempenham papel semelhante ao dos parênteses, afastando o leitor momentaneamente da linha natural do discurso para introduzir uma informação adicional.”

Em português, para se indicar pausas, as reticências parecem ser o principal elemento de pontuação. Para Moreno (2010, p. 21), para se representar uma pausa na fala, “alguns autores usam reticências para esse fim, mas sempre há o risco de que o leitor as tome como indicadores de ironia, hesitação ou embaraço”. Além desse recurso, há a opção de se

---

41 LUKEMAN, 2006, p. 114, “It is the difference between a driver who politely interrupts you to point out a sight along the way and a driver who slams on the brakes.”

incluir a pausa na própria narração: “Fulano parou, nervoso, procurando as palavras mais adequadas”.

Peter Douglas (2009) afirma que o inglês é uma língua em que grande parte da sua semântica depende de entonação, algo que é difícil de se transmitir na linguagem escrita. O uso do itálico, especialmente em textos literários, é um recurso tipográfico que pode exercer esse papel e representar esse tipo de variação de tom. Nesse sentido, esse elemento pode ser visto como uma convenção híbrida, na fronteira entre discurso escrito e falado.

Segundo Neal Norrick (2000, p. 22)<sup>42</sup>,

uma marcação em itálico destaca sílabas especialmente enfatizadas, produzidas com maior afinação, maior volume, vogais mais longas ou uma combinação desses três. Uma transcrição do tipo “that’s *wonderful*” indica que o falante enfatizou a sílaba inicial em “wonderful” acima das expectativas normais, criando um pico de entonação nessa unidade.

Como destaca Douglas (2009), itens em itálico podem apresentar dois problemas inter-relacionados ao tradutor: interpretar no texto de partida os significados comunicados pelo uso dessa marcação e encontrar um meio adequado para recriá-los na língua de chegada. Não obstante, esses problemas ainda podem ser agravados pelo fato de que muitas das palavras em itálico em textos de língua inglesa são de apenas uma sílaba, que muitas vezes não têm equivalentes formais em outras línguas.

Para Douglas (2009, p. 16), o estudo da tradução de itálicos que codificam proeminência tônica destaca as diferenças entre os códigos linguísticos em tradução e as diferentes convenções que se desenvolveram em torno desses códigos. De fato, esse tipo de itálico funciona bem em inglês porque o leitor já o encontrou exercendo esse mesmo papel de maneiras semelhantes, o que pode ocorrer menos, ou nem ocorrer, em outras línguas. Quando há empecilhos que dificultam a transferência desses elementos, pode haver repercussões na percepção do leitor dos diálogos, das personagens e de como a narrativa se desdobra.

Em português, o consenso sobre o uso de itálicos se limita à grafia de termos estrangeiros, neologismos, títulos de livros, revistas e jornais, programas de rádio e TV, além de obras de arte em geral (GARCIA, 2015). O emprego desse recurso tipográfico como indicador de ênfase e variação de tom parece não ser generalizado.

---

42 NORRICK, 2000, p. 22, “Italic print highlights specially emphasized syllables, whether produced with a higher pitch, with greater volume, a longer vowel or some combination of these devices. A transcription like “that’s *wonderful*” indicates that the speaker emphasized the initial syllable in wonderful beyond normal expectations for an intonation peak in such a unit.”

## 1.8. Traduzindo topônimos

De acordo com Mike Robinson (2002, p. 54), uma das maiores forças da literatura é a maneira em que se pode combinar a realidade física/estrutural em que se vive com as imensas possibilidades de ação e caracterização de narrativas. Já é bem reconhecido que autores se baseiam em experiências pessoais ao compor suas obras. Suas vivências em determinados lugares são fontes ricas para o desenvolvimento de seus textos que refletem a relação que o escritor tem com aquele local. Desse modo, é bastante legítimo se utilizar de uma localidade verdadeira na literatura, afinal, a ficção não existe de modo isolado do mundo real, ela faz parte dele.

Segundo Robinson (2002, p. 54), alguns exemplos de como lugares reais podem ganhar vida na literatura é *Ulysses* (1922), de James Joyce, que pode até ser usado como um guia da cidade de Dublin e *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, obra em que é recriada uma imagem bastante precisa de Londres.

Como ressalta Robinson (2002, p. 55), nada na literatura é neutro e descrições de lugares reais em ficção são passíveis de inúmeras interpretações. Ao serem retratados em romances, poemas ou peças teatrais, esses lugares ficam suspensos no tempo e ganham importantes significações. Isso é de grande valor especialmente para o turista literário, que busca, ao visitar esses locais de verdade, vislumbres do passado do autor e vestígios das ruas e dos prédios que suas personagens habitaram.

Cynthia Beatrice Costa (2013) afirma que na tradução (ou não tradução) de nomes próprios, entre os tantos desafios enfrentados pelo tradutor, um desafio parece ser particularmente controverso:

na história ocidental, houve uma longa tradição, iniciada com os primeiros textos traduzidos de que se tem conhecimento – menos adotada atualmente – de se traduzir nomes de pessoas e lugares, sobretudo nos campos da história da religião, o que resultou em figuras relevantes conhecidas por múltiplas alcunhas. (...) Essa prática mostra que a cultura tradutora tendia (e, por vezes, ainda tende) a apagar traços da cultura traduzida, como que adaptando o texto à sua realidade e facilitando-o para o seu leitor.

De acordo com André Luiz Batista (2013), a tradução de topônimos (nomes próprios de lugares), é uma questão delicada devido à carga cultural contida nesses termos que vai além do campo lexical. Segundo Batista (2013, p. 4),

os motivos pelos quais as cidades, países, ruas, casas comerciais, entre outros locais, tem determinado nome são diversos. Muitas vezes, o nome está

diretamente ligado à História do local, como o bairro do Pelourinho, em Salvador, local onde ficava o tronco em que escravos eram açoitados.

Ainda segundo Batista (2013, p. 6),

embora inúmeros locais tenham sido nomeados em tempos remotos e os aspectos históricos e culturais de seus nomes não sejam de conhecimento da população, esses lugares não receberam seu nome ao acaso. A tradução desses topônimos, portanto, torna-se uma questão mais complexa do que a dos demais itens lexicais, pois, por vezes, se faz necessário um trabalho de pesquisa por parte do tradutor. Quando se sabe a origem e a razão do nome da localidade, é possível facilitar ou tornar menos complicada, a tarefa de decidir entre a domesticação e a estrangeirização do termo, ou ainda sua supressão.

Batista (2013) investiga a tradução do português para o inglês de topônimos presentes no romance *Tenda dos milagres* (1969), de Jorge Amado, que se passa sobretudo no Centro Histórico de Salvador, na Baixa dos Sapateiros, no Pelourinho e no Terreiro de Jesus, onde fica a Faculdade de Medicina em que o personagem principal, Pedro Archanjo, exerce a função de bedel: “as ruas, vielas, praças e estabelecimentos comerciais daquela região da cidade aparecem diversas vezes na obra, gerando necessidade de um posicionamento por parte da tradutora”.

Sobre a tradução de nomes próprios de lugares, Peter Newmark (1988, p. 35) sugere que os tradutores pesquisem todos os nomes que não conhecem e que verifiquem a existência verdadeira de qualquer nome mencionado em ficção. Além disso, o autor chama atenção para a questão da naturalização, a prática de se adaptar a pronúncia e a morfologia do termo de partida na língua de chegada através da qual München se torna Munich, em inglês, e Munique, em português. Segundo Newmark (1988), essa prática não deve ser perpetuada e deve-se respeitar o desejo de um território de determinar o seu próprio nome.



Como destaca Battista Mondin (1986, p.154), o ser humano é essencialmente um ser gregário e sociável, pois tem a “propensão para viver junto com os outros e comunicar-se com eles, torná-los participantes das próprias experiências e dos próprios desejos, conviver com eles as mesmas emoções e os mesmos bens”. Pertencer a um grupo ou a uma sociedade significa compartilhar valores e costumes, sendo que língua e linguagem são importantes

fatores a serem compartilhados considerando a necessidade de comunicação e diálogo em qualquer âmbito da convivência humana.

Segundo Philippe Chassy (2015, p. 47), ao adotar a identidade, os valores e os códigos de um grupo, o indivíduo passa a perceber o mundo através dos conceitos que sustentam esse grupo e seu mundo social se torna estruturado por esses conceitos. Para o autor, a essência da concepção de identidade está no fato de que, quando se estabelece normas e regras sociais dentro de um grupo, aqueles que alinham seu comportamento e ações a elas são bem-aceitos e acolhidos. Caso isso não ocorra, ou ocorra em grau menor, há o risco desses membros serem considerados indesejáveis.

Robert Le Page e Andrée Tabouret-Keller (1985, p. 181) veem o ato de fala, a produção linguística, como importantes marcadores que revelam as afiliações sociais de indivíduos. Para os autores, o comportamento linguístico se baseia em uma série de “atos de identidade” em que falantes revelam sua identidade pessoal em busca por identidades sociais. Em outras palavras, padrões de comportamento linguístico são criados para que se pareçam ou que se diferenciem dos comportamentos dos grupos com os quais indivíduos querem se identificar ou dos quais querem se distinguir.

Partindo de estudos sobre os aspectos sociais de línguas crioulas nos antigos territórios coloniais ingleses e sobre o plurilinguismo na França e em seus domínios, os autores propõem que o indivíduo, com seus objetivos e aspirações sociais e pessoais, é o centro da variação linguística. Essas hipóteses de Le Page e Tabouret-Keller (1985) representaram um novo paradigma na área da sociolinguística que investiga como o comportamento linguístico é determinado pelo meio social.

Aspectos como sexo, profissão, posição social e grau de escolaridade são fatores que contribuem para a identidade linguística do falante, haja vista que diferenças linguísticas estão relacionadas a diferenças sociais e culturais. No capítulo 4 desta dissertação, essas questões serão retomadas para se analisar a linguagem de Blanche Dubois, bem como a diferença entre seu discurso e o de Stanley Kowalski.

## 2. O AUTOR TENNESSEE WILLIAMS E SUA OBRA

*Yes, I have tricks in my pocket, I have things up my sleeve. But I am the opposite of a stage magician. He gives you illusion that has the appearance of truth. I give you truth in the pleasant disguise of illusion.*

Tennessee Williams, *The glass menagerie*  
(1944/1999, p. 4)

Partindo dos pressupostos de que textos literários resultam de panoramas sociais específicos e de autores que são produtos de determinadas épocas e culturas, neste capítulo, são abordados detalhes sobre a vida e a obra do autor Tennessee Williams. Enfatiza-se especialmente a obra analisada nesta dissertação, *A streetcar named Desire*.

### 2.1. Contexto histórico

A vida de Tennessee Williams (1911-1983) perpassou quase todo o século XX, uma época marcada por eventos significativos que redefiniram toda a história global.

Em 1914, quando os países europeus se dividiram e declararam guerra entre si, o presidente norte-americano Woodrow Wilson (1856-1924) proclamou a neutralidade dos Estados Unidos e pediu para que a população do país permanecesse imparcial em pensamento e em ações, já que, como acreditava o chefe do governo, aquela era uma guerra com a qual não tinham nenhuma relação, cujas causas não os afetariam<sup>43</sup>.

Até o país decidir se envolver no conflito, em abril de 1917, junto aos países Aliados (França, Império Britânico, Rússia, Itália) e contra os países Centrais (Alemanha, Áustria-Hungria, Bulgária e Império Otomano), houve uma série de fatores que desafiaram a neutralidade em questão, mas o principal fator parece ter sido os contínuos ataques a navios de passageiros civis por parte de submarinos alemães, embarcações que só então começaram a serem usadas de modo mais sistemático.

Um dos eventos que causaram mais indignação nos Estados Unidos ocorreu em 7 de maio de 1915, quando um submarino alemão afundou o navio inglês *Lusitania*, na costa

---

43 GENDZEL, 2004, p. 19 “a war with which we have nothing to do, whose causes cannot touch us.”

sul da Irlanda, causando a morte de quase 1.200 passageiros e membros da tripulação, dos quais 128 eram cidadãos americanos. O *Lusitania* carregava armamentos na ocasião, mas, de acordo com a opinião pública e as leis internacionais de guerra, o ataque não era justificável.

Tendo em vista a determinação alemã de vencer a qualquer custo, a entrada dos Estados Unidos na guerra ocorreu em um momento crítico. Em 1917, a Rússia recém-bolchevista firmou um acordo de paz com a Alemanha, o que liberou todo o contingente alemão da frente de batalha oriental para se juntar ao cenário de guerra ocidental, na Bélgica e na França. A chegada dos Estados Unidos à frente ocidental ocorreu em 1918, quando os aliados resistiam à última ofensiva alemã, na França.

Embora um pouco tardio (já que o processo de alistamento e treinamento exigiu certo tempo) e não muito extenso, o contingente americano fez diferença nos momentos decisivos que garantiram a vitória Aliada. Como destaca Gendzel (2004, p. 23)<sup>44</sup>, “historiadores europeus tendem a minimizar a contribuição dos EUA para a vitória, mas historiadores americanos enfatizam o estímulo psicológico aos soldados britânicos e franceses que sabiam que os ianques estavam chegando”. De todo modo, a principal contribuição americana foi financeira. O governo americano gastou cerca de 35 bilhões de dólares com a guerra, principalmente com mantimentos para os Aliados.

A Primeira Guerra Mundial, também conhecida também como a Grande Guerra, ou a Guerra das Guerras, terminou em 11 de novembro de 1918, tendo durado 1.563 dias e consumido cerca de 300 bilhões de dólares dos cofres dos países envolvidos (KENNEDY, 1999, p. 21). Tomou a vida de cerca de 9,5 milhões de soldados e feriu mais de 15 milhões, sem contar as inúmeras baixas civis que ocorreram das mais terríveis maneiras (MEYER, 2006, p. 678). Longe de ter trazido paz e conciliação, o fim da guerra trouxe um clima de incerteza, a vida havia se tornado por demais desordenada, anárquica.

As décadas seguintes não ofereceram alívio para a sociedade americana, que teve de passar pela conjuntura de mais longa depressão econômica da história do país, desencadeada pela queda repentina da bolsa de valores de Nova York em outubro de 1929.

Nos Estados Unidos, a década entre 1920 e 1929 é conhecida como os *Roaring Twenties* (loucos anos vinte), devido à efervescência social, cultural e tecnológica da época. Foram anos de otimismo e esperança, o futuro parecia promissor. Eletricidade e encanamento

---

44 GENDZEL, 2004, p. 23, “European historians tend to downplay the US contribution to victory, but American historians emphasize the psychological boost to British and French soldiers who knew that the Yanks were coming.”

eram novidades e se tornaram bens cobiçados artigos como rádios, torradeiras, máquinas de lavar, ventiladores, aspiradores de pó, entre outros. A música se modernizou com a popularização do jazz e as restrições de gênero também: as mulheres começaram a cortar seus cabelos em um estilo mais curto, a usar vestidos que deixavam à mostra braços e pernas, a usar maquiagem, a fumar em público e, na esfera política, a ter direito de voto (LANGE, 2007, p. 13).

Em março de 1929, em seu discurso inaugural, o recém-eleito presidente Herbert Hoover<sup>45</sup> destacou que não tinha medo quanto ao futuro do país: “ele está radiante de esperança”. Contudo, sete meses depois, a bolsa de Nova York registrou um dos mais graves desastres financeiros até então.

Segundo Gendzel (2004, p. 31)<sup>46</sup>,

milhões de novos investidores entraram no mercado de ações na década de 1920. No início da década, apenas algumas centenas de milhares de indivíduos detinham todas as ações de companhias abertas, mas, em 1929, o número de acionistas havia chegado a 9 milhões. Isso ainda representava menos de 8% da população, mas o mercado de ações havia se tornado um fenômeno de massa. Mesmo aqueles que não possuíam ações acompanhavam o avanço implacável do mercado.

Emprestar dinheiro para comprar ações havia se tornado comum. Se uma ação valia 100 dólares; o comprador entrava com 10 e o corretor com 90, emprestados de um banco. Se as cotações subissem, até 110, por exemplo, seria possível revender a ação com um ganho de 10 dólares que seria dividido entre o corretor e seu cliente (GAZIER, 2009, p. 20). Como consequência desse procedimento, a quantidade de dinheiro emprestado se tornou maior que a quantidade de moeda em circulação. As pessoas compravam ações com dinheiro que não existia, a “riqueza” obtida pelo lucro era artificial.

Essa prática é vista como um dos principais fatores que contribuíram para a queda da Bolsa, porém, não como a causa da Grande Depressão que se seguiu, visto que já havia uma fraqueza inerente na economia americana: desigualdade de renda. Segundo Gendzel (2004, p. 31-32), políticas republicanas impulsionaram os lucros corporativos e tornaram os americanos ricos mais ricos do que nunca. Como a riqueza se concentrava nas mãos de

---

45 HOOVER, 1929, disponível em <<http://www.bartleby.com/124/pres48.html>> (Acesso em: 01 dez. 2016), “I have no fears for the future of our country. It is bright with hope.”

46 GENDZEL, 2004, p. 31, “Millions of new investors entered the stock market in the 1920s. At the start of the decade, just a few hundred thousand individuals owned all the publicly traded shares of corporations, but by 1929 the number of stockholders had reached 9 million. This still represented less than 8 percent of the population, but the stock market became a mass phenomenon. Even those who did not own stocks followed the market’s relentless advance.”

poucos, não havia consumidores o suficiente para comprar os bens produzidos em massa que saíam das linhas de produção. Em 1929, os 5% dos americanos mais ricos detinham um terço de toda a renda nacional e esse grupo privilegiado não comprava bens de consumo o bastante para sustentar a nova economia de consumo em massa.

Quatro anos após a queda da Bolsa, em 1933, a média salarial havia caído em 40%, para cerca de 1.500 dólares por ano. A taxa de desemprego era de 25%. O produto interno bruto havia caído para a metade desde 1929. Na indústria, houve investimentos de apenas 3 bilhões de dólares, ao contrário de 24 bilhões em 1929. Contudo, como enfatiza Bernard Gazier (2009, p. 5), o abalo da crise “não foi só material, mas também espiritual”, como se atesta principalmente nos testemunhos, relatos, manifestações literárias e artísticas da época que retratam árduas condições. A peça *The glass menagerie*, de Williams, é um exemplo.

O fim da Depressão dos anos de 1930 nos Estados Unidos ocorreu em grande parte pelo *New Deal*, uma série de medidas implementadas pelo presidente Franklin Delano Roosevelt com o objetivo de recuperar a economia e reformular o sistema financeiro do país. Quando os Estados Unidos entraram na Segunda Guerra Mundial, em 1941, a situação do país já era bem mais positiva.

Iniciado em setembro de 1939, quando as tropas alemãs de Hitler invadiram a Polônia, o conflito que se seguiu veio a envolver toda a Europa, além dos Estados Unidos, Brasil e diversos outros países. As principais forças beligerantes dessa vez foram a União Soviética, os Estados Unidos e o Reino Unido, como os países Aliados, contra a Alemanha, o Japão e a Itália, como as potências do Eixo.

Desde dezembro de 1941, com o ataque surpresa do Japão em Pearl Harbor, no Havaí, até a sua dramática conclusão em 1945, com as bombas atômicas lançadas pelos Estados Unidos em Hiroshima e Nagasaki, recursos foram aplicados de modo ferrenho com o fim de garantir a vitória em todos os cenários da guerra. Segundo Allan M. Winkler (2004, p. 54), em função disso, o conflito contribuiu para estabelecer a nação americana como uma superpotência cujas ações vieram a lançar as bases para os embates da Guerra Fria que se seguiram.

Ainda antes do país entrar na Segunda Guerra, estava em curso nos Estados Unidos o Projeto Manhattan, responsável pelo desenvolvimento das primeiras armas nucleares. Em 1939, em uma carta para o presidente Roosevelt, o físico Albert Einstein

especulou que uma quantidade enorme de energia poderia ser liberada se átomos pudessem ser partidos em uma reação em cadeia autossustentável. Einstein sugeriu que a Alemanha talvez já estivesse trabalhando em uma arma desse tipo e incentivou os Estados Unidos a embarcar no que viria a ser uma das maiores realizações da engenharia de todos os tempos (WINKLER, 2004, p. 55-56).

Nos últimos três anos da guerra, esse projeto dispunha de 37 instalações nos Estados Unidos e no Canadá, empregava 120.000 pessoas e custava a quantia astronômica de 2 bilhões de dólares. Após testes em New Mexico, em julho de 1945, o exército americano possuía duas bombas prontas para usar no Japão no início de agosto. A primeira foi jogada em Hiroshima em 6 de agosto de 1945. Três dias depois, a segunda bomba foi lançada em Nagasaki. As duas cidades ficaram em escombros. Aterrorizado com os ataques, o Japão se rendeu em 2 de setembro de 1945, pondo fim à Segunda Guerra Mundial com o triunfo dos países Aliados.

A peça *A streetcar named Desire*, de Tennessee Williams, escrita entre 1944 e 1947, é permeada pelos acontecimentos da Segunda Guerra e a narrativa se passa pouco depois de seu fim. Todas as personagens estão tentando se adaptar de volta à vida mundana no mundo novo do pós-guerra. Os jogos de pôquer das Cenas 3 e 11 reúnem personagens que lutaram juntos no conflito e Blanche relata histórias de seus encontros com soldados em Belle Reve.

Nos anos seguintes a 1945, das disputas entre os vitoriosos da Segunda Guerra, surgiram as condições que levaram à conjuntura designada como Guerra Fria entre os Estados Unidos e a União Soviética. Como destaca Winkler (2004, p. 56), “os Estados Unidos e a União Soviética tinham visões fundamentalmente diferentes para o mundo pós-guerra”<sup>47</sup>. Enquanto os americanos tinham o objetivo de dissipar valores como democracia, capitalismo e liberalismo econômico, os soviéticos se mantinham alinhados à ideologia comunista.

É chamada de “fria” porque foi uma guerra em que as principais potências não entraram em conflito armado direto. Foi muito mais uma guerra de diferentes ideologias e visões de mundo. Sendo assim, produtos culturais ganharam o potencial de se tornarem verdadeiras armas ideológicas. Agências americanas de segurança nacional incentivavam a indústria cinematográfica de Hollywood a produzir filmes anticomunistas (*The red menace*, 1949; *I married a communist*, 1950), além de “encorajar” que aspectos ou comportamentos

---

47 WINKLER, 2004, p. 56, “The United States and the Soviet Union had fundamentally different visions for the postwar world.”

não muito positivos fossem retirados dos roteiros dos filmes produzidos no país (FONER, 2011, p. 962).

Segundo Eric Foner (2011, p. 972), por quase meio século, até a queda da União Soviética em 1991, a Guerra Fria afetou de modo profundo a vida americana. Não houve um retorno à “normalidade” como depois da Primeira Guerra Mundial. O estabelecimento industrial/militar criado durante a Segunda Guerra se tornou permanente, não temporário. A guerra incentivou uma cultura de sigilo e desonestidade e, apenas décadas mais tarde, foi revelado que durante os anos de 1950 e 1960 os governos soviético e americano realizaram experimentos em que soldados foram expostos a armas químicas, biológicas e nucleares sem consentimento.

## 2.2. Contexto literário e sociocultural

Tennessee Williams é um dos principais escritores representantes da Renascença Sulista norte-americana, que se constituiu como um dos fenômenos mais significativos na cultura americana do início à metade do século XX. Nesses anos, uma rica e variada literatura sobre o sul dos Estados Unidos floresceu no formato de poesia, prosa, drama, jornalismo e crítica (FALK, 1961, p. 21).

De modo sucinto, de acordo com Richard King (1980, p. 7), escritores e intelectuais da tradição sulista se empenharam em entender e lidar com sua consciência histórica e seus valores herdados. Era de vital importância decidir que papel o passado exercia no presente, sendo que essa importante relação era a principal temática abordada.

O evento central da história do sul dos Estados Unidos foi a Guerra de Secessão, travada no período de 1861 a 1865, entre os Estados Confederados/*Confederate States* (sul) e a União/*Union* (norte). O motivo do conflito foi a escravidão, proeminente sobretudo no sul. Quaisquer outros que tenham sido as razões motivadoras do embate (diferenças sociais, econômicas ou políticas), todas elas remetiam à continuidade ou à abolição da escravidão no território americano e à posição da população negra na sociedade.

A economia do sul se baseava no sistema de *plantation*, em que grandes latifúndios se sustentavam através do trabalho agrícola de escravos africanos. Sua sociedade era fundamentalmente hierárquica. No topo, havia uma elite dominante que, com o passar do tempo, se tornou extremamente protetora de sua propriedade escrava, firmemente resistente a qualquer desafio a sua autoridade e cada vez mais isolada dentro do país.

Essa dominância institucionalizada (prevista na lei) contribuiu para a formação de uma mentalidade patriarcal, que dava aos patrões e chefes de família a impressão de que eles sabiam o que era melhor para todos: para a família, para a propriedade, para o estado e para o país. Ainda no âmbito familiar, o ideal de esposa branca era aquela desprovida de sexualidade, submissa, dócil e gentil para com o marido e os homens da casa. Na administração da residência, devia ser competente e demonstrar iniciativa ao cuidar das necessidades da família (KING, 1980, p. 35).

A instituição da escravidão e a sua forte presença no sul fizeram com que a região se desenvolvesse de modo peculiar em comparação ao norte do país, principalmente em relação à indústria e urbanização. Segundo Foner (2011, p. 420)<sup>48</sup>,

a maioria das cidades sulistas se localizavam na periferia da região e serviam principalmente como centros de coleta e transporte de algodão. Os bancos existiam primeiramente para ajudar a financiar as plantações. Eles emprestavam dinheiro para a compra de terras e escravos, não para o desenvolvimento de indústria. As ferrovias consistiam, na maior parte, em linhas curtas que levavam o algodão do interior aos portos litorais.

A concepção de sociedade ideal no sul começou a divergir cada vez mais daquela do norte. Essas divergências culminaram no conflito em questão, em que os estados Confederados tentaram se separar do resto do país. Em 1865, essa tentativa é anulada pelos estados do norte e a união do país é restaurada. A maioria dos combates havia ocorrido em campos de batalha no sul, e, enquanto o número de baixas dos estados da União havia sido alto, seu território não foi muito afetado, casas não foram destruídas, lares não foram queimados. De fato, a economia no norte estava bem sólida, o que permitia, por exemplo, que seus soldados recebessem pensões até generosas. No sul arrasado pela guerra, o cenário era bem diferente. Quatro anos intensos de confronto haviam devastado sua população masculina, alterado de modo considerável a região fisicamente e economicamente e abolido o sistema de escravidão.

O período pós-guerra é denominado de *Reconstruction*/Reconstrução. Nesses anos, o governo norte-americano se empenhou em criar harmonia entre os estados do norte e do sul e também se preocupou com o modo como os escravos libertos seriam tratados. Por exemplo, em 1875, foi aprovado no Congresso o Ato de Direitos Civis (*Civil Rights Act of*

---

48 FONER, 2011, p. 420, “Most southern cities were located on the region’s periphery and served mainly as centers for gathering and shipping cotton. Southern banks existed primarily to help finance the plantations. They loaned money for the purchase of land and slaves, not manufacturing development. Southern railroads mostly consisted of short lines that brought cotton from the interior to coastal ports.”

1875) que assegurava que negros fossem tratados igualmente em transporte e locais públicos (MULDOON, 2015, p. 7).

Contudo, tão logo em 1883, essa lei foi julgada pela Suprema Corte como sendo inconstitucional e foi destacado que o Ato não poderia regular a conduta de empresas e negócios privados. A partir de então, estados e cidades do sul passaram a aprovar leis que tornaram a segregação racial parte do cotidiano e que forçavam que negros fossem mantidos separados de brancos. Essas leis ficaram conhecidas como *Jim Crow laws* e algumas de suas implicações eram que brancos e negros não poderiam ser servidos na mesma ala de um restaurante, não poderiam frequentar os mesmos banheiros e não poderiam se casar. Essas leis eram diferentes em cada cidade e estado. Tão numerosas se tornaram que, quando negros se deslocavam dentro do país, tinham que aprender o que podiam e não podiam fazer no novo território (MULDOON, 2015, p. 17-18).

Um dos maiores representantes da Renascença Sulista foi William Faulkner (1897-1962), ganhador do prêmio Nobel de literatura em 1954. Faulkner nasceu em New Albany, Mississippi, e, ao longo de sua vida, veio a escrever obras seminais da literatura americana do século XX, como *The sound and the fury* (1929), *As I lay dying* (1930), *Light in August* (1932), *Absalom, Absalom!* (1936), entre outras. Nesses trabalhos, a região onde o autor nasceu e viveu está representada com o nome fictício de Yoknapatawpha County, e foi desse contexto que Faulkner extraiu materiais e temas para tratar em seus muitos romances e contos. Nas obras do autor, o território do sul era o palco, mas as questões trabalhadas se referiam, de modo mais generalizado, à trágica condição do homem moderno. Partindo do local, do íntimo familiar, o autor conseguiu um importante reconhecimento.

No romance *The sound and the fury* é narrada a história da família Compson, antigos aristocratas de Jefferson (Mississippi) que lidam com a dissolução de seu clã, com ruína financeira e com a perda de sua reputação, em circunstâncias similares àquelas que acometem a família Dubois, em *Streetcar*. Uma das personagens principais da narrativa é Caddy Compson, a *Southern Belle* da família e a menina dos olhos de seus irmãos, que, por sua vez, quando já crescida, engravida ainda solteira e se recusa a dizer quem é o pai da criança. Caddy acaba sendo deserdada e perdendo a guarda de sua filha.

Segundo Bernadette Clemens (2009), a obstinação e a força da personalidade de Caddy a levam ao declínio social, o que também acontece com Blanche Dubois. Como destaca Clemens, ambas as personagens de Faulkner e Williams simbolizam a decadência da

cultura *Antebellum* e de um modo de vida opulento, aristocrático. Desse modo, é fácil de se imaginar que Caddy poderia se transformar numa figura um tanto parecida com a Blanche que chega à New Orleans.

Autores como Allen Tate, Robert Penn Warren, John Crowe Ransom, Caroline Gordon, Eudora Welty, William Alexander Percy, Lillian Smith, Thomas Wolfe, Katherine Anne Porter, Carson McCullers e Tennessee Williams são representantes da Renascença Sulista junto a Faulkner. Cada um a sua maneira, esses e ainda outros autores de uma variedade de origens, antecedentes e ideologias (conservadores, liberais, modernistas, tradicionalistas, negros, brancos, homens, mulheres) questionaram a cultura e a traumática história do sul que, no século XX, deixaram de ser habitualmente aceitas, deixaram de ser vistas como naturais.

Nas seções seguintes, é abordado o legado de Williams para a tradição sulista e para os sistemas culturais norte-americanos.

### **2.3. O autor Tennessee Williams**

Tennessee Williams nasceu como Thomas Lanier Williams III, em 26 de março de 1911, na cidade de Columbus, Mississippi, no sul dos Estados Unidos. Seus pais eram Cornelius Coffin Williams (1879-1957) e Edwina Dakin Williams (1884-1980). Williams era o filho do meio. Sua irmã mais velha era Rose Isabel Williams (1909-1996) e o mais novo era Walter Dakin Williams (1919-2008).

Após ter vivido a infância e a adolescência um tanto conturbadas, lidando com problemas de saúde, com a bebedeira e a jogatina do pai, com as crises emocionais da irmã (que a levaram a ser submetida a uma lobotomia) e com diversas mudanças e relocações para diferentes cidades (Nashville, Clarksdale, St. Louis), Williams iniciou um esforço mais sistemático de escrever enquanto frequentava a University of Missouri, a partir de 1929, em Columbia, estudando jornalismo.

Foi essa universidade uma das primeiras instituições a reconhecer o talento de Williams como dramaturgo: a primeira peça que o jovem autor escreveu, no ano de 1930, com o título de *Beauty is the word*, recebeu menção honrosa em uma competição organizada pelo centro de artes dramáticas da universidade. Inspirado por esse sucesso, Williams passou a se ocupar mais com sua escrita literária do que com seus estudos acadêmicos que, inevitavelmente, baixaram em rendimento. Em três anos na universidade, Williams havia

recebido quatro menções de reprovação. A última delas foi no Treinamento para Oficiais de Reserva (Reserve Officers' Training Corps). Seu pai, Cornelius, enfurecido com esse fato, retirou Williams da instituição e o colocou para trabalhar na fábrica de sapatos em que era gerente.

A vida familiar de Williams sempre foi um tanto dificultada pelo comportamento agressivo de seu pai. Cornelius ansiava pela liberdade de viajar e de estar estrada afora, como havia sido quando era caixeiro viajante, antes de se tornar gerente na fábrica de sapatos International Shoe Company, em St. Louis, a partir de 1918. Como meio de extravasar, se entregava com fervor à bebida e aos jogos de pôquer que duravam todo um final de semana. Esses seus hábitos eram uma afronta aos costumes mais finos de sua esposa Edwina e eram motivo frequente de brigas entre o casal. A atmosfera familiar era instável e temerosa para a esposa e os filhos. Já que Williams sempre foi mais próximo de sua mãe, o pai considerava o jovem como um “maricas” e o provocava chamando-o pelo apelido feminino de “Miss Nancy”.

Williams trabalhou na fábrica de sapatos em que seu pai era gerente de 1931 a 1934, ganhando o salário escasso de 65 dólares por mês, em época de depressão econômica. Para o jovem autor, foi um período de muito desafio e com graves consequências. Williams detestava seu cargo e se referia a esse período como a sua “temporada no inferno”. Durante esses anos, o autor se dedicou com afinco à escrita criativa: havia se imposto o desafio de escrever no mínimo um conto por semana. Também escrevia poesia, muitas vezes no trabalho, nas tampas das caixas de sapatos.

O serviço árduo e monótono e a falta de dormir para ficar até tarde da noite escrevendo (com o auxílio de muito café) culminaram em episódios cardíacos e colapsos de exaustão em 1934 e 1935, quando o autor tinha apenas 24 anos de idade. Em 1935, Williams foi mandado para a casa de seus avós maternos, em Memphis, no Tennessee, durante o verão para se recuperar. Williams via esse período como o início da sua carreira de dramaturgo, pois foi durante esse período de recuperação que uma peça teatral de sua autoria foi encenada pela primeira vez. *Cairo! Shanghai! Bombay!* foi produzida pelo grupo Garden Players no Mrs. Roseboro's Rose Arbor Theater, em Memphis, em 12 de julho de 1935. A peça, uma comédia, fez um modesto sucesso.

Mais tarde, em 1935, Williams retornou para St. Louis, onde ingressou na Washington University. Pouco tempo depois, se transferiu para a University of Iowa para

estudar dramaturgia. Foi nesse período em que Williams estava em Iowa, longe de casa, que seus pais submeteram sua irmã Rose ao procedimento devastador de uma lobotomia pré-frontal (uma das primeiras realizadas nos Estados Unidos), em novembro de 1937, sem o conhecimento de Williams.

Rose havia sido diagnosticada com esquizofrenia e já recebia tratamento de choque (além de outros) antes do procedimento. A cirurgia, um feito irreversível, a deixou em um estado de extrema debilitação, precisando de cuidados para o resto de sua vida. Esse acontecimento alterou de modo profundo Williams e sua família. Williams considerava o episódio como um trágico erro, pois acreditava que sem o procedimento Rose se recuperaria e poderia retornar à vida “normal”, que, “apesar dos ataques constantes àqueles de natureza vulnerável, ainda é preferível a uma existência num sanatório” (WILLIAMS, 1975, p. 251)<sup>49</sup>.

Apesar da culpa de não ter feito nada para impedir a lobotomia de sua irmã, Williams retornou a University of Iowa e concluiu seu curso de bacharelado em inglês em 1938.

O ano de 1939 foi bastante significativo para Williams e sua carreira de escritor. Passou parte desse ano morando na cidade de New Orleans, longe do seio familiar puritano de St. Louis, onde teve mais liberdade para explorar sua escrita e sua sexualidade. New Orleans se tornou cenário de várias de suas obras, como *Auto-da-Fé* (1941) e *Streetcar*. Foi nesse ano que passou a adotar o nome “Tennessee”, sendo que o primeiro trabalho a ser assinado com o pseudônimo foi o conto *The field of blue children*, publicado na revista *Story*. Embora haja várias versões de como e porquê Williams adotou esse nome, uma delas sugere que foi um apelido que o autor adquiriu de seus amigos que não conseguiam se lembrar em qual estado do sul ele havia nascido (Mississippi, não Tennessee). O fato de que Williams escolheu esse nome para si próprio sugere que estava interessado em enfatizar suas raízes, suas origens.

Foi também a partir de 1939 que Williams passou a ser representado por Audrey Wood, agente literária e teatral de Nova York, de quem foi cliente até 1971. Ainda em 1939, a peça *Not about nightingales* foi produzida em St. Louis. No ano seguinte, 1940, as peças *The long goodbye* e *Battle of angels* foram produzidas em Nova York e Boston. *Battle of angels* não foi muito bem recebida e, logo após esse contratempo em sua carreira, Williams teve que se submeter à primeira de uma série de cirurgias para a catarata em seu olho esquerdo.

---

49 WILLIAMS, 1975, p. 251, “I regard that as a tragically mistaken procedure, as I believe that without it Rose could have made a recovery and returned to what is called “normal life,” which, despite its many assaults upon the vulnerable nature, is still preferable to an institution existence”.

Williams voltou à ativa em 1941. Como seu nome ainda não estava consolidado e o autor precisava se sustentar de alguma forma, aceitava qualquer trabalho em que tivesse a liberdade para escrever durante as noites e nos fins de semana, em diferentes cidades como Nova York, New Orleans, Macon e Jacksonville. Trabalhou como garçom, operador de elevador e lanterninha de cinema. Sua situação começou a melhorar em 1943, quando Audrey Wood arranhou para Williams uma posição de roteirista com o estúdio Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), em Hollywood, na Califórnia.

Apesar de receber a impressionante quantia de 250 dólares por semana, o trabalho não agradou Williams. Foi a serviço do estúdio que Williams escreveu em formato de roteiro cinematográfico a primeira versão da peça teatral que o deixou famoso, *The glass menagerie*, que primeiramente havia recebido o título *The gentleman caller*. O roteiro foi rejeitado pelo estúdio por ser muito parecido com o filme de sucesso *Gone with the wind/E o vento levou* (1939).

Williams adaptou o roteiro para o teatro e *Menagerie* foi encenada em 1944, em Chicago e, em 1945, na Broadway, em Nova York. A apreciação crítica e a resposta do público foram majoritariamente positivas e Williams se tornou famoso da noite para o dia. Depois de *Menagerie*, veio *Streetcar*, em 1947, peça que contribuiu ainda mais para a fama e o sucesso de Williams. Foi também em 1947 que Williams conheceu Frank Phillip Merlo, o homem com quem mais se envolveu romanticamente, seu grande amor.

Os dois se relacionaram por 14 anos, morando juntos por boa parte desse tempo. Merlo foi uma influência positiva na vida de Williams por proporcionar um ambiente doméstico e estável em que o autor pôde se concentrar mais em sua escrita. Como destaca Rodger Streitmatter (2012), Merlo colocava Williams em um cronograma rigoroso, insistindo para que o autor escrevesse ao menos 4 horas por dia.

O companheiro foi a inspiração para várias obras de Williams, sobretudo a peça *The rose tattoo* (1948), que é a sua “peça de amor para o mundo”, “permeada pelo feliz e jovem amor por Frankie”, a quem Williams dedica a obra (WILLIAMS, 1975, p. 196)<sup>50</sup>. *The rose tattoo* recebeu o Tony Award de melhor peça em 1951, a maior premiação concedida no teatro dos Estados Unidos.

Williams cedeu para Merlo 10% dos lucros das peças *The rose tattoo*, *Camino Real* (1953) e *Cat on a hot tin roof* (1955), visto que o apoio e o encorajamento do

---

50 WILLIAMS, 1975, p. 196, “*The Rose Tattoo* was my love-play to the world. It was permeated with the happy young love for Frankie and I dedicated the book to him”

companheiro foram essenciais para o difícil processo de escrita dessas obras, haja vista as crises de insegurança de Williams, com medo de não reproduzir a qualidade de seus trabalhos anteriores. Com *The night of the Iguana* (1961) não foi diferente, Frankie teve que acalmar e amenizar a falta de confiança de Williams até a estreia da peça, que foi bem recebida pela crítica.

Frank Merlo fumava pelo menos quatro maços de cigarro por dia e, a partir de 1960, esse hábito começou a demonstrar suas graves consequências. Em 1962, Merlo foi diagnosticado com um câncer de pulmão inoperável e, já no ano seguinte, faleceu aos quarenta e um anos. A relação de Williams e Merlo já estava um tanto deteriorada e os dois já não viviam juntos quando Merlo faleceu. Contudo, o período que se seguiu foi de extrema desolação para Williams. Como destacou o autor, “enquanto Frank estava bem, eu estava feliz (...) quando ele deixou de estar vivo, não consegui criar uma vida para mim. Então, entrei em uma depressão de sete anos” (WILLIAMS, 1975, p. 194)<sup>51</sup>.

Como forma de lidar com o luto, Williams passou a abusar cada vez mais de álcool, drogas e medicamentos. Apesar de o autor continuar escrevendo durante esse período, obras como *The milk train doesn't stop here anymore* (1963), *The mutilated* (1966), *The seven descents of Myrtle* (1968) e *In the bar of a Tokyo hotel* (1969) foram todas rechaçadas pela crítica.

Para combater a depressão e a dependência química, Williams começou a fazer psicanálise e se converteu para o catolicismo, em 1969, com a mediação de seu irmão Dakin. Além dessa ajuda espiritual, Dakin tomou medidas ainda mais incisivas para salvar a vida de seu irmão ao interná-lo, contra a sua vontade, na divisão psiquiátrica do Barnes Hospital, em St. Louis, por três horríveis meses:

Williams foi forçado a viver seu pior pesadelo, o de ser confinado e hospitalizado. Seu maior medo era a loucura, o fado de sua irmã. No que lhe dizia respeito, seu irmão havia transformado seu medo em realidade. Por isso, guardou rancor e nunca perdoou Dakin. Williams chegou até mesmo a retirar seu irmão de seu testamento (HEINTZELMAN, SMITH-HOWARD, 2005, p. 13)<sup>52</sup>.

---

51 WILLIAMS, 1975, p. 194 “As long as Frank was well, I was happy (...) when he ceased to be alive, I couldn't create a life for myself. So I went into a seven-year depression”.

52 HEINTZELMAN, SMITH-HOWARD, 2005, p. 13, “Williams had been forced to live his worst nightmare, that of being confined and hospitalized. His greatest fear was madness, his sister's fate. As far as he was concerned his brother had forged fear into reality. For this, he resented and never forgave Dakin. Williams went so far as to excise his brother from his will.”

Apesar de tudo, Williams se recuperou. Com sua vida renovada, veio um considerável período de criatividade. Peças teatrais como *Out cry* (1973), *The red Devil battery sign* (1975), *Tiger tail* (1978), *Steps must be gentle* (1980), *Clothes for a summer hotel* (1980), *Something cloudy, something clear* (1980), *Now the cats with the jewelled claws* (1981) e *The remarkable rooming-house of Mme. Le Monde* (1984) se constituem como obras completamente diferentes dos seus trabalhos iniciais e demonstram sua maturidade enquanto escritor.

Em 25 de fevereiro de 1983, Williams foi encontrado morto em sua suíte no Hotel Elysée, em Nova York. Ele havia se engasgado com a tampa de um remédio. Como não poderia deixar de ser, sua morte também foi um tanto dramática. Williams havia professado o desejo em seu testamento de que fosse sepultado no mar, ao largo da costa da Flórida, para que seu corpo permanecesse perto de Hart Crane, um de seus autores favoritos (que assina a epígrafe de *Streetcar*), que havia se suicidado se jogando de um navio na região. Seu irmão interveio e fez com que Williams fosse enterrado na sepultura da família, em St. Louis, cidade que Williams detestava.

## 2.4. A poética do autor

Nesta seção, é abordado o conjunto da obra de Williams para, em seguida, tratar especificamente da peça *A streetcar named Desire*.

Notável por seu lirismo poético e por sua brutal franqueza, Williams tem sido celebrado como o “poeta do coração humano”<sup>53</sup>, como destacado em seu obituário no *The New York Times* (GUSSOW, 1983). Sua obra tende sempre à violência e à barbárie que o autor via ao seu redor. Como Foster Hirsch (1979, p. 3) ressalta, ninfomania, promiscuidade, estupro, ganância, vício, pedofilia, masturbação, castração, canibalismo e insanidade são alguns dos temas que Williams aborda em seus escritos, fazendo dele “o homem a quem se paga para ter pesadelos por nós”<sup>54</sup>.

Em contraponto a essa ideia de que seus trabalhos são permeados pela tensão, agressividade e pelo horror com que o autor enxerga o mundo, em um ensaio-entrevista (em que Williams entrevista a si mesmo) que acompanha a edição do texto de partida (2004),

---

53 GUSSOW, 1983, disponível em: <<http://www.nytimes.com/books/00/12/31/specials/williams-obit.html>> (Acesso em: 04 dez. 2016) “Though his images were often violent, he was a poet of the human heart.”

54 HIRSCH, 1979, p. 3, “the man whom we pay to have our nightmares for us”.

Williams se pergunta se não haveria nenhuma mensagem positiva em seu trabalho. Sua resposta vale ser reproduzida:

A necessidade gritante, quase berrante, de um grande esforço humano, em todo o mundo, para conhecermos a nós mesmos e uns aos outros bem melhor, bem o suficiente para admitirmos que ninguém tem o monopólio do certo ou do virtuoso, do mesmo modo que ninguém monopoliza a duplicidade, o mal, e assim por diante. Se essa verdade manifesta fosse o ponto de partida para pessoas, povos e nações, acho que o mundo poderia se desviar do tipo de corrupção que escolhi como o tema alegórico básico das minhas peças como um todo. (...) Não acredito em “pecado original”. Não acredito em “culpa”. Não acredito em vilões ou heróis, mas em caminhos certos ou errados que as pessoas escolhem, não por opção, mas por necessidade ou por certas influências ainda incompreendidas em si mesmas, suas circunstâncias, seus antecedentes (WILLIAMS, 2004, p. 183-184)<sup>55</sup>.

O autor destaca que seu objetivo não é escrever para chocar, e, quando isso acontece, ele se surpreende. Para Williams, nada que ocorre na vida deve ser omitido na arte. Como destacado na epígrafe deste capítulo, ao invés de apresentar uma ilusão com aparência de verdade, Williams retrata em suas obras a verdade com a aparência de ilusão.

Williams se distingue principalmente no teatro, com trabalhos proeminentes como *The glass menagerie* (1945), *A streetcar named Desire* (1947), *Summer and smoke* (1948), *The rose tattoo* (1951), *Cat on a hot tin roof* (1955), *Suddenly last summer* (1958) e *The night of the Iguana* (1961). Além de seus trabalhos dramáticos, o autor teve também uma produção consistente de romances, poemas, contos, roteiros cinematográficos e ensaios.

Williams, repetidamente, mencionava a influência de três principais escritores em seu trabalho: o inglês D. H. Lawrence, o russo Anton Chekhov e o norte-americano Hart Crane. Citava outros também, como Samuel Beckett, Bertolt Brecht, Jean Cocteau, Federico Garcia Lorca, Eugene O'Neill, Harold Pinter, Luigi Pirandello, George Bernard Shaw, August Strindberg, Oscar Wilde e Thornton Wilder (DEBUSSCHER, 1997).

Williams visitou Frieda, a viúva de Lawrence, em Taos, New Mexico, em 1939, e havia prometido a ela escrever uma peça sobre seu marido, o que resultou em *I rise in flame*,

---

55 WILLIAMS, 2004, p. , “The crying, almost screaming, need of a great worldwide human effort to know ourselves and each other a great deal better, well enough to concede that no man has a monopoly on right or virtue any more than any man has a corner on duplicity and evil and so forth. If people, and races and nations, would start with that self-manifest truth, then I think that the world could sidestep the sort of corruption which I have chosen as the basic, allegorical theme of my plays as a whole. (...) I don't believe in “original sin”. I don't believe in “guilt”. I don't believe in villains and heroes-only right or wrong ways that individuals have chosen, not by choice but by necessity or by certain still-uncomprehended influences in themselves, their circumstances, their antecedents.”

*cried the phoenix* (1941). Mais tarde, adaptou um dos contos de Lawrence para o teatro, em colaboração com Donald Windham, criando a peça de nome *You touched me!* (1943).

Segundo Korman J. Fedder (1966), Williams simpatizava com Lawrence por causa da ênfase do inglês na sexualidade: para ele, o sexo era um meio de restaurar um equilíbrio entre as duas forças antagonistas do corpo e do espírito. Lawrence foi o autor de *Lady Chatterley's lover* (1928), um dos romances que mais revolucionou o modo como o sexo vinha sendo retratado na literatura.

Williams destaca em suas memórias (1975, p. 40-41) que frequentemente é dito que Lawrence é a sua principal influência literária, contudo, para o autor, apesar de Lawrence ter sido uma importante figura no seu desenvolvimento como escritor, Chekhov tem precedência. Foi no verão de 1934, no início de sua carreira, que Williams se apaixonou por Chekhov e, segundo o dramaturgo, os muitos contos do autor russo continham uma sensibilidade literária com a qual sentia uma grande afinidade. *A gaivota* (1896) era, para Williams, uma das melhores peças teatrais modernas, com a possível exceção de *Mãe Coragem e seus filhos* (1941), de Bertolt Brecht. Quase no fim de sua vida, entre 1981 e 1983, Williams adaptou *A gaivota*, criando uma nova peça com o título de *The notebook of Trigorin*. Esse foi o último trabalho dramático do autor.

Williams descobriu o trabalho de Hart Crane em 1936, e, desde então, esse autor passou a ser para Williams um exemplo e modelo a ser seguido em suas obras. Williams disse que queria reproduzir, no teatro, poesia da estatura da de Crane, que, para Williams, foi o maior poeta norte-americano desde Walt Whitman. Como destaca Linda Dorff (BLOOM, 2007, p. 86)<sup>56</sup>,

embora Williams viesse a reconhecer a influência de dezenas de escritores ao longo de sua carreira, ele se identificava mais fortemente com Crane, frequentemente listando paralelos entre as suas vidas: ambos cresceram em famílias repressivas de classe média com mães poderosas, ambos eram homossexuais, ambos vivenciaram o desejo como uma força corrosiva e destrutiva, ambos tiveram crises de loucura e sofriram de alcoolismo e ambos eram comprometidos com a sua arte acima de tudo.

Williams escolhe como epígrafe de *Streetcar* versos do poema *The broken tower* (1932), de Crane, um de seus últimos poemas compostos e uma verdadeira elegia ao seu eu

---

56 DORFF apud BLOOM, 2007, p. 86 “Although Williams acknowledged the influence of dozens of writers throughout his career, he identified most strongly with Crane, frequently cataloging parallels between their lives: both grew up in repressive, middle-class families with powerful mothers, both were homosexual, both experienced desire as a consuming, destructive force, both had bouts of madness and suffered from alcoholism, and both were committed to their art above all else.”

poético. Crane termina a sua vida se jogando ao mar do Caribe, aos 32 anos, e o poema em questão é um tributo ao seu dom criativo. Apesar de ter publicado apenas dois livros de poesia em vida, *White buildings* (1926) e *The bridge* (1930), o poeta lírico estadunidense ocupa uma posição de destaque no cânone moderno norte-americano.

Williams ingressou no teatro americano num momento em que a maioria das produções na Broadway era de comédias musicais ou peças gregas. Tendo em vista o contexto de guerra na década de 1940, a ansiedade era alta e a produção de dramaturgia original estava baixa, exceto pelos trabalhos de Eugene O'Neill e, um pouco mais tarde, de Arthur Miller.

Seu primeiro grande sucesso dramático foi *The glass menagerie* que estreou na cidade de Chicago (Illinois), em 26 de dezembro de 1944, e, após ter sido muito bem recebida pela crítica, foi transferida para a Broadway, em Nova York, em 31 de março de 1945. Essa peça, aparentemente simples, de apenas quatro personagens (Amanda Wingfield, Tom Wingfield, Laura Wingfield e Jim O'Connor), narra a história da família Wingfield, da mãe Amanda e dos seus dois filhos Laura e Tom, sendo que o pai (Mr. Wingfield) não aparece como personagem. A história se passa em St. Louis (Missouri), na década de 1930, nos anos da Grande Depressão após a crise econômica de 1929.

Um dos efeitos da crise foi que as estruturas familiares foram drasticamente alteradas: caiu a visão tradicional do marido como provedor de renda porque nem todos conseguiam arranjar emprego. Esposas e filhos passaram também a contribuir para o sustento da residência, na medida do possível. Muitas vezes, famílias acabavam sendo divididas, com muitas crianças sendo enviadas para viver com parentes, enquanto seus pais lutavam para sobreviver. Às vezes, os maridos simplesmente abandonavam suas famílias e partiam em busca de condições melhores de vida (LANGE, 2007, p. 6).

Amanda, abandonada pelo marido e tendo que cuidar sozinha dos dois filhos, se conforta com as memórias de um passado idílico, em que os costumes sulistas eram todos respeitados e a bela era requisitada por diversos pretendentes (*gentlemen callers*). Tom é o narrador da peça e, talvez, o personagem de Williams mais autobiográfico: um poeta que não tem outra opção senão trabalhar numa fábrica de sapatos para sustentar a família na ausência do pai. Laura, baseada na irmã Rose de Williams, é incapacitada mental e fisicamente. Incapaz de manter relações sociais ou de trabalhar, Laura se refugia na companhia de seu zoológico de vidro e de sua vitrola. Jim O'Connor é o *gentleman caller* que Tom leva para casa para apresentar à sua irmã.

Segundo Robert Bray (WILLIAMS, 1999, p. viii-ix), que escreveu a introdução da versão publicada de *Menagerie*, embora o público tenha ficado “profundamente comovido” com a dinâmica entre os Wingfield e com a poderosa interpretação da atriz Laurette Taylor como Amanda, foi esse novo dramaturgo, com seus costumes sulistas, sua linguagem poética e sua dramaturgia inovadora que mais fascinou os críticos e fãs de teatro. Williams se tornou uma celebridade imediata. Ainda tentando aceitar esse status três anos após a estreia da peça, ele descreveu ter sido “arrebatado do total esquecimento e lançado à súbita proeminência” pela “catástrofe do sucesso” (WILLIAMS, 1999, p. 99)<sup>57</sup>.

De acordo com Charles S. Watson (1997), o drama do sul avançava firme e com consistência com as obras de autores como Paul Green, Dubose Heyward e Lillian Hellman, mas atingiu seu ápice com Tennessee Williams. Como enfatiza Watson (1997, p. 174)<sup>58</sup>,

a dramaturgia do sul alcançou sua expressão mais elevada na arte de Williams de 1945 a 1960. Esse dramaturgo ambicioso e talentoso, que alcançou as metas almejadas por muitos de seus predecessores sulistas, se tornou um sucesso na Broadway com um público nacional (...). Ao mesmo tempo, ele tratou de temas importantes do Sul e criou personagens individuais que incorporam qualidades universais, o que é a essência de excelente dramaturgia.

Por conta do sucesso de *Menagerie* e *Streetcar*, suas obras mais proeminentes e aclamadas, a relação de Williams com a crítica se tornou um tanto complicada, pois essas obras tornaram-se parâmetros de acordo com os quais o trabalho posterior do autor foi julgado. Embora Williams se defendesse contra as críticas dizendo que não tentava repetir aqueles sucessos artísticos e comerciais, que sua escrita havia tomado uma nova direção, que a dramaturgia que desenvolvia era outra, *Menagerie* e *Streetcar* continuaram sendo consideradas como padrão de qualidade.

*The night of the Iguana* (1961) tem sido considerada a última peça de qualidade de Williams. Depois disso, nenhuma de suas obras dramáticas atingiram o sucesso das anteriores. Williams continuou a escrever com afinco nos anos de 1960, 1970 e 1980, contudo, os principais produtos de sua escrita, *The milk train doesn't stop here anymore* (1962), *The two-character play* (1967), *The seven descents of Myrtle* (1968), *In the bar of a*

---

57 WILLIAMS, 1999, p. 99, “i was snatched out of virtual oblivion and thrust into sudden prominence” / “the catastrophe of success.”

58 WATSON, 1997, p. 174, “The southern play attained its highest sustained expression in Williams's work from 1945 to 1960. This ambitious, gifted dramatist, who attained the goals sought by many of his southern predecessors, became a Broadway success with a national audience (...). At the same time, he treated major themes of the South and created individual characters who incorporate universal qualities that are the stuff of major drama.”

*Tokyo hotel* (1969), *Small craft warnings* (1972), *The red devil battery sign* (1976), *Vieux carré* (1977), *Clothes for a summer hotel* (1980) e *Something cloudy, something clear* (1981), geralmente saíam de cartaz após apenas poucas apresentações e era comum o público deixar o teatro no meio da peça. Algumas dessas estrearam na Broadway, mas, cada vez mais, passaram a ser encenadas em teatros adjacentes e algumas fora de Nova York (SADDIK, 1999, p. 22).

*The two-character play* teve apenas 12 performances. *The seven descents of Myrtle* saiu de cartaz depois de cerca de 3 semanas e, *Vieux carré*, depois de 4 dias. *Clothes for a summer hotel*, a última peça de Williams que estreou na Broadway, ficou em cartaz por menos de 3 semanas, totalizando 15 performances. A título de comparação, *Menagerie* totalizou 563 apresentações em sua primeira produção na Broadway e, *Streetcar* totalizou 855 apresentações.

Segundo Glenn Loney (1983, p. 78), se Williams tivesse se contentado em viver colhendo os frutos de *Menagerie* e *Streetcar*, sem nunca mais escrever outra peça, sua reputação teria se mantido intacta. Contudo, para o autor, não era uma possibilidade abandonar seu ofício, sua vocação, mesmo que para os críticos e o público seu trabalho não fosse mais satisfatório, mesmo que de fato estivesse ocorrendo uma diminuição de sua inspiração, de sua imaginação e da qualidade do seu uso de linguagem, afinal, como acreditava Williams, “não se pode aposentar de ser artista”<sup>59</sup>.

Se as peças escritas a partir de 1960 até a sua morte, em 1983, são por certo tão ruins quanto acharam os críticos da época, essa é uma questão que não terá uma resposta absoluta. Também fica o questionamento se a crítica negativa que tanto afetou Williams não era axiomática, se não era repetição de ideias sem muita apreciação analítica. Como ressaltou Williams (apud SADDIK, 1999, p. 21)<sup>60</sup>, “os críticos podem erguer aos céus uma obra inferior e ridicularizar de forma absolutamente impiedosa algo muito superior (...). Às vezes parece bastante arbitrário”.

Mas não há de se negar que Williams tem êxitos que lhe garantem um tipo de imortalidade literária. Os trabalhos considerados bons estão agrupados e possuem certa relação com os considerados medíocres e ruins. Há agora um novo apreço pelas obras menos estimadas do autor no que se refere à experimentação e à inovação desses trabalhos. O que

---

59 WILLIAMS apud LONEY, 1983, p. 78, “You can’t retire from being an artist.”

60 WILLIAMS apud SADDIK, 1999, p. 21, “[Critics] can praise to high heavens an inferior work and make absolutely merciless ridicule of something much superior (...). Sometimes it seems quite arbitrary.”

fica claro a partir dessa reconsideração crítica, social e cultural é que Tennessee Williams foi um autor muito mais complexo do que foi considerado pelas gerações passadas. Está seguro o seu status de melhor dramaturgo norte-americano, com o respaldo de críticos e acadêmicos e com o apreço dos públicos nos Estados Unidos, Brasil e mundo afora. Esses aspectos de recepção serão retomados mais adiante nesta dissertação.

## 2.5. A peça *A streetcar named Desire*

*A streetcar named Desire* estreou nos palcos de Nova York em dezembro do ano de 1947 e, desde então, tem sido aclamada como a obra-prima do autor Tennessee Williams. Nesta seção, se aborda *Streetcar* em seu contexto de partida: seu processo de escrita, sua produção nos palcos, sua publicação e sua recepção crítica.

*Streetcar* começou a ser redigida motivada por um medo bastante pertinente do autor: de que ele não conseguiria se sustentar com sua escrita. De certo modo, a peça é a manifestação literária desse receio. A família do autor contava com ele para auxílio e eles eram os únicos que possivelmente ofereceriam comida e abrigo a Williams, caso não conseguisse sanar suas dívidas. Contudo, o paralisava de medo a possibilidade de ter que viver com seus parentes nas regiões remotas do Mississippi ou de Louisiana: um “povo religioso e rústico, sem entendimento do temperamento artístico e que provavelmente achava que um artista era uma aberração”<sup>61</sup>. Assim se inicia *Streetcar*: “a partir do meu medo bastante real e possível de que ficaria sob cuidados de pessoas venenosas que prefeririam verme destruído a sobreviver” (GRISSOM, 2015, p. 110)<sup>62</sup>.

Interessante notar que esse é basicamente o fado da personagem Blanche Dubois: difamada, desabrigada, sem emprego e sem perspectivas, resta a ela procurar refúgio na casa de sua irmã, o que, por certo, a leva à destruição acarretada principalmente por seu cunhado, Stanley Kowalski.

Como relatado por James Grissom (2015, p. 110), essa foi a peça de Williams que se desenvolveu mais rapidamente, que lhe dava mais satisfação e que revelava mais sobre o autor do que qualquer outra. A peça representa o grito de sobrevivência do dramaturgo, que

---

61 GRISSOM, 2015, p. 110, “religious, rustic people who not only had no understanding of the artistic temperament or needs, but who probably felt that an artist was an aberration.”

62 GRISSOM, 2015, p. 110, “Within my very real, very possible fear that I would become a ward of venomous people who would rather see me destroyed than to survive.”

acreditava que podia ser ouvido por quase todos que leem ou assistem à obra, ao menos por aqueles “que têm um coração, ou um mínimo de verdade”<sup>63</sup>.

Foi no inverno entre 1944 e 1945, durante os ensaios de *The glass menagerie*, seu primeiro sucesso, que Williams começou a escrever a primeira cena de *Streetcar*, então com o título “*Blanche’s chair in the moon*”. Após o êxito de *Menagerie*, atordoado e confuso com a fama recém-adquirida, Williams decidiu sair de Nova York e ir para St. Louis e, após, para Chapala, no México, onde continuou a trabalhar em *Streetcar*.

Em fevereiro de 1947, Williams submeteu o manuscrito de *A streetcar named Desire* à Audrey Wood, sua agente, que, junto à Irene M. Selznick (a produtora), articulou a escolha do diretor e dos atores para a peça. Como diretor, Williams queria Elia Kazan que anteriormente havia dirigido com tanto êxito *All my sons* (1947), de Arthur Miller. Kazan foi um pouco resistente de início, mas encorajado por sua esposa e pela modéstia de Williams, o diretor acabou aceitando com a condição de que tivesse controle absoluto sobre todas as questões artísticas da peça. Segundo Kazan (2011, 398), seu trabalho era sempre mais efetivo quando feito com a colaboração apenas do autor, sem a intervenção de produtores, administradores, executivos, patrocinadores, agentes, etc., sendo que esse fato pode ter sido um peso nas negociações de contrato com Selznick.

No entanto, Kazan (2011, p. 91) enfatiza que as melhores peças para o teatro são aquelas que já estão completas ao nascer, ou seja, quando o primeiro manuscrito já mostra qualidade, sem a necessidade de muitas revisões, o que foi o caso de *Streetcar*:

em ambas *Streetcar named Desire* e *Death of a salesman*, não pedi aos autores por revisões, e os ensaios mostraram que não precisavam de nenhuma. Essas peças nasceram sólidas. O trabalho, a luta, a autoflagelação, ocorreram dentro do autor antes dele tocar na sua máquina de escrever. Normalmente, quando há muita adulteração em um manuscrito, há algo basicamente errado já de início<sup>64</sup>.

De acordo com Kazan, (2011, p. 420)<sup>65</sup> “não havia como estragar *Streetcar*. Não importa quem a dirigisse, com que conceito, com que elenco, em que idioma”.

---

63 GRISSOM, 2015, p. 110, “It is my clarion cry for survival, and I believe that it is heard by most everyone who sees or reads the play—if they have a heart and a shred of truth within them.”

64 KAZAN, 2011, p. 91, “In both *Streetcar Named Desire* and *Death of a Salesman*, I asked the author for no rewriting, and rehearsals didn’t reveal the need for any. Those plays were born sound. The work, the struggle, the self-flagellation, had all taken place within the author before he touched his typewriter. Usually when there is a lot of tampering and fussing over a manuscript, there’s something basically wrong to begin with.”

65 KAZAN, 2011, p. 420, “There was no way to spoil *Streetcar*. No matter who directed it, with what concept, what cast, in what language.”

A direção de Kazan se tornou célebre, apesar do fato de que, no teatro, dificilmente existe uma produção “definitiva” de uma obra, não há um Hamlet definitivo, do mesmo modo que não há uma Blanche definitiva que torna impossível que outras atrizes desempenhem o papel.

A primeira de muitas Blanches que vieram foi a atriz Jessica Tandy (1909-1994). Williams, Selznick e Kazan se encontraram em Los Angeles para assistir Tandy estrelar em outra peça de Williams, *Portrait of a Madonna* (1947), e a atriz foi contratada para o papel de Blanche, deixando ainda o importante papel de Stanley Kowalski a ser definido.

Primeiramente, John Garfield (1913-1952) estava cotado para interpretar Kowalski. Depois disso não ter se concretizado, Burt Lancaster (1913-1994) recebeu a oferta do papel. Ambos esses atores já tinham carreiras e fama em Hollywood, contudo, foi o inexperiente e mais jovem Marlon Brando (1924-2004) que acabou sensibilizando Williams. Brando foi indicado ao papel por Harold Clurman. Kazan e Selznick ambos acharam que o ator era novo demais para o personagem, sendo que a produtora não tinha muito gosto por ele.

Decidiram deixar a decisão para Williams que ficou impressionado com o desempenho do ator. Com sua presença de espírito e sua juventude, Brando ajudou a iluminar um aspecto da obra que estava até então latente. A seguir, há a reprodução de uma carta que revela muito da visão de Williams sobre a peça, enviada pelo autor à sua agente Audrey Wood, logo após a escolha de Brando para o papel:

29 de agosto de 1947

Querida Audrey:

Nem lhe digo o alívio que é termos encontrado um Stanley enviado por Deus na pessoa de Brando. Não me havia ocorrido que um valor excelente viria à tona ao escolher um ator muito jovem para esse papel. Isso humaniza o personagem Stanley, tornando sua brutalidade ou insensibilidade coisa da juventude, em vez de ser de um terrível homem mais velho. Não quero focar a culpa especificamente em nenhum personagem, mas fazer uma tragédia de mal-entendidos e insensibilidade para com outros. Um novo valor veio à tona com a leitura de Brando, que foi, de longe, a melhor leitura que já ouvi. Ele parecia ter criado um personagem dimensional, do tipo que a guerra produziu entre os jovens veteranos. Esse é um valor além de qualquer um que Garfield poderia ter contribuído, e, além de seus dons como ator, ele [Brando] tem grande apelo físico e sensualidade, pelo menos tanto quanto Burt Lancaster. Quando Brando estiver assinado, acho que teremos um elenco realmente impressionante de 4 estrelas, tão intrigante quanto qualquer outro que poderia ser formado e que faz valer a pena todos os problemas que passamos. Tê-lo em vez de uma estrela de Hollywood criará uma impressão altamente favorável, porque removerá o estigma de Hollywood que parece estar atrelado à produção. Por favor, use toda a sua influência para se opor a

qualquer movimento por parte do escritório de Irene para reconsiderar ou atrasar a assinatura do menino, caso ela não se satisfaça com ele (BRANDO; LINDSEY, 1994, p. 119)<sup>66</sup>.

Depois dos papéis principais da peça terem sido escolhidos, Williams deixou os outros sob a responsabilidade de Kazan. Karl Malden (que interpretou Mitch) veio do Actor's Studio e Kim Hunter (Stella) foi sugerida por Selznick para o papel.

A peça havia passado por outras cidades antes de ser levada a Nova York: New Haven, Boston e Filadélfia. Esse é um processo importante na jornada de uma obra à Broadway: a receptividade da peça e a crítica nessas outras localidades ajudam em ajustes ou alterações a serem feitas antes da produção enfrentar os rígidos críticos de Nova York. De modo geral, a peça foi muito bem recebida mesmo nessa fase experimental. Williams (1975, p. 137) escreve que já na Filadélfia podia-se perceber que a peça seria um sucesso.

A apreciação crítica nessas primeiras cidades foi extremamente importante, constituindo-se como documentos valiosos para o teatro e a história cultural norte-americana, pois formam os primeiros registros de um dos mais importantes eventos do teatro americano e mundial. Como destaca Philip C. Kolin (1991, p. 65)<sup>67</sup>, “essas resenhas todas reconheceram a importância indiscutível de *Streetcar* e, assim, prenunciaram a aclamação que aguardava a peça na Broadway e no palco mundial”.

Em 3 de dezembro de 1947, no Ethel Barrymore Theatre, a peça estreou na Broadway e, nessa ocasião, Williams e o elenco foram aplaudidos de pé por quase 30 minutos. Em 22 de dezembro do mesmo ano, a peça foi publicada nos Estados Unidos pela editora New Directions. Na Broadway, ficou em cartaz até 17 de dezembro de 1949 com o elenco original, totalizando o impressionante número de 855 apresentações. A obra recebeu os

---

66 BRANDO; LINDSEY, 1994, p. 119, “August 29, 1947 / Dear Audrey: / I can't tell you what a relief it is that we have found such a God-sent Stanley in the person of Brando. It had not occurred to me before what an excellent value would come through casting a very young actor in this part. It humanizes the character of Stanley in that it becomes the brutality or callousness of youth rather than a vicious older man. I don't want to focus guilt or blame particularly on any one character but to have it a tragedy of misunderstanding and insensitivity to others. A new value came out of Brando's reading which was by far the best reading I have ever heard. He seemed to have already created a dimensional character, of the sort that the war has produced among young veterans. This is a value beyond any that Garfield could have contributed, and in addition to his gifts as an actor he has great physical appeal and sensuality, at least as much as Burt Lancaster. When Brando is signed I think we will have a really remarkable 4-star cast, as exciting as any that could possibly be assembled and worth all the trouble that we have gone through. Having him instead of a Hollywood star will create a highly favorable impression, as it will remove the Hollywood stigma that seemed to be attached to the production. Please use all your influence to oppose any move on the part of Irene's office to reconsider or delay signing the boy, in case she doesn't take to him.”

67 KOLIN, 1991, p. 65, “the reviews all recognized *Streetcar's* unarguable importance and thus foreshadowed the acclaim that awaited the play on the Broadway and the world stage.”

prêmios do New York Drama Critics Circle (Círculo de Críticos de Arte Dramática de Nova York), Donaldson Award e o Pulitzer Prize na categoria drama.

Nesse ponto de sua carreira, Williams tinha apenas uma outra peça de destaque, *The glass menagerie*, que foi estimada como uma peça delicada, elegíaca e lírica. Em comparação, *Streetcar* era escandalosamente diferente, uma peça um tanto sexual e violenta. A recepção crítica inicial foi bastante positiva, com todos os aspectos da peça sendo elogiados: escrita, atuação, direção e design. Alguns ficaram impressionados com a natureza austera e sexual da peça, mas esses eram minoria (HEINTZELMAN, SMITH-HOWARD, 2005, p. 276).

Como escreveu Irwin Shaw (1947)<sup>68</sup>, “até mesmo os porteiros e vendedores de ingressos no Teatro Ethel Barrymore são lindos nessas noites, e o policial na esquina da Forty-seventh Street e Eighth Avenue, e o seu cavalo. Tal é o efeito de uma peça magnífica, magnificamente feita”. Brooks Atkinson (1947)<sup>69</sup> destacou que a peça revelou Williams como “um dramaturgo genuinamente poético, cujo conhecimento das pessoas é honesto e profundo”. Harold Clurman (1948/1994)<sup>70</sup> chamou atenção para o fato de que o impacto da peça naquele momento foi especialmente forte porque, de um modo único, é uma obra que consegue ser ao mesmo tempo pessoal e social “e inteiramente um produto de nossos tempos atuais”.

O filme baseado na peça, de 1951, também dirigido por Elia Kazan, contribuiu ainda mais para a popularização da obra. Nessa adaptação, o elenco da produção na Broadway foi todo mantido com a exceção de Jessica Tandy, que foi substituída por Vivien Leigh no papel de Blanche Dubois. Essa versão cinematográfica também não deixou de causar certa controvérsia, com diversas partes do filme sendo censuradas e alteradas sem o consentimento de Kazan e Williams. Na transposição do palco para as telas, a mudança mais significativa ocorreu no final da trama: na peça, Stella continua com seu marido Stanley mesmo depois de ele ter estuprado sua irmã Blanche; no filme, sob pressão dos censores que exigiram que

---

68 SHAW, Irwin, 1947, disponível em <<https://newrepublic.com/article/131954/brutal-beauty-streetcar-named-desire>> (Acesso em: 13 dez. 2016), “even the ushers and ticket-takers at the Ethel Barrymore Theater are beautiful these nights, and the cop on the corner of Forty-seventh Street and Eighth Avenue, and his horse. Such is the effect of a magnificent play, magnificently done.”

69 Atkinson, 1947, disponível em: <<http://www.nytimes.com/books/00/12/31/specials/williams-streetcar.html>> (Acesso em: 13 dez. 2016), “And it reveals Mr. Williams as a genuinely poetic playwright whose knowledge of people is honest and thorough.”

70 CLURMAN, 1948, “its impact at this moment is especially strong, because it is virtually unique as a stage piece that is both personal and social and wholly a product of our life today”.

Stanley fosse punido pela sua transgressão, Stella pega o bebê recém-nascido do casal e proclama que eles nunca retornariam para a casa do marido.

Como já destacado, nessa época, a indústria do cinema atuava sob restrições relevantes. Sendo ela uma das formas de entretenimento em massa mais populares, havia a cobrança para que os filmes produzidos no país seguissem o princípio básico de que o mal deveria ser punido e o bem recompensado, e qualquer inclinação favorável ao mal deveria ser eliminada. Como ressalta R. Barton Palmer (1997, p. 208-209), durante os anos quarenta, os estúdios de Hollywood foram, em geral, bastante cuidadosos para não ofenderem seu público mais tradicional e avidamente promoveram uma visão idealizada dos valores e da sociedade americana.

Desde a sua estreia, *A streetcar named Desire* foi produzida mais de 20.000 vezes, e, mundialmente, se constitui como a peça teatral americana mais popular de todas (HEINTZELMAN, SMITH-HOWARD, 2005, p. 277).

Neste capítulo, foi abordada a importância dessa obra no contexto de partida norte-americano e, nos dois seguintes, observa-se como essa peça, em três versões traduzidas para o português, tem feito parte dos repertórios culturais brasileiros.

### 3. O PROCESSO TRADUTÓRIO: ASPECTOS GERAIS

*Uma obra verdadeiramente literária desdobra-se sempre em um horizonte de tradução.*

Antoine Berman (2002, p. 24)

Neste capítulo, o esquema teórico de descrição de traduções literárias de Lambert e Van Gorp (1985) é adotado para analisar as três traduções para o português de *A streetcar named Desire* (*Um bonde chamado Desejo*) e seu correspondente em inglês em quatro estágios: dados preliminares, macroestrutura, microestrutura e contexto sistêmico.

A primeira tradução é de Brutus Pedreira e foi publicada em 1976 pela editora Abril Cultural, em São Paulo. A segunda é de Vadim Nikitin e foi publicada em 2004 pela editora Peixoto Neto, em São Paulo. A terceira é de Beatriz Viégas-Faria e foi publicada em 2008 pela editora L&PM, em Porto Alegre, sendo que a edição analisada é uma reimpressão de 2011. A edição adotada do texto de partida em inglês é a versão “definitiva” da peça publicada em 2004 pela editora New Directions, em Nova York, nos Estados Unidos.

Primeiramente, para uma melhor contextualização, são apresentados um resumo expandido da peça e os perfis dos tradutores.

#### 3.1. Resumo da peça *A streetcar named Desire*

*Streetcar* se passa logo após a Segunda Guerra Mundial, em New Orleans, Louisiana, no sul dos Estados Unidos.

O apartamento do casal Kowalski fica em um bairro pobre, mas charmoso, no quarteirão francês (*French Quarter*) da cidade. Stella, de vinte e cinco anos de idade, vive com o seu marido, Stanley Kowalski, de quem está grávida. É verão e o calor é intenso. Blanche Dubois, irmã mais velha de Stella, de 30 anos, chega inesperadamente à cidade com todos os seus pertences. Blanche e Stella têm um reencontro caloroso, mas Blanche tem más notícias: Belle Reve, a propriedade da família Dubois, foi perdida. Blanche havia permanecido na propriedade cuidando de sua família moribunda após Stella ter ido embora

para tentar criar uma nova vida para si. Blanche encontra o seu cunhado, Stanley, pela primeira vez e, imediatamente, ela se sente desconfortável com o marido da irmã. Já no início da peça, Stanley se posiciona como antagonista de Blanche. Nas primeiras interações entre os dois, descobre-se que Blanche já foi casada quando era mais jovem, mas seu marido morreu, suicidando-se e deixando-a viúva e extremamente perturbada.

Stanley inicialmente desconfia que Blanche está tentando roubar a parte de Stella da propriedade Belle Reve, mas ele logo percebe que Blanche não é capaz desse tipo de coisa. Apesar disso, a animosidade entre os dois continua. Blanche toma longos banhos, critica a pobreza do apartamento e irrita Stanley. A brutalidade de Stanley, verificada pelo leitor na linguagem usada por essa personagem, igualmente incomoda Blanche e ele não faz nenhum esforço para ser gentil com ela. Uma noite, durante um jogo de pôquer (uma das cenas mais importantes da peça), Stanley fica bêbado e bate em Stella. As irmãs procuram refúgio no apartamento de seus vizinhos de cima, mas logo Stella retorna a Stanley. Blanche é incapaz de compreender a intensa relação física entre o casal. Naquela noite, ela também conhece Mitch, um dos amigos de Stanley, o que suscita uma atração mútua imediata.

No dia seguinte à noite do pôquer, Stanley ouve Blanche dizendo coisas terríveis sobre ele em um de seus monólogos mais célebres e marcantes (analisado mais adiante nesta dissertação). A partir de então, Stanley dedica-se inteiramente à destruição da *Southern Belle*. Blanche tem um passado obscuro que tenta ao máximo esconder: após a perda da família e das terras, sentindo-se extremamente abalada e sozinha, Blanche passou a procurar a companhia de estranhos em busca de algum conforto. Seus numerosos encontros sexuais destruíram a sua reputação em Laurel, cidade em que morava anteriormente, ocasionando a perda de seu emprego como professora de inglês e a sua expulsão da cidade.

A tensão no apartamento dos Kowalski só aumenta durante todo o verão. Blanche e Stanley se veem como inimigos e, procurando alívio, Blanche se entrega cada vez mais à bebida. Stanley, enquanto isso, investiga e descobre o histórico de Blanche e passa as informações que encontra para Mitch. Embora Blanche e Mitch já estivessem falando de casamento, depois que ele descobre a verdade sobre o seu passado, ele perde todo o interesse por ela. No aniversário de Blanche, Mitch a deixa esperando, abandonando-a de vez. Nessa ocasião, Stanley dá de presente a Blanche uma passagem de ônibus de volta a Laurel. Blanche passa mal com esse desdobraimento. Não há possibilidades de ela voltar a Laurel e Stanley sabe disso. Enquanto Blanche passa mal no banheiro, Stella briga com Stanley pela

insensibilidade de seu ato. Durante essa discussão, Stella pede para ser levada ao hospital, pois havia entrado em trabalho de parto.

Naquela noite, Mitch confronta Blanche sobre o seu passado e ela revela com detalhes seus atos em Laurel. Apesar de tudo, Blanche pede que ele se case com ela, mas Mitch recusa.

Ainda na mesma noite, Stanley volta à sua casa para dormir enquanto Stella continua no hospital. Blanche ataca Stanley verbalmente, acabando com seu bom humor, e Stanley não deixa barato: em resposta, ele destrói todas as ilusões tão bem idealizadas de Blanche até que ele a estupra.

Algumas semanas depois, outra jogatina de pôquer acontece no apartamento de Stanley. Blanche contou a Stella sobre o estupro, mas Stella escolheu não acreditar. Um médico e uma enfermeira vêm buscar Blanche para levá-la a um sanatório. Stanley e seus amigos continuam seu jogo de pôquer como se nada estivesse acontecendo. Fim da peça.

### **3.2. Os tradutores**

Nesta seção, são apresentados os perfis dos três tradutores evidenciando se são nativos da cultura de chegada (Brasil) ou estrangeiros, se são apenas tradutores ou se exercem ou exerceram outras profissões, se são também escritores e publicaram livros autorais, quais línguas dominam/com as quais trabalham, que gênero de obra geralmente traduzem, que outros trabalhos traduziram, quais são as suas abordagens com a tradução e se escreveram artigos ou estudos sobre tradução.

#### **3.2.1. Brutus Pedreira**

Brutus Dacio Germano Pedreira nasceu em 22 de abril de 1898, em Melo, no Uruguai, onde seu pai, Joaquim Maria Pedreira Junior, atuava como vice-cônsul do Brasil. Iniciou seus estudos em Melo e dominava o idioma espanhol. Em 1913 ingressou no Colégio Militar de Porto Alegre, onde cursou disciplinas como inglês, francês e alemão, conseguindo nota máxima em todas. Em seguida, frequentou o Conservatório de Música de Porto Alegre. Não concluiu seus estudos formais, mas, ao longo dos anos, exerceu as funções de pianista, ator, professor de música e teatro, crítico, tradutor, diretor e produtor teatral.

Iniciou sua carreira artística como pianista e chegou a ser um dos professores do Conservatório de Música do Distrito Federal, no Rio de Janeiro, junto ao importante compositor Heitor Villa-Lobos. Contudo, uma enfermidade nas mãos fez com que mudasse a direção de sua carreira e Pedreira passou a se dedicar especialmente ao teatro.

Não se pode desvencilhar o nome de Brutus Pedreira da história do teatro brasileiro. Como um dos fundadores do grupo Os Comediantes, responsável pela encenação da peça *Vestido de noiva* (1943), de Nelson Rodrigues, Pedreira estava diretamente envolvido com um dos marcos mais importantes da arte teatral no país, tendo sido um dos fomentadores da fundação do “moderno teatro brasileiro” com a montagem e a sua atuação como um dos personagens na moderna peça de Rodrigues.

Zbigniew Ziembinski, diretor de *Vestido de noiva*, além da primeira montagem de *Streetcar* em tradução no país (mais detalhes na seção 3.6 do contexto sistêmico), destaca que Os Comediantes foram verdadeiros divisores de águas entre o antigo e o novo teatro brasileiro e o quanto a companhia estava à frente de seu tempo:

antes, da época de Martins Pena, Macedo, Alencar, Machado de Assis, Oduvaldo Viana, Viriato Correia, [o teatro] era considerado, em geral, como simples diversão, com alguns bons intérpretes, mas de fundo sabor provinciano. Com Os Comediantes, o teatro brasileiro adquiriu consciência de sua importância como imperativo de comunicação. Com um núcleo de jovens artistas dedicados obstinadamente a um grande sonho de arte, em contato com obras marcantes do repertório internacional, utilizando todos os recursos cênicos necessários, na altura do que melhor se fazia no mundo, suas montagens eram estudadas em profundidade, até os mínimos detalhes de técnica (*O Cruzeiro*, 1978).

Foi nesse contexto, de quando o teatro feito no Brasil era, basicamente, para fazer rir com as comédias de costumes (as chamadas “fábricas de gargalhadas”) que Brutus Pedreira, Tomás Santa Rosa, Agostinho Olavo, Luiza Barreto Leite, entre outros, iniciaram a importante companhia Os Comediantes, no ano de 1940, no Rio de Janeiro. Todos, até então, eram amadores no meio teatral. A peça de estreia do grupo foi *Così è (se vi pare)*, de Luigi Pirandello, traduzida por Pedreira do italiano para o português com o expressivo título *A verdade de cada um*.

Pedreira continuou a traduzir para Os Comediantes e outras companhias teatrais peças como *De repente no verão passado*, de Tennessee Williams, *Henrique IV*, de Pirandello, *Volpone*, de Ben Jonson, *Casa de bonecas*, de Henrick Ibsen, *As feiticeiras de Salem*, de Arthur Miller, *Os interesses criados*, de Jacinto Benavente, *O jubileu*, de Anton Tchekov,

junto a Eugenio Kusnet, *Escurial*, de Michel de Ghelderode, junto a Nelson Dantas, entre outras, de acordo com os registros no acervo da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT)<sup>71</sup>.

Há ainda várias traduções de peças atribuídas a Pedreira na imprensa da época, mas que não foram registradas na SBAT, como *A cantora careca*, de Eugene Ionesco, *Ratos e homens*, de John Steinbeck, *Seis personagens à procura de um autor*, de Luigi Pirandello (tradução que também foi publicada na coleção Teatro Vivo em 1977), *Sganarello*, de Molière, *O inspetor geral*, de Nikolai Gogol, *Jardim das cerejeiras* e *As três irmãs*, de Anton Tchekov.

De acordo com Almeida Prado (2001, p. 20), “entre as peças apresentadas no triênio de 1930-1932, apenas duas se intitulavam dramas, contra 69 revistas e 103 comédias”. Observando o conjunto de traduções realizadas por Pedreira de obras em italiano, espanhol, inglês, norueguês, russo, etc., percebe-se que as peças escolhidas pelo tradutor para encenação destoam da tradição prevalecente no Brasil até então. Como destaca André Lefevere (1992), profissionais como críticos, resenhistas, professores e, especialmente, tradutores têm o poder de fomentar ou reprimir certas obras literárias, movimentando os sistemas literário e teatral introduzindo inovação. Pedreira, junto à companhia dos Comediantes, foi responsável por revolucionar o repertório teatral no Rio de Janeiro e em São Paulo, abrindo espaço para dramas como *Streetcar* serem encenados e bem recebidos no país, e também por apresentar ao sistema teatral brasileiro, de forma mais metódica, diversos autores consolidados.

O tradutor escreveu para revistas e periódicos críticas teatrais e musicais a partir do ano de 1931 e com mais afinco na década de 1950, quando seu nome já havia atingido mais peso.

Entre 1958 e 1962, Brutus Pedreira lecionou na recém-fundada Escola de Teatro na Universidade Federal da Bahia (UFBA)<sup>72</sup>, onde foi responsável pelo setor de traduções, promovendo a tradução sequencial de peças teatrais (SANTANA, 2011, p. 495). Foi nesse período, para as atividades da Escola, que Pedreira realizou a sua tradução de *Streetcar*.

Em 1962, Brutus Pedreira foi convidado para chefiar a divisão de teatro da Fundação Cultural de Brasília. Subordinou sua ida à capital à rescisão de seu contrato com a UFBA (*Ultima Hora*, 1962, p. 3). Em 1964, o tradutor faleceu aos 66 anos.

---

71 Disponível na página da Biblioteca Nacional: <[http://catcrd.bn.br/scripts/odwp012k.dll?INDEXLIST=sbat\\_pr:sbat\\_db](http://catcrd.bn.br/scripts/odwp012k.dll?INDEXLIST=sbat_pr:sbat_db)>. Acesso em: 14 fev. 2017.

72 <[http://www.teatro.ufba.br/escola/historia\\_escola\\_de\\_teatro.htm](http://www.teatro.ufba.br/escola/historia_escola_de_teatro.htm)>. Acesso em: 21 fev. 2017.

### 3.2.2. Vadim Nikitin

Vadim Valentinovitch Nikitin nasceu em Moscou, na Rússia, em 7 de setembro de 1972, e vive no Brasil desde 1976. Seu pai, Valentin Gaft, é um dos mais conhecidos atores do teatro e cinema russos.

Nikitin formou-se em Letras na Universidade de São Paulo (USP) onde também fez pós-graduação em literatura brasileira. É tradutor, ator, diretor e professor. Atuou em *Bacantes*, de Eurípedes, *Ela*, de Jean Genet, *Toda nudez será castigada*, de Nelson Rodrigues, entre outras peças. Foi um dos protagonistas do filme *Anna K.* (2014, releitura da obra *Anna Karenina*, de Tolstói), de José Roberto Aguilar, junto à atriz Leona Cavalli e Boris Schnaiderman (um dos mais importantes tradutores do russo para o português). Nikitin dirigiu *Os sete gatinhos*, de Nelson Rodrigues, *Os malefícios do tabaco*, de Anton Tchêkhov, e *Canção de cisne*, adaptado de *O canto do cisne*, também de Tchêkhov.

Como tradutor, Nikitin traduziu obras de Fiódor Dostoiévski diretamente do russo para o português: as novelas *A dócil* e *O sonho*, publicadas como *Duas narrativas fantásticas* (2003). Em seu prefácio (*Notas do subtexto*) a essa obra (DOSTOIÉVISKI, 2003, p. 9), Nikitin destaca o fato de que o tradutor seguiu “à risca”, em português, a pontuação de Dostoiévski, “propositalmente incomum” e que “também fere o ouvido russo” (o uso singular de travessões e o emprego de pontos finais no lugar de pontos de interrogação ou exclamação). Nikitin adota a mesma estratégia ao traduzir a pontuação na peça *Streetcar*, de Williams, como será demonstrado mais adiante nesta dissertação. Além disso, também a fim de transferir a estilística do celebrado autor russo para o português, Nikitin relata que buscou reproduzir sua repetição quase obsessiva de algumas palavras e expressões, como “então” e “de repente”.

Nikitin traduziu contos infantis de Liev Tolstói do russo para o português, reunidos em *Histórias de bichos* (2013), e também peças de teatro escritas por Federico García Lorca (*Os títeres de porrete e outras peças*, 2007), um dos mais importantes poetas espanhóis do século XX. Ambas as obras foram publicadas pela Edições SM.

Nikitin traduziu a prosa da francesa Marguerite Duras, *O homem sentado no corredor/A doença da morte* (2007), publicação da editora Cosac Naify, na coleção Mulheres Modernistas, com *A dança da morte* tendo sido adaptada para o palco teatral. Além disso, o tradutor traduziu também para o teatro a adaptação cênica que o dramaturgo espanhol José

Sanchis Sinisterra fez do conto *Bartleby, the scrivener*, de Herman Melville, e *Timão de Atenas*, de Shakespeare.

Em entrevista para Paula Dume (2010)<sup>73</sup>, da *Folha de São Paulo*, Nikitin ressalta que não se considera um tradutor profissional “que pode avaliar as agruras de uma ou outra tradução”. Para Nikitin, se entregar a um texto para trazê-lo ao português é sempre questão de vida ou morte: “cada palavra, cada expressão, cada vírgula – com o perdão da hipérbole – são náufragos a serem resgatados em mar aberto”. Sobre traduzir do russo para o português, Nikitin (DUME, 2010) destaca que essas traduções sempre foram mais difíceis

porque mexem com o russo que eu poderia ter sido e que não fui. Vim de Moscou para São Paulo aos 4 anos, e acho que nunca acabei de chegar. De modo que o exercício da tradução, nesse caso, é uma permanente travessia, que tem a ver de perto com o tempo ilimitado de trabalho. A tradução de “*Duas Narrativas Fantásticas*” foi um salto mortal na minha vida.

Ao ser perguntado por Dume (2010) como consegue traduzir diretamente do russo ao português “sem ferir a característica da língua materna do escritor”, Nikitin responde o seguinte:

traduzir é ferir. Ser tradutor é saber que a ferida é doce, é saber lambe-la a ferida. As traduções indiretas, como as russas recendendo a perfume francês, pecam justamente por quererem dar a impressão de que não houve parto, não houve dor, não houve um voo transatlântico entre as almas das palavras. É claro que é melhor “ir à fonte”, o grande conselho que se dá tanto a tradutores quanto a pesquisadores. Mas, no caso de uma língua e de uma cultura, arrogar-se ao grau de “tradutor fiel” é tão ridículo quanto tentar manter a castidade em pleno gozo de um “ménage à trois”. Na minha próxima tradução, seja ela de que língua for, quero assinar assim: “Traição: Vadim Nikitin”.

A presença e a história da literatura russa traduzida (indireta e diretamente) no Brasil se constituem como terrenos fecundos de estudo e envolvem importantes personagens do âmbito dos estudos tradutórios brasileiros: Boris Schnaiderman, Rubens Figueiredo, Rubem Braga, Rachel de Queiroz, Monteiro Lobato, Jorge Amado, etc. Segundo Denise Sales (apud VIEIRA, 2012), “a tradução de literatura russa no Brasil passou por várias fases e agora realmente chegou a vez das traduções diretas”. Nikitin se insere no grupo elencado nessa nova fase da tradução no país. Se insere também na história da tradução teatral no Brasil, tendo se dedicado ao serviço da arte dramática sobretudo como tradutor e sendo um dos responsáveis

---

73 Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/livrariadafolha/776099-dostoievski-nao-e-um-classico-e-sim-um-maldito-diz-vadim-nikitin-tradutor-do-autor.shtml>>. Acesso em: 11 fev. 2017.

pela perpetuação de *Streetcar*, uma das mais importantes obras do teatro moderno norte-americano.

### 3.2.3. Beatriz Viégas-Faria

Beatriz Viégas-Faria nasceu em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, em 1956. É professora da Universidade Federal de Pelotas. É formada em Letras-Tradutor/Intérprete na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e especialista em Linguística Aplicada ao ensino de inglês na mesma instituição. Fez mestrado em Linguística Aplicada na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), onde também fez doutorado com período sanduíche na Inglaterra (University of Warwick)<sup>74</sup>.

Na pós-graduação, Viégas-Faria se dedicou ao estudo da tradução de implicaturas (os significados implícitos, as entrelinhas, os subentendidos) nos diálogos das peças de Shakespeare *Romeu e Julieta* (mestrado) e *Sonho de uma noite de verão* (doutorado), ambos trabalhos direcionados à aplicação de teorias linguísticas a questões de tradução literária.

O trabalho inicial de Viégas-Faria com tradução inclui experiência com tradução e versão de textos científicos e técnicos, mas seu objetivo sempre foi trabalhar com a tradução literária. Depois de ter alguns de seus contos publicados, traduziu o romance *The fountainhead/A nascente* (1993), de Ayn Rand, e, desde então, a tradução de ficção é a sua atividade de preferência. Segundo a tradutora (VIÉGAS-FARIA, 2008a, p. 4)<sup>75</sup>,

textos ficcionais são o meu interesse maior, porque a ficção e o uso artístico e estético da linguagem me fascinam desde a infância. A tradução literária, para mim, une trabalho e prazer, me dá a chance de exercitar minha seriedade profissional em cima de algo estimulante, que por vezes beira o euforizante. Admiro quem faz uso original da linguagem (seja em prosa, poesia, teatro, cinema) para contar uma história também original. Admiro, nos autores que traduzo, o cuidado artesanal que encontro na montagem de seus textos; e é esse mesmo cuidado artesanal que me leva a montar minhas traduções de ficção. Tenho especial preferência por diálogos. Argumentações cheias de amor e/ou ódio me encantam.

O estudo contínuo de teorias linguísticas e semânticas e de semiótica do teatro coincidiu com o trabalho de tradução dramática, sobretudo da dramaturgia shakespeariana, dessa tradutora. Viégas-Faria (2008a, p. 4) relata que, em um processo de sinergia, a tradução das peças enriquece o seu trabalho acadêmico e o seu trabalho de pesquisa contribui para uma

74 Currículo Lattes disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/1780670647812562>>. Acesso em: 21 fev. 2017.

75 Em entrevista para o portal Escolha seu Shakespeare, disponível em: <[www.dbd.puc-rio.br/shakespeare/pdfs/entrevistaBeatrizViegasFa.pdf](http://www.dbd.puc-rio.br/shakespeare/pdfs/entrevistaBeatrizViegasFa.pdf)>. Acesso em: 21 fev. 2017.

crescente melhoria de suas traduções. Viégas-Faria traduziu cerca de 20 peças de Shakespeare publicadas pela editora L&PM desde 1998.

Sobre traduzir Shakespeare, Viégas-Faria (2008b) enfatiza que uma das mais importantes dificuldades enfrentadas é o deslocamento temporal, o fato de que os textos de partida e traduzido estão a séculos de distância um do outro: “todo texto que entra para o cânone (passa a ser considerado um clássico da literatura) é texto que resiste ao tempo, por seus muitos méritos. Entretanto, esse “resistir ao tempo” não é indolor”, haja vista o longo histórico de edição, censura e (mais atualmente) restauração que têm passado os textos do autor.

Para a tradutora, outra dificuldade de tradução dos textos shakesperianos e teatrais, em geral, é a tradução de diálogos, “uma das mais difíceis empreitadas intelectuais” que se pode acarretar, considerando-se especialmente que cada personagem é composto de um modo distinto e único. Segundo Viégas-Faria (2008b),

tradicional e convencionalmente, diz-se que a tradução da poesia é a mais difícil de todas. Contudo, eis a grande conclusão de meus estudos de doutoramento (sobre tradução teatral): traduzir diálogos é infinitamente mais difícil. Isso porque o diálogo ficcional é um texto escrito para ser falado. Não é a transcrição de uma conversa, pois seus objetivos incluem o efeito estético sobre o leitor/espectador. É um texto escrito com marcas de oralidade. Não sendo um monólogo, é um texto que envolve dois ou mais falantes – as personagens. Cada personagem tem seu próprio jeito de falar, seu idioleto (do contrário, elas não seriam verossímeis). O tradutor não pode homogeneizar as falas, pois isso seria assassinar o texto.

É inegável a força cultural do trabalho dramático de William Shakespeare, atestada pela presença constante de suas peças nos palcos teatrais do mundo inteiro e pelo crescente número de reescrituras de sua obra (adaptações de suas peças para outras mídias, traduções, etc.). Segundo Marcia Martins (2008, p. 1), as múltiplas traduções do teatro shakespeariano têm um papel fundamental no sucesso e na perpetuação do autor, “já que, sem essas traduções, Shakespeare não teria conseguido ocupar por tanto tempo um lugar tão central no cânone ocidental – até pelo fato de escrever em uma língua que só se tornou hegemônica em meados do século XX”.

Viégas-Faria tem um papel relevante na perpetuação de Shakespeare no Brasil. Muitas de suas traduções de trabalhos dramáticos do autor foram levadas aos palcos brasileiros, além de terem sido publicadas no formato acessível da editora L&PM.

Viégas-Faria recebeu duas vezes por seus méritos tradutórios o Prêmio Açorianos de Literatura da Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre. Em 2000, com a tradução de *Otelo*; e, em 2007, com a tradução de *Trabalhos de amor perdidos*. Tem um livro autoral de poesia publicado, *Pampa pernambucano* (2001), pelo qual também recebeu o Prêmio Açorianos por revelação em poesia.

A contribuição de Brutus Pedreira a serviço das artes foi vasta e significativa. Há uma premissa bastante difundida pelos profissionais do palco de que se aprende teatro verdadeiramente na prática. Esse foi certamente o caso de Pedreira, que iniciou na área como amador e pouco depois seu nome já estava consolidado no meio, especialmente como tradutor teatral.

De modo semelhante a Pedreira, Vadim Nikitin é um profissional do teatro. Além de tradutor de peças, é ator e diretor. Aliada a sua prática teatral, há a sua formação em literatura que, por certo, influencia de modo positivo a sua prática tradutória. Ambos esses tradutores nasceram fora do Brasil e suas vivências de línguas, no âmbito familiar e institucional, também, sem dúvidas, influenciam suas traduções.

Os estudos linguísticos e literários de Beatriz Viégas-Faria sempre estiveram direcionados ao campo da tradução teatral. Tem experiência como tradutora de uma das maiores editoras do país e sua ocupação principal é lecionar e estudar tradução. Recebeu prêmios por suas traduções e por sua escrita autoral e tem um profundo conhecimento de como funciona a literatura.

Como ressaltado por Anthony Pym (1998), tradutores exercem a relevante função de agentes que transferem entre línguas não apenas textos, mas repertórios culturais. Esse é certamente o caso da prática tradutória de Pedreira, Nikitin e Viégas-Faria, três tradutores que deixaram importantes marcas nos sistemas culturais brasileiros.

### **3.3. Dados preliminares**

O esquema teórico de descrição de traduções literárias de Lambert e Van Gorp (1985) permite uma investigação panorâmica e gradual dos textos em análise em quatro estágios diferentes. Neste primeiro estágio dos dados preliminares, são descritas informações sobre o formato (capas, coleções e paratextos) da edição do texto de partida da peça *Streetcar* (como parâmetro de comparação com as edições brasileiras) e das três traduções para o português. Ressalta-se que “Tradução 1” se refere à tradução de Brutus Pedreira (1976),

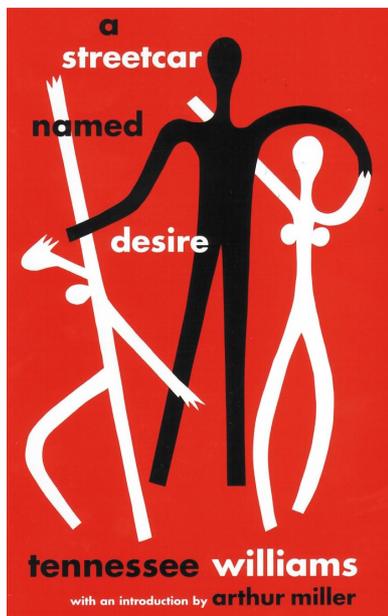
“Tradução 2” à tradução de Vadim Nikitin (2004) e “Tradução 3” à tradução de Beatriz Viégas-Faria (2008).

Segundo Gerard Genette (2009), os elementos verbais e não verbais que cercam e prolongam as traduções auxiliam na complexa mediação entre a obra e o leitor. Como o tradutor é a figura principal nesse processo de intermédio, neste estágio, busca-se especialmente averiguar a visibilidade (VENUTI, 1995) de cada um nas edições brasileiras da peça, considerando sobretudo que “a ilusão artística de sua inexistência é desnecessária” (NEWMARK, 1988, p. 93).

### 3.3.1. Aspectos formais: capas e contracapas

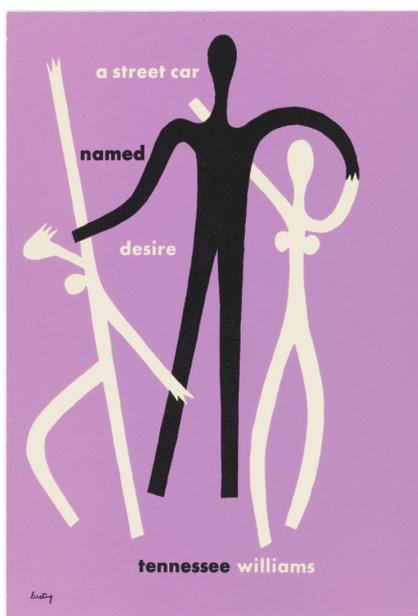
A capa da edição do texto de partida *A streetcar named Desire*, publicada pela editora New Directions, em 2004, traz uma ilustração minimalista de um homem e duas mulheres que representam as personagens principais da trama: Stanley, Stella e Blanche. O título da peça se encontra na parte superior da capa e o nome do autor está na extremidade inferior, onde há também a informação de que a edição traz uma introdução elaborada por Arthur Miller.

Imagem 1: Capa da edição do texto de partida (New Directions, 2004)



É importante destacar que a capa dessa edição de 2004 é uma adaptação da capa original da primeira publicação da peça de Williams por essa mesma editora em 1947. Consta a informação na contracapa que o responsável pelos elementos gráficos em questão foi o designer Alvin Lustig (1915-1955), cujo trabalho revolucionou a apresentação de livros em relação às suas capas nos Estados Unidos. Lustig projetou diversas capas para a New Directions, dentre elas estão as de outros trabalhos de Williams, além de obras de Henry Miller, Joseph Conrad, James Joyce, D. H. Lawrence e Ezra Pound. James Laughlin, fundador da New Directions, atribui a Lustig e suas capas, efetivamente modernas, o fato de que as vendas da editora americana aumentaram bastante nas décadas de 1940 e 1950: com a contribuição do designer, os livros da editora, que antes eram escondidos entre as prateleiras das livrarias, passaram a ganhar lugar de destaque nas vitrines<sup>76</sup>.

Imagem 2: Capa da primeira edição do texto de partida (New Directions, 1947)



A título de comparação, é apresentada a imagem da capa da primeira publicação de *Streetcar* projetada por Lustig. Além da diferença de cor (a de 2004 é vermelha e a original é lilás), a disposição do título da peça e do nome do autor também difere. Na edição de 2004,

---

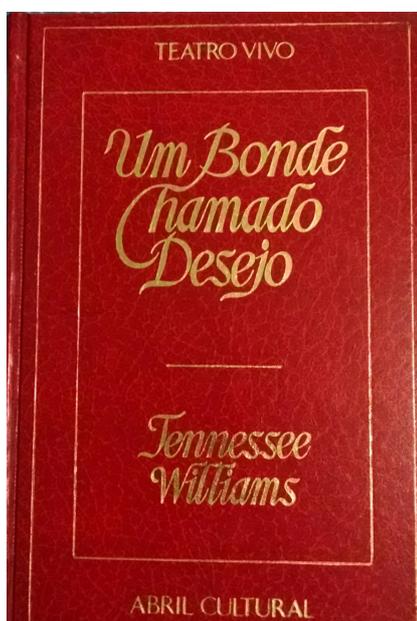
76 “What is quite as important: these jackets have enormously increased the sale of the New Classics Series. About eight books were in print before Lustig came into the picture. They were jacketed in a very conservative, “booky”, way. Sales were pretty dreary. Then we brightened the books up with the Lustig covers. Immediately, they began to move. Stores which had been ordering one book at a time began ordering five books at a time. It was clear that the visual appeal was doing its work. Stores began devoting window displays to the books where before they had hidden them away on the shelves”, disponível em <[http://www.alvinlustig.com/bp\\_intro3.php](http://www.alvinlustig.com/bp_intro3.php)>. Acesso em: 23 nov. 2016.

eles recebem mais destaque, em fonte maior. Na edição de 1947, “streetcar” aparece com os dois elementos da palavra separados: “street car”; e há a assinatura de Lustig, não presente na edição de 2004.

A contracapa da publicação de 2004 traz a informação de que essa é a edição definitiva do premiado texto de Williams (“*The definitive text of Tennessee Williams’s Pulitzer Prize and Drama Critics Circle Award - winning play*”). Além disso, há uma citação da introdução de Miller e outra do importante cineasta americano Francis Ford Coppola (“*Lyrical and poetic and human and heartbreaking and memorable and funny*”), ambas enaltecendo a obra. Há também o número do ISBN, o preço da edição (US \$11,95/ CAN \$12,99) e o site da editora (ndbooks.com). Um texto de dois parágrafos, ainda na contracapa, ressalta o impacto de *Streetcar* quando foi produzida nos palcos em 1947 que continua visível nos dias atuais, fazendo da peça um clássico. O papel de Arthur Miller é, então, enfatizado como a figura de maior autoridade e de mais rica perspectiva para comentar sobre a obra em questão.

A edição da Tradução 1 (1976), de Brutus Pedreira, consiste em uma publicação de luxo: capa dura em tons de vermelho com letras e detalhes dourados.

Imagem 3: Capa da edição de chegada publicada pela editora Abril Cultural (1976)



A primeira informação, na parte superior da capa, é a coleção em que a peça se insere: Teatro Vivo. Abaixo, aparecem o título da peça, *Um bonde chamado Desejo*, e, com a mesma fonte, porém, em tamanho menor, o nome do autor, Tennessee Williams. Na margem

inferior, consta o nome da editora: Abril Cultural. O nome do tradutor não aparece na capa. A contracapa apresenta a mesma composição em vermelho, mas não traz nenhum dado. Esse formato é padronizado em todos os volumes da coleção Teatro Vivo.

É relevante ressaltar algumas informações sobre essa coleção da Abril Cultural, já que é uma das poucas lançadas no Brasil dedicada exclusivamente à publicação de textos teatrais. A coleção foi publicada entre os anos de 1976 e 1977 e possui 36 volumes. Dentre esses, apenas dois são dedicados a trabalhos de autores brasileiros: a peça *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, e *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues.

Com exceção dessas duas peças brasileiras e do primeiro volume da coleção (de título *Introdução e História*), que consiste em uma introdução e um breve panorama do teatro no ocidente, os outros volumes são todos traduções de peças teatrais de autores como Edward Albee, Eugene O'Neill e Arthur Miller, contemporâneos de Williams, além de outros, de tradições e épocas diferentes que, mais ou menos, têm composto o cânone teatral ocidental: Sófocles, Aristófanes, Molière, William Shakespeare, Henrik Ibsen, George Bernard Shaw, Bertolt Brecht, Samuel Beckett, entre outros.

Essa coleção da Abril Cultural começou a ser vendida em bancas de jornais e revistas no Brasil em abril de 1976. A cada 15 dias, era lançado um volume novo. Dentre os responsáveis pela coleção, é importante mencionar Sábado Magaldi, um dos mais importantes críticos do teatro brasileiro e autor de obras seminais como o seu *Panorama do teatro brasileiro*, publicado pela primeira vez em 1962, que ainda tem sido expandido e editado regularmente. Magaldi recebe o crédito de “consultoria”, mas a natureza de suas atividades como consultor na coleção não é informada.

Nas informações catalográficas, consta que a edição usada da Tradução 1 é a primeira de 1976.

A capa da Tradução 2 (2004), de Vadim Nikitin, também traz como primeiro elemento o nome da coleção em que a peça traduzida foi publicada pela editora Peixoto Neto: Os grandes dramaturgos. A coleção tem como objetivo reunir “o que de melhor foi escrito no gênero dramático em 25 séculos: das antigas tragédias gregas até as obras dos melhores dramaturgos contemporâneos”. Entre outras traduções já publicadas nessa coleção, estão trabalhos como *Hamlet* (2004), de Shakespeare, *A importância de ser Fiel* (2007), de Oscar Wilde, *A profissão da senhora Warren* (2004), de Bernard Shaw, *Longa jornada noite adentro* (2004), de Eugene O'Neill e *A volta ao lar* (2007), de Harold Pinter.

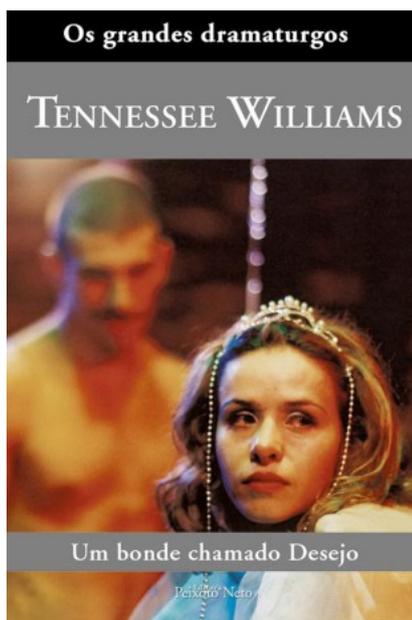
Como destaca Cassiano Elek Machado (2004)<sup>77</sup>, essa coleção veio preencher uma lacuna de longa data:

os leitores brasileiros dos clássicos do teatro mundial vinham esperando, esperando, esperando, como os personagens que aguardam a chegada de Godot. Tal como Godot, na peça de Samuel Beckett, eles não apareciam. Há quase 30 anos as livrarias nacionais não viam a publicação sistemática de grandes textos da dramaturgia universal.

Silvana Garcia (apud MACHADO, 2004), importante teórica teatral e coordenadora dessa coleção da Peixoto Neto, enfatiza que “infelizmente as editoras não acham que teatro seja uma mercadoria vendável. É pena. Uma coleção como ‘Grandes Dramaturgos’ mexe com um repertório que deveria ser leitura obrigatória para todos, não só aos interessados em teatro”. Desse modo, deve-se destacar os papéis das editoras Abril Cultural, nos anos 70, e da Peixoto Neto, em épocas mais recentes, como instituições que movimentaram e promoveram o cânone teatral traduzido no país.

Dos 27 volumes publicados na coleção Grandes Dramaturgos, alguns são reedições de traduções publicadas anteriormente na coleção Teatro Vivo: as peças *Longa jornada noite adentro* (1977/2004), traduzida por Helena Pessoa, *A profissão da senhora Warren* (1976/2004), traduzida por Cláudio Mello e Souza, e *Hamlet* (1976/2004), traduzida por Millôr Fernandes. Apesar de não serem inéditas, essas traduções tiveram uma repaginada, recebendo novos prefácios e discursos de acompanhamento.

Imagem 4: Capa da tradução de Vadim Nikitin (Peixoto Neto, 2004)



77 Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2904200406.htm>>. Acesso em: 25 fev. 2017.

A Tradução 2, de capa dura, tem o nome do autor em maior destaque e superior ao título da peça. A imagem na capa traz dois personagens do texto, Blanche Dubois e Stanley Kowalski, interpretados pelos atores brasileiros Leona Cavalli e Milhem Cortaz, na encenação dessa tradução em São Paulo, dirigida por Cibele Forjaz, em 2002 (mais informações sobre essa produção serão apresentadas na seção do contexto sistêmico). Não há o nome do tradutor na capa.

Na contracapa da Tradução 2, há dois curtos parágrafos sobre o autor e a sua posição no sistema literário de partida: “Tennessee Williams foi um dos dramaturgos mais premiados nos EUA e, no auge de seu sucesso, um dos escritores mais requisitados por Hollywood”; e sobre a peça em si há a seguinte informação: “Williams criou uma das personagens femininas mais marcantes do teatro: Blanche Dubois. Como Flaubert a respeito de Madame Bovary, seu criador poderia dizer: ‘Blanche sou eu’”. A contracapa também traz informações sobre a patronagem (LEFEVERE, 1992) da coleção em que a obra se insere: além do Ministério da Cultura (através da Lei Rouanet), diferentes empresas como Faber-Castel, Tortuga, Ypê, São Martinho, Ripasa e Santa Elisa contribuíram para a publicação do texto traduzido.

Na página dos dados catalográficos, há os créditos informando os responsáveis pela revisão da tradução (Suiang Guerreiro de Oliveira) e pela revisão geral (Adriana Soares de Souza e Beatriz de Freitas Moreira). A edição consultada é a primeira, de 2004.

A Tradução 3 (2008), de Beatriz Viégas-Faria, é publicada na coleção de bolso “Pocket” da L&PM, idealizada pela editora em 1997 com o objetivo de restabelecer a empresa financeiramente, oferecendo livros a preços baixos e de fácil distribuição por todo o Brasil.

Segundo Willian de Souza e Giulia Crippa (2016, p. 230),

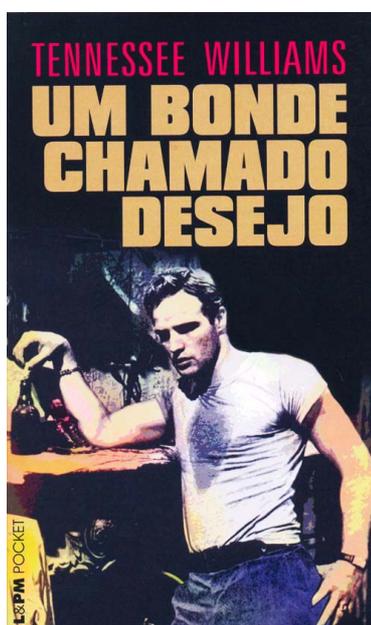
além de alcançar vendas satisfatórias num momento em que o livro de bolso estava desacreditado, outro diferencial da L&PM Pocket foi se apresentar como uma coleção de bolso de livraria que também é oferecida em canais alternativos, barata por ser produzida em versão econômica, sem o pagamento de direitos autorais para os seus vários clássicos em domínio público, com uma ampla rede de distribuição, inserindo-se, desta maneira, no circuito de livros em formato convencional. Essa proposta pode ser observada na materialidade dos livros da coleção assim como na escolha dos títulos para o catálogo.

Diferente das coleções das duas traduções anteriores, essa não é dedicada totalmente a publicações dramáticas/teatrais, porém, há em seu catálogo um considerável

número de peças, dentre elas traduções de obras de Shakespeare, Molière, Henrik Ibsen, Ésquilo, Sófocles, etc., realizadas por tradutores como Beatriz Viégas-Faria, Millôr Fernandes, Pedro Mantiqueira e Donaldo Schüller.

A capa da Tradução 3, apresentada a seguir, traz o nome do autor e o título da tradução, com o título recebendo maior destaque. A ilustração é uma foto do renomado ator norte-americano Marlon Brando caracterizado como o personagem da peça Stanley Kowalski. Não há na capa o nome da tradutora.

Imagem 5: Capa da tradução de Beatriz Viégas-Faria (L&PM, 2008)



Na contracapa da Tradução 3, há o título “Um livro chamado sucesso” e dois curtos textos apresentando o livro. O primeiro é sobre a peça, em que é destacado o fato de que ela é “um triunfo na literatura, no teatro e no cinema (...) aclamada na literatura com o prêmio Pulitzer, no teatro com a magistral interpretação do então novato Marlon Brando e no cinema com o estouro de bilheteria que foi o filme de Elia Kazan”. O segundo texto traz dados biográficos sobre o autor, além da menção de que Williams é “um dos grandes dramaturgos americanos do século”.

Há também na contracapa a mesma citação sobre a peça presente no texto de partida do cineasta Francis Ford Coppola traduzida para o português: “*Lírico, poético, humano, de tirar o fôlego, memorável e engraçado*” / “*Lyrical and poetic and human and heartbreaking and memorable and funny*”.

A edição utilizada nesta dissertação é uma reimpressão de 2011 da primeira edição de 2008. Consta na página dos dados catalográficos que as responsáveis pela revisão da tradução são Bianca Pasqualini e Lia Cremonese.

Williams, sem herdeiros, deixou os direitos autorais de sua obra (peças, roteiros cinematográficos, poesia, cartas e contos) para a University of the South (conhecida como Sewanee) em homenagem a seu avô materno, Walter E. Dakin, que estudou teologia na universidade. As traduções 2 e 3 trazem essa informação de que a detentora dos direitos de *Streetcar* é a referida instituição de ensino americana. Além disso, há a informação que, para o uso da tradução (para encenação profissional, leitura pública, gravação, etc.), deverá ser obtida licença não só dessa universidade, mas também a licença dos tradutores Nikitin e Viégas-Faria.

### 3.3.2. Paratextos

Como já mencionado, a edição de partida de *Streetcar* (2004) apresenta uma introdução de Arthur Miller. Como destacado anteriormente, o dramaturgo relata se lembrar bem da primeira vez que assistiu a obra, antes mesmo da peça estrear. Nessa ocasião, Miller já pôde perceber a magnitude do texto, “linguagem que fluía da alma”: “essa peça parece tornar possível que o palco expresse qualquer e todas as coisas de um modo tão bonito. O que a primeira produção de *Streetcar* fez, foi fincar a bandeira da beleza nas margens do teatro comercial” (WILLIAMS, 2004, p. ix)<sup>78</sup>.

Um segundo paratexto da edição de partida, um posfácio (2004, p. 108), consiste em um ensaio-entrevista, de título *The world I live in* (1957), em que Williams entrevista a si mesmo. No texto, Williams levanta questões pertinentes não só à leitura de *Streetcar*, mas de toda a sua obra, esclarecendo que seu modo de ver o mundo não é tão sombrio quanto os críticos dizem.

Apesar desses dois paratextos citados se mostrarem relevantes para a contextualização de *Streetcar* no contexto de partida norte-americano, eles não estão presentes nas traduções da peça para o português (apenas Viégas-Faria cita a introdução de Miller). Segundo Peter Newmark (1988), elementos paratextuais são sempre elaborados tendo em

---

78 MILLER In: WILLIAMS, 2004, p. ix, “this play made it seem possible for the stage to express any and all things and do so beautifully. What *Streetcar*'s first production did was to plant the flag of beauty on the shores of commercial theater”.

vista o público de chegada, não o de partida. Portanto, as três traduções trazem paratextos mais voltados ao leitor brasileiro.

Na Tradução 1, consta um prefácio de 17 páginas em que seu autor (ou autores, ninguém é mencionado) explora a recepção crítica de Williams, sua infância, sua ascensão à fama, seu declínio artístico e seu “fracasso” a partir da década de 1960, o enredo da peça *Streetcar* (com ênfase na personagem Blanche Dubois) e a primeira montagem da peça em 1947. Por último, há um curto parágrafo sobre as atrizes brasileiras que interpretaram Blanche em encenações da peça traduzida no país em diferentes décadas: Henriette Morineau, Maria Fernanda e Eva Wilma. Há também diversas fotos de performances de *Streetcar*.

Não há nenhuma nota do tradutor ou nota de rodapé ao longo do texto da Tradução 1. Ao final do livro, há um índice das cenas da peça.

A Tradução 2 (2004), de Nikitin, apresenta um prefácio de 19 páginas, escrito por Fátima Saadi, tradutora e dramaturga da companhia carioca Teatro do Pequeno Gesto. O prefácio tem o título “Onde estão as neves de outrora?”, em referência ao verso de François Villon (1431-1463) em sua *Ballade des dames du temps jadis (Mais ou sont les neiges d'antan?)* que Williams incorpora à peça *The glass menagerie* (1944). Saadi, inicialmente, apresenta dados sobre a infância e o período de formação de Williams e concentra o seu ensaio em três peças do autor, *The glass menagerie*, *Summer and smoke* e *A streetcar named Desire*, que

podem ser consideradas um tríptico em que a observação do núcleo familiar e da realidade do Sul dos Estados Unidos nos oferece um painel onde se destacam a hipocrisia que subjaz o sonho puritano e a decadência de uma certa oligarquia que vive das glórias do passado (2004, p. 16).

Saadi fornece informações sobre as encenações dessas peças em tradução para o português e sobre as suas recepções críticas no Brasil, citando, por exemplo, as impressões positivas sobre a peça *Summer and smoke/Anjo de pedra* de Décio de Almeida Prado, um dos mais proeminentes críticos e historiadores do teatro brasileiro.

Na Tradução 2, após o texto traduzido da peça, há 77 notas do tradutor Nikitin (2004, p. 233) que esclarecem ambiguidades, explicam termos estrangeiros e justificam traduções de elementos de cunho mais cultural, como, por exemplo, a nota 71, vinculada à fala seguinte do personagem Stanley: “Olha só você nessa fantasia de carnaval decadente” (2004, p. 210). Nessa nota, Nikitin evidencia que o “carnaval” aludido no trecho é, no texto de

partida, o Mardi Gras de Nova Orleans, “uma das raras cidades norte-americanas possuidoras de uma tradição carnavalesca próxima à brasileira” (2004, p. 241).

Há mais três paratextos de autoria do tradutor Nikitin: um posfácio de título “Sobre o Desejo” (2004, p. 245), onde ele expõe detalhes sobre o processo de composição do texto de partida e cita algumas encenações importantes de trabalhos de Williams no Brasil. Há mais 5 notas do tradutor na seção “Sobre a tradução” (2004, p. 249), essas de cunho mais geral sobre o seu texto. Em uma dessas cinco notas, que será apresentada no capítulo 4 desta dissertação, Nikitin menciona a tradução de *Streetcar* de Brutus Pedreira. Por último, há os agradecimentos do tradutor (2004, p. 253) ao elenco e à equipe da montagem de sua tradução pela Cia. Livre em 2002, especialmente à diretora Cibele Forjaz “que me encomendou e inspirou a tradução”.

Há ainda outros dois elementos paratextuais na Tradução 2: após os agradecimentos de Nikitin, está o “Dossiê Tennessee Williams” (2004, p. 255) que conta com uma cronologia da vida do autor; e uma seção dedicada a “Sugestões de leitura” (2004, p. 263) com bibliografia de trabalhos sobre Williams publicados no Brasil.

Em relação aos elementos paratextuais da Tradução 3 (2008), há uma “Apresentação” (2008, p. 9) de 3 páginas da tradutora Beatriz Viéguas-Faria sobre a obra *Bonde*. Nesse texto, a tradutora destaca, por exemplo, a importância do ator Marlon Brando e do personagem Stanley Kowalski (presente na capa da edição) como personificação de um objeto de desejo sexual “que inaugurou nos Estados Unidos o reconhecimento de um fato: a luxúria feminina” (2008, p. 10).

Além disso, a tradutora Viéguas-Faria (2008, p. 11) cita a introdução de Arthur Miller, presente na edição de partida, chamando atenção para que, como Miller observou, “com *Um bonde chamado Desejo*, inaugura-se na dramaturgia norte-americana um tipo de texto que coloca a linguagem a serviço das personagens e não (como até então era feito) a serviço da trama”, “as personagens de *Um bonde* mostram-se livres em suas falas a ponto de conseguirem expor verbalmente suas contrariedades”. Como será demonstrado no capítulo seguinte, esse caráter se reflete no texto da tradutora.

Viéguas-Faria (2008, p. 11) ressalta também em sua apresentação que “a trama que Tennessee Williams construiu nos anos 1940 é muito bem urdida, e chega como um presente da inventividade e do brilhantismo de que é capaz um escritor – para encantar gerações e gerações de leitores/espectadores em qualquer língua, em todas as culturas”.

Outro elemento paratextual na Tradução 3 está depois do texto traduzido da peça ao final do livro: a seção “Sobre a tradutora” (2008, p. 158) que traz um parágrafo sobre sua formação acadêmica e profissional.

Há um total de quatro notas de rodapé da tradutora e uma da editora no texto. Duas notas de Viégas-Faria se referem a menções de personalidades culturais no texto de partida, a saber: Xavier Cugat, que “popularizou a música latina nos Estados Unidos” (2008, p. 56); e Elizabeth Browning, “poeta inglesa (...) autora de sonetos românticos” (2008, p. 58). Uma nota da editora e outra da tradutora se referem a alusões no texto à ópera *Der Rosenkavalier*, de Richard Strauss (2008, p. 91), e ao romance *La dame aux camélias*, de Alexandre Dumas Filho (2008, p. 95). A última nota da tradutora se refere a um trecho em francês em uma das falas de Blanche Dubois (2008, p. 96). Viégas-Faria mantém esse trecho em francês em sua tradução e, em nota, apresenta sua tradução para o português.

Em comparação à Tradução 1 e à Tradução 2, a Tradução 3 se apresenta amparada de modo mais modesto em relação a seus paratextos. Contudo, há um significativo aspecto em que a Tradução 3 se sobressai: nela, consta a epígrafe do texto de partida, enquanto que, nas outras duas, ela não está presente. Como destaca Genette (2009, p. 142), uma das funções de uma epígrafe é servir como comentário da obra à qual está vinculada, que tem o seu significado precisado ou ressaltado pela citação em destaque. Um diálogo é aberto com a obra fonte da epígrafe e, desse modo, esse elemento pode ser também uma forma de consagração e legitimação do autor que “por meio dela escolheu seus pares e, portanto, seu lugar no Panteão” (GENETTE, 2009, p. 144).

Williams escolhe como epígrafe de *Streetcar* os seguintes versos do poema *The broken tower* (1932), do poeta norte-americano Hart Crane:

And so it was I entered the broken world  
To trace the visionary company of love, its voice  
An instant in the wind (I know not whither hurled)  
But not for long to hold each desperate choice.

Williams sempre escolheu com muito cuidado as epígrafes de suas peças e fez questão de reproduzi-las nos programas entregues aos espectadores das suas encenações, tornando-as acessíveis não só a quem leu seus textos publicados, mas também a quem os assistiu no palco.

Antes da “Apresentação” na Tradução 3, está a epígrafe em duas versões: em inglês, como reproduzida anteriormente, e traduzida para o português da seguinte maneira por Viégas-Faria:

E assim aconteceu de eu entrar neste mundo estragado  
Para encontrar a companhia quimérica do amor, sua voz  
Por um instante no vento (e não sei para onde arremessada),  
Mas para abraçar por pouco tempo cada escolha desesperada.

### 3.4. Estágio macroestrutural

Nesta seção, é abordada a macroestrutura narrativa de *Streetcar* e é observado o modo como o título e a divisão do texto foram configurados pelos tradutores no Brasil. Além disso, busca-se estabelecer qual é a edição do texto de partida adotada por Pedreira, Nikitin e Viégas-Faria. Os exemplos de texto a seguir, nesta e nas demais seções do capítulo, são apresentados de modo recuado, com a referência de autoria (Williams, Pedreira, Nikitin ou Viégas-Faria), ano e página de cada publicação depois do excerto.

O título de peça, *A streetcar named Desire*, tem, ao menos, dois diferentes níveis de significações. Um primeiro se refere ao fato de que, na cidade de New Orleans, há uma rua de nome “Desire” por onde passava uma linha de bonde que recebeu esse mesmo nome e que, na trama da peça, Blanche pega a caminho do apartamento de sua irmã. Considerando também que o desejo carnal/sexual e a sua força destrutiva é um dos principais temas da peça, o título também carrega uma significação um tanto simbólica e metafórica, haja vista a seguinte passagem do texto de partida em que as duas interpretações apresentadas se misturam, como se atesta na diferente grafia do termo “*desire*” a seguir, com o primeiro iniciando em letra minúscula e, o segundo (nome próprio), em letra maiúscula. Nessa cena, Stella tenta se justificar a Blanche por ter retornado aos braços de seu marido após ter sido agredida por ele. Blanche responde o seguinte:

BLANCHE:

What you are talking about is brutal desire—just—Desire!—the name of that rattle-trap street-car that bangs through the Quarter, up one old narrow street and down another...

STELLA:

Haven't you ever ridden on that street-car?

BLANCHE:

It brought me here.—Where I'm not wanted and where I'm ashamed to be...

STELLA:

Then don't you think your superior attitude is a bit out of place?  
(WILLIAMS, 2004, p. 81)

Quando Stella questiona sua irmã se ela já andou no bonde em questão (“*Haven't you ever ridden on that street-car?*”), a pergunta é marcada por um tom humorístico e irônico, pois, ao ser criticada, Stella rebate que Blanche está agindo com uma atitude superior descabida, já que, como a própria Blanche diz, foi o desejo que a levou à situação em que se encontra (“*It brought me here*”), literalmente e figurativamente: morando na casa da irmã, sem dinheiro, sem emprego e com a reputação destruída.

As três traduções para o português do Brasil analisadas nesta dissertação (1976, 2004 e 2008) têm o mesmo título: *Um bonde chamado Desejo* como correspondente de *A streetcar named Desire*, em inglês. Os títulos das três traduções estudadas nesta dissertação parecem estar alinhados aos dois aspectos apresentados do título de partida. Contudo, destaca-se que há outro nome pelo qual a obra de Williams ficou conhecida no Brasil.

A primeira produção de *Streetcar* no país, em 1948, que teve como diretor Zbigniew Ziembinski (figura importante no âmbito artístico do século XX, por vezes proclamado como o “pai do moderno teatro brasileiro”) recebeu o título *Uma rua chamada Pecado*, o que confere à peça um contexto mais moralista, bíblico e religioso em que o desejo sexual está conectado à profanidade e à perversão. Quando foi lançado no Brasil o filme de 1951 baseado na peça, o título oficial que recebeu foi o mesmo que a produção de Ziembinski, sendo que, ainda hoje, seu título permanece *Uma rua chamada Pecado*.

Clifford Landers (2001, p. 142) ressalta que a tradução do título de uma obra literária é bastante significativa porque demanda do tradutor uma compreensão da sua complexidade temática e das suas sutilezas textuais. Segundo Landers (2001), enquanto um erro ou outro no texto traduzido pode ser desconsiderado, um erro no título será reforçado todas as vezes que a obra for mencionada. Além disso, como o público receptor sempre presume que o título representa o tema da obra, um título inadequado pode atrapalhar ou até distorcer o significado do trabalho.

Como será ressaltado na análise do contexto sistêmico mais adiante, Brutus Pedreira foi o primeiro tradutor brasileiro a adotar o título *Um bonde chamado Desejo* em sua tradução, apesar do fato de que a obra de Williams já estava bastante conhecida no Brasil com o título *Uma rua chamada Pecado*. É interessante observar que, na trama, não há menção de nenhuma rua de nome Pecado.

Sendo *Streetcar* um texto dramático, ele é composto por dois elementos básicos: diálogos (conversas entre dois ou mais personagens) e didascálias (instruções dadas pelo autor para os atores e para os leitores interpretarem melhor o texto). Na edição de partida em inglês, as didascálias aparecem em itálico e entre colchetes, com exceção de quando uma cena está sendo introduzida, quando, então, aparecem destacadas entre linhas. Os diálogos aparecem sem formatação (salvo os trechos em itálico para indicar ênfase), com os nomes das personagens em letras maiúsculas acima de suas falas.

Na Tradução 1, as didascálias aparecem em itálico e entre parênteses e os diálogos sem formatação, com os nomes das personagens acima das falas, em maiúsculas. A Tradução 2 segue essa mesma disposição/formatação. A Tradução 3 traz as didascálias em itálico e entre colchetes e os diálogos sem formatação, separados por um traço do nome da personagem. No exemplo apresentado a seguir, do início da peça, pode-se observar a tentativa de reproduzir tais características de apresentação dos textos.

### Exemplo 1

STANLEY [*bellowing*]:  
Hey, there! Stella, Baby!  
[*Stella comes out on the first floor landing, a gentle young woman, about twenty-five, and of a background obviously quite different from her husband's.*]  
STELLA [*mildly*]:  
Don't holler at me like that. Hi, Mitch.  
(WLLIAMS, 2004, p. 4)

STANLEY  
Eh! Stella! Stella!  
(*Stella aparece no patamar; é uma jovem amável, tem cerca de vinte e cinco anos e uma formação obviamente muito diferente da de seu marido.*)  
STELLA (*ternamente*)  
Não grite comigo desse jeito. Alô, Mitch.  
(PEDREIRA, 1976, p. 8-9)

STANLEY  
(*Urrando.*) Ei! Stella, meu amor!  
(*Stella surge no patamar do primeiro andar, uma boa moça de cerca de 25 anos de idade, de formação evidentemente muito diversa da de seu marido.*)  
STELLA  
(*Docemente.*) Não grite comigo desse jeito. Oi, Mitch.  
(NIKITIN, 2004, p. 37)

STANLEY [*berrando*] – Ei, aí! Stella, benzinho!

[*Stella aparece no patamar do primeiro piso, uma mulher jovem e suave, de uns vinte e cinco anos, que foi criada pela família de modo obviamente bem distinto do de seu marido.*]

STELLA [*com brandura*] – Não berre comigo desse jeito. Oi, Mitch.

(VIÉGAS-FARIA, 2008, p. 16)

O texto de partida é dividido em 11 cenas. De todas elas, a cena 3 é a única que recebe um título específico: “*THE POKER NIGHT*” (2004, p. 46), que, a propósito, foi um dos títulos considerados por Williams para nomear a peça, vista a importância da cena para o enredo e as suas implicações na trama. As três traduções mantêm a estrutura de 11 cenas, com a terceira recebendo o nome “A NOITE DO PÔQUER” por Pedreira (1976, p. 59) e Viégas-Faria (2008, p. 50) e “A Noite de Pôquer” por Nikitin (2004, p. 85).

A julgar pela preservação da divisão de cenas nos textos traduzidos, pode-se inferir que as traduções são todas integrais, ao menos em relação ao enredo narrativo geral da peça. Contudo, na Tradução 1 (Brutus Pedreira), há diversas omissões feitas pelo tradutor que serão abordadas mais adiante. No Exemplo 1, já se observa isso pois Pedreira omitiu a didascália referente ao tom de voz de Stanley: “[*bellowing*]”.

Ainda em relação à macroestrutura da peça, algo importante a se evidenciar são as diferentes versões do texto de partida e quais foram as adotadas pelos tradutores no Brasil. De acordo com Andreas Brown (ZUBER, 1980, p. 97), bibliógrafo de Williams, as diferentes versões em inglês de *Streetcar* se baseiam em três distintas edições americanas: 1) *A streetcar named Desire*, New Directions, 1ª à 4ª reimpressões, 1947; 2) *A streetcar named Desire*, New Directions, Revised Edition, 5ª reimpressão, 1950; 3) *A streetcar named Desire*, Dramatists Play Service, Acting Edition, Revised Version, 1953.

Segundo Brown e Zuber (1980, p. 97-98), a primeira edição da peça até a 4ª reimpressão, publicada pela New Directions a partir de 1947, é baseada nos manuscritos do autor e é congruente à estreia do texto na Broadway (a peça estreou em 3 de dezembro de 1947 e a edição em livro foi publicada em 22 de dezembro de 1947); a segunda edição, revisada, de 1950, também publicada pela New Directions, traz inúmeras alterações e cortes feitos pelo autor em diálogos e didascálias; e, a terceira edição, publicada pela Dramatists Play Service, em 1953, é uma versão revisada e aumentada por Williams para melhor atender às necessidades de grupos teatrais que viriam a apresentar a peça. Nessa terceira edição, que tem como público receptor atores e diretores, as indicações de palco receberam mais atenção e foram mais detalhadas e, em alguns casos, alteradas consideravelmente.

Williams continuamente revisava e alterava seus trabalhos. James Grisson (2015, p. 184) destaca que o autor amava desconstruir uma peça, conto ou ensaio que já estava terminado e até publicado, sempre buscando aprimoramento: “palavras na página e pensamentos na mente, Tenn acreditava, devem sempre ser revistos, melhorados, analisados, explicados. Um trabalho de um autor sempre pode ser melhorado, um pensamento esclarecido. As revisões eram ‘metafísicas e espirituais’ além de literárias”. Em função disso, muitas das peças do autor existem em múltiplas versões. Contudo, vale ressaltar que as alterações feitas por Williams nem sempre foram perpetuadas pelos editores de suas obras que preferem ter como base as primeiras edições publicadas de suas peças, já que, em certos casos, as mudanças feitas pelo autor causavam até inconsistências no enredo.

Por isso é muito importante para o pesquisador dos Estudos da Tradução observar qual foi a edição adotada no momento da tradução. De forma semelhante a Williams, o dramaturgo irlandês George Bernard Shaw também alterava suas peças já publicadas com cortes e acréscimos. Como resultado, há diferentes versões de um mesmo trabalho dramático do autor em circulação. Os tradutores da peça *Pygmalion* no Brasil, Miroel Silveira e Millôr Fernandes, adotaram versões diferentes do texto de partida em suas traduções: Silveira, a primeira edição publicada da peça em 1916, e, Millôr Fernandes, o texto integral e definitivo editado por Shaw e publicado em 1941.

A fim de realizar uma comparação textual efetiva e não acusar indevidamente um ou outro tradutor de erros, omissões ou acréscimos na tradução publicada, é importante tentar estabelecer quais versões do texto de partida foram usadas nas traduções para o português. Já de início, pode-se afirmar que nenhum tradutor utilizou a terceira edição da peça elencada anteriormente, que se constitui como um texto muito mais técnico, mais voltado para o palco.

O único tradutor que deixou clara a versão do texto em inglês que utilizou foi Nikitin. Em nota (2004, p. 251), Nikitin evidencia que se baseia em uma coletânea inglesa de três peças de Williams, *Streetcar*, *Sweet bird of youth* e *The glass menagerie*, publicada em 1968, pela editora Penguin. De acordo com Nikitin, essa seria uma versão “mais completa” da peça, sem os “cortes profundos do próprio autor”. De fato, o texto de Nikitin traz um trecho a mais que as demais traduções e a edição de partida adotada como referencial nesta dissertação (a versão “definitiva” do texto). Isso ocorre no início da peça, em que há uma interação entre personagens avulsos/secundários antes do principal Stanley entrar em cena:

## Exemplo 2

MULHER NEGRA

(*Para Eunice.*) ... Ela diz que São Barnabé mandaria o seu cão lamber a cara dela, e que quando ele fez isso ela sentiu uma onda gelada da cabeça aos pés. Bom, essa noite, quando –

UM HOMEM

(*Para um marinheiro.*) Segue reto que você acha. Você vai ouvir eles batendo as janelas.

MARINHEIRO

(*Para a Mulher Negra e Eunice.*) Onde é o Quatro Duques?

VENDEDOR

Quentinho! Quentinho!

MULHER NEGRA

Não vai gastar tudo naquela espelunca!

MARINHEIRO

Eu marquei um encontro lá.

VENDEDOR

Quennn-tiiinho!

MULHER NEGRA

Só não deixe eles te venderem aquele drinque de genebra com limão, senão depois não vai parar em pé!

(NIKITIN, 2004, p. 36-37)

As traduções de Pedreira (1976) e Viégas-Faria (2008) estão alinhadas textualmente à edição de partida escolhida para esta dissertação (New Directions, 2004) que também não traz essa cena a mais. Como já mencionado, Viégas-Faria cita na apresentação de seu texto a introdução de Arthur Miller do texto em inglês. Nas referências de sua apresentação, a tradutora (2008, p. 12) lista justamente essa mesma edição da New Directions, de 2004, como fonte do texto de Miller. Portanto, pode-se deduzir com mais segurança que Viégas-Faria adotou essa edição como base da tradução.

### 3.5. Estágio microestrutural

Nesta seção, as traduções dos três tradutores são examinadas no nível de suas escolhas lexicais. Nos exemplos citados, as passagens de texto são usadas para ilustrar a maneira como foram traduzidos aspectos característicos da escrita do autor Tennessee Williams presentes na obra estudada, *Streetcar*; incluindo a tradução de nomes próprios geográficos, de termos carregados racialmente, de pontuação e de alusões literárias e culturais. Como já ilustrado, os exemplos são estruturados de modo recuado e com a

referência (autor, ano e página) apresentada entre parênteses depois do excerto. Os aspectos que são comentados estão marcados em negrito.

O Exemplo 3 se refere ao início da peça e é a primeira didascália do texto. No trecho, a obra é situada na cidade de New Orleans e importantes elementos visuais que compõem o cenário e o ambiente da trama são descritos, incluindo o prédio onde o casal Kowalski mora.

No primeiro período do texto de partida, o autor situa a casa de Stanley e Stella Kowalski na rua Elysian Fields, que, de fato, existe até hoje. Um dos feitos de Williams com sua obra foi incorporar ao texto elementos da cidade em questão e imbuí-los de significações um tanto simbólicas e alegóricas, como demonstrado com o caso do uso do bonde “*Desire/Desejo*” no título. A rua Elysian Fields também ilustra essa característica do texto. Como já destacado, de acordo com Robinson (2002), uma importante característica da literatura é a maneira em que se pode combinar a realidade física/estrutural em que se vive com as imensas possibilidades de ação e caracterização de narrativas. A obra de Williams segue essa linha e os topônimos na peça *Streetcar* são importantes elementos a serem considerados.

O nome da rua em questão é referência à prestigiada avenida em Paris, na França, chamada Champs-Élysées, que, por sua vez, deriva seu nome do termo referente ao “paraíso” da mitologia grega reservado às almas dos heróis mais virtuosos. A morte é um tema proeminente na obra e a rua Elysian Fields representa um paraíso irônico para Blanche Dubois, aonde ela vai buscar refúgio, mas só encontra mais infortúnios, sendo finalmente expulsa de lá ao final da trama.

### Exemplo 3

*The exterior of a two-story corner building on a street in **New Orleans** which is named **Elysian Fields** and runs **between the L & N tracks and the river**. The section is poor but, unlike corresponding sections in other American cities, it has a raffish charm. The houses are mostly white frame, weathered grey, with rickety outside stairs and galleries and quaintly ornamented gables. This building contains two flats, upstairs and down. Faded white stairs ascend to the entrances of both.*

(WILLIAMS, 2004, p. 3)

*O exterior de um edifício de esquina de dois andares em uma rua de **Nova Orleans**, **entre os trilhos da L & N e o rio**. A região é pobre mas, ao contrário de regiões correspondentes em outras cidades*

*americanas, tem um certo charme que emana de sua própria condição de lugar mal-afamado. As casas, em sua maioria, são estruturas brancas, desbotadas e cinzentas, com escadas externas a desmoronar e com galerias e cumeeiras singularmente ornamentadas. Este edifício tem dois apartamentos, um no andar superior e outro no de baixo. Escadas de um branco esmaecido conduzem às entradas de ambos.*

(PEDREIRA, 1976, p. 7)

*A fachada de um prédio de dois andares na esquina de uma rua em Nova Orleans chamada Campos Elísios, que corre entre os trilhos da L & N e o rio. O bairro é pobre, mas, ao contrário de bairros equivalentes em outras cidades norte-americanas, revela um certo charme barato. As suas casas são na maioria estruturas brancas, de um cinza descorado, com sacadas e escadas externas caindo aos pedaços e frontões adornados de modo curiosamente antiquado. Esse prédio possui dois apartamentos, um em cima e outro embaixo. Escadas de um branco deslavado conduzem às entradas de ambos.*

(NIKITIN, 2004, p. 35)

*O exterior de um prédio de dois andares, de esquina, em uma rua de New Orleans, chamada Elysian Fields (Campos Elísios), localizada entre o rio Mississippi e os trilhos dos trens interestaduais. O bairro é pobre, mas, ao contrário de bairros similares em outras cidades dos Estados Unidos, tem um certo charme mundano, prosaico. As casas em sua maioria são construções originalmente brancas que foram adquirindo um tom cinza com o tempo; têm escadas externas que balançam ao peso das pessoas; têm avarandados e frontões ornamentados de um modo único. Esse prédio tem dois apartamentos, o de cima e o de baixo. Degraus de um branco esmaecido levam às portas de entrada de um e de outro.*

(VIÉGAS-FARIA, 2008, p. 15)

Ao traduzir esse trecho, Pedreira omite o nome da rua, apenas destacando que a peça se passa “em uma rua de Nova Orleans”, sem especificação de qual exatamente. Nikitin traduz “Elysian Fields” como “Campos Elísios”, enquanto Viégas-Faria mantém o termo em inglês e acrescenta uma tradução para o português entre parênteses “(Campos Elísios)”.

Ao situar a peça em Elysian Fields, Williams tanto faz referência à rua da cidade que conhece tão bem, quanto abre uma conversa intertextual com uma rica gama de escritos e obras, literárias ou não, que abordam a mitologia e as crenças greco-romanas, incluindo os trabalhos homéricos, a *Eneida* de Virgílio, a *Divina comédia* de Dante, entre outros. No decorrer do texto de Williams, se encontram outros casos de intertextualidade e menções a diferentes tradições literárias, obras e autores, e isso será ilustrado aqui mais adiante. Serão

mostradas também outras passagens em que Pedreira faz omissões ao longo de seu texto, já que isso ocorre com frequência em sua tradução.

A opção de tradução de Viégas-Faria destaca ambos os fatos de que esse é um nome próprio de uma localização real nos Estados Unidos e seu caráter simbólico/mitológico. A tradução do nome da rua aparece como indicado, “Elysian Fields (Campos Elísios)”, somente nessa didascália do texto de Viégas-Faria. Nos diálogos, as personagens se referem ao lugar com o nome traduzido “Campos Elísios”. Destaca-se também que embora Pedreira tenha omitido o nome da rua na didascália apresentada anteriormente, esse nome traduzido como “Campos Elísios” está presente nos diálogos.

Nesta dissertação, os textos de Williams e dos três tradutores são abordados como obras literárias e considera-se que Williams faz mesmo a escolha de palavras de forma proposital, cuidadosa, e evidencia que julga saber qual palavra é a melhor e a mais precisa para expressar o que deseja em cada momento do texto (conforme HATJE-FAGGION apud COSTA, 2013). Caso os textos estivessem sendo analisados tendo em vista suas apresentações no palco, a omissão de Pedreira não faria diferença, pois o nome da rua é mencionado nos diálogos:

#### Exemplo 4

BLANCHE [*with faintly hysterical humor*]:

They told me to take a street-car named Desire, and then transfer to one called Cemeteries and ride six blocks and get off at—**Elysian Fields!**

(WILLIAMS, 2004, p. 6)

BLANCHE (*com um tom levemente histérico*)

Disseram-me que eu tomasse um bonde chamado Desejo, depois passasse para um outro chamado Cemitério, andasse seis quarteirões e desceria **nos Campos Elísios!**

(PEDREIRA, 1976, p. 11)

BLANCHE

(*Com um tom levemente histérico.*) Me disseram pra pegar um bonde chamado Desejo, depois fazer a baldeação pra um outro chamado Cemitérios, cruzar seis quarteirões e aí eu desceria – nos **Campos Elísios!**

(NIKITIN, 2004, p. 39)

BLANCHE [*com humor levemente histérico*] – Me disseram para tomar um bonde chamado Desejo e depois pegar outro, chamado Cemitérios, e então andar nesse segundo bonde por seis quarteirões e descer na parada... **Campos Elísios!**

(VIÉGAS-FARIA, 2008, p. 18)

Ainda em relação ao Exemplo 3, Pedreira e Nikitin traduzem “New Orleans” por “Nova Orleans”, enquanto Viégas-Faria não traduz e apenas transcreve o nome da cidade em inglês, de acordo com Peter Newmark (1988) que sugere que a prática de se traduzir e naturalizar topônimos não deve ser perpetuada e deve-se respeitar o desejo de um território de determinar o seu próprio nome.

Já nesses exemplos do início das três traduções de *Streetcar*, pode-se inferir características dos processos de cada tradutor. Pedreira faz muitas omissões em sua tradução. Nikitin se mantém mais alinhado à sintaxe e ao vocabulário do texto, sem se desviar muito das colocações de Williams. A tradução de Viégas-Faria é mais explicativa e didática, como observado com a tradução de “Elysian Fields” e que pode-se observar também na sua tradução de “*between the L & N tracks and the river*”, no Exemplo 3, que se referem às linhas de trem das cidades de Louisville, em Kentucky, e Nashville, em Tennessee, e ao rio Mississippi, que passa por New Orleans. As traduções de Pedreira e Nikitin para o trecho é “entre os trilhos da L & N e o rio”. Já, Viégas-Faria traduz a mesma passagem por “entre o rio Mississippi e os trilhos dos trens interestaduais”. Nesse trecho, o autor não especifica os trilhos nem o rio a que se refere e, desse modo, Pedreira e Nikitin se mantêm mais alinhados ao texto de partida. Viégas-Faria, em sua tradução, explicita as referências do autor.

O Exemplo 5, a seguir, também faz parte das descrições iniciais da ambientação da peça na cidade de New Orleans. Como ressalta André Lefevere (1992), a cultura de determinado contexto se constitui como um complexo sistema influenciado por religião, política, economia, relações sociais, etc. Isso significa que fenômenos extraliterários se relacionam e são refletidos no modo que se faz literatura.

Com isso em mente, apresenta-se os trechos seguintes que tratam da questão do convívio racial na cidade na década de 1940. O texto de partida descreve uma interação entre duas personagens, Eunice, branca, e outra, negra, que não recebe nome e é referida no texto de partida como “*Negro woman*” ou “*colored woman*”. “*Negro*” e “*colored*” são ambos termos que caíram em desuso no inglês a partir da metade do século XX e não são mais considerados politicamente corretos por estarem relacionados às práticas institucionalizadas e legais de segregação racial nos Estados Unidos. Por exemplo, a seguir se apresenta a imagem de um homem negro tomando água em um bebedouro claramente marcado como “*colored*” numa estação de bonde de Oklahoma City, em Oklahoma, em 1939.

Imagem 6: “Negro drinking at ‘Colored’ water cooler in streetcar terminal, Oklahoma City, Oklahoma”, fotógrafo: Russell Lee, 1939.



Diante de fatos como esse, deduz-se a importância e a necessidade de localizar o autor e a obra no tempo e no espaço, pois pode parecer até contraditório da parte de Williams em dizer que New Orleans é um lugar tolerante ao convívio de “raças”, tendo ele mesmo usado um termo, “*colored*”, que hoje é considerado pejorativo e racista, mas que em seu contexto de partida (espacial e temporal) era bastante difundido e usual.

### Exemplo 5

*Two women, one white and one **colored**, are taking the air on the steps of the building. The white woman is Eunice, who occupies the upstairs flat; the **colored** woman a neighbor, for New Orleans is a cosmopolitan city where there is a relatively warm and easy intermingling of races in the old part of town.*

(WILLIAMS, 2004, p. 3)

*Duas mulheres, uma branca e outra **negra**, estão tomando ar nos degraus do edifício. A mulher branca é Eunice, que ocupa o apartamento de cima; a mulher **negra** é uma vizinha, pois Nova Orleans é uma cidade cosmopolita, e existe um relacionamento relativamente caloroso e descontraído de raças na parte velha da cidade.*

(PEDREIRA, 1976, p. 8)

*Duas mulheres, uma branca e outra **negra**, estão tomando a fresca na escada do prédio. A mulher branca é Eunice, que ocupa o andar de cima; a mulher **negra** é uma vizinha, porque Nova Orleans é um lugar cosmopolita e as raças convivem de modo relativamente cordial e tranqüilo na parte velha da cidade.*

(NIKITIN, 2004, p. 35-36)

*Duas mulheres, uma branca e outra **negra**, estão tomando a fresca nos degraus do prédio. A mulher branca é Eunice, que mora no apartamento de cima; a mulher **negra** é uma vizinha, pois New Orleans é uma cidade cosmopolita, onde se tem uma mistura relativamente simpática e fácil de raças na parte antiga da cidade.*

(VIÉGAS-FARIA, 2008, p. 16)

Embora o termo “*Negro*”, em inglês, tenha entrado na língua como um empréstimo do espanhol ou do português, no século XVI, no contexto da expansão marinha europeia<sup>79</sup>, as palavras desenvolveram-se de modos distintos nas diferentes línguas. Em inglês, atualmente o termo só é aceitável quando contextualizado historicamente, pelos mesmos motivos da estigmatização de “*colored*”. Como se pode observar nas traduções do trecho, “*negra*” parece ser o termo favorecido pelos três tradutores como alternativa para “*colored*”, em vez de uma tradução mais literal e correspondente ao termo de partida como “mulher de cor”, que, em português do Brasil, na melhor das hipóteses, soaria estranho e incomum e, na pior, soaria racista e depreciativo.

Como enfatiza Julio Groppa Aquino (1998, p. 122), o uso de eufemismos como “*peessoa de cor*” se configura como “a própria afirmação do preconceito de cor ou étnico”, já que, ao não dizer explicitamente a expressão “*negro/a*”, se nega aquilo que realmente é:

quando utilizamos o termo “*peessoa de cor*” para nos referir a uma pessoa de ascendência africana negra, negamos a existência de negros como parte da composição da sociedade brasileira, ao mesmo tempo em que transformamos o negro num grupo social sem identidade clara. O que é uma “*peessoa de cor*”?

Destaca-se que esse tipo de termo, que carrega importantes desdobramentos sociais, talvez mais do que outros, está sujeito a alterações (nem sempre bem-aceitas) à medida que a questão do racismo é discutida e reavaliada em diferentes contextos. Nos Estados Unidos, por exemplo, nos últimos anos, o termo “*person of color*” e derivações como “*people of color*”, “*women of color*” e “*men of color*” têm ganhado destaque por englobar

---

79 “*Negro* (n.) "member of a black-skinned race of Africa," 1550s, from Spanish or Portuguese *negro* "black," from Latin *nigrum* (nominative *niger*) "black, dark, sable, dusky,". Disponível em: <[http://www.etymonline.com/index.php?term=Negro&allowed\\_in\\_frame=0](http://www.etymonline.com/index.php?term=Negro&allowed_in_frame=0)>. Acesso em: 03 jan. 2017.

não só negros, mas também pessoas de diferentes descendências (como hispânicos e asiáticos) que também estão sujeitas ao racismo generalizado. Como questões étnicas e raciais têm sido discutidas cada vez mais em um âmbito global recentemente, é provável que os novos termos em voga no contexto americano influenciem (através de traduções e/ou empréstimos) a criação de termos correspondentes em português (que também abordam o racismo de uma forma mais abrangente) ou a alteração da conotação de “pessoa de cor” que, como mostrado, não é muito positiva.

Como afirma Beatriz Viégas-Faria (2008b), todo texto que entra para o cânone e passa a ser considerado um clássico da literatura é texto que resiste ao tempo. Por mais que pareça estranho para o leitor moderno de *Streetcar* ler em inglês os termos “*colored*” e “*negro*”, a obra de Williams ficará assim e não será alterada. No entanto, é da natureza da tradução se adaptar ao seu novo contexto histórico-social e cabe aos tradutores essa tarefa de adaptação.

O Exemplo 6, apresentado a seguir, aborda o que Williams faz ao usar a pontuação, itálicos e elementos gráficos para acentuar de forma rítmica as falas fragmentadas de Blanche que refletem seu estado psicológico abalado. Observa-se um cuidado quase métrico do autor ao indicar as palavras em itálico a serem enfatizadas (*near*, *with*, *can't*, *alone*, *not* e *well*), o que chama atenção para o fato de que considerações de ritmo e cadência não se limitam ao âmbito da poesia, mas também são de suma importância na escrita dramática/teatral de Williams. O trecho a seguir faz parte da cena que mostra o encontro inicial de Blanche com sua irmã Stella, a quem Blanche se dirige.

### Exemplo 6

BLANCHE:

Well—anyhow—I brought nice clothes and I'll wear them. I guess you're hoping I'll say I'll put up at a hotel, but I'm not going to put up at a hotel. I want to be *near* you, got to be *with* somebody, I *can't* be *alone*! Because—as you must have noticed—I'm—*not* very *well*...  
[*Her voice drops and her look is frightened.*]

(WILLIAMS, 2004, p. 17)

BLANCHE

Bem... de qualquer forma... eu trouxe umas roupas bonitas e vou usá-las. Eu acho que você está esperando que eu diga que vou para um hotel, mas eu não vou não. Eu quero ficar perto de você. Eu preciso ficar com alguém, eu não posso ficar sozinha! Porque... como você deve ter notado... eu não estou muito boa... (*Sua voz se abaixa até se calar, e seu olhar parece assustado.*)

(PEDREIRA, 1976, p. 24)

BLANCHE

Bom – seja como for – eu trouxe roupas lindas e vou usá-las. Acho que você esperava que eu dissesse que vou pra um hotel, mas não vou pra um hotel. Eu quero ficar **perto** de você, eu tenho que ficar **com** alguém, eu não posso ficar **sozinha!** Porque – como você já deve ter percebido – eu **não** estou muito **bem...** (*A sua voz baixou e o seu olhar tornou-se assustado.*)

(NIKITIN, 2004, p. 52)

BLANCHE – Bom... de todo modo... eu trouxe umas roupas bem bonitas e vou usá-las. Imagino que você esteja torcendo para que eu diga que vou ficar num hotel, mas eu não vou ficar num hotel. Quero ficar **perto** de você preciso ficar **com** alguém, **não posso** ficar **sozinha!** Porque... como você deve ter notado... eu... **não** estou **bem...** [*A voz vai se apagando, e ela parece assustada.*]

(VIÉGAS-FARIA, 2008, p. 27)

Como já ressaltado, de acordo com Saldanha (2011), a organização visual de um texto tem um impacto sobre como ele é entendido e interpretado pelos leitores, podendo facilitar a sua legibilidade ou destacar alguma informação.

O tradutor Nikitin acrescenta uma nota de fim a sua tradução (2004, p. 249) em que enfatiza justamente o uso peculiar de pontuação de Williams, principalmente de grifos, travessões e itálicos, “o que revela um dramaturgo zeloso dos ritmos e das inflexões que o seu texto assume e provoca na voz e no corpo dos atores”. Nikitin tenta preservar essa pontuação em português, salvo em instâncias em que “o estranhamento que produzia extrapolava o contexto”. Observando o Exemplo 6, Nikitin de fato se mantém mais alinhado ao texto de partida em relação às diferentes marcações gráficas do autor (traços, reticências e itálicos), enquanto Pedreira e Viégas-Faria normalizam as diferentes pausas de Williams, o traço (—) e as reticências (...), usando apenas reticências (mais comuns no português do Brasil). Pedreira não reproduz os itálicos do trecho, Viégas-Faria, sim. Esses aspectos da pontuação na obra serão retomados mais adiante nesta dissertação.

O Exemplo 7 é sobre a intertextualidade no texto de Williams. Nesse exemplo a seguir, Blanche, chocada com as condições de vida de sua irmã, descreve o local de moradia de Stella evocando o gótico do autor americano Edgar Allan Poe (1809-1849), notório pelo tom sombrio e macabro de suas mais famosas obras como *The fall of the House of Usher* (1839), *The masque of the Red Death* (1842), *The black cat* (1843) e *The tell-tale heart* (1843). De fato, parece haver uma sintonia entre Poe e Williams visível principalmente no

relato de Blanche sobre ter presenciado a morte gradual dos membros da sua família na decadente mansão Belle Reve, que ecoa excepcionalmente bem o conto *The fall of the House of Usher*; em que a queda do clã Usher é narrada com o horror característico de Poe. No trecho a seguir, Blanche faz referência direta ao poema de Poe intitulado *Ulalume* (1847), citando um dos versos que se repete no poema (“*In the ghoul-haunted woodland of Weir*”).

### Exemplo 7

BLANCHE:

Oh, I’m not going to be **hypocritical**, I’m going to be **honestly critical** about it! **Never, never, never** in my worst dreams could I picture—**Only Poe! Only Mr. Edgar Allan Poe!**—could do it justice! Out there I suppose is **the ghoul-haunted woodland of Weir!**

(WILLIAMS, 2004, p. 12)

BLANCHE

Não, eu não vou ser hipócrita. Eu vou criticar tudo, honestamente. **Nunca, nunca**, nos meus piores pesadelos, eu poderia imaginar uma coisa dessas. Lá fora, eu imagino, estão **as florestas mal-assombradas de Weir!**

(PEDREIRA, 1976, p. 18)

BLANCHE

Ah, eu não vou ser hipócrita, eu vou ser crítica, francamente! **Nunca, nunca, nunca**, nem nos meus piores sonhos eu poderia imaginar uma coisa dessas – **Só Poe! Só Mister Edgar Allan Poe** – poderia fazer jus a isso aqui! **Lá fora fica a horripilante floresta mal-assombrada de Weir!**

(NIKITIN, 2004, p. 45)

BLANCHE – Ah, eu não vou ser hipócrita; vou fazer uma crítica honesta. **Nunca, nunca, nunca**, nem no pior dos meus sonhos, eu podia imaginar... **Só mesmo Poe! Só o sr. Edgar Allan Poe** poderia fazer justiça a este lugar na hora de descrevê-lo. E lá fora, suponho eu, **está o bosque mal-assombrado de Weir, com seus comedores de defuntos: nem homem, nem mulher, nem humano, nem animal!**

(VIÉGAS-FARIA, 2008, p. 23)

Novamente, observa-se omissões feitas na tradução de Pedreira. O tradutor omite o nome de Poe e mantém apenas a referência à floresta de Weir, restringindo o caráter intertextual da obra de Williams. Nikitin transfere a referência ao poema e o nome de Poe, mantendo o pronome de tratamento *Mister* usado no texto de partida para se referir ao prestigiado escritor. Essa é uma das características da tradução de Nikitin que destaca em uma nota de fim (2004, p. 250) que optou por empregar na fala de Blanche “pequenos anglicismos

estilísticos' como formas de tratamento, reproduzindo em português algumas palavras do texto em inglês, certamente familiares ao leitor brasileiro: *baby, mister, miss, sir, darling, gentleman, lady*". Observa-se novamente uma tradução aumentada por parte de Viégas-Faria que amplia e enfatiza a ideia do gótico/macabro de Poe em sua tradução, indo além do texto de partida, e, acrescentando por conta própria, um trecho a mais: "nem homem, nem mulher, nem humano, nem animal!"

Ainda no Exemplo 7, verifica-se a ênfase de Blanche com a repetição de "never" em "*Never, never, never in my worst dreams could I picture*". Na tradução de Pedreira, menos enfática, o termo "nunca" se repete apenas duas vezes. Nas traduções de Nikitin e Viégas-Faria, se repete três vezes. Note-se também o humor no trecho de partida oriundo do jogo de palavras entre "*hypocritical*" e "*honestly critical*". "*I'm not going to be hypocritical, I'm going to be honestly critical about it!*", diz Blanche criticando o apartamento de Stella, sua irmã, com quem tem liberdade para fazer esse tipo de comentário de humor sarcástico que não se verifica nas três traduções para o português.

No Exemplo 8, é apresentada a linguagem e a terminologia do pôquer, um dos elementos presentes em duas das cenas mais cruciais da peça, em um dos principais confrontos entre Blanche e Stanley (cena 3) e quando Blanche vai embora da casa de sua irmã ao final da peça (cena 11).

Para Ole Bjerg (2011, p. 1), não há dúvidas de que artes plásticas, literatura, cinema e música se constituem como expressões culturais dos contextos sociais e históricos de que se originam. De acordo com Bjerg (2011), jogos de cartas estão nesse mesmo patamar e também são expressões culturais de uma época, embora, de modo geral, sejam mais vistos como entretenimento frívolo ou vícios.

O pôquer é um jogo essencialmente americano, que desenvolveu sua forma moderna, com regras mais definidas, nos Estados Unidos, no início do século XX. Com o jogo se tornando parte da cultura norte-americana e do imaginário estadunidense, o vocabulário do pôquer se tornou característico, tendo até infiltrado domínios coloquiais da língua inglesa, com termos e expressões como "*poker face*", "*bluff*", "*wild card*" e "*all-in*" que se tornaram corriqueiras.

No Brasil, o pôquer compete com outros jogos de baralho como o truco e o buraco, mas não deixa de ser bastante popular. Já que o pôquer é um marcante elemento

cultural americano, interessa observar que tipo de manipulação foi feita pelos tradutores nas traduções do trecho de partida apresentado a seguir:

### Exemplo 8

STEVE:  
**Anything wild this deal?**  
PABLO:  
**One-eyed jacks are wild.**  
STEVE:  
Give me two cards.  
PABLO:  
You, Mitch?  
MITCH:  
I'm out.  
PABLO:  
One.

(WILLIAMS, 2004, p. 46)

STEVE  
**Blefe não vale!**  
PABLO  
**Quem pra falar?**  
STEVE  
Me dá duas cartas.  
PABLO  
Você, Mitch?  
MITCH  
Passo.  
PABLO  
Uma.

(PEDREIRA, 1976, p. 59-60)

STEVE  
**Algum curinga?**  
PABLO  
**Valete.**  
STEVE  
Pra mim duas.  
PABLO  
E você, Mitch?  
MITCH  
Estou fora.  
PABLO  
Uma.

(NIKITIN, 2004, p. 85-86)

STEVE – **Alguma carta é coringa nesta rodada?**

PABLO – O valete de espadas e o valete de copas são coringa!  
STEVE – Quero duas cartas.  
PABLO – Você, Mitch?  
MITCH – Eu tô fora.  
PABLO – Uma.

(VIÉGAS-FARIA, 2008, p. 50)

Pedreira traduz “*Anything wild this deal?*” e “*One-eyed jacks are wild.*” por “Blefe não vale!” e “Quem pra falar?”. O tradutor se afasta do texto de partida, especialmente nessas duas falas de Steve e Pablo, com uma tradução mais generalizada e acaba criando uma contradição ao escrever que no jogo de pôquer “blefe não vale”, já que esse é um dos atos mais característicos do jogo.

Nikitin traduz “*Anything wild this deal?*” e “*One-eyed jacks are wild.*” por “Algum coringa?” e “Valete”, Viégas-Faria decide por “Alguma carta é coringa nesta rodada?” e “O valete de espadas e o valete de copas são coringa!”. Nikitin e Viégas-Faria se mantêm mais alinhados ao texto de partida, cada um a seu modo: Viégas-Faria mais explicativa, desenvolvendo mais as duas primeiras falas e Nikitin se mantêm mais sucinto e econômico.

Ainda em relação à presença do pôquer na peça, os três tradutores traduzem outros termos, por exemplo, “*Spade flush*” (WILLIAMS, 2004, p. 48) por “*Flash [sic]* de espadas” (PEDREIRA, 1976, p. 62) e “*Flush* de espadas” (NIKITIN, 2004, p. 87; VIÉGAS-FARIA, 2008, p. 51). Viégas-Faria (2008, p. 157) ainda traduz “*This game is seven-card stud*” (WILLIAMS, 2004, p. 179), a última fala da peça que descreve a modalidade específica de pôquer sendo jogada, por “O jogo é *stud* de sete cartas”, mantendo o elemento estrangeiro “*stud*” em sua tradução. Pedreira (1976, p. 209) e Nikitin (2004, p. 232) traduzem a mesma fala por “Mão de sete cartas”.

### 3.6. Contexto sistêmico

Nesta seção, são abordadas as relações entre os sistemas literários e teatrais de partida e de chegada de *A streetcar named Desire/Um bonde chamado Desejo*. É apresentado um panorama da presença de Tennessee Williams no Brasil com ênfase na peça *Streetcar* e suas reescrituras. Destaca-se também a recepção crítica do autor, bem como publicações de outros de seus trabalhos no país.

As principais fontes de pesquisa são revistas, jornais e periódicos publicados desde a década de 1940 até os dias atuais, sobretudo no Rio de Janeiro, lugar que sempre foi um dos principais polos teatrais do país, noticiando não só o que acontecia na cidade do Rio, mas também o que acontecia em outras em termos de teatro, como São Paulo e Brasília. Além disso, quanto às publicações de obras de Williams em formato de livro, foi consultado o catálogo da Biblioteca Nacional do Brasil que, segundo as Leis N. 10.994, de 14/12/2004, e 12.192, de 14/01/2010, deve conter no mínimo um exemplar de todas as publicações produzidas em território nacional<sup>80</sup>.

A tradução ocupa uma importante posição nos sistemas literário e teatral do Brasil. Segundo Lia Wyler (2003), são traduções cerca de 80% dos livros publicados no país. No teatro, esse quadro não é muito diferente e a tradução teve um papel primordial no desenvolvimento da arte dramática brasileira. Machado de Assis<sup>81</sup>, que também foi tradutor de peças, chega a criticar o número elevado de traduções teatrais sendo encenadas em sua época: “para que estas traduções enervando a nossa cena dramática? Para que esta inundação de peças francesas, sem o mérito da localidade e cheias de equívocos, sensaborões às vezes, e galicismos, a fazer recuar o mais denodado francelho?”.

Como já destacado, os Estados Unidos se tornaram a nação mais forte do ocidente depois do fim da Segunda Guerra Mundial e, no meio cultural brasileiro, a língua inglesa se tornou a principal fonte de repertórios traduzidos. Sendo assim, objetiva-se demonstrar o trajeto do autor norte-americano Tennessee Williams no Brasil, desde quando era uma revelação no país, até quando passou a ser considerado “um clássico”, situando-o no contexto do desenvolvimento do teatro e da cultura no Brasil.

*Streetcar* estreou nos palcos da Broadway, em Nova York, em 03 de dezembro de 1947. No Brasil, desde cedo, a peça teve várias encenações de grande porte, envolvendo importantes figuras atuantes no meio cultural brasileiro. Em 23 de junho de 1948, foi sua estreia nos palcos do país, no Rio de Janeiro, traduzida por Carlos Lage (marido de Bibi Ferreira) com o título *Uma rua chamada pecado*. Nessa ocasião, a peça traduzida foi dirigida por Zbigniew Ziembinski e estrelada pela companhia teatral “Os Artistas Unidos”, da

---

80 Ambas as bases de dados, a hemeroteca e o acervo digital, estão disponíveis para consulta online no site da Fundação Biblioteca Nacional: <<https://www.bn.br/explore/acervos>>.

81 “O passado, o presente e o futuro da literatura”, texto publicado em *A Marmota*, Rio de Janeiro, 09 e 23/04/1858. Disponível em: <<http://machado.mec.gov.br/obra-completa-menu-principal-173/170-critica>>. Acesso em: 13 jan. 2017.

aclamada atriz francesa Henriette Morineau (1908-1990), que interpretou Blanche na produção.

*Streetcar* estreou no Brasil apenas 6 meses e 20 dias após seu lançamento nos Estados Unidos. Isso ocorreu relativamente cedo, principalmente considerando que a peça só estreou em Londres em outubro de 1949; em Roma, em 21 de janeiro de 1949; e, em Paris, em 19 de outubro de 1949 (WEISS, 2014, p. 133).

Na edição da *Revista da Semana* de 17 de julho de 1948 (p. 13), publicação carioca, a atriz Morineau recebeu o crédito por revelar “um grande autor” ao público da cidade: “Tennessee Williams apresentado pela primeira vez em um teatro do Rio”. Na reportagem em questão, é destacado que a peça de Williams é “moderna, audaciosa, escrita com um grande vigor dramático” e que, até então, a crítica brasileira, de modo geral, havia tecido “amplios louvores aos intérpretes, notadamente aos que desempenham os papéis principais”. Não há comentários mais específicos sobre a qualidade da tradução de Carlos Lage, salvo um comentário de que o título escolhido para a peça em português (*Uma rua chamada pecado*) não tem “nada de comum com o original”, mas que não deixa de ser sugestivo.

Como destacado anteriormente, Landers (2001, p. 142) ressalta que, enquanto um erro no corpo de um texto traduzido pode ser desconsiderado, um erro no título será reforçado todas as vezes que a obra for mencionada: “igual a uma verruga enorme na ponta do nariz de alguém, um título infeliz é difícil de se ignorar; ao contrário da verruga, que pode ser removida cirurgicamente, o título é permanente – pelo menos até surgir uma nova tradução”<sup>82</sup>. Esse foi exatamente o caso do primeiro título de *Streetcar* no Brasil, que foi intensamente criticado na imprensa até Brutus Pedreira decidir por não perpetuá-lo em sua tradução.

Em 18 de setembro de 1951, foi lançado nos Estados Unidos o filme de Elia Kazan baseado na peça *Streetcar*. No Brasil, o filme estreou no início de novembro de 1952, após já ter recebido quatro “Oscars” da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas americana. Esse fato foi amplamente divulgado na imprensa da época, fazendo com que o filme fosse bastante aguardado pelo público brasileiro.

A coluna de crítica cinematográfica do jornal carioca *A última hora* (1952), também chama atenção para o fato de que “*A streetcar named Desire*” foi transformado no

---

82 LANDERS, 2001, p. 142, “Like a huge wart at the end of one’s nose, an infelicitous title is hard to ignore; unlike the wart, which can be surgically excised, the title is here to stay – at least until a new translation comes along”.

teatro, “estupidamente”, em “*Uma rua chamada Pecado*” e que “o tradutor do título do filme repetiu o bestiológico”. Apesar disso, o crítico (que assina como J.O.) relata, após assistir ao filme, ter ficado “aniquilado, sobretudo com o impacto emocional que significa o conhecimento da personagem Blanche (...). Trata-se de uma criação dramática da melhor qualidade, que eu incorporo, definitivamente, à galeria das grandes personagens da literatura (e do cinema) universal”.

Na coluna de cinema de *O jornal* (1952), o jornalista Pedro Lima ressalta que o filme “é puro e estritamente teatro fotografado. O diretor Elia Kazan (...) conseguiu arrancar as expressões dos artistas e manter a atmosfera de um verdadeiro palco”, fazendo do filme um “poema de imagens”. Lima destaca também que “o título até nos pareceu incongruente. Na verdade, 'Street Carr Named Desire' [*sic*], deveria ser traduzido apenas para ‘O Bonde’”.

A tradução da obra para o português de Brutus Pedreira foi realizada em 1959 e, ao longo da década seguinte, foi o texto-base de diversas montagens da peça no Brasil. Em 1959, Pedreira fazia parte do corpo docente da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia e foi em Salvador que a sua tradução estreou, dirigida por Charles McGaw, com o título em português que desde então tem sido usado para a peça: *Um bonde chamado Desejo*. Nessa ocasião, a renomada atriz Maria Fernanda (1928-) foi quem interpretou a personagem Blanche Dubois e o ator Othon Bastos interpretou Stanley Kowalski. Segundo Santana (2011, p. 266), “havia grande expectativa gerada pela nova tradução para o português do texto de Tennessee Williams, realizada pelo professor Brutus Pedreira”.

As próximas produções de destaque de *Bonde* no Brasil vieram na década de 1960, com a atriz Maria Fernanda vivendo Blanche em diferentes produções. Entre elas, com a direção de Augusto Boal, em 1962, em São Paulo; e de Flávio Rangel, em 1963, no Rio de Janeiro. Em ambas as ocasiões, a tradução de Brutus Pedreira foi utilizada. Destaca-se na *Tribuna da imprensa* (1962, p. 2) que Brutus Pedreira fez “questão de que sua tradução de *A streetcar named Desire*, de Tennessee Williams, para o Teatro Oficina, tenha o título *Um bonde chamado Desejo* e não aquele que foi usado para a exibição do filme no Brasil” (*Uma rua chamada Pecado*).

Em São Paulo, a direção de Boal não foi muito bem recebida. O crítico Van Jafa escreveu no *Correio da manhã* (1962, p. 3) que, cada vez que um diretor põe em cena um texto dando vida ao espetáculo que leva seu nome, está se criando uma versão da peça. Ou seja, o apresentado no palco é a maneira como o diretor interpreta o texto que lhe serviu de

base, que, nesse caso, foi a tradução da peça de Pedreira. Considerando isso, de acordo com Jafa, um diretor, independente da construção do espetáculo, serve melhor a um texto quando está servindo ao dramaturgo, “e não desligadamente como hoje é moda, buscando esteticismos, intenções e tendências suas em detrimento das do autor”. Ainda, segundo Van Jafa (1962),

o espetáculo que o diretor Augusto Boal construiu de “Um bonde chamado desejo” não transmite a tragédia em que Tennessee Williams enredou Blanche Dubois. A angústia, a atmosfera opressiva, o desajustamento ambiente, todo o retrato de tragédia inteiro no texto de Tennessee Williams não é visto pela plateia que assiste tudo aquilo não participando da desintegração de Blanche. Augusto Boal preferiu e insistiu num plano de violência e brutalidade que pode assustar, mas nunca comover.

Jafa (1962) também não se mostra receptivo à tradução de Pedreira, inclusive, a comparando à tradução de Carlos Lage, de 1948, que também parece não lhe agradar:

Muitas traduções não podem ser chamadas de traduções. São antes provocações. A tradução de Brutus Pedreira é dessa espécie. Viola o texto sem valorizá-lo. A outra tradução de Carlos Lage, encenada por “Os Artistas Unidos” há anos possui impertinências, mas ao menos tenta ser mais honesta.

A tradução de Pedreira deixa a desejar em diversos aspectos, como já foi demonstrado neste capítulo e será ainda mais no próximo. Portanto, os comentários do crítico não são de modo algum desprovidos de pertinência.

Interessante notar que o mesmo crítico, Van Jafa, escrevendo para o mesmo periódico (*Correio da manhã*, 1963, p. 3), sobre o espetáculo no Rio de Janeiro, já não é tão rígido com a tradução de Pedreira que “atende à realidade do texto e mesmo tendo sofrido alguns cortes (que acreditamos feitos pelo diretor) não deixa também de estar atenta à poesia do poeta Tennessee Williams”. Van Jafa se mostrou mais positivo, de modo geral, à produção carioca de *Bonde*, de 1963, destacando que a encenação tocava o público e que a atriz Maria Fernanda entusiasmava com sua brilhante interpretação de Blanche Dubois.

Maria Fernanda, filha da escritora Cecília Meireles e do artista plástico Fernando Correia Dias, recebeu o prêmio Molière de melhor atriz no ano de 1963 pela sua interpretação de Blanche, que veio a ser levada a diversas cidades brasileiras no decorrer dessa década.

Só no ano de 1964, três diferentes peças de Williams foram publicadas em tradução para o português do Brasil: *À margem da vida* (*The glass menagerie*), de Léo Gilson Ribeiro, pela editora Letras e Artes; *A rosa tatuada* (*The rose tattoo*), de Raimundo de

Magalhães Júnior, pela Biblioteca Universal Popular e *O anjo de pedra (Summer and smoke)*, de Sérgio Viotti, publicada pela Letras e Artes.

Ainda em 1964, aconteceu o Golpe de Estado que instaurou o regime de ditadura militar no Brasil e, com ele, a instituição da Censura. Mesmo antes do golpe, práticas censórias já existiam, mas em menor grau. Segundo Yan Michalski (1979, p. 8), “quase sempre os incidentes eram superados sem maiores dificuldades; e de qualquer modo eles eram tão esporádicos que não faziam surgir uma preocupação permanente”. Antes de 1964, “era muito possível (...) fazer teatro e escrever sobre teatro sem ter em mente a existência da Censura”.

Depois do golpe de 1964, essa realidade rapidamente se alterou. De acordo com Michalski (1979, p. 8-9),

a presença das autoridades censórias, oficiais ou oficiosas, ocupou resolutamente o primeiro plano, imiscuiu-se em todas as fases e todos os setores da criação, transformou-se numa espada de Dâmocles que pesava sobre tudo que se escrevia, que se escolhia para montar, que se ensaiava, tudo que se criticava, tudo que se mantinha em cartaz. Seria exagerado dizer que o teatro foi erigido em inimigo público número um; mas dizer que foi erigido num dos inimigos públicos mais declarados, e, por conseguinte, tratado com sistemática desconfiança, hostilidade, e não raras vezes com brutalidade, é constatar uma verdade histórica inegável.

Em fevereiro de 1968, a peça *Um bonde chamado Desejo* foi retirada de cartaz e impedida de ser representada em Brasília. Novamente, Maria Fernanda estava à frente da produção e a tradução de Pedreira é a que seria apresentada. A peça foi barrada com a justificativa de que o texto traduzido continha três principais palavras/expressões consideradas ofensivas e de baixo calão, “gorila”, “galinha” e “vaca no cio”, apresentadas nos seguintes exemplos junto aos seus correspondentes em inglês, com os vocábulos em questão grifados.

### Exemplo 9

BLANCHE

Night falls and the other **apes** gather! There in the front of the cave, all grunting like him, and swilling and gnawing and hulking!

(WILLIAMS, 2004, p. 83)

BLANCHE

A noite cai e os outros **gorilas** se reúnem lá na cova da frente, todos grunhindo, bebendo; estraçalhando-se com ele.

(PEDREIRA, 1976, p. 102)

### Exemplo 10

STANLEY

You **hens** cut out that conversation in there!

(WILLIAMS, 2004, p. 54)

STANLEY

Vocês, **galinhas**. Parem com essa conversa aí dentro!

(PEDREIRA, 1976, p. 68)

### Exemplo 11

STEVE

That **rutting hunk!**

(WILLIAMS, 2004, p. 87)

STEVE

Essa minha mulher é uma **vaca no cio**.

(PEDREIRA, 1976, p. 108)

Resoluta, Maria Fernanda se recusou a acatar a determinação oficial de substituir tais termos “imorais” por outros considerados mais aceitáveis. Segundo a reportagem no *Correio da manhã* (10 de fevereiro de 1968, p. 5), a atriz havia anunciado que se limitaria, nos trechos condenados, “a guardar silêncio diante da plateia”, deixando bem clara a intervenção indesejada no texto. Não sendo o bastante, viaturas e agentes do DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) e do SNI (Serviço Nacional de Informações) foram postados à porta do Teatro Nacional de Brasília, a fim de fazer cumprir a proibição.

Segundo Miliandre Garcia (2012, p. 228), o censor e chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), Manoel Felipe de Souza Leão Neto, determinou que Maria Fernanda chamasse o tradutor da peça para proceder à substituição das expressões:

foi quando a atriz perguntou quais eram as palavras, pois o tradutor Brutus Pedreira já tinha falecido e o censor respondeu que não tinha nada com isso e queria o tradutor para proceder à substituição. Irritada, a atriz respondeu: “Como? Se ele está morto. Está morto e enterrado, como vou trazê-lo ao senhor?” e saiu dizendo que nunca vira autoridade tão despótica e incompreensível como aquela. Em seguida, o censor, com “palavras grosseiras”, afirmou “não tenho que lhe dar satisfações nem ao seu elenco”.

Segundo o juiz João Augusto Didier, da 1ª Vara Federal, que concedeu liminar à medida impetrada pela atriz contra o censor,

quanto às circunstâncias de os atores, ora impetrantes, se terem conduzido ante as autoridades censórias de maneira desrespeitosa e descortês, quando muito, a ocorrência mereceria uma repreensão, senão mesmo uma autuação em flagrante por desacato, se tal comportamento transpôs a fronteira do

ilícito penal. Nunca, porém, por esse motivo, poderia suscitar a suspensão das atividades da empresa *sine die*, prejudicando uma empresa que veio prestigiar a Fundação Cultural do Distrito Federal, e, o que é mais, o público da capital federal, tão sonogado e carente de bons espetáculos teatrais (GARCIA, 2012, p. 228-229).

Maria Fernanda, que teve suas atividades profissionais suspensas por 30 dias por conta do ocorrido, pronunciou que “esse incidente, dada a repercussão que teve, em todo o país, deixa de ser apenas um fato pessoal, passando a exigir uma tomada de consciência da classe teatral e de cada brasileiro, pois constitui uma ameaça flagrante à cultura brasileira e à inteligência no país” (*Correio da manhã*, 11 de fevereiro de 1968).

Elio Gaspari (2002, p. 131) ressalta que 1968 talvez tenha sido o ano mais trágico de toda a história do teatro brasileiro:

a censura assume um papel de protagonista na cena nacional, declara guerra contra a criação teatral, torna-se incomodamente presente no cotidiano dos artistas. Em janeiro, o general Juvêncio Façanha, que no ano anterior mandou o ameaçador recado para os artistas “Ou vocês mudam, ou acabam”, dá uma estarecedora declaração, que define com clareza a atitude do regime com a atividade cênica: “A classe teatral só tem intelectuais, pés-sujos, desvairados e vagabundos, que entendem de tudo, menos de teatro”.

De fato, grande comoção foi causada pelo que se sucedeu em Brasília. No dia 12 de fevereiro de 1968, os teatros do Rio de Janeiro e de São Paulo declararam-se em greve em protesto à censura. As escadarias dos Teatros Municipais dessas duas cidades foram ocupadas por personalidades como Cacilda Becker, Tônia Carrero, Marieta Severo, Paulo Autran, Bárbara Heliadora, Eva Wilma, entre outras. Por pressão da opinião pública e pelos protestos dos artistas, foi criado no Ministério da Justiça um grupo de trabalho integrado por artistas e membros do Ministério com a responsabilidade de elaborar um anteprojeto de uma nova lei regulamentando a censura. Tal esforço não frutificou.

Em 1970, foi publicada a coletânea *Andanças de um cavaleiro e outras novelas*, tradução de Fernando de Castro Ferro, pela editora Expressão e Cultura.

Em 1974, foi a vez de Eva Wilma interpretar Blanche Dubois em nova encenação de *Bonde* em São Paulo, dirigida por Kiko Jaess. Nesse papel, a atriz motivou “filas de dobrar quarteirões simplesmente para vê-la” (*Diário de notícias*, 1974).

Em 1976, a tradução de *Streetcar* de Pedreira foi publicada pela Abril Cultural. No mesmo ano, as *Memórias* do autor foram publicadas em português pela editora Nova Fronteira, com tradução de Aurélio de Lacerda.

Em 24 de fevereiro de 1983, o autor Tennessee Williams faleceu. As circunstâncias de sua morte foram noticiadas e repercutiram na imprensa brasileira. É relatado no *Jornal do Brasil* (1983, p. 8) que Maria Fernanda, que interpretou Blanche Dubois por diversos anos, ao receber a notícia do falecimento do dramaturgo, se surpreendeu e interrompeu um ensaio de que participava. Reagiu com tristeza. As seguintes falas da atriz foram reproduzidas no jornal:

Ele é, dos autores contemporâneos americanos, o mais importante, na medida em que todas suas peças lidavam, com muito carinho, com a solidão humana, particularmente com a mulher. Todas as atrizes, neste momento, devem estar órfãs, pois é muito difícil que outro autor contemporâneo tenha escrito tão carinhosa e profundamente sobre a mulher.

Maria Fernanda destaca ainda, na reportagem (1983), que todas as grandes atrizes do mundo, inclusive as do Brasil, já representaram trabalhos do autor. Cita entre as brasileiras Henriette Morineau, Tônia Carrero, Cacilda Becker, Glaucê Rocha, Tereza Rachel e Nathália Timberg. “É uma perda muito grande, pois ele vinha produzindo sempre. É um autor que tratou da dor do ser humano, da marginalidade, colocando nisso muito lirismo, delicadeza e compreensão”.

Ainda em 1983, *Bonde*, de Pedreira, ganhou nova edição pela Abril Cultural, dessa vez em um volume que contém também a peça *A morte de um caixeiro-viajante/Death of a salesman*, de Arthur Miller.

Em abril de 1985, *Bonde* foi apresentado em formato de balé, no Rio de Janeiro, pela companhia alemã Stuttgart Ballet, com coreografia de John Neumeier. No espetáculo, a importante bailarina e coreógrafa brasileira Márcia Haydée fez a personagem Blanche Dubois.

Em junho de 1993, ano em que se completaram dez anos da morte de Williams, o Centro Cultural Cândido Mendes, no Rio de Janeiro, homenageou o autor com o projeto de título “Lembranças do Tennessee”, em que foi exibida uma peça composta de três de seus curtos textos, um filme relembrando sua trajetória e uma exposição de fotos de diversos trabalhos seus.

Em 1995, uma adaptação televisiva de *Streetcar* foi produzida nos Estados Unidos, com a direção de Glenn Jordan e estrelando Jessica Lange, como Blanche Dubois, e Alec Baldwin, como Stanley Kowalski. No mesmo ano, o filme foi exibido em emissoras brasileiras, porém, não causou boa impressão na crítica: “É patético. Jessica Lange (...) tem a

sutileza de um bonde. (...) O triste é ver como as condições rasteiras de uma produção para a TV conseguem transformar o texto primoroso de *Um bonde* num filmezinho banal” (*Jornal do Brasil*, 1995, p. 10).

Em 1997, Kiko Jaess, que dirigiu *Eva Wilma* como *Blanche* em 1974, novamente encenou *Bonde* no Rio de Janeiro. Nessa ocasião, o crítico Macksen Luiz (*Jornal do Brasil*, 1997, p. 9) ressaltou que a peça é uma obra que está na “memória ficcional” do espectador, devido às suas diversas montagens no Brasil, ao longo de quase cinco décadas, e pelas versões cinematográficas. Para Luiz, qualquer encenação da peça deve considerar essa memória.

Em março de 2002, estreou a montagem de *Bonde* com a tradução de Nikitin e a direção de Cibele Forjaz em São Paulo. A montagem foi da Cia. Livre da Cooperativa Paulista de Teatro e tinha no elenco Leona Cavalli, Milhem Cortaz, Isabel Teixeira, João Signorelli, entre outros. A nova tradução do texto foi feita por Nikitin especialmente para essa encenação. Na ocasião de estreia da peça traduzida, o crítico Sérgio Salvia Coelho (2002)<sup>83</sup> resalta que *Bonde*

é um clássico, ou seja, boa parte da platéia vai ao teatro já conhecendo a história (...) e com sua versão favorita na cabeça (a de Marlon Brando ou a de Maria Fernanda, por exemplo) para checar se a presente direção é submissa ou ousada demais, ou se os atores “entenderam” seus papéis. Se for insuficiente, é logo esquecida, sem prejuízo ao texto. Se for bem-sucedida, marca uma geração.

Salvia Coelho (2002) afirma que a diretora Forjaz fez um “rigoroso trabalho de análise”, o que se concretizou numa inteligente leitura do texto, integrando os diferentes níveis do espetáculo (cenografia, iluminação, trilha sonora e atuação) de modo que “é como um todo que a Cia. Livre é excelente”. Sobre a tradução de Nikitin, o crítico apenas comenta que ela é “fluida”.

A atriz Leona Cavalli recebeu em 2002 o Prêmio Qualidade Brasil de melhor atriz por sua interpretação de *Blanche Dubois* em *Bonde*.

Em 2004, a tradução de Nikitin foi publicada pela editora Peixoto Neto e a de Viégas-Faria em 2008 pela L&PM.

Outras traduções publicadas recentemente de obras de Williams também incluem *49 contos* (2006), pela Companhia das Letras, traduzidos por quatro diferentes tradutores: Jorio Dauster, Sonia Moreira, Alexandre Hubner e Fernando de Castro Ferro. Pela editora É

---

83 Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/critica/ult569u578.shtml>>. Acesso em: 20 jan. 2017.

Realizações, quatro diferentes publicações: *Mister Paradise e outras peças em um ato* (2011), com tradução conjunta do Grupo Tapa e de Luiza Jatobá; *27 carros de algodão e outras peças em um ato* (2012), com tradução do Grupo Tapa; *O zoológico de vidro / De repente no último verão / Doce pássaro da juventude* (2014), com tradução do Grupo Tapa e de Clara Carvalho; e *Gata em telhado de zinco quente / A descida de Orfeu / A noite do Iguana* (2016), com tradução de Augusto Cesar dos Santos.

No meio acadêmico, *Streetcar* é a peça mais intrigante e mais analisada de Williams. Por exemplo, Elisabeth Rodrigues (2011) analisa o discurso de construção do personagem Stanley Kowalski no texto de partida *Streetcar* e nas traduções de Pedreira e Nikitin, destacando as marcas discursivas associadas ao conceito de virilidade no contexto sociocultural dos Estados Unidos, na década de 1940, e no Brasil, na época de cada tradução.

Renata Gomes (2014) investiga o modo como alunos de um curso de literatura dramática norte-americana constroem interpretações para o texto de partida *Streetcar* e duas de suas adaptações filmicas, de 1951 e 1995. Gomes explora o processo de adaptação dessa obra, com as ideologias que lhe são inerentes, e investiga de que modo os alunos leem essas adaptações e de que forma o conceito da “fidelidade” à obra de partida aparece no discurso dos estudantes.

Ana Maria Hoshikawa (2015) compara as obras de Williams e Anton Chekhov enfatizando a temática explorada pelos dois autores do embate entre classes em decadência e classes em ascensão, que se manifesta sobretudo por meio das suas protagonistas em *Streetcar*, de Williams, e em *As três irmãs* (1901), de Chekhov.

Neste capítulo, o esquema teórico de descrição de traduções literárias de Lambert e Van Gorp (1985) foi adotado para descrever e analisar as três traduções para o português de *A streetcar named Desire (Um bonde chamado Desejo)* e seu correspondente em inglês. Em quatro distintos estágios (dados preliminares, macroestrutura, microestrutura e contexto sistêmico), diferentes aspectos das publicações foram abordados. Destacou-se também a recepção crítica de Williams no Brasil, a fim de demonstrar a presença e a influência desse autor norte-americano em importantes momentos da história cultural do país.

## 4. O PROCESSO TRADUTÓRIO: ASPECTOS DA COMPOSIÇÃO ARTÍSTICA

*Como um bruxo que vai dosando poções que se misturam num mágico caldeirão, o escritor recorre aos artifícios oferecidos por um código a fim de engendrar suas criaturas. Quer elas sejam tiradas de sua vivência real ou imaginária, dos sonhos, dos pesadelos ou das mesquinharias do cotidiano, a materialidade desses seres só pode ser atingida através de um jogo de linguagem que torne tangível a sua presença e sensíveis os seus movimentos.*

Beth Brait (1990, p. 52)

Neste capítulo, amplia-se a discussão iniciada no capítulo anterior sobre o processo tradutório de *A streetcar named Desire*. São abordadas a composição do discurso de Blanche Dubois e as traduções para o português dos mais relevantes monólogos, falas e didascálias referentes à personagem principal dessa obra.

### 4.1. A personagem Blanche

Segundo Anatol Rosenfeld e Almeida Prado (CANDIDO et al., 1992), no teatro, as personagens constituem integralmente a ficção e são a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas. Para o autor Tennessee Williams (2009, p. 77), suas personagens sempre foram as figuras centrais de suas peças. “Como aranhas tecendo suas teias”, elas constroem as tramas aos seus redores e, ao final desse processo, o autor acaba as conhecendo muito melhor do que conhece a si próprio: “já que eu as criei e não criei a mim mesmo”.

O autor é reverenciado especialmente pela riqueza de suas personagens femininas: Blanche Dubois, Alma Winemiller, Lady Torrance, Maggie, Laura e Amanda Wingfield; e as atrizes que têm interpretado esses papéis validam a habilidade de Williams de compor essas personagens com maestria. Como ressaltou Maria Fernanda (1983), é muito difícil que outro autor contemporâneo tenha escrito com tanta delicadeza e compreensão sobre a posição da mulher.

De acordo com Nancy Tischler (1977), apesar de certos personagens masculinos chegarem perto da complexidade e da força das mulheres de Williams, por diversos motivos, biográficos e psicológicos, suas personagens mais memoráveis são as femininas. Blanche Dubois, de *A streetcar named Desire*, é, sem dúvidas, uma das figuras mais extraordinárias do autor.

Como enfatiza Thomas P. Adler (1990, p. 35), apesar da caracterização de Stanley no início da peça como um personagem vívido e despojado, que pode facilmente conquistar as simpatias do público, *Streetcar* é essencialmente de Blanche. Se atesta isso pelo título da cena que deu origem ao drama, *Blanche's chair in the moon*, e, também, pela convicção de Elia Kazan, o primeiro diretor da peça, de que a obra deveria ser abordada cena por cena como um patamar na progressão de Blanche, de sua chegada a sua expulsão da casa da irmã.

Blanche é viúva de um marido homossexual, professora de literatura de língua inglesa desempregada e vítima de seu cunhado Stanley Kowalski (marido de sua irmã mais nova, Stella). A bela sulista descende de uma família de classe alta detentora de latifúndios, que, na moderna realidade de meados do século XX, já não detém nenhum poder ou influência, muito menos terras ou propriedades.

Nas cenas de 1 a 3, à procura de um lugar onde finalmente fosse aceita e pudesse ter um pouco de bem-estar, Blanche encontra hostilidade vinda de pessoas que, em teoria, deveriam recebê-la de braços abertos. Já nessas cenas, seu cunhado a considera uma inimiga. Nas cenas de 4 a 6, Blanche acredita ter encontrado um pretendente perfeito, Mitch, mas ele também a abandona (cena 7) após a *southern belle* decidir ser honesta e falar sobre o seu passado. Como a verdade não a salvou, a personagem, então, se aliena mais ainda e entra em um mundo de ilusão que vem a ser destruído por Stanley (cenas 8, 9 e 10). Na cena 11, última da peça, Blanche é finalmente expulsa de seu refúgio.

De acordo com Beth Brait (1990, p. 11), já que as personagens em questão são “seres de papel”, suas existências são puramente no âmbito linguístico e não existem fora das palavras, quando se quer saber qualquer coisa a respeito dessas figuras, deve-se encarar a construção do texto, a maneira linguística que o autor encontrou para dar forma a essas criaturas, e, só então, a autonomia e a “vida” desses seres de ficção se tornam compreensíveis.

Partindo das premissas de que a personagem é uma habitante da realidade ficcional e de que a sua materialidade “só pode ser atingida através de um jogo de linguagem” (BRAIT, 1990, p. 52), a seguir, são analisados trechos-chave da peça *Streetcar*, buscando

encontrar os princípios estéticos subjacentes (LEECH; SHORT, 2007) à composição artística da personagem Blanche Dubois, a fim de verificar como as escolhas linguísticas de Williams foram abordadas pelos três tradutores brasileiros.

As passagens do texto tomadas como exemplos foram escolhidas não só por condensarem e representarem a personagem em questão, mas também por iluminarem importantes aspectos da peça. Os exemplos são apresentados do mesmo modo que no capítulo anterior, recuados e com a referência (autor, ano e página) de cada publicação abaixo do excerto. Os aspectos que são comentados estão em negrito.

#### 4.2. A composição da personagem

No Exemplo 1 da primeira cena da peça em que Blanche chega à casa da irmã, se apresenta a descrição inicial da personagem em uma didascália. Pode-se dividir essa passagem em três principais partes, a primeira se constitui como direções de palco mais usuais, referentes à movimentação da personagem: conferindo se tem o endereço certo e sua expressão de choque ao perceber que está de fato no lugar indicado.

A segunda parte se refere ao seu figurino que simboliza a incongruência da personagem com o cenário. Como destacado no texto, a personagem está vestida para o *Garden District*, bairro nobre de New Orleans, e não para o French Quarter. Há também o simbolismo irônico de sua vestimenta e de seus adereços serem de cor branca, que sugere pureza e inocência, imagens que a personagem quer passar de si. O próprio nome da personagem também é simbólico nesse sentido, já que “Blanche” significa branco em francês.

E, a terceira parte do trecho, as duas últimas frases, apresenta uma descrição da personagem mais sutil, lírica e poética: o autor a descreve como uma mariposa que deve evitar luz muito forte. Esse último trecho, embora seja difícil ou até mesmo impossível de se transpor para o palco, serve para caracterizar a personagem de um modo mais completo para os leitores do texto publicado.

##### Exemplo 1

*Blanche comes around the corner, carrying a valise. She looks at a slip of paper, then at the building, then again at the slip and again at the building. Her expression is one of shocked disbelief. Her appearance is incongruous to this setting. She is daintily dressed in a white **suit** with a fluffy bodice, necklace and earrings of pearl, white gloves and hat, looking as if she were arriving at a summer tea or*

*cocktail party in the **garden district**. She is about five years older than Stella. Her delicate beauty must avoid a strong light. There is something about her uncertain manner, as well as her white clothes, that suggests a **moth**.*

(WILLIAMS, 2004, p. 5)

*Blanche aparece na esquina, carregando uma valise. Olha para uma tira de papel, a seguir para o edifício, novamente para o papel e em seguida de novo para o prédio. Sua expressão é de incredulidade, e ela parece chocada. Seu aparecimento destoa nesse cenário. Ela está elegantemente vestida, com um **vestido** branco de corpinho leve, colar e brincos de pérola, luvas e chapéu brancos, com a aparência de quem estivesse chegando a um chá de verão ou a um coquetel no **parque do distrito**. Ela tem cerca de cinco anos mais que Stella. Sua delicada beleza deve evitar a luz forte. Há qualquer coisa em relação às suas maneiras e em relação às suas roupas claras que lembram uma **mariposa**.*

(PEDREIRA, 1976, p. 10-11)

*Blanche dobra a esquina, carregando uma maleta. Olha para um pedaço de papel, em seguida para o prédio, depois de novo para o pedaço de papel e de novo para o prédio. A sua expressão é de perplexa incredulidade. A sua aparição não combina com o cenário. Usa um **vestido** branco de corpete aveludado, colar e brincos de pérola, luvas brancas e chapéu, como se estivesse chegando a um chá beneficente ou a um coquetel **na prefeitura**. Tem cerca de cinco anos a mais que Stella. A sua delicada beleza precisa esquivar-se da luz forte. Há qualquer coisa em relação às suas maneiras hesitantes, bem como à sua roupa branca, que lembram uma **mariposa**.*

(NIKITIN, 2004, p. 38-39)

*Blanche chega dobrando a esquina, carregando uma valise. Olha para um pedaço de papel, depois para o prédio, depois de novo para o pedaço de papel e daí de novo para o prédio. A expressão de seu rosto é de incredulidade; ela está atônita. Sua aparência não combina em nada com o ambiente. Está vestida com elegância, num **tailleur** branco, blusa macia e fofa, colar e brincos de pérola, luvas brancas e chapéu, como quem está chegando para um chá da tarde em pleno verão, ou então para uma recepção de coquetéis no **Garden District, bairro das mansões elegantes de New Orleans**. É uns cinco anos mais velha que Stella. Sua beleza delicada precisa evitar a luz forte. Há algo na hesitação de seus gestos, assim como no branco de sua roupa e adereços, que sugere uma **borboletinha**.*

(VIÉGAS-FARIA, 2008, p. 17)

Os três tradutores mantêm a estrutura básica do texto com as divisões referentes aos movimentos e à caracterização da personagem. Sobre o figurino de Blanche, nas

traduções de Pedreira e Nikitin, Blanche usa “vestido” e, na tradução de Viégas-Faria, usa um “*tailleur*”, um terninho, mais alinhado a “*suit*”, termo referente em inglês.

Apesar de Garden District ser o nome próprio de uma vizinhança de New Orleans, Williams não marca o substantivo como tal e o nome do lugar aparece com letras minúsculas no texto em inglês. Assim, Pedreira traduz o termo de modo mais literal: “parque do distrito”; enquanto que Nikitin traduz por “prefeitura”. Já, Viégas-Faria mantém o termo em inglês adicionando a marcação de letras maiúsculas de substantivos próprios (“Garden District”) e ainda acrescenta no texto que o local é o “bairro das mansões elegantes de New Orleans”.

Viégas-Faria não apresenta muitas notas de rodapé em sua tradução, apenas quatro. Contudo, esse tipo de adição textual no meio do próprio texto não deixa de ser um tipo de nota, realizando a tarefa de fornecer ao leitor uma informação relevante à leitura do texto.

Como já destacado, a tradução de topônimos é uma questão delicada devido à carga contida nesses termos que vai além do campo lexical. Como ressalta Robinson (2002), nada na literatura é neutro e descrições de lugares reais em ficção cumprem um importante papel. No caso do Exemplo 1, a menção do Garden District se mostra importante na caracterização da personagem Blanche, que se veste para estar entre mansões, nos melhores bairros da cidade.

Peter Newmark (1988) recomenda a manutenção de topônimos em sua forma estrangeira na tradução. Nesse sentido, a tradução de Viégas-Faria está mais adequada, já que a tradutora opta por não traduzir o termo Garden District. Newmark (1988) também recomenda que tradutores pesquisem qualquer nome geográfico que apareça no texto e a “nota” inserida no próprio texto de Viégas-Faria deixa claro que a tradutora também está de acordo com essa posição de Newmark.

Outra diferença relevante observada nas três traduções do Exemplo 1 diz respeito à última parte do trecho, em que Williams introduz a metáfora de Blanche como uma “*moth*”. Um dos títulos provisórios de *Streetcar* chegou a ser “*The moth*”, tão importante era essa analogia para Williams. Pedreira e Nikitin traduzem o termo por “mariposa” e, Viégas-Faria, por “borboletinha”.

Apesar de serem insetos parentes (da mesma ordem biológica), há diferenças consideráveis entre uma borboleta e uma *moth*/mariposa. A primeira é mais ativa durante o dia enquanto a segunda tem hábitos noturnos e é atraída por focos de luminosidade, o que geralmente acaba sendo a causa de sua morte devido ao calor da luz que a atrai. Blanche

manifesta por diversas vezes durante a peça que não se sente confortável exposta à luz forte. De forma simbólica, para a personagem, a luz toma a forma de bebida e homens, especialmente homens jovens, bem como Stanley Kowalski. Ela chega perto demais do fogo e acaba sendo queimada.

Na tradução de Viégas-Faria, esse caráter metafórico se obscurece, mas permanece a ideia da fragilidade da personagem ressaltada pelo uso do diminutivo pela tradutora que confere ao trecho uma linguagem quase infantil. É importante que Blanche seja apresentada como uma figura frágil, sensível e vulnerável (caso contrário ela pode parecer uma personagem egocêntrica e manipulativa), e parece ser esse aspecto que Viégas-Faria prioriza em sua tradução. É relevante ressaltar que, em português, o termo “mariposa” também carrega o significado de prostituta/meretriz, profissionais da noite que também ficam sob focos de luz.

Contudo, há ainda outros aspectos relevantes sugeridos pelo termo “*moth*”, em inglês, e “mariposa”, em português, como a atração irresistível desse inseto por algo que acaba trazendo a sua destruição. Em relação a esse termo, as traduções de Pedreira e Nikitin ficam mais alinhadas ao texto de partida.

O Exemplo 2, apresentado a seguir, se refere ao primeiro de uma série de monólogos de Blanche ao longo da peça. Como já destacado, normalmente, não há narrador no teatro e as personagens precisam se dirigir ao público de forma direta, sem mediação, já que o espectador e o leitor de teatro não têm acesso direto à consciência das figuras retratadas (CANDIDO et al., 1992).

Um dos mecanismos de revelação interior da personagem é o monólogo, uma longa fala expressa sem interrupção que narra experiências significativas de um modo altamente condensado (ALTERMAN, 2005). No trecho, Blanche conta para Stella sobre as circunstâncias da perda da propriedade da família, Belle Reve, e, em seu monólogo, fica evidente o seu horror às mortes que ela teve que presenciar e a sua reprovação ao fato de Stella ter ido embora a deixando sozinha para lidar com tudo isso, ato que Blanche julga como tendo sido extremamente desleal.

### **Exemplo 2**

BLANCHE:

**I, I, I took the blows in my face and my body! All of those deaths! The long parade to the graveyard!** Father, mother! Margaret, that dreadful way! So big with it, it couldn't be put in a coffin! But had to

be burned like rubbish! You just came home in time for the funerals, Stella. And funerals are pretty compared to deaths. Funerals are quiet, but deaths—not always. Sometimes their breathing is hoarse, and sometimes it rattles, and sometimes they even cry out to you, “Don't let me go!” Even the old, sometimes, say, “Don't let me go.” As if you were able to stop them! But funerals are quiet, with pretty flowers. And, oh, what gorgeous boxes they pack them away in! Unless you were there at the bed when they cried out, “Hold me!” you'd never suspect there was the struggle for breath and bleeding. You didn't dream, but I saw! **Saw! Saw!** And now you sit there telling me with your eyes that I let the place go! How in hell do you think all that sickness and dying was paid for? **Death is expensive, Miss Stella!** And old Cousin Jessie's right after Margaret's, hers! Why, the **Grim Reaper** had put up his tent on our doorstep! ... Stella. Belle Reve was his headquarters! Honey—that's how it slipped through my fingers! Which of them left us a fortune? Which of them left a cent of insurance even? Only poor Jessie—one hundred to pay for her coffin. That was all, Stella! And I with my pitiful salary at the school. Yes, accuse me! Sit there and stare at me, thinking I let the place go! *I* let the place go? Where were *you*! In bed with your—**Polack!**

(WILLIAMS, 2004, p. 21-22)

BLANCHE

**Eu tive que receber todos os golpes sozinha. Todas aquelas mortes... O longo desfile para o cemitério.** Papai, mamãe, nossa irmã, daquela maneira horrível! Você só vinha para casa à hora dos enterros, Stella. E os enterros são belos, comparados com a morte... Os enterros são calmos, e com lindas flores. Mas as mortes nem sempre... Às vezes a sua voz é rouca. Outras vezes parecem mesmo gritar: “Não, não me deixem morrer!” Como se nós fôssemos capazes de fazê-lo! A menos que se tenha estado lá, ao lado da cama quando eles gritavam, jamais se poderá imaginar que houve luta por ar e sangue! Mas eu vi, Stella. Eu vi, eu vi. E agora você fica aí sentada acusando-me por eu ter perdido a propriedade! Mas como é que você pensa que eu paguei por todas aquelas doenças e aquelas mortes? – **A morte custa caro, Stella. E ela já tinha armado a sua tenda defronte a nossa porta.** Belle Rêve era o seu quartel-general. E qual deles nos deixou um centavo que fosse da sua fortuna? E eu com meu ordenado ridículo de professora de escola! Sim, sente-se aí e acuse-me por ter deixado perder a propriedade. Eu deixei a propriedade perder-se? Mas onde você estava? Na cama com o seu “polaco”!

(PEDREIRA, 1976, p. 29-30)

BLANCHE

Eu, eu, fui *eu* que levei todos os golpes na cara e no corpo! Todas aquelas mortes! O longo desfile até o cemitério! O pai, a mãe! Margaret, daquela maneira horrível! Tão cheia daquilo, nem pôde ser colocada no caixão! Teve que ser queimada feito lixo! Você só

aparecia em casa pros funerais, Stella. E os funerais são bonitos se comparados com as mortes. Os funerais são silenciosos, mas as mortes – nem sempre. Às vezes respiram roucas, às vezes chacoalham, e às vezes até gritam: “Não me deixe ir embora!”. Mesmo os velhos às vezes dizem: “Não me deixe ir embora”. Como se a gente pudesse impedir! Mas os funerais são silenciosos, têm flores bonitas. Ah, e em que caixas magníficas eles são embalados! Quem não estava lá, à beira da cama, quando eles gritavam: “Me segura!”, nem imagina que eles lutavam pra respirar e perdiam sangue. Ninguém nem sonha, mas eu vi! ***Eu vi! Eu vi!*** E agora você fica aí sentada, os seus olhos me dizendo que eu deixei tudo ir embora! E como é que você acha que a conta de tantas doenças e mortes foi paga? **A morte custa caro, Miss Stella!** E a velha tia Jessie logo depois de Margaret! Ora, a Grande Ceifeira armou a sua tenda à nossa porta!... Stella. Belle Reve era o seu quartel-general! Querida – foi assim que tudo escorreu pelos meus dedos! Quem é que nos deixou uma herança? Quem é que nos deixou um centavo de seguro que fosse? Só a tia Jessie, coitada – o bastante pra pagar o próprio caixão. Foi assim, Stella! E eu com o meu salário miserável de professora. Pode me acusar! Fique aí sentada olhando pra mim, achando que eu deixei tudo ir embora! ***Eu*** deixei tudo ir embora? E onde é que estava você? Na cama com o seu – polaco!

(NIKITIN, 2004, p. 56-57)

BLANCHE – Eu, eu, ***eu*** levei os golpes na minha cara e no meu corpo! Todas aquelas mortes! O desfile que não tem mais fim até o cemitério! O pai, a mãe! Margaret daquela maneira horrível! Tão inchada com aquilo que não cabia no caixão! E teve de ser queimada como lixo! Você só ia para casa a tempo de acompanhar os enterros, Stella. E os enterros são bonitos, em comparação com a morte. Os enterros são silenciosos, mas as mortes... nem sempre. Às vezes a respiração deles é rouca, e às vezes é agitada, estrépita, como um chocalho de serpente, e às vezes eles até mesmo pedem para você, gritando: “Não me deixe morrer!” Até mesmo os velhos, às vezes, dizem: “Não me deixe morrer”. Como se você fosse capaz de impedir que se fossem! Mas os enterros são silenciosos, com flores bonitas. E também, ah, os esquifes maravilhosos onde eles são acomodados! A menos que você estivesse ao lado da cama onde eles gritavam: “Me abrace!”, você jamais suspeitaria que houve uma batalha por respirar e que houve sangramento. Você nem sonhava, mas eu vi! Eu ***vi!*** Eu ***vi!*** E agora você fica aí sentada me dizendo com esses seus olhos que eu perdi Belle Reve! Que inferno! Como é que você pensa que se pagou tanta doença e tanta morte? **Morrer custa caro, dona Stella!** E o enterro da velha prima Jessie foi logo depois do da Margaret, do enterro dela! Ora, o **Esqueleto Sinistro de Foice na Mão** tinha acampado na nossa porta!... Stella. Belle Reve era o quartel-general dele! Querida... foi assim que ela escapou das minhas mãos! Qual deles nos deixou uma fortuna? Qual deles nos deixou um centavo que fosse de seguro de vida? Só a pobre Jessie... cem dólares para cobrir

os gastos com o ataúde. Isso foi tudo, Stella! E eu, com meu salário mirrado de professora. Sim, pode me acusar! Fique aí sentada e olhe para mim, pensando que eu perdi Belle Reve! *Eu* perdi Belle Reve? Onde é que *você* estava? Na cama, com o seu... polaco!  
(VIÉGAS-FARIA, 2008, p. 30-31)

Ao analisar a extensão dos trechos apresentados das três traduções, percebe-se a falta de partes do texto de partida na tradução de Pedreira (18 linhas, em oposição a 23 do texto de partida e 25 e 29 das demais traduções). Pedreira omite a ênfase inicial da personagem que se dá com a repetição do pronome “*I, I, I*”, a descrição da terrível morte de Margaret (“*burned like rubbish*”), a repetição de “*Don’t let me go*”, o trecho que diz que funerais são silenciosos e com belas flores, ao contrário das mortes (“*funerals are quiet, with pretty flowers...*”), o grito de “*Hold me*”, “*You didn’t dream*”, a menção da “*Cousin Jessie*” e o trecho “*Honey—that’s how it slipped through my fingers!*”. Nikitin e Viégas-Faria traduzem o monólogo por completo.

Algo a se ressaltar neste trecho é a pontuação usada por Williams de modo peculiar, sobretudo o emprego de traços e de grifos em itálico, que já foi introduzido no capítulo anterior. Segundo Vanoye e Taylor (1987), autores modernos habilmente fazem uso de sinais de pontuação e de vários recursos tipográficos tendo fins expressivos. Essas escolhas no texto de Williams evidenciam uma atenção especial do dramaturgo ao ritmo e à entonação de seu texto e uma preocupação de que esses elementos sejam apreensíveis na leitura.

Segundo Trask (1997), o traço (—) indica uma interrupção forte e abrupta. Lukeman (2006) afirma que esse sinal sempre coloca seus elementos circundantes em evidência. No monólogo do Exemplo 2, os traços parecem indicar hesitação da personagem, como se ela estivesse se segurando para não dizer o que vem em seguida, mas não conseguindo. Se atesta isso sobretudo no último traço do trecho que antecede o uso do termo “*polack*”, pejorativo em inglês para se referir a Stanley. Para Peter Douglas (2009), o uso do itálico, especialmente na língua inglesa e em textos literários, é um recurso tipográfico que representa ênfase através de picos de entonação. No trecho apresentado, os itálicos marcam palavras especialmente carregadas da emoção que Blanche quer transmitir à irmã.

Como destaca Taylor (1987), o uso de pontuação no texto de partida não deve ser desmerecido e qualquer tradutor deve estar preparado para analisar a relevância desses recursos e, só então, tomar uma decisão de manter, modificar ou omitir os elementos de pontuação do autor. Pedreira não reproduz nenhum dos itálicos e nem os traços indicativos de

pausa em sua tradução. Nikitin recria esses elementos (e toda a organização gráfica do texto) com mais consideração. Viégas-Faria mantém os termos em itálico, mas adapta os traços como reticências, o principal sinal de pontuação em português para se indicar pausas (MORENO, 2010).

Ainda referente ao Exemplo 2, o vocabulário do trecho é extremamente emotivo e carregado do horror que a personagem teve de vivenciar na ausência da irmã. Os vocábulos (substantivos, adjetivos e verbos) que predominam no excerto estão todos no campo semântico da morte, da dor e do sofrimento que ela acarreta: *deaths, graveyard, dreadful, coffin, burned, funerals, breathing, cry out, bleeding, sickness, dying, Grim Reaper*, entre outros.

Esse fato é relevante, pois a morte é um assunto que, cada vez mais, tem sido abordado de forma idealizada, abstrata e distanciada: já não se morre mais em casa e, certamente, não se enterra os entes falecidos na propriedade em que se vive. O que Blanche descreve em brutais detalhes (os parentes gritando e se agarrando à vida com todas as forças) de fato causa um efeito forte na leitura, ressaltado sobretudo pelos elementos gráficos já abordados.

Dos vocábulos predominantes apresentados, um deles chama atenção por se constituir como um termo um tanto carregado de significação histórica e cultural: a personificação da morte na figura do “*Grim Reaper*”, oriunda da época em que a peste negra devastava a Europa durante a Idade Média. Geralmente, essa figura é retratada como um esqueleto coberto com um manto preto carregando uma enorme foice para colher as almas de suas vítimas. Pedreira omite o termo, subordinando a frase em que se espera que ele apareceria à frase anterior: “A morte custa caro, Stella. E ela já tinha armado a sua tenda defronte a nossa porta”. Nikitin traduz *Grim Reaper* por “a Grande Ceifeira” e Viégas-Faria, seguindo sua estratégia de tradução mais explicativa, por “o Esqueleto Sinistro de Foice na Mão”.

Em relação ao tipo de períodos, os exclamativos predominam no fragmento do Exemplo 2. Entretanto, aparecem também perguntas retóricas e frases declarativas. Em sua tradução, Pedreira omite diversas dessas exclamações, como, por exemplo, no início do monólogo: “*I, I, I took the blows in my face and my body! All of those deaths! The long parade to the graveyard!*”; “Eu tive que receber todos os golpes sozinha. Todas aquelas mortes... O longo desfile para o cemitério.” Para traduzir as três exclamações, Pedreira opta

por pontos finais e reticências. Já, Nikitin e Viégas-Faria reproduzem as exclamações em suas traduções.

Os períodos, frases e orações no trecho de texto são, predominantemente, de tamanho mais reduzido: Blanche tenta expressar diversos pensamentos ao mesmo tempo. Além desses períodos mais curtos constituírem marcas de oralidade no texto, a incapacidade de Blanche de articular construções mais complexas e longas e de organizar sua linha de raciocínio é uma das características que servem para ressaltar o estado psicológico da personagem que não está nada bem, considerando a situação em que se encontra na narrativa (desempregada, sem dinheiro e vivendo de favor na casa suburbana da irmã). Como já destacado, Pedreira omite alguns desses períodos mais curtos e sua tradução perde um pouco desse caráter apresentado. O mesmo não ocorre nas traduções de Nikitin e Viégas-Faria que seguem, estruturalmente, de modo mais alinhado o texto de partida com suas complexidades e multiplicidade de fatores.

Um último elemento a se destacar do Exemplo 2 é a tradução de “*Miss Stella*” em “*Death is expensive, Miss Stella!*”. Esse é um monólogo em que Blanche está expondo ressentimentos e mágoas por ter sido abandonada pela irmã, dizendo coisas que provavelmente a personagem queria ter dito há muito tempo. Há passagens em que a personagem usa ironia para se comunicar, deixando clara a sua reprovação pela atitude da irmã, por exemplo, quando destaca o quanto funerais são bonitos. Outro exemplo é a passagem em questão em que a personagem se refere a sua irmã com o pronome de tratamento em inglês “*Miss*”, com uma polidez/simpatia forjada.

Pedreira omite esse elemento, traduzindo a frase como “A morte custa caro, Stella.” (substituindo também a exclamação por ponto final). Nikitin transcreve o termo em inglês: “A morte custa caro, *Miss Stella!*”. Viégas-Faria traduz “*Miss*” por “dona”: “Morrer custa caro, dona Stella!”. Há uma nota na tradução de Nikitin (2004, p. 250) em que o tradutor afirma que optou por empregar “pequenos anglicismos estilísticos” nas falas de Blanche, considerando que a linguagem da personagem é única. No capítulo anterior, foi observado na tradução de Nikitin Blanche se referir ao autor Edgar Allan Poe como “*Mister* Edgar Allan Poe” e esse se constitui como mais um exemplo dessa característica do texto do tradutor.

O Exemplo 3 apresenta outro importante monólogo de Blanche Dubois, também direcionado a sua irmã Stella. O trecho de texto se encontra na cena 4 da peça e, nele, a personagem deixa claro o grau de sua aversão a Stanley que, para ela, não passa de um

animal, de uma criatura pré-histórica. Blanche não entende a intensidade da atração física entre sua irmã e o marido e tenta convencê-la a abandoná-lo. Stella tenta encerrar a discussão dizendo que ama Stanley e, Blanche, desesperada para convencer sua irmã, articula a seguinte fala:

### Exemplo 3

BLANCHE:

He acts like an animal, has an animal's habits! Eats like one, moves like one, talks like one! **There's even something—sub-human—something not quite to the stage of humanity yet! Yes, something—ape-like about him, like one of those pictures I've seen in—anthropological studies!** Thousands and thousands of years have passed him right by, and there he is—Stanley Kowalski—survivor of the stone age! Bearing the raw meat home from the kill in the jungle! And you—*you* here—*waiting* for him! Maybe he'll strike you or maybe grunt and kiss you! That is, if kisses have been discovered yet! Night falls and the other apes gather! There in the front of the cave, all grunting like him, and swilling and gnawing and hulking! His poker night!—you call it—this party of apes! Somebody growls—some creature snatches at something—the fight is on! *God!* Maybe we are a long way from being made in God's image, but Stella—my sister—there has been some progress since then! Such things as art—as poetry and music—such kinds of new light have come into the world since then! In some kinds of people some tenderer feelings have had some little beginning! That we have got to make *grow!* And *cling* to, and hold as our flag! In this dark march toward whatever it is we're approaching... *Don't—don't hang back with the brutes!*

(WILLIAMS, 2004, p. 83)

BLANCHE

Ele age como um animal. Tem hábitos de animal. Come, fala, anda como um animal. **Há nele qualquer coisa de sub-humano, qualquer coisa de gorila como nesses quadros antropológicos que a gente vê por aí.** Milhares e milhares de anos se passaram e aí está ele: Stanley Kowalski, o único sobrevivente da Idade da Pedra trazendo para casa a carne fresca da matança da floresta! **E você... você aqui... esperando por ele?** Talvez ele a ataque ou talvez grunha e beije você! Isto é, se já tiver descoberto o beijo. A noite cai e os outros gorilas se reúnem lá na cova da frente, todos grunhindo, bebendo; estraçalhando-se com ele. A sua “noite de prazer” como você chama a sua reunião de gorilas! Alguém rosna... Alguma criatura bota a mão em alguma coisa... E lá vem a briga! Meu Deus, Stella, talvez nós estejamos muito longe de sermos feitos à imagem de Deus. Mas, Stella, minha irmã, houve algum progresso no mundo desde então. Coisas como a arte, a poesia, a música, uma espécie de nova luz apareceu... Em algumas pessoas sentimentos mais nobres começaram

a surgir... E são esses sentimentos que devemos cultivar. E fazer com que eles cresçam em nós, e agarrarmo-nos a eles, e fazer deles a nossa bandeira, nossa marcha escura, para onde quer que estejamos indo... Não, Stella. Não fique para trás com os brutos.

(PEDREIRA, 1976, p. 101-102)

#### BLANCHE

Ele age como um animal, tem hábitos de animal! Come como um animal, anda como um animal, fala como um animal! Existe até alguma coisa de – subumano – nele, alguma coisa que ainda não chegou ao nível da humanidade! Sim, alguma coisa de **macaco** nele, como naqueles quadros que eu vi uma vez – naqueles estudos antropológicos! Milhares e milhares de anos passaram direto por ele, e aí está – Stanley Kowalski – um sobrevivente da Idade da Pedra! Trazendo pra casa a carne crua da matança na selva! **E você – você aqui – esperando por ele!** Talvez ele ataque você, ou talvez beije você entre grunhidos! Isso se o beijo já tiver sido inventado! A noite cai e os outros macacos se reúnem! Lá, na frente da caverna, todos grunhindo como ele, se encharcando, se mordendo, se empanturrando! **A noite de pôquer dele – como você diz – a festança da macacada!** Alguém rosna – uma criatura bota a mão em alguma coisa – e pronto, começa a guerra! *Deus!* Talvez nós ainda estejamos muito longe de ser feitos à imagem de Deus, mas, Stella – minha irmã – houve *algum* progresso desde então! Coisas como a arte – como a poesia e a música – uma nova espécie de luz veio ao mundo desde então! Em alguns tipos de pessoas começaram a surgir sentimentos mais delicados! Sentimentos que nós temos que fazer *crescer!* Nos *agarrarmos* a eles, e segurá-los como a nossa bandeira! Nessa estrada escura que nos leva sei lá pra onde... *Não – não fique pra trás com as bestas!*

(NIKITIN, 2004, p. 125)

Blanche – **Ele se comporta como um animal, tem hábitos de animal.** Come, caminha, fala, tudo como um bicho! Tem até mesmo alguma coisa... subumana... alguma coisa que ainda não atingiu o estágio de humanidade. Sim, tem algo... **simiesco** nele, como num daqueles desenhos que eu vi... nas aulas de antropologia! Milhares e milhares de anos se passaram ao largo para ele, e eis que temos... Stanley Kowalski... sobrevivente da Idade da Pedra! Trazendo carne crua para casa quando chega da matança na selva! **E você... você aqui... esperando por ele.** Talvez ele bata em você, ou talvez dê uns grunhidos e beije você! Quer dizer, se é que os beijos já foram descobertos! Cai a noite e os outros **símios** se reúnem! Ali na frente da caverna, todos grunhindo que nem ele, todos uns brutamontes, uns beberrões, uns roedores. A noite do pôquer... é assim que você chama... essa reunião de macacos! Alguém solta um rosnado... alguma criatura arrebanha uma coisinha qualquer... e começou a luta! *Meu Deus!* Talvez nós estejamos todos muito longe de termos sido feitos à imagem e semelhança de Deus, mas Stella... minha irmã... já

houve *algum* progresso desde o tempo dos macacos! Coisas como as artes... poesia e música... toda espécie de novos conhecimentos vieram a iluminar este mundo desde então! Em alguns tipos de gente já houve um comecinho de alguns sentimentos de maior ternura. Que nós temos de fazer *crescer*! E temos de nos apegar a eles, e cuidar deles como cuidamos da nossa bandeira nacional! Nessa marcha sombria em direção a seja o que estiver se aproximando... *Não... não fique para trás, não fique com os brutos!*

(VIEGAS-FARIA, 2008, p. 78-79)

O texto de partida no Exemplo 3 apresenta 21 frases exclamativas. Para traduzi-las, Pedreira mantém apenas 4 exclamações, Nikitin reproduz as exclamações em seu texto e Viégas-Faria também omite algumas das exclamações, porém, em menor grau, preservando 15 em sua tradução. Destaca-se o trecho “*And you—you here—waiting for him!*”, que é uma acusação bem carregada de Blanche à irmã, a se atestar pelos itálicos no texto de partida no segundo “*you*” e em “*waiting*”, indicando ênfase no trecho. Pedreira traduziu a passagem como uma pergunta: “E você... você aqui... esperando por ele?”, ao passo que, Viégas-Faria, como uma frase declarativa: “E você... você aqui... esperando por ele.”.

Segundo Trask (1997), na língua inglesa, o ponto de exclamação é usado no final de um período ou frase curta que expressa um sentimento muito forte. Trask também ressalta que esse tipo de pontuação não deve ser usado a menos que seja totalmente necessário. Moreno (2010, p. 121) destaca que, na literatura, onde se admite uma linguagem expressiva, o uso dessa pontuação é consagrado para assinalar algum tipo de emoção e também chama atenção para o abuso de exclamações praticado por muitos escritores medíocres, que enchem seus textos desses pontos “para sugerir uma riqueza de conteúdo que suas frases, na verdade, não tinham”.

Considerando que esse tipo de pontuação tende a ser usado apenas quando é absolutamente necessário e que o trecho de texto em questão é um monólogo em que são evidenciados os motivos principais do conflito dramático da peça, sua manutenção se mostra importante e a tradução de Nikitin se sobressai nesse aspecto.

Ainda em relação ao Exemplo 3, Pedreira tende a juntar e aglutinar algumas das curtas orações do trecho formando frases maiores em português, por exemplo: o trecho “*There’s even something—sub-human—something not quite to the stage of humanity yet! Yes, something—ape-like about him, like one of those pictures I’ve seen in—anthropological studies!*” que é traduzido por “Há nele qualquer coisa de sub-humano, qualquer coisa de gorila como nesses quadros antropológicos que a gente vê por aí”. Como destacado

anteriormente, as frases curtas e truncadas (com muitas pausas) de Blanche são um importante indicador do estado mental da personagem. Nikitin e Viégas-Faria tendem a reproduzir mais essas características.

Na tradução de Viégas-Faria, há que se ressaltar o uso de determinados termos e expressões como “simiesco” e “símios” que são de caráter técnico das áreas de biologia e antropologia para se referir a chipanzés, gorilas, orangotangos, etc. A sutileza de uso desses termos é um dos fatores que indicam o cuidado da tradutora em compor um discurso mais fino e rebuscado para Blanche.

A linguagem é um dos indicadores mais fortes da relação entre um indivíduo e determinado grupo social. Através de seu sotaque, vocabulário e demais marcadores discursivos, um falante se identifica e é identificado como membro de uma ou outra comunidade linguística. Como enfatizado anteriormente, Le Page e Tabouret-Keller (1985) veem o ato de fala como um importante marcador que revela as afiliações sociais de indivíduos. Para os autores, o comportamento linguístico se baseia em uma série de “atos de identidade” em que falantes revelam sua identidade pessoal em busca por identidades sociais.

Ao longo de *Streetcar*, o autor Williams faz uso de diferentes níveis de linguagem para discernir e marcar aspectos sociais e culturais das personagens da peça. Blanche, como professora de literatura e estudiosa de letras, entende que o uso de certos vocábulos, expressões e coloquialismos é emblemático e pode ser representativo de uma cultura. Após Steve ofender sua esposa a chamando de “*that rutting hunk*”, Blanche afirma que vai anotar a expressão num caderno em que tem registrado palavras e frases curiosas que aprendeu no French Quarter:

#### **Exemplo 4**

STEVE:

That rutting hunk! (...)

BLANCHE:

I must jot that down in my notebook. Ha-ha! I'm compiling a notebook of quaint little words and phrases I've picked up here.

STANLEY:

You won't pick up nothing here you ain't heard before.

BLANCHE:

Can I count on that?

STANLEY:

You can count on it up to five hundred.

BLANCHE:

That's a mighty high number.

(WILLIAMS, 2004, p. 87-88)

STEVE

Essa minha mulher é uma vaca no cio. (...)

BLANCHE

Preciso tomar nota disso no meu caderninho. Ah! Ah! Estou compilando um caderninho de palavrinhas e frases esquisitas que aprendi aqui. **V-a-c-a-n-o-c-i-o.**

STANLEY

Você não vai aprender nada aqui que não tenha ouvido antes.

BLANCHE

Posso contar com isso? **Vaca no cio.**

STANLEY

Pode contar até quinhentos.

BLANCHE

Eis um número bem alto.

(PEDREIRA, 1976, p. 108)

STEVE

Essa vaca leiteira! (...)

BLANCHE

Tenho que anotar isso no meu caderninho. Ha-ha! Estou colecionando um caderninho só de palavrinhas e frases pitorescas que eu aprendi por aqui.

STANLEY

Aqui você não vai aprender nada que já não tenha ouvido antes.

BLANCHE

Posso contar com isso?

STANLEY

Pode contar com isso até quinhentos.

BLANCHE

É um número bem alto.

(NIKITIN, 2004, p. 130)

STEVE – É uma cadela no cio! (...)

BLANCHE – Preciso escrever essa nas minhas anotações. Ha, ha! Estou compilando num caderno todas as palavras e expressões curiosas que aprendi aqui.

STANLEY – Você não vai aprender nada aqui que já não tenha ouvido antes.

BLANCHE – Será que posso contar com isso?

STANLEY – Pode contar até quinhentos.

BLANCHE – Esse é um número bem grande.

(VIÉGAS-FARIA, 2008, p. 82)

Destacam-se no Exemplo 4 as falas afrontosas de Blanche direcionadas a Stanley. Esse caráter do trecho fica aparente sobretudo na tradução de Pedreira em que o tradutor se insere no texto fazendo Blanche repetir duas vezes o insulto do personagem Steve.

O Exemplo 5, a seguir, não trata de uma fala de Blanche, mas sim de seu cunhado e antagonista Stanley Kowalski. Williams constrói essas duas personagens através de uma série de oposições, por exemplo, Blanche representa a decadente sociedade agrária aristocrática, usa tons de branco e pastel, exala delicadeza e requinte femininos e gosta de poesia. Stanley representa a cidade, a modernidade em ascensão, usa roupas de tons coloridos, emana virilidade e vulgaridade masculinas e gosta de pôquer. Seus discursos também são bem divergentes. Como contraponto aos exemplos anteriores que apresentaram os dois principais monólogos de Blanche, a seguir se explora a fala de Stanley, a fim de demonstrar como os tradutores lidaram com a diferença social, cultural e discursiva das personagens.

Segundo Almeida Prado (CANDIDO et al., 1992, p. 92), na arte dramática, “somente o choque entre dois temperamentos, duas ambições, duas concepções de vida [...] obrigaria todas as personalidades submetidas ao confronto a se determinarem totalmente”. Sendo assim, do mesmo modo que Antígona não seria a mesma se não tivesse como contraponto a prepotência de Creon e a passividade de Ismene, Blanche Dubois também não seria a mesma, ou, pelo menos, não pareceria como tal, se não fosse pela aspereza de Stanley.

O Exemplo 5 é da cena 8 de *Streetcar* em que Blanche comemora seu aniversário com Stella e Stanley, com um jantar organizado pela irmã. Stanley dá de presente para Blanche uma passagem de ônibus de volta para a sua cidade, Laurel. Stella, enfurecida com esse ato do seu marido, o questiona e ele tenta se justificar do seguinte modo:

### Exemplo 5

STANLEY:

When we first met, me and you, you thought I was common. How right **you was**, baby. I was common as dirt. You showed me the snapshot of the place with the columns. I pulled you down off **them** columns and how you loved it, having **them** colored lights going! And **wasn't we** happy together, wasn't it all okay till she showed here? (...) And **wasn't we** happy together? Wasn't it all okay? Till she showed here. Hoity-toity, describing me as an ape.

(WILLIAMS, 2004, p. 137-138)

STANLEY

Quando nós nos vimos pela primeira vez, eu e você, você me achou vulgar. **Você acertou**, minha filha. Eu era vulgar mesmo. Era sujo.

Você me mostrou o retrato da casa com as colunas. Eu tirei você de cima daquelas colunas, e você gostou!... E **não fomos** felizes juntos? Não estava tudo certo até que ela chegou? (...) E **não éramos** felizes juntos? E tudo não andava direito até que ela apareceu aqui? Metida a besta, dizendo que eu era um gorila.

(PEDREIRA, 1976, p. 162)

STANLEY

Quando **a gente** se encontrou pela primeira vez, eu e você, você me achou ordinário. Você tinha toda a razão, meu amor. Ordinário, imundo. Você me mostrou a foto do casarão com as colunas. Eu te arranquei daquelas colunas, e você amou, você viu um monte de luzinhas coloridas! E **nós** dois não **éramos** felizes juntos, não estava tudo certo até ela aparecer na nossa vida? (...) **A gente** não era feliz? Não estava tudo certo? Até que ela apareceu aqui. Toda metida a besta, me chamando de macaco **pra** baixo.

(NIKITIN, 2004, p. 186)

STANLEY – Quando **a gente** se conheceu, nós dois, você pensou que eu era comum, simples. Tava mais que certa, amorzinho. Eu era comum e simples como o pó da terra. Você me mostrou a foto do casarão com as colunas. Eu arranquei você lá de cima daquelas colunas e você adorou, com as minhas luzes coloridas girando e tudo! E **a gente** não tava feliz **os dois junto**? Não **tava** tudo bem até que ela apareceu aqui? (...) E **a gente** não **tava** feliz **os dois junto**? Não **tava** tudo bem? Até que ela apareceu aqui. Metida a besta, me descrevendo como um macaco.

(VIÉGAS-FARIA, 2008, p. 122)

A linguagem de Stanley, no texto de partida, não segue o padrão normativo da língua inglesa, ao contrário da linguagem de Blanche apresentada nos seus monólogos nos exemplos 2 e 3. Quando os dois personagens ainda estão se conhecendo, na primeira cena da peça, Stanley pergunta à Blanche que matéria ela leciona. Blanche responde que é inglês e Stanley rebate que nunca foi muito bom nessa disciplina (*“I never was a very good English student”*; WILLIAMS, 2004, p. 27). Essa é mais uma diferença explícita entre os dois personagens: Blanche cita de cor a literatura de Edgar Allan Poe, Elizabeth Browning, etc., e, Stanley, por outro lado, usa uma linguagem marcada por coloquialismos e gírias.

De acordo com o inglês padrão, se usa *“you were”* em vez de *“you was”* na fala de Stanley, já que o pronome pessoal *“you”* pede a forma verbal *“were”* no passado simples, do mesmo modo que *“we”*: *we were/were we/weren't we*, e não *“wasn't we”*, também observado no trecho. O termo *“them”*, do modo usado por Stanley, também é um desvio do padrão normativo. Geralmente, essa é a forma objetiva do pronome plural *they*, mas Stanley o

usa como o plural do artigo definido “*the*”. Nesse caso, um vocábulo mais apropriado e alinhado com o prescrito na gramática da língua inglesa seria “*those*”. Na linguagem coloquial do sul dos Estados Unidos, o uso “corrompido” de “*them*” observado no trecho está ligado à fala de afrodescendentes, sendo que esse elemento se cristalizou através de uma aquisição “indevida” da língua inglesa por parte dos escravos, os mais desprestigiados da sociedade.

Pode-se afirmar que as construções linguísticas destacadas podem ser inteiramente válidas uma vez que são capazes de transmitir o significado necessário para seu entendimento. Para chamar algo de “errado”, precisa-se de contexto. Existem variedades de inglês em que essas colocações são aceitas, mas não no inglês padrão de Blanche, que é o parâmetro de comparação nesse caso. De certo modo, os desvios em questão fortalecem o argumento de Blanche de que Stanley não é nada sofisticado, que é rude e ignorante, mas foi exatamente isso que atraiu Stella.

Nas traduções do Exemplo 5, observa-se que Pedreira normaliza e padroniza toda a fala de Stanley que, em sua tradução, possui um português perfeito, com todos os verbos bem conjugados e sem nenhuma palavra errada. “*How right you was*” foi traduzido por “você acertou”; “*wasn't we*” foi traduzido por “não fomos” e “não éramos”.

Na tradução de Nikitin, a linguagem de Stanley também é padronizada. “*How right you was*” foi traduzido por “você tinha toda a razão”; “*wasn't we*” foi traduzido por “nós dois não éramos” e “a gente não era”. O tradutor usa colocações mais informais como “a gente”, mas, além dessa única marca de oralidade/informalidade, há apenas a contração de “para” na forma de “pra” em sua tradução do trecho.

Como já enfatizado, Viégas-Faria (2008b) afirma que, no teatro, cada personagem tem seu próprio jeito de falar e seu idioleto, do contrário, elas não seriam verossímeis. Quando o tradutor apaga essas marcas, isso é “assassinar o texto”. De fato, Viégas-Faria é a única dos três tradutores que transmite para o português as características da fala de Stanley, por exemplo, empregando “a gente”, mais comum e informal, em vez do pronome “nós”, mais normativo, como tradução de “*we*”; “os dois junto”, com a discordância de número entre “dois” e “junto”, como tradução de “*together*”; e o uso de “tava”, forma contraída de “estava”.

Interessante notar que a Blanche de Viégas-Faria, nos trechos apresentados anteriormente, não usa “a gente”, não comete nenhum desvio no nível de “os dois junto” e

fala a forma completa da conjugação do verbo “estar”. No entanto, na tradução de Nikitin, os únicos dois elementos de informalidade na fala de Stanley (uso de “a gente” e “pra”) se observam também nos exemplos apresentados das falas de Blanche, não sendo exclusivos a Stanley.

O Exemplo 6, a seguir, é da cena em que Stanley estupra Blanche e o diálogo em questão antecede esse ato. O trecho de texto seguinte é abordado com o intuito de demonstrar as falas agressivas de Blanche como contraponto a sua delicadeza e fragilidade. Além disso, observando um dos momentos de clímax da narrativa, verifica-se também a importância da pontuação e da escolha léxica dos tradutores ao recriar o momento de ápice em seus textos. No exemplo, Blanche quebra uma garrafa e ameaça atacar Stanley com o vidro quebrado:

### Exemplo 6

*[She smashes a bottle on the table and faces him, clutching the broken top.]*

STANLEY:

What did you do that for?

BLANCHE:

**So I could twist the broken end in your face!**

STANLEY:

I bet you would do that!

(WILLIAMS, 2004, p. 162)

*(Ela quebra uma garrafa na mesa e o encara, agarrando o gargalo quebrado).*

STANLEY

Para que você fez isso?

BLANCHE

**Para espetar essa garrafa na sua cara.**

STANLEY

Você é bem capaz disso.

(PEDREIRA, 1976, p. 188)

*(Ela quebra uma garrafa na mesa e o encara, segurando o vidro quebrado pelo gargalo.)*

STANLEY

Pra que isso?

BLANCHE

**Pra rasgar a tua cara!**

STANLEY

Você é bem capaz!

(NIKITIN, 2004, p. 214)

*[Ela quebra uma garrafa na mesa e o encara, a mão agarrando com força o gargalo quebrado da garrafa.]*

STANLEY – Pra que você fez isso?

BLANCHE – **Pra eu poder enfiar e girar o vidro quebrado nessa sua cara!**

STANLEY – Aposto que você era capaz de fazer isso mesmo!

(VIÉGAS-FARIA, 2008, p. 142-143)

Novamente, destaca-se o quanto a tradução de Pedreira deixa a desejar no quesito pontuação se comparada com o texto de partida de Williams. Em um dos momentos de maior tensão na peça, o tradutor ainda assim se eximiu do uso das exclamações que marcam no texto de partida os sentimentos notadamente exaltados nas falas de Blanche e Stanley. Na tradução de Pedreira, boa parte da intensidade desse momento acaba sendo sacrificada com a fala de Blanche: “para espetar essa garrafa na sua cara”, seguida de ponto final, como tradução de “*So I could twist the broken end in your face!*”.

Nas traduções de Nikitin e de Viégas-Faria, os tradutores reproduzem as exclamações nas falas de Blanche e Stanley e optam por respostas bem mais enfáticas e intensas para Blanche: “Pra rasgar a tua cara!” (Nikitin) e “Pra eu poder enfiar e girar o vidro quebrado nessa sua cara!” (Viégas-Faria), traduções mais alinhadas ao texto de partida e muito diferentes da tradução de Pedreira.

O Exemplo 7 trata da fala mais importante de Blanche em toda a peça, que resume a personagem e sua trajetória de um modo que nenhuma outra passagem do texto consegue: “*Whoever you are—I have always depended on the kindness of strangers.*”. Essa enunciação está na cena 11 da peça, no fim da narrativa, e é a última fala de Blanche no texto. No final da cena 10, Stanley estupra Blanche e esse ato a destrói completamente. Na cena 11, algumas semanas depois, Stella afirma que não poderia acreditar no que Blanche contou a ela sobre o ocorrido e continuar vivendo com Stanley. Então, a única opção que resta é internar Blanche em um sanatório, até como forma de Stella respaldar a sua posição de continuar vivendo com seu marido e não acreditar na sua irmã: Blanche só pode estar louca se chegou ao ponto de inventar esse tipo de coisa.

Nesse ponto da narrativa, fica bem evidente o caráter patriarcal da sociedade norte-americana na década de 1940: Blanche não tem mais nenhum lugar aonde ir, não tem família, não tem reputação para trabalhar como professora e homem nenhum quer se casar com ela. Stella, por sua vez, se fosse acreditar na sua irmã e abandonar seu marido, também não teria casa, nem sustento, nem condições para cuidar de seu bebê.

A fala apresentada no Exemplo 7 é direcionada ao médico que vem buscar Blanche na casa da irmã para levá-la ao sanatório. Quando Blanche percebe o que está acontecendo e aonde está sendo levada, ela resiste e até ataca a enfermeira que tenta arrastá-la e que sugeriu colocá-la numa camisa de força. O médico percebe que tudo o que Blanche quer é manter um pouco de dignidade nesse momento tão indigno. Ele, então, se dirige a ela com gentileza e cortesia (“*[His voice is gentle and reassuring as he crosses to Blanche and crouches in front of her. As he speaks her name, her terror subsides a little]*”, WILLIAMS, 2004, p. 177). Blanche recupera sua compostura, se apoia no braço do médico para ser guiada para fora da casa da irmã e diz a fala em questão:

### Exemplo 7

BLANCHE:

Whoever you are—I have always depended on the kindness of strangers.

(WILLIAMS, 2004, p. 178)

BLANCHE

Seja o senhor quem for... eu sempre dependi da bondade dos estranhos...

(PEDREIRA, 1976, p. 208)

BLANCHE

Seja você quem for – eu sempre dependi da gentileza de estranhos.

(NIKITIN, 2004, p. 231)

BLANCHE – Seja você quem for... eu sempre dependi da bondade de estranhos.

(VIÉGAS-FARIA, 2008, p. 156)

Williams (1975, p. 131)<sup>84</sup> comenta que essa frase, que se tornou histórica, havia sido verdadeira também para ele: “acho que conhecidos casuais, ou estranhos, geralmente têm sido mais gentis comigo do que amigos (...) Me conhecer é não me amar. Na melhor das hipóteses, é me tolerar”. Para Arthur Miller (2004, p. xii)<sup>85</sup>, essa frase foi tão marcante que o dramaturgo ainda se lembra dos suspiros da plateia ao ouvi-la, quase 60 anos depois da primeira vez que assistiu à peça. A identificação do público com a personagem foi tamanha que “quando ela saiu nos braços do médico, todos foram com ela”.

---

84 WILLIAMS, 1975, p. 131, “I would guess that chance acquaintances, or strangers, have usually been kinder to me than friends (...) To know me is not to love me. At best, it is to tolerate me.”

85 MILLER in WILLIAMS, 2004, p. xii, “Over more than half a century I can still recall the inhaling of breath across the auditorium when Blanche said the “kindness of strangers” line. When she exited on the arm of the Doctor everyone went with her.”

O Exemplo 7 permite que seja traçada uma relação direta e explícita entre as traduções de Pedreira e Nikitin. Nikitin (2004, p. 250) acrescenta uma nota em que ele menciona de modo muito elogioso a tradução de Pedreira, por quem tem muita admiração e respeito:

Na sua última cena, Blanche lança ao Médico uma das falas mais célebres da peça e quiçá de todo o teatro norte-americano: *Whoever you are – I have always depended on the kindness of strangers*, “Seja você quem for – eu sempre dependi da gentileza de estranhos”. O ouvido do leitor habituado à tradução de Brutus Pedreira (publicada na Coleção Teatro Vivo da Abril Cultural) há de surpreender-se com a versão de *kindness* por “gentileza” e não por “bondade”, como no texto desse grande ator e tradutor. Embora “gentileza” e “bondade” compartilhem em certa medida o mesmo campo semântico, a primeira pareceu-nos atender melhor que a segunda à polissemia de *kindness*, cuja sutileza de uso e de raiz está aquém (ou além) do bom e do mau. Não é gratuita, portanto, a dissonância da presente tradução com a sua respectiva tradição.

Para traduzir “*Whoever you are*”, Pedreira opta por “Seja o senhor quem for”, Nikitin e Viégas-Faria por “Seja você quem for”. Pedreira faz uma escolha mais formal ao optar por “senhor” como tradução de “*you*”, já, Nikitin e Viégas-Faria preferem “você”, mais informal. O uso do pronome “senhor” é uma característica da tradução de Pedreira, especialmente nas falas de Blanche. A personagem se refere até a Stanley como “senhor” por diversas vezes.

Além dessa diferença na forma de tratamento que Blanche usa para se referir ao médico, a principal diferença a ser comentada nas traduções para o português da passagem são as alternativas para o termo de partida “*kindness*”: Pedreira e Viégas-Faria traduzem por “bondade” e Nikitin por “gentileza”. Para Nikitin (2004) as duas palavras compartilham do mesmo campo semântico, porém, há uma diferença fundamental entre as duas e o seu uso na obra de Williams.

O termo “*Kindness*” (“*the quality of being friendly, generous, and considerate; a kind act*”<sup>86</sup>), em inglês, se refere à qualidade de ser amigável, generoso e atencioso. A palavra também pode ser definida como um ato afetuoso. A palavra “bondade” (“qualidade de quem tem traços psicológicos e morais que o induzem a praticar o bem; benevolência”<sup>87</sup>) tem um fundo muito mais moral e está associada a sentimentos de nobreza e compaixão. Geralmente, é vista como uma virtude, como algo que faz parte de alguém ou não, de modo mais ou menos absoluto (ou se é bom ou se é mau, sem qualquer meio-termo). A palavra “gentileza”

86 Oxford Dictionary. Disponível em: <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/kindness>>. Acesso em: 13 fev. 2017.

87 Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?id=wMO0>>. Acesso em: 13 fev. 2017.

(“qualidade de gentil, ato de delicadeza, ação de grande distinção”<sup>88</sup>) se define mais como um ato, como uma ação de cortesia que se faz por alguém, como um gesto de cuidado ou de atenção. De modo geral, “gentileza” parece estar mais próxima de “*kindness*” e é uma palavra e um conceito mais “leve” que “bondade”, sem tantas implicações morais.

Bondade parece ser uma concepção um tanto duvidosa para Williams. Se, para o autor, não existem vilões nem heróis, apenas “caminhos certos ou errados que as pessoas escolhem, não por opção, mas por necessidade” (WILLIAMS, 2004, p. 184), e se ele se preocupa até em humanizar Stanley Kowalski, capaz do ato terrível de violentar a irmã de sua esposa, bondade e maldade são ambas noções que podem ser relativizadas.

De acordo com Williams (apud GRISSOM, 2015, p. 167)<sup>89</sup>, na verdade, Blanche Dubois nunca conheceu um estranho sequer que tenha lhe oferecido gentileza, muito menos bondade: “ela sonhava que poderia conhecer e esperava que aquela lisonja pudesse convencer o seu captor a ser o estranho gentil de seus sonhos”.

Pelo exposto, as Blanches de Pedreira e Viégas-Faria são mais otimistas que as Blanches de Williams e Nikitin. Apesar de ter vivenciado a traição de seu marido e ter sido instrumento de seu suicídio, ter assistido às mortes dolorosas de diversos membros de sua família, ter perdido a sua propriedade, ter sido demitida de seu trabalho e ter sido estuprada por seu cunhado, nos textos de Pedreira e Viégas-Faria, Blanche ainda espera por bondade nesse mundo. Talvez ela a encontre, posto que, no sanatório, Blanche estará mais afastada da sociedade que a destruiu.

No texto de Nikitin, o máximo que Blanche espera é gentileza, que nem sempre é genuína. Pode ser que a do médico não passe de um subterfúgio para conduzir Blanche à ambulância, onde, talvez, a camisa de força a esteja aguardando para levá-la dos Campos Elísios ao Tártaro.

Nos capítulos 3 e 4, os exemplos apresentados serviram para ilustrar o todo das três traduções analisadas. Buscou-se analisar quais são os efeitos estéticos e literários das escolhas de Williams no texto de partida, desde a pontuação até o uso específico de algumas palavras e expressões de suma importância na peça (*moth*, *kindness*), para, então, averiguar como esses elementos foram abordados pelos três tradutores no Brasil. A partir desses

---

88 Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?id=Yppy>>. Acesso em: 13 fev. 2017.

89 GRISSOM, 2015, p. 167, “Blanche told us she depended upon the kindness of strangers, [...] but in fact she had never in her life ever met a kind stranger. She dreamed she might, and she hoped that such flattery might convince her captor to be the kind stranger of her dreams.”

exemplos descritos e dos demais fatores abordados ao longo da dissertação, considerações finais são pontuadas a seguir.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta dissertação, foram analisadas três traduções do inglês para o português do Brasil da peça teatral *A streetcar named Desire* (1947), do dramaturgo estadunidense Tennessee Williams (1911-1983). As traduções, de título *Um bonde chamado Desejo*, são de autoria de Brutus Pedreira (Abril Cultural, 1976), Vadim Nikitin (Peixoto Neto, 2004) e Beatriz Viégas-Faria (L&PM, 2008).

No capítulo 1, foram abordados aspectos teóricos sobre tradução de textos literários e dramáticos, o papel do tradutor e a sua visibilidade, a questão da (co)existência de múltiplas traduções de uma mesma obra, tradução de estilo, a função de paratextos, tradução de recursos tipográficos e de topônimos e considerações sobre linguagem e identidade. Nesse capítulo, receberam destaque os trabalhos dos teóricos Itamar Even-Zohar (1990), Theo Hermans (1985), André Lefevere (1992), Sirkku Aaltonen (2000), Susan Bassnett (1978, 1980, 1985, 2011), entre outros.

No capítulo 2, foram abordados os contextos histórico, político, social e artístico do autor Tennessee Williams. Foram apresentadas informações sobre a sua biografia, sua obra em geral e sobre a peça *Streetcar*.

No capítulo 3, foi adotado o esquema descritivo de traduções literárias de José Lambert e Hendrik Van Gorp (1985). Nesse capítulo, foram compiladas informações sobre os agentes do processo tradutório (tradutores, editoras, revisores, etc.) e observou-se como as traduções foram elaboradas em relação a seus formatos (capas, contracapas, paratextos, coleções) e como cada tradutor configurou os aspectos característicos do texto de Williams em suas traduções. Foi apresentado também um histórico da presença e da recepção de Williams no Brasil, tendo em vista especialmente a peça *Streetcar*.

No capítulo 4, foi abordada a composição do discurso da personagem Blanche Dubois. Nesse capítulo, se analisou as traduções de seus mais famosos e celebrados monólogos e falas, a fim de verificar como a personagem principal da obra tem sido retratada.

Analisou-se também falas do personagem Stanley Kowalski, como contraponto ao discurso de Blanche.

A análise realizada teve o propósito de demonstrar que as escolhas dos tradutores efetivadas textualmente produzem um efeito e têm implicações na leitura do texto. Essas escolhas não são totalmente livres e descompromissadas, pois, a literatura traduzida, enquanto um sistema cultural complexo, está sujeita a fatores, mais ou menos visíveis, que a regulam e a controlam.

Um desses fatores diz respeito à concepção vigente da tradução na época em que ela é realizada. Nesta dissertação, a primeira tradução de *Streetcar* analisada foi feita em 1959, ou seja, há mais de 40 anos de diferença entre a tradução de Brutus Pedreira e a de Vadim Nikitin, do início dos anos 2000. Durante todo esse tempo, a tradução de Pedreira foi a única versão em português dessa obra de Williams publicada em formato de livro no Brasil.

O foco da análise foi no texto enquanto drama, enquanto obra literária, e os aspectos considerados se referem à questões literárias e poéticas da obra. Porém, como as duas traduções de Pedreira e Nikitin foram realizadas primeiramente para o palco, essa migração entre sistemas (do teatral para o literário) foi considerada, já que os dois têm convenções e parâmetros específicos que regulam a criação e a recepção de obras dramáticas (AALTONEN, 2000).

Como destacado por Theo Hermans (1985), toda tradução implica em um grau de manipulação do texto de partida para um determinado fim. É visível que a manipulação de Pedreira implicou em um empobrecimento considerável do texto em função das inúmeras omissões de aspectos relevantes que o tradutor fez. Essa tradução foi realizada para o palco, para ser encenada, em 1959. Pedreira faleceu em 1964 e, como sua tradução só foi publicada em 1976, o tradutor não pôde revisá-la ou prepará-la para ser editada em formato de livro como fez Vadim Nikitin, que acrescentou mais de 80 notas ao seu texto traduzido quando ele veio a ser publicado dois anos depois de sua encenação.

A tradução de Pedreira não traz nenhuma nota, contudo, é importante ressaltar que há no volume um prefácio bem desenvolvido, com muitas informações sobre Williams e a peça, inclusive com muitas fotos. Todas as peças publicadas dentro da coleção Teatro Vivo, da Abril Cultural, receberam esse tratamento.

Não cabe à tradução ser idêntica ao texto de partida, já que a presença discursiva do tradutor e as diferenças culturais e linguísticas entre os sistemas de partida e chegada são

consideráveis e exercem importante influência no texto traduzido (LEFEVERE, 1992). O discurso recente sobre traduções sugere que esse é um ato criativo, capaz de enriquecer o texto de partida e renová-lo, acrescentando a ele camadas e dimensões novas e originais (SCHULTE, 1999). Então, quando se depara com a tradução de Pedreira, que está tão aquém, em diversos níveis, do texto de partida e das demais traduções da obra, esse fato chama atenção.

Os aspectos que foram abordados nas análises microestruturais dos capítulos 3 e 4 se referem à tradução de nomes geográficos, de pontuação, de alusões literárias e culturais e de passagens marcantes da caracterização da personagem Blanche Dubois. Foi apresentado o modo como Tennessee Williams incorpora a seu texto locais reais da cidade de New Orleans, os imbuindo de um caráter alegórico bastante singular. No Exemplo 3 do capítulo 3, destacou-se o caso de Elysian Fields, o nome da rua onde se situa o prédio em que se passa a maior parte da peça, que Pedreira omite das descrições iniciais do cenário.

Na tradução de Pedreira, toda a pontuação de Williams, sobretudo a presente nos diálogos, que reflete características marcantes das personagens, foi adaptada pelo tradutor de modo que se tornou irrelevante do ponto de vista literário; seu propósito se limitou a estruturar e organizar o texto traduzido e nada além disso. É importante notar que, na obra, Williams emprega alguns sinais gráficos da língua inglesa que não existem ou que funcionam de modo diferente em português. Nesse caso, quando esses elementos são traduzidos para o português, alguma manipulação é de se esperar. Contudo, isso não explica, por exemplo, o motivo de Pedreira substituir as exclamações do texto de partida por pontos finais no texto de chegada, já que não há muita diferença no uso de pontos exclamativos em inglês e português.

Em relação a alusões literárias e culturais, também, a tradução de Pedreira deixa a desejar, como foi demonstrado nos exemplos 7 e 8 do capítulo 3, que ilustram como os tradutores lidaram com a menção no texto da obra do proeminente autor americano Edgar Allan Poe e com termos referentes à prática do pôquer, bastante enraizada na cultura americana. Pedreira omite o nome de Poe de seu texto e cria uma contradição na sua tradução referente ao jogo de cartas.

Blanche Dubois, na tradução de Pedreira, é uma personagem rasa, insossa, submissa e resignada à sua posição decadente. Parece que, desde o início da narrativa, ela já se sente derrotada e, por isso, desistiu de lutar. É uma Blanche monótona e enfadonha, sem a vivacidade que fez da personagem um marco do teatro moderno, que a alçou ao nível de

Édipo e Hamlet. Tudo isso a julgar especialmente pela falta, na tradução, das inflexões e ênfases presentes nos diálogos (marcadas em *itálico*) e da pontuação (das exclamações e das pausas) do texto de partida, haja vista a importância desses elementos.

Foi destacado no capítulo 4 que é importante que Blanche seja retratada como uma figura vulnerável e sensível para que ela não pareça uma personagem egocêntrica e manipulativa. Contudo, na tradução de Pedreira, Blanche é frágil por demais. No texto de partida, a personagem luta por seus ideais e não desiste, nem quando fica claro que Stanley a derrotou, momento em que a personagem pega uma garrafa de vidro quebrada e ameaça o seu cunhado (Exemplo 6, capítulo 4).

Além disso, não foi observada uma tentativa do tradutor Pedreira de diferenciar o discurso de Blanche das demais personagens (de Stanley, principalmente). Enquanto o texto de partida é composto por uma multiplicidade de vozes, há apenas uma única e uniforme voz na tradução de Pedreira.

A tradução de Pedreira se originou no sistema teatral e não se adaptou muito bem ao sistema literário. A impressão que fica é que o texto passou por pouco ou por nenhum trabalho de edição, nem de cotejo com o texto de partida antes de ser publicado. Parece que a edição é apenas uma reprodução do manuscrito que o tradutor fez tendo em vista o palco, provavelmente sem imaginar que seu texto seria publicado. Pode ser que a tradução publicada de Pedreira tenha sido apenas um ponto de partida, um esboço, que foi trabalhado e desenvolvido pelos diversos profissionais (atores, atrizes, diretores) que tiveram a oportunidade de encená-la ao longo dos anos. Há de se considerar que a atriz brasileira Maria Fernanda foi premiada por sua atuação de Blanche que teve como base a tradução de Pedreira. Isso atesta o poder do teatro e de uma boa atriz de dar vida a uma tradução mediana.

Analisando a tradução de Pedreira junto às traduções de Vadim Nikitin (2004) e Beatriz Viégas-Faria (2008), foi possível observar como se desenvolveu a prática da tradução no Brasil entre os anos de 1959 e 2008. Além disso, através desta análise, foi possível averiguar como se comportam duas traduções de uma mesma obra que estão ambas no mercado atualmente, levando em conta não só as diferenças textuais, mas também as de apresentação, sendo considerados elementos como editoras, capas, contracapas e paratextos.

Observou-se, na tradução de Nikitin, um cuidado bastante expressivo do tradutor desde a seleção da versão do texto de partida até a preparação de extensas e relevantes notas e paratextos. Nesse quesito, é a tradução analisada mais bem amparada, que traz mais de 50

páginas de informações adicionais sobre a peça e o autor, que auxiliam na leitura e no estudo do texto. Não traz, contudo, a epígrafe do texto de partida que também seria um elemento de auxílio nesse sentido. No mais, a editoração em capa dura da tradução garante que o volume seja durável. Esse tipo de material geralmente é reservado para volumes de uso a longo prazo e edições colecionáveis e, já que não se danifica facilmente, é bastante apto para livros de referência (dicionários) e importantes obras literárias. É provável que, ao longo dos anos, *Bonde*, de Nikitin, continue a ser encontrado em boas condições tanto em bibliotecas de escolas e universidades quanto em acervos particulares.

Nikitin conseguiu recriar em sua tradução muitos dos elementos que a tradução de Pedreira omitiu, como é o caso do uso de itálicos e da pontuação, recursos que o tradutor reconhece que são de suma importância no texto e na obra de Williams. Sobre as alusões literárias e culturais do contexto norte-americano presentes no texto, geralmente essas são abordadas e explicadas em notas de fim. Fica bastante visível a presença do tradutor Nikitin no volume, bem como todo o seu estudo da obra de Williams e da peça *Streetcar*.

Em relação à Blanche de Nikitin, ela é muito diferente da Blanche de Pedreira. Como demonstrado, muito da caracterização da personagem está na sutileza de uso de itálicos e de pontuação característica. Como esses recursos receberam atenção especial do tradutor, Blanche, na tradução, se assemelha à do texto de partida. Em relação a seu discurso, Nikitin atesta a sua particularidade e emprega, por exemplo, o uso de anglicismos pontuais como pronomes de tratamento (*mister* e *miss*) na fala da bela.

Porém, levando em conta a singularidade da personagem e a sua falta de adequação ao ambiente em que se encontra, acredita-se que a diferença entre os discursos de Blanche e Stanley é maior e mais acentuada do que a observada no texto do tradutor (exemplo 5, capítulo 4). É provável que um membro de um grupo social cuja identidade cultural esteja ameaçada, atribua particular importância à manutenção de seus costumes, especialmente de sua língua ou linguagem, e esse parece ser o caso de Blanche em relação à aristocracia sulista a que a personagem se atém.

A tradução de Nikitin foi primeiramente feita para o palco, para o sistema teatral, mas que migrou e se adequou muito bem ao sistema literário, algo que não aconteceu com a tradução de Pedreira. É óbvio que ler o texto traduzido de Nikitin não é a mesma coisa que assisti-lo apresentado no palco por atores experientes e com bom domínio da obra, mas, através da leitura, é possível captar no texto elementos que só seriam apreensíveis no teatro.

Em relação ao fenômeno da retradução (WARDLE, 2008), fica evidente que a tradução de Nikitin foi realizada de acordo com práticas de tradução mais novas e contemporâneas. Como foi destacado no capítulo 3, a editora Peixoto Neto, em sua coleção Grandes Dramaturgos, chegou a reeditar e publicar a partir de 2004 algumas das traduções da coleção Teatro Vivo da Abril Cultural, dos anos de 1970. É expressivo o fato de que a tradução de *Streetcar* de Pedreira não foi uma dessas e a de Nikitin, mais recente e acurada, foi preferida.

Enfatiza-se novamente que a tradução de Nikitin é uma edição que provavelmente durará e se tornará referência para o estudo da obra de Williams no Brasil.

A tradução de Beatriz Viégas-Faria apresenta características opostas à tradução de Brutus Pedreira. Enquanto Pedreira faz inúmeras omissões em seu texto, a tradução de Viégas-Faria é aumentada, com acréscimos pontuais de texto pela tradutora que não estão no texto de partida. Sendo assim, seu texto se apresenta de forma bastante explicativa e didática, como observado especialmente no capítulo 3, nos exemplos 3 e 7, e, no capítulo 4, nos exemplos 1 e 2. Muitas das adições textuais da tradutora não estão marcadas como tal e são apenas inseridas no texto como se fossem do autor Williams. Assim, apesar de ter escrito o prefácio da edição e ter adicionado algumas poucas notas, fica invisível a maior parte do trabalho de mediação entre o inglês e o português que Viégas-Faria realiza.

Quando se considera essa característica expansiva do texto de Viégas-Faria junto ao seu formato de apresentação, constata-se que o volume é um tanto acessível e de fácil consumo. A L&PM é uma das editoras no Brasil que já há anos tem investido no formato de livros de bolso, sendo que essa foi a principal prática que consolidou a editora gaúcha no mercado. Esse é um formato de livro mais econômico, prático, portátil e de alta disponibilidade (pode-se encontrá-lo não só em livrarias mas também em bancas de jornal, supermercados, rodoviárias, cafeterias, etc.). Através desse tipo de prática editorial, ocorre uma verdadeira democratização da literatura: a obra *Streetcar*, de Tennessee Williams, passou a circular no país em um formato acessível e abordável que é refletido textualmente nas escolhas da tradutora.

Viégas-Faria tem se dedicado ao estudo da tradução literária e teatral há anos. Em sua tradução de *Streetcar*, esse estudo diligente fica mais aparente no zelo da tradutora ao traduzir os diálogos do texto, compondo para cada personagem uma voz distinta. Esse aspecto ficou mais evidente no capítulo 4, em que se analisou algumas das falas de Blanche e Stanley.

Entre as três traduções analisadas, a de Viégas-Faria foi a que mais marcou a diferença entre os discursos dessas personagens: a Blanche da tradutora tem uma dicção um tanto elevada e um vocabulário distinto, às vezes exagerado, mas sempre dramático e, às vezes, até mais dramático que o discurso da Blanche de Williams (exemplo 7, capítulo 3). No entanto, é importante notar que, do mesmo modo que Pedreira, a tradutora omitiu algumas das exclamações nos monólogos de Blanche e que ela ofuscou uma das principais imagens atreladas à Blanche, a figura da mariposa (exemplo 1, capítulo 4), tão importante para a caracterização da personagem. O Stanley de Viégas-Faria reflete o Stanley de Williams no caráter coloquial do seu discurso fora dos padrões, algo que não se observou no texto de Pedreira e que se observou menos no texto de Nikitin.

Ao contrário da tradução de Vadim Nikitin, a de Viégas-Faria teve sua origem no sistema literário, sendo realizada especialmente para ser publicada no formato de livro de bolso da L&PM. Nesse sentido, a tradução está muito apropriada a esse projeto editorial, pois é acessível, didática e bem mediada pela tradutora. Acredita-se também que o texto estaria apto ao sistema teatral, especialmente em função do trabalho da tradutora em compor as personagens com bastante zelo.

Em quesitos de paratextos e da presença discursiva do tradutor na edição, em comparação à tradução de Nikitin, a de Viégas-Faria é bem modesta. Entretanto, considerando as particularidades de cada edição e as diferenças dos projetos das editoras Peixoto Neto e L&PM, percebe-se nessas duas traduções recentes as figuras dos tradutores não só como responsáveis pela tradução efetiva, mas também como importantes agentes no processo de transferência literária do texto de partida, engajando-se na produção de paratextos que contribuem para a implantação da obra no sistema brasileiro de literatura traduzida.

Sobre o fenômeno da retradução, a tradução de Viégas-Faria parece ser mais motivada pelas forças de mercado. Como enfatiza Wardle (2008), a necessidade de uma editora (L&PM) de atrair o público leitor para os seus próprios produtos e não para os produtos de outra editora (Peixoto Neto) representa uma influência esmagadora na escolha dos textos a serem traduzidos e retraduzidos.

Ainda em relação às duas traduções de Nikitin e Viégas-Faria, é notável que as capas de ambas edições remetam a reescrituras da obra de Williams: à encenação de *Bonde* no Brasil, de 2002, que foi o motivo principal da tradução de Nikitin ser realizada; e à famosa adaptação cinematográfica da obra de Elia Kazan, de 1951. Esse fato demonstra que é difícil

desassociar o texto teatral de seu histórico nos palcos (domésticos ou estrangeiros) e nas telas. Quando uma obra como *Streetcar* é reescrita para publicação, para o teatro ou para o cinema, essas reescrituras contribuem para a legitimação e a ampliação da obra de partida, renovando o interesse no trabalho do autor e também na sua tradição.

*Streetcar* tem tido uma presença no Brasil um tanto expressiva e relevante. A peça estreou no país antes mesmo de ser encenada em grandes metrópoles europeias, o que acentua o caráter vanguardista do teatro brasileiro da década de 1940. Na sua primeira apresentação no Rio de Janeiro, em 1948, já contou com figuras importantes como Henriette Morineau e Zbigniew Ziembinski. Ao longo dos anos, essa tradição se manteve e a peça foi encenada por personalidades como Maria Fernanda, Eva Wilma e Leona Cavalli no papel de Blanche Dubois.

Como se atesta nos trechos apresentados no capítulo 4, interpretar essa personagem não deve ser uma tarefa fácil devido à carga emocional atrelada a ela. Assim, essas atrizes merecem ser reconhecidas por seus trabalhos, principalmente Maria Fernanda, que foi uma verdadeira embaixadora de *Bonde* e da obra de Williams no Brasil. A atriz interpretou Blanche Dubois por mais de uma década e chegou a lutar contra o governo ditatorial brasileiro por seu direito de representá-la.

Com esta dissertação, espera-se ter contribuído para a história da tradução teatral e dramática, bem como para a história do teatro no Brasil, observando como a obra traduzida *Um bonde chamado Desejo* tem figurado nos meios teatrais e, principalmente, literários do país. Em relação a pesquisas futuras, seria interessante investigar melhor as relações entre diferentes sistemas teatrais e literários, brasileiros e estrangeiros, do passado e do presente; averiguar como as demais obras traduzidas de Tennessee Williams se comportam nos sistemas brasileiros (não só as teatrais, também seus contos e romances) e analisar outras traduções realizadas por Brutus Pedreira, Vadim Nikitin e Beatriz Viégas-Faria, a fim de averiguar se também refletem as características observadas nesta dissertação.

## REFERÊNCIAS

**A última hora**, 11 de novembro de 1952.

AALTONEN, Sirkku. **Time-sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society**. Bristol, Buffalo, Toronto: Multilingual Matters, 2000.

\_\_\_\_\_. Drama translation. In: **Handbook of Translation Studies**. Vol. 1. GAMBIER, Yves; VAN DOORSLAER, Luc. (Eds.). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2010. p. 105-110.

\_\_\_\_\_. Theatre translation as performance. **Target**, 25:3, 2013, p. 385-406.

ADLER, Thomas P. **A streetcar named Desire – the moth and the lantern**. Boston: Twayne, 1990.

ASSIS, Machado de. O passado, o presente e o futuro da literatura. **A Marmota**, Rio de Janeiro, 09 e 23/04/1858. Disponível em: <<http://machado.mec.gov.br/obra-completa-menu-principal-173/170-critica>>.

ALTERMAN, Glen. **Creating your own monologue**. Nova York: Allworth Press, 2005.

AQUINO, Julio Groppa. **Diferenças e preconceito na escola: alternativas teóricas e práticas**. São Paulo: Grupo Editorial Summus, 1998.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

ATKINSON, Brooks. First Night at the Theatre. **The New York Times**, 1947. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/books/00/12/31/specials/williams-streetcar.html>>. Acesso em: 11 fev. 2017.

BASSNETT, Susan. **Translation studies**. Londres e Nova York: Routledge. 2002.

\_\_\_\_\_. **Reflections on Translation**. Bristol, Buffalo, Toronto: Multilingual Matters, 2011.

BASSNETT-MCGUIRE, Susan. Translating Spatial Poetry: an Examination of Theatre Texts in Performance. In: HOLMES, James S.; LAMBERT, José; VAN DEN BROECK, Raymond (Eds.). **Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies**. Leuven: Acco, 1978, p. 161-176.

BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André. **Constructing cultures: essays on literary translation**. Clevedon: Multilingual Matters, 1998.

BATISTA, André Luiz. A tradução dos topônimos para o inglês em Tenda dos Milagres. **Inventário**, n. 13, 2013. p. 1-14.

BENJAMIN, Walter. A tarefa-renúncia do tradutor. In: HEIDERMAN, Werner (org.). **Antologia bilíngue – Clássicos da Teoria da Tradução**, vol I: alemão-português. Florianópolis: Núcleo de Tradução (NUT)/Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), 2001.

BENSIMON, Paul. Présentation. **Palimpsestes**, XIII, 4, 1990. p. ix-xiii.

BERMAN, Antoine. **Pour une critique des traductions: John Donne**. Paris: Gallimard, 1995.

\_\_\_\_\_. **A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica – Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin**. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: Edusc, 2002.

\_\_\_\_\_. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Tradução de Marie-Hélène Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Florianópolis: Copiart, PGET/UFSC, 2012.

BJERG, Ole. **Poker: The Parody of Capitalism**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2011.

BLOOM, Harold (Ed.). **Tennessee Williams's A streetcar named Desire**. Philadelphia: Chelsea House, 2005.

\_\_\_\_\_. **Bloom's modern critical views: Tennessee Williams—updated edition**. Nova York: Infobase, 2007.

BOASE-BEIER, Jean. Stylistics and translation. In: GAMBIER, Yves (Ed.) **Handbook of Translation Studies**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2011. pp. 153-156.

BORNHEIM, Gerd. **Teatro: a cena dividida**. Porto Alegre; LP&M, 1983.

BRAIT, Beth. **A personagem**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1990.

BRANDO, Marlon; LINDSEY, Robert. **Songs my mother taught me**. Nova York: Random House, 1994.

BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CANDIDO, Antonio., GOMES, Paulo Emílio Salles., PRADO, Décio de Almeida e ROSENFELD, Anatol. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CATFORD, John Cunnison. **Linguistic theory of translation: an essay in applied linguistics**. Oxford: Oxford University Press, 1965.

CHASSY, Philippe. How language shapes social perception. In: EVANS, David. **Language and Identity: Discourse in the World**. Londres: Bloomsbury, 2015. p. 36-51.

CHESTERMAN, Andrew. The Name and Nature of Translator Studies. **Hermes**, n. 42, 2009. p. 13-22.

CLEMENS, Bernadette. Desire and Decay: Female Survivorship in Faulkner and Williams. **Tennessee Williams Annual Review**, n. 10, 2009. Disponível em: <<http://www.tennesseewilliamsstudies.org/journal/work.php?ID=92>>. Acesso em: 11 fev. 2017.

CLURMAN, Harold. Streetcar. In: **The collected works of Harold Clurman**. Nova York: Applause Theatre Books, 1994.

COELHO, Sergio Salvia. Teatro: Cia. Livre realiza a vontade de uma geração. **Folha de São Paulo**, 14/03/2002. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/critica/ult569u578.shtml>>. Acesso em: 14 fev. 2017.

**Correio da Manhã**, 6 de junho de 1962, 2º caderno, p. 3.

**Correio da Manhã**, 29 de outubro de 1963, 2º caderno, p. 3.

**Correio da Manhã**, 10 de fevereiro de 1968, 1º caderno, p. 5.

**Correio da Manhã**, 11 de fevereiro de 1968, 1º caderno, p. 3.

COSTA, Cynthia Beatrice. Nomes próprios em Dom Casmurro: opções de tradução em inglês e francês. **Scientia Traductionis**, n.14, 2013. p. 140-151.

COSTA, Patrícia Rodrigues Costa. **Do ensino de tradução literária**. Brasília: Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, Universidade de Brasília, 2013, 305f. Dissertação de mestrado em Estudos da Tradução.

Currículo Lattes Beatriz Viégas-Faria. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/1780670647812562>>. Acesso em: 21 fev. 2017.

DEBUSSCHER, Gilbert. Creative rewriting: European and American influences on the dramas of Tennessee Williams. In: ROUDANÉ, Matthew. **The Cambridge Companion to Tennessee Williams**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. p. 167-188.

**Diário de notícias**, RJ, 13 de outubro de 1974.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Dois narrativas fantásticas**. Tradução de Vadim Nikitin. São Paulo: Editora 34, 2003.

DOUGLAS, Peter. **Encoding intonation: the use of italics and the challenges for translation**. Corpus Linguistics Conference, 5th Corpus Linguistics Conference, 2009, 20–23 July 2009, University of Liverpool, UK. Disponível em: <<http://ucrel.lancs.ac.uk/publications/cl2009/#papers>>.

DUME, Paula. “Dostoiévski não é um clássico e sim um maldito”, diz Vadim Nikitin, tradutor do autor. **Folha de São Paulo**, 02/08/2010. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/livrariadafolha/776099-dostoievski-nao-e-um-classico-e-sim-um-maldito-diz-vadim-nikitin-tradutor-do-autor.shtml>>. Acesso em: 12 fev. 2017.

EVEN-ZOHAR, Itamar. **The function of the Polysystem in the history of literature**. Masa, 1970.

\_\_\_\_\_. **An introduction to a theory of literary translation**. Ph.D. diss. Tel Aviv University, 1971.

\_\_\_\_\_. Polysystem studies. **Poetics today**, 11:1, 1990.

\_\_\_\_\_. O “sistema literário”. Tradução de Luis Fernando Marozo e Yanna Karlla Cunha. **Translatio**, n. 5, 2013, pp. 22-45.

EURÍPIDES. **Medeia**. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2010.

FALK, Signi L. **Tennessee Williams**. New Haven: Coll & Univ, 1961.

FEDDER, Norman J.. **The influence of D. H. Lawrence on Tennessee Williams**. Haia: Mouton, 1966.

FONER, Eric. **Give me liberty!**: An American history. 3. ed. Nova York: W. W. Norton & Company, 2011.

GANCHÓ, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 1991.

GARCIA, Miliandre. “Teatro agora é livre”: as contradições de Gama e Silva e as negociações com o setor teatral (1967-1968). **Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo**, nº 7, 2012, p. 221-246.

GARCIA, Othon M. **Comunicação em prosa moderna**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015.

GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GAZIER, Bernard. **A crise de 1929**. Porto Alegre: L&PM, 2009. Tradução de Julia da Rosa Simões.

GENDZEL, Glen. 1914–1929. In: WHITFIELD, Stephen J. (Ed.). **A companion to 20th-century America**. Malden: Blackwell, 2004. p. 19-35.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

\_\_\_\_\_. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Tradução de Cibele Braga, Erika Viviane, Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda e Miriam Vieira. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

GOMES, Renata de Souza. **Estudo sobre possíveis resignificações de A Streetcar Named Desire de Tennessee Williams na sala de aula de Literatura dramática em um curso de Letras.** Tese de Doutorado, Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2014.

GRAEBIN, Franciele. **As quatro traduções de Mrs. Dalloway de Virginia Woolf para o português do Brasil:** aspectos estilísticos. Brasília: Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, Universidade de Brasília, 2016, 150 f. Dissertação de mestrado.

GRISSOM, James. **Follies of God: Tennessee Williams and the Women of the Fog.** Nova York: Alfred A. Knopf, 2015.

GROSSMAN, Edith. **Why translation matters.** New Haven e London: Yale University Press, 2010.

GÜRÇAĞLAR, Şehnaz Tahir. Retranslation. In: BAKER, Mona; SALDANHA, Gabriela (Eds.). **Routledge Encyclopedia of Translation Studies.** Nova York: Routledge, 2009. p. 233-236.

\_\_\_\_\_. Paratexts. In: GAMBIER, Yves (Ed.) **Handbook of Translation Studies.** Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2011. p. 113-116.

GUSSOW, Mel. Tennessee Williams Is Dead at 71. **The New York Times**, 1983. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/books/00/12/31/specials/williams-obit.html>>. Acesso em: 12 fev. 2017.

HEINTZELMAN, Greta; SMITH-HOWARD, Alycia. **Critical Companion to Tennessee Williams.** Nova York: Facts On File, 2005.

HERMANS, Theo (Ed.). **The manipulation of literature: Studies in literary translation.** Londres e Sydney: Croom Helm, 1985.

\_\_\_\_\_. **Translation in Systems: Descriptive and System-oriented Approaches Explained.** Manchester: St. Jerome Publishing, 1999.

HEUVEL, Michael Vanden. **Performing drama/dramatizing performance.** Ann Arbor: University of Michigan Press, 1991.

HIRSCH, Foster. **A portrait of the artist: the plays of Tennessee Williams.** Port Washington: Kennikat Press, 1979.

HOLMES, James. The name and nature of Translation Studies. In: VENUTI, Lawrence (Ed.). **The Translation Studies Reader.** Londres e Nova York: Routledge, 2000. p. 172-185.

HOOVER, Herbert. **Inaugural Address.** 1929. Disponível em: <<http://www.bartleby.com/124/pres48.html>>. Acesso em: 12 fev. 2017.

HOSHIKAWA, Ana Maria Novi. **Anton Tchêkhov e Tennessee Williams: dramaturgias em comparação**. São Paulo: 2015, 166f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

<[http://catcrd.bn.br/scripts/odwp012k.dll?INDEXLIST=sbat\\_pr:sbat\\_db](http://catcrd.bn.br/scripts/odwp012k.dll?INDEXLIST=sbat_pr:sbat_db)>. Acesso em: 23 fev. 2017.

<[http://www.alvinlustig.com/bp\\_intro3.php](http://www.alvinlustig.com/bp_intro3.php)>. Acesso em: 10 fev. 2017.

<<https://www.bn.br/explore/acervos>>. Acesso em: 9 fev. 2017.

<[http://www.teatro.ufba.br/escola/historia\\_escola\\_de\\_teatro.htm](http://www.teatro.ufba.br/escola/historia_escola_de_teatro.htm)>. Acesso em: 21 fev. 2017.

JAKOBSON, Roman. **Os aspectos linguísticos da tradução**. 20.ed. In: Linguística e comunicação. São Paulo: Cultrix, 1959/1995.

**Jornal do Brasil**, 26 de fevereiro de 1983, caderno B, p. 8.

**Jornal do Brasil**, 24 de dezembro de 1995, caderno B, p. 10.

**Jornal do Brasil**, 15 de novembro de 1997, caderno B, p. 9.

KAZAN, Elia. **A life**. Nova York: Alfred A. Knopf, 2011.

KENNEDY, David M.. **Freedom from Fear: The American people in depression and war, 1920-1945**. Nova York e Oxford: Oxford University Press, 1999.

KIEBUZINSKA, Christine. **Revolutionaries in the theater: Meyerhold, Brecht and Witkiewicz**. Ann Arbor: UMI Press, 1988.

KING, Richard H.. **A Southern Renaissance: The Cultural Awakening of the American South, 1930-1955**. Oxford: Oxford University Press, 1980.

KOLIN, Philip C. The first critical assessments of A streetcar named Desire: the Streetcar tryouts and the reviewers. **Journal of Dramatic Theory and Criticism**, vol. VI, n. 1, 1991. p. 45-68.

LAMBERT, José; VAN GORP, Hendrik. On describing translations. In: HERMANS, Theo (Org.), **The manipulation of literature: studies in literary translation**. Nova York: St. Martins, 1985.

\_\_\_\_\_. Sobre a descrição de traduções. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres e Lincoln P. Fernandes. In: LAMBERT, José. **Literatura e Tradução**. Rio de Janeiro: 7letras, 2011.

LANDERS, Clifford. **Literary translation: a practical guide**. Clevedon: Multilingual Matters, 2001.

LANGE, Brenda. **The Stock Market Crash of 1929: The End of Prosperity**. Nova York: Chelsea House, 2007.

- LE PAGE, Robert; TABOURET-KELLER, Andrée. **Acts of identity: creole-based approaches to language and ethnicity**. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- LEECH, Geoffrey. SHORT, Mick. **Style in fiction**. Harlow: Pearson Education Limited, 2007.
- LEFEVERE, André. **Translation, rewriting and the manipulation of literary fame**. Londres/Nova York: Routledge, 1992.
- LEWIS, Megan. **All the World a Stage: The Theater in History**. Prince Frederick: Recorded Books, 2013.
- LONEY, Glenn. Tennessee Williams: the catastrophe of success – You can't retire from being an artist. **Performing Arts Journal**, nº 20, 1983, p. 73-87.
- LUKEMAN, Noah. **A dash of style: The art and mastery of punctuation**. Nova York: W. W. Norton & Company, 2006.
- MACHADO, Cassiano Elek. “Grandes Dramaturgos” estreia com 12 livros e promessa de fazer panorama da melhor dramaturgia dos últimos 25 séculos. **Folha de São Paulo**, 29 de abril de 2004. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2904200406.htm>>. Acesso em: 28 fev. 2017.
- MALMKJÆR, Kirsten. Translational stylistics: Dulcken's translations of Hans Christian Andersen. **Language and Literature**, 13: 1, 2004, p. 13-24.
- MARTINS, Marcia. Shakespeare no Brasil: traduções brasileiras do cânone shakespeariano. In: **Anais do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada**, 2008: São Paulo, SP - Tessituras, Interações, Convergências / Sandra Nitrini... et al. - São Paulo: ABRALIC, 2008. e-book.
- MEYER, G. J.. **A world undone: the story of the Great War, 1914–1918**. Nova York: Delacorte Press, 2006.
- MICHALSKI, Yan. **O palco amordaçado**. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.
- MILLER, Arthur. **The collected essays of Arthur Miller**. London e Nova York: Bloomsbury Publishing, 2016.
- MONDIN, Battista. **O homem, quem é ele?**. São Paulo: Paulinas, 1986
- MORENO, Cláudio. **Guia prático do Português correto**. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- MOUNIN, Georges. **Les problèmes théoriques de la traduction**. Paris: Gallimard, 1963.
- MULDOON, Kathleen M.. **The Jim Crow Era**. Minneapolis: Abdo, 2015.
- NEWMARK, Peter. **A textbook of translation**. New York, London: Prentice Hall, 1988.

NIDA, Eugene. **Toward a Science of Translating with Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translation**. Leiden: Brill, 1964.

NORRICK, Neal. **Conversational Narrative**. Amsterdam: John Benjamins, 2000.

**O Cruzeiro**, n. 2432, 18 de fevereiro de 1978, p. 98.

**O Jornal**, 14 de novembro de 1952.

ORDÓÑEZ, Inmaculada Serón. Theatre translation studies: an overview of a burgeoning field (Part I: Up to the early 2000s). **Status Quaestionis**, nº 5, 2013. p. 90-129.

\_\_\_\_\_. Theatre translation studies: an overview of a burgeoning field (Part II: From the early 2000s to 2014). **Status Quaestionis**, nº 7, 2014. p. 28-73.

PALMER, R. Barton. Hollywood in Crisis: Tennessee Williams and the evolution of the adult film. In: ROUDANÉ, Matthew. **The Cambridge Companion to Tennessee Williams**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. p. 204-231.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. **Romana**: antologia da cultura latina. 4. ed. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2000.

PRADO, Décio de Almeida. **Apresentação do teatro brasileiro moderno**: crítica teatral de 1947-1955. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PYM, Anthony. **Method in translation history**. Cambridge: St Jerome, 1998.

\_\_\_\_\_. Humanizing translation history. **Hermes**, n. 42, 2009, p. 23-49.

**Revista da Semana**, 17 de julho de 1948, nº 29, p. 13.

ROBINSON, Mike; ANDERSON, Hans Christian (Eds.) **Literature and Tourism**. Londres: Cengage Learning EMEA, 2002.

RODRIGUES, Elisabeth P. **De A Streetcar Named Desire a Um Bonde Chamado Desejo**: o percurso discursivo de apresentação da personagem Stanley Kowalski em duas traduções brasileiras. 2011. 178 f. Dissertação (Mestrado) — Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2011.

SADDIK, Annette. **The politics of reputation**: the critical reception of Tennessee Williams' later plays. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 1999.

SALDANHA, Gabriela. Emphatic Italics in English Translations: Stylistic Failure or Motivated Stylistic Resources?. **Meta**, vol. 56, n. 2, 2011, p. 424-442.

SANTANA, Jussilene. **Martins Gonçalves**: uma escola de teatro contra a província. Tese de Doutorado, Universidade Federal da Bahia. 2011.

SCHECHNER, Richard. Drama performance. In: BAUMAN, Richard (Ed.), **Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments: A Communications-centered Handbook**, Oxford University Press, 1992.

SCHULTE, Rainer. The Helen and Kurt Wolff translation prize and the retranslation of literary works. **Translation Review**, n. 57, 1999. p. 1-2.

SHAW, Irwin. The Brutal Beauty of A Streetcar Named Desire. **New Republic**, 1947. Disponível em: <<https://newrepublic.com/article/131954/brutal-beauty-streetcar-named-desire>>. Acesso em: 12 fev. 2017.

SENECA, Lucius Annaeus. **Medea**. Tradução de Moses Hadas. The Liberal Arts Press, 1956.

SOUZA, Willian de; CRIPPA, Giulia. Os canais de venda do livro: o exemplo das coleções de livro de bolso. **Conexão – Comunicação e Cultura**, UCS, Caxias do Sul – v. 15, n. 29, jan./jun. 2016, p. 209-233.

SNELL-HORNBY, Mary. “Is this a dagger which I see before me?” The non-verbal language of drama. In: F. Poyatos (ed.), **Nonverbal communication and translation: new perspectives and challenges in literature, interpretation, and the media**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1997, p. 187-201.

\_\_\_\_\_. **Translation Studies: an integrated approach**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1988.

STREITMATTER, Rodger. **Outlaw Marriages: The Hidden Histories of Fifteen Extraordinary Same-Sex Couples**. Boston: Beacon Press, 2012.

TAYLOR, Christopher. Translating punctuation (English-Italian/Italian-English). **SSLM - Annuario** 1987, p. 218-248.

TISCHLER, Nancy. A Gallery of Witches. In: THARPE, Jack (ed). **Tennessee Williams: A Tribute**. Jackson: University Press of Mississippi, 1977, p. 513.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. **Traduzir o Brasil literário: paratexto e discurso de acompanhamento**. Volume 1. Tradução do francês de Marlova Aseff e Eleonora Castelli. Copiart: Tubarão, 2011.

TOURY, Gideon. **In search of a theory of translation**. Tel Aviv: Porter Institute, 1980.

\_\_\_\_\_. **Descriptive Translation Studies and beyond**. Amsterdam: Benjamin, 1995.

TRASK, R. L. **The Penguin Guide to Punctuation**. Londres: Penguin Books, 1997.

**Tribuna da imprensa**, RJ, 27 de março de 1962, 2º caderno, p. 2.

TYNIANOV, Yuri; et al. **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1973.

**Ultima Hora**, 18 de janeiro de 1962, p. 3.

VENUTI, Lawrence. **The translator's invisibility: a history of translation**. Londres e Nova York: Routledge, 1995.

VIÉGAS-FARIA, Beatriz. **Entrevista com a tradutora Beatriz Viégas-Faria**. 2008a. Disponível em: <[www.dbd.puc-rio.br/shakespeare/pdfs/entrevistaBeatrizViegasFa.pdf](http://www.dbd.puc-rio.br/shakespeare/pdfs/entrevistaBeatrizViegasFa.pdf)>. Acesso em: 13 fev. 2017.

\_\_\_\_\_. **Confirma entrevista com Beatriz Viégas-Faria, tradutora de Shakespeare**. 2008b. Disponível em: <[http://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805133&SecaoID=816261&SubsecID=618848&Template=../artigosnoticias/user\\_exibir.asp&ID=719233](http://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805133&SecaoID=816261&SubsecID=618848&Template=../artigosnoticias/user_exibir.asp&ID=719233)>. Acesso em: 13 fev. 2017.

\_\_\_\_\_. **O que significa traduzir Shakespeare hoje no Brasil**. Porto Alegre, 2011.

VIEIRA, Fabricio. Clássicos russos chegam ao mercado. **Valor Econômico**, 2012. Disponível em: <<http://www.casacivil.sp.gov.br/biblioteca-ccivil/noticias/MostraNoti.asp?par=1396>>. Acesso em: 12 fev. 2017.

VINAY, Jean Paul; DARBELNET, Jean Luis. **Stylistique comparee du francais et de l'anglais: Methode de traduction**. Paris: Didier, 1958.

WARDLE, Mary Louise. **Re-translation: a literary and/or commercial phenomenon. Englishes**, 2008.

WATSON, Charles. **The history of southern drama**. Lexington: University Press of Kentucky, 1997.

WEISS, Katherine (Ed.). **A Student Handbook to the Plays of Tennessee Williams**. Nova York: Bloomsbury, 2014.

WILLIAMS, Tennessee. **A streetcar named Desire**. Nova York: New Directions, 2004.

\_\_\_\_\_. **Um bonde chamado Desejo**. Tradução de Brutus Pedreira. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

\_\_\_\_\_. **Um bonde chamado Desejo**. Tradução de Vadim Nikitin. São Paulo: Peixoto Neto, 2004.

\_\_\_\_\_. **Um bonde chamado Desejo**. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2008.

\_\_\_\_\_. **Memoirs**. Garden City: Doubleday, 1975.

\_\_\_\_\_. **The glass menagerie**. Nova York: New Directions, 1999.

WILLIAMS, Tennessee; BAK, John S. **New selected essays: where I live**. Nova York: New directions Publishing, 2009.

WINKLER, Allan M.. 1941–1950. In: WHITFIELD, Stephen J.. **A companion to 20th-century America**. Malden: Blackwell, 2004. p. 54-70.

WOODRUFF, Paul. **The necessity of theater:** the art of watching and being watched. Oxford: Oxford University Press, 2008.

WYLER, Lia. **Línguas, Poetas e Bacharéis** – uma crônica da tradução no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

ZUBER, Ortrun. **The languages of theatre:** problems in the translation and transposition of drama. Oxford: Pergamon Press, 1980.