

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS**

MICAELA RODRIGUES DE SOUZA FRAGA DE MAGALHÃES

**GÊNERO, DISCURSO E PODER EM TRÊS TRADUÇÕES
BRASILEIRAS DE *UM BONDE CHAMADO DESEJO***

VITÓRIA
2017

MICAELA RODRIGUES DE SOUZA FRAGA DE MAGALHÃES

**GÊNERO, DISCURSO E PODER EM TRÊS TRADUÇÕES
BRASILEIRAS DE *UM BONDE CHAMADO DESEJO***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Linguística, na área de concentração Estudos sobre Texto e Discurso.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Júlia Maria Costa Almeida
Coorientador: Prof. Dr. Daniel de Mello Ferraz

VITÓRIA
2017

MICAELA RODRIGUES DE SOUZA FRAGA DE MAGALHÃES

**GÊNERO, DISCURSO E PODER EM TRÊS TRADUÇÕES
BRASILEIRAS DE *UM BONDE CHAMADO DESEJO***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Linguística, na área de concentração Estudos sobre Texto e Discurso.

Aprovada em ____ de _____ de 2017.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof^a.Dr^a. Júlia Maria Costa de Almeida
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientadora

Prof. Dr. Daniel de Mello Ferraz
Universidade Federal do Espírito Santo
Coorientador

Prof^a.Dr^a. Micheline Mattedi Tomazi
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof^a.Dr^a. Junia Claudia Santana de Mattos Zaidan
Universidade Federal do Espírito Santo

“A woman was raped/ a woman/ was raped/ by her
father/ yesterday/ and she was only/ thirteen/ and/
i never laugh/ at rape jokes/ another woman/ was/
raped/ on her first date/ and/ i kant laugh/ at rape/
i just kant laugh/ at rape/ another/ was raped/ by a
man/ of a different/color/ political/ perhaps,/
fucked/ for sure/ another woman/ by her husband/
but that’s/ with the law/ of property/ and another/
and another/ and another/ they have been/ violated/
by more/ than a penis/ they’ve suffered/ by the law/
with policeman/ in the courts/ in society/ inside
themselves/ with guilty/ or shame/ because/ people
believe/ the victim/ should be/ blamed/ and i’ll be
raped/ with every/ woman/ yet/ i kant laugh/ i kant
forget”

Veronica Cunningham

Ao Henrique

AGRADECIMENTOS

Há muito a agradecer, e possivelmente estas páginas não serão suficientes para demonstrar a enorme gratidão que sinto por inúmeras pessoas que me ajudaram, de diferentes formas, neste processo de escrita. Este trabalho não é (e nunca pretendeu ser) uma construção individual, mas coletiva.

Agradeço, primeiramente, à Prof^ª. Dr^ª. **Maria Clara Versiani Galery**, que me acompanha desde a graduação até os dias de hoje. Foi ela que, além de ter me apresentado à obra de Tennessee Williams, me ensinou a fazer pesquisa durante a iniciação científica. Obrigada por, mesmo depois de os nossos vínculos institucionais terem findados, ter me auxiliado na produção do artigo “Tradução e interculturalismo em *Esperando Godot*”, publicado durante o segundo ano de mestrado.

Agradeço imensamente, *to the moon and back*, à minha orientadora, Prof^ª. Dr^ª. **Júlia Almeida**, e ao meu coorientador, Prof. Dr. **Daniel Ferraz**, por terem abraçado este projeto da maneira que fizeram. Obrigada por todo apoio, por todas as leituras, por todo afeto que recebi durante este tempo em que estivemos juntos. Vocês são maravilhosos.

Agradeço à Prof^ª. Dr^ª. **Júnia Mattos**, por aceitar compor as bancas de qualificação e defesa deste trabalho. Obrigada pelas sugestões de bibliografia e por todas as contribuições feitas para o aprimoramento desta dissertação.

Obrigada à Prof^ª. Dr^ª. **Micheline Tomazi**, à Prof^ª. Dr^ª. **Maria Amélia Dalvi** e à Prof^ª. Dr^ª **Kyria Finardi** por aceitarem compor a banca de defesa com tamanho entusiasmo.

À minha família, por ter me apoiado até aqui. Ao **Fabrcício** por ter me aturado durante esses anos de idas e vindas entre Guarapari e Vitória, entre noites mal dormidas e finais de semanas dedicados à leitura. Ele que foi, além de marido, revisor de inúmeras partes deste texto – mesmo sem concordar com a forma como você enxerga ciência, eu ainda te amo. Ao **Henrique** por existir, simplesmente. Ao meu **pai** e à minha **mãe** por tudo, absolutamente tudo, sempre. Às minhas **irmãs**, em especial à **Grazi**, a “Bá”, por estar sempre presente para o que der e vier. Aos Magalhães – à **Cecy**, à **Dóris**, à **Fabíola** e à **Giulia** – por terem compreendido alguns momentos de ausência, por suportarem minha amargura e continuarem me amando.

Mari Pinter, você foi um dos maiores presentes que este programa poderia me (re)apresentar: obrigada por ser revisora, dinda babona, faxineira, companheira para todas as horas.

Agradeço aos meus companheiros de risada fácil durante os intervalos, que assim como eu não conseguem se levar muito a sério: **Dean Lima, André Miranda e Priscila Guimarães**. Sem a leveza das nossas conversas eu não teria a sobriedade necessária pra seguir em frente. Agradeço, também, à **Zaira Constantino** por ser minha interlocutora ideal durante o momento que mais precisei. Ao **Marcos Queiroz** pela revisão-diálogo.

Aos meus **colegas de trabalho** da Escola Estadual Dr. Silva Mello. Ao ouvir “Bom dia! Já acabou?”, vocês me concediam doses diárias de desespero que acabava resultando em ânimo para prosseguir. Obrigada por me ajudarem a tentar ser uma pessoa melhor, todos os dias. Vocês sempre serão as chaves deste chaveirinho.

Aos **girassóis do meu jardim**. Vocês são o que me anima a seguir em frente, apesar dos pesares do cotidiano escolar, muitas vezes desgastante. Agradeço, em especial, às filhas e ao filho que a vida me deu: **Carol Brambati, Luana Trindade, Alessandra Abib e Lucas Santos, o Passarinho**.

A todos aqueles que, além da minha própria família, me auxiliaram em outras atividades quando a única coisa que eu conseguia fazer era sentar e escrever: à **Patricia Câmara, à Zânia e Ângela Manhães**, à família **Abib** e à **Jade Donati**. À Equipe da **Oficina da Criança** por cuidar tão bem do pequeno enquanto este trabalho era finalizado. Ao **Anathema**, que me acompanha há anos nos fones de ouvido quando estou em ambientes barulhentos, por conseguir elaborar músicas que curiosamente costumo processar como ruído.

Agradeço, ainda, à **Fundação de Amparo à Pesquisa do Espírito Santo (FAPES)** pela bolsa concedida para que essa pesquisa pudesse ser realizada e à Prof^a. Dr^a. **Beatriz Viégas-Faria** por ter aceitado responder algumas perguntas sobre seu trabalho, objeto de pesquisa desta dissertação, com tanta gentileza.

A todas aquelas e a todos aqueles que fizeram parte deste texto de alguma forma, direta ou indiretamente, meus agradecimentos.

RESUMO

A Streetcar Named Desire, peça escrita por Tennessee Williams, é considerada um dos maiores cânones do teatro americano. Seu texto foi amplamente encenado, adaptado, traduzido e comumente é citado em obras audiovisuais da cultura de massa. No Brasil essa obra, que possui dois originais em inglês, foi traduzida por Pedreira (1976), Nikitin (2004) e Viégas-Faria (2008). Esta pesquisa pretende elaborar, por meio de uma abordagem interdisciplinar fundamentada nos Estudos Linguísticos e nos Estudos da Tradução, uma análise comparativa da construção da personagem Blanche DuBois nessas traduções. Destacando-se as marcas discursivas em um *corpus* de excertos da didascálias e das falas de personagens, analisar-se-á como Blanche DuBois é representada como mulher que se afasta das convenções sociais que supostamente deveria seguir. A comparação desses excertos das traduções utilizará como principal ferramenta o modelo sociocognitivo de van Dijk (2010, 2012a, 2012b, 2012c), que considera a relação existente entre sociedade, cognição e discurso ao construir suas categorias de análise. Ao propor uma investigação que considera a dimensão social da linguagem, assim como os aspectos individuais que influenciam a relação existente entre produção e recepção de um texto, encontramos ferramentas que contribuem para explicar as diferenças estruturais e, conseqüentemente, as possíveis diferenças ideológicas a serem investigadas nas traduções da obra de Williams em território nacional. Por fim, conclui-se que o discurso literário, assim como o discurso político ou publicitário, pode ser considerado um terreno profícuo para a análise das cargas ideológicas presentes nas enunciações dos atores sociais que participam de sua produção. A arte, assim como a tradução, não é ideologicamente neutra, e a imagem da mulher retradada nos romances e peças teatrais escritas por homens muito tem a dizer sobre a construção de estereótipos que limitam a existência feminina.

Palavras-chave: ACD. Tradução. Gênero. Teatro.

ABSTRACT

A Streetcar Named Desire, a play written by Tennessee Williams, is considered one of the most important canons in the history of American Theater. His text was broadly played, adapted, translated and is frequently quoted in mainstream audiovisual works. In Brazil, the play - with two original texts in English - was translated by Pedreira (1976), Nikitin (2004), and Viégas-Faria (2008). Through an interdisciplinary approach based on Language Studies and on Translation Studies, this research aims to elaborate a comparative analysis on the construction of the character Blanche DuBois in both translations. Focusing on discursive marks related to the female discourse, it will analyze the ways in which this character diverges from social conventions that she was expected to follow as a woman, and her incessant pursuit to reconfigure herself - from the perspective of each translation. The study will rely on the analytical tools provided by the sociocognitive model of van Dijk (2010, 2012a, 2012b, 2012c), which considers the relation among society, cognition and discourse when creating its analysis categories. An investigation that accounts for the social dimension of language as well as the individual aspects that influence the existing relation between text production and reception, provides us with tools that contribute to explaining the structural differences, therefore the possible ideological differences, to be investigated in the translations of Williams' work in our country. Finally, it is then concluded that the literary discourse, as the political or advertising ones, can be considered a conducive environment for the analysis of ideologies present in the enunciation of the social actors and actresses who take part in his production. Art, as in translation, is not ideologically neutral, and the image of the woman depicted in novels and plays written by men have a lot to say regarding the construction of stereotypes that hamper the feminine existence.

Keywords: CDA. Translation. Gender. Theatre.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. TRADUÇÕES EM CENA: DE UMA LÍNGUA A OUTRA, DO TEXTO AO ESPETÁCULO.....	16
2.1 De uma língua a outra: um breve histórico dos Estudos da Tradução.....	17
2.2 As teorias contemporâneas da tradução.....	19
2.3 Tradução e globalização.....	21
2.4 Do texto ao espetáculo: a tradução teatral.....	24
2.5 Tradução e gênero.....	28
2.5.1 <i>Tradução feminista</i>	30
3. ANÁLISE CRÍTICA DO DISCURSO: PRESSUPOSTOS TEÓRICOS...	33
3.1 ACD: fundamentos e conceitos-chave.....	34
3.1.1 <i>Ideologia</i>	37
3.1.2 <i>Poder</i>	40
3.2 O modelo cognitivista de Teun van Dijk: sociedade, cognição e discurso.....	42
3.2.1 <i>Modelos Mentais</i>	43
3.2.2 <i>Modelos de contexto e seus componentes</i>	45
3.2.3 <i>Variação e discurso</i>	46
3.2.4 <i>Categorias de análise</i>	48
4. BLANCHE DUBOIS EM TRÊS TRADUÇÕES BRASILEIRAS: UMA ANÁLISE COMPARATIVA.....	51
4.1 A peça.....	52
4.1.1 <i>O enredo e a trajetória de Blanche DuBois</i>	52
4.1.2 <i>Um Bonde Chamado Desejo no Brasil: tradução e retraduições de uma mesma obra</i>	57
4.2 Análise discursiva da construção de Blanche DuBois por Pedreira, Nikitin e Viégas-Faria.....	58
4.2.1 <i>Didascálias</i>	58
4.2.2 <i>Autorrepresentação</i>	69
4.2.3 <i>Blanche pelos outros</i>	76
4.3 Três traduções, três construções possíveis para Blanche DuBois.....	82
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	85
6. REFERÊNCIAS.....	87
7. ANEXOS.....	92

1 INTRODUÇÃO

Essa pesquisa iniciou-se, de certa forma, ainda na graduação. Naquela ocasião, *Um Bonde Chamado Desejo* fazia parte da bibliografia básica da disciplina “Literatura em Língua Inglesa: Poesia e Teatro”, ministrada pela professora Dra. Maria Clara Versiani Galery. Ao ler a peça, percebemos pontos de aproximação entre as personagens Mary Tyrone, de *Longa Jornada Noite Adentro*, e Blanche DuBois, de *Um Bonde Chamado Desejo*: ambas apresentavam-se como mulheres excessivamente emotivas, compulsivas, e finalizavam a sua trajetória enfrentando a loucura (um estereótipo aparentemente recorrente no teatro de língua inglesa). Ao escrever, sob orientação de Galery, sobre as características que as personagens de O’Neil e Williams apresentavam em comum, deparamos-nos com a necessidade de buscar traduções dessas obras para utilizá-las em citações do trabalho que estávamos desenvolvendo naquele momento. A peça de O’Neil havia sido traduzida por uma única tradutora, Helena Pessoa, publicada pela Abril Cultural (exemplar que utilizamos), e pela Peixoto Neto. Entretanto, ao buscar a peça de Williams na biblioteca da Universidade Federal de Ouro Preto, nos deparamos, para nossa surpresa, com três edições de *Um Bonde Chamado Desejo*, todas traduzidas por profissionais diferentes. Como o nosso olhar focava, sobretudo, o discurso de Blanche DuBois, foi possível perceber diferenças significativas na fala dessa personagem entre essas traduções, que mereceriam uma maior atenção em um trabalho posterior, desenvolvido nesta dissertação.

Dessa forma, o presente trabalho pretende – por meio de uma abordagem interdisciplinar fundamentada nos Estudos Linguísticos e nos Estudos da Tradução – comparar a construção de Blanche DuBois em diferentes traduções da peça, que circulam no Brasil a partir de 1960. Essas três traduções, elaboradas e publicadas a partir de *A Streetcar Named Desire*, receberam o título de *Um Bonde Chamado Desejo*¹. São elas as traduções de Brutus Pedreira (1976), lançada pela Abril Cultural; a de Vadim Nikitin (2004), da Peixoto Neto; e a de Beatriz Viégas-Faria (2008), mais recente, publicada pela L&PM.

A Streetcar Named Desire foi escrito por Tennessee Williams, codinome de Thomas Lanier Williams, nascido em Columbus, Mississippi em 1911. Era o filho mais velho de Cornelius Coffin Williams, ex-militar e alcóolatra, de quem constantemente sofria repressões. Possuía uma relação mais fraterna com a mãe, Edwina, e com sua irmã Rose, que fora submetida a uma lobotomia malsucedida por conta de sua fragilidade emocional (WILLIAMS, 1976). O

¹ O filme dirigido por Kazan, por sua vez, foi intitulado como *Uma Rua Chamada Pecado*.

autor, que inicialmente se via como poeta, optou por seguir carreira como dramaturgo no verão de 1934, momento em que escreveu sua primeira peça: *Cairo, Shanghai, Bombay!*. Em 1940 Williams ganhou um concurso de dramaturgia com *American Blues*, que lhe rendeu 100 dólares. A partir desse ano, o autor passa a viver apenas do teatro e tem diversas peças premiadas, como *A Streetcar Named Desire* (1948), *Cat on a Hot Tin Roof* (1955) e *The Glass Menagerie* (1945).

Tennessee Williams espelhava em seus personagens características de seus familiares e pessoas que eram próximas a seu convívio, como ele mesmo relata em *Memoirs*. Fátima Saadi (2004) comenta que o dramaturgo teria afirmado, certa vez, que “Blanche DuBois sou eu”, e C. W. E. Bigsby afirma que Williams criava alter egos femininos e que Blanche, assim como Alma de *Summer and Smoke*, seria um deles (BIGSBY, 2000). Por fim, sobre sua própria escrita, Williams afirma que escreve sobre personagens aparentemente irrelevantes, como seria o próprio caso de Blanche DuBois:

I write so often of people with no magnitude, at least on the surface. I write of 'little people'. But are there 'little people'? I sometimes think there are only little conceptions of people. Whatever is living and feeling with intensity is not little and, examined in depth, it would seem to me that most 'little people' are living with that intensity that I can use as a writer.

Was Blanche a 'little person'? Certainly not. She was a demonic creature, the size of her feeling was too great for her to contain without the escape of madness. (WILLIAMS, 1976, p. 297, grifo original)².

A Streetcar Named Desire foi encenada pela primeira vez em 1947. A peça possui dois originais, como aponta Nikitin (2004) em seu “Posfácio do Tradutor”, ambos publicados inicialmente pela Penguin: o mais antigo pode ser encontrado em um compêndio de três peças de Williams: *Sweet Bird of Youth*, *A Streetcar Named Desire* e *The Glass Menagerie*, de 1959; o mais atual, e de maior circulação, foi publicado pela primeira vez em 1974 e é composto apenas por *A Streetcar Named Desire*. Esta última publicação foi modificada pelo próprio Tennessee Williams depois do sucesso da adaptação fílmica – em que o dramaturgo atuou como roteirista – dirigida por Elia Kazan, como já mencionamos. Cabe mencionar que a única

² “Eu escrevo frequentemente sobre pessoas que não têm, ao menos superficialmente, magnitude. Escrevo sobre “pequenas pessoas”. Mas existem “pequenas pessoas”? Às vezes penso que há pequenas concepções sobre pessoas. Qualquer um que esteja vivendo e sentindo com intensidade não é pequeno e, se analisado profundamente, possivelmente parecerá que a maior parte dessas “pequenas pessoas” está vivendo com aquela intensidade que posso usar como escritor.

Blanche era uma “pequena pessoa”? Certamente não. Ela era uma criatura demoníaca, a dimensão de seu sentimento era demasiadamente grande para contê-la sem que a loucura fosse sua fuga.” (WILLIAMS, 1976, p. 297, tradução nossa).

tradução brasileira que utiliza o primeiro original da obra é a de Nikitin, por considerar esse texto mais completo (NIKITIN, 2004).

Uma Rua Chamada Pecado, título brasileiro para a adaptação de Kazan (em inglês a adaptação recebeu o mesmo nome que a peça, *A Streetcar Named Desire*), ganhou 4 estatuetas em 1951. O filme procurou manter os diálogos e o enredo conforme a peça de Williams, apesar de acrescentar novos cenários. Entretanto, pouco tempo antes de o filme ser lançado, a Legião da Decência (organização formada por membros da Igreja Católica) censurou algumas cenas e modificou parte do enredo. Entre essas mudanças, a que merece maior destaque é a reação de Stella ao ser informada que a irmã fora estuprada por Kowalsky. Apesar deste momento exato não ser retratado na peça, há alusões a ele no texto dramático, quando Stella informa a Eunice que não poderia continuar morando com Stanley se acreditasse na história da irmã. No filme, em contrapartida, a última cena retrata Stella saindo de casa com o filho do casal e dizendo que nunca mais voltaria. Houve, portanto, uma tentativa de que as ações de Stanley se voltassem contra ele de alguma forma. Na peça, Stanley não sofre quase nenhuma consequência pelos seus atos, com exceção da revolta – aparentemente temporária, porque eles continuam próximos – de seu amigo Mitch. A loucura de DuBois, por sua vez, não o afeta negativamente, já que ele desejava que a cunhada saísse de sua casa. É importante ressaltar que, apesar do desfecho da peça ter sido alterado no filme, a segunda versão da peça não apresenta mudanças nesse sentido.

Se analisarmos especificamente as diferenças entre esses dois originais, encontraremos apenas duas alterações significativas. Inicialmente há um corte referente à ambientação presente na primeira versão, que reforça a natureza cosmopolita desse bairro de Nova Orleans, mas que não é relevante para a ação dramática. Neste trecho aparecem as falas de um vendedor de *red hot (tamale)* e um marinheiro que procura o *Four Deuces* enquanto Eunice conversa com uma mulher negra. O segundo corte ocorre na sétima cena, em que Stanley informa a Stella que comprara uma passagem de ônibus para Laurel para presentear Blanche durante seu aniversário: ao não citar essa informação previamente na segunda versão, o leitor/expectador surpreende-se com as personagens ao deparar-se com o conteúdo do envelope que Stanley entrega à cunhada na oitava cena.

A peça de Tennessee Williams foi adaptada novamente em 1995, pela CBS, também sob o título de *A Streetcar Named Desire*. A representação dessa adaptação, filmada para televisão, quase não sofreu alterações, se comparada ao texto dramático (pois não foi submetida à censura), mas não obteve grande repercussão como a anterior. Além dessas duas adaptações, *Um Bonde Chamado Desejo* é encenado no início do filme *Tudo sobre minha mãe* (1998), de Almodóvar, e pode ser considerada uma referência pela cultura de massa, já que aparece em

um episódio de Os Simpsons denominado “A Streetcar Named Marge”. O site IMDB (2015) traz, além de outras seis versões para a televisão e cinema da peça, uma lista de mais de duzentas referências explícitas³ à obra de Williams em produções audiovisuais, de 1952 a 2014.

O estudo comparativo aqui pretendido tem como objetivo analisar os diferentes discursos sobre a personagem criados por cada tradutor, a partir do mesmo texto de partida. Estudiosos do teatro e da tradução teatral, tais como Susan Bassnett (1985), Patrice Pavis (2008) e José Roberto O’Shea (2004), atentam para as especificidades de traduzir uma peça, pois o destino final de uma obra teatral é o palco, onde os signos verbais, longe de exercerem qualquer hegemonia sobre os significados, correlacionam-se com signos não-verbais, por meio da ação e da encenação, e com eles dividem o privilégio de significar (O’SHEA, 2004).

O conceito de tradução tem passado por grandes transformações nas últimas décadas, levando à relativização da ideia de fidelidade do texto de chegada em relação ao texto de partida. Na visão de Pavis (2008), traduzir vai muito além da tentativa de estabelecer uma equivalência semântica entre dois textos: o pensador francês considera traduzir como uma apropriação do texto-fonte pelo texto-alvo. Como a tradução literária de modo geral, a tradução do texto teatral não se resume meramente ao ato de encontrar correspondências verbais entre língua-fonte e língua-alvo, já que se torna necessário compreender a inscrição da obra traduzida dentro de uma situação de enunciação. Essa situação de enunciação, por sua vez, envolve aspectos culturais que também devem ser considerados nessa transposição linguística.

Priorizando a relação entre textos-fonte e alvo como signos um do outro, a atual conceituação de tradução atenta também para questões relacionadas ao contato entre realidades históricas distintas. Traduzir significa colocar duas historicidades frente a frente, ou seja, a da “obra no seu próprio contexto e a do espectador no contexto em que assiste ao espetáculo” (PAVIS, 2008, p. 197)⁴. É nesse sentido que este trabalho procura investigar a dimensão da prática tradutória, calcada em uma teoria linguística que não considere apenas os aspectos estruturais da língua, mas que também investigue os aspectos sociais que determinam o discurso, como o faz a Análise Crítica do Discurso.

Os sujeitos são construídos, no drama, por meio da linguagem que utilizam. É importante ressaltar que essa linguagem – que envolve um corpo de um determinado ator que se apropria do discurso de outrem – está interligada ao poder que esses personagens exercem

³ Ao total somam-se, até agora, 231 referências explícitas e 28 implícitas.

⁴ É importante notar que a utilização da palavra “contexto”, que aqui é utilizada por Pavis (2008) conforme seu sentido corrente, difere-se da noção específica aplicada por van Dijk (2012a), como veremos no próximo capítulo, dedicado à Análise Crítica do Discurso.

uns sobre os outros (BIGSBY, 2000), pois esse é o único meio que eles possuem para indicar o papel social que representam em um determinado contexto. O discurso de Blanche DuBois, constantemente prolixo e com diversas alusões ao passado, contrasta com o de outros personagens e delimita, dessa forma, lugares de fala, determinados não só pela sua lógica interna, mas também pela estrutura social a que ele remete.

Apesar de ser planejado em uma esfera privada, o drama é concebido apenas publicamente e, com isso, articula com o público a possibilidade de compartilhar uma linguagem comum (BIGSBY, 2000). Para que seja ao menos compreensível, ele deve corresponder a determinados horizontes de expectativa da audiência que o assiste. Dessa forma, o discurso em torno de Blanche DuBois leva em consideração não apenas a situação de enunciação, mas também o “lugar” sócio-histórico em que essas personagens estão inseridas, de maneira que possa corresponder a esses horizontes. Entretanto, essa posição não é determinada apenas por um determinado estrato social, mas também pelo gênero⁵ que é representado por Blanche. Por afastar-se das convenções sociais que deveria seguir como mulher, ela procura, comumente sem êxito, reconfigurar-se. Acaba por resultar, dessa forma, em um indivíduo hipersensível, incapaz de harmonizar seus desejos com a realidade que a circunscreve.

Para analisar os diferentes discursos envolvendo Blanche DuBois, produzidos por cada tradutor, este estudo utilizará o modelo sociocognitivo de van Dijk (2010, 2012a, 2012b, 2012c), que parte do pressuposto de que é preciso levar em consideração a intermediação existente entre sociedade e cognição para que a análise discursiva seja realizada. Este modelo, tridimensional, pode ser aplicado a uma análise tradutória que compare as diferenças socioculturais e ideológicas de diferentes traduções de um mesmo texto-fonte, como a que será apresentada neste trabalho. É possível notar, ainda, que os Estudos da Tradução e a Análise Crítica do Discurso podem estabelecer uma relação profícua, já que ambas as áreas têm uma natureza interdisciplinar e não só propiciam, como também demandam um diálogo com outras disciplinas.

⁵ Entendemos gênero, neste primeiro momento, como “o que constrói e interpreta o sexo” (LATHAM, 2010, p.80). Nessa perspectiva o sexo é o que divide o ser humano em grupos de homens e mulheres conforme suas características biológicas, mas o gênero corresponde a algo produzido historicamente com o propósito de assegurar a dominação de um dos grupos sobre outro. Como construção histórica, o tornar-se um determinado gênero é uma tarefa que nunca cessa, um devir: para definir-se como mulher ou como homem é necessário negociar constantemente com normas, comportamentos e discursos que classificam feminilidade e masculinidade dentro de uma comunidade específica em um dado momento histórico. O drama, essencialmente comunal, costuma representar essas construções.

A relação entre essas áreas de estudo não é desconhecida. Rodrigues (2011) partiu desse diálogo para estabelecer a fundamentação teórica de sua dissertação, “De *A Streetcar Named Desire* a *Um Bonde Chamado Desejo*: o percurso discursivo de apresentação da personagem Stanley Kowalski em duas traduções brasileiras”, defendida na Universidade de Coimbra. A autora parte da Teoria de Polissistemas de Even-Zohar, dos Estudos da Tradução, e dos estudos de Fairclough, da Análise Crítica do Discurso, para investigar as falas de Stanley Kowalski nas traduções de Pedreira (1976) e Nikitin (2004). Seu principal objetivo é identificar o tratamento dado à construção dessa personagem “especificamente no que se refere à configuração da identidade social ligada à virilidade, no contexto sociocultural do lançamento da obra – EUA, década de 1940.” (RODRIGUES, 2011, p.13). Por considerar relevante que Pedreira, assim como Nikitin, cada qual em seu tempo, foram ligados ao mundo teatral, Rodrigues decide escolher essas traduções ao invés da realizada por Viégas-Faria (2008).

Entretanto, em nossa análise, optamos por abordar a tradução de Viégas-Faria, porque este texto apresenta diferenças significativas se tivermos o discurso de Blanche DuBois como ponto principal de análise. Nossa hipótese é de que a tradução de Viégas-Faria, por retomar o lirismo característico dessa personagem, presente no original, menos marcantes em Pedreira e Nikitin, é a que mais acolhe as características estilísticas que posicionam favoravelmente a personagem no texto como mulher, em oposição à personalidade viril de Stanley Kowalski, seu antagonista; diminuir esse lirismo ou eventualmente ocultá-lo subalterniza a personagem frente a seu antagonista e configura a peça de outra forma.

A dissertação foi desenvolvida em cinco capítulos: o primeiro consiste nesta introdução; o segundo apresenta um breve histórico sobre os Estudos da tradução e discute questões relacionadas à tradução teatral, além de trazer uma discussão sobre os Estudos de Gênero; o terceiro aborda alguns pressupostos teóricos da Análise Crítica do Discurso, que servirão de fundamentação para a análise; o quarto traz as análises do *corpus*; e o quinto, por sua vez, retoma o processo de pesquisa e tece uma breve conclusão sobre este trabalho.

2 TRADUÇÕES EM CENA: DE UMA LÍNGUA A OUTRA, DO TEXTO AO ESPETÁCULO

*Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ Λόγος, καὶ ὁ Λόγος ἦν πρὸς τὸν Θεόν, καὶ Θεὸς ἦν ὁ Λόγος*⁶

Não se tem registro de uma época histórica em que a tradução não era praticada, com exceção de supostas eras presentes em narrativas mitológicas como aquela anterior à Torre de Babel. Há hipóteses que direcionam alguns estudiosos em uma busca por uma língua única, que tenha dado origem a todas as outras, mas é bem provável que (ao contrário do primeiro vestígio de um *homo sapiens*) não encontremos nunca o exemplar do que haveria de ser considerado o primeiro representante da linguagem humana (OOSTENDORP, 2015).

Para Jacques Derrida, Babel seria “o mito da origem do mito, a metáfora da metáfora, a narrativa da narrativa, a tradução da tradução” (DERRIDA, 2006, p. 11). Como Babel significa confusão, o próprio mito já representa por si só uma impossibilidade de tradução: transpor um nome próprio que é, ao mesmo tempo, comum; carregar o duplo sentido de uma única palavra em outra língua, que não possui uma equivalência. Babel inaugura a necessidade de tradução, a sua dívida e a sua dádiva, que liberta alguns de uma única forma de denominar o mundo e impõe a outros a necessidade dessa transposição linguística.

Derrida (2009) problematiza a ideia de substituição, comum a um pensamento simplista sobre tradução, já que um novo elemento não pode ser substituído por outro em uma relação de equivalência. Ao problematizar essa ideia, o autor questiona, também, a ideia de preexistência de um original que poderia ser substituído por outro signo, pois seria impossível determinar qual é o ponto central de um signo linguístico, ou seja, a sua essência:

Foi então o momento em que a linguagem invadiu o campo problemático universal; foi então o momento em que, na ausência de centro ou de origem, tudo se torna discurso – com a condição de nos entendermos sobre esta palavra – isto é, sistema no qual o significado central, originário ou transcendental, nunca está absolutamente presente fora de um sistema de diferenças. A ausência de significado transcendental amplia indefinidamente o campo e o jogo da significação. (DERRIDA, 1967, p. 232)

Assim, esse jogo das diferenças é capaz de estabelecer o que é e, ao mesmo tempo, o que não é em termos de significação: a linguagem está sempre nesse jogo, e, mesmo quando assume a centralidade (por exemplo, um determinado significado, uma verdade), esse centro será constantemente deslocado a partir do momento em que se muda o contexto. Para Derrida: “uma língua não é um idioma, nem idioma um dialeto, [...] *Uma* língua não existe.

⁶ Do novo testamento: “No princípio havia a palavra/, e a palavra estava junto de deus, e a palavra era deus.” (apud BRANDÃO; SARAIVA; LAGE, 2005, p.43).

Presentemente. Nem a língua. Nem o idioma nem o dialeto” (DERRIDA, 2001, p. 20 e 97 *apud* OTTONI, 2006, p. 291), o que mostra que uma tentativa de encontrar uma suposta equivalência para um discurso falha toda vez que busca apreender um significado.

O conceito de língua e as suas fronteiras são questionadas nessa dimensão possibilitando discutir a distinção entre língua materna e língua estrangeira. O tradutor passa então a ser um sujeito que participa de maneira efetiva na transformação e produção de significados, por meio de uma espécie de implante, de enxerto, de contaminação entre as línguas envolvidas na tradução e que são expressas pelos tradutores promovendo uma espécie de dupla tradução. Desse modo, língua materna e língua estrangeira como complementares, e não antagônicas, revelam o *double bind* pela dupla tradução. (OTTONI, 2000, p.46).

Entretanto, traduzimos, em uma tentativa de apreender o que reconhecidamente é inapreensível, em buscar limites reconhecidamente insatisfatórios para o que é naturalmente fluído. Essa problemática consiste no *double bind*: a necessidade e impossibilidade da tradução. Ainda assim traduzimos, como comentamos anteriormente, desde tempos imemoriais: por isso, neste capítulo, buscaremos apresentar um breve histórico dos Estudos da Tradução. Além disso, abordaremos também uma discussão sobre Tradução Teatral, que irá abarcar mais especificamente o objeto de estudo deste trabalho. Ao final, discutiremos questões específicas sobre a tradução do discurso feminino em *Um Bonde Chamado Desejo*.

2.1 De uma língua a outra: um breve histórico dos Estudos da Tradução

Os primeiros escritos sobre tradução remontam a Cícero (46 a.C.), segundo quem não se deve traduzir palavra por palavra. Para ele, há duas práticas tradutórias: a tradução propriamente dita, feita pelo “*interpres*”, e outra, feita pelo “*orador*”, que nos dias de hoje se assemelharia às chamadas adaptações. Até o Renascimento, pregou-se a tentativa de manter a fidelidade ao original, já que a maior parte dos textos traduzidos até então eram considerados sagrados⁷. Nesse contexto, entende-se por fidelidade a “similaridade linguística ou estilística entre textos de partida e de chegada” (NORD, 2006, p. 33)⁸.

Entre os séculos XVII e XVIII, as traduções eram denominadas de “belas infiéis” (OUSTINOFF, 2011), tamanho era o descomprometimento de seus tradutores com a ideia de fidelidade textual em voga na atualidade. Os tradutores dessa época apropriavam-se dos originais e, em uma espécie de reformulação do trabalho de outrem, tomando como base um

⁷ De fato, a Bíblia foi o livro mais traduzido na história da humanidade, podendo ser lida em 2.223 línguas (OUSTINOFF, 2011).

⁸ Tradução nossa, no original: “[...] linguistic or stylistic similarity between the source and the target *texts* [...]”

juízo propositalmente anacrônico, produziam textos que atualmente seriam vistos como “novas obras”. Aqui é possível perceber como essa ideia de fidelidade pode ser considerada temporal, já que nessa época os escribas modificavam as obras que transcreviam a fim de aprimorá-las, atividade que era considerada intrínseca a seu ofício. Assim, a originalidade só passa a ser um valor literário no século XVIII (MANGUEL, 1997).

A tradução começa a ser feita de outra forma durante o século XIX. Este, por sua vez, pode ser considerado como o século das traduções literais. Oustinoff (2011) comenta que para alguns autores dessa época, como Goethe, a tradução poderia ser de fato idêntica ao original. Chateaubriand chega até mesmo a comparar sua tradução de *Paraíso Perdido* a um dicionário aberto aos nossos olhos, mas Oustinoff (2011) demonstra que isso não acontece, de fato, nem ao menos quando essa é a intenção explícita do tradutor. Se assim fosse, podemos citar, entre outros fatores que denunciam a impossibilidade desse empreendimento para o processo tradutório, que esse texto “dicionarizado” possivelmente teria uma estrutura sintática incompreensível à língua de chegada.

Entretanto, no próprio século XIX essa questão já era debatida por um contemporâneo de Goethe. No clássico ensaio “Sobre os diferentes métodos de traduzir”, Schleiermacher, com base em sua conferência proferida em junho de 1813, problematiza a ideia de que uma tradução poderia apresentar tamanha fidelidade como apregoavam alguns. Nesse texto, Schleiermacher discute a relação existente entre o leitor da cultura de chegada com a obra traduzida e afirma:

Para que os seus leitores compreendam eles devem apreender o espírito da língua na qual o autor era natural, eles têm que poder intuir a sua maneira singular de pensar e sentir; e para alcançar estas duas coisas, ele não pode senão oferecer a sua própria língua, **que nunca coincide adequadamente com aquela [...]** (SCHLEIERMACHER, 2007, p. 240, grifo nosso).

Nesse ensaio ele cria diversas distinções para as investigações sobre tradução, e possivelmente foi o primeiro teórico a estabelecê-las (SNELL-HORNBY, 2012). Schleiermacher (2007) diferencia o que seria uma “imitação” de uma “paráfrase”; “tradução genuína” de “interpretação”, por exemplo. Entretanto, uma das dicotomias que mais marcaram os Estudos da Tradução, entre aquelas criadas por este autor, foi a seguinte:

Mas, agora, por que caminhos deve enveredar o verdadeiro tradutor que queira efetivamente aproximar estas duas pessoas tão separadas, seu escritor e seu leitor, e propiciar a este último, sem obrigá-lo a sair do círculo de sua língua materna uma compreensão correta e completa e o gozo do primeiro? No meu juízo, há apenas dois. **Ou bem o tradutor deixa o escritor o mais tranquilo possível e faz com que o leitor vá a seu encontro, ou bem deixa o mais tranquilo possível o leitor e faz com que o escritor vá a seu encontro** (SCHLEIERMACHER, 2007, p. 242, grifo nosso).

Esta ideia, inaugurada por Schleiermacher (2007), de que o tradutor deverá fazer uma escolha entre traduzir privilegiando a fruição de leitura do leitor ou mantendo-se o mais próximo possível do texto a ser traduzido será de fundamental importância para as teorias da tradução e posteriormente irá influenciar os escritos de Lefevere e Venuti.

2.2 As teorias contemporâneas da tradução

Durante a primeira metade do século XX, a tradução será utilizada academicamente na prática de ensino-aprendizagem de línguas estrangeiras. Estuda-se para ler o original, e há uma espécie de desvalorização da leitura de textos traduzidos (MUNDAY, 2001). Talvez seja possível afirmar que provavelmente essa prática vigora até hoje, já que o tradutor comumente é visto como um traidor de um sentido que só pode ser expresso pela língua-fonte.

Ainda neste período, Jakobson (2000) teve seu artigo “On linguistic aspects of translation” publicado, em que ele retoma os estudos de Pierce e afirma que atribuir significado às palavras é um fato semiótico. Jakobson argumenta que um significado é associado a um signo, não a uma coisa em si, e, partindo desse pressuposto, torna-se plenamente possível afirmar que podemos compreender o significado de palavras e sabemos quando utilizá-las mesmo sem conhecer concretamente o objeto a que ela se refere (posso não conhecer ou não acreditar em “deuses”, mas compreendo o que essa palavra significa e seus contextos de utilização). Para Jakobson, o significado de um signo linguístico já é, intrinsecamente, sua própria tradução em outro signo.

Com base nessas considerações, ele distingue três traduções: tradução intralingual ou reformulação, que ocorreria em uma mesma língua; tradução interlingual ou tradução propriamente dita, que consistiria em uma tradução de uma língua-fonte para uma língua-alvo; tradução intersemiótica ou transmutação, que seria uma transposição de signos verbais para sistemas de signos não verbais. Por fim, Jakobson afirma que em alguns casos, como seria o da linguagem poética, a tradução não é possível. Nesses casos ocorreria uma transposição criativa – seja ela intralingual, interlingual ou intersemiótica –, já que recursos como a paranomásia⁹ não poderiam ser traduzidos.

Seguindo essa cronologia, na segunda metade do século XX, surgem algumas análises contrastivas de línguas a partir de textos traduzidos e algumas teorias da tradução de orientação

⁹ Paranomásia é “o emprego de palavras iguais ou semelhantes na forma, mas de sentidos diversos ou opostos, [...]”, como “tormenta” e “tormento” (PIRES-DE-MELLO, 2001, p.36)

linguística, como os estudos de Eugene Nida (1964), por exemplo, que partem da gramática gerativa de Chomsky para elaborar os conceitos de equivalência para as traduções (OUSTINOFF, 2011). Apesar do trabalho de Nida (1964) ser restrito, por tomar apenas a Bíblia como objeto de investigação, ele é responsável por inaugurar a noção de equivalência na teoria da tradução.

É apenas a partir dos anos de 1970 que os Estudos da Tradução buscam sua autonomia como disciplina. O ensaio “The name and nature of translation studies”, de Holmes (1988), foi considerado o texto seminal que fundou os Estudos da Tradução como campo disciplinar. Nesse texto ele afirma que a maior parte dos escritos sobre tradução estavam dispersos em uma enorme variedade de publicações de diversas áreas de estudo ou em periódicos destinados à prática de tradução. Além disso, diversos trabalhos eram restritos a domínios específicos. Holmes (1988) comenta, ainda, que é necessária a definição de uma disciplina específica que agrupe esses estudos e que nela se adote uma terminologia comum.

Holmes (1988) nomeia, assim, essa “nova” área de conhecimento de Estudos da Tradução. Apesar de reivindicar a criação de uma disciplina autônoma, em nenhum momento Holmes ignora sua interdisciplinaridade. Ele estabelece, para essa disciplina, dois objetivos: um descritivo, que consiste em relatar como são as traduções realizadas e como é o processo tradutório; outro teórico, que procura estabelecer princípios gerais para explicar e prever esse processo. Distingue, ainda, em outra categoria, os estudos destinados à prática tradutória de natureza prescritiva.

Com o desenvolvimento da disciplina, surge um movimento de pesquisas que começa a abranger além dos aspectos especificamente ligados às questões da microestrutura textual, os aspectos culturais e históricos implicados no processo de transição de uma língua-fonte para uma língua-alvo. A partir desse momento, denominado *the cultural turn* (MUNDAY, 2001), o tradutor não é visto apenas como um profissional responsável por transpor um texto de uma língua para outra, mas como um construtor de significados. Os estudos funcionalistas irão provocar um forte impacto no conceito de tradução, que passará a ser analisado sob um ponto de vista mais pragmático, levando em conta os aspectos contextuais que envolvem a comunicação.

A partir dos anos 1980, surge o conceito de *manipulation school*, segundo o qual todas as traduções implicariam um determinado grau de manipulação para determinado propósito. Com base nesse pensamento, Lefevere (1992) investiga a influência da ideologia em termos de tradução – fase que ficou conhecida como *ideological turn*. Para Lefevere (1992), toda tradução é uma reescrita, e esse processo manipulava o texto de partida conforme os valores e interesses

da sociedade da cultura de chegada, ainda que esses aspectos não sejam percebidos pelo tradutor de forma consciente.

2.3 Tradução e globalização

Independente do ponto de vista que se assume diante dos Estudos da Tradução, é impensável investigar a tradução sem relacioná-la aos movimentos de globalização, que afetam e interferem diretamente em suas práticas, já que quanto maior for o contato entre culturas maior é a necessidade de tradução. Hall (2009) comenta que a globalização não é recente, mas um fenômeno que se inicia desde o princípio do processo histórico de colonização, durante o século XVI. Fabrício (2008) chega até mesmo a apontar as semelhanças entre a descrição de Hauser (1976) daquele século e o mundo contemporâneo. Fabrício (2008) afirma que Hauser descreve o século XVI como

Um mundo em crise, que vê abalada a crença no dogma, na lógica formal abstrata e no domínio da razão na filosofia, na ciência, na moral e na arte. Uma época de mudança geral de perspectivas e de inovações sociais, econômicas e tecnológicas, época na qual convivem idéias paradoxais: racionalismo e irracionalismo, cientificismo e misticismo, humanismo e barbárie, intelectualismo e antiintelectualismo. Panorama responsável pela perda de referências explícitas e gerador de indivíduos em choque, em conflito e desorientados, devido ao colapso de seu sistema de crenças e valores. (FABRÍCIO, 2008, p. 45).

Entretanto, apesar das semelhanças latentes, pois ambos os períodos trazem imagens relacionadas ao deslocamento, há particularidades que são específicas da globalização contemporânea. Giddens afirma que “a modernidade é inerentemente globalizante” (GIDDENS, 1991, p. 60), porque mudanças que ocorrem em um determinado local afetam outros, independente de sua distância geográfica, já que o mercado encontra-se interconectado. É com base nessa “proximidade” e na circulação imediata de informações pelos novos meios de comunicação que Giddens (1991) também afirmará que a compressão do espaço-tempo também é uma particularidade desse movimento atual de globalização.

Hall (2009) apresenta um paradoxo específico dessa globalização contemporânea: apesar de haver um processo de homogeneização cultural (como é possível perceber pela disseminação da cultura norte-americana, por exemplo), há também, ao mesmo tempo, uma proliferação de diferenças. Hall (2009) afirma que “o eixo ‘vertical’ do poder cultural, econômico e tecnológico parece estar sempre marcado e compensado por conexões laterais, o que produz uma visão de mundo composta de muitas diferenças [...]” (HALL, 2009, p. 57).

É possível observar, portanto, que imaginar que as culturas locais dissiparam-se por completo é precipitado. Um exemplo disso seria a veiculação de traduções impressas em diversos países hegemônicos. As publicações de textos estrangeiros traduzidos para seus idiomas nacionais são significativamente menores do que daqueles já escritos nessa língua: nos Estados Unidos e na Grã-Bretanha, o número de obras traduzidas é apenas de, aproximadamente, 2 a 4%; na França é de 8 a 12%; 14% na Alemanha; 25% na Itália; e 39% no Brasil (OUSTINOFF, 2011). Aqui já é possível perceber um desequilíbrio nesses números, que dizem respeito não apenas à falta de circulação de obras estrangeiras linguisticamente acessíveis nesses países: no Brasil, e até mesmo em outros países europeus, o número de obras traduzidas é consideravelmente maior do que nos Estados Unidos e Grã-Bretanha.

Esse desequilíbrio foi objeto de investigação do trabalho de Venuti, que levantou algumas questões pertinentes às traduções que circulam nos países de língua inglesa. Venuti (1995) observa que, além do número escasso de traduções nesses países, o método utilizado pelos tradutores em países anglo-saxônicos é aquele que busca uma espécie de “domesticação” (*domesticating*) do texto-fonte. A partir da tradução de Lefevere para o ensaio de Schleiermacher, ele propõe uma dicotomia entre essa domesticação e a “estrangeirização” (*foreignizing*) no processo de tradução textual. Se em Schleiermacher há uma preferência por uma tradução que se adeque à cultura alemã, em Venuti esse posicionamento será problematizado. Para o professor americano, a domesticação dos textos no processo tradutório implica em uma ocultação da estrangeiridade própria do texto de partida. Essa prática é considerada por ele como etnocêntrica, já que privilegia unicamente a cultura do texto de chegada. Além disso, Venuti (1995) critica a invisibilidade dos profissionais nesses locais em que tal tradução é privilegiada.

Apesar de restringir sua análise aos países anglo-saxônicos, os estudos de Venuti (1995) foram ampliados e vistos sob novas perspectivas por outros pesquisadores. Zaidan (2012) comenta que em *The Translator's invisibility* Venuti (1995) se refere à ideia de tradução difundida na cultura anglo-americana (um processo neutro e transparente) como uma mistificação, uma idealização platônica. A autora reforça que, na perspectiva de Venuti (1995), “o ato de traduzir tem seu caráter político reforçado uma vez que não se deseja mais neutralizar, mas deliberadamente ressaltar as diferenças entre as línguas em questão” (ZAIDAN, 2012, p. 39). Apesar de não discutir especificamente o processo de domesticação comentado por Venuti (1995), por sua análise tratar da tradução de histórias orais búlgaras para a língua portuguesa (e afirmar, portanto, que o processo de domesticação que incide sobre essas traduções seria levantar um resultado anterior à própria análise), Zaidan (2012) cita outro trabalho de Venuti

(2002) a fim de ressaltar que o pensamento desse autor pode direcionar a uma abordagem que leve em consideração as seguintes questões:

[...] a tradução exerce um poder enorme na construção de representações de culturas estrangeiras. A seleção de textos estrangeiros e o desenvolvimento de estratégias de tradução podem estabelecer cânones peculiarmente domésticos para literaturas estrangeiras, cânones que se amoldam a valores estéticos e domésticos, revelando assim exclusões e admissões, centros e periferias que se distanciam daqueles existentes na língua estrangeira. (VENUTI, 2002, p.130, *apud* ZAIDAN, 2012, p. 40).

É interessante perceber que talvez este seja o caso de *Um Bonde Chamado Desejo* no Brasil. Apesar de ser reconhecido como um cânone do teatro americano, o número de traduções no Brasil (três publicadas, entre outras que foram apenas encenadas em montagens específicas) promoveu grande circulação nacional dessa obra, como comentaremos de forma mais detalhada no quarto capítulo.

Dessa forma, é possível perceber que as considerações de Venuti (1995; 2002), assim como aquelas dos estudiosos que tomaram suas reflexões como base, abordam necessariamente a transposição cultural como um fator inerente à prática tradutória. Sousa Santos (2002) lança uma visão sociológica sobre esse ato e, assim como Venuti (2002), aponta-o como um ato político. Para Santos (2002), a tradução é a solução para uma libertação da razão metonímica e da razão proléptica: a primeira consiste em imaginar que uma única realidade pudesse representar todas as outras, de forma que tudo que dela divergisse fosse considerado como “não existente”; a outra consiste na crença de que as transformações sociais estivessem pré-determinadas. Para o autor, a razão metonímica é responsável por dilatar o presente, de forma que apenas um ponto de vista sobre o que acontece na atualidade fosse válido, e a razão proléptica seria a responsável por contrair o futuro, que nos permitiria agir como se o que ainda acontecerá fosse preciso.

Para desmistificar as razões metonímica e proléptica, Santos (2002) propõe uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. Ambas seriam responsáveis por expandir pontos de vista: a primeira refere-se às experiências dos domínios sociais existentes e a segunda ao domínio das experiências sociais possíveis. Elas só seriam possíveis, por sua vez, por meio da tradução. Para ele

A tradução é o procedimento que permite criar inteligibilidade recíproca entre as experiências do mundo, tanto as disponíveis como as possíveis, reveladas pela sociologia das ausências e a sociologia das emergências. Trata-se de um procedimento que não atribui a nenhum conjunto de experiências nem o estatuto de totalidade exclusiva nem o estatuto de parte homogênea. As experiências do mundo são vistas em momentos diferentes do trabalho de tradução como totalidades ou partes. Por exemplo, ver o subalterno tanto dentro como fora da relação de subalternidade. (SANTOS, 2002, p. 262).

Dessa forma, é possível perceber que a tradução proporciona uma globalização efetiva, de maneira que as experiências sejam, de fato, compartilhadas e significantes. Cabe, entretanto, a ressalva de que a tradução por si só não é capaz de nos libertar da razão metonímica, nem da proléptica, como é possível perceber pelas traduções que domesticam os textos de partida para a cultura de chegada. Entretanto, é possível afirmar que as práticas tradutórias conscientes de sua atuação política são a única forma de ruptura com uma globalização caracterizada pela circulação de textos que apresentam apenas um único ponto de vista hegemônico, que concebem apenas uma única realidade e somente uma possibilidade de futuro.

2.4 Do texto ao espetáculo: a tradução teatral

Traduzir um texto teatral é traduzir uma obra que é planejada em uma esfera privada, mas é concebida apenas publicamente, e, com isso, articula com o público a possibilidade de compartilhar uma linguagem comum (BIGSBY, 2000). Ao traduzir uma peça, é necessário levar em consideração que seu destino final é o palco, onde os signos verbais, longe de exercerem qualquer hegemonia sobre os significados, correlacionam-se com signos não verbais, por meio da ação e da encenação, e com eles dividem o privilégio de significar (O'SHEA, 2004).

Em *A Poética* (2013), Aristóteles distingue os gêneros épico, lírico e dramático e aponta que este seria o modo de representação em que personagens agem diante de uma plateia. Os dramas contemporâneos, por sua vez, apresentam essa característica, mas não são estruturados da mesma forma. Em *Teoria do drama moderno*, Szondi ([1965] 2001, p. 30) aponta que após o Renascimento há a supressão do coro e do epílogo, o que estabelece o diálogo¹⁰ como o único componente da textura dramática do teatro moderno. Esse diálogo, por sua vez, irá expor relações intersubjetivas que não estavam presentes nos dramas antigos, em que a personagem era inserida apenas como um membro de sua comunidade (SZONDI, 2001, p.29). Para Lukács (2009), nos textos clássicos, todos os homens “são aparentados uns aos outros; todos compreendem-se mutuamente, [...] se movem no mesmo plano de uma existência que é essencialmente a mesma”, mas na modernidade “cada um terá de nascer da solidão e, na solidão insuperável, em meio a outros solitários, precipitar-se ao derradeiro e trágico isolamento” (LUKÁCS, 2009, p. 42-43).

¹⁰ Para Szondi o monólogo é “episódico e, portanto, não constitutivo da forma dramática”.

Assim, mesmo que sejam estruturados de outra forma, apresentem personagens que são diferentes das tragédias clássicas e que possam, eventualmente, modificar-se no decorrer da encenação, o drama continua com uma característica comum, que consiste na ação que esses personagens executam diante de um público. Entretanto, é importante notar que nem todas as ações presentes nessas encenações, previamente planejadas pelo texto dramático, podem ser consideradas ações dramáticas. No teatro, nem todo dizer é considerado fazer, assim como nem todo fazer é considerado uma ação dramática. Para acontecer, de fato, a ação dramática deve consistir na inauguração ou na perpetuação de um conflito: caso contrário, o que é apresentado é sua resolução.

Dessa forma, a ação dramática é essencial para que o drama ocorra. Ela é considerada uma condição indispensável para que o texto dramático se concretize: “Entende-se por ação dramática o desenvolvimento do conflito dramático durante uma representação dramática. Se não houver conflito dramático, nunca haverá ação dramática” (MENEGAZZO, TOMASINI, ZURETTI, 1995, p.14). Esse conflito, por sua vez, consiste no embate que é travado no decorrer da encenação entre as personagens. Assim que uma delas apresentar um objetivo específico e a outra procurar impedir, haverá o surgimento de um conflito – caso ele não ocorra, a ação dramática será concluída, culminando em sua resolução. Dessa forma, o conflito deve ser entendido como um antagonismo posto em cena, como uma ação que “implica uma oposição entre o objetivo do protagonista e o do antagonista” (MENEGAZZO, 1994, p.64).

Ao traduzir o texto dramático, portanto, são traduzidas ações dramáticas – sejam elas discursivas ou estabelecidas por meio das didascálias¹¹. Por ser um texto direcionado ao palco, a uma plateia específica, esse conflito precisa de uma tradução que não esteja preocupada apenas com aspectos linguísticos do texto, mas também com aspectos culturais que permeiam a obra. A vivência em um mundo globalizado aumenta significativamente a circulação desses textos, e muitas peças que foram criadas para um público específico são traduzidas para outras culturas, diversas daquelas que foram inicialmente idealizadas.

Dessa forma, alguns teóricos não estarão preocupados apenas com a especificidade do gênero discursivo de uma obra teatral, mas também com o “cruzamento de culturas”, como sugere o título do livro de Pavis (2008), que acontece quando esses textos são traduzidos. Assim, é importante que o tradutor teatral esteja consciente do movimento paradoxal da globalização que foi comentado anteriormente, observado por Hall (2009). Por mais que alguns

¹¹ Didascálias são as orientações deixadas pelo dramaturgo no texto da peça teatral. Esses trechos trazem descrições de ações, características físicas e psicológicas das personagens, descrição do cenário etc. Também são conhecidas como rubricas.

elementos que antes não seriam compreendidos por outras culturas passem a ser mais inteligíveis, a diversidade crescente e o desafio da tradução de alguns outros aspectos locais não podem ser ignorados. Para Pavis, a encenação é “o último refúgio desse cruzamento [de culturas] e, por tabela, o seu mais rigoroso laboratório: ela interroga todas essas representações culturais, as dá a ver e a entender, avalia-as e apropria-se delas por meio da interpretação do palco e do público” (PAVIS, 2008, p. 1).

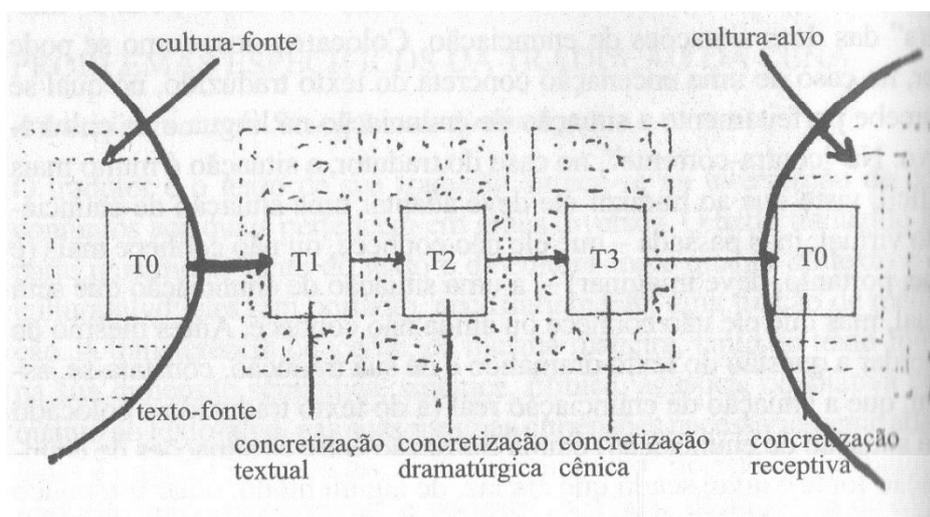
Em *O teatro no cruzamento de culturas*, Pavis (2008) sugere que a tradução do texto teatral funcione como uma ampulheta, entre a cultura de partida e a cultura de chegada. Neste sentido, “o texto traduzido faz parte igualmente tanto do texto e da cultura-fonte quanto do texto e da cultura-alvo: eles têm, portanto, necessariamente, uma função de mediação” (PAVIS, 2008, p. 124). Pensando no modelo da ampulheta, nem tudo que pertence à cultura de partida irá estar presente no texto direcionado à cultura de chegada. O modelo da ampulheta sugere uma filtragem, de forma que a tradução do texto teatral consista em uma apropriação destinada à cultura-alvo e a determinado tempo presente, já que para Pavis a tradução teatral deve ser compreendida de forma clara e imediata pelo público.

Cabe considerar, ainda, que a linguagem teatral não é composta apenas por signos verbais. Retomando Jakobson, diríamos que a tradução de um texto teatral seria uma tradução interlingual que almejaria outra tradução: a intersemiótica, já que todo texto escrito para a encenação é pensado para uma linguagem dramática – que por sua vez é tridimensional, pois envolve o corpo dos atores, a linguagem verbal e o cenário, concomitantemente. Pensando nessas questões, Pavis afirma que

No teatro, com efeito, o fenômeno da tradução para a cena [...] ultrapassa de muito aquele, bastante limitado, da tradução *interlingual* do texto dramático. [...] levaremos em conta duas evidências: 1. no teatro a tradução passa pelo corpo dos atores e pelos ouvidos dos espectadores; 2. não se traduz simplesmente um texto linguístico para outro: confronta-se, e faz-se comunicar graças ao palco, as situações de enunciação e de cultura heterogêneas, separadas pelo espaço e pelo tempo. (PAVIS, 2008, p.124).

A partir dessas considerações, Pavis elabora o seguinte esquema:

Esquema 1 – Tradução intercultural



Fonte: PAVIS, 2008, p. 126.

Com base nesse esquema e no pensamento proposto por Pavis (2008) sobre a tradução teatral, que não almeja apenas uma concretização textual, mas também as concretizações dramática, cênica e receptiva, é possível afirmar que a presente pesquisa, que engloba apenas a primeira etapa deste processo (de T0 a T1), é restritiva. De fato, esse recorte se faz necessário porque não temos acesso a todas as etapas dessas traduções nos três textos analisados. Entretanto, é importante notar, a partir do esquema proposto por Pavis (2008), que todos eles possuem particularidades por tratarem de textos cênicos, escritos para a encenação e destinados à mesma cultura-alvo, apesar de serem feitos em momentos históricos distintos. Como comentado brevemente na introdução, a tradução de Pedreira é dos anos 60¹² e as traduções de Nikitin e Viégas-Faria são da primeira década do século XXI, o que cria um distanciamento temporal significativo entre a primeira e as duas últimas.

Assim, notamos que, ao analisarmos a tradução de um texto teatral, precisamos estar atentos a diversos aspectos desse gênero do discurso, sem considerá-los necessariamente como textos incompletos, que serão concretizados apenas no momento da encenação, como faz Pavis (2008). Nesse sentido, concordamos com Susan Bassnett (1985), que considera esse pressuposto problemático pois, se assim acontecesse de fato, a tradução desses textos não seria possível, afinal, um texto incompleto não poderia ser objeto nem mesmo de uma tradução interlingual.

¹² Por mais que a obra tenha sido editada pela Abril Cultural nos anos 70, Rodrigues (2011) aponta que ela está em circulação no país desde os anos 60.

2.5 Tradução e gênero

Em *Um Bonde Chamado Desejo*, toda ação dramática a ser traduzida está, de uma certa forma, veiculada ao conflito existente entre Blanche DuBois e Stanley Kowalsky. De históricos distintos – ele, um operário polonês americano, e ela, uma ex-professora de Língua Inglesa descendente de uma família que pertencia à aristocracia agrária americana –, essas duas personagens entrarão em um embate que consiste em uma disputa pela propriedade e pelo afeto de Stella Kowalsky. O poder que cada personagem exerce sob o outro, por sua vez, não é estabelecido somente por seu estrato econômico, mas principalmente por questões relacionadas ao gênero representado por DuBois.

Inicialmente, gênero foi entendido como “o que constrói e interpreta o sexo” (LATHAM, 2010, p. 80). Nessa perspectiva o sexo é o que divide o ser humano em grupos de homens e mulheres conforme suas características biológicas, mas o gênero corresponde a uma produção histórica com o propósito de assegurar a dominação de um dos grupos sobre outro. Como construção histórica, o tornar-se um determinado gênero é uma tarefa que nunca cessa, é um devir: para definir-se como mulher ou como homem é necessário negociar constantemente com normas, comportamentos e discursos que classificam feminilidade e masculinidade dentro de uma comunidade específica em um dado momento histórico. O drama, essencialmente comunal, representa essas construções.

A pensadora feminista Butler retomou, em 1990, essas noções de gênero e questionou os binarismos intrínsecos à classificação que distingue o que pertenceria ao feminino ou ao masculino em *Problemas de Gênero*. Ela inicia sua crítica pelo pensamento de que a categoria “mulheres” seria capaz de denotar uma identidade comum, e afirma que “se alguém ‘é’ uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é [...]” (BUTLER, 2016, p.21). Dessa forma, essa representação seria considerada extremamente restritiva e seletiva, já que pressupõe que exista uma espécie de essência para o que seria ser “mulher”. Para Butler (2016), a dicotomia sexo/gênero – que pode ser notada no pensamento de Beauvoir quando ela afirma que “não se nasce mulher, torna-se mulher” (BEAUVOIR, 1980, p. 9) – é a mesma que distingue mente/corpo. A fim de desconstruir essas categorias, ela prossegue discutindo a ideia de que essa dualidade seria a dicotomia que embasaria a distinção entre sexo e gênero: “em ambos os casos, o corpo é representado como um mero *instrumento* ou *meio* com o qual um conjunto de significados culturais é apenas externamente relacionado. Mas o ‘corpo’ é em si mesmo uma construção [...]” (BUTLER, 2016, p. 21, grifo original).

De acordo com Butler, o

[...] gênero não está para a cultura como o sexo para a natureza; ele também é o meio discursivo/cultural pelo qual ‘a natureza sexuada’ ou ‘um sexo natural’ é produzido e estabelecido como ‘pré-discursivo’, anterior à cultura, uma superfície politicamente neutra *sobre a qual* age a cultura. (BUTLER, 2016, p. 29).

Butler ressalta, ainda, que essas categorias não precisariam ser necessariamente binárias: assim como é possível problematizar a existência de dois sexos apenas, pensando-se em categorias biológicas, também seria problemático categorizar apenas dois gêneros, pensando em distinções culturais. Essa regulação binária da sexualidade “suprime a multiplicidade subversiva de uma sexualidade que rompe as hegemonias heterossexual, reprodutiva e médico-jurídica” (BUTLER, 2016, p. 47).

A partir desses pressupostos, Butler (2016) afirma que gênero é “*performativamente* produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência do gênero. [...] não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é *performativamente* constituída, pelas próprias ‘expressões’ tidas como seus resultados” (BUTLER, 2016, p. 56). Assim, Butler (2016) chega a concordar com a frase de Beauvoir quando ela se refere a gênero como uma marca que está em constante construção, já que para essa autora ele é constituído a partir de uma *performance*. Essa performance, por sua vez, consistiria na repetição de normas de gênero, estabelecidas socialmente. A partir dessas repetições, seria possível identificá-las e categorizá-las, por mais que uma suposta originalidade na representação de um determinado gênero seja um mito.

Nas três traduções brasileiras de *Um Bonde Chamado Desejo*, encontramos, portanto, uma personagem que representa uma mulher de uma antiga aristocracia falida. Entretanto, essa “mulher” fictícia, criada por Tennessee Williams, não apresenta a mesma *performatividade* de gênero nas três traduções que serão analisadas, como verificaremos no capítulo destinado à análise. É por meio das diversas apropriações de suas enunciações, realizadas por cada tradutor, que poderemos perceber como a tradução dessa personagem pode ser vista como um ato político – retomando o pensamento de Souza Santos (2002), já que muitas vezes irá criar leituras diferenciadas para um mesmo enunciado, que determinarão a interpretação da trajetória dessa personagem pelo leitor/público.

É interessante notar, ainda, como a representação de personagens femininas possui características recorrentes. Green e LeBihan (1995) apontam que é apresentada, em diversos textos canônicos da Literatura, uma repetição de determinados papéis femininos que são baseados, muitas vezes, em estereótipos que reprimem mulheres ao classificá-las apenas por

seu comportamento sexual: elas são *santas* ou *meretrizes*. Nessa categorização puramente binária, mulheres que representam o estereótipo de uma “criatura passiva que é vulnerável, dependente e incapaz de violência ou desejo sexual” (GREEN; LEBIHAN, 1995, p. 234)¹³ correspondem mais adequadamente às expectativas determinadas historicamente pelas convenções sociais do que aquelas que representam seu oposto.

No meio teatral, parece que frequentemente o possível embate dessa dicotomia é exposto – apesar de não ser solucionado ou questionado –, e essas personagens parecem completamente instáveis e oscilam, como um pêndulo, entre essas categorizações. É possível encontrar, portanto, uma repetição na representação de personagens femininas, que possuem algumas marcas de personalidade semelhantes. No teatro norte-americano, podemos citar como exemplo a obra considerada fundadora desse teatro, *Longa Jornada Noite Adentro*, de 1941, escrita por O’Neill, *Um Bonde Chamado Desejo* e *Angels in America: A Gay Fantasia on National Themes*, de Kushner, publicada em 1992. Mary Tyrone, Blanche DuBois e Harper, personagens dessas obras, respectivamente, parecem uma espécie de “eco” da Ofélia de Shakespeare: por mais que sejam personagens criadas em épocas históricas distintas, todas elas são dependentes emocionalmente e de alguma substância química (morfina, álcool e fluoxetina, respectivamente), demonstram-se infelizes, são incapazes de mudar sua trajetória por elas mesmas¹⁴ e são comumente classificadas como loucas.

2.5.1 Tradução feminista

Não é possível classificar nenhuma tradução brasileira de *Um Bonde Chamado Desejo*, publicada até então, como feminista. Essas tradutoras que, como observaremos a seguir, traduziam sobretudo textos escritos por mulheres (o que não é, como já sabemos, o caso da peça teatral analisada), buscavam formas de modificar o texto-fonte para defender seu posicionamento ideológico. Por partirmos da hipótese de que possivelmente a tradução de Viégas-Faria seria mais favorável à recepção de Blanche DuBois como vítima (se comparada às outras duas traduções brasileiras, realizadas por homens), questionamos a essa tradutora se ela considerava seu trabalho feminista, em uma entrevista por e-mail. Viégas-Faria, por sua vez, nega que sua tradução seja feminista, já que ela acredita que:

¹³ Tradução nossa, no original: “passive creature who is vulnerable, dependent and not capable of violence or sexual desire.”

¹⁴ Por mais que Harper represente uma mulher aparentemente menos “dependente” na trama de Kushner, ela só consegue mudar seu rumo porque utiliza os recursos de seu marido.

Há que se prestar atenção se o autor da peça (como é o caso de T. Williams em *A Streetcar*) está colocando dialetos na boca de suas personagens. Há que se respeitar o idioleto de cada personagem. Não posso como tradutora usar o léxico que mais me agrada como pessoa, pois quem vai falar no palco através do corpo e da voz dos atores são as personagens e não eu, Beatriz. Por isso preciso constantemente empregar um vocabulário que não é o meu, em estruturas frasais que não são as minhas. Eu sou a cada fala aquela personagem que está interagindo com outra - no palco. (VIÉGAS-FARIA, 2017).

Mesmo que nenhuma das traduções analisadas por este trabalho possa ser considerada feminista, acreditamos que cabe mencionar brevemente o que foi o movimento de tradução feminista, já que abarcamos concomitantemente os Estudos de Gênero e Tradução.

A tradução de discursos femininos, sobretudo de textos feministas escritos por mulheres, foi o foco de atuação de tradutoras feministas no Canadá, que surgiram com um movimento de tradução influenciado pela segunda onda do feminismo. Assim, autoras como Barbara Godard (1984) apontam que o papel dessas profissionais é inserir a experiência feminina na linguagem, por meio de estratégias que fogem do modelo tradicional de tradução, e criam uma nova fissura na ideia de fidelidade ao texto-fonte (FLOTOW, 1991). Essas tradutoras esperam que suas vozes, assim como seu posicionamento político, como já apontado anteriormente, estejam explicitamente presentes em seu trabalho (ARROJO, 1994). Uma citação recorrente utilizada para exemplificar o que é uma tradução feminista é citada por Flotow (1991). Trata-se da fala de uma personagem, retirada de uma peça teatral escrita por um grupo de feministas, *La nef des sorcières*, já conhecida no círculo dessas tradutoras: se inicialmente o trecho “Ce soir, j’entre dans l’histoire sans relever ma jupe” pode ser traduzido como “this evening I’m entering history without pulling up my skirt”¹⁵ (tradução de Linda Gaboriau), uma tradução feminista optaria por “this evening I’m entering history without opening my legs”¹⁶ (FLOTOW, 1991, p.69-70).

Flotow (1991) afirma que inúmeras estratégias de tradução são utilizadas pelas tradutoras feministas, mas enumera três principais que serão discutidas em seu trabalho: *supplementing*, *prefacing and footnoting* e *hijacking*. Descreveremos essas estratégias aqui, a fim de expor algumas práticas que são recorrentes nesse tipo de tradução.

Supplementing: também chamado de “sobre-tradução” (DÉPÊCHE, 2000), consiste em realizar acréscimos ao texto-fonte, como o realizado no exemplo acima, em “Ce soir, j’entre dans l’histoire sans relever ma jupe”. Dépêche (2000, p.175) comenta que “corresponde a uma vontade de reforçar a leitura feita do ponto de vista das *muettées* (as «emudecidas») pelo grupo dominante e parodiá-lo, usando expressões mais chocantes”.

¹⁵ “Esta noite, entro para a história, sem levantar minha saia” (tradução de Dépêche).

¹⁶ “Esta noite, entro para a história, sem abrir as pernas” (tradução de Dépêche).

Prefacing and footnoting: consiste em explicitar, seja em prefácios ou em notas de rodapé, as escolhas lexicais/sintáticas que indicam que o texto a ser lido foi traduzido por uma profissional feminista. Também pode ser chamada de “*metatextualidade*, esta relação transtextual que une um comentário ao texto que ele comenta” (GENETTE, 1979, p.87 *apud* DÉPÊCHE, 2000, p.175). É possível observar que nenhuma das traduções a serem analisadas neste trabalho realiza este procedimento.

Hijacking ou “sequestro aéreo” (DÉPÊCHE, 2000, p.177): é a apropriação do texto-fonte para aproximá-lo dos propostos ideológicos das tradutoras. Flotow (1991) utiliza como exemplo a tradução realizada por Lotbnière-Harwood, que evita ao máximo as palavras de gênero neutro e, de certa forma, toma o texto para si ao acrescentar o gênero feminino em primeira posição quando isso ocorre. Assim, ao invés de utilizar o genérico “homem”, a tradutora escolhe utilizar “mulheres e homens”.

Essas estratégias, consideradas positivas por Flotow (1991), são revistas por Arrojo (1994) no artigo “Fidelity and The Gendered Translation”. A autora critica a visão de Flotow (1991) ao afirmar que utilizar interferências como faz o *hijacking* pode ser considerado uma violência ao texto-fonte. Ela questiona que, ao traduzir dessa forma, essas mulheres acabam praticando o mesmo que tanto criticam, apropriando-se da palavra do outro. Para Arrojo (1994, p.160), “como todo tradutor, agindo conscientemente ou inconscientemente, o que a tradutora feminista não pode fazer é tomar para si o papel do autor enquanto ela traduz”¹⁷. O que Arrojo defende, na conclusão de seu trabalho, é que as traduções precisam ser confiáveis, mesmo sabendo que o significado é fluído e a ideia de fidelidade não passa de uma ilusão.

¹⁷ Tradução nossa. No original: “like every translator, whether acting consciously or unconsciously, what the feminist translator cannot help doing is to take over the author’s role as she translate”.

3. ANÁLISE CRÍTICA DO DISCURSO: PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

Em janeiro de 1991, um pequeno simpósio em Amsterdã reuniu os mais importantes analistas críticos do discurso, como Teun van Dijk, Norman Fairclough, Gunther Kress, Theo van Leeuwen e Ruth Wodak. Apesar de esse evento não marcar o surgimento do que seria a Análise Crítica do Discurso (doravante ACD), já que estudos dessa abordagem eram desenvolvidos desde os anos 70, como veremos a seguir, ele proporcionou a elaboração de uma agenda comum, que norteou os trabalhos dessa área de pesquisa, além de impulsionar a organização de novos encontros anuais (WODAK, 2004).

Cada um desses analistas do discurso utiliza uma abordagem diferenciada em suas pesquisas: van Dijk apresenta uma análise cognitivista; Fairclough busca aprofundar a relação entre a mudança social e o discurso; Kress e Leewen dedicam-se à multimodalidade; e Wodak pesquisa a interseção entre história e discurso. Em comum, esses estudiosos possuem a multidisciplinaridade – Psicologia, Sociologia, Semiótica e História são áreas de conhecimento que dialogam constantemente com a ACD – e a preocupação em analisar a linguagem como um fenômeno social (KRESS, 1990 *apud* WODAK, 2014). Assim, não são investigados apenas os aspectos linguísticos dos textos, mas a maneira como essas construções textuais representam a sociedade. Além disso, esses estudiosos posicionam-se de forma explícita diante do problema a ser investigado: interessados em questões que envolvem o abuso de poder, eles buscam discutir como questões sociais estão intrinsecamente relacionadas aos discursos, sejam eles institucionais ou individuais. A partir dessas investigações, os analistas críticos do discurso almejam, ainda, desenvolver estudos que encontrem alternativas para solucionar os problemas apontados por eles durante suas pesquisas. Assim, a língua não é vista apenas como um instrumento capaz de reforçar estruturas de controle que procuram legitimar um abuso de poder, mas também é considerada eficaz para corrompê-las. O pesquisador, por sua vez, não é um indivíduo imparcial que apenas observa um fenômeno: além de posicionar-se criticamente e explicitamente diante de um problema, ele pode interferir diretamente em determinado fenômeno linguístico a partir de iniciativas que ultrapassem o alcance da comunidade acadêmica, podendo alcançar outros grupos sociais.

Neste capítulo pretendemos apresentar os estudos dessa área que fundamenta a análise linguística desta pesquisa. Para isso iremos expor um breve percurso histórico dos estudos da ACD, discutir conceitos-chave como *poder*, *ideologia* e *discurso*, e expor algumas categorias de análise de van Dijk (2010, 2012a, 2012b, 2012c) que serão utilizadas neste trabalho. Em um último momento, discutiremos como se articulará a interseção entre os Estudos da Tradução e

a ACD, já realizada em outra dissertação, que investigou o discurso de Stanley Kowalski em duas traduções de *Um Bonde Chamado Desejo*.

3.1 ACD: fundamentos e conceitos-chave

A ACD não possui um marco exato de surgimento, já que seu desenvolvimento sugere uma continuidade à área denominada como Linguística Crítica (doravante LC). Alguns pesquisadores, como Wodak (2014), apontam apenas uma distinção temporal para a utilização desses termos, já que eles são “frequentemente usados como sinônimos. Na verdade, nos últimos tempos parece que o termo ACD tem sido preferido e tem sido usado para referir-se à teoria anteriormente identificada como LC” (WODAK, 2014, p. 224). De fato, é possível perceber que o termo LC frequentemente refere-se aos pesquisadores dos anos 70, da Universidade de East Anglia, como Fowler. O termo ACD, por sua vez, costuma fazer alusão aos pesquisadores que consolidaram seus principais estudos a partir dos anos 90, como aqueles que participaram do simpósio em Amsterdã, apresentado anteriormente. No presente trabalho, buscamos manter a nomenclatura utilizada por cada teórico citado, sabendo que elas comumente referem-se a mesma linha de estudo e poderão ser utilizadas como sinônimos, como fez Wodak em seu artigo “Do que trata a ACD – um resumo de sua história, conceitos importantes e seus desenvolvimentos” (2014).

Percebe-se, então, que a origem da LC e da ACD é a mesma. Essa vertente da Linguística surgiu com o objetivo de promover análises que fossem capazes de investigar a dimensão social da linguagem. Fowler (2004) comenta que isso foi possível graças à consolidação da Linguística Funcional, que influenciou esses estudos em sua base teórica e forneceu um “clima de suporte intelectual e político” (FOWLER, 2004, p. 214) para que as pesquisas em LC pudessem ser aceitas pela comunidade científica e posteriormente consolidadas. Outras vertentes teóricas que surgiram em contraponto a uma tendência formalista proposta por Chomsky também influenciaram a LC, como a Sociolinguística e a Linguística Textual.

Wodak (2014) cita, ainda, a retórica clássica entre as influências da LC, o que sugere que é errôneo imaginar que as raízes dessa teoria surgiram apenas após uma tentativa de rompimento com o paradigma estruturalista. É importante frisar, ainda, que a própria Linguística Funcional, citada anteriormente, retoma teóricos anteriores a Saussure:

Segundo DeLancey (2001), o funcionalismo moderno é, de certo modo, um retorno à concepção de linguistas anteriores a Saussure, como Whitney, von der Gabelentz e Hermann Paul, que assentaram o enfoque linguístico em fenômenos sincrônicos e diacrônicos no final do século XIX, entendendo que se deve explicar a estrutura linguística em termos de imperativos psicológicos, cognitivos e funcionais. [...] (PEZATTI, 2004, p. 166).

Assim, é possível afirmar que as vertentes linguísticas que voltaram o seu olhar para o aspecto comunicativo e funcional da linguagem, em que dois ou mais indivíduos interagem entre si, serviram como um ponto de partida para o desenvolvimento da LC. É importante ressaltar, ainda, que em Linguística o olhar adotado determina o objeto, de forma que um olhar mais estruturalista e outro mais abrangente terão sob seu foco objetos diferenciados, conforme Pezatti observa ao retomar Saussure (1977, p.15 *apud* PEZATTI, 2004, p. 165): “[...] bem longe de dizer que o objeto precede o ponto de vista, [...] é o ponto de vista que cria o objeto”. Dessa forma, torna-se imprescindível compreender o enquadramento da vertente linguística que será utilizada em determinada pesquisa para que seja possível delimitar e até mesmo identificar o objeto de análise.

No caso da LC, o olhar direciona-se à linguagem em sua situação comunicativa, com o objetivo de identificar a ideologia que implicitamente está presente nos discursos públicos (FOWLER, 2004), como o institucional e da mídia, por exemplo. A linguagem é vista, portanto, como um instrumento de veiculação de ideologias que permeiam a formação social. Wodak comenta que esses estudos referem-se à “unidade mais ampla do texto como a unidade comunicativa básica” (WODAK, 2014, p. 224), ou seja, a unidade básica a ser analisada já é abrangente, porque essa unidade mais ampla de um texto contempla obrigatoriamente o(s) discurso(s) que estão nele presentes e, simultaneamente, o social. Esta vertente interessa-se, sobretudo, pelas relações de poder que permeiam a matéria linguística. Essas relações comumente apontam que as desigualdades são veiculadas ao discurso por meio da propagação de estereótipos e por uma representação essencialista do grupo que está sendo desfavorecido em detrimento de outro. Fowler considera que a LC

[...] insiste que todas as representações são mediadas, moldadas por sistemas de valores que estão impregnados no meio (neste caso, a linguagem) usado para a representação; a linguística crítica desafia o senso comum mostrando que algo poderia ser representado de outra forma, com um significado muito diferente. Não se trata, na verdade, de uma simples questão de ‘distorção’ ou ‘tendência’: não existe necessariamente nenhuma realidade verdadeira que pode ser revelada pela prática crítica, existem apenas representações relativamente variadas. (FOWLER, 2004, p. 209).

Dessa forma, cabe ao pesquisador crítico mostrar que muitas vezes o discurso está repleto de representações que buscam naturalizar e legitimar um abuso de poder. O termo

“crítico” – comum aos termos LC e ACD – carrega este compromisso em demonstrar que há diversos pontos de vista já naturalizados, compartilhados socialmente como verdades, que podem ser vistos sob um novo ângulo. Da mesma forma, há diversas representações supostamente neutras que estão carregadas de uma ideologia hegemônica.

Fairclough e Wodak (1997, p.271-280 *apud* VAN DIJK, [2008]2012b, p. 115) resumem os fundamentos comuns aos teóricos da ACD da seguinte forma:

- 1) A ACD aborda problemas sociais;
- 2) As relações de poder são discursivas;
- 3) O discurso constitui a sociedade e a cultura;
- 4) O discurso realiza um trabalho ideológico;
- 5) O discurso é histórico;
- 6) A relação entre texto e sociedade é mediada;
- 7) A análise do discurso é interpretativa e explanatória;
- 8) O discurso é uma forma de ação social.

Por esses pressupostos, é possível perceber que, para todos os teóricos da ACD, a relação existente entre o funcionamento da sociedade moderna e os discursos que a compõem é evidente. É interessante perceber que Foucault¹⁸ ([1976] 2015, p. 112), em sua abordagem histórica e filosófica do discurso, percebe que não é por acaso que as correlações de forças que integram o poder, que inicialmente “tinham encontrado sua principal forma de expressão na guerra, em todas as formas de guerra, terem se investido, pouco a pouco, na ordem do poder político”, estabelecido exclusivamente pelo discurso.

Entretanto, apesar de esses estudos possuírem diversos pontos congruentes entre si, a forma de realizar essas pesquisas na ACD é bastante diversa, como foi apontado inicialmente. Van Dijk (2012b, p. 114) considera que a ACD “não é [...] uma diretriz, uma escola nem uma especialização semelhante a tantas outras ‘abordagens’ nos estudos discursivos. Antes, a ACD objetiva oferecer um ‘modo’ ou uma ‘perspectiva’ diferente de teorização, análise e aplicação ao longo de todos os campos”. Assim sendo, há diversas ferramentas que podem ser utilizadas para realizar pesquisas com esse viés e não é possível aprofundar-se em todas as possibilidades de análise em um único trabalho. Por investigar questões que envolvem a relação entre discurso e sociedade, torna-se evidente a necessidade da interdisciplinaridade comum a todos esses analistas críticos do discurso, já que para investigar um objeto sob uma perspectiva que

¹⁸ É importante ressaltar que a análise discursiva de Foucault difere daquela utilizada pelos teóricos da ACD. Fairclough ([1992]2001, p.62) comenta que: “[...] não se pode simplesmente aplicar o trabalho de Foucault em análise de discurso; [...] Foucault estava preocupado, em algumas fases de seu trabalho, com um tipo de discurso bastante específico – o discurso das ciências humanas, como a medicina, a psiquiatria, a economia e a gramática. A ADTO [Análise de discurso textualmente orientada, como o próprio Fairclough denomina sua abordagem em *Discurso e mudança social*], por outro lado, está preocupada, em princípio, com qualquer tipo de discurso – conversação, discurso de sala de aula, discurso da mídia, e assim por diante”.

contemple múltiplos fatores como esta, não é possível utilizar ferramentas provenientes de uma única área de conhecimento.

3.1.1 *Ideologia*

Se retomarmos as raízes da ACD nos Estudos Linguísticos, encontraremos que eles partem do que foi denominado inicialmente de LC, como exposto anteriormente. Entretanto, como foi apontado, a ACD não baseia suas investigações apenas em aspectos puramente linguísticos. Sua visão crítica e suas concepções sobre a sociedade têm uma forte influência do marxismo ocidental. É a partir dessa corrente de pensamento que esses analistas do discurso irão elaborar noções como as de ideologia e poder.

Van Dijk (2012c) comenta que o conceito de ideologia é notoriamente vago. Ele ressalta que esse termo é geralmente visto como algo negativo – por mais que seu sentido inicial fosse outro –, de forma que tudo aquilo que é visto como ideologia é considerado deturpado, manipulado a partir de interesses de um grupo diferente daquele que se pertence: “*nós* temos a verdade e *eles* têm ideologias” (VAN DIJK, 2012c, p. 15, grifo do autor). O autor comenta que esse pensamento remete à Marx-Engels, para quem a ideologia funcionava como uma espécie de pensamento que permeava as classes trabalhadoras a partir de uma doutrinação imposta por aqueles que detinham os meios de produção. Nesse pensamento, apenas aqueles que praticavam o abuso de poder possuíam uma ideologia que disseminavam para outros grupos, subalternizados. Dessa forma, nas abordagens clássicas de ideologia, ela tem “o papel de legitimação do abuso de poder por grupos dominantes” (VAN DIJK, 2012c, p. 16), que funciona com eficácia quando essa desigualdade é naturalizada pelo próprio grupo que é dominado, o que Gramsci, citado por van Dijk (2012c), chama de “hegemonia”.

No presente trabalho, utilizaremos o conceito de ideologia elaborado por van Dijk (2012c), cuja definição é a seguinte: “*uma ideologia é a base das representações sociais compartilhadas por um grupo social*” (VAN DIJK, 2012c, p. 17, grifo do autor). Nessa concepção, a ideologia não assume necessariamente um aspecto negativo, como utilizado por Marx-Engels, nem mesmo positivo ou neutro, já que todos os grupos, dominantes ou dominados, possuem uma ideologia. Assim, julga-se se determinada ideologia é positiva, negativa ou até mesmo neutra, a partir do seu papel social: se ela tem a função de legitimar um abuso de poder, é considerada negativa; se funciona como resistência de um grupo que é subalternizado, é considerada positiva; se não interfere na manutenção ou em alguma mudança social específica, pode ser considerada neutra. Pode-se afirmar que para os teóricos da ACD

esse juízo de valor acontecerá sempre dessa forma, porque, como comentado anteriormente, esses analistas sempre buscam lutar contra as formas de abuso de poder e assumem um posicionamento explícito contrário às injustiças sociais, partindo do pressuposto de que a investigação científica não é neutra, como apregoado pelo estruturalismo, já que “[...] a ciência e [...] o discurso acadêmico não apenas são parte inerente de uma estrutura social, mas também são por ela influenciados, além de serem produzidos na interação social” (VAN DIJK, 2012b, p. 114).

A partir desse conceito, van Dijk (2012c) irá elaborar considerações acerca das propriedades e do funcionamento da ideologia na sociedade. Resumiremos, por ora, alguns aspectos fundamentais para seu entendimento, formulados a partir do modelo tridimensional proposto pelo autor (a ser desenvolvido com maior profundidade no próximo tópico), que articula sociedade, discurso e cognição.

Segundo van Dijk, a ideologia é adquirida individualmente, mesmo que ela exista apenas coletivamente: “assim como as línguas, as ideologias são essencialmente sociais” (VAN DIJK, 2012c, p. 17). Não é possível, portanto, que uma ideologia pertença somente a um único indivíduo, pois ela sempre se relaciona ao sistema de crenças de um grupo social. Os discursos desse grupo serão os responsáveis por disseminar suas ideologias, que expressarão seus valores – que por sua vez serão determinantes para classificar outras ideologias, de outros grupos, como boas ou más, por exemplo. Deriva, daí, um aspecto muitas vezes polarizado da ideologia, principalmente quando elas são relevantes em situações de conflito: o que pertence ao grupo, *interno*, do qual sou integrante faz parte de um *nós* (endogrupo), e tudo que dele difere, relacionado aos outros, nos é *externo* e diz respeito a *eles* (exogrupo).

De uma perspectiva cognitiva, as ideologias são armazenadas em uma estrutura mental denominada Memória de Longo Prazo (VAN DIJK, 2012b), também chamada de *long term memory* (LTM), que difere da Memória de Curto Prazo ou *short term memory* (STM) (VAN DIJK, 2012b). Essa Memória de Longo Prazo, responsável por armazenar experiências mais globais e generalizadas, é subdividida em memória episódica e memória semântica:

A memória episódica armazena as experiências pessoais que resultam do processamento (compreensão) em STM, e a memória semântica armazena informações mais gerais, abstratas e socialmente partilhadas, tais como nosso conhecimento da língua ou o nosso conhecimento do mundo. Dada a natureza socialmente partilhada da informação na memória semântica, a chamarei de “memória social”, em contraste com a informação mais pessoal armazenada na memória episódica. (VAN DIJK, 2012b, p. 202).

Essa distinção se faz relevante porque é a partir dela que é possível pressupor a existência de uma base comum para o conhecimento social, armazenado na memória semântica, também chamada de “memória social” (VAN DIJK, 2012c). Essa base comum é capaz de estabelecer a possibilidade de comunicação entre grupos sociais distintos, que possuem concepções ideológicas opostas. Van Dijk (2012c) considera que esse conhecimento, comum a todos os membros de determinada sociedade, seria pré-ideológico: por mais que possa, posteriormente, vir a ser ideológico, ele precede a ideologia.

Assim, van Dijk explica a relação entre conhecimento e ideologia da seguinte forma:

[...] conhecimento geral, sociocultural, compartilhado por uma comunidade epistêmica forma a base comum das representações sociais de todos os grupos (ideológicos) em determinada comunidade. Entretanto, cada grupo pode desenvolver seu conhecimento específico (por exemplo: conhecimento profissional, religioso ou político) baseado na sua ideologia. Esse conhecimento é chamado de "conhecimento" dentro do grupo, porque ele é geralmente compartilhado e certificado como sendo “verdadeiro”. Outros grupos, no entanto, podem considerar esse conhecimento como “mera crença”, superstição ou religião. Em outras palavras, crenças que são tomadas como verdadeiras, senso comum, não disputadas etc. dentro de uma comunidade e compartilhadas por diferentes grupos ideológicos, são por definição, não ideológicas *dentro da comunidade*. (VAN DIJK, 2012c, p. 18)

Dessa forma, distingue-se um conhecimento compartilhado entre os membros de determinado grupo e outro, mais abrangente, partilhado por todos os membros da sociedade. A ideologia, por sua vez, relativamente estável, guiaria a apreensão desses conhecimentos dentro de cada grupo e nortearia suas ações sociais.

De uma perspectiva individual, podemos considerar que os membros de um grupo nem sempre participam apenas de uma única ideologia. A identidade na pós-modernidade é híbrida (HALL, 2015), e um indivíduo comumente participa de diversos grupos, que eventualmente podem apresentar ideologias divergentes. Além disso, os indivíduos nem sempre têm uma noção clara da ideologia que circula nos grupos dos quais fazem parte:

Nem todos os membros do grupo têm, nem mesmo precisam ter, o mesmo nível de conhecimento ideológico e experiência. Seu conhecimento ideológico também não precisa ser sempre muito explícito. Usar uma ideologia é como ser capaz de usar uma língua sem, no entanto, ter a habilidade de formular sua gramática. Muitos homens são sexistas e suas ideologias sexistas podem controlar muito do seu discurso e outras práticas sociais, mas eles nem sempre precisam ter acesso explícito aos conteúdos das suas ideologias. (VAN DIJK, 2012c, p. 20-21).

É possível perceber que, como o objetivo de ilustrar sua teoria, van Dijk (2012c) compara língua e ideologia em dois momentos, citados anteriormente: quando ressalta que, apesar de serem apreendidas individualmente, tanto a língua quanto a ideologia existem apenas socialmente; e ao comparar a utilização de uma ideologia com a gramática de uma língua, já

que ambas podem ser utilizadas de forma inconsciente. É possível acrescentar, para o presente trabalho, a hipótese de que talvez o tradutor, ao realizar uma tradução que é necessariamente intercultural, como analisado no capítulo anterior, também exprima aspectos ideológicos dos grupos que pertence ao traduzir, quando realiza escolhas sintáticas e lexicais, por exemplo – é discutível, ainda, se este processo é feito de forma consciente ou inconsciente, apesar de esta pesquisa não permitir uma conclusão concreta neste sentido. Pretendemos, no capítulo dedicado à análise, aprofundar nossas investigações acerca das implicações ideológicas presentes nas traduções do discurso de Blanche DuBois nas traduções brasileiras de *Um Bonde Chamado Desejo*.

3.1.2 Poder

As estruturas ideológicas presentes na sociedade, discutidas anteriormente, serão as responsáveis pela manutenção e pelo exercício das relações de poder. Em *Discurso e Poder*, van Dijk define “poder *social* em termos de *controle*, isto é, de controle de um grupo sobre outros grupos e seus membros” (VAN DIJK, 2012b, p. 17, grifo do autor). O abuso de poder, por sua vez, ocorre quando esse controle – que consiste em limitar e estabelecer as ações de um exogrupo – é exercido por aqueles que detêm o poder social contra aqueles que não possuem esse poder. Essa relação é abusiva, porque aqueles que já detêm o poder reforçam ainda mais as estruturas sob as quais atuam as desigualdades sociais. Cabe aos estudiosos críticos do discurso investigar “quais das diferenças de poder são legítimas na visão dos padrões de justiça e equidade de hoje, ou na base dos direitos humanos internacionais, e quais representam casos de abuso ilegítimo de poder” (VAN DIJK, 2012b, p. 30).

As relações de poder não se manifestam apenas por meio de ações de um determinado grupo, mas a partir de uma interação. Assim, um grupo exerce domínio sobre outro, que por sua vez pode buscar alguma forma de resistência, ao exercer um contrapoder. Essa interação, por sua vez, é comumente mediada pelas condições cognitivas desses grupos: elas permitem que um grupo conheça os “desejos, planos e crenças” (VAN DIJK, 2012b, p. 41) de outro, a fim de buscar estratégias para estabelecer seu controle. Esse controle geralmente é exercido pelo discurso, já que os exercícios de imposição e manutenção do poder serão exercidos cada vez menos pelo uso da força física (como era o caso das guerras, citadas anteriormente) e cada vez mais por uma tentativa de “controle mental” do outro: “a maior parte das formas de controle social da nossa sociedade implica esse tipo de ‘controle mental’ exercido tipicamente por meio da persuasão ou de outras formas de comunicação discursiva [...]” (VAN DIJK, 2012b, p. 42).

Esse controle discursivo é estabelecido por meio do *acesso* que grupos hegemônicos possuem dos discursos que circulam na sociedade: quanto mais subalternizado for um grupo, menor será a possibilidade de suas ideias circularem nos grandes veículos de comunicação, por exemplo, porque dificilmente os grupos hegemônicos lhes darão a oportunidade de fala. Entretanto, eles não apenas são detentores da voz que será escutada, como também determinam como os discursos públicos serão proferidos e quais serão os assuntos abordados. Dessa forma, van Dijk considera que os grupos que detém maior poder social

[...] não são apenas falantes ativos na maior parte das situações, mas tomam a iniciativa em encontros verbais ou nos discursos públicos, determinam o “tom” ou o estilo da escrita ou da fala, determinam seus assuntos e decidem quem será participante e quem será receptor de seus discursos. Deve-se ressaltar que o poder não apenas aparece “nos” ou “por meio dos” discursos, mas também que é relevante como força societal “por detrás” dos discursos (VAN DIJK, 2012b, p. 44).

Esses grupos, que configuram as chamadas elites simbólicas, detêm o acesso ao discurso público: são eles os “políticos, jornalistas, escritores, professores, advogados, burocratas [...] ou os diretores empresarias que indiretamente controlam tal acesso, [...] como os donos de impérios da mídia” (VAN DIJK, 2012b, p. 23). Ao controlar esse acesso, eles são capazes de influenciar, manipular, reforçar ou até mesmo criar preconceitos a fim de manter seus interesses.

A partir dessas considerações, é possível repensar o papel social do tradutor, mesmo que ele não detenha total autonomia sob o texto que traduz, já que precisa, obrigatoriamente, condizer com o que inicialmente é apresentado pelo texto-fonte. É possível que esse profissional possa ser comparado, em certa medida, a um jornalista, que precisa submeter suas convicções às opiniões que são impostas pelo editorial de determinado jornal, profissional que é geralmente integrante de uma elite simbólica por ter acesso a formulação e divulgação de discursos públicos. O tradutor, mesmo que não seja efetivamente o autor de um texto, também pode ser responsável por determinar o estilo da escrita. Se pensarmos especificamente em um tradutor teatral, poderemos afirmar que ele também pode determinar o tom em que determinada personagem enunciará sua fala por meio de suas escolhas lexicais, e que, assim como o jornalista, o texto que será por ele elaborado constitui parte do discurso público, já que o teatro pode ser produzido em uma esfera individual, mas é concebido apenas publicamente (BIGSBY, 2000).

3.2 O modelo cognitivista de Teun Van Dijk: sociedade, cognição e discurso

Na presente pesquisa utilizaremos, para a análise, o modelo cognitivista de van Dijk (2010, 2012a, 2012b, 2012c), que propõe uma investigação baseada na intermediação existente entre sociedade, discurso e cognição. Esses conceitos são expostos por Tomazi (2014), de acordo com a definição de van Dijk, da seguinte forma:

A noção de cognição (pessoal e social) é entendida como as crenças, os objetivos, as emoções e avaliações junto com qualquer tipo de estrutura, representação ou processo mental que possam intervir no discurso e na interação. O termo sociedade é compreendido a partir das macroestruturas locais de interação face a face, que são observadas a partir de estruturas mais globais, sociais e políticas que se definem de acordo com cada grupo, junto com as propriedades mais abstratas das sociedades e das culturas. Discurso é definido, de maneira ampla, como acontecimento comunicativo, o que inclui a interação verbal, os textos escritos, os gestos, as imagens e qualquer outra significação semiótica ou multimodal. (TOMAZI, 2014, p. 187-188).

Assim, é importante frisar que, nesta abordagem, a cognição não diz respeito apenas a um processamento individual, pois intervém em um processamento mais amplo que ocorre a partir da interação. A sociedade, por sua vez, é pensada a partir da relação existente entre os processos cognitivos de indivíduos e dos grupos que a compõe. O discurso, definido como acontecimento comunicativo, encontra-se como na consolidação dessa relação, já que é possível pressupor que para se comunicar são necessários processamentos cognitivos direcionados a essa atividade e uma macroestrutura que possibilite este evento.

A partir dessa exposição da abordagem de van Dijk (2010, 2012a, 2012b, 2012c), é possível perceber que cognição, sociedade e discurso estão agrupados em uma tríade e interligados em uma relação de interdependência, cujo funcionamento essa perspectiva pretende investigar. Van Dijk (2012b) ressalta que todos os estudiosos críticos deveriam levar em consideração todos esses fatores que propiciam o acontecimento linguístico, sobretudo a cognição, já que muitos teóricos partem apenas da relação entre sociedade e discurso:

De acordo com meu esquema teórico, essa ligação direta [entre discurso e sociedade] não existe: não há uma influência direta da estrutura social sobre a escrita ou a fala. Antes, estruturas sociais são observadas, experimentadas, interpretadas e representadas por membros sociais, por exemplo, como parte de sua interação ou comunicação cotidiana. É essa (subjéctiva) representação, esses modelos mentais de eventos específicos, esse conhecimento, essas atitudes e ideologias que, no fim, influenciam os discursos e outras práticas sociais das pessoas. Em outras palavras, a cognição pessoal e social sempre medeia a sociedade ou as situações sociais e o discurso. (VAN DIJK, 2012b, p. 26).

Por considerar a dimensão cognitiva, que funciona como mediadora da relação existente entre o discurso e a sociedade, acreditamos que esse modelo de análise é oportuno para analisar as traduções impressas de *Um Bonde Chamado Desejo* no Brasil, a serem apresentadas no próximo capítulo. Ao propor uma investigação que considera a dimensão social da linguagem assim como os aspectos individuais que influenciam a relação existente entre produção e recepção de um texto, encontramos ferramentas que poderão fornecer pistas para nossa compreensão das diferenças estruturais e, conseqüentemente, as possíveis diferenças ideológicas, que serão investigadas nessas traduções. Além disso, a definição de discurso de van Dijk, que considera os aspectos multimodais do texto, enriquece a análise do texto teatral. Apesar de analisarmos, neste trabalho, apenas os aspectos verbais do texto, torna-se indispensável ressaltar que essa escrita é elaborada para o palco, onde os signos não verbais estão em consonância com os verbais. Assim, a escrita aponta para a encenação e exprime a forma que o tradutor imaginou determinada ação em cena, o que será analisado ao compararmos as didascálias.

3.2.1 Modelos mentais

Van Dijk define os modelos mentais como “[...] representações cognitivas de nossas experiências” (VAN DIJK, 2012a, p. 94, grifo do autor), ou seja, como modelos criados a partir da nossa vivência, que nos permitem estabelecer padrões das situações que presenciamos. A partir do momento em que vivo uma experiência cotidiana repetidas vezes, como, por exemplo, ir ao supermercado, crio um modelo de como esse evento comumente ocorre e o que é necessário ser feito para concretizá-lo: devo, primeiramente, escolher os produtos para posteriormente pagá-los (a sequência pode parecer óbvia, mas essa naturalização acontece apenas porque esta sequência de ações já foi internalizada por grande parte das pessoas, que geralmente frequentam este estabelecimento). É certo que cada visita que fazemos ao supermercado em nossas vidas é diferente – nem sempre compramos os mesmos produtos ou somos atendidos pelas mesmas pessoas; há, ainda, possíveis diferenças encontradas em diversos supermercados (o local em que são dispostos os produtos, se possuem embaladores, etc.) –, mas esses acontecimentos acabam sendo agrupados em um único padrão, já que não possuem diferenças marcantes o suficiente para lembrarmos de cada uma delas por um longo período.

Assim, a partir do momento em que essas experiências são processadas na Memória de Curto Prazo, elas passam a compor a Memória Episódica, responsável por agrupar esses modelos mentais e compor, juntamente com a memória “semântica” ou “social”, a Memória de

Longo Prazo. Dessa forma, armazenamos apenas uma ideia geral de cada evento cotidiano em um modelo mental, e seremos capazes de nos lembrar de alguma experiência específica apenas se algo excepcional acontecer (no caso, se algo fugir do que se espera nesse evento a partir do modelo que possuímos). Dessa forma, modelos globais são criados a partir das pequenas vivências cotidianas: “[...] tendemos a construir unidades mais globais dessas memórias pessoais, como tendemos a derivar tópicos mais globais a partir dos detalhes de um texto: formamos modelos globais mais ‘macro’ a partir de modelos ‘micro’ das experiências do dia a dia (Van Dijk, 1980)” (VAN DIJK, 2012a, p. 95).

Por partir de uma situação real, esses modelos mentais possuem restrições objetivas, como, por exemplo, “a percepção de propriedades físicas de coisas ou pessoas, ou de situações, como a organização espacial” (VAN DIJK, 2012a, p. 93). Entretanto, eles são subjetivos, já que cada indivíduo irá vivenciar as experiências que serão responsáveis por formá-los de uma forma única. Cada indivíduo forma, assim, seu próprio conjunto de modelos mentais e é capaz de atualizá-los à medida que vive novas experiências. Ao focar especificamente a linguagem, é possível afirmar que, apesar de possuir a mesma “matéria” linguística, um texto será lido de formas diferentes por indivíduos diferentes, porque eles possuem um conjunto diverso de modelos mentais. Isso explica por que encontraremos, na análise a ser apresentada no próximo capítulo, diferenças significativas entre as diversas traduções de *Um Bonde Chamado Desejo* no Brasil, por mais que elas tenham partido de um mesmo original. É possível concluir, portanto, que esses modelos não determinam apenas a forma como os discursos são interpretados, mas também como são produzidos:

À diferença das abordagens ‘interpretativas’ habituais da compreensão do discurso, os modelos mentais também proporcionam um ‘ponto de partida’ para a *produção* do discurso: se as pessoas representam as experiências e os eventos ou situações do dia a dia em modelos mentais subjetivos, esses modelos mentais formam ao mesmo tempo a base da construção das representações semânticas dos discursos sobre esses eventos, como é típico das histórias ou dos relatos do cotidiano. (VAN DIJK, 2012a, p. 91, grifo do autor).

A partir dessas colocações, consideramos que os tradutores não apenas compreendem esses originais, ao lê-los, de forma distinta, já que essa recepção é realizada a partir da intermediação subjetiva de modelos mentais diversos. Os tradutores também produzem diferentes textos a partir de uma mesma restrição objetiva, ou seja, o original de Tennessee Williams, porque a produção dessas traduções também será intermediada por seus modelos mentais únicos (individuais e singulares).

3.2.2 Modelos de contexto e seus componentes

Narramos uma mesma situação de formas diferentes graças aos modelos de contexto, que consistem em um modelo mental responsável por regular o discurso sobre determinado evento ou situação. Os contextos são modelos mentais específicos que configuram nossa interação verbal, funcionando como uma “interface entre sociedade, situação e discurso” (VAN DIJK, 2012a, p. 108)¹⁹. É com base nesses modelos que os falantes/escritores e receptores determinam como os discursos devem ser formulados: qual grau de formalidade a ser utilizado, qual é o gênero textual adequado para determinada situação, qual estilo será adotado etc.

Os modelos de contexto possuem diversas propriedades comuns a todos os modelos mentais, já comentadas anteriormente: são únicos, subjetivos e possuem uma restrição objetiva, por exemplo. Entretanto, eles apresentam algumas características específicas. Inicialmente, é preciso citar que eles são processados em categorias locais e globais: partem de uma microssituação única que faz parte de uma situação mais ampla. Uma aula ministrada em uma universidade – que pode servir de exemplo de uma microssituação, como considera van Dijk (2012a) – faz parte, necessariamente, de uma categoria mais global, que envolve todo um sistema educacional mais amplo. O indivíduo, ao formular os discursos, tem acesso simultâneo a todos esses níveis, e por mais que esteja ministrando uma aula para determinado grupo de alunos, em um nível “micro”, não ignora a instituição em que está inserido, nem seu contexto educacional mais amplo, em um nível “macro”.

A fim de elaborar um esquema objetivo para análise dos contextos, van Dijk (2012a) considera poucas categorias de análise para esse modelo, a saber:

- Ambiente: Tempo/Período, Espaço/Lugar/Entorno
- Participantes
- O Eu-mesmo
 - papéis comunicativos (estrutura de participação)
 - tipos de papéis sociais, ser membro de um grupo ou identidades
 - relações entre participantes (por exemplo, poder amizade)
 - crenças e conhecimentos compartilhados e sociais
 - intenções e objetivos
- Ações/Eventos comunicativos ou de outra natureza (VAN DIJK, 2012a, p. 113-114).

¹⁹ É importante ressaltar que na teoria sociocognitiva de van Dijk o termo “situação” refere-se ao que comumente é chamado de “contexto”, ou seja, ao “entorno” de determinado acontecimento comunicativo, comum a todos os participantes. As palavras “contexto” e “modelo de contexto” referem-se, por sua vez, especificamente a um modelo mental e sempre fazem alusão a um construto cognitivo que é, assim como os demais modelos mentais, subjetivo e único, mesmo que vinculado a restrições objetivas.

Van Dijk ressalta que essas categorias configuram apenas uma possibilidade de análise, já que “[...] é plausível que, na construção de seus modelos de contextos subjetivos, eles [os participantes] usem mais capacidades gerais de compreensão [...]” (VAN DIJK, 2012a, p. 114). Entretanto, é necessário realizar um recorte para uma análise eficaz, que se respalde em um modelo interpretativo passível de explicitação. Entre essas categorias citadas pelo autor, uma é considerada central aos modelos de contexto: a do “eu-mesmo”. É por partir do pressuposto de que “[...] não é a situação social que influencia a produção do discurso, mas a maneira como os participantes definem essa situação” (TOMAZI, 2014, p. 188) que o papel subjetivo desse agente produtor do discurso é crucial para a abordagem sociocognitiva. É com base nessa categoria que conseguimos identificar em um discurso, por exemplo, como o texto faz a distinção entre o “eu” e o “outro”, como o endogrupo e o exogrupo são representados, distinções que são cruciais para uma pesquisa que pretende buscar a vinculação ideológica de determinado texto.

Ao mesmo tempo em que a construção do eu-mesmo é individual e subjetiva, ela também é interativa, “porque os coparticipantes proporcionam, de maneiras explícitas e implícitas, sucessivas definições e avaliações de ‘si mesmos’ durante a conversação e outros discursos” (VAN DIJK, 2012a, p. 105). Ou seja, nem sempre o mesmo “eu” é representado em todos os discursos, já que ele é exposto de formas diferentes em diversas interações discursivas.

Os modelos de contexto sustentam, portanto, a tese central de van Dijk (2012a), de que “a *definição, interpretação, representação ou construção* pelos participantes de sua situação social, em termos de modelos de contextos subjetivos, influenciam o modo como eles falam, escrevem, leem e entendem” (VAN DIJK, 2012a, p.169, grifo do autor). Não parece precipitado pressupor, portanto, que esses modelos de contexto também serão responsáveis por estabelecer o modo como cada profissional irá traduzir determinado texto.

3.2.3 *Variação e discurso*

Van Dijk considera que a análise das relações entre sociedade e discurso, por serem intermediadas necessariamente pelo cognitivo, precisa levar em consideração que a “*força influenciadora*” crucial não está na sociedade ou na estrutura social propriamente dita, mas nas *representações ou construções que os membros da sociedade fazem dessa estrutura e dessas situações sociais*” (VAN DIJK, 2012a, p.170, grifo do autor). Dessa forma, é a maneira que os membros de determinada sociedade vivenciam e compreendem uma situação que irá regular, entre outros fatores, a variação do discurso.

Para van Dijk (2012a), a variação do discurso consiste nas escolhas (conscientes ou parcialmente conscientes) que os indivíduos podem fazer ao produzir enunciados. Essas escolhas podem dizer respeito, por exemplo, ao pronome de tratamento que poderá ser dirigido a um interlocutor em uma situação discursiva: chamar alguém de “senhora/senhor” ou “você” depende unicamente da forma como o produtor do discurso interpreta determinado evento, a partir de um modelo de contexto. Neste trabalho comparativo, foi possível encontrar, como será possível demonstrar no capítulo destinado à análise, pronomes de tratamento diferenciados que partem de um mesmo original, de um mesmo texto. Já que a língua inglesa muitas vezes não determina especificamente o grau de formalidade do pronome de segunda pessoa, *you*, os tradutores brasileiros depararam-se com a possibilidade de escolher o pronome de tratamento que eles julgaram adequado à situação, o que sugere que a maneira que eles processam esse contexto irá interferir em suas escolhas discursivas. Ao realizar essas escolhas eles automaticamente regulam, em certa medida, como esse texto será recebido pelo público brasileiro.

As línguas possuem, portanto, estruturas fixas que geralmente são respeitadas para que um texto seja compreensível. Ainda assim, os falantes podem variar seus discursos em diversos aspectos, como os fonológicos, lexicais e sintáticos, mesmo que essas variações possuam certa limitação: se eu escolher, por exemplo, pronunciar uma palavra de uma forma que não corresponda ao que está previsto pelo sistema fonológico de determinada língua, possivelmente nenhum interlocutor poderá me compreender; entretanto, algumas quebras sintáticas imprevistas podem ser propositais em textos que têm como objetivo principal a fruição estética, por exemplo.

Além disso, é importante ressaltar que as restrições objetivas de uma situação também podem limitar as escolhas de um participante do discurso: utilizar um pronome de tratamento adequado em um documento oficial não consiste em uma escolha, como na situação citada anteriormente, mas em uma regra.

É possível tomar os textos que serão analisados neste trabalho como inicialmente relacionados à questão da variação, porque, para van Dijk (2012a, p.196, grifo do autor) “*os discursos são variantes (em algum nível) se compartilham o mesmo modelo de evento (em algum nível) ao passo que seus modelos de contexto são diferentes*”. É por partir, portanto, de um modelo de evento semelhante, no caso, o texto original do Tennessee Williams, e de modelos de contexto diferentes, já que traduzido por indivíduos diferentes (que possuem modelos mentais necessariamente diversos), que a noção de variação proposta por van Dijk (2012a) pode ser considerada crucial para a análise das diferentes escolhas realizadas por cada tradutor.

3.2.4 *Categorias de análise*

Como já foi exposto inicialmente, este trabalho pretende analisar como os tradutores de *Um Bonde Chamado Desejo* no Brasil reestruturaram, a partir de diferentes modelos de contexto, os discursos da personagem Blanche DuBois. O foco da análise consiste em discutir como são estabelecidas as relações de poder intrínsecas a esses diferentes discursos, além de investigar a carga ideológica presente em cada tradução. Para isso, utilizaremos algumas categorias de análise do discurso propostas por van Dijk (2012a, 2012c), descritas a seguir. Por tratar-se de um *corpus* extenso de material traduzido, não poderemos estender a análise a um número muito grande de categorias, o que não significa que algumas outras abordadas por este autor não poderiam contribuir em algum grau para este estudo. Dessa forma, as categorias selecionadas abrangem os aspectos considerados mais relevantes para esta abordagem específica, levando em consideração, sobretudo, os objetivos da pesquisa. Passamos, então, a definir as categorias que tomaremos como foco para a análise:

Descrição de atores: refere-se a como os atores do discurso são descritos. Van Dijk (2012c) ressalta que comumente os membros de um endogrupo são caracterizados positivamente, e aqueles que pertencem a um exogrupo são caracterizados negativamente. Neste estudo interessa, sobretudo, analisar como a personagem Blanche DuBois é representada nas três traduções que compõem o *corpus* de pesquisa, observando excertos em que a personagem refere-se a si mesma, as falas das outras personagens e como as didascálias moldam sua descrição.

Estrutura sintática: apesar de ser limitada pela gramática de cada língua, a sintaxe varia de acordo com os modelos de contexto de quem elabora o discurso. Van Dijk (2012a) ressalta que “muitas variantes sintáticas têm uma pluralidade de significados ou funções diferentes e, portanto, precisam ser explicadas em termos semânticos, pragmáticos ou retóricos [...]”. Como exemplo o autor cita que, em casos de relatos sobre violência contra a mulher, geralmente há uma tentativa de minimizar o papel de agente do agressor por meio de estruturas que privilegiam o uso da voz passiva. Assim, por mais que muitas vezes as variações sintáticas possam não ser notadas explicitamente (e, em diversos momentos, possam ser realizadas de forma inconsciente), essas escolhas de cada tradutor poderão, eventualmente, ter uma implicação ideológica nos textos traduzidos.

Eufemismo: diz respeito à figura retórica que possui como objetivo principal suavizar características ou informações. Ao comparar os textos analisados, é possível investigar como

algumas traduções tendem a buscar uma neutralização de certas características atribuídas a algumas personagens.

Evidencialidade: analisa como um participante do discurso obteve alguma informação que utiliza em seu discurso (de instituições, autoridades etc). Esta categoria ajudará a analisar como as relações de poder são estabelecidas na peça, já que investiga, além do significado, estratégias argumentativas utilizadas pelos atores sociais, no caso, personagens que se referem a outras personagens.

Lexicalização: o *corpus* deste trabalho proporciona um objeto privilegiado para a análise desta categoria, que poderá ser amplamente discutida durante a comparação entre as escolhas lexicais realizadas por cada tradutor. Van Dijk considera que “a variação lexical é particularmente sensível ao contexto” (VAN DIJK, 2012a, p.238), porque

Por meio das palavras que usam, os falantes mostram suas identidades sociais, suas relações enquanto participantes, sua adaptação à audiência, seu estado de espírito, suas emoções, seus valores, suas opiniões e atitudes, seus propósitos, seu conhecimento e os tipos de situação (in)formais ou institucionais em que estão falando ou escrevendo. Em suma, poucas categorias contextuais não são marcadas pela escolha do léxico, em acréscimo à escolha das expressões dêiticas, das partículas de discurso e de outros tipos de palavras mencionadas na seção dedicada à sintaxe [pronomes, expressões modais, etc.] (VAN DIJK, 2012a, p.238).

A partir dessas considerações, será possível observar como os tradutores registram sua identidade social ao traduzir o texto de outrem, já que a variação lexical está diretamente ligada ao modelo de contexto que cada profissional apresenta.

Metáfora: a utilização dessa figura de linguagem é recorrente, em termos gerais, no cotidiano. Nos textos literários, elas possuem um papel altamente significativo e comumente são utilizadas como recurso primordial para atribuir diversas características às personagens descritas. Na peça teatral a ser analisada, especificamente, seu uso é recorrente para referir-se à protagonista e ao antagonista, e investigar sua utilização é fundamental para compreender as relações de poder estabelecidas nesta obra.

Polarização, categorização nós-eles: ocorre quando há a divisão entre um endogrupo e um exogrupo e suas características, comumente expostas em oposição binária, são colocadas em evidência. Em *Um Bonde Chamado Desejo*, investigamos essa divisão no discurso das personagens referindo-se a gênero social, nacionalidade e nível socioeconômico, já que, em análise preliminar, esses fatores pareceram estruturadores de polarização intergrupala.

Sinônimos: são implicados no uso da variação lexical. Por mais que as palavras possuam sentidos próximos, é possível perceber uma variação no nível do significado: esta alteração, por sua vez, pode vir a ser bastante relevante para este estudo.

Vitimização: ocorre juntamente com a polarização, quando são enfatizadas características negativas de um exogrupo situando o endogrupo em um papel de vítima que supostamente sofre as ações negativas desse outro grupo – incide, portanto, em uma tentativa de sensibilizar o interlocutor a favor de um “nós”, e não reconhece o ponto de vista vivenciado pelo “outro”.

As categorias expostas acima dizem respeito, sobretudo, às variações que envolvem significado e estilo. Van Dijk caracteriza estilo como “uma propriedade específica do uso da língua ou do discurso que é controlada pelo contexto” (VAN DIJK, 2012a, p. 200). No que diz respeito ao significado, por sua vez, este trabalho prioriza a variação dos “conceitos expressos por palavras” (VAN DIJK, 2012a, p. 247), já que o termo pode assumir um sentido demasiadamente amplo.

4. BLANCHE DUBOIS EM TRÊS TRADUÇÕES BRASILEIRAS: UMA ANÁLISE COMPARATIVA

Este capítulo tem como principal objetivo analisar o *corpus* observado por este estudo, constituído de fragmentos de três traduções brasileiras de *Um Bonde Chamado Desejo*. Parte-se da hipótese de que as diferentes traduções publicadas no país acabam criando, pela forma como cada uma transpõe para a língua portuguesa os discursos do original durante o processo tradutório, diferentes construções para as personagens da peça, em especial para sua protagonista – Blanche DuBois. Cabe ainda comentar mais uma vez que, por uma questão de recorte e viabilidade, analisaremos apenas o texto escrito, já que não temos acesso à montagem dessas traduções.

Para este fim selecionamos, como *corpus* do trabalho, cinco fragmentos de didascálias que descrevem a personagem, cinco em que a protagonista fala sobre si em suas enunciações e cinco em que os outros personagens referem-se a Blanche. Consideramos pertinente selecionar os fragmentos que possuíam diferenças significativas na construção dessa protagonista, com base nas categorias de van Dijk (2012a, 2012c) elencadas no capítulo anterior. Priorizamos, sobretudo, os trechos em que foi possível observar diferenças semântico-lexicais marcantes.

Atentamos para o fato de que o léxico muda à medida que a sociedade se transforma e, por isso, está em constante expansão. Reflete, portanto, as mudanças sociais ao ampliar-se e espelha “traços das práticas culturais e sociais dos grupos” (GIL, 2012, p.193). Dessa forma, é capaz de carregar marcas de uma experiência humana que se acumula com o passar do tempo, e as mostra por meio de suas unidades que, “atualizadas no discurso [...] revelam valores ideológicos e visões de mundo dos sujeitos da enunciação, explicitando qual é a percepção que os enunciadores do discurso têm da realidade” (GIL, 2012, p.193).

Acreditamos que, como apontam os estudos de Gil (2009, 2012) e Araújo (2010), as escolhas lexicais são capazes de demonstrar a ideologia veiculada aos discursos dos atores sociais:

A escolha lexical é uma das propriedades ou estruturas do discurso mais fortemente orientadas para a estrutura social e mais relevantes para o estudo dos aspectos sociais da linguagem, pois está diretamente associada a crenças, atitudes e ideologias dos interlocutores, o que significa que aponta diretamente para a realidade e para o entendimento de mundo dos enunciadores. (GIL, 2009, p.4).

Assim sendo, o *corpus* desta pesquisa apresenta-se como privilegiado para observar como as “crenças, atitudes e ideologias” (GIL, 2009) de cada tradutor estiveram presentes nas

escolhas que nortearam seu trabalho. Para isso analisaremos, sobretudo, as *lexias* utilizadas por cada profissional, elemento que consiste em uma “[...] unidade lexical atualizada em um discurso particular, como resultado de uma escolha feita pelo enunciador de acordo com as necessidades da situação de enunciação, que é singular e única” (GIL, 2012, p.193).

4.1 A peça

Apresentamos, aqui, um breve resumo de *Um Bonde Chamado Desejo* e algumas considerações acerca de sua protagonista, Blanche DuBois. Ainda neste tópico discutiremos algumas questões acerca da produção da peça, de seus originais e de suas traduções publicadas no Brasil.

4.1.1 O enredo e a trajetória de Blanche DuBois

Um Bonde Chamado Desejo tem início com a chegada de Blanche DuBois ao Vieux Carré, bairro em Nova Orleans onde mora sua irmã, Stella Kowalski. A sensação de falta de pertencimento àquele bairro onde residem os Kowalski e àquela realidade fica evidente desde o início da peça, seja pela didascália, seja pela sua incredulidade, expressa por seu discurso, ao deparar-se com a casa da irmã. Esse jogo de contrastes forma um embate ainda maior quando Blanche DuBois relaciona-se com as demais personagens da peça. Na concepção de Falk (1966), Blanche chega ao Vieux Carré perdida, representando uma mulher refinada, hipersensível, aristocrata decadente e encontra sua irmã, Stella Kowalski, aparentemente normal, feliz e comum. A distância existente entre essas personagens e Stanley Kowalski, operário polonês-americano com quem Stella casara-se, é ainda mais marcante. À pergunta de Blanche “*Is he so – different?*”²⁰, Stella responde: “*Yes. A different species.*”²¹ (WILLIAMS, T., 1947, p. 24, grifo nosso).

A partir desses contrastes iniciais, desenvolvem-se confrontos entre a protagonista, Blanche DuBois, e seu antagonista, Stanley Kowalski, que começam por uma violência simbólica e culminam em um estupro na penúltima cena. Se, na segunda cena, Stanley revolve

²⁰ “Ele é tão... diferente?” (WILLIAMS, T., 2008, p. 27). Optamos por utilizar, neste primeiro momento, a tradução de Viégas-Faria por termos percebido em uma análise superficial que ela aparentemente retoma o lirismo característico dessa personagem, presente no original, menos marcante em Pedreira e Nikitin. Para um primeiro momento, portanto, de análise da trama, essa escolha pareceu adequada.

²¹ “Sim. É um animal de outra espécie” (WILLIAMS, T., 2008, p. 27).

o baú onde Blanche guardara seus pertences agressivamente²², na penúltima cena esse embate inicial é colocado em evidência pela fala final de Stanley, que antecede o estupro: “[...] *We’ve had this date with each other from the beginning*” (WILLIAMS, T., 1947, p. 130)²³. Aqui é possível perceber por que Raymond Williams (2002) caracteriza *Um Bonde Chamado Desejo* como uma tragédia privada. Para Williams, a peça apresenta a perda de conexão entre indivíduos característicos da tragédia moderna no que inicialmente era visto como uma alternativa ao Estado: a família. A tragicidade encontra-se, portanto, na desintegração do que poderia ser a última possibilidade de comunidade compartilhada, que agora também se apresenta como impenetrável. A personagem dessa tragédia não só precipita-se a um trágico isolamento, mas aparentemente já inicia a trama nessa condição: ela está, desde o início da trama, desamparada. Todos os acontecimentos que determinaram a situação em que Blanche DuBois encontrava-se no início da peça e que a levaram até a casa de sua irmã pertencem ao seu passado e são, de acordo com Raymond Williams (2002), irreversíveis: a personagem tivera um casamento fracassado em que o marido suicidou-se depois de ter sua homossexualidade por ela desvelada, perdera a propriedade rural da família após a morte de seus parentes e fora demitida da escola em que trabalhava como professora de Língua Inglesa e Literatura. Ao buscar uma reviravolta, sem êxito, Blanche DuBois depara-se com a loucura na última cena da peça.

A relação intempestiva desenvolvida pela trama entre Blanche DuBois e Stanley Kowalski elucidam uma luta econômica entre a promessa de progresso de uma nova sociedade de consumo, representada por esse operário polonês-americano que parece personificar o sonho da construção de uma outra nação²⁴, e um passado aparentemente glorioso que começara a entrar em decadência depois da Guerra de Secessão (1861-1865), marcado pelo avanço agrário e pelo retrocesso de um regime escravocrata, ilustrado pela fazenda e pelas colunas brancas da mansão de Belle Reve pertencente aos DuBois. Dessa forma, a luta pela propriedade será o primeiro motivo de confronto entre a protagonista e seu antagonista. Depois de ser informado por Stella que Blanche perdera a fazenda, Stanley reivindica, com base no Código Napoleônico

²²como apontam as didascálias a seguir: “*He hurls the furs to the daybed. Then he jerks open a small drawer in the trunk and pulls up a fist-full of costume jewelry*” (WILLIAMS, T., 1947, p. 36, grifo nosso). Na tradução de Viégas-Faria: “[...] abre **bruscamente** a gavetinha da mala-armário”, “[...] fecha parcialmente a mala-armário **com um chute** e vai se sentar à mesa da cozinha” (WILLIAMS, T., 2008, p. 40-41, grifo nosso).

²³ “[...] A gente tinha esse encontro marcado desde o início!” (WILLIAMS, T., 2008, p. 143).

²⁴ “*I’m not a Polack. People from Poland are Poles, not Polacks. But what I am is a one hundred percent American, born and raised in the greatest country on earth and proud as hell of it, so don’t ever call me a Polack*” (WILLIAMS, 1974, p. 110). Na tradução de Viégas-Faria: “Eu não sou um polaco. Quem vem da Polônia é polonês, e não polaco. Mas eu na verdade sou cem por cento americano, nascido e criado no maior e melhor país do mundo, e tenho muito orgulho disso [...]” (WILLIAMS, 2008, p. 119).

de Louisiana (que determina que o que pertence à esposa pertence ao seu marido e vice-versa), a apresentação de papéis que comprovem o que pode ter acontecido para que Belle Reve fosse, efetivamente, perdida. Após entregar os documentos referentes à hipoteca, Blanche ironiza: “*I think it’s wonderfully fitting that Belle Reve is finally be this bunch of old papers in your big, capable hands!*” (WILLIAMS T., 1974, p. 43)²⁵.

Apesar de funcionar como um fator significativo, o embate construído entre essas personagens não será determinado apenas pelo estrato econômico em que se situam. Este aspecto aparece apenas como um dos agenciadores do conflito, mas não é o único. Desde o início da narrativa, DuBois representa uma camada social que, de certa forma, já não existe mais, e em sua reconfiguração – estabelecida pela nova distribuição do capital econômico – ela aparentemente não está em nenhuma classe que possa ser claramente determinada. DuBois não é mais aristocrata porque não possui mais nenhuma propriedade, mas também não faz parte do proletariado porque não obtém êxito na única forma apontada como possível para aproximar-se efetivamente dessa camada social, que seria casando-se novamente.

O que a protagonista da peça parece indicar em sua trajetória é uma transição, de uma voz de uma mulher pertencente a uma aristocracia outrora dominante para uma mulher silenciada, condenada à sua própria loucura por não conseguir se fazer ouvir nem mesmo no que restou de seu antigo núcleo familiar; de um pertencimento ativo em uma estrutura opressiva, à vítima de outra espécie de opressão ao ser violentada pelo cunhado na décima cena, que resulta em uma completa passividade ao ser encaminhada para o sanatório, traçando seu desfecho por movimentos já involuntários: “*She allows him to lead her as if she were blind.*” (WILLIAMS, 1974, p. 142)²⁶.

DuBois exemplifica um indivíduo que é, aos poucos, destituído de qualquer pertencimento social, já que perde a possibilidade de ser escutado. Na última cena da peça, Stella afirma que não poderia acreditar em Blanche e continuar vivendo com Stanley, e Eunice complementa: “*Don’t ever believe it. Life has got to go on. No matter what happens, you’ve got to keep on going.*” (WILLIAMS, 1974, p. 133)²⁷. A fala de Eunice, que estabelece uma resolução semelhante àquelas realizadas pelo coro nas tragédias gregas antigas, mostra o eminente silenciamento de DuBois, que não deve ser escutada para que a vida possa prosseguir.

²⁵ “Acho que se encaixa como uma luva, que Belle Reve deva finalmente ser esse monte de papéis velhos em suas mãos, fortes e capazes!” (WILLIAMS, 2008, p. 48).

²⁶ “Ela se deixa levar por ele, como se fosse cega” (WILLIAMS, 2008, p. 156).

²⁷ “Não acredite nunca nessa história. A vida tem que continuar. Não interessa o que acontece ou deixa de acontecer, a gente tem que tocar a vida” (WILLIAMS, 2008, p. 146).

O discurso de Stanley Kowalski não só é reconhecido como vitorioso apenas pelas personagens presentes no interior da trama, já que sua história é aquela que precisa ser considerada verdadeira para que a vida possa prosseguir, mas também foi recebido por uma parte considerável do público dessa forma. Anca Vlasopolos (1986) comenta que há, na recepção da peça, uma profunda ambivalência entre parte do público que encara Blanche DuBois com uma selvagem rejeição e outra, que aparentemente identifica em suas atitudes uma conformidade em aceitar as circunstâncias que fazem Stanley triunfar. Seja por não reconhecer seu discurso como legítimo, incapaz de disputar contra o de seu antagonista, seja por encará-lo como conformista, e dessa forma condescendente com sua situação, em ambas as recepções Blanche DuBois tem sua história anulada. O processo de validação desses discursos, por sua vez, não é estabelecido apenas por um conflito baseado nas diferentes perspectivas econômicas que englobam a trajetória de cada personagem, mas principalmente por uma *performance* de gênero.

Como abordado no segundo capítulo, para Judith Butler (2016) o gênero é constituído discursivamente e é performativo, porque configura sua existência por meio de um pronunciamento que só é adequado caso atenda a circunstâncias sociais esperadas. É possivelmente por atender aos horizontes de expectativa de um público que anseia, de uma personagem masculina, por uma atuação viril e marcada pela força física, que a autoridade de Stanley é reivindicada com eficácia. Blanche DuBois, por sua vez, busca “tornar-se mulher”, como na famosa frase de Beauvoir, em um “entre-lugar” marcado por “processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais [...]” (BHABHA, 2013, p. 20). Esses interstícios promovem uma nova articulação da subjetividade, mas DuBois parece não conseguir formulá-la. A fim de reestabelecer-se nesse novo modelo econômico e cultural sendo mulher, sua única saída é casar-se com Mitch, amigo de Stanley: “*I want to rest [...] Yes – I want Mitch... very badly! Just think! If it happens! I can leave here and not be anyone’s problem...*” (WILLIAMS, 1974, p. 81, grifo original)²⁸, mas Stanley intervém e, em um misto de crueldade e camaradagem, revela a seu colega o passado de sua cunhada – em que ela se prostituía em um hotel em Laurel chamado Flamingo, após perder seu emprego e a propriedade rural da família – a ponto de Mitch não julgá-la mais suficientemente “pura” para o matrimônio²⁹.

²⁸ “Eu quero descansar [...] eu quero Mitch... [...] Pense só! Se acontecer! Posso me mudar daqui e deixo de ser um problema para todos...” (WILLIAMS, 2008, p. 88).

²⁹ “*Mitch: [...] You are not clean enough to bring in the house with my mother*” (WILLIAMS, 1974, p. 121). Na tradução de Viégas-Faria: “Mitch: [...] Você não é limpa que chegue pra eu botar dentro de casa com a minha mãe” (WILLIAMS, 2008, p. 132).

Torna-se evidente (principalmente para aqueles que, como nós, são inseridos em uma lógica também patriarcal) que a peça revela uma estrutura de desigualdade de gênero demonstrada pela trama com grande transparência. Isso torna surpreendente o fato de diversas análises considerarem apenas o estrato social dessas personagens, como aponta Vlasopolos (1986). O julgamento das atitudes tomadas por essas personagens centrais não é analisado da mesma forma: se DuBois mente, e admite mentir³⁰, Stanley também o faz, ao não admitir que estuprara Blanche. Se ela utiliza de uma força sexual para atrair seus interlocutores, Stanley também o pratica, ao decidir como sorri para cada mulher com base em uma espécie de categorização sexual imaginária³¹. E se, ainda, o interstício em que se encontra DuBois despreza a veracidade de seu discurso, por ela não conseguir estabelecer o que seria um local de fala que possibilitaria uma escuta efetiva e ativa pelos demais, que lhe é claramente negada em alguns momentos – como em “*Blanche: Have you been listening to me?/ Stella: I don’t listen to you when you are being morbid!*” (WILLIAMS, 1974, p. 79)³², Kowalski busca, a todo o momento, outras vozes que possam validar suas impressões: “*I have an acquaintance that works in a jewelry store. I’ll have him here to make an appraisal of this.*” (WILLIAMS, 1974, p. 86)³³, “*I have a lawyer acquaintance who will study these out.*” (WILLIAMS, 1974, p.43)³⁴ e tampouco deveria ter seu discurso legitimado. Entretanto, a autoridade de Kowalsky já estava previamente estabelecida, como homem e único provedor financeiro da família. Principalmente agora, após a hipoteca de Belle Reve, a veracidade de suas informações torna-se incontestável.

É curioso observar, ainda, que por mais que Blanche DuBois seja inicialmente responsabilizada pela hipoteca da propriedade rural da família, fica claro que Belle Reve sempre esteve sob cuidados masculinos, como aponta sua narrativa sobre o que aconteceu, na segunda cena: “*There are thousand of papers, stretching back over hundreds of years, affecting Belle Reve as, piece by piece, our improvident grandfathers and father and uncles and brothers exchanged the land for their epic fornications – to put it plainly!*” (WILLIAMS, 1977, p.140)³⁵.

³⁰ “*Blanche: [...] I don’t tell truth, I tell what ought to be truth*” (WILLIAMS, 1974, p. 117, grifo original). Na tradução de Viégas-Faria: “Eu não digo a verdade, eu digo o que deveria ser verdade” (WILLIAMS, 2008, p. 128).

³¹ “*He sizes women up at a glance, with sexual classifications, crude images flashing into his mind and determining the way he smiles at them*” (WILLIAMS, 1974, p. 29). Na tradução de Viégas-Faria: “as mulheres à primeira vista, classificando-as em categorias sexuais, com imagens toscas e grosseiras povoando-lhe a mente e determinando o modo como ele vai sorrir para cada uma” (WILLIAMS, 2008, p. 33).

³² “*Blanche: [...] Você prestou atenção no que eu disse?/ Stella: Eu não fico prestando atenção em você quando está sendo mórbida*” (WILLIAMS, 2008, p. 85).

³³ “Eu tenho um conhecido que negocia com esse tipo de mercadoria. Vou trazer ele aqui pra avaliar isso” (WILLIAMS, 2008, p. 40).

³⁴ “Eu tenho um conhecido que é advogado que vai estudar essa papelada” (WILLIAMS, 2008, p. 48).

³⁵ “Existem milhares de papéis, que vão até os primeiros, com mais de cem anos, que têm a ver com Belle Reve e que, um a um, quer dizer, pedacinho por pedacinho de terra, os nossos avós e bisavós, em nada providentes, assim

4.1.2 Um Bonde Chamado Desejo no Brasil: tradução e retraduações de uma mesma obra

No Brasil, as três traduções para o original de *A Streetcar Named Desire*, que foram impressas, receberam o título de *Um Bonde Chamado Desejo*. São elas as traduções de Brutus Pedreira (1976)³⁶, lançada pela Abril Cultural; a de Vadim Nikitin (2004), da Peixoto Neto; e a de Beatriz Viégas-Faria (2008), mais recente, publicada pela L&PM. Entre elas a única baseada no primeiro original da obra, de 1968, é a de Nikitin, pois este tradutor a considera mais completa. A peça recebeu, ainda recentemente, uma nova tradução e montagem, de Rafael Gomes, e esteve novamente em cartaz após trinta anos sem nenhuma encenação no Brasil (BRASIL, 2015).

A primeira tradução publicada no Brasil, portanto, é a de Pedreira, autor que participou ativamente do circuito das artes cênicas em seu tempo e foi amplamente reconhecido pela sua influência nesse meio. Além de atuar como tradutor, Pedreira também foi diretor e ator.

A segunda, de Nikitin, foi publicada quarenta e quatro anos depois do lançamento da Abril Cultural. É interessante perceber que entre a tradução de Pedreira e as duas últimas há um grande salto temporal, o que deverá ser levado em consideração ao analisarmos esses textos, já que é possível afirmar que eles foram escritos para culturas-alvo diferentes. Rodrigues (2011) comenta que apenas uma pequena elite letrada possuía acesso ao teatro durante as décadas de 50 e 60 no Brasil, antes de ser instaurada a ditadura militar, época em que a tradução de Pedreira foi produzida. Em 2004, por sua vez, é possível considerar que a peça e sua montagem possuem uma circulação significativamente mais ampla se comparada à de Pedreira. Assim como Pedreira, Nikitin também é fortemente ligado ao meio teatral e também atuou como diretor e ator, além de ser tradutor. Entre essas traduções, uma diferença marcante é o esforço, consciente (já que o próprio tradutor comenta sobre esse processo em seu posfácio), de Nikitin em manter os registros de oralidade presentes em Williams – como os desvios à norma culta realizados em alguns momentos pelas personagens, por exemplo, que não foram mantidos por Pedreira.

A tradução de Viégas-Faria, por sua vez, foi publicada apenas quatro anos depois da realizada por Nikitin. Essa tradutora não possui a mesma relação com o meio teatral que os outros dois tradutores comentados anteriormente, tendo se dedicado, sobretudo, à tradução de peças teatrais – além da peça em questão, ela possui quinze traduções de Shakespeare

como o nosso pai e os nossos tios irmãos, trocaram por fôrnicauões épicas (falando claro)!” (WILLIAMS, 2008, p. 47-48).

³⁶ Apesar do ano de publicação ser 1976, esta tradução começou a circular pelo Brasil por volta de 1960 (RODRIGUES, 2011).

publicadas. Viégas-Faria também é professora do Centro de Letras e Comunicação da Universidade Federal de Pelotas (UFPel).

Em maio do presente ano, Viégas-Faria concedeu-nos uma entrevista, por e-mail, que nos traz informações complementares³⁷ sobre sua tradução de *Um Bonde Chamado Desejo* (Anexo A), em que ela comenta que não consultou previamente as traduções de Pedreira e Nikitin. Seu trabalho fora encomendado pela LP&M de Porto Alegre, o que distingue sua tradução das demais, que foram produzidas para montagens cênicas e publicadas posteriormente pelas editoras Abril Cultural e Peixoto Neto.

4.2 Análise discursiva da construção de Blanche DuBois por Pedreira, Nikitin e Viégas-Faria

A seguir serão analisados fragmentos de diversos trechos de *Um Bonde Chamado Desejo* que se referem à Blanche DuBois – seja pelas didascálias, seja pelas enunciações feitas por outras personagens, seja pelas enunciações da própria personagem. É importante ressaltar que foi observado se o trecho em destaque permanecia o mesmo em ambos os originais, para certificar se as traduções partiam, de fato, do mesmo texto-fonte.

4.2.1 Didascálias

No texto cênico, as didascálias consistem nas orientações que o autor dirige aos futuros diretores e atores que serão os responsáveis pela montagem de determinada peça. Elas trazem, portanto, considerações que o dramaturgo julga que serão relevantes para a passagem do texto para o palco. Essas passagens revelam um olhar específico que o autor exprime de sua própria obra ao descrever o cenário, o figurino, o modo como serão realizadas as ações das personagens, a trilha sonora etc.

No caso específico de *Um Bonde Chamado Desejo*, as didascálias são as responsáveis por transmitir até mesmo a atmosfera do bairro em que a ação dramática irá ocorrer, além dos pontos citados anteriormente. Williams utiliza nessas passagens uma linguagem poética, ao utilizar construções como: “*The sky that shows around the dim white building is a peculiarly tender blue, almost turquoise, which invests the scene with a kind of lyricism and gracefully*

³⁷ É importante ressaltar que essa entrevista trouxe apenas informações complementares para este trabalho e não constitui seu *corpus*, que é formado exclusivamente pelos fragmentos selecionados a seguir.

attenuates the atmosphere of decay” (WILLIAMS, 1977, p. 115)³⁸. O mesmo acontecerá quando ele for descrever as personagens, em especial Blanche DuBois, como analisaremos a seguir no primeiro fragmento que apresenta a personagem, em que grifamos os trechos que nos parecem mais interessantes para uma análise comparativa:

Quadro 1 – Análise comparativa de didascálias: Cena 1

Fragmento 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 ear-ring 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, 1977, p.117, grifo nosso).

Tradução de Pedreira:

“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 do 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**.” (WILLIAMS, 1976, p.10-11, grifo nosso).

Tradução de Nikitin:

“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**.” (WILLIAMS, 2004, p.38-39, grifo nosso).

Tradução de Viégas-Faria:

“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 com 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**.” (WILLIAMS, 2008, p.17, grifo nosso).

³⁸ “O que se vê do céu ao redor do prédio branco e pouco iluminado é de um azul suave, muito suave, quase um azul-turquesa, o que empresta à cena uma espécie de lirismo e atenua com graciosidade a atmosfera de decadência” (WILLIAMS, 2008, p. 15).

A didascália acima, que descreve o momento em que Blanche DuBois chega à casa de sua irmã em Nova Orleans, busca mostrar a falta de pertencimento dessa personagem àquele lugar. Suas ações sugerem uma personagem que não está apenas perdida, mas que também se espanta em se encontrar onde ela está. Ao analisar o original e as diferentes traduções, podemos chegar à conclusão de que, neste trecho, as principais diferenças encontradas referem-se à lexicalização.

É interessante perceber, inicialmente, como a descrição de um suposto ambiente para o qual Blanche estaria adequadamente vestida é diferente. O trecho “[...] *as if she were arriving at a summer tea or cocktail party in the garden district*” (WILLIAMS, 1977, p.117) é traduzido de uma forma bem diversa por cada tradutor, mostrando que eles atribuíram diferentes modelos de contexto a uma mesma situação. O ambiente descrito por Nikitin é claramente menos requintado que os descritos pelos demais tradutores. A opção de Viégas-Faria em manter o nome do bairro presente no original, explicitando para o leitor que essa seria a vizinhança onde estariam as mansões de Nova Orleans, pode ser considerada estratégica, já que é possível supor que o nome do local em língua estrangeira irá remeter a uma sofisticação ainda maior que a opção utilizada por Pedreira, praticamente literal.

O que essas diferenças terminam por sugerir, portanto, é que o desajuste de Blanche em relação ao ambiente em que ela se encontra é consideravelmente maior nas traduções de Viégas-Faria e Pedreira, se comparadas à de Nikitin. Ao analisar outros trechos desse fragmento, percebemos que Viégas-Faria é, de fato, a tradutora que demarca essa falta de pertencimento com maior ênfase, quando afirma que “sua aparência não combina **em nada** com o ambiente” (WILLIAMS, 2008, p.17, grifo nosso), ao passo que os demais afirmam que ela “destoa” ou simplesmente “não combina” com o local, para o original “*incongruous*”. A escolha lexical (lexicalização) desse elemento intensificador destacado marca, portanto, a intenção da tradutora em ressaltar a impossibilidade da protagonista em harmonizar-se com o ambiente. Assim, percebe-se que a lexicalização incide em uma variação de significado, que é modificada pelos diferentes contextos que envolvem essas traduções.

Há, ainda, outro exemplo de como a escolha lexical provoca uma variação de significado neste mesmo excerto: a escolha da palavra “mariposa” por Pedreira e Nikitin, enquanto Viégas-Faria prefere “borboletinha”. De fato, a palavra inglesa *moth* está mais suscetível a ser traduzida por “mariposa”, também chamada vulgarmente de “bruxa”, já que a palavra “borboleta” comumente é traduzida como *butterfly*. É preciso perceber que essa escolha modifica, ainda, uma importante metáfora presente no original: assim como uma mariposa, Blanche se sentiria atraída pela luz, sem conseguir alcançá-la. Borboletas, por sua vez, popularmente remetem à

beleza e possuem hábitos mais diurnos (WIKIPÉDIA, 2016). Segundo van Dijk (2012a, p.249), as metáforas “oferecem uma rica fonte para a construção discursiva do mundo como uma função dos condicionamentos contextuais”. Nesse sentido, é possível perceber que, ao alterar o inseto que se assemelharia a Blanche, muda-se também a produção de sentido dessa didascália. Assim, na tradução de Viégas-Faria as referências que chegam à cultura-alvo são outras, já que “borboleta” remete a diferentes características daquelas atribuídas a uma mariposa.

Além de alterar a metáfora, Viégas-Faria opta, ainda, pela utilização do diminutivo. Sua escolha lexical provoca, portanto, não somente uma mudança de uma palavra por outra, mas também uma variação de ordem morfológica, se comparada à escolha dos demais tradutores. A palavra “borboletinha” conota uma fragilidade maior se comparada à “mariposa”. O diminutivo, por sua vez, comumente possui uma dimensão afetuosa, o que parece levantar a possibilidade, a ser analisada nos próximos fragmentos, de que Viégas-Faria refere-se à Blanche DuBois e a descreve de uma forma mais terna que os outros tradutores.

Quadro 2 – Análise comparativa de didascalias: Cena 1

Fragmento 2

“Nervously **tamping** a cigarette.” (WILLIAMS, 1977, p. 122, grifo nosso).

Tradução de Pedreira:

“**Apagando** nervosamente o cigarro” (WILLIAMS, 1976, p. 20, grifo nosso).

Tradução de Nikitin:

“**Socando** nervosamente o cigarro” (WILLIAMS, p. 47, grifo nosso).

Tradução de Viégas-Faria:

“**Amassando** o cigarro com gestos nervosos” (WILLIAMS, p. 24, grifo nosso).

Este trecho também foi retirado da primeira cena e refere-se a uma das ações de Blanche DuBois enquanto conversa com sua irmã, Stella Kowalsky. Nesta passagem, há diversas ações que indicam que a protagonista está claramente ansiosa com esse reencontro, que acabara de ocorrer. Como se trata de um fragmento retirado da mesma cena do trecho comentado anteriormente, ele corrobora com a impressão inicial de que Blanche encontra-se deslocada e que, de certa forma, não pertence ao local em que está, mesmo próxima a seus familiares.

Se atentarmos para uma análise das lexias utilizadas por esses tradutores, é possível perceber que Pedreira mantém uma tradução próxima ao sentido literal expresso pelo original: se procurarmos pelo significado da palavra *tamping* em dicionários de língua inglesa,

encontraremos como suposto equivalente o verbo “apagar” em português. Nikitin e Viégas-Faria, por sua vez, transpõem este fragmento de outra forma. Se compararmos “socando” e “amassando”, percebermos que a carga semântica do primeiro verbo é muito mais violenta que a do segundo. Isso provoca, seja no leitor, seja no ator que irá receber orientações para uma futura atuação, diferentes recepções do texto.

É possível afirmar, portanto, que esse excerto demonstra como as escolhas lexicais de cada tradutor nas didascálias irão criar, aos poucos, uma personagem com algumas características intensificadas e/ou atenuadas em cada tradução. Por este trecho é possível pressupor que, de início, aparentemente Blanche em Nikitin é mais violenta se comparada à Blanche em Viégas-Faria. Se pensarmos, ainda, que violência e brutalidade distanciam-se do que é esperado socialmente de uma *performance* feminina, poderemos levantar a hipótese, a ser observada adiante, de que Blanche em Nikitin afasta-se ainda mais da forma como supostamente deveria agir por ser mulher.

Quadro 3 – Análise comparativa de didascálias: Cena 3

Fragmento 3

“BLANCHE comes out on the upper landing in her robe and **slips fearfully down the steps**. [...] She stops before the dark entrance of her sister’s flat. Them catches her breath as if **struck**. She rushes down to the walk before the house. She looks right and left **as if for sanctuary**.” (WILLIAMS, 1977, p. 154, grifo nosso).

Tradução de Pedreira:

“[...] Blanche aparece no patamar superior, vestida com seu roupão, e **desce medrosamente os degraus**. [...] Pára à entrada escura do apartamento de sua irmã. Em seguida ela retém o fôlego, como se tivesse **sido atingida**. Ela olha à direita e à esquerda, como se estivesse **procurando um refúgio**.” (WILLIAMS, 1976, p. 83-84, grifo nosso).

Tradução de Nikitin:

“Surge no patamar vestida com o seu roupão e **desce temerosamente os degraus** [...] Pára diante da entrada escura do apartamento da irmã. Então prende a respiração, como se tivesse **levado um golpe**. Desce correndo para a calçada na frente da casa. Olha à direita e à esquerda, como que **à procura de abrigo**.” (WILLIAMS, 2004, p. 107, grifo nosso).

Tradução de Viégas-Faria:

“Blanche, de roupão, sai para o patamar dos degraus de entrada do apartamento de cima **e desce a escada de mansinho, com medo**. [...] Pára diante da porta às escuras do apartamento da irmã. Então prende o fôlego, como se tivesse sido **atingida por um raio**. Corre para a calçada diante da casa. Olha para a direita e para a esquerda, como se estivesse **procurando por um santuário**.” (WILLIAMS, 2008, p. 66, grifo nosso).

Este trecho foi retirado de uma das cenas mais marcantes da peça, chamada “*The Poker Night*”³⁹. No final dessa cena, Stella e Blanche encontravam-se no apartamento de Eunice, personagem que mora no andar superior do apartamento de Stella. Há poucos minutos antes dos acontecimentos narrados neste fragmento, Stella atendera aos chamados de Stanley para voltar para seu apartamento. Ela fora agredida pelo marido durante uma noite em que ele e seus amigos jogavam pôquer. Blanche, atordoada com a situação, fica sem saber ao certo o que fazer e sai do apartamento de Eunice.

Ao ler as descrições deste momento nas citações acima, percebemos que há diferenças tênues em cada tradução, que mostram diferentes leituras de cada tradutor. É interessante perceber que ao traduzir “*slips fearfully*” apenas Viégas-Faria adiciona um marcador de velocidade para essa ação, ao acrescentar “de mansinho”. A estrutura sintática utilizada também é outra, já que há uma preferência dessa tradutora em usar a locução adverbial “de mansinho”, acrescentando “com medo” para indicar como a personagem se sentia ao descer os degraus, ao invés dos advérbios medrosamente ou temerosamente, escolha dos outros tradutores. De certa maneira, ao especificar a velocidade em que a personagem desce as escadas, Viégas-Faria registra como ela aparentemente concebe a ação a partir do original, já que não há esta indicação específica no texto de Williams. É interessante perceber, ainda, que o movimento veloz que é posterior a essa ação é omitido em Pedreira, já que o tradutor não traduz a frase “*She rushes down to the walk before the house*” (WILLIAMS, 1977, p. 154).

Além de se diferenciarem pelas escolhas lexicais e sintáticas nesse trecho, percebemos, ainda, dois momentos em que os tradutores utilizam metáforas conceituais diferentes para o mesmo fragmento. Ao traduzir “*as if struck*”, Pedreira utiliza apenas “atingida”, o que pode ser considerado como um desvio da gramática normativa, já que o verbo atingir é transitivo e, nesse caso, não apresenta complemento. Nikitin, por sua vez, opta por “levado um golpe” e Viégas-Faria utiliza “atingida por um raio”. Pedreira parece evitar a utilização de uma metáfora, mesmo que para isso ele desvie das normas gramaticais. Ao analisarmos as comparações “levado um golpe” e “atingida por um raio”, é possível observar que no primeiro caso temos uma reação causada por uma ação potencialmente humana e, no segundo caso, uma calamidade natural. Apesar de o primeiro parecer mais violento, o segundo pode ser considerado mais sub-reptício, inesperado.

³⁹ Tennessee Williams descreve, em um momento de sua biografia, a escrita desta cena: “I was crushed for a few days, but then I took up where I’d left off with *Streetcar*, which I was then calling *The Poker Night*. I wrote furiously on it. For despite the fact that I thought I was dying, or maybe because of it, I had a great passion for work. I would work from early morning until early afternoon [...]” (WILLIAMS, 1976, p.139).

Em um segundo momento, notamos diferentes metáforas na tradução de “*as if for sanctuary*”. Pedreira opta por traduzir *sanctuary* por “refúgio”, Nikitin por “abrigo” e Viégas-Faria por “santuário”. Tanto “refúgio” como “abrigo” remetem a locais onde o indivíduo encontrará proteção, mas apenas “santuário” possui uma conotação religiosa em língua portuguesa. O original, por sua vez, aparentemente dá abertura para todas essas recepções, já que o sentido de *sactuary* como abrigo e refúgio é até mesmo dicionarizado: “*safety and protection, especially for people who are being chased or attacked*” (OXFORD, 2000, p.1178).

Por esse fragmento podemos considerar que Pedreira delimita o mínimo possível a maneira como a personagem age nesta situação. Viégas-Faria, por sua vez, utiliza marcadores temporários que desaceleram as ações da personagem se comparado à descrição de Nikitin, apesar de assinalar uma imprevisibilidade maior ao momento em que a personagem para e prende sua respiração perto da porta do apartamento de sua irmã. Essa tradutora é a única que utiliza, ainda, uma palavra com conotação religiosa para descrever o local que Blanche DuBois buscava, o que reforça a ideia de que a protagonista estava em uma busca constante por uma espécie de salvação e purificação, esforço que estará presente em toda trajetória dessa personagem. De uma maneira geral, é possível considerar que, nesse fragmento, em Viégas-Faria, Blanche atua em movimentos delicados, apesar de receber choques súbitos e imprevisíveis. Em Nikitin, por sua vez, ela sofreria ataques mais violentos e buscaria como refúgio um lugar menos santificado. Van Dijk (2012a, p. 249) pontua que “as metáforas conceituais oferecem uma rica fonte para a construção discursiva do mundo como uma função dos condicionamentos contextuais. Ao mesmo tempo que constroem conceitos muito gerais, elas também constroem e indicam a cultura” (VAN DIJK, 2012a, p.249). Além disso, esse autor afirma que “[...] observou-se muitas vezes que os homens usam metáforas agressivas, baseadas no gênero, para representar sua violência [...]”. Assim sendo, é possível afirmar que por mais que as metáforas sejam próximas elas não deixam de exprimir diferenças significativas na recepção dessas obras, que serão observadas e comentadas adiante.

Quadro 4 – Análise comparativa de didascálias: Cena 9

Fragmento 4

“A while later that evening. BLANCHE is seated in a **tense hunched position** in a bedroom chair that she has **re-covered** with diagonal green and white stripes. She has on her scarlet satin robe. On the table beside chair is a bottle of liquor and a glass. The rapid, feverish polka tune, the 'Varsouviana', is heard. The music is in her mind; she is drinking to escape it and **the sense of disaster closing in on her**, and she seems to whisper the words of the song. An electric fan is turning back and forth across her.” (WILLIAMS, 1977, p. 200, grifo nosso).

Tradução de Pedreira:

“Um pouco mais tarde, na mesma noite, Blanche está sentada em **posição tensa e curva** numa cadeira do quarto que ela **recobriu** com listras diagonais verdes e brancas. Ela está vestida com o roupão vermelho de seda. Sobre a mesa, do lado da cadeira, há uma garrafa de bebida e um copo. Ouve-se, em rápida e febril melodia de polca, a varsoviana. A música está na mente dela; ela está bebendo para fugir à música e **à sensação de um desastre que se aproxima** e parece murmurar as palavras da canção. Um ventilador elétrico varre metodicamente o lugar em que ela está.” (WILLIAMS, 1976, p. 163, grifo nosso).

Tradução de Nikitin:

“A mesma noite, um pouco mais tarde. Blanche está sentada **toda tensa e arqueada** numa cadeira do dormitório, que ela **recobriu** com listras diagonais verdes e brancas. Ela está vestida com seu roupão vermelho de seda. Na mesa ao lado da cadeira está uma garrafa de bebida e um copo. Ouve-se, rápida e febril, a melodia da ‘Varsoviana’. A música está na sua cabeça; ela bebe para fugir da música e **da sensação de desastre acercando-se dela**; parece sussurrar a letra da canção. Um ventilador gira continuamente na sua direção.” (WILLIAMS, p. 189, grifo nosso).

Tradução de Viégas-Faria:

“Um pouco mais tarde no mesmo dia. Agora é noite. Blanche está sentada numa **posição encolhida e tensa**, numa cadeira do quarto de dormir que ela **recuperou** com tecido de listras diagonais em verde e branco. Está usando o seu roupão de cetim vermelho. Na mesinha ao lado da cadeira há uma garrafa de bebida e um copo. A melodia rápida e febril da polca está tocando; ouve-se a polca varsoviana. A música toca dentro de sua cabeça, e ela está bebendo para fugir da música e **da sensação de desastre que se vai fechando sobre ela**. Ela parece sussurrar as palavras da letra da canção. Um ventilador elétrico está ligado, as pás se movendo para frente e para trás, e vêm-se sombras dessas pás passando por Blanche.” (WILLIAMS, 2008, p. 123, grifo nosso).

Este fragmento inicia a nona cena, que conta o que ocorre logo após a comemoração do aniversário de DuBois. Durante a celebração, que acontece na oitava cena, Stanley difama a protagonista e afirma que contara tudo o que sabe sobre seu passado a Mitch. A personagem encontra-se, portanto, desolada. Em breve Mitch chegará para confrontá-la com o que foi dito por Stanley.

Ao descreverem a posição em que Blanche se encontra, os tradutores utilizam formas semelhantes para traduzir “*tense hunched position*”. Todos optam pela palavra “tensa” para traduzir *tense*, entretanto este adjetivo nem sempre está relacionado à mesma palavra. Em Pedreira e Viégas-Faria, ele está interligado ao substantivo “posição”, que é omitido por Nikitin. Ao omitir esta palavra e ao optar por uma construção mais direta, o adjetivo “tensa” passa a referir-se não apenas à posição em que a personagem se encontra, mas também pode ser lido como uma referência ao estado geral de Blanche DuBois. Neste caso, por mais que a diferença possa ser considerada tênue, é possível supor que o texto de Nikitin irá transmitir a impressão de uma personagem um pouco mais tensa se comparada às demais.

Ainda sobre o mesmo recorte deste fragmento, “*tense hunched position*”, observamos que a postura de Blanche é descrita pelos tradutores como curva, arqueada ou encolhida. As palavras “curva” e “arqueada” podem ser consideradas semanticamente próximas. Entretanto,

“encolhida” parece transmitir um temor maior se comparada às demais. Pode remeter, no imaginário do leitor, até mesmo à posição fetal – o que a relaciona a uma necessidade maior de proteção. Novamente temos uma diferença sutil, mas que possibilita a observação de que, em Viégas-Faria, a personagem talvez seja recebida, neste momento, com uma carga de medo um pouco mais intensa, se comparada às demais traduções.

Dessa forma, talvez seja possível ponderar que possivelmente Blanche DuBois é recebida como uma mulher mais tensa em Nikitin e mais amedrontada em Viégas-Faria. Partindo do pressuposto de que se espera que mulheres sejam criaturas passivas e bondosas, como aponta Adichie (2014), é possível afirmar que, de certa forma, ao externar um nervosismo maior no trabalho de Nikitin, Blanche acaba afastando-se ainda mais do que seria esperado de um comportamento feminino idealizado. Entretanto, uma agressividade maior lhe transmite mais força, atributo valorizado socialmente, mas nem sempre bem visto em mulheres (Adichie, 2014).

Grifamos, também, a palavra *re-covered*. Pedreira e Nikitin optaram por traduzir este verbo como “recobriu”. Viégas-Faria, por sua vez, optou por “recuperou”. Esses verbos, em língua portuguesa, possuem cargas semânticas diferentes: ao afirmar que Blanche “recobriu” a cadeira, entende-se apenas que ela estendeu um tecido sobre o móvel; ao dizer que ela “recuperou” este móvel supõe-se que essa personagem tenha feito alguma espécie de restauração, já que ela tornou funcional algo que fora inutilizado. Dessa forma, podemos considerar que a utilização do termo “restauração” é mais favorável à construção de uma imagem positiva para a personagem Blanche DuBois.

Assinalamos as diferentes formas com que os tradutores descreveram como Blanche passou a vivenciar uma sensação de desastre: Pedreira opta por usar o verbo “aproximar”; Nikitin utiliza “acercar”; Viégas-Faria escolhe “fechar sobre”. Podemos notar que, por mais que o original utilize uma expressão que indica que essa sensação não estava apenas se aproximando, mas chegando tão perto que seria capaz de tomá-la por inteiro, Pedreira utiliza um verbo de pouca intensidade. Observamos que, até então, este tradutor tem uma tendência a traduzir o mais próximo do sentido literal possível em alguns momentos e, em outros, parece buscar neutralizar ou suavizar o discurso que se refere à Blanche DuBois nas didascálias. É como se a carga emocional da peça fosse diminuída consideravelmente, o que pode ser considerado inicialmente como uma ruptura, já que parte do lirismo presente na escrita de Williams é aparentemente perdido.

Quadro 5 – Análise comparativa de didascálias: Cena 10

Fragmento 5

“Blanche has been drinking fairly steadily since Mitch left. She has dragged her wardrobe trunk into the centre of the bedroom. It hangs open with flowery dresses thrown across it. As the drinking and packing went on, a mood of hysterical exhilaration came into her and she has decked herself out in a somewhat soiled and crumpled white satin evening gown and a pair of scuffed silver slippers with brilliants set in their heels. Now she is placing the rhinestone tiara on her head before the mirror of the dressing-table and murmuring excitedly as if to a group of spectral admirers.” (WILLIAMS, 1977, p. 208, grifo nosso).

Tradução de Pedreira:

“Blanche esteve bebendo continuamente desde que Mitch foi embora. Ela arrastou para o centro do quarto seu baú cheio de roupas, que permanece aberto, com vestidos floridos espalhados por cima. Enquanto ela bebia e tentava arrumar a mala, começou a experimentar uma histérica sensação de libertação, se embandeirou com um vestido de noite, de cetim branco, meio sujo e amassado, e calçou um par de chinelos cor de prata já gastos, com brilhantes engastados nos saltos.

Agora ela está colocando na cabeça a tiara de fantasia, em frente ao espelho da penteadeira, e murmurando excitada, como se estivesse falando a um grupo de admiradores elegantes.” (WILLIAMS, 1976, p. 177, grifo nosso).

Tradução de Nikitin:

“Blanche esteve bebendo sem parar desde que Mitch foi embora. Ela arrastou o seu baú para o centro do dormitório. O baú jaz escancarado com vestidos floridos espalhados por cima. Conforme Blanche foi bebendo e arrumando as coisas, um entusiasmo histórico apossou-se dela; embandeirou-se toda com um vestido de noite, de cetim branco, meio sujo e amarrotado, e um par de chinelos prata já bem arrastados com brilhantes engastados nos saltos.

Agora ela está colocando a tiara de fantasia na cabeça mirando-se no espelho da penteadeira e murmurando excitada, como que para um grupo de admiradores espectrais.” (WILLIAMS, 2004, p. 203, grifo nosso).

Tradução de Viégas-Faria:

“Blanche está bebendo sem parar desde que Mitch saiu. Ela arrastou sua mala-armário até o centro do quarto de dormir. A mala está aberta; tem vestidos floridos atirados por cima da própria mala. À medida que vai progredindo naquele beber-e-fazer-mala, um estado de histérica alegria vai tomando conta de Blanche, e ela se veste com apuro e se enfeita: um vestido longo de cetim branco, um pouco encardido e amassado, e um par de chinelinhos de salto alto, muito velhos e gastos, prateados, cravejados de pontinhos brilhantes nos saltos.

Agora ela está colocando a tiara de strass na cabeça, em frente ao espelho da penteadeira, e murmurando frases, animadíssima, como se falasse para um grupo de admiradores-fantasma.” (WILLIAMS, 2008, p. 133, grifo nosso).

O fragmento acima foi retirado da décima cena (penúltima da peça). Essa cena pode ser considerada uma das mais trágicas da obra, por culminar no momento em que Stanley estupra Blanche. No fragmento analisado anteriormente, retirado da nona cena, Blanche veste um roupão vermelho. Neste momento, por sua vez, a roupa da protagonista muda e ela passa a vestir um vestido branco. O simbolismo dessa troca de figurino parece representar uma busca por uma purificação, e fortalece a ambivalência entre sensualidade vs santidade presente na construção identitária dessa personagem. Entretanto, a sua busca parece ser falha: seu vestido branco está sujo ou encardido (a depender da tradução), ilustrando a incapacidade de representar

aquilo que a personagem deseja. No próximo e último capítulo da peça, ela irá deparar-se, definitivamente, com a loucura.

A fim de comparar as traduções do trecho acima, assinalamos inicialmente as escolhas de cada tradutor para a expressão *fairly steadily*: Pedreira opta por “continuamente”; Nikitin e Viéguas-Faria, por sua vez, utilizam “sem parar”. Apesar de colocarem em circulação sentidos semelhantes e de serem potencialmente sinônimos, essas expressões não apresentam a mesma força. Dizer que uma ação é repetida continuamente e dizer que ela é realizada sem parar indicam cargas de intensidade diferentes, sendo que “sem parar” representa uma força maior. Se compararmos esta didascália às que já analisamos, mais uma vez observamos que Pedreira busca suavizar o discurso, tornando-o mais ameno, mesmo que para isso seja preciso não traduzir marcadores de intensidade, como é o caso de “*fairly*”, presentes no original. Além disso, notamos que “continuamente” é mais formal do que a expressão “sem parar”. Sobre essas diferenças, van Dijk (2002a, p.248) observa que “[...] as palavras podem ser sinônimos mais ou menos próximos, que entretanto são usados em situações sociais diferentes (por exemplo, mais ou menos formais). Isso costuma implicar em pelo menos alguma variação mínima de significado ou de avaliação ou outra implicação”. Neste exemplo parece implicar, portanto, em uma variação de intensidade.

Em um segundo momento, assinalamos a maneira que cada tradutor descreve a roupa utilizada por Blanche DuBois nesta cena. Há pequenas diferenças de sentido na maneira que cada profissional utiliza para referir-se ao figurino da protagonista. O que chama a atenção, em um primeiro momento, é a impressão de maior empatia na tradução de Viéguas-Faria: ao traduzir *soiled* por encardido, ao invés de usar a palavra “sujo” como fazem Pedreira e Nikitin, a tradutora parece referir-se a um figurino antigo, mas não necessariamente mal lavado. Além disso, ela é a única que utiliza o diminutivo ao traduzir “*slippers*”, ao optar por chinelinhos, o que pode parecer indicar, neste trecho, um certo grau de afetividade ao descrever a forma como Blanche estava vestida. Além disso, mais adiante, há uma diferença mais evidente na tradução de *rhinestone tiara*: Pedreira e Nikitin traduzem este objeto como tiara de fantasia e Viéguas-Faria, por sua vez, como uma tiara de *strass*. Pedreira e Nikitin aparentemente retomam uma informação da segunda cena, pois enquanto Stanley abria o baú de Blanche e revirava seus pertences acreditou que esta era uma tiara de diamantes. Entretanto, Stella explica que o adorno era feito de *strass* e que a personagem havia usado em uma festa à fantasia. Retomar essa informação ao traduzir *rhinestone tiara*, que é literalmente uma tiara de *strass*, parece corroborar ainda mais com a recepção de Blanche DuBois como uma personagem distante da realidade, alucinada.

Por fim, grifamos como cada tradutor optou por transpor *spectral admirers* para língua portuguesa. Nikitin e Viégas-Faria mantiveram, cada um a sua maneira, o sentido presente no original, seja ao usar “admiradores espectrais” ou “admiradores-fantasmas”. Pode-se observar, apenas, que possivelmente a expressão “admiradores-fantasmas” pareça mais familiar para o público brasileiro. Entretanto, Pedreira faz uma modificação mais substancial ao optar por “admiradores elegantes”. É possível compreender, pelo contexto geral da obra, que esses admiradores não estavam ali e eram imaginários, mas é possível supor que o trecho não seja recebido da mesma forma, já que se perde uma conotação levemente sombria presente no original.

Percebemos, portanto, que ao traduzir as didascálias os tradutores imprimem suas percepções particulares de como a peça deveria ser montada, já que estes trechos descrevem o cenário e o modo de agir das personagens.

4.2.2 Autorrepresentação

Analisaremos, neste tópico, os momentos em que as falas da personagem Blanche DuBois referem-se a ela mesma. É importante perceber como cada tradutor concebe essas enunciações, já que reflete a forma como cada um, individualmente, percebe a personagem e a transpõe para a língua e cultura-alvo.

Quadro 6 – Análise comparativa da autorrepresentação: Cena 1

Fragmento 1

“Just water, baby, to chase it! Now, don’t get worried, **your sister hasn’t turned into a drunkard**, she’s just **all shaken up and hot and tired and dirty**! You sit down now, and explain this place to me! What are you doing in a place like this?” (WILLIAMS, 1977, p. 121, grifo nosso).

Tradução de Pedreira:

“Só água, meu bem. E agora, não fique preocupada. **Sua irmã não se transformou numa beberona**. Ela está **apenas um pouco agitada, com calor, cansada e suja**. Agora, sente-se aqui e explique-me este lugar! Mas o que é que você está fazendo num lugar como este?” (WILLIAMS, 1976, p. 18, grifo nosso).

Tradução de Nikitin:

“Só água, pra amaciar. Mas não se preocupe, **a sua irmã não se transformou numa alcoólotra**, ela está só **muito agitada, acalorada, cansada e imunda**! Agora sente-se e me explique isso aqui! O que é que você está fazendo num lugar como esse?” (WILLIAMS, 2004, p. 45, grifo nosso).

Tradução de Viégas-Faria:

“Água em gás, coração, só para diluir um pouquinho! Agora, não vá se preocupar, você não tem uma irmã com problemas de bebida, ela só está muito agitada e com calor e cansada e precisando de um banho! Você vai se sentar, agora, e me explicar este apartamento. O que você está fazendo num lugar assim?” (WILLIAMS, 2008, p. 22-23, grifo nosso).

Este fragmento, da primeira cena, foi retirado de uma conversa entre Stella e Blanche. A protagonista chegou há pouco tempo na casa de sua irmã e, como descrito pelas didascálias, não parece pertencer ao lugar em que se encontra. Neste momento a personagem parece estar em uma mistura de euforia, por finalmente reencontrar sua irmã, e espanto, por vê-la morando no Vieux Carré.

Neste trecho é possível perceber que a fala de Blanche indica uma possível compulsão por bebida alcoólica, que vem a tornar-se marcante no decorrer da peça. Ao dizer à Stella “don’t get worried”, a personagem já supõe que a sua irmã está preocupada com o seu comportamento, o que revela que ela possivelmente está agindo de uma maneira diferente daquela que estava habituada. Cada tradutor transpõe este indício de compulsão de uma forma, a partir da afirmação “*your sister hasn’t turned into a drunkard*”. Na tradução de Pedreira, Blanche afirma que não se transformou em uma “beberrona”, em Nikitin, em uma “alcóolotra” e, em Viégas-Faria, a personagem diz que não tem “problemas de bebida”. Partindo do pressuposto que o original não utiliza uma palavra amena, como é o caso de *drunkard* – termo que possui uma conotação ainda mais pejorativa se comparado a *drunk* (que em português teria como possível equivalente “bêbado”) –, notamos, na tradução de Viégas-Faria, a ocorrência de um eufemismo. Para van Dijk:

A conhecida figura retórica do eufemismo, um ato semântico de suavização, tem um papel importante em discursos sobre imigrantes. Dentro do quadro mais amplo da estratégia da autorrepresentação positiva, e especialmente seu correlato, a prevenção de formação de impressões negativas, opiniões negativas sobre imigrantes são geralmente suavizadas, especialmente no discurso estrangeiro. (VAN DIJK, 2012c, p.38).

Apesar de van Dijk (2012c) referir-se, na citação acima, especificamente ao discurso sobre imigrantes, podemos aplicar esta categoria à análise das falas de Blanche DuBois. É possível notar a ocorrência de eufemismo na tradução do discurso dessa personagem por Viégas-Faria. Ao optar por utilizar o termo “problemas de bebida”, a tradutora suaviza consideravelmente a palavra presente no original e ameniza, dessa forma, uma característica negativa da personagem, corroborando para sua autorrepresentação positiva. O mesmo acontece com a tradução de *dirty*: em Pedreira, esse estado aparece como “suja”; em Nikitin,

como “imunda”; e, em Viégas-Faria, como “precisando de um banho”. Aqui também Viégas-Faria recorre ao eufemismo, por meio de sua escolha lexical, e apresenta mais uma vez uma autorrepresentação menos negativa da personagem. Nikitin, por sua vez, parece reforçar uma autorrepresentação negativa ao optar por “imunda”, termo que aumentaria ainda mais a intensidade da palavra *dirty*.

Outras palavras deste fragmento, como *shaken up* e *hot*, apresentam diferenças menos significativas nas traduções. A tradução de Pedreira é a única que opta por relacionar o modificador “pouco” ao adjetivo agitada para traduzir a expressão *shaken up*. Para traduzir *hot*, por sua vez, Nikitin é o único tradutor que utiliza o adjetivo “acalorada” ao invés de “com calor”. Viégas-Faria apresenta a mesma escolha de Nikitin para a expressão *shaken up*, e para o adjetivo *hot* a mesma de Pedreira. Essas diferenças, por sua vez, não parecem mudar a recepção da obra à cultura de chegada.

Quadro 7 – Análise comparativa da autorrepresentação: Cena 1

Fragmento 2
<p>“I was so exhausted by all I’d been through my – nerves broke. [...] <u>I was on the verge of – lunacy, almost!</u>” (WILLIAMS, 1977, p. 122, grifo nosso).</p>
<p>Tradução de Pedreira: “Fiquei de tal modo exausta com tudo que me aconteceu, que meus nervos não resistiram. [...] <u>Estive mesmo à margem da demência.</u>” (WILLIAMS, 1976, p. 20, grifo nosso).</p>
<p>Tradução de Nikitin: “Com tudo o que eu tenho passado, fiquei tão exausta que os meus nervos – não aguentaram [...] <u>Eu estava à beira – da loucura!</u>” (WILLIAMS, 2004, p. 47, grifo nosso).</p>
<p>Tradução de Viégas-Faria: “Eu estava tão cansada com tudo o que passei que os meus nervos não aguentaram [...] <u>Fiquei à beira da... loucura, quase!</u>” (WILLIAMS, 2008, p. 24, grifo nosso).</p>

O contexto deste fragmento é o mesmo do anterior. Apesar de discutirmos aqui, mais uma vez, a escolha lexical realizada por cada tradutor, julgamos este recorte relevante por tratar-se de uma temática que irá circunscrever a personagem por toda a peça: a loucura (tema que retomaremos ao discutir os resultados das análises). Observamos, sobretudo, como os tradutores trabalharam com o trecho “I was on the verge of – lunacy, almost!”.

Para traduzir “lunacy”, Pedreira utiliza a palavra “demência”, que pode ser compreendida como cognato de “loucura”. Essa escolha possivelmente reflete o contexto de

produção em que esta tradução foi lançada, já que o termo, que está caindo cada vez mais em desuso, era mais recorrente no início dos anos 70. Isso explica porque o leitor atual pode ter uma imagem ainda mais pejorativa ao interpretar este termo, mas supomos que isso dificilmente aconteceria com um leitor contemporâneo à Pedreira. Nikitin e Viégas-Faria optam por utilizar o termo “loucura”, mais corrente nos dias atuais. Entretanto, observamos uma diferença significativa nessas duas traduções: Nikitin não utiliza o modificador “quase”, o que intensifica a ideia de que a personagem apresentava delírios.

Além disso, nota-se também a forma que o verbo *was* foi transposto para língua portuguesa por esses tradutores. Pedreira e Nikitin optam por utilizar o verbo “estar”, e Viégas-Faria escolhe “ficar”. O verbo “ficar” indica maior duração de determinada ação do que “estar”, que geralmente é utilizado para descrever estados transitórios. Dessa forma, é possível afirmar que a situação descrita por Blanche tem maior duração na tradução de Viégas-Faria. Analisando, também, o tempo verbal escolhido por cada tradutor, observa-se que Nikitin também acrescenta um marcador de duração ao utilizar o verbo conjugado no pretérito imperfeito do indicativo, que indica que a ação iniciou-se em determinado momento no passado e perdurou por algum tempo. Assim, concluímos que é possível supor que a tradução de Pedreira indique uma brevidade maior para este estado se comparada às demais.

Quadro 8 – Análise comparativa da autorrepresentação: Cena 5

Fragmento 3

“Because of **hard knocks my vanity’s been given**. What I mean is – he thinks I’m sort of – **prim and proper**, you know! [She laughs out sharply.] I want to *deceive* him enough to make him – want me...” (WILLIAMS, 1977, p.171, grifo original e nosso).

Tradução de Pedreira:

“Por causa **dos duros golpes que a minha vaidade já recebeu**. O que quero dizer é... que ele pensa que eu sou... **pura e correta**. Quero **enganá-lo** o bastante para fazer com que ele... com que ele... me deseje.” (WILLIAMS, 1976, p. 116, grifo nosso).

Tradução de Nikitin:

“Por causa **das pancadas que a minha vaidade já tomou**. O que eu quero dizer é que – ele pensa que eu sou – **casta e correta**, você sabe! [Ri abrupta e agudamente.] Quero **iludi-lo** o bastante pra fazer com que ele – me queira...” (WILLIAMS, 2004, p. 138, grifo nosso).

Tradução de Viégas-Faria:

“Por causa dos **golpes duros que a minha vaidade andou recebendo**. O que estou dizendo é que... ele acha que sou **moralista e corretíssima**, você sabe. [Ri uma gargalhada áspera] E eu quero que ele **continue enganado** comigo só o tempo suficiente para que ele... me deseje...” (WILLIAMS, p. 87-88, grifo nosso).

Nesta fala Blanche DuBois responde à interrogação da irmã sobre sua vontade de unir-se, de fato, a Mitch. À pergunta da irmã, Blanche responde que sim, que anseia pela companhia do amigo de Stanley e explica que espera que ele continue a acreditar que ela corresponde àquilo que ele imagina. Fica claro, portanto, que a protagonista eventualmente revela que usa temporariamente uma máscara para que ela possa alcançar o que parece ser a única forma de sair da casa de sua irmã.

Ao analisar as traduções, notamos diferenças marcantes nas escolhas lexicais e sintáticas desses tradutores. Em um primeiro momento, discutiremos a tradução de “*hard knocks my vanity’s been given*”. Neste trecho não consideramos muito significativa a diferença entre “pancadas” ou “golpes duros”. Entretanto, notamos que a utilização de tempos verbais diferentes para transpor *has been given* para língua portuguesa provoca marcas díspares nos textos de chegada. A tradução de Viégas-Faria é a única que utiliza um tempo verbal que marca que esta ação perdurou por um tempo no passado, ao optar pelo gerúndio “andou recebendo”, o que produz um efeito de sentido que expressa que a protagonista teria sofrido por mais tempo no passado. No segundo grifo é possível perceber, por sua vez, que ao traduzir *prim e proper* esta profissional também é a única que utiliza um superlativo, ao escolher “corretíssima” como cognato de *proper*. A diferença pode parecer sutil, mas aos olhos do leitor alguém que não é corretíssimo pode ser, minimamente, correto. Entretanto, o mesmo não acontece se o vocábulo correto é utilizado: quem não é correto é incorreto. Assim sendo, o *pathos* parece mais favorável a Blanche na tradução de Viégas-Faria.

Ademais, percebe-se ainda uma diferença na agentividade do verbo *deceive* no original. Blanche DuBois é a agente deste verbo no original e nas traduções de Pedreira e Nikitin. Entretanto, na tradução de Viégas-Faria, há uma estrutura passiva: ela não é mais a agente da ação, e Mitch continuaria “enganado” para, ao final, supostamente casar-se com ela. Van Dijk (2012a, p.250) especifica esta variação como uma mudança de perspectiva no discurso:

Um caso específico de variação de perspectiva é o da variação em agentividade, com sua expressão na alternância sintática entre estruturas ativas e passivas. Em termos semânticos, podemos descrever um ato como algo em que alguém se engaja (Agente) ou como algo por quem o descreve e para quem (Saeed, 1997:165). A variação sintática (por exemplo, voz ativa ou voz passiva) pode expressar diferentes graus de ênfase dados a essa agentividade, mas a variação pode também ser detectada semanticamente, conforme representamos as ações na perspectiva dos agentes ou dos pacientes. Assim, as ideologias subjacentes e as atitudes sociais que elas organizam controlam uma estratégia de discurso geral que temos chamado o ‘quadrado ideológico’. Este se aplica a todos os níveis do discurso, desde a seleção do assunto [*topic*] até o léxico, as metáforas e as estruturas visuais: os membros inseridos no grupo dominante tendem a ressaltar *As Nossas coisas boas* e as *coisas ruins Deles* e a

minimizar *As Nossas coisas ruins* e as *coisas boas Deles* (Van Dijk, 1998). (VAN DIJK, 2012a, p.250).

Dessa forma, ao utilizar a voz passiva a tradução de Viégas-Faria parece minimizar “*As Nossas coisas ruins*”, se pensarmos nesta tradutora como a única mulher a traduzir o discurso de Blanche DuBois.

Quadro 9 – Análise comparativa da autorrepresentação: Cena 9

Fragmento 4

“I don’t want realism. [...] Yes, yes, magic! I try to give that to people. **I misrepresent things to them.** I don’t tell the truth. I tell what *ought* to be truth. And if that is sinful, then **let me be damned for it!** – *Don’t turn the light on!*” (WILLIAMS, 1977, p. 204, grifo nosso).

Tradução de Pedreira:

“Não quero realismo. [...] Sim, sim, magia. É o que eu tento dar às pessoas. **Não digo a verdade,** digo o que deveria ser verdade. E se isso é pecado, **que eu seja amaldiçoada para sempre.** Não acenda a luz!” (WILLIAMS, 1976, p. 169, grifo nosso).

Tradução de Nikitin:

“Eu não quero realismo [...] É sim, magia! É isso o que eu tento dar pras pessoas. **Eu transfiguro as coisas.** Eu não digo a verdade. Eu digo o que deveria ser a verdade. E, se isso é pecado, **que eu seja maldita por isso!** – *Não acenda a luz!*” (WILLIAMS, 2008, p. 195, grifo nosso).

Tradução de Viégas-Faria:

“Eu não quero realismo. [...] Sim, sim, magia! Tento dar isso às pessoas. **Fantasio as coisas para elas.** Eu não digo a verdade, eu digo o que *deveria* ser verdade. E, se isso é pecado, então **que eu seja condenada ao inferno por isso!** ...*Não acenda a luz!*” (WILLIAMS, 2008, p. 128, grifo nosso).

Este fragmento consiste em uma resposta que Blanche dá às denúncias de Mitch, que a acusa de não ser limpa o suficiente para o matrimônio, após ouvir o que Stanley dissera sobre seu passado. Em contrapartida, ela busca explicar que sua conduta não é necessariamente baseada na realidade. Parte dessa confissão da protagonista, como o trecho do fragmento “*I misrepresent things to them*”, não está presente na tradução de Pedreira. Nikitin e Viégas-Faria, por sua vez, optam por verbos diferentes como cognato de *misrepresent*: “transfiguro” e “fantasio”, respectivamente. Nota-se que o verbo “transfigurar”, neste contexto, possui uma conotação mais negativa se comparado a “fantasiar”, já que a primeira opção aproxima-se mais de uma ideia de deturpação e a segunda, por sua vez, de criação. A segunda opção, portanto, além ser mais facilmente associada à concepção de magia, constrói uma imagem mais favorável à personagem.

Destacamos, também, a escolha dos tradutores para “*let me be damned for it!*”. Os tradutores utilizam o que poderia ser classificado por van Dijk (2012a) como sinônimos, já que são palavras ou expressões que possuem o mesmo significado, mas que são utilizadas em situações diferentes. Podemos considerar que “amaldiçoada” e “maldita”, escolhas de Pedreira e Nikitin, respectivamente, não pertencem a este paradigma, já que são utilizadas de forma semelhante. Entretanto, “condenada ao inferno”, escolha de Viégas-Faria, indica uma consequência mais grave para as ações de Blanche, pensando em uma cultura cristã. Resulta, assim, na aceitação de resultados ainda mais graves para dizer apenas o que “deveria” ser verdade.

Quadro 10 – Análise comparativa da autorrepresentação: Cena 10

Fragmento 5

“So I **could twist the broken end in your face.**” (WILLIAMS, 1977, p. 215, grifo nosso).

Tradução de Pedreira:

“Para **espetar essa garrafa na sua cara.**” (WILLIAMS, 1976, p. 188, grifo nosso).

Tradução de Nikitin:

“Pra **rasgar a tua cara!**” (WILLIAMS, 2004, p. 214, grifo nosso).

Tradução de Viégas-Faria:

“Pra **eu poder enfiar e girar o vidro quebrado nessa sua cara!**” (WILLIAMS, 2008, p. 143, grifo nosso).

Esta é a penúltima fala de Blanche pouco antes de Stanley violentá-la. Neste momento a protagonista segura uma garrafa quebrada que ela supostamente usaria para se defender de seu agressor. Na tradução de Pedreira, ao anunciar sua ameaça, Blanche parece menos hostil se comparada às demais, já que “espetar” possivelmente causaria um dano menor do que “rasgar” ou “enfiar e girar” um objeto de vidro no rosto de alguém. Ademais, podemos observar que apenas na tradução de Viégas-Faria Blanche anuncia que o vidro estava quebrado, conforme o original. Supõe-se que as outras traduções não colocaram esta observação em evidência porque a encenação, por meio da linguagem não verbal, traria esta informação; ao mesmo tempo, ao manter esta informação na fala da personagem, a tradução de Viégas-Faria potencializa a ameaça. Há, ainda, se pensarmos na performatividade dessas enunciações, uma diferença no tempo que a atriz em cena irá levar para expressar-se por este fragmento. Apesar de curto, o enunciado de Blanche na tradução de Nikitin parece transmitir muita força, por utilizar um verbo de conotação violenta como “rasgar” em uma frase curta e, conseqüentemente, ríspida.

Notamos, até aqui, que a tradução de Nikitin comumente traz palavras que exprimem uma conotação mais violenta, se comparada às demais traduções publicadas no Brasil. Isto traz uma espécie de paradoxo ao pensarmos na leitura do leitor de chegada: ao mesmo tempo em que apresenta uma personagem mais forte, que expressa mais raiva, corrompe de uma forma mais acentuada o que seria um comportamento socialmente aceito por uma mulher.

4.2.3 *Blanche pelos outros*

Neste tópico, por sua vez, analisaremos a tradução de trechos em que os outros personagens referem-se a Blanche DuBois, seja quando conversam entre si, seja quando dirigem-se a essa personagem, caracterizando-a. Aqui pode ser percebida a forma como cada tradutor interpreta as relações de poder inerentes à trama da peça, já que eventualmente será possível perceber, indiretamente, seu posicionamento diante de determinado conflito.

Quadro 11 – Análise comparativa de Blanche pelos outros: Cena 2

Fragmento 1

“I’m going to try to keep Blanche out till the party breaks up because **I don’t know how she would take it**. So we’ll go to one of the little places in the Quarter afterwards and you’d better give me some money [...] She’s soaking in a hot tub to quiet her nerves. **She’s terribly upset.**” (WILLIAMS, 1977, p. 131, grifo nosso).

Tradução de Pedreira:

“Quero ver se fico fora com Blanche até o pôquer acabar. **Não sei o que ela acharia desse jogo aqui em casa.** Por isso, nós vamos depois a um desses lugarzinhos do bairro e eu vou precisar de dinheiro. [...] De molho, num banho quente, para acalmar os nervos. **Está terrivelmente descontrolada.**” (WILLIAMS, 1976, p. 40, grifo nosso).

Tradução de Nikitin:

“Vou ver se fico fora com Blanche até a festinha terminar, porque **não sei o que é que ela vai achar disso.** Então mais tarde a gente vai sentar num desses lugares aqui do bairro, e por isso é bom você me dar algum dinheiro. [...] De molho num banho quente pra acalmar os nervos. [...] **Ela está muito abalada.**” (WILLIAMS, 2004, p. 66, grifo nosso).

Tradução de Viégas-Faria:

“Vou tentar manter a Blanche fora de casa até que termine a sua partida, porque **eu não sei se ela ia entender.** Então a gente vai a um daqueles lugarzinhos do French Quarter depois, e acho bom você me dar algum dinheiro. [...] Na banheira, relaxando num banho quente para acalmar os nervos. **Ela está bem aborrecida. Mais, até: amolada.**” (WILLIAMS, p. 36, grifo nosso).

O texto acima se refere a uma fala de Stella, que conversa com o marido sobre o que ela pretende fazer durante a noite com sua irmã, para evitar permanecer em casa durante o encontro de Stanley e seus amigos para jogar pôquer. A fim de justificar a necessidade desse passeio,

Stella diz que não sabe: “o que ela acharia do jogo aqui em casa”; “o que é que ela vai achar disso”; “eu não sei se ela ia entender”. Nas traduções de Pedreira e Nikitin, percebe-se que a personagem não sabe ao certo como Blanche avaliaria o encontro, já que o verbo “achar”, neste trecho, teria um sentido semelhante se fosse substituído por “pensar”, por exemplo. Na tradução de Viégas-Faria, por sua vez, a personagem parece ainda mais distante do que irá ocorrer: ela não irá avaliar o que irá acontecer, mas talvez simplesmente não compreenderá o que irá acontecer. Nesta tradução, portanto, a distinção de Blanche em relação às outras personagens é ainda mais marcada.

Marcamos também, neste mesmo trecho, o momento em que Stella descreve o estado de ânimo de sua irmã. Na tradução de Pedreira ela está “terrivelmente descontrolada”, em Nikitin, “muito abalada” e, em Viégas-Faria, “bem aborrecida. Mais, até: amolada”. Neste caso é possível supor que a tradução de Pedreira transmita uma ideia mais negativa da personagem, já que o adjetivo “descontrolada” possui uma carga mais pejorativa se comparado aos demais: aqui Blanche perde um controle que supostamente deveria possuir sob determinada situação. Estar abalada, aborrecida ou amolada refere-se a estados de espírito consequentes do sentimento da personagem, e não indica necessariamente que ela não tinha motivo ou razão específica para apresentar-se daquela forma. O descontrole, por sua vez, transmite a ideia de uma reação inexplicável ou que não condiz com a situação em que a personagem está inserida. No caso, observa-se ainda que seu estado de espírito é ainda pior em Viégas-Faria, já que ela acrescenta “mais até: amolada”.

Quadro 12 – Análise comparativa de Blanche pelos outros: Cena 7

Fragmento 2

“She’s not going back to teach school! In fact I am willing to bet you that she never had no idea of returning to Laure! She didn’t resign temporarily from the high school because of her nerves! No, siree, Bob! She didn’t. They kicked her out of that high school before the spring term ended – and I have to tell you the reason that step was taken! **A seventeen-year-old boy – she’d gotten mixed up with!**” (WILLIAMS, 1977, p. 188, grifo nosso).

Tradução de Pedreira:

“Ela não vai voltar a ensinar na escola! Para falar a verdade, estou querendo apostar com você que ela jamais teve a idéia de voltar a Laure! Ela não se demitiu temporariamente do ginásio por causa dos nervos. Chutaram ela de lá... e detesto ter que lhe dizer a razão por que tomaram essa medida! **Um rapazinho de dezoito anos... ela se meteu com ele!**” (WILLIAMS, 1976, p. 145, grifo nosso).

Tradução de Nikitin:

“Ela não vai mais dar aulas na escola! Posso apostar com você que ela nunca pensou em voltar pra Laure! Ela não pediu demissão temporária por causa dos nervos! Não, senhora! Nada disso. Chutaram ela de lá antes do fim do semestre – e eu odeio te dizer isso, mas – sabe qual foi o motivo? **Um menino de dezessete anos – ela se envolveu com um menino de dezessete anos!**” (WILLIAMS, 2004, p. 168-169, grifo nosso).

Tradução de Viégas-Faria:

“Ela não vai voltar pro seu cargo de professora! A bem da verdade, tô disposto a apostar com você que ela não tem a menor intenção de voltar pra Laurel! Ela não se demitiu temporariamente da escola por causa dos nervos! Não, senhor! Nada disso. Eles que deram um chute bem dado nela, despediram ela da escola antes mesmo de terminar o primeiro semestre, ainda agora no período escolar de primavera... e me dá pena ter de contar pra você, Stella, por que razão fizeram isso! Um rapaz de dezessete anos... ela se envolveu com ele!” (WILLIAMS, p. 109, grifo nosso).

Retirado da sétima cena, este trecho traz uma fala de Stanley ao conversar com sua esposa, Stella. Ele afirma que Blanche perdera o emprego de professora por envolver-se com um de seus alunos. Selecionamos este trecho para mostrar, mais uma vez, como a tradução de Pedreira busca – à sua maneira – uma neutralização da trama, principalmente pela época em que ela foi lançada. Assim, esta tradução é a única que apresenta que este aluno teria dezoito anos, o que contradiz a informação do original. Essa censura indica, certamente, uma forma de evitar que a plateia da época ficasse muito desconcertada com a peça.

A tradução de Nikitin, por sua vez, reforça essa informação que é alterada por Pedreira, ao afirmar duas vezes a idade do rapaz, estrutura que não está presente no original. Assim, podemos considerar que, se Pedreira procura atenuar o comportamento da protagonista, Nikitin busca acentuar essas atitudes. Viégas-Faria, por sua vez, é a única a traduzir “boy” por rapaz, palavra que marca a juventude dessa personagem (que não participa diretamente da trama) de maneira mais sutil se comparada às escolhas de Pedreira e Nikitin: “rapazinho” e “menino”, respectivamente. Como registra a idade dessa personagem conforme o original, a tradução de Viégas-Faria possivelmente irá transmitir uma imagem mais positiva da protagonista, sem omitir necessariamente as informações presentes no original. Em contrapartida, ao repetir a idade de seu ex-aluno a tradução de Nikitin parece reforçar a construção de uma imagem negativa de Blanche DuBois.

Quadro 13 – Análise comparativa de Blanche pelos outros: Cena 7

Fragmento 3

“I don’t believe all of those stories and I think your supply-man was mean and rotten to tell them. It’s possible that some of the things he said are partly true. There are things about my sister I don’t approve of – things that caused sorrow at home. She was always – flighty!” (WILLIAMS, 1977, p. 189, grifo nosso).

Tradução de Pedreira:

“Não acredito em nenhuma dessas histórias e acho que o seu fornecedor foi muito reles e ordinário em contá-las. É possível que alguma dessas coisas que ele disse sejam, em parte, verdadeiras. Minha irmã faz coisas que eu não aprovo... coisas que nos preocupavam em casa. Ela sempre foi... avoadada” (WILLIAMS, 1976, p. 147, grifo nosso).

Tradução de Nikitin:

“Não acredito em nenhuma dessas histórias, e acho que o seu fornecedor é um canalha. Pode ser que uma coisa ou outra do que ele disse tenha um fundo de verdade. Tem certas coisas da minha irmã que eu não aprovo – coisas que causavam muito desgosto em casa. Ela sempre foi meio – volúvel!” (WILLIAMS, 2004, p. 171, grifo nosso).

Tradução de Viégas-Faria:

“Eu não acredito em nenhuma dessas histórias, e acho que seu fornecedor foi cruel e desprezível, contando isso tudo. É possível que algumas coisas que ele disse sejam parcialmente verdade. Tem coisas sobre a minha irmã que eu não aprovo... coisas que causaram muito sofrimento na nossa família. Ela sempre foi... de altos e baixos” (WILLIAMS, p. 111, grifo nosso).

Stanley afirmara, em outro momento da mesma cena da qual retiramos o fragmento anterior, que um de seus conhecidos que trabalhava em Laurel lhe dera informações sobre o comportamento de Blanche DuBois, que poderia ser considerado promíscuo e, conseqüentemente, inadequado para uma mulher. Stella, por sua vez, afirma que não confia em tudo que este informante dissera e explica que possivelmente o que este homem lhe contara não era completamente verdadeiro.

Sabemos que Stanley recorrera, portanto, à estratégia da evidencialidade para conceder autoridade a seu discurso, a qual, segundo Van Dijk, consiste em:

EVIDENCIALIDADE (SIGNIFICADO, ARGUMENTAÇÃO). [...] As reclamações ou pontos de vista em um argumento são mais plausíveis quando os locutores apresentam alguma evidência ou prova para seu conhecimento ou opinião. Isso pode acontecer através de referências a figuras de AUTORIDADES ou instituições [...], ou por várias formas de Evidencialidade: como ou onde eles conseguiram as informações. [...] (VAN DIJK, 2012c, p.39).

Desde o início da trama, ele desconfia de DuBois e passa a investigá-la. Alguns personagens externos à trama lhe dão informações sobre Blanche, e mesmo que nem todas as suspeitas de Stanley se confirmem, esses “desconhecidos” passam a ter uma espécie de “voz de autoridade” na trama, já que eles trarão informações que Stanley utilizará contra a protagonista. Curiosamente, por mais que Stella não confie completamente nesses informantes, são essas histórias que irão, por fim, mudar o destino da protagonista.

Entre as diferenças lexicais grifadas no trecho, destacamos, sobretudo, as causas que o comportamento de Blanche trouxe à sua família e sua descrição como “*flighty*”. A tradução de Pedreira ameniza as conseqüências que a família de DuBois vivera, ao afirmar que eles ficavam preocupados apenas: em contrapartida, nas outras traduções, esse mesmo comportamento causou desgosto ou sofrimento. A tradução de “*flighty*”, por sua vez, apresenta uma carga

negativa menor na tradução de Viéguas-Faria, por Stella dizer apenas que a irmã é “de altos e baixos”. A palavra volúvel é a que possivelmente carrega a maior carga negativa entre as destacadas acima, utilizada pela tradução de Nikitin. “Avoada”, por sua vez, parece a mais próxima do sentido literal se comparado ao original.

Quadro 14 – Análise comparativa de Blanche pelos outros: Cena 8

Fragmento 4

“And wasn’t we happy together? Wasn’t it all okay? Till she showed here. Hoity-toity, describing me as an ape.” (WILLIAMS, 1977, p. 199, grifo nosso).

Tradução de Pedreira:

“E não éramos felizes juntos? E tudo não andava direito até que ela apareceu aqui? Metida a besta, dizendo que eu era um gorila.” (WILLIAMS, 1976, p. 162, grifo nosso).

Tradução de Nikitin:

“A gente não era feliz? Não estava tudo certo? Até que ela apareceu aqui. Toda metida a besta, me chamando de macaco pra baixo.” (WILLIAMS, 2004, p. 186, grifo nosso).

Tradução de Viéguas-Faria:

“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” (WILLIAMS, p. 122, grifo nosso).

Stanley, neste diálogo, conversa com Stella sobre as mudanças que aconteceram no relacionamento dos dois desde a chegada de Blanche. No primeiro grifo do original, há um desvio de concordância verbal, de acordo com a gramática normativa de língua inglesa. Nas traduções para a língua portuguesa, encontra-se um desvio da norma culta de natureza semelhante apenas na tradução de Viéguas-Faria, que opta por transpô-lo como um desvio de concordância nominal em “os dois junto”.

Além disso, ao criticar Blanche e afirmar que ela o descrevia como *ape* (“macaco” na tradução de Nikitin e Viéguas-Faria; “gorila”, em Pedreira), a única tradução que utiliza um intensificador para essa expressão, que não está presente no original, é a de Nikitin, ao acrescentar “pra baixo”. Dessa forma, podemos considerar que a maneira como Stanley descreve que Blanche o criticava é mais intensa em Nikitin.

Assim, por este fragmento podemos levantar a hipótese de que as primeiras traduções corroboram para dar uma maior autoridade ao discurso de Stanley, ao ignorar o perceptível desvio da norma culta presente no original. Além disso, Nikitin potencializa ainda mais o discurso desta personagem ao acentuar ainda mais as críticas que Blanche DuBois lhe fazia.

Assim, notamos que Viégas-Faria não é a única a minimizar “*As Nossas coisas ruins*” (VAN DIJK, 2012a, p.250), já que aparentemente Pedreira e Nikitin tendem a ressaltar “*As Nossas coisas boas*” (VAN DIJK, 2012a), ao corroborar com uma apresentação mais favorável de Stanley Kowalsky.

Quadro 15 – Análise comparativa de Blanche pelos outros: Cena 10

Fragmento 5

“And look at yourself! Take a look at yourself in that worn-out Mardi Gras outfit, rented for fifty cents from some rag-picker! And with the crazy crown on! What queen do you think you are!” (WILLIAMS, 1977, p. 213, grifo nosso).

Tradução de Pedreira:

“E olhe para você! Olhe-se nessa fantasia de carnaval alugada por cinquenta centavos, de algum trapaceiro. E com essa coroa maluca. Que rainha você pensa que é?” (WILLIAMS, 1976, p. 184, grifo nosso).

Tradução de Nikitin:

“E olha só pra você! Olha só você nessa fantasia de carnaval decadente, alugada de um carroceiro qualquer! E essa coroa maluca na cabeça! Que rainha você pensa que é?” (WILLIAMS, 2004, p. 210, grifo nosso).

Tradução de Viégas-Faria

“E olhe só pra você! Dê uma olhada em você, nessa roupa de carnaval já gasta de tanto sair no Mardi Gras, alugada por cinquenta centavos de algum trapeiro! E com essa coroa maluca! Que rainha você pensa que é?” (WILLIAMS, 2008, p. 139, grifo nosso).

Neste fragmento Stanley descreve o figurino de Blanche na penúltima cena. Entre as descrições grifadas acima, consideramos a de Nikitin mais pejorativa, ao classificar sua vestimenta carnavalesca como “decadente” – no original *worn-out*, este adjetivo não está presente na tradução de Pedreira e em Viégas-Faria aparece como “já gasta”. Ainda no mesmo trecho, “carroceiro” e “trapeiro” podem ser considerados cognatos; “trapaceiro”, entretanto, não parece ser um equivalente semântico adequado para “*rag-picker*”, o que distancia a tradução de Pedreira do sentido que se pode depreender do original.

Percebe-se, ainda, na tradução de Viégas-Faria, um retorno à obra original que não está presente nas demais, ao citar o *Mardi Gras*, conhecido carnaval de Nova Orleans. Mesmo que esta tradutora não tenha consultado as traduções anteriores, curiosamente percebe-se nesta obra, em alguns momentos (como o fragmento acima e a primeira didascálias apresentada por este trabalho), um retorno à obra original característica das retraduições (MATTOS; FALEIROS, 2014). Esse retorno, por sua vez, traz uma ideia mais ostensiva às descrições de Blanche

DuBois, se pensarmos em uma cultura de chegada que comumente valoriza a cultura norte-americana.

Dessa forma, é possível afirmar que, também neste trecho, a imagem de Blanche DuBois expressa pelas demais personagens da peça parece mais favorável na tradução de Viégas-Faria.

4.3 Três traduções, três construções possíveis para Blanche DuBois

Considerando os excertos apresentados na seção anterior, acreditamos ser possível observar que *Um Bonde Chamado Desejo* representa um exemplo de como retraduições podem exibir uma nova inscrição de discurso na cultura de destino. Os motivos para sua produção, ainda, podem ser diversos. Pensamos, aqui, em retradução como o processo de realizar uma nova tradução de uma obra que já foi previamente traduzida para aquela mesma língua, sentido que tem sido cada vez mais estabilizado (MATTOS; FALEIROS, 2014).

No caso das traduções de *Um Bonde Chamado Desejo* publicadas no Brasil, é possível perceber que Pedreira apresentou a obra ao cenário cênico local e Nikitin, por sua vez, busca retomar marcas linguísticas presentes no original que não foram mantidas por Pedreira. Nesse sentido, é possível verificar o que vem sendo discutido desde o texto fundador de Berman sobre a retradução no campo dos Estudos da Tradução:

O ponto de contato é simples: a primeira tradução é natulizadora, na medida em que introduz a obra estrangeira a essa cultura receptora, reduz a alteridade, a fim de melhor integrá-la a essa cultura outra que a recebe, aclimatando-a a partir de imperativos socioculturais que privilegiam o destinatário. A retradução, por sua vez, faz um movimento ao encontro do texto-fonte [...] Nesse gesto de *retour* [retorno] (Gambier, 1994) ao original, busca-se a afirmação do outro na tradução, sua estranheza, sua estrangeiridade. A tradução-introdução/tradução-aclimação dá lugar, assim, a uma tradução que lança luz às especificidades linguísticas, estilísticas, textuais daquele texto fonte, retraduzindo-o na sua singularidade. (MATTOS; FALEIROS, 2014, p.40-41).

Mattos e Faleiros (2014) enumeram diversas razões para que comumente uma obra seja retraduzida. Pensando especificamente no caso de *Um Bonde Chamado Desejo* no Brasil, elencamos alguns desses motivos, a fim de buscar responder à pergunta: por que publicar três traduções (e ainda retraduzi-la, posteriormente, como fez Rafael Gomes) de uma mesma obra?

1) retraduzimos porque uma tradução não é satisfatória; gesto de retorno ao original, busca-se restituir e recuperar determinados aspectos linguísticos, textuais, estilísticos etc. considerados fundamentais na obra em questão. [...] 3) retraduzimos porque as traduções envelhecem [...] 5) retraduzimos porque queremos ressignificar determinado autor ou texto no sistema de chegada [...] 7) retraduzimos porque questões editoriais, comerciais ou mercadológicas assim exigem [...] 8) e

retraduzimos, finalmente, porque temos outra leitura daquele texto, não contemplada nas traduções anteriores. [...] (MATTOS; FALEIROS, 2014, p.49-50).

É justamente pela possibilidade de inúmeras leituras suscitadas por *Um Bonde Chamado Desejo* que podemos afirmar que a obra, já considerada um dos textos fundadores do teatro americano, pode ser vista como um clássico. O Clássico, que antes do romantismo era lido a partir de um modelo aristotélico e percebido como algo plano e moralizante, estabelecido como uma unidade que apresentava um caminho interpretativo “único”, passou a ser entendido, no Romantismo, a partir de si mesmo, e a servir como um *medium-de-reflexão* que cria uma relação entre leitor e obra. Essa nova percepção soma-se ao entendimento de que o Clássico não é definitivo, mas é algo incompleto, que através da reflexão do leitor se deixa “desdobrar, absolutizar e dissolver-se no meio da arte” (BENJAMIN, 2002, p.86).

Essas retraduições, por sua vez, demonstram a incompletude de uma obra que não se esgota, e por isso é constantemente traduzida para diversas línguas e, eventualmente, retraduzida. Esperamos ter mostrado, neste trabalho, como as escolhas lexicais realizadas por cada tradutor foram capazes de exprimir diferentes leituras dessa mesma peça.

Percebemos, portanto, que a tradução não é uma atividade neutra e que cada profissional imprime, à sua maneira, suas crenças e sua ideologia em sua prática tradutória, mesmo que em pequenas marcas. Notamos que a descrição dos atores, de certa forma, constrói uma imagem mais favorável à Blanche DuBois na tradução de Viégas-Faria, única mulher que traduziu a peça entre as publicações brasileiras de *Um Bonde Chamado Desejo*. Dessa forma, nas traduções dessa peça nota-se o que observa van Dijk (2012c): os membros de um endogrupo comumente são caracterizados positivamente em suas autorrepresentações e aqueles que pertencem ao exogrupo, por sua vez, costumam ser caracterizados negativamente.

É importante considerar, ainda, que por mais que a construção de Blanche DuBois em Viégas-Faria seja mais favorável, já que se aproxima mais do que é esperado socialmente de um comportamento feminino, ao externar mais raiva em seu discurso essa mesma personagem também exprime certa resistência à sua condição na tradução de Nikitin, o que lhe confere mais força. Entretanto, como não se espera que uma mulher externar sentimentos intensos e negativos como ódio e esforce-se constantemente para parecer agradável (ADICHIE, 2014), essa tradução pode corroborar, de certa forma, para uma leitura que comumente responsabiliza Blanche por seu desfecho final (VLASAPOLOS, 1986). O trabalho de Brutus Pedreira, por sua vez, reflete a censura de seu contexto de produção e busca por uma obra menos impactante, mesmo que

para isso seja preciso esquivar-se do original – o mesmo é notado por Rodrigues (2011), ao analisar as marcas de virilidade presentes no discurso de Kowalsky nas traduções de Nikitin e Pedreira.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho consiste em uma etapa de uma pesquisa que não se esgota, necessariamente, aqui. Como foi possível perceber pelos fragmentos selecionados, as escolhas discursivas dos tradutores de *Um Bonde Chamado Desejo* constituem um vasto terreno para análise. Acreditamos, ainda, que o mesmo possa ser feito com diversas traduções: por partir de um modelo mental que é, por sua própria definição, singular e subjetivo, essa atividade sempre será realizada de forma diversa por profissionais diferentes.

Por mais que muito já tenha se falado sobre a obra de Tennessee Williams, consideramos que ainda há muito a ser dito sobre sua recepção no Brasil. Além de ter sido traduzida por diversos profissionais, a obra vem sendo encenada no país desde os anos 60 e sua última montagem, de Rafael Gomes (realizada em 2015), demonstra que o público ainda tem contato e deseja assistir à peça. Além disso, há uma gama de releituras que mostra como essa obra tem sido reapropriada pelo público brasileiro, como, por exemplo, a peça *A Noite em que Blanche 5 Chorou sobre Minha Pobre Alma*, em que a personagem de Williams reaparece em outra trama.

Em nosso trabalho, procuramos mostrar, a partir de uma fundamentação em teorias da tradução e do discurso, que diferentes traduções colocam em circulação sentidos diversos daqueles provavelmente produzidos inicialmente. No caso específico de *Um Bonde Chamado Desejo* no Brasil, notamos que esses textos, por sua vez, possuem cargas ideológicas diferenciadas, principalmente no que se refere à construção da protagonista da peça – Blanche DuBois. Cabe comentar, ainda, que esquematizar uma comparação entre essas traduções para investigar o que inicialmente parecia ser apenas uma “impressão” não foi simples. A extensão do *corpus*, a escolha de ferramentas que auxiliassem neste processo de análise e o tempo limitado para o término desta investigação foram fatores que dificultaram a escrita da dissertação, que possivelmente nunca será efetivamente finalizada.

Priorizamos, sobretudo, as marcas de discurso que apontavam um embate entre Stanley Kowalsky e Blanche DuBois, a partir das quais foi possível debater questões relacionadas à representação do gênero feminino realizada pela protagonista, por concordarmos com Vlasopolos (1986) e considerarmos esta uma das principais razões de conflito da trama. Entretanto, ressaltamos que há, ainda, um embate econômico entre essas duas personagens, que não se comunicam efetivamente entre si, como observa Viégas-Faria (2017) em entrevista: Blanche DuBois representa uma mulher culta da aristocracia agrária já decadente no sul dos Estados Unidos e Kowalsky, por sua vez, um proletariado de baixa escolaridade.

Concluimos, dessa forma, que a hipótese que motivou a elaboração deste trabalho confirma-se quando deparamos as traduções brasileiras frente a frente: a imagem de Blanche DuBois criada por Viégas-Faria é, de fato, mais favorável se pensarmos na aceitação dessa personagem como mulher pelo público-alvo. Como já sabemos, este trabalho não se trata de uma tradução feminista, mas é possível questionarmos se o fato de ser uma tradução feminina influenciaria a tradução a tomar este posicionamento.

Percebemos que o discurso literário, assim como o discurso político ou publicitário, pode ser considerado um terreno profícuo para a análise das cargas ideológicas presentes nas enunciações dos atores sociais que participam de sua produção: sejam escritores ou tradutores (e até mesmo atores e diretores, tratando-se da encenação de uma montagem teatral). A arte, assim como a tradução, não é ideologicamente neutra, e a imagem da mulher retratada nos romances e peças teatrais escritas por homens muito tem a dizer sobre a construção de estereótipos que limitam a existência feminina.

6. REFERÊNCIAS

ADICHIE, C. *Sejamos todos feministas*. Tradução de Christina Baum. Companhia das Letras: São Paulo, 2014.

ARAÚJO, A. *Estereótipos: constituição, legitimização e perpetuação no discurso sobre o negro*. Dissertação (Mestrado em Filologia e Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010.

ARISTÓTELES. *Poética e Tópicos I, II, III e IV*. Tradução de Marcos Ribeiro de Lima. São Paulo: Hunter Books, [335a.c.?] 2013.

ARROJO, R. “Fidelity and The Gendered Translation”. TTR: traduction, terminologie, redaction, vol.7, nº2, 1994, p.147-163. Disponível em: <<https://www.erudit.org/fr/revues/ttr/1994-v7-n2.../037184ar.pdf>>. Acesso em: 2 mai 2017.

BASSNETT, S. “Ways Through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts.” In: HERMANS, Theo. *Constructing cultures: essays on Literary Translation*. Nova York: St. Martin’s, 1985.

BEAUVOIR, S. *O segundo sexo: A experiência vivida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002.

BHABHA, H. K. *O local da cultura*. 2. ed. Tradução Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

BIGSBY, C.W.E. *A critical Introduction to Twentieth-Century American Drama*, Volume Two: Williams/Miller/Albee. Cambridge University Press, 1984.

BIGSBY, C.W.E. *Modern American Drama: 1945-2000*. Cambridge University Press, 2000.

BORBOLETA. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2016. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Borboleta&oldid=46532077>>. Acesso em: 10 out 2016.

BRANDÃO, J. L.; SARAIVA, M. O. Q.; LAGE, C.F. *ELLHENIKA: Introdução ao Grego Antigo*. Humanitas, 2005.

BRASIL, U. ‘UM BONDE CHAMADO DESEJO’ GANHA NOVA MONTAGEM NO BRASIL. *Estadão*, São Paulo, 1 junho 2015. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/teatro-e-danca,um-bonde-chamado-desejo-ganha-nova-montagem-no-brasil,1697867>>. Acesso em: 7 julho 2015.

BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2016.

DÉPÊCHE, M. “A tradução feminista: teorias e práticas subversivas Nísia Floresta e a escola de tradução canadense”. *Textos de história*, v.8, nº1/2, 2000. Disponível em: <periodicos.unb.br/index.php/textos/article/viewFile/5908/4885>. Acesso em: 10 mai 2017.

DERRIDA, J. *Torres de Babel*. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

_____. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz M. N. da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, [1967] 2009.

DICIONÁRIO *Oxford Advanced Learner's Dictionary*. Oxford University Press. Oxford. 2000.

DIJK, T. “Critical Discourse Analysis”. 1998. Disponível em: <<http://www.discourses.org/OldArticles/Critical%20discourse%20analysis.pdf>>. Acesso em: 10 out 2014.

_____. *Discurso e Contexto*. Tradução Judith Hoffnagel et al. São Paulo: Contexto, 2012a.

_____. *Discurso e poder*. Tradução Rodolfo Ilari. São Paulo: Ed. Contexto, 2012b.

_____. “Política, Ideologia e Discurso”. In: MELO, I. F. de. (Org.). *Introdução aos Estudos Críticos do Discurso: Teoria e prática*. Campinas, SP: Ed. Pontes, 2012c.

FAIRCLOUGH, N. *Discurso e mudança social*. Brasília: Universidade de Brasília, 2001.

FALK, S. L. *Tennessee Williams*. Trad. Maria Tereza P. Moraes. Rio de Janeiro: Lidador, 1966.

FABRÍCIO, B. F. “Linguística Aplicada como espaço de desaprendizagem: redescrições em curso”. In: MOITA LOPES, L. P. da (Org.). *Por uma linguística aplicada Indisciplinar*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008, p.45-65.

FLOTOW, L. “Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories”. TTR: traduction, terminologie, redaction, vol.4, n°2, 1991, p.69-84. Disponível em: <<http://www.erudit.org/fr/revues/ttr/1991-v4-n2-ttr1475/037094ar.pdf>>. Acesso em: 2 mai 2017.

FOUCAULT, M. *A Arqueologia do Saber*. 7. ed. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

_____. *História da loucura: na Idade clássica*. 10. ed. Trad. José Teixeira Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2014.

_____. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

FOWLER, R. “Sobre a Linguística Crítica”. In: *Linguagem em (Dis)curso – LemD*, Tubarão, v. 4, n. esp, p.207-222, 2004. Disponível em: <<http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/linguagem-em-discurso/0403/040309.pdf>>. Acesso em: 14 de abr de 2016.

GIDDENS, A. *As consequências da modernidade*. São Paulo: Ed. Unesp, 1991.

GIL, B. “A mulher no léxico da canção de consumo: um discurso polarizado”. In: MELO, I. F. de. (Org.). *Introdução aos Estudos Críticos do Discurso: Teoria e prática*. Campinas, SP: Ed. Pontes, 2012.

_____. “Aspectos ideológicos nas escolhas lexicais de Bezerra da Silva”. In: II Simpósio Internacional de Análise Crítica do Discurso, 2008, São Paulo, SP. Anais (online). Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dlcv/enil/pdf/Artigo_Beatriz_Daruj_Gil.pdf>. Acesso em: 29 de jun de 2017.

GREEN, K.; LEBIHAN, J. *Critical Theory & Practice*. London: Routledge, 1996.

HALL, S. *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, [1997] 2015.

_____. “Quem precisa da identidade?” In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.) *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Petrópolis: Vozes, 2009. p.103-133.

HOLMES, J. S. “The name and nature of translation studies”. In: _____. *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies* (Approaches to Translation Studies 7). Amsterdam: Rodopi, 1988, p.66-80.

IMDB. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0044081/movieconnections?ref_=ttalt_sa_5>. Acesso em: 7 jul 2015.

JAKOBSON, R. “On linguistics aspects of translation”. In: VENUTI, L. *The Translations Studies Reader*. London: Routledge, 2000.

LATHAM, E. E. M. “Perspectivas Feministas nos Estudos da Correlação entre Sexo, Gênero e Linguagem”. In: FREITAS, Alice Cunha (org.). *Linguagem e Exclusão*. EDUFU, 2010.

LEFEVERE, A. *Translation. Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London/New York: Routledge, 1992.

LUKÁCS, G. *A Teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, [1965] 2009.

MANGUEL, A. *Uma história da leitura*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MATTOS, T.; FALEIROS, A. A noção de retradução nos estudos da tradução: um percurso teórico. *Revista Letras Raras*, vol. 3, n.º 2, p. 35-57, 2014.

MENEGAZZO, C.M.; TOMASINI, M. A.; ZURETTI, M.M. *Dicionário de Psicodrama e Sociodrama*. São Paulo: Ágora, 1995.

MUNDAY, J. *Introducing Translation Studies: theories and application*. 2ed. London: Routledge, 2008.

NIDA, E. A. *Toward a Science of Translation. With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translation*. Leiden: Brill, 1964.

NORD, C. “Loyalty and Fidelity in specialized translation”. *Confluências*, nº4, p.29-41, 2006. Disponível em: <http://web.letras.up.pt/egalvao/TTCIP_Nord%20loyalty%20and%20fidelity.pdf>. Acesso em: 10 mai 2017.

O'SHEA, J. R. "From Printed Text to Performance Text: Brazilian Translations of Shakespearean Drama". In: HOMEM, R. C.; HOENSELAARS, T. *Translating Shakespeare for the Twenty-First Century*. Amsterdam e Nova York: Editions Rodopi, 2004.

OOSTENDORP, M. "Miracles of human language". Disponível em: <<https://pt.coursera.org/learn/human-language>>. Acesso em: 27 de jun de 2015.

OTTONI, P. "Derrida: a traduzir (Hegel)". In: FERREIRA, E.; OTTONI, P. (Org.). *Traduzir Derrida: políticas e desconstruções*. Campinas: Mercado de Letras, 2006. p.103-115.

_____. "A tradução da *différance*: dupla tradução e double bind". Alfa, nº44, p.45-58, 2000. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/alfa/article/view/4278>>. Acesso em: 20 abr 2017.

OUSTINOFF, Michaël. *Tradução: história, teorias e métodos*. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

PAVIS, P. *O teatro no cruzamento de culturas*. Trad.: Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEZATTI, E. G. "O Funcionalismo em linguística". In: MUSSALIM, F.; BENTES, A. C. (Orgs.) *Introdução à Linguística: fundamentos epistemológicos*. Vol.3. São Paulo: Corstet, 2008.

PIRES-DE-MELLO, J. G. *Figuras de estilo*. São Paulo: Rideel, 2001.

RODRIGUES, E. P. *De A Streetcar Named Desire a Um Bonde Chamado Desejo: o percurso discursivo de apresentação da personagem Stanley Kowalski em duas traduções brasileiras*. Coimbra: [s.n.], 2011

SAADI, F. "Onde estão as neves de outrora". In: WILLIAMS, T. *Um Bonde Chamado Desejo*. Tradutor: Vadim Nikitin. São Paulo: Peixoto Neto, 2004. (Os grandes dramaturgos: Tennessee Williams).

SANTOS, B. de S. (Org.). *Conhecimento prudente para uma vida decente: Um discurso sobre as ciências revisitado*. São Paulo: Cortez, 2006.

SCHLEIERMACHER, F.D.E. *Dos diferentes métodos de traduzir*. Tradução de Mauri Furlan. Florianópolis: UFSC, 2007.

SNELL-HORNBY, M. "A 'estrangeirização de Venuti: o legado de Friedrich Schleiermacher aos Estudos da Tradução?". Tradução de Tinka Reichmann e Marcelo Moreira. In: *Pandaemonium*, São Paulo, v. 15, Jul./2012, p. 185-212, 2012. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pg/v15n19/a10v15n19.pdf>> Acesso em: 2 de mar de 2016.

SZONDI, P.. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001

TOMAZI, M. M. "Tolerância social à violência contra as mulheres: discurso, ideologia e contexto". In: LINS, M. DA P. P.; CAPISTRANO JR., R. (Orgs.). *Quadrinhos sob diferentes olhares teóricos*. Vitória: PPGEL/UFES, 2014b, p.187-205.

UMA rua chamada pecado. Direção: Elia Kazan. Los Angeles: Warner Bros, 1951. 2 DVDs (122 min), son., p&b.

VENUTI, L. *The Translator's Invisibility: a history of translation*. London/New York: Routledge, 1995.

VIÉGAS-FARIA, B. Entrevista concedida por e-mail. 29 mai. 2017. [A entrevista encontra-se transcrita no Anexo "A" desta dissertação]

VLASOPOLOS, A. "Authorizing History: Victimization in A Streetcar Named Desire". *Theatre Journal*, 1986, v.38, n.3. p.322-338. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3208047>>. Acesso em: 05 nov 2010.

WILLIAMS, R. "Tragédia privada". In: *Tragédia Moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2002, pp.143-160.

WILLIAMS, T. *Memoirs*. London, W.H. Allen, 1976.

_____. *Sweet Bird of Youth, A Streetcar Named Desire, The Glass Menagerie*. Nova York: Penguin Books, 1977.

_____. *Um Bonde Chamado Desejo*. Trad. Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: Ed. L&PM, 2008.

_____. *Um Bonde Chamado Desejo*. Trad. Vladimir Nikitin. São Paulo: Ed. Peixoto Neto, 2004.

_____. *Um Bonde Chamado Desejo*. Trad. Brutus Pedreira. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1976.

WODAK, R. "Do que trata a ACD – um resumo de sua história, conceitos importantes e seus desenvolvimentos", 2004. Disponível em: <http://portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Linguagem_Discurso/article/viewFile/297/313>. Acesso em: 16 de fevereiro de 2016.

ZAIDAN, J. "Sobre vozes, ecos e sua irrupção no texto traduzido". In: *Tradução & Comunicação: Revista Brasileira de Tradutores*, nº25, Ano 2012. p. 33-52. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/18134267-Sobre-vozes-ecos-e-sua-irrupcao-no-texto-traduzido.html>>. Acesso em: 2 de mar de 2016.

7. ANEXOS

ANEXO A

Entrevista concedida por e-mail pela tradutora e professora Dr^a Beatriz Viégas-Faria, recebida no dia 29 de maio de 2017.

1) O que a motivou a traduzir *Um Bonde Chamado Desejo*? Você teve um contato anterior com as outras traduções publicadas no Brasil, de Brutus Pedreira e Vadim Nikitin? Se sim, o que lhe chamou a atenção nessas traduções?

A editora L&PM de Porto Alegre me encomendou a tradução. Não consultei traduções anteriores.

2) Elisabeth Porto Rodrigues publicou, em 2001, uma dissertação que apresenta uma análise comparativa dos discursos de Stanley Kowalsky nas traduções de Brutus Pedreira e Vadim Nikitin. Ela afirma que “A escolha da tradução de Nikitin, em detrimento da feita por Beatriz Viégas-Faria, deu-se pelo fato de o primeiro ser, tal como Brutus Pedreira o fora em seu tempo, pessoa ligada ao mundo teatral, além de tradutor. Entendi que esse ponto em comum poderia ser útil para o estudo comparativo” (RODRIGUES, 2001, p.9). Você acredita que esse fator citado por Rodrigues, de que Pedreira e Nikitin seriam mais ligados ao mundo teatral, inviabilizaria uma pesquisa comparativa entre essas duas traduções e o seu trabalho, como faço na minha dissertação?

De modo algum. Tudo depende de qual o escopo do trabalho de cotejo de traduções a que o pesquisador se atém. O objeto de pesquisa é construído pelo arcabouço teórico do acadêmico e pelas pressuposições (hipóteses) vinculadas ao seu projeto de pesquisa.

Minha ligação com o mundo do teatro se dá via pesquisa acadêmica (bolsa-sanduíche na University of Warwick, com tese em Tradução Teatral - ou seja, fez parte de minha pesquisa títulos de Estudos Teatrais) e também via prática de tradução teatral (tendo trabalhado diretamente com os diretores William Pereira, São Paulo, SP, e Patricia Fagundes, Porto Alegre, RS).

Como faz parte de minha tese de doutorado e de minhas palestras sobre Tradução Teatral e sobre Shakespeare em Tradução, há que se diferenciar traduções realizadas por tradutores (para publicação ou para o palco) de traduções realizadas por diretores teatrais e/ou outros profissionais do teatro. É prática corrente (não só no Brasil, pois isso acontece, como está registrado em minha tese, também por exemplo na Inglaterra) que as produções teatrais chamem de "tradução" o que na verdade é uma estratégia de "colagem" ou "patchwork" que os colegas das Artes Cênicas executam: a pessoa (ou pessoas) que se dispõe a construir uma "tradução" da peça que se quer encenada cerca-se do maior número possível de traduções (publicadas e não publicadas) disponíveis da obra em questão, em todas as línguas em que essa pessoa (ou pessoas) sabe ler. E daí procede a uma seleção das passagens que mais lhe agradam, monta um texto novo e edita esse texto com alterações de sua preferência. Em resumo, o texto fonte do pessoal de teatro costuma ser outras e várias traduções e raramente o texto fonte da obra em sua língua original.

3) Você poderia comentar como foi o processo tradutório da peça?

Meu processo de tradução teatral baseia-se nos meus estudos e pesquisas em Semântica e Pragmática Linguística (aplicados à construção de um modelo teórico para a tradução de significados implícitos em diálogos ficcionais, uma vez que todo e qualquer sentido implícito não pode ser nem explicitado nem ignorado nem explicado em nota de rodapé - sob pena de se perder a riqueza literária do texto, sob pena de se insultar a inteligência do leitor/espectador do texto traduzido). Assim é que, se me deparo com uma piada no texto, um insulto velado de uma personagem a outra, uma ironia ou sarcasmo, uma obscenidade, uma fala que "rodeia e rodeia" o interlocutor e que na verdade é uma declaração de amor, tudo isso deve ser trabalhado em tradução de modo a que *funcionem* na tradução como uma piada (que faça o público rir), um insulto (sem abrandar a linguagem se ela é contundente no texto fonte), um sarcasmo (com toda a sua crueldade embutida), uma obscenidade (sem eufemismos), uma paixão (que se derrama sem se declarar).

Se tenho (como nos textos shakespearianos) uma fala absolutamente ingênua em sua superfície linguística com uma segunda leitura altamente obscena - para fazer o público rir, por exemplo -, preciso encontrar uma solução tradutória que em Português do Brasil do século XXI tenha essas duas camadas de significação - para fazer rir.

Além disso, o que procuro ensinar na disciplina "Tradução de Diálogos" aos meus alunos da Universidade Federal de Pelotas é que o texto de dramaturgia, de roteiro de cinema, de ópera, de musical, de HQ, de audiovisuais em geral, de sitcoms, de novelas de TV, de diálogos dentro de narrativas curtas ou longas etc, são obras ficcionais que têm em primeiro lugar um efeito estético - um ritmo, por exemplo. São textos de linguagem escrita feitos para serem falados e não são textos falados que foram transcritos. Daí entra todo o meu conhecimento de Teatro (Artes Cênicas) e Tradução Teatral e convívio com profissionais do Teatro para que eu possa formar tradutores iniciantes e qualificar seus trabalhos. Há que haver marcas de oralidade no texto que é escrito para ser falado. Há que haver um bom "ouvido" para saber como falam as pessoas no dia a dia e como se expressariam (dadas as circunstâncias de cada personagem) dentro de uma dada situação. Há que se prestar atenção se o autor da peça (como é o caso de T. Williams em *A Streetcar*) está colocando dialetos na boca de suas personagens. Há que se respeitar o idioleto de cada personagem. Não posso como tradutora usar o léxico que mais me agrada como pessoa, pois quem vai falar no palco através do corpo e da voz dos atores são as personagens e não eu, Beatriz. Por isso preciso constantemente empregar um vocabulário que não é o meu, em estruturas frasais que não são as minhas. Eu sou a cada fala aquela personagem que está interagindo com outra - no palco. Ou seja, o meu é um trabalho multifacetado de modo simultâneo - escrevo um texto que não é meu, ponho a falar personagens que nada têm a ver comigo, para servir a um diretor teatral que tem seu próprio projeto de encenação, para que as palavras "caibam" na boca dos atores, e tudo isso para que uma plateia não morra de tédio em suas poltronas.

É mais ou menos por aí.

4) Uma interpretação possível, a meu ver, é de que a, sua tradução é mais favorável à recepção de Blanche DuBois como vítima, se comparada às outras duas traduções – que, em alguns momentos, parecem corroborar com a recepção de Blanche DuBois como responsável pelo seu desfecho final. O que você pensa sobre essa possível interpretação?

As minhas traduções procuram sempre seguir à risca minha leitura do texto fonte (não há texto fonte sem leitura - seria tinta preta em papel branco, ou caracteres visualmente distintos na tela de um computador). Não tenho acesso ao texto fonte a não ser via leitura - que só pode ser a minha (dados os meus conhecimentos 1) da língua fonte, 2) de mundo ou enciclopédicos - em

função de tudo que já vivi e experienciei e estudei, e 3) dos assuntos em pauta - neste caso, vida e obra do autor e as questões da condição humana que estão latentes em *A Streetcar*.

Eu não saberia dizer se a minha *tradução* retrata uma Blanche vítima da canalhice do cunhado e da cultura machista tão bem desenhada nesta peça pelo dramaturgo - da qual a irmã de Blanche também é vítima, mas com certeza a minha *leitura* de *A Streetcar* se dá, sim, por este viés. Podemos inclusive pensar que o cunhado de Blanche também é vítima do machismo, pois, em vez de reconhecer em Blanche uma mulher fragilizada em busca de ajuda e acolhimento, ele só enxerga uma sedutora que não poderia estar tentando seduzi-lo. *A Streetcar* é um clássico, atemporal, justamente por isso - temos em cena duas personagens equivocadas quanto a quem seja o seu interlocutor. Nenhum dos dois tem capacidade de entender o outro, dadas as discrepâncias de nível de escolaridade e de ambiente social em que foram criados (uma *belle* do sul dos EUA e um filho de imigrantes), e aí está o "beco sem saída" das grandes obras ficcionais e dos grandes dramas humanos.

5) Você acredita que o fato de ser a única tradutora mulher entre esses autores possa ter determinado suas escolhas sintáticas/lexicais ao traduzir? Você se consideraria uma tradutora feminista?

Espero não ser uma tradutora "feminista", pois, como explicado acima, presto atenção aos sentidos, significados e camadas de significações do texto decorrentes da minha produção de leitura. Tanto é que, se me pego traduzindo muito "leve e solta" (também sou autora de contos e de poesia), me polício, retomo o texto traduzido e aplico a técnica de *back-translation* para checar se não estou me desviando do texto fonte, que na verdade são os "trilhos" de minha estrada "férrea".

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, **Beatriz Viégas-Faria**, abaixo assinada, tradutora, professora do Centro de Letras e Comunicação (CLC) da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), concordo em participar, como voluntária, da pesquisa que tem como responsável a mestrand **Micaela Rodrigues de Souza Fraga de Magalhães**, do programa de pós-graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), que pode ser contatada pelo e-mail micaela@telejato.com.br e pelos telefones (27)33612288 e (27)999437319. Tenho ciência de que o estudo é uma abordagem comparativa de três traduções brasileiras da peça teatral *Um bonde chamado Desejo* (*A Streetcar Named Desire*, de Tennessee Williams), estudo esse intitulado “Gênero, discurso e poder em três traduções de *Um bonde chamado Desejo*” - dissertação a ser defendida até o dia 01 de setembro de 2017. O trabalho é orientado pela professora Dr^a Júlia Maria Costa de Almeida e co-orientado pelo professor Dr. Daniel de Mello Ferraz. Minha participação consistirá em conceder uma entrevista por e-mail, referente à minha tradução da peça *Um bonde chamado Desejo* (Porto Alegre: L&PM, 2008). Concordo em que a entrevista seja anexada, na íntegra, à dissertação.



Beatriz Viégas-Faria
BeatrizV@terra.com.br
(51) 981 766 196

Pelotas, 25 de maio de 2017 .