

**Universidade de Coimbra**  
**Faculdade de Letras**  
**Mestrado em Tradução**

Elisabeth Porto Rodrigues

**De *A Streetcar Named Desire* a *Um Bonde Chamado Desejo*:**  
o percurso discursivo de apresentação da personagem Stanley  
Kowalski em duas traduções brasileiras

Coimbra  
2001

Elisabeth Porto Rodrigues

***De A Streetcar Named Desire a Um Bonde Chamado Desejo:***

O percurso discursivo de apresentação da personagem Stanley Kowalski em duas traduções brasileiras

Dissertação de Mestrado em Tradução apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, sob orientação da Prof. Dra. Isabel Pedro dos Santos e co-orientação da Prof. Dra. Maria da Conceição Carapinha Rodrigues.

Coimbra  
2011

## **Dedicatória**

*À Clara, ao Erik e a quem mais chegar...*

## Agradecimentos

A meu pai, Orlando (*in memoriam*), e minha mãe, Nelly, por me ensinarem a incondicionalidade do amor;

A meu marido, José Carlos, por uma história que é só *nossa*;

A meus filhos, Felipe, Lígia e Beatriz, por serem *desde sempre e para sempre* minhas *crianças* e meus *mestres*;

À Secretaria de Educação do Estado da Bahia, pela oportunidade deste estudo;

À Prof. Dra. Maria Ant3nio H3rster, por me ter indicado o caminho e me ensinado a ler os mapas dos Estudos da Tradução;

À minha orientadora, Prof. Dra. Isabel Pedro dos Santos, pela orienta33o segura e competente e por mostrar-me que 3 sempre poss3vel ver mais longe;

À minha co-orientadora, Prof. Dra. Concei33o Carapinha, pela orienta33o precisa e por acreditar que eu conseguiria seguir pela trilha, at3 ent3o desconhecida, da An3lise Cr3tica do Discurso – sem sua mestria eu n3o teria sido capaz.

À Prof. Corn3lia Plag, por sua presteza em atender a todas as minhas necessidades, desde o primeiro contacto com Coimbra, ainda do outro lado do Atl3ntico.

À minha irm3, Nancy, por assumir meu papel de m3e e de filha, nas in3meras vezes em que fui m3e e filha ausente;

A Patr3cia, Danilo e Julien, por fazerem meus filhos felizes;

À Zez3 – inspira33o deste estudo – por ser a mulher de coragem que soube “levantar, sacudir a poeira e dar a volta por cima”;

À Josi, por cuidar com carinho e dedica33o de tudo o que me 3 caro, nestes quase dois anos de aus3ncia;

À C3ssia, por ser minha “irm3” portuguesa

A todos os portugueses, por me terem recebido com afeto e cordialidade,

Às flores de Coimbra, por me encantarem os olhos

Muito obrigada!

## RESUMO

RODRIGUES, Elisabeth P. **De *A Streetcar Named Desire* a *Um Bonde Chamado Desejo***: o percurso discursivo de apresentação da personagem Stanley Kowalski em duas traduções brasileiras. 2011. 178 f. Dissertação (Mestrado) — Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2011.

Esta dissertação apresenta um estudo comparativo entre duas traduções para a língua portuguesa – padrão brasileiro – da obra clássica da dramaturgia norte-americana *A Streetcar Named Desire*, de autoria de Tennessee Williams: uma, realizada pelo tradutor Brutus Pedreira, por volta de 1960, e a outra, por Vadim Nikitin, em 2002, tendo, ambas, recebido o nome de *Um Bonde Chamado Desejo*. A investigação se filia a duas áreas: os Estudos da Tradução e a Análise Crítica do Discurso. No âmbito da primeira, utiliza os princípios defendidos pela Teoria dos Polissistemas, de Itamar Even-Zohar — um polissistema entendido como um conjunto de vários sistemas que se interconectam e se influenciam, inclusivamente o sistema literário, ao qual se vincula a literatura traduzida — e pela *Manipulation School*, a que se filiam, entre outros, Theo Hermans e André Lefevere, os quais indicam ser a tradução um processo de reescrita, em que o texto original é manuseado e alterado, conforme a ideologia predominante no contexto histórico e sociocultural em que se processa a tradução. No âmbito da Análise Crítica do Discurso, esta dissertação segue mais de perto os estudos de Norman Fairclough, os quais também compreendem o uso da linguagem, na fala e na escrita, como vinculado a um contexto histórico-situacional-institucional; o texto carrega as marcas ideológicas da sociedade em que se insere, havendo, portanto, uma estreita ligação entre sociedade, discurso e poder. Assim, com base nos pressupostos das duas áreas, procedeu-se a uma análise do discurso de construção da personagem Stanley Kowalski, no texto de partida, destacando-se as marcas discursivas associadas ao conceito de virilidade, no contexto sociocultural do lançamento da obra (EUA-1947). De posse desses dados, e com o auxílio do esquema descritivo de José Lambert e Hendrik van Gorp (1985) para tradução literária, procedeu-se à análise da forma como tais marcas foram trazidas (traduzidas) para a língua portuguesa em dois momentos distintos da história brasileira.

**Palavras-chave:** Tradução. Tradutor. Discurso. Identidade Social.

## ABSTRACT

RODRIGUES, Elisabeth P. **From *A Streetcar Named Desire* to *Um Bonde Chamado Desejo* – the discursive aspects of Stanley Kowalski’s portrayal in two Brazilian Portuguese translations.** 2011. 178 f. Master thesis – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2011.

This master thesis presents a comparative research study between two translations into Portuguese language – Brazilian variant – of the classical North-American drama *A Streetcar Named Desire*, by Tennessee Williams; one translation was made by Brutus Pedreira, around 1960, and the other was prepared by Vadim Nikitin, in 2002; both received the name *Um Bonde Chamado Desejo*. The investigation carried out in this thesis was based on two areas: Translation Studies and Critical Discourse Analysis. From the first area, it takes on Itamar Even Zohar’s Polysystem theory – a polysystem is composed by various systems which intersect with each other, including the literature system into which translated literature is inserted – and the concepts of the *The Manipulation School*, whose scholars, such as Theo Hermans and André Lefevere, defend that translation is a rewriting process shaped by the socio-cultural, political and historical context in the target system. In the framework of Critical Discourse Analysis, this thesis follows Norman Fairclough’s approach, which maintains that the text does not convey meaning through linguistic features but it is generated and realized by its discursive formations reflecting certain ideologies or given ways of controlling and manipulating power relations. Therefore, based on such principles, this study focused on the critical discursive analysis of Stanley Kowalski’s characterization in the source text, emphasizing the elements that shaped the concept of virility in the book’s first publishing context (USA 1947). From these data, and using José Lambert and Hendrik van Gorp’s descriptive scheme of literary translation (1985), we investigated the way such elements were brought (translated) into the Brazilian Portuguese language at two different points in time – the early 1960s and forty years later.

**Keywords:** Translation. Translator. Discourse. Social Identity.

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	8
<b>Capítulo 1</b> .....	16
<b>1 Fundamentação Teórica</b> .....	16
<b>1.1 Teoria Literária – o modo dramático</b> .....	16
<b>1.2 O Teatro em Tradução</b> .....	18
<b>1.3 Análise Crítica do Discurso – uma visão geral</b> .....	23
1.3.1 Análise Crítica do Discurso – o enfoque de Norman Fairclough	27
<b>1.4 Análise Crítica do Discurso e Estudos da Tradução –         um encontro possível</b> .....	32
<b>1.5 Os Estudos Descritivos da Tradução – metodologia de         José Lambert e Hendrik van Gorp</b> .....	42
<b>Capítulo 2</b> .....	46
<b>2 A <i>Streetcar Named Desire</i></b> .....	46
<b>2.1 A <i>Streetcar Named Desire</i> e seu autor, Tennessee         Williams</b> .....	46
<b>2.2 A <i>Streetcar Named Desire</i> – considerações sobre enredo,         espaço e tempo</b> .....	53
<b>2.3 A <i>Streetcar Named Desire</i> – personagens e tema</b> .....	61
<b>2.4 A <i>Streetcar Named Desire</i> – crítica, composição e         curiosidades</b> .....	66
<b>2.5 A <i>Streetcar Named Desire</i> – a personagem Stanley         Kowalski</b> .....	71
2.5.1 A personagem Stanley Kowalski e o macrossistema social norte-americano na década de 1940 .....	83
<b>Capítulo 3</b> .....	87
<b>3. De A <i>Streetcar Named Desire</i> a Um Bonde Chamado     Desejo</b> .....	87
<b>3.1 Um Bonde Chamado Desejo – em algum ponto entre o         final da década de 1950 e o início da década de 1960</b> .....	87
3.1.1 O tradutor Brutus Pedreira .....	89
3.1.2 O sistema literário da cultura de chegada e o macrossistema sociocultural .....	92
3.1.3 O Leitor (e o espectador) no sistema de chegada 1 .....	95
<b>3.2 Um Bonde Chamado Desejo – 2002</b> .....	96
3.2.1 O tradutor Vadim Nikitin .....	96
3.2.2 O sistema literário da cultura de chegada e o macrossistema sociocultural .....	99
3.2.3 O leitor (e o espectador) no sistema de chegada 2 .....	100
<b>3.3 Texto de partida X texto de chegada 1 X texto de chegada         2 – dados preliminares e dados macroestruturais</b> .....	102
3.3.1 Dados preliminares .....	102
3.3.1.1 Texto de partida – Tennessee Williams .....	102

3.3.1.2 Texto de chegada 1 – tradução de Brutus Pedreira .....	103
3.3.1.3 Texto de chegada 2 – tradução de Vadim Nikitin .....	104
3.3.2 Dados macroestruturais .....	105
3.3.2.1 Texto de partida – Tennessee Williams .....	105
3.3.2.2 Texto de chegada 1 – tradução de Brutus Pedreira .....	106
3.3.2.3 Texto de chegada 2 – tradução de Vadim Nikitin .....	106
3.3.3 Constatações extraídas a partir do cotejamento entre TP TCh1 e TCh2 – dados preliminares e macrossistema .....	107
<b>Capítulo 4</b> .....	<b>112</b>
<b>4. Stanley Kowalski – o longo percurso de uma   personagem no espaço e no tempo</b> .....	<b>112</b>
<b>4.1 Stanley Kowalski – inferência e apresentação de     características</b> .....	<b>112</b>
4.1.1 Características da personagem Stanley Kowalski – exemplos de reforço .....	136
<b>4.2 Composição da personagem Stanley Kowalski – outras     observações</b> .....	<b>149</b>
<b>Considerações Finais</b> .....	<b>152</b>
<b>Referências</b> .....	<b>161</b>
<b>Anexo 1</b> .....	<b>169</b>
<b>Anexo 2</b> .....	<b>173</b>
<b>Anexo 3</b> .....	<b>177</b>



*“acabou vendo, Joan Brossa,  
que os verbos do catalão  
tínham coisas por detrás,  
eram só palavras, não.”*  
(João Cabral de Melo Neto)

*“Traduzir é ferir [e]  
ser tradutor é saber que a  
ferida é doce, é saber  
lamber a ferida”*  
(Vadim Nikitin)

## Introdução

---

Ao tomar pela primeira vez o texto do dramaturgo norte-americano Tennessee Williams, *A Streetcar Named Desire* (1947), com um intuito voltado à análise — já o lera anteriormente, mas com olhos e sentidos muito diferentes — o fiz para uma investigação dirigida ao campo dos Estudos da Tradução. Nela, procedi ao cotejamento entre este texto e sua tradução para a língua portuguesa, padrão brasileiro, doravante PB, feita por Brutus Pedreira. A pesquisa se limitara aos diálogos havidos entre os dois protagonistas da obra — Blanche Dubois e Stanley Kowalski — nas duas primeiras cenas. A metodologia utilizada fora a proposta por José Lambert e Hendrik van Gorp, no artigo “On Describing Translation” (1985), publicado na obra *The Manipulation of Literature*, organizada por Theo Hermans.

Por ocasião daquela pesquisa, algumas constatações foram feitas, entre elas, a de que havia outras traduções da obra feitas para o PB; uma realizada por Vadim Nikitin, em 2002, para fins de encenação da peça teatral *Um Bonde Chamado Desejo*, dirigida por Cibele Cortaz, e publicada posteriormente, em 2004, pela Editora Peixoto Neto, como parte da coleção *Os Grandes Dramaturgos*. A outra tradução fora realizada por Beatriz Viégas-Faria, professora da Universidade Federal de Santa Catarina, e publicada pela editora L&PM, em 2008. Ambas as traduções receberam nome idêntico à tradução de Brutus Pedreira: *Um Bonde Chamado Desejo*.

Cumprer notar que um dos pontos críticos daquela primeira pesquisa fora a dificuldade de obtenção de dados a respeito do tradutor Brutus Pedreira e de seu processo de tradução como, por exemplo, a data em que a tradução fora feita, o público-alvo, o agente da encomenda etc. Sobre isso discorrerei com maiores detalhes no capítulo 3 desta dissertação. Outro ponto a citar é que, ao terminar aquele primeiro estudo, também percebi que sua produção, que se iniciara com a ideia de fim — trabalho final do Seminário Teoria de Tradução —, surpreendentemente, em sua fase de conclusão, invertia as perspectivas e pedia um novo começo. Havia ainda muito a pesquisar, particularmente por um fato que me chamara atenção durante o processo: em minha leitura, a personagem Stanley Kowalski se me apresentava menos próxima ao texto de partida do que sua antagonista, Blanche Dubois. Isso me levou à pergunta óbvia: por quê? E esse questionamento implicou outros: como teria sido a composição da mesma personagem nas mãos dos outros tradutores? Seriam aquelas traduções, feitas em outro contexto histórico e sociocultural do país, muito diferentes daquela de Brutus Pedreira?

Dessa forma, um segundo estudo se fez, ainda no campo dos Estudos da Tradução, mas para o Seminário Metodologia da Tradução. Nesse segundo estudo, procedi ao cotejamento entre o texto de partida (doravante TP), a tradução feita por Brutus Pedreira, ou texto de chegada 1 (doravante TCh1) e aquela realizada por Vadim Nikitin, ou texto de chegada 2 (doravante TCh2). 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. Para esse segundo estudo, o campo de análise ficou restrito aos diálogos mantidos entre as personagens Blanche Dubois e Stanley Kowalski na cena 1 da obra. A metodologia permaneceu a de Lambert e van Gorp. Ao final desse segundo estudo, concluí que, pelo menos no âmbito da primeira cena, a construção da personagem Stanley Kowalski, no PB, feita por Vadim Nikitin, ficava mais próxima do TP do que aquela realizada por Brutus Pedreira. Ainda assim, as dúvidas não ficaram sanadas, uma vez que, sendo a tradução que Nikitin fizera da primeira cena tão colada ao texto original, seria válido supor que as cenas restantes

trouxessem consigo alguma falta de fluidez, particularmente pelo fato de o contexto histórico e sociocultural da tradução e do tradutor estar tão distante do TP. Mas isso não se deu. O texto de Nikitin é fluido, de leitura fácil, rápida, sem nenhum tipo de embaraço. Assim surgiu outra dúvida: seria apenas a primeira cena a estar tão próxima ao TP? Como seria a apresentação da personagem Stanley na cena 2? Seguiria o padrão da primeira? Aproximar-se-ia da tradução de Brutus Pedreira? Por que a construção da personagem Stanley no TCh1, realizada em um contexto temporal mais próximo ao TP do que aquele do TCh2, apresentava-se, na primeira cena, mais distante do TP do que este último? Será que as traduções das outras cenas seguiriam caminhos semelhantes tanto no TCh1 quanto no TCh2? Assim, como uma tentativa de encontrar respostas a tantos questionamentos, surgiu a ideia de um outro trabalho, de âmbito maior, no qual, além de um estudo comparativo entre traduções, houvesse também um estudo comparativo entre discursos, uma vez que a diferença entre os textos, particularmente em relação à construção da personagem Stanley, pareciam-me ser de carácter discursivo, ou seja, da linguagem com marcas de influência do contexto sócio-histórico e cultural dos tradutores. Dessa forma, então, tomava corpo a proposta deste estudo que ora se inicia, qual seja, a de unir a análise da tradução às práticas da análise discursiva, nestas três obras:

1. *A Streetcar Named Desire*, de Tennessee Williams, publicada por Penguin Books, 1978, integrante da coleção *Penguin Plays: Tennessee Williams. Sweet Bird of Youth and Other Plays*;
2. *Um Bonde Chamado Desejo*, de Tennessee Williams; *A Morte do Caixeiro-Viajante*, de Arthur Miller, com tradução de Brutus Pedreira, publicada pela Editora Victor Civita em 1983;
3. *Um Bonde Chamado Desejo*, de Tennessee Williams, com tradução de Vadim Nikitin, publicada pela Editora Peixoto Neto em 2004, integrante da coleção *Os Grandes Dramaturgos*.

Com esse objetivo em mente, ainda que, naquele momento, não perfeitamente delineado, parti em busca de um cabedal teórico que, juntamente com o suporte da metodologia de José Lambert e Hendrick van Gorp, pudesse me orientar no processo de análise das marcas discursivas presentes no discurso de construção da personagem Stanley Kowalski não

apenas no texto de partida, mas também nos dois textos de chegada, ambos, como já dito, produzidos em duas épocas distintas da história social brasileira.

A proposta de análise descritiva de tradução defendida por Lambert e van Gorp aponta para o fato de que a tradução não é um processo de simples transposição linguística, devendo sua análise, portanto, envolver todo o contexto histórico e sociocultural de sua produção, inclusive, no caso de textos literários, o sistema literário deste contexto, bem como o trabalho de outros tradutores contemporâneos a ele. Só assim, afirmam os autores, é possível a inferência de normas de tradução. Embora meu propósito não fosse inferir normas de tradução, entendi que, ao analisar um texto traduzido, estaria, ainda que indiretamente, também analisando a influência do contexto histórico e sociocultural no produto final apresentado pelo tradutor; portanto, estaria também a fazer uma análise do discurso dos tradutores, e não apenas do discurso do autor do texto de partida.

A Análise Crítica do Discurso, e mais especificamente um de seus estudiosos de maior destaque, Norman Fairclough, em sua obra *Discourse and Social Change* (1992), defende ser o discurso uma parte irredutível da vida social, um *modo de ação*, situado em um tempo e espaço histórico e sociocultural, o qual o molda, mas que também é por este discurso moldado. Assim, se o texto traduzido reflete não só o discurso do autor do TP, mas também o discurso do tradutor, este pode se constituir, conforme os princípios da Análise Crítica do Discurso, em um modo de *ação* no âmbito da sociedade no qual circula. Analisar então o discurso dos tradutores poderia me levar não apenas a perceber as influências do contexto sociocultural neste discurso, mas também a influência deste discurso no contexto sociocultural.

Ainda a respeito da Análise Crítica do Discurso, a pesquisadora portuguesa Emília Ribeiro Pedro, no prefácio da obra *Análise Crítica do Discurso* (1998:15) afirma que um dos pontos centrais da área é o de não se ater apenas ao campo das Ciências da Linguagem, mas de transitar por outras áreas do conhecimento humano, tais como a Sociologia, a Psicologia, os Estudos Literários, a Educação, o Jornalismo etc. Por outro lado, se a Análise Crítica do Discurso vale-se dos saberes dessas e de outras áreas para seus estudos, a recíproca também pode ser verdadeira, dado que a

“produção teórica e analítica do discurso se afigura muito relevante para diversas atividades como, por exemplo, o Direito, a Medicina, o Jornalismo, a Política.” (PEDRO, 1997:15). Dessa forma, entendi ser igualmente pertinente a associação entre os Estudos da Tradução e a Análise Crítica do Discurso.

Em termos dos Estudos da Tradução, e em consonância com a metodologia de José Lambert e Hendrik van Gorp, optei por continuar a seguir os pressupostos da Teoria dos Polissistemas, de Itamar Even Zohar, a qual também serve de base para os estudos relativos à tradução literária produzidos por Theo Hermans e, mais adiante, por André Lefevere, os quais se constituem no que ficou conhecido como *Manipulation School*. Tais preceitos também serão aqui seguidos. Desse modo, a base teórica desta dissertação se constrói com os Estudos da Tradução — representados pela Teoria dos Polissistemas, pelos princípios defendidos pela *Manipulation School* e pela metodologia de análise descritiva de tradução, de Lambert e van Gorp — e com a Análise Crítica do Discurso, com enfoque mais específico nos estudos de Norman Fairclough.

Escolhido o suporte teórico e metodológico da análise pretendida, restava definir mais claramente o objetivo do estudo e sua justificativa. O que especificamente buscar no discurso dos tradutores? Como já mencionado, desde a primeira análise feita da tradução de *A Streetcar Named Desire*, permaneceu em mim uma tentativa de entender a razão de a personagem Stanley Kowalski apresentada no TCh1 não corresponder tão de perto àquela apresentada no TP, uma vez que isso não acontecia, ou pelo menos não de forma a chamar minha atenção, em relação à outra personagem analisada, Blanche Dubois. Na trama do texto original, a personagem Stanley é a antagonista desta última. Há, em relação às duas personagens, entre outras oposições, aquela representada pelo universo masculino e pelo universo feminino. Precisamente essa representação do masculino no TP é que não me parecia condizer de todo com aquela apresentada no TCh1, embora com o TCh2 isso não se desse, ao menos no âmbito da cena 1. Assim, cheguei ao ponto que precisava — a definição do objetivo, a saber:

- Identificar o tratamento dado à construção da personagem Stanley Kowalski na tradução de *A Streetcar Named Desired*, feita no Brasil por Brutus Pedreira (1960?), e por Vadim Nikitin quarenta anos depois, comparativamente ao texto de partida, especificamente no que se refere à configuração da identidade social ligada à virilidade, no contexto sociocultural do lançamento da obra — EUA, década de 1940.

A consecução desse objetivo, no entanto, implica dois passos:

- identificar, no texto de partida, no discurso de construção da personagem Stanley Kowalski, marcas linguísticas que conduzem à configuração da identidade social ligada à virilidade.
- analisar, nos discursos dos tradutores (textos traduzidos), o tratamento dado a tais marcas.

Em relação à justificativa para este estudo, parti dos seguintes pressupostos: 1) uma análise comparativa de duas traduções de um mesmo texto me levaria, possivelmente, a perceber as estratégias adotadas pelos tradutores em relação aos desafios pertinentes ao processo e a refletir sobre elas, principalmente em relação às possíveis diferenças, face ao hiato temporal entre uma e outra tradução, e isso seria um excelente treino para a minha própria habilidade como tradutora; 2) o olhar mais apurado e atento, exigido para um cotejamento textual, poderia também ser útil para uma reflexão não apenas “sobre a tradução, mas sobre o traduzir” — numa referência às palavras de Holmes (HOLMES, 1988b/2004:181 *apud* MUNDAY, 2001/2008:6) —, como ainda sobre as implicações da tradução e de seu produto dentro do macrosistema em que ambos se inserem, uma vez que não há sistemas isolados, todos se interconectam e se influenciam mutuamente, sistema da literatura traduzida inclusive, conforme se verá com mais detalhes no capítulo 1 deste estudo. Dessa forma, unir a análise de tradução e a análise crítica do discurso dos tradutores poderia se constituir em uma maneira de aperfeiçoar minhas habilidades como tradutora bem como trazer a possibilidade de reflexão sobre o discurso e aquilo que a ele se atrela em termos de comprometimento profissional ético

e socialmente responsável; só assim, a meu ver, um trabalho, qualquer que seja, justifica-se, resulta e permanece.

Expostos os pontos base desta dissertação, passo a descrevê-la em termos de macroestrutura textual. No primeiro capítulo, apresento uma visão geral dos aspectos da Teoria Literária, mais especificamente em relação ao modo dramático, dado que o texto em análise a este se vincula, bem como alguns posicionamentos teóricos a respeito da tradução do texto dramático. Apresento também o desenvolvimento do arcabouço teórico empregado, tanto aqueles relacionados aos Estudos da Tradução, quanto à Análise Crítica do Discurso, buscando também abordar os pontos de conexão entre as duas áreas.

No capítulo 2, faço uma análise da obra original, apresentando os pontos concernentes à biografia do autor, aspectos literários da obra — tema, personagens, espaço, tempo, enredo, crítica — e sua macroestrutura textual. Ainda neste capítulo, exponho uma análise mais detalhada sobre a personagem Stanley, bem como algumas leituras feitas a seu respeito por críticos literários e estudiosos de áreas diversas. Por fim, apresento a significação da personagem dentro do macrosistema social norte-americano da década de 1940 e o posicionamento de alguns estudos a respeito da identidade social vinculada à virilidade no contexto sociocultural do lançamento da obra.

No capítulo 3, passo à apresentação dos aspectos relacionados às duas traduções, nomeadamente no que se referem a: autor da tradução, macrosistema social do texto de chegada, sistema literário da cultura de chegada; leitor do sistema de chegada. A seguir, passo à exposição do levantamento feito em relação a: 1) dados preliminares (paratextos) do TP, TCh1 e TCh2; 2) dados macroestruturais destes mesmos textos. Apresentado o levantamento desses dados, há o cotejamento entre eles.

Por fim, no capítulo 4, procedo à análise dos aspectos microestruturais dos trechos selecionados no TP, TCh1 e TCh2, particularmente em relação a: 1) elementos do discurso de construção da personagem Stanley Kowalski no texto de partida que possam estar relacionados à identidade social vinculada à virilidade no contexto histórico e sociocultural de publicação da obra – EUA, década de 1940 e 2) forma

como tais elementos foram trazidos/traduzidos para o PB no contexto histórico e sociocultural das duas traduções.

Terminados os quatro capítulos, apresento as considerações finais desta dissertação, tais como a representação gráfica dos resultados das análises efetuadas no capítulo anterior e a leitura que faço deles em função dos dados e informações apresentados nos capítulos 1,2 e 3.



# Capítulo 1

---

## 1 Fundamentação Teórica

Ao iniciar este Capítulo, chamo a atenção para o carácter multidisciplinar deste estudo, já que este passa pelos Estudos da Tradução, Análise Crítica do Discurso e Teoria Literária, o que implica o trânsito por diferentes áreas do conhecimento. Conforme explicitado na introdução, os princípios defendidos pela Análise Crítica do Discurso, além dos Estudos da Tradução, são o eixo norteador deste trabalho e assim importa apresentar a leitura que faço deles, bem como a relação que percebo haver entre as duas áreas de investigação. Face também ao fato de o texto em análise ser literário, considero pertinente a abordagem dos aspectos da Teoria Literária relativos ao modo dramático, assim como dos estudos que envolvem a tradução dessa modalidade textual.

### 1.1 Teoria Literária - o modo dramático

A *Streetcar Named Desire* (1947), de Tennessee Williams, e duas de suas traduções para a língua portuguesa, padrão de uso brasileiro, realizadas por Brutus Pedreira (final da década de 1950) e Vadim Nikitin (2002), ambas sob o título *Um Bonde Chamado Desejo*, obras sobre as quais se fundamenta este estudo, pertencem ao modo dramático, o qual se junta ao narrativo e ao lírico para formar os modos literários, ou categorias em que se dividem os textos literários. O uso do termo *modo literário* pede uma diferenciação, ainda que sucinta, entre seu emprego e o uso de *gênero literário*. Vítor Aguiar e Silva (1984) cita que o termo *modo literário* foi utilizado por Northrop Frye e Robert Scholes em contraste a *gênero literário*, uma vez que este envolvia de forma um tanto desordenada as categorias literárias históricas (romance, conto, novela, tragédia, comédia,

cantiga, ode etc.), e meta-históricas, isto é, não datadas historicamente (modo narrativo, modo lírico, modo dramático). Ainda conforme Aguiar e Silva (1984:389):

A distinção entre modos literários, entendidos como categorias meta-históricas, e os géneros literários, concebidos como categorias históricas, parece-nos lógica e semioticamente fundamentada e necessária. No fenómeno literário, como em todos os fenómenos da cultura, existem elementos universais e invariantes, conformadores de uma estrutura conceptual básica que possibilita a organização das estruturas humanas em termos coerentes, sem a qual não seria possível a comunicação, quer como processo de produção, quer como processo de recepção.

O *texto dramático*, por sua vez, configura-se como um conjunto de *texto principal* — discurso das personagens, que pode se dar pela forma do diálogo, do monólogo ou mesmo do aparte (comentário que uma personagem faz, dirigindo-se diretamente ao público, dando a entender que as outras personagens não deverão tomar ciência do conteúdo da mensagem) — e de *texto secundário*, isto é, aquele formado pelos enunciados que não participam do contexto enunciativo encenado, tais como: a) as indicações de tempo e espaço, que seguem, em geral, a enumeração das personagens; b) a menção ao nome de cada personagem, antecedendo as falas no decorrer do texto; c) as marcações ou indicações do lugar ocupado pelos atores no cenário, seus gestos e movimentos em cena, assim como suas entradas e saídas; d) as instruções sobre o tom que as personagens deverão imprimir às falas e o modo de se expressarem em cena, as quais se ligam diretamente ao contexto da enunciação e deixam transparecer as intenções enunciativas do autor (essas instruções surgem no texto em caracteres itálicos, entre parênteses ou colchetes, quase sempre de forma objetiva e precisa); e) as especificações, ou simples sugestões, para figurinos, adereços e cenários; f) as indicações técnicas que envolvem o trabalho de iluminadores, sonoplastas e contra-regras. A esse *texto secundário*<sup>1</sup> se dá a denominação de didascália ou rubrica cênica.

---

<sup>1</sup> Não obstante o carácter acessório que o termo *secundário* possa, em um primeiro momento, emprestar à didascália, aponto para a necessidade de se atentar para sua importância. Sobre o assunto, Hörster (1986:71), no artigo "Duas Peças de Brecht em Versão Portuguesa: algumas questões relacionadas com a tradução do texto dramático" afirma que "comparativamente à tradução do diálogo

Assim, via de regra, um texto dramático é escrito em função de uma possível encenação, ou seja, tem sua tessitura voltada para a representação, para o palco. E o palco é um espaço social repleto de simbologias, de ideologias, de catarse. Nele se representam as relações sociais. Discutem-se identidades, atitudes, instrumentos de rejeição e assimilação, inclusão e exclusão. Modelam-se, destroem-se, recriam-se comportamentos e valores. É também um espaço de enraizamento cultural, um lugar de trocas que envolvem uma memória afetiva “cercada de paixões que são capazes de re-presentar (tornar presente) determinadas experiências do vivido pelo mimetismo, pela mobilização sensorial e afetiva” (FRÓES, 1993:195, *apud* GALVÃO, 2006:10). Todavia, um texto dramático também se realiza fora dos palcos, apenas como leitura, quer seja esta por simples fruição ou por razões de tradução, encenação, análise literária, análise discursiva etc. A diferença entre uma situação e outra é que, no palco, o texto se apresenta ao espectador como uma sequência irreversível de enunciados; quando lido, consolida-se como texto de um discurso virtual, atualizado pelo leitor. Nesta situação, há a perda da irreversibilidade e o texto se transforma em um espaço a ser percorrido quantas vezes se queira e nos sentidos que se deseje. Cabe esclarecer que este estudo se debruça mais especificamente sobre a leitura do texto dramático, não abarcando a análise de sua transposição cênica. Importa também lembrar que a leitura aqui contida pertence a este meu tempo/espaço singular — única, portanto.

---

dramático (...) a translação das rubricas cênicas encontra-se menos provida de escolhos. Tal não significa que lhe caibam poucas responsabilidades. Para além de projectar uma luz especial sobre o texto primário, o texto secundário reveste-se de particular importância por nele se conterem diretrizes determinantes quanto a cenários, adereços, mímica e movimentação cênica, por exemplo.” Assim, entendo ser a didascália ponto de suprema importância, não apenas para este estudo, como para tudo que se relacione à análise de um texto dramático. A este respeito indico ainda o artigo “Enunciado e Enunciação no Texto Secundário da Obra Dramática”, de autoria de Sueli Maria Oliveira Regino, publicado na revista literária *Aletria*, da Universidade Federal de Minas Gerais e disponível em <http://www.lettras.ufmg.br/poslit>.

## 1.2 O Teatro em Tradução

As traduções escritas e orais desempenharam (e desempenham) um papel determinante na comunicação humana e na circulação de textos para fins científicos, artísticos, religiosos etc. Contudo, o estudo da Tradução como disciplina acadêmica só começou efetivamente a se desenvolver nos últimos sessenta anos e, no âmbito da disciplina, temos uma subdivisão para a tradução literária que, por sua vez, abrange a tradução do drama.

Uma das principais pesquisadoras da tradução de textos dramáticos, Susan Bassnett, afirma em seu artigo "Ways Through the Labyrinth. Strategies and Methods for Translating Theatre Texts" (1985) que "a theatre text exists in a dialectical relationship with the performance of that text. The two texts — written and performed — are coexistent and inseparable, and it is in this relationship that the paradox for the translator lies." (BASSNETT-McGUIRE, 1985:87). No artigo, Bassnett compara a tradução de um texto dramático a um labirinto, dadas as dificuldades que a tarefa implica. O mesmo posicionamento se mantém no artigo publicado alguns anos mais tarde — "Still Trapped in the Labyrinth: further reflection on translation on theatre" (1998) — no qual reafirma que a análise da tradução de textos dramáticos é uma das mais problemáticas e carentes de pesquisa devido à complexidade da tarefa. Essa seria, conforme Bassnett, uma das principais causas de haver poucos estudos a respeito do tema, comparativamente àqueles desenvolvidos para a tradução de outros modos literários. Segundo a autora,

The labyrinthine difficulties of describing and analyzing what takes place when a play text is transposed from one language into another and performed in the second language extend the problematic of the relationship between play and performance much further and compound the problems. (BASSNETT, 1998:90)

Por problemas, entre outros, entende a impossibilidade de haver correspondência entre a encenação produzida a partir do texto de partida e

aquela produzida com base no texto de chegada, pelo simples fato de que não há uma leitura única, autorizada e definitiva de um texto, traduzido ou não, embora, segundo ela, haja tantos autores que pretendam isso quando da encenação de seus textos. A autora ilustra a afirmação com a imagem de Pirandello em agonia por ver encenações de seus textos se distanciarem daquilo que julgava neles contido, o que concebia quase como um dolo, uma traição, uma vez que, para ele, o texto pertenceria ao autor e a ninguém mais.

Claro está que Bassnett vê nesta posição de texto de um só dono um anacronismo, mas utiliza a postura extrema de Pirandello para fazer surgir a questão fundamental da relação entre o texto dramático escrito e a sua tradução, seja ela interlinguística ou intersemiótica, isto é, a encenação. Ambas desafiam de analistas de teatro a tradutores, passando pelos estudos acadêmicos da semiótica e da tradução. A autora afirma que, mesmo não partilhando da posição de Pirandello, percebe que não há na teoria do texto dramático uma posição em novos termos que nos capacite a compreender a relação entre o texto e sua encenação, oferecendo-nos assim uma contraposição àquela de traição, proferida pelo autor teatral. Destaca também a ideia generalizada de perda na tradução da poesia e da prosa, mas que, curiosamente, no texto dramático se reverteria; ou seja, a percepção dominante seria a de que o texto dramático é de alguma forma incompleto em si mesmo até o momento da encenação. Assim, em sua forma escrita, não atingiria a completude até que fosse tornado "físico", isto é, representado. Como uma das defensoras destas ideias, Bassnett cita Anne Ubersfeld (1978) para quem o texto dramático é "*troué*", recheado de espaços que só se preenchem fisicamente, ou seja, na encenação. Além de Ubersfeld, segundo Bassnett, há outros estudiosos na mesma linha, que vêem o texto dramático como uma rede de signos latentes, os quais apenas ganham vida na encenação. Assim, o que todas essas teorias têm em comum é o entendimento do texto dramático como incompleto em si mesmo, requerendo portanto uma dimensão física para a sua plenitude. Devo registrar que concordo apenas em parte com este ponto de vista, dado que nada impede que cada leitura se converta, para o leitor, em uma encenação — individual e não física, certamente, mas ainda assim, encenação.

Ainda a respeito do tema, o pesquisador teatral Patrice Pavis, na obra *Theatre at the crossroads of culture* (1992:134), apresenta um esquema no qual reconstrói os caminhos da tradução de um texto dramático.

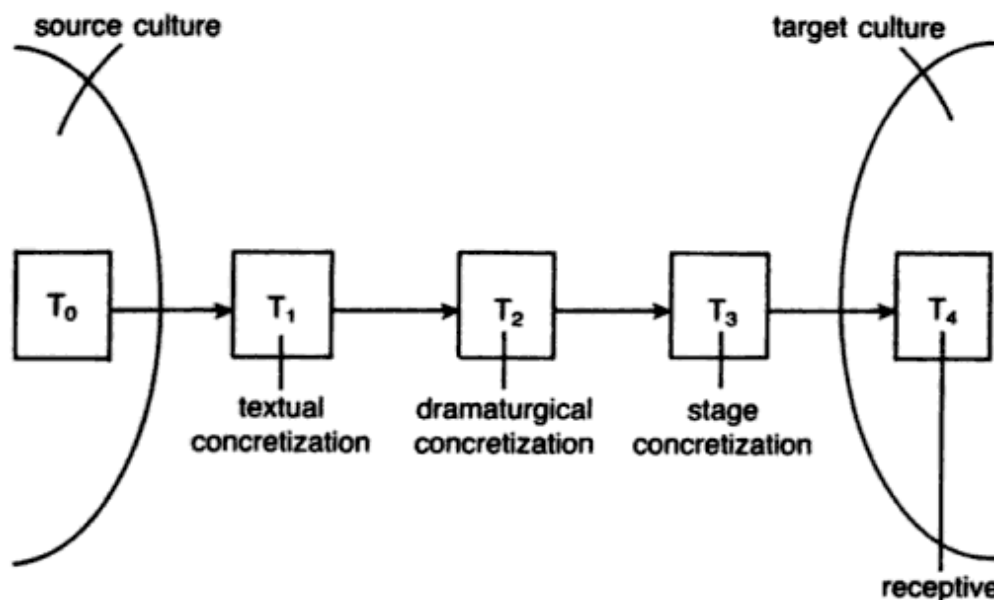


Figura 1 – Esquema de tradução de um texto dramático (PAVIS 1992: 134)

Na leitura do esquema, temos o T<sub>0</sub> (texto de partida), que deve ser lido levando-se em conta o contexto sociocultural de sua produção, a representar as escolhas do autor, feitas a partir do modo como este contexto se lhe impõe. Em seguida, encontra-se T<sub>1</sub> — o texto da tradução escrita em si, e alvo de minha análise neste trabalho. Nele, o tradutor se encontra na posição de leitor e de dramaturgo (na acepção técnica) e, segundo Pavis (1992:134), “makes choices from among the potential and possible indications in the text-to-be-translated”. O tradutor, quando na posição de dramaturgo (ou orientado por um), procede a uma tradução *macrotextual*, ou seja, sua tradução deve também considerar uma análise dramatúrgica do texto a ser traduzido, de modo a que o texto de chegada igualmente contemple a encenação, se este for o propósito final, obviamente. Assim, este texto de chegada precisa conter a matriz das informações que foram passadas ao público, pelo texto de partida, a respeito do contexto geral da história, bem como a caracterização das personagens. Essas informações são normalmente passadas pelas

didáscalias. Chegamos assim à consecução de T2, ou seja, ao processo dentro do qual T1 receberá as adaptações necessárias para a concretização dramática em si, isto é, a preparação do texto para a encenação. Neste ponto, a situação ideal é aquela em que dramaturgo, tradutor e produtor trabalham em conjunto. Cabe ao dramaturgo, caso não tenha participado do processo de tradução, confrontar os caminhos tomados pelo tradutor em relação aos aspectos dramáticos e aqueles percorridos pelo autor do texto de partida em relação ao mesmo tópico. Somente após tal procedimento seria realizada a sistematização das escolhas dramáticas com vistas à sua encenação, momento aqui representado por T3, ou seja, a efetiva enunciação cênica, o momento do texto no palco enquanto "performance", quando então

the situation of enunciation is finally realized; it is formed by the audience in the target culture, who confirm immediately whether the text is acceptable or not. The *mise en scene* — the confrontation of situations of enunciation — whether virtual (T0) or actual (T1) proposes a **performance text**, by suggesting the examination of all possible relationships between textual and theatrical signs. (PAVIS 1992:141-2, negrito do autor.)

Como passo final, chega-se a T4 — a que o autor chama de *recipient concretization* ou *enunciation*, isto é, a concretização de T3 pelo receptor. É nesse instante que o texto de partida chega efetivamente a seu destino: o espectador, o qual se apropria do texto após este ter sofrido toda uma série de concretizações, de traduções intermediárias que o reduzem ou o ampliam a cada passo de seu caminho. Assim, o texto original é sempre redescoberto e reconstituído como um novo texto. E, segundo o autor, não seria exagero dizer que a tradução é simultaneamente uma análise dramática (T1 e T2), uma *mise en scène* e uma mensagem para o público, o qual, ao tempo que desconhece todo este processo, é também de certa forma desconhecido daqueles que dele participam. (Pavis, 1992) Não fosse assim, não haveria a eterna expectativa presente a cada nova encenação e que se traduz por: como será a reação do público?

Importa reforçar que a análise das duas traduções da peça *A Streetcar Named Desire* contempladas neste estudo se pauta pela denominação T1 no esquema proposto por Pavis, e não em sua transposição cênica (denominações T2 e T3), embora não haja possibilidade de ignorar a ligação entre todas as etapas do processo. As traduções possuem também um ponto em comum: foram publicadas *após* a encenação dos textos traduzidos, o que me faz supor que tenham sido realizadas com o propósito de encenação. Isso por certo tem reflexos nas decisões dos tradutores, uma vez que os componentes da tarefa de tradução<sup>2</sup> seriam diversos caso o objetivo primeiro fosse a publicação — o receptor do texto de chegada, por exemplo, na encenação é um, o espectador; na publicação é outro, o leitor. O fato de ambas as traduções terem sido realizadas por profissionais cuja ocupação principal não é a tradução, mas a direção teatral, como se mostrará no Capítulo 3, certamente teve algum impacto nas escolhas dos tradutores. Isso, contudo, será mais bem desenvolvido quando da análise das traduções, no Capítulo 4. Por agora, finda a breve exposição sobre o texto dramático e sua relação com a tradução, passo à abordagem teórica da análise crítica do discurso.

### **1.3 Análise Crítica do Discurso – uma visão geral**

Análise Crítica do Discurso (doravante, ACD) é, em termos gerais, uma linha de estudo que compreende o uso da linguagem na fala e na escrita — discurso — como uma prática social e, portanto, sempre vinculada a um contexto histórico-situacional-institucional. Um dos principais estudiosos da área, Norman Fairclough, no artigo “A Análise Crítica do Discurso e a Mercantilização do Discurso Público: as Universidades” (2001:33 – tradução de Célia Magalhães), assim se posiciona a respeito:

---

<sup>2</sup> Na obra *Text Analysis in Translation* (1988/2005), a pesquisadora C. Nord destaca a importância de se conhecer as respostas para perguntas referentes ao que denomina de *tarefa de tradução*, tais como a) quem encomendou a tradução? b) por quê?; c) para quê?; d) quem é o receptor intermediário (se houver)?; e) quem é o receptor final? tanto para a produção de uma tradução quanto para sua análise, mesmo em textos cujo canal de divulgação seja idêntico (publicação, por exemplo). Se com um mesmo canal, diferentes respostas aos questionamentos citados já influenciam nas escolhas do tradutor, canais diferentes obviamente requerem estratégias ainda mais distintas.



Ver o uso da linguagem como prática social implica, em primeiro lugar, que esse uso é um modo de ação (Austin, 1962; Levinson, 1983) e, em segundo lugar, que ele é sempre um modo de ação socialmente e historicamente situado, numa relação dialética com outras facetas do "social" (seu "contexto social") - ele é formado socialmente, mas também forma socialmente, ou é *constitutivo*. É vital que a análise crítica do discurso explore a tensão entre esses dois lados do uso da linguagem, o que é formado socialmente e o que constitui socialmente.

Essa percepção de discurso como prática social implica assim a relação dialética entre o evento discursivo individual e o contexto que conforma sua prática. Por um lado, o discurso é moldado por este contexto; por outro, também o molda. Isso significa dizer que o discurso ao tempo que é condicionado pelas práticas sociais é também constitutivo delas, não sendo, contudo, fácil perceber onde começam e/ou terminam os aspectos condicionados e/ou condicionantes. Para a ACD, tamanho vínculo entre discurso e práticas sociais fomenta "verdades" e alimenta ideologias de poder, isto é, ajuda a produzir e reproduzir relações desiguais entre, por exemplo, classes sociais, gêneros, grupos étnico-culturais. A esse respeito, outro nome de destaque da área, Teun Van Dijk, no artigo "What is Critical Discourse Analysis" (1998a:352), assim se posiciona:

Critical discourse analysis (CDA) is a type of discourse analytical research that primarily studies the way social power abuse, dominance, and inequality are enacted, reproduced, and resisted by text and talk in the social and political context. With such dissident research, critical discourse analysts take explicit position, and thus want to understand, expose, and ultimately resist social inequality.

Desse modo, o objeto primeiro dessa área de estudos, nas palavras de Van Dijk (1998a), um de seus precursores, reside no estudo e análise de textos escritos e orais com o propósito de identificar fontes discursivas de poder, dominação, desigualdade e preconceito e o modo como estes discursos são mantidos e reproduzidos dentro dos contextos históricos,

políticos e sociais que com eles se articulam. O analista crítico do discurso, portanto, ao “analisar e revelar o papel do discurso na (re)produção da dominação” (PEDRO 1998:25), pode contribuir para gerar mudanças e desnaturalizar o que até então seria tomado como natural, ou seja, aquilo que parece ser independente da ação humana e que é, geralmente, aceite como inquestionável. Um dos conceitos-chave de Fairclough, na obra *Language and Power* (1989), é o de ‘naturalização’ dos significados. Este processo ocorre quando uma palavra, uma expressão linguística, uma frase ou um discurso (e seus respectivos significados) passam a ser tão dominantes e tão difundidos que um significado ou uma interpretação alternativa e diferente deixam de ser pertinentes e passam a ser ignorados e silenciados. Então o significado predominantemente difundido passa a ser sentido como o mais legítimo, o único possível, o inquestionável, o natural, correspondendo ao ‘dato adquirido’. Neste processo de ‘naturalização’ a palavra ou o discurso que era inicialmente ideológico, deixa de o ser e passa a ser neutral, ou seja, natural. Assim, na busca pela desnaturalização de crenças/convicções que operam como suporte a estruturas de dominação, a ACD tem desenvolvido e firmado laços com teorias sociais. Desse modo, palavras como *poder, dominação, hegemonia, ideologia, identidade, classe, gênero, etnia, discriminação, interesse, reprodução, instituição, estrutura social e ordem social* são uma constante nos estudos da ACD.

Em que pesem os mesmos princípios básicos, tais como abordagem multidisciplinar e desmistificação de ideologias e poder<sup>3</sup>, no artigo “Aspects

---

<sup>3</sup> Um conceito importante a ser abordado aqui diz respeito a *poder*. O principal teórico a tratar dessa temática foi Michel Foucault (1988), ao apresentar uma noção de poder como estratégia e como tática geradoras de efeitos no meio social. Para o autor, poder não implica o conjunto de instituições e aparelhos do Estado ou relação com a lei ou unidade global de dominação. Tampouco é algo que tenha a forma de uma regra. O poder, segundo Foucault, não se localiza nas pessoas, nas instituições e nem na estrutura, pois é uma situação estratégica que se “exerce a partir de inúmeros pontos e em meio a relações desiguais e móveis” (Foucault 1988: 90). Poder, então, é um construto relacional, gerador de efeitos não gerenciáveis pela oposição de dominadores e dominados. Ainda segundo o autor, o poder está articulado com as formações discursivas que dão origem aos regimes de verdade: o saber. Para Foucault, uma formação discursiva compreende regras de construção de saberes que se constituem em sistemas de dispersão e regularidades, denominando de regras de formação “as condições a que estão submetidos os elementos dessa repartição (objetos, modalidades de enunciação, conceitos, escolhas temáticas)” (1987:43). As regras de formação são “condições de existência (mas também de coexistência, de manutenção, de modificação e de desaparecimento) de uma dada repartição

of Critical Discourse Analysis” (2002:7), Wodak alerta para o fato de que a ACD

has never attempted to be or to provide one single or specific theory. Neither is one specific methodology characteristic of research in CDA. Quite the contrary, studies in CDA are multifarious, derived from quite different theoretical backgrounds, oriented towards very different data and methodologies.

Dessa forma, dentro das diferentes abordagens da ACD, opto, para este estudo, por seguir o direcionamento proposto por Norman Fairclough, com especial atenção àquele constante da obra *Discourse and Social Change* (1992). Assim, a seguir, descrevo os passos sugeridos pelo teórico rumo a uma análise textual que se pretenda filiada ao conceito geral da ACD. Antes, porém, não posso deixar de mencionar duas importantes observações a respeito das práticas da Análise Crítica do Discurso. A primeira é que, “para a ACD, importam (...), sobretudo, o aspecto constitutivo do discurso, a interdependência das práticas discursivas, a natureza discursiva do poder, a natureza política do discurso e a natureza política da mudança social” (RESENDE E RAMALHO, 2006, p.18). A segunda, em estreita ligação com a primeira, é o fato de a ACD trabalhar sob uma “perspectiva que recusa a neutralidade da investigação e do investigador.” (PEDRO, 1998:15) O próprio nome da obra de Norman Fairclough que

---

discursiva” (*ibidem*, p. 44). A constituição de saberes, a partir das formações discursivas, é um ponto de tensão e de poder. O poder não é monolítico e não vai somente em uma direção, o que aponta para o fato de se considerar as variadas dimensões de poder — tais como, classe, raça, etnia, gênero social, geração, orientação sexual, subcultura — e, conseqüentemente, as organizações identitárias possíveis para capturar as relações sociais. Segundo M. Lopes, “a escolha de nossas múltiplas identidades não depende de nossa vontade, mas é determinada pelas práticas discursivas, impregnadas pelo poder, nas quais agimos embora possamos resistir a essas práticas.” (2004:70)

Outro conceito também a ser explicitado aqui é o de *ideologia*, dado ser amplo e suscitar muitos debates. (A esse respeito ver *Ideology – an Introduction* (1991), de T. Eagleton). Neste estudo, até por uma questão de coerência com a obra de Fairclough, dado que as utilizo como apoio teórico, adoto a conceituação dada ao termo por Norman Fairclough. Assim, *ideologia* será aqui entendida como “significações/construções da realidade (o mundo físico, as relações sociais, as identidades sociais) que são construídas em várias dimensões das formas/sentidos das práticas discursivas e que contribuem para a produção, a reprodução ou a transformação das relações de dominação.” (FAIRCLOUGH, 1992:117 – Tradução de Izabel Magalhães).

servirá de fundamento a esta dissertação é uma pertinente síntese dos princípios da área.

### **1.3.1 Análise Crítica do Discurso – o enfoque de Norman Fairclough**

Em sua obra *Discourse and Social Change* (1992)<sup>4</sup>, Norman Fairclough, após uma revisão de variados caminhos empreendidos pelos estudiosos da linguística, sociolinguística e análise do discurso, busca desenvolver uma análise linguística comprometida com a possibilidade de mudanças sociais: uma teoria social da linguagem. Ao empregar o termo *discurso*, Fairclough propõe pensar o uso da linguagem como forma de prática social e não como atividade puramente individual ou reflexo de variáveis situacionais. O discurso, para o autor, deve ser percebido como um modo de ação, um agir sobre o mundo e sobre o outro, bem como um modo de representar este mundo. Os discursos, complementa,

não apenas refletem ou representam entidades e relações sociais, eles as constroem ou as 'constituem'; diferentes discursos constituem entidades-chave (...) de diferentes modos e posicionam as pessoas de diversas maneiras como sujeitos sociais (...), e são esses efeitos sociais que são focalizados na análise do discurso (FAIRCLOUGH, 2001:22).

Assim, Fairclough elabora um modelo tridimensional de análise do discurso que abrange a análise do texto, da prática discursiva e da prática social. Neste modelo, o texto está contido na prática discursiva, e esta, por sua vez, situa-se dentro da prática social. O evento discursivo contempla, então, três dimensões: 1) é um *texto* falado ou escrito; 2) é uma instância de *prática discursiva*, a qual envolve o processo de produção, distribuição e consumo do texto; e 3) é uma amostra da *prática social*, cuja análise está relacionada aos aspectos ideológicos e hegemônicos presentes na instância

---

<sup>4</sup> No Brasil, a obra foi traduzida por Izabel Magalhães, em 2001, e recebeu o título de *Discurso e Mudança Social*. As citações são extraídas da obra traduzida e, conseqüentemente, referenciadas a partir desta.

discursiva analisada. (Fairclough, 2001:127). O esquema a seguir ilustra o posicionamento.



Figura 2 – Concepção Tridimensional do Discurso (FAIRCLOUGH 2001:101)<sup>5</sup>

O autor também destaca o papel de mediação exercido pela prática discursiva:

A conexão entre o texto e a prática social é vista como mediada pela prática discursiva: de um lado, os processos de produção e interpretação são formados pela natureza da prática social, ajudando também a formá-la e, por outro lado, o processo de produção forma (e deixa vestígios) no

<sup>5</sup> Neste modelo proposto por Fairclough (1989,1992), embora o conceito de prática social esteja presente, observa-se a centralidade do discurso. A análise da prática social se dá pelo texto e é através dele que se exploram as estruturas de dominação, as operações de ideologia e as relações sociais são exploradas. Na obra *Discourse in Late Modernity: Rethinking Critical Discourse Analysis* (1999), Fairclough e Chouliaraki mantêm a concepção tridimensional de reflexão sobre o discurso, mas fortalecem a análise da prática social, localizada no contexto da Modernidade Tardia (colonização e apropriação; globalização e localização; reflexividade e ideologia; identidade e diferença). Assim, a ACD passa a apresentar "um movimento do discurso para a prática social, ou seja, a centralidade do discurso como foco dominante da análise passou a ser questionada, e o discurso passou a ser visto como *um* momento das práticas sociais (...) ao lado de outros momentos igualmente importantes (RAMALHO & RESENDE, 2006:29-38). O novo enquadramento da ACD passa a abarcar as seguintes etapas: 1) *Percepção de um problema*; 2) *Identificação de obstáculos para que o problema seja superado* (análise da conjuntura, análise da prática particular, análise do discurso); 3) *Função do problema na prática*; 4) *Modos de ultrapassar os obstáculos*; 5) *Reflexão sobre a análise*. Para maior aprofundamento em relação a este movimento entre o modelo tridimensional de Fairclough (1989, 1992) e o desenvolvimento da elaboração teórica da ADC proposto por Chouliaraki e Fairclough (1999), sugerimos consultar a obra *Análise de Discurso Crítica*, de Viviane de Melo Resende e Viviane Ramalho, publicada em 2006.

texto, e o processo interpretativo opera sobre 'pistas' no texto. (FAIRCLOUGH, 2001:35-36)

Em síntese, a ACD procura, então, mostrar como as práticas discursivas surgem de relações e lutas de poder, sendo formadas ideologicamente por estas, e trabalha para desvendar os efeitos construtivos que o discurso exerce sobre as identidades sociais, as relações sociais e os sistemas de conhecimento e crenças, os quais se apresentam, via de regra, de forma opaca, e até mesmo naturalizada, para os participantes do discurso. Tais naturalizações, não raro, funcionam como meios de dominação e de exercício de poder veiculados pela linguagem, podendo levar a discriminações de classe, sexo, etnia, religião, entre outros. Assim, analisar criticamente um discurso é, entre outros aspectos, compreender como este

contribui para a constituição de todas as dimensões da estrutura social que, direta ou indiretamente, o moldam e o restringem: suas próprias normas e convenções, como também relações, identidades e instituições que lhe são subjacentes. O discurso é uma prática, não apenas de representação do mundo, mas de significação. (FAIRCLOUGH 2001:91)

Ainda segundo Fairclough (2001:92), podemos diferenciar três aspectos dos efeitos construtivos do discurso: 1) o discurso concorre para a construção de *identidades sociais* 2) o discurso auxilia na construção das relações sociais; 3) o discurso atua na construção de sistemas de conhecimento e crença. Esses três efeitos correspondem respectivamente a três funções da linguagem e a dimensões de sentido que coexistem e interagem em todo discurso — o que [Fairclough] denomina funções da linguagem 'identitária', 'relacional' e 'ideacional' e 'textual'.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Na obra *Analysing Discourse* (2003), Fairclough alarga o diálogo entre ACD e LSF e "propõe uma articulação entre as macrofunções de Halliday e os conceitos de gênero, discurso e estilo" (RAMALHO & RESENDE, 2006:59), sugerindo em lugar de *funções*, três principais tipos de *significados*: *acional*, *representacional* e *identificacional*. A operacionalização dos três *significados* preserva a noção de multifuncionalidade presente na LSF e em sua obra *Discourse and Social Change* (1992). O *significado acional* aproxima-se da *função relacional*; o *representacional* aproxima-se da *função ideacional*; o *identificacional* aproxima-se da *função identitária*. Nesta nova representação o autor incorpora a *função*

Essa abordagem multifuncional da linguagem remete para a Linguística Sistêmico-Funcional (LSF) de Halliday e para a Linguística Crítica (LC). Aliás, a ACD nasce desta última, a qual tem sua origem no final da década de 1970, na Universidade de East Anglia, quando um grupo de estudiosos de Linguística e Teoria da Literatura, baseados na Linguística Sistêmico-Funcional, desenvolveu uma linha de estudos cujos propósitos se pautavam pela separação de ideologia e discurso e pela demonstração de como a ideologia e os processos ideológicos se manifestavam dentro dos sistemas linguísticos. (Fowler et al., 1979; Kress & Hodge, 1979, *apud* Pedro, 1998). Assim, importa retomar esse entendimento da língua como ato social, ideológico e multifuncional, central para a LSF e para os praticantes da LC, dado que assim se torna também para a ACD.

Seguidores de Halliday, os praticantes da LC sustentavam, como o teórico, que a língua é um fato social e se ancoravam no pressuposto de que o uso desta se daria face ao desempenho de três funções: ideacional, interpessoal e textual. Para Halliday (1985), a função ideacional é aquela que se volta para a representação do mundo exterior e interior do falante, seu conhecimento, experiência de vida. O componente ideacional é, segundo ele, recurso primário do significado no sistema linguístico e está presente em todos os enunciados. Já a função interpessoal se liga à ação, ou seja, ao modo como o falante transmite ao seu interlocutor a sua representação de mundo. Liga-se, então, ao processo de interação social, à utilização da língua para expressar relações sociais e pessoais, assim como para caracterizar as atitudes, crenças e valores dos participantes dessas interações. Da mesma forma que a função ideacional, também a interpessoal está presente em todos enunciados. Por fim, a função textual permite construir mensagens coesas e coerentes, adequadas aos contextos situacionais, de modo a serem decodificadas e entendidas pelos participantes do evento discursivo. As três funções se interrelacionam, conferindo um caráter social e multifuncional a todo enunciado.

---

*textual no significado acional.* Permaneço, contudo, com o uso proposto na obra *Discurso e Mudança Social* (2001), dado ter sido esta a norteadora deste trabalho.

Como vimos, do mesmo modo que Halliday, Fairclough também entende os textos como multifuncionais e retoma as três funções propostas por Halliday para criar suas funções do discurso já citadas: identitária, relacional, ideacional e textual. A *função identitária* faz referência às formas como as identidades sociais são estabelecidas no discurso; a *relacional* se liga ao modo como as relações sociais entre os participantes do discurso são representadas e negociadas. Essas duas funções correspondem à função interpessoal proposta por Halliday. Já a *função ideacional* proposta por Fairclough, à semelhança daquela de Halliday, liga-se às formas pelas quais os textos significam, isto é, representam o mundo e seus processos, entidades e relações. Por fim, a *função textual* refere-se ao modo como as informações são organizadas e relacionadas no texto.

Ao elaborar um discurso, as pessoas fazem escolhas sobre o modelo e a estrutura de suas frases, que são também escolhas sobre o significado, a construção, a manutenção ou a subversão de identidades sociais, relações sociais e sistemas de conhecimento e crença. Desse modo, para Fairclough, os textos refletem e traçam formas de *agir*, formas de *representar* e formas de *ser*, ligando-se ao evento social em que são construídos, aos participantes desse evento e ao mundo físico e social mais amplo.

Ainda segundo o autor (2001:103), a análise textual pode ser organizada em função de quatro pontos: 1) análise das palavras individualmente (itens lexicais); 2) análise de palavras combinadas em orações<sup>7</sup> e frases (gramática); 3) análise das ligações entre orações e frases (coesão); 4) análise das propriedades organizacionais do texto. Além desses quatro itens, Fairclough indica outros três, quais sejam a *modalidade*, a qual, segundo Resende e Ramalho (2006:84), opera-se através de verbos e advérbios modais, locuções adverbiais, adjetivos, etc.; a *coerência* dos textos; e, finalmente, a *intertextualidade*, a qual, em síntese, realiza-se em

---

<sup>7</sup> Defino *frase* como qualquer enunciado (palavra ou conjunto de palavras) com sentido completo, ou seja, que possui significado. Pode ser nominal ou verbal. Já a *oração* é a frase ou fragmento de frase que contém um verbo ou expressão verbal. *Período* é o conjunto formado por uma (período simples) ou várias orações (período composto). Fonte: GARCIA, Othon. *Comunicação em Prosa Moderna*. 26 ed. Rio de Janeiro: FGV, 2008:33.



aspectos linguísticos do texto e abrange a inclusão da história (sociedade) no âmbito desse texto e dessa texto no âmbito da história. Para Fairclough (2001:114), a intertextualidade é “a propriedade que têm os textos de ser cheios de fragmentos de outros textos, que podem ser delimitados explicitamente ou mesclados e que o texto pode assimilar, contradizer, ecoar ironicamente, e assim por diante”.

Neste estudo, a análise textual abará a investigação das escolhas lexicais feitas pelos tradutores, a forma como tais palavras são combinadas entre orações e frases, além de outros itens sugeridos por Fairclough, tais como a modalidade, a intertextualidade e a coesão. Assim, se toda frase é multifuncional, isto é, um arranjo de significados ideacionais, identitários e relacionais (ou interpessoais, segundo Halliday) e os falantes, segundo Fairclough (2001:104) “fazem escolhas sobre o modelo e a estrutura de suas orações [frases], que resultam em escolhas sobre o significado (e a construção) de identidades sociais, relações sociais e conhecimentos e crenças”, entendo que a análise da frase, no texto de partida, e, posteriormente, nos textos de chegada, pode me levar a reconhecer marcas que autor e tradutores utilizam na trama e que podem estar vinculadas à construção de uma identidade social associada à virilidade.

Considero que a análise textual sugerida por Fairclough seja pertinente para aplicação na análise das traduções objeto deste trabalho, dado poder alertar para a existência de elementos que evidenciem, tanto no texto de partida quanto nos textos de chegada, as práticas discursivas inseridas nas práticas sociais das culturas envolvidas (no caso, a norte-americana e a brasileira), responsáveis pelo fortalecimento de identidades sociais que se perpetuam, sem que, por vezes, tenhamos sequer consciência disso. Antes, porém, importa apresentar possíveis vínculos entre Estudos da Tradução e ACD no sentido de perceber aquilo que uma e outra área, de modo geral, têm a ganhar neste intercâmbio, tentando dar ênfase a aspectos que possam auxiliar neste estudo.

#### **1.4 Análise Crítica do Discurso e Estudos da Tradução – um encontro possível**

A história da humanidade mostra, desde tempos imemoriais, o interesse por compreender os aspectos relacionados à língua e isso inclui a tradução. G. Anderman (2007), no artigo "Linguistics and Translation", cita que já no Antigo Testamento, no Livro de Daniel 1:4, há menção à necessidade dessa tarefa. O discorrer mais formalizado a respeito da prática tradutória remonta a Cícero (séc. I aC) e as reflexões sobre tradução atravessam séculos a discutir os critérios de precisão e de fidelidade entre os textos de partida e de chegada, sedimentados sobre o entendimento da língua como um instrumento, da tradução como transporte de significados e do tradutor como um ser neutro, imune a todo e qualquer tipo de influências externas.

Em que pesem a antiguidade da tarefa e o interesse que desperta, a tradução só passa a figurar como disciplina acadêmica já praticamente no último quartel do século XX, muito em função dos estudos de James Holmes, um teórico americano que, em 1972, no artigo "The Name and Nature of Translation Studies", não só propõe um nome para a nova disciplina como lhe define os objetivos, os quais postula serem relativos a "the complex of problems clustered round the phenomenon of **translating and translations**" (HOLMES 1988b/2004:181 *apud* MUNDAY 2001/2008:6 – negrito meu). Para Holmes, a tradução envolveria uma infinidade de questões complexas além das abordagens e soluções oferecidas até então, particularmente pela Linguística, campo científico ao qual, como tema de estudo, a tradução normalmente se filiava, numa relação de ajuda mútua, mas, ao mesmo tempo, nem sempre muito prestigiada. Ao pleitear a criação de uma disciplina autônoma, atribuir-lhe um objecto de estudo claro e abrangente – o traduzir e as traduções – Holmes defende não o isolamento dos *Translation Studies* (nome que lhe confere) mas, principalmente, a sua comunicação e interligação com outras áreas do conhecimento humano — tais como a História, a Sociologia, a Antropologia e afins — transformando-a numa área de estudos de natureza interdisciplinar, à qual caberia a responsabilidade de estudar não só os

textos em si como também os processos mentais subjacentes ao trabalho desenvolvido pelos tradutores. Embora de indiscutível valor para a história da tradução, o estudo e a proposta de Holmes permanecem não publicados até 1987, ano em que outro estudioso do assunto — Gideon Toury, cômico da relevância do documento — promove sua publicação e divulgação, bem como as primeiras modificações ao trabalho do “pai” da disciplina. Assim, os Estudos da Tradução começam a abranger, além dos aspectos especificamente ligados às questões da microestrutura textual, a macroestrutura da história e da cultura e passam a ver o tradutor também como um construtor de significados e não mais como um simples transpositor de palavras de uma língua a outra. A esse movimento, Snell-Hornby (1990) denomina *the cultural turn*. (MUNDAY, 2001/2008).

Seguindo-se ao movimento, algumas linhas dos Estudos da Tradução, como o funcionalismo, por exemplo, passam a trabalhar com o entendimento de que ideologia, poder, gênero e hierarquia são bastante relevantes para análise do processo de tradução e de seu produto (o texto traduzido), dado ser este não apenas o resultado da transposição linguística de um idioma a outro, mas sim uma retextualização do texto de partida, a qual se dá com base em normas e convenções linguísticas e sociais do sistema de chegada.

Os preceitos funcionalistas, por exemplo, provocaram grande impacto no conceito de tradução ao colocarem por terra a tradicional noção desta como um processo eminentemente linguístico e sedimentado na premissa exclusiva da equivalência. Os funcionalistas passam então a trabalhar com uma noção de tradução em que o princípio de equivalência<sup>8</sup> seria apenas

---

<sup>8</sup> Até a chegada dos estudos funcionalistas, a teoria da tradução apresentou diferentes terminologias e conceitos de equivalência, a depender do teórico em pauta, mas todos sempre ligados a uma visão formalista da língua, isto é, a língua como um sistema constante, imutável. Nida, por exemplo, fez distinção entre **equivalência formal**, na qual a ênfase da tradução recai sobre a estrutura do texto de partida da qual o texto de chegada deve se aproximar o máximo possível, e **equivalência dinâmica**, isto é, aquela em que a relação entre receptor e mensagem do texto de chegada deve se dar de forma bastante semelhante à havida no texto de partida e, por conseguinte, o texto de chegada não deve transmitir ao seu leitor nenhum tipo de estranhamento. Também Vinay e Dalbernet se preocupam com o conceito, classificando-o em dois grupos: *direct translation* e *oblique translation*. Já Catford defendia que o problema maior da tradução era a busca por equivalência e dividiu-a em **equivalência textual** — qualquer trecho do texto de chegada deve ser equivalente ao mesmo trecho na língua de partida — e **equivalência formal** — qualquer categoria gramatical presente no texto de partida deve encontrar equivalente na língua de chegada. Embora com variações terminológicas, temos que o conceito de equivalência entre texto de partida e texto de chegada sempre ocupou muito espaço nas teorias de tradução. Isso possivelmente se deu em função das traduções automáticas, bem como pelo papel

uma das possibilidades de um encargo ou projeto tradutório, o qual se constituiria também em função dos propósitos e intenções de todos nele envolvidos (o iniciador, o produtor do texto de partida, o produtor do texto de chegada, o receptor do texto de chegada etc.). A tradução passa assim a ser entendida e estudada como uma ação humana dotada de propósitos e intenções e inevitavelmente inserida em um sistema cultural pleno de particularidades. Em síntese, o funcionalismo passa a tratar a tradução como uma comunicação intercultural, na qual texto de partida e texto de chegada fazem parte de sistemas culturais diversos, e, em razão disso, suas funções devem ser analisadas separadamente e de maneira pragmática, tendo-se em atenção, principalmente, a situação de recepção de cada um dos textos, os quais, ato comunicativo que são, só se completam no momento da recepção. Sob esse prisma, o tradutor "is a text-producer in the target culture who adopts somebody's else intention in order to produce a communicative instrument for the target culture, or a target-culture document of a source-culture communication." (NORD, 2005:14)

Outra teoria a fazer frente ao conceito de tradução como simples transposição de texto de um idioma a outro é a Teoria dos Polissistemas. Desenvolvida por Itamar Even-Zohar, na década de 1970, essa teoria vê a literatura traduzida como um sistema ligado ao sistema literário da cultura de chegada. Este, por sua vez, vincula-se a outros sistemas de diversas ordens (religiosa, econômica, política, entre outras), dos quais recebe influência e aos quais também influencia, afastando-se, portanto, da ideia da literatura como uma atividade social isolada. No desenvolvimento de sua teoria, Even-Zohar propôs uma visão da literatura como pertencente a um polissistema heterogêneo, complexo e dinâmico — a cultura — e demonstrou ser a própria literatura um polissistema composto por vários outros sistemas, entre os quais se inclui o da literatura traduzida. O principal traço deste conjunto de sistemas imbricados uns nos outros é a heterogeneidade e o fato de nele sempre existirem diversas tendências, gêneros, escolas literárias, a competirem entre si constantemente por prestígio e poder. Assim, numa sociedade em que, por exemplo, o sistema

---

preponderante na tradução em termos do ensino e aprendizagem de línguas, quando a visão estruturalista era a tônica. (ANDERMAN, 2007)

da literatura traduzida tenha força, o tradutor se vê com mais margem para adotar uma postura aberta a inovações, o que, usando os termos de Schleiermacher<sup>9</sup>, propiciaria o movimento do leitor do texto de chegada em direção ao autor do texto de partida. Desse modo, os elementos da cultura de partida, apesar das estranhezas, ganhariam espaço na cultura de chegada. Já em um polissistema no qual o sistema de literatura traduzida seja fraco, o procedimento será oposto. Haverá, possivelmente, por parte do tradutor, um apagamento dos estranhamentos culturais e ele se verá obrigado a deslocar o autor do texto de partida em direção ao leitor do texto de chegada. Afora sua importância no sentido de dar maior visibilidade à literatura traduzida, a Teoria dos Polissistemas também serviu de base para o desenvolvimento dos estudos descritivos da tradução (Descriptive Translation Studies - DTS), os quais tiveram grande impacto no sentido de criarem normas de tradução. Um dos destaques dos DTS foi Gideon Toury, para quem "translations first and foremost occupy a position in the social and literary system of the target culture, and this position determines the translation strategies that are employed" (TOURY, 1995:13 *apud* MUNDAY, 2001/2008:110).

Com alicerce na Teoria dos Polissistemas e o aporte de Toury para o desenvolvimento dos DTS, a *International Comparative Literature Association* promove, durante a década de 1970, diversos encontros para a discussão do tema Literatura Traduzida. Desses encontros, nasce a *Manipulation School* e sua representativa obra *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation* (1985a), organizada por Theo Hermans. Na obra, Hermans propõe o conceito de *manipulation*

---

<sup>9</sup> F. Schleiermacher, teórico alemão do século XIX, basicamente abriu espaço para as teorias modernas sobre o ato de traduzir, a partir de sua consideração sobre os dois caminhos, ou "métodos", possíveis para o "verdadeiro" tradutor: "Ou o tradutor deixa o mais possível o escritor em repouso e move o leitor em direção a ele; ou deixa o leitor o mais possível em repouso e move o escritor em direção a ele." (Schleiermacher 1813/2003:61). Ao mover o leitor em direção ao escritor, privilegia o texto de partida e a valorização do estrangeiro (método dissimilatório); no inverso, privilegia o texto e a cultura de chegada (método assimilatório). Na apresentação da tradução da obra *Ueber Die Verschiedenen Methoden Des Uebersetzens*, (2003:14), José M.M. Justo afirma: "A opção pela «estranheza», ou seja, por aquilo que a que Schleiermacher chama «mover o leitor» tanto quanto possível até junto do autor original, radica na ideia de que as produções de uma língua, no plano da ciência e da arte, estão directamente presas à estrutura e ao «carácter» dessa língua. Essa dependência faz com que a língua de chegada não possa produzir o *mesmo* e com que, portanto, para manter tanto quanto possível o mesmo efeito e eficácia [...] seja necessário infringir a estrutura da língua de chegada, produzindo nela uma «estranheza» gramatical, estética e semântica, que é ela mesma sinal da diferença entre as duas línguas, as duas culturas e as produções de cada uma delas."

(manipulação), segundo o qual, do ponto de vista da literatura, todas as traduções implicariam certo grau de manipulação do texto de partida para um propósito determinado. Isso significa que o texto, ao ser traduzido, passa de um contexto a outro e nesse processo é manuseado, alterado, manipulado, ou seja, acaba por ser reescrito nesse novo contexto. Nessa "reescrita", traços do tradutor certamente são encontrados, uma vez que este é levado a fazer escolhas em relação ao que irá, do texto de partida, manter, transformar, ou ignorar no texto de chegada.

Na mesma linha de pensamento, André Lefevere e Susan Bassnett, após diversos estudos — de traduções de antologias literárias a adaptações fílmicas —, apontam em *Translation, History and Culture* (1990:4) para a inconsistência de "painstaking comparisons between originals and translations" que não considerem os textos em seus respectivos contextos culturais, dada a importância e impacto que exercem sobre o processo de tradução e seu produto final.

Em reforço a esse pensamento, Lefevere, em 1992, dirige seus estudos para a influência da ideologia em termos de tradução (*ideological turn*), indicando que convenções e crenças formatam as ações e escolhas de um tradutor. Para o autor, a tradução é uma reescrita de um texto original, assim como o é, por exemplo, a resenha literária; como reescrita, independentemente da intenção com que foi produzida, acaba por refletir uma ideologia. O autor também considera que, caso o (a) tradutor(a) se encontre em uma situação na qual suas considerações linguísticas entrem em conflito com aquelas de natureza ideológica, certamente tenderá a privilegiar estas em detrimento daquelas. Para este autor, que, inclusive, cunhou o termo *rewriting* em 1980,

translation is, of course, a rewriting of an original text. All rewritings, whatever their intention, reflect a certain **ideology** and a poetics and as such manipulate literature to function in a given society in a given way. Rewriting is manipulation, undertaken in the service of power, and its positive aspect can help in the evolution of a literature and a society. Rewritings can introduce new concepts, new genres, new devices and the history of translation is the history also of literary innovation, of the shaping power of one culture upon another. But rewriting can also repress innovation, distort and contain, and in the age of ever increasing

manipulation of all kinds, the study of manipulation processes of literature as exemplified by translation can help us towards a greater awareness of the world in which we live. (LEFEVERE 1992:vii, **negrito meu**).

Por esse prisma, o (a) tradutor (a), em seu processo de reescrita, “manipula” o texto de partida, modelando-o, na escrita do texto de chegada, conforme os valores e interesses da sociedade em que está inserido (a), ainda que esses valores, por vezes, não lhe sejam conscientemente percebidos. Dessa forma, os (as) reescritore(a)s manipulam os originais com o objetivo de fazer com que estes se ajustem ou não às correntes poetológicas e ideológicas dominantes em seu sistema cultural. Essa percepção de que a tradução é uma atividade ideologicamente manipulada faz Lefevere levar em consideração a relevância da *patronagem* para os estudos tradutórios. A *patronagem* pode ser descrita como o poder exercido por pessoas físicas ou instituições (partidos políticos, congregações religiosas, editores, mídia etc.) no sentido de determinar o que irá circular ou não em um dado sistema cultural. Assim, conforme o autor:

patrons try to regulate the relationship between the literary system and the other systems, which, together make up a society, a culture. As a rule they operate by means of institutions set up to regulate, if not the writing of literature, at least its distribution: academies, censorship bureau, critical journals, and, by far the most important, the educational establishment. (LEFEVERE 1992:15)

A aceitação da *patronagem* implica que escritores (as) e reescritores (as) trabalhem dentro dos parâmetros estabelecidos pelos agentes dessa *patronagem* e que se disponham a legitimar tanto o *status* quanto o poder que representam. Aqueles (as) que se alinham à ideologia dominante e a reforçam tendem a conseguir em troca vantagens econômicas e posições de prestígio nos sistemas dos quais fazem parte. Vale também ressaltar que mesmo um(a) profissional tido(a) como independente estará sujeito(a) a condicionamentos ideológicos, uma vez que constitui um elemento circunscrito a um tempo e lugar específicos. Assim, em síntese, os estudos

desenvolvidos por Lefevere podem ser reconhecidos pelo apuro em descrever a articulação do sistema de reescritas com as estruturas de poder e as práticas de continuidade em uma cultura, sendo suas pesquisas preponderantes para se perceber o papel das editoras e das instituições (governamentais, midiáticas, religiosas, educacionais etc.) que, por leis de incentivo ou por patrocínio, interpõem-se nas deliberações editoriais e na implementação de políticas culturais.

Todas estas considerações vêm a propósito do estabelecimento de uma ligação entre preceitos defendidos pelos estudiosos da área de Tradução vinculados à *Manipulation School* e aqueles validados pelos defensores da Análise Crítica do Discurso. Percebe-se que uma e outra área se valem da mesma certeza: todo discurso contém marcas, visíveis ou não, das crenças e convenções da sociedade que o circunscreve. As práticas discursivas e sociais se interrelacionam e se fundamentam de tal modo em estruturas sociais ideologicamente construídas que se torna muito difícil delas escapar e, inclusive, percebê-las. Assim, estar atento ao discurso é fundamental, no sentido de se evitar armadilhas de reprodução e reforço de desigualdades e opressões, por vezes embutidas nas práticas discursivas, textos traduzidos inclusive. Neste caso, a tarefa do tradutor se torna ainda mais delicada, uma vez que ali se encontram várias vozes, ecos de distintas culturas. As escolhas tradutórias, então, necessitam dessa percepção e cuidado, bem como de uma transparente explicitação delas ao leitor.

A respeito da correlação entre Estudos da Tradução e Análise Crítica do Discurso também se posiciona o pesquisador Matthew Wing-Kwong Leung, que, no artigo "The Ideological Turn in Translation Studies" publicado na obra *Translation Studies at the Interface of Disciplines* (2006), destaca o contributo da ACD aos Estudos da Tradução. Para o autor, o enfoque dos Estudos da Tradução na abordagem direcionada ao *ideological turn*, ou, conforme afirma, "a new/renewed focus on the ideological significance of the act of translation; more specifically (...) translation as a means of ideological resistance" (LEUNG 2006:129) se alinha aos preceitos defendidos pela ACD e adverte:

Whatever translation strategy is used, the goal of the ideologically committed translator is to direct the reader's attention to the existence of an alternative perspective. This



is the ideology of resistance [...] CDA has made, and can make, people, including translators, more aware of the ideology and there is no way, once one knows about it, to ignore it. Professional translators have their professional ethics, but is it not also an ethical thing to do by taking on board the practice of CDA to inform the translation process? (p.141)

Importa observar que a ACD, como qualquer linha de estudo, também é ideológica, mas não no sentido de promover uma ideologia a todo custo. Seu método de trabalho reside na análise das escolhas léxico-gramaticais presentes nos discursos e na observação de como estas apresentam crenças e identidades sociais muitas vezes escamoteadas. O fato de um emissor usar, por exemplo, o verbo "denegrir", não significa necessariamente que seja racista. No entanto, o uso do lexema está a contribuir para a reafirmação de um conceito racista. Estar atento a isso é fundamental, uma vez que sem essa consciência, emissor e receptor podem se deixar envolver por valores com os quais não compactuam e mesmo retransmiti-los e reforçá-los sem ao menos se darem conta disso. Claro está que o processo não é simples, uma vez que a carga ideológica se incute na linguagem e seria ingenuidade pensar que podemos assumir o controle da significação. De qualquer forma, a percepção de que o discurso pode contribuir para o reforço e reprodução de, por exemplo, discriminação e outras relações assimétricas de poder já pode ser um primeiro passo rumo a uma modificação disso. O discurso, se fortalece hegemonias, também pode enfraquecê-las. Nesse sentido, portanto, pode ser fator de mudança social.

Essa articulação entre ACD e Estudos da Tradução agora apresentada compreende aspectos gerais das duas áreas. Com relação a este estudo, contudo, parto da articulação específica entre dois pontos: 1) princípio base da Análise Crítica do Discurso, qual seja, o discurso como constituinte de/constituído por práticas sociais e veículo de construção/desconstrução/transformação de ideologias; 2) princípio base da Teoria dos Polissistemas, qual seja o de que em sociedade não existem sistemas isolados. Todos, do literário (literatura traduzida, inclusivamente) ao econômico, do político ao religioso, mantêm relações entre si e formam o

sistema social maior, ao qual, como atores sociais, pertencemos, o qual influenciemos e pelo qual somos influenciados (discursivamente, também).

Assim, para dar corpo às análises que me proponho fazer, tomo a metodologia dos estudos descritivos da tradução sugerida por José Lambert e Hendrik van Gorp, no artigo "On Describing Translations" (1985), por entender que essa metodologia também se fundamenta na defesa de que é necessário o estudo de relações entre todos os aspectos envolvidos em um processo de tradução antes da emissão de qualquer parecer sobre o produto final. Importa contudo esclarecer que este estudo não visa, como faz a metodologia proposta por Lambert e van Gorp, encontrar normas de tradução. Antes, o objetivo geral aqui contemplado é:

- Identificar o tratamento dado à construção da personagem Stanley Kowalski na tradução de *A Streetcar Named Desire*, feita no Brasil por Brutus Pedreira (1960?), e por Vadim Nikitin quarenta anos depois, comparativamente ao texto de partida, especificamente no que se refere à configuração da identidade social ligada à virilidade, no contexto sociocultural do lançamento da obra — EUA, década de 1940.

O alcance do objetivo mencionado, por sua vez, exige sua subdivisão em dois passos, a saber:

- identificar, no discurso de construção da personagem Stanley Kowalski, no texto de partida, marcas discursivas que reforçam a configuração da identidade social ligada à virilidade;
- analisar, nos discursos dos tradutores (textos traduzidos), o tratamento dado a tais marcas.

Ao definir este objetivo, torna-se necessário esclarecer o entendimento de virilidade que emprego neste estudo. A definição científica do conceito já se constituiria em si em material para não apenas um, mas inúmeros estudos. Desse modo, optei por dar à palavra um entendimento mais geral, não por entender que os diversos estudos empreendidos a

respeito do tema, principalmente nas áreas das Ciências Humanas, não sejam relevantes, mas por considerar que o aprofundamento deles aqui extrapolaria o âmbito deste estudo. Dentro de minhas pesquisas a respeito do termo, um artigo me chamou a atenção, por apresentar, em sua introdução, de forma simples, mas não redutora, uma visão geral do conceito, não espacial ou temporalmente localizada; é esta que emprego nesta dissertação. O artigo em questão é "Masculinity and Virility – Representations of Male Sexuality in Eighteenth-Century" (2007:66) e foi escrito pelo historiador e pesquisador finlandês Jonas Liliequist,

Virility (...) refers to male strength, especially in sexual terms. The central point here is that it is not necessarily sexual potency, but the immediate relationship to physical characteristics, abilities, attributes and behaviour that is a fundamental measure of masculinity (...) virility can be said to represent a culturally constructed notion of an essential natural core of masculinity – a kind of lowest common denominator for all men, regardless of class, status and other more sophisticated ideals. At the same time, virility is also a measure of the *intensity* and *vitality* of an individual's masculine qualities and charisma. Thus, virility does not primarily answer the question whether a person is *manly or not*, but rather *how much man he is* or if he is *man enough*. These three aspects – the embodiment, the image of an essential core, and the continuous measuring of male qualities – comprise the basic logic of virility as an analytical concept. (itálicos do autor)

Assim, *virilidade* aqui é compreendida como uma representação culturalmente construída, que associa determinadas características ao que se supõe ser o eixo natural da masculinidade, o qual independeria de contextos socioculturais. A construção dessas características viris passariam então por atributos físicos e comportamentais aos quais se atribuiriam valores e, a partir de tais valores – socialmente construídos, reforço — haveria a percepção do homem como mais ou menos próximo a esse modelo de masculinidade. Desse modo, como em qualquer escala de valores, quanto mais se aproximasse desse padrão ideal, uma vez que é modelo, mais qualidades masculinas teria, mais "exemplar" seria. Dessa forma, como afirma Liliequist, a virilidade, mais do que uma questão de "ser homem", seria a medida que uma determinada sociedade faz disso, ou seja

o *quão* masculino é dentro do modelo “eleito” pela sociedade em que se circunscreve.

Definido o entendimento aqui empregado para *virilidade*, apresento, a seguir, a explicitação geral da metodologia de José Lambert e Hendrik van Gorp para o estudo descritivo da tradução, a fim de, adiante, nos capítulos 2, 3 e 4, percorrer o caminho rumo à consecução do objetivo mencionado.

### **1.5 Os estudos descritivos da tradução – metodologia de José Lambert e Hendrik van Gorp**

O esquema hipotético de descrição de uma tradução apresentado por José Lambert e Hendrik van Gorp tem sua base na Teoria dos Polissistemas e busca apreender as normas<sup>10</sup> dominantes e modelos que determinam a seleção de estratégias utilizadas pelo tradutor durante seu trabalho. Os estudos descritivos contemplam dois campos: 1) o sistema cultural do texto de partida — formado por autores, texto e leitores da cultura de partida, mas que não necessariamente se vincula apenas ao subsistema literário, dado que este se liga também a outros subsistemas (religioso, econômico, social etc.) e 2) o sistema cultural do texto de chegada — formado nos

---

<sup>10</sup> O responsável pelo entendimento de norma, conforme empregado por van Gorp e Lambert, foi Gideon Toury, em 1980, ao defender a existência de fatores que, eventualmente até de forma tácita, condicionam e orientam a prática de tradução em uma dada cultura dentro de um determinado período histórico. Tais fatores se atrelam à posição que a tradução ocupa na cultura de chegada. Assim, o processo tradutório, para Toury, está sujeito a vários tipos de coerção, os quais se encontram em um *continuum* entre dois extremos: de um lado as regras (mais explícitas e objetivas) e de outro, as idiossincrasias (mais difusas e subjetivas). As normas usadas pelos tradutores estariam localizadas mais ou menos no meio desses extremos. Assim, os tradutores se comportam de acordo com coerções que não são nem completamente codificadas nem totalmente arbitrárias. Toury faz distinção entre 3 tipos de normas: preliminares, iniciais e operacionais. As preliminares são aquelas relacionadas à existência de uma política de tradução, ou seja, aplicam-se à seleção de textos, à escolha dos autores a serem traduzidos e assim por diante. Tais decisões em geral não são tomadas pelos tradutores, mas pelos editores. As iniciais são aquelas que envolvem as decisões gerais tomadas pelo tradutor quanto a tornar seu texto de chegada “adequado”, ou seja, mais próximo ao texto/cultura de partida, ou “aceitável”, mais de acordo com a cultura e normas linguísticas de chegada. Frisa-se que um padrão não exclui o outro e não raro aparecem em uma mesma tradução. As operacionais são aquelas que envolvem as decisões tomadas durante o processo tradutório em si e se dividem em matriciais (determinam acréscimos, omissões, alterações e segmentações em relação ao texto de partida) e textuais, as quais revelam as opções linguísticas e estilísticas utilizadas. (MUNDAY, 2001/2008:111-114)

mesmos moldes e também ligado a vários subsistemas além do literário, e, dentro deste, especificamente àquele constituído pelas traduções.

Cumprir notar que todos os elementos dos dois sistemas são complexos e dinâmicos e existe uma ligação não previsível entre eles. Tal vínculo dependerá das prioridades dadas pelo tradutor ao realizar a tradução, as quais, por sua vez, “[have] to be seen in function of the dominant norms of the target system.” (LAMBERT, Van GORP 1985:43). Assim, se o sistema de tradução literária for forte, o tradutor possivelmente tenderá a manter mais marcas da cultura de partida; caso contrário, a propensão será a de diluir tais evidências de forma a deixar o texto, conforme terminologia de Toury, mais *aceitável* e próximo do sistema cultural de chegada. Como se percebe, a exemplo das indicações defendidas pelos analistas críticos do discurso no sentido de vincular linguagem às práticas sociais, também a metodologia de Lambert e Van Gorp, sedimentada, como já informado, na Teoria dos Polissistemas de Zohar, empresta importância basililar às relações entre práticas discursivas (mesmo que em forma de tradução) e o contexto social em que se inserem.

Conquanto todas as conexões entre o sistema de partida e o sistema de chegada incidam no processo de tradução, para efeitos de análise tradutória, Lambert & Van Gorp (1985:44) consideram aceitável o estudo de determinadas ligações separadamente sugerindo que “as every translation is the result of particular relations between the parameters mentioned in the scheme [the Hypothetical Scheme for Describing Translations], it will be the scholar’s task to establish which relations are the most important ones”. Assim, munida do propósito de identificar nos textos de partida as marcas de construção/reforço da identidade social associada à virilidade e observar o modo como tais traços foram trazidos para os textos de chegada, buscarei privilegiar em minha análise o que Lambert e Van Gorp, no esquema proposto, denominam de “T1---T2 (relation between individual texts, i.e. between the original and its translations)” (GORP/LAMBERT, 1985:44). Claro está que isso não implica desconsiderar os outros aspectos dos sistemas culturais envolvidos; a diferença é apenas em referência ao aprofundamento. Dessa forma, dentro do esquema sintético de análise descritiva — apresentado no apêndice do artigo de Van Gorp e Lambert e cuja cópia anexo a este estudo — a atenção

maior será para a análise do *nível microestrutural* do texto, o qual engloba aspectos que concernem à seleção vocabular, estruturas gramaticais, modalização, registros etc. Além dessa análise, haverá o levantamento de 1) *dados preliminares* (ou paratextuais) do texto de partida e de chegada (diagramação da capa, contracapa, presença ou não da indicação de gênero, nome do autor, nome do tradutor, prefácio, notas de tradução, críticas sobre a obra etc.); 2) aspectos relacionados ao *nível macroestrutural* (divisões do texto, títulos de capítulos e seções, estrutura narrativa, didascálias etc.), uma vez que tais dados podem auxiliar a levantar hipóteses quanto a uma tradução mais *aceitável* ou *adequada*<sup>11</sup> o que também pode implicar maior ou menor propensão dos tradutores para manter ou apagar as marcas discursivas presentes, nos textos em estudo, na construção da personagem Stanley Kowalski.

Expostas as bases teóricas que sustentam este trabalho, passo ao capítulo 2, no qual apresento um olhar mais aprofundado em relação ao texto de partida, seu autor, contexto histórico-cultural da produção e, sobretudo, uma análise detalhada da personagem Stanley Kowalski, especialmente em relação ao discurso que o constrói. Somente a partir desse exame pormenorizado do texto/contexto de partida entendo ser possível a análise mais fundamentada e, conseqüentemente, segura dos textos (discursos) de chegada nas conjunturas históricas e socioculturais que os conformam.

---

<sup>11</sup> Ver n.r.10 acima.

## Capítulo 2

---

### **2 A Streetcar Named Desire**

Neste capítulo apresento uma análise mais detalhada da obra aqui em estudo — *A Streetcar Named Desire* —, em seu texto original, particularmente em relação a seu autor, contexto histórico-social de sua produção, características literárias do texto, público receptor etc. Essa análise atende às indicações passadas por Lambert e van Gorp, no esquema descritivo de tradução proposto no artigo “On Describing Translations”, já citado no capítulo anterior, uma vez que permite a identificação das relações autor – texto – contexto e auxilia no processo de cotejamento das duas traduções em pauta.

Também neste capítulo apresento uma análise do discurso de construção da personagem Stanley Kowalski, no texto original, e uma breve apresentação de alguns estudos realizados a respeito da representação social da masculinidade/virilidade no contexto geográfico e temporal da obra, quando de sua produção. Os dados e informações apresentados servirão de base para o momento de comparação entre o discurso de construção da personagem no texto original e aqueles apresentados nas duas traduções em pauta.

#### **2.1 A Streetcar Named Desire e seu autor, Tennessee Williams**

Tennessee Williams, pseudônimo de Thomas Lanier Williams, nasceu em Columbus, estado do Mississípi, nos EUA, em 26 de Março de 1911. Passou a primeira infância junto aos avós, à mãe, à babá Ozzie e à irmã Rose, mas bastante distante do pai, a absorver os traços culturais remanescentes do *Old South*<sup>12</sup> norte-americano, no início do Século XX,

---

<sup>12</sup> O “*Old South*” antes da Guerra Civil, em tese, seria uma terra de prósperas fazendas, amplas casas brancas com janelas envidraçadas, habitadas por homens e mulheres brancos e cultos, com grandes

como, por exemplo, a nostalgia e a férrea luta pela sobrevivência dos costumes de um passado aristocrático e refinado, no qual as demarcações sociais eram muito bem definidas e os problemas comezinhos do dia-a-dia mantidos bastante longe daqueles que não pertenciam à plebe. Em sua obra *Memoirs* (1975:11), T. Williams afirma ter sido a primeira infância o período mais ditoso de sua vida:

My first eight years of childhood in Mississippi were the most joyously innocent of my life, due to the beneficent home life provided by my beloved Dakin grandparents, with whom we lived. And to the wild and sweet half-imaginary world in which my sister and our beautiful black nurse Ozzie existed, separate, almost invisible to anyone, but to our little cabalistic circle of three.

Se a infância foi uma época de felicidade na vida de Williams, foi também, segundo as memórias do dramaturgo, o terreno onde se fincaram as raízes de seus problemas, os quais começaram ao ser acometido pela difteria, doença que lhe fora quase fatal e que, conforme diz, “changed my nature as drastically as it did my physical health”. Antes da enfermidade, continua o autor, “I had been a little boy with a robust, aggressive, almost bullying nature. During the illness, I learned to play, alone, games of my own invention.”(WILLIAMS, 1975:11) Parece-me possível uma associação dessas palavras com a personalidade dos protagonistas de *A Streetcar*. Antes da doença, parece haver um Stanley dentro do pequeno Williams (a little boy with a robust, aggressive, almost bullying nature); depois, há o lado Blanche, aquele que o leva a “to play, alone, games of my own

---

habilidades e conhecimentos de literatura e música, sustentados por uma economia estável sedimentada na produção agrícola. Tal produção, diga-se de passagem, era tocada pelas mãos escravas de negros “felizes”. Na realidade, a região serviu de palco de uma das mais perversas sociedades escravagistas, a qual teve fim com a Guerra Civil Americana, quando o Norte industrializado e calvinista se contrapõe à elite do Sul. O fim da escravatura, contudo, não significou o fim da nítida divisão social na região. Antes, o que se seguiu foi a formação de uma sociedade econômica, cultural e socialmente estruturada numa espécie de pirâmide, em cuja base se encontrava a grande massa inculta e majoritariamente negra; no meio os brancos igualmente incultos e provenientes, muitos deles, de países estrangeiros; e no topo a elite branca a se considerar muito importante para descer até o nível de questões cotidianas, tais quais o gerir da economia e dos negócios. Daí não causar nenhuma espécie de espanto a falência generalizada que varreu essa mesma elite e o contínuo fortalecimento da classe média que toma a si a responsabilidade da gestão dos negócios da região. Fonte: Cáceres, Florisval. *História Geral*. São Paulo: Moderna, 1996.



invention". Ambos, mesmo antes de existirem como personagens de sua futura obra, parecem já habitar o universo existencial de Williams.

Ao deixar a casa dos avós e mudar-se para Saint Louis, Williams começa a enfrentar o pesadelo da realidade. Os modos mais refinados, herança do contexto sociocultural em que até então estivera imerso, aliados à estreita convivência com a irmã e aos mimos e cuidados oferecidos pela ala feminina da família por ocasião de sua enfermidade, deixam em Williams um padrão comportamental considerado um tanto delicado para um rapazinho e o tornam motivo de chacota não só por parte dos novos conhecidos, como também de seu próprio pai, o qual lhe atribui a alcunha de "Miss Nancy" (BLOOM, 1998: 14). Nesse ambiente hostil, Williams passa o restante da infância e a adolescência refém de suas ambiguidades, medos e fragilidades, sentimentos que, ao tempo que o atormentam, também passam a servir-lhe de inspiração já desde seus primeiros trabalhos como escritor. Estes, conforme seu próprio testemunho, auxiliam-no a lidar com suas próprias angústias, como a timidez, a opressão paterna, a homossexualidade e o reconhecimento de sua "insignificância" perante a grandeza do universo. Também em suas memórias, assim se posiciona a respeito disso:

The recognition of being a member of a multiple humanity with its multiple needs, problems and emotions, not a unique creature but one, only one among the multitude of its fellows, yes, I suspect it's the most important recognition (...). The recognition that my existence and my fate could dissolve as light as the cinder dropped in a great fall of snow. (WILLIAMS, 1975:23)

Em 1927, aos dezesseis anos, vence um concurso literário e tem sua primeira obra, um ensaio, publicada — *Can a Good Wife Be a Good Sport?* Em 1929, ingressa na Universidade de Missouri, na qual permanece apenas por um ano, uma vez que o pai de lá o tira ao saber da reprovação do filho em uma disciplina. Williams começa então a trabalhar numa fábrica de sapatos (um emprego arranjado pelo pai), onde permanece até 1935, quando, vitimado por um colapso nervoso, refugia-se novamente na casa dos avós, no Mississípi, para convalescer. É lá que escreve sua primeira

peça teatral — *Cairo, Shanghai, Bombay!* (1935). Auxiliado pelo apoio moral e financeiro dos avós, Williams retoma os estudos e vai para a University of Washington, transferindo-se logo depois para a University of Yowa, onde começa a estudar teatro. Concomitantemente aos estudos, concluídos em 1938, Williams se vê às voltas com a doença psiquiátrica de Rose, sua diletta irmã, a qual, sob os cuidados e com a anuência da mãe, é submetida a uma lobotomia, mal sucedida. Esse fato vem a marcar profundamente a vida da família, particularmente de Williams, que se sente culpado por não ter protegido a irmã e evitado a sinistra intervenção cirúrgica.

Após algumas participações em concursos literários e uma incursão desastrosa como roteirista de cinema, em 1944 escreve a primeira peça realmente estruturada em termos teatrais, *The Glass Menagerie*, a qual também versa sobre a decadência de uma família aristocrática do sul dos EUA. Aclamado pela crítica e pelo público, o sucesso deixa Williams assustado. Assim, decide afastar-se por um tempo do burburinho teatral de Nova York e Chicago e refugiar-se em Provincetown, Massachusetts. A escolha não vem ao acaso, mas sim motivada pela assunção de sua homossexualidade, uma vez que a cidade era considerada, para os padrões da época, bastante severos, mais aberta aos relacionamentos homossexuais. Dali segue para Key West, na Flórida, e para o México, quando então decide voltar a escrever. Tal decisão resulta naquele que é considerado um dos mais expressivos textos do teatro norte-americano do século XX — *A Streetcar Named Desire*. A peça é agraciada, em 1947, com o *Pulitzer Prize* e a partir dela, e pelos próximos quinze anos, a produção teatral de Williams se mantém em alta. Esse espaço de tempo compreende produções de muito sucesso, tais como *Summer and Smoke* (1948), *The Rose Tattoo* (1951), *The Camino Real* (1953), *Cat on a Hot Tin Roof* (1958) (a qual também recebeu o *Pulitzer Prize*), *Suddenly Last Summer* (1958), *Sweet Bird of Youth* (1959), entre outras.

Além do teatro, a exemplo do ocorrido com *A Streetcar*, alguns dos textos de Williams são adaptados para o cinema, o qual vive uma época de grande prestígio. Alguns atores que protagonizam personagens criadas por Williams, auxiliados pela genialidade do autor, têm suas carreiras catapultadas para o sucesso. Esse é o caso, por exemplo, de Marlon Brando, Geraldine Page, Karl Maden, Kim Hunter, Elizabeth Taylor, Vivien

Leigh, alguns tendo sido mesmo agraciados com o *Oscar* pela atuação na versão fílmica de *A Streetcar* (Vivien Leigh, no papel de Blanche Dubois, Kim Hunter, como Stella, e Karl Maden, como Mitch). Surpreendentemente, Brando não foi um deles.

A década de 1960, contudo, traz dificuldades na vida pessoal e profissional de Williams. Em 1963, o dramaturgo enfrenta o término do relacionamento amoroso de dezesseis anos que mantivera com Frank Merlo, o qual vem a falecer logo após o rompimento. O fato contribui para o agravamento da dependência de Williams em relação às drogas. Seus textos já não encontram mais o sucesso de outros tempos. Assim, em 1969, temendo pela vida do dramaturgo, seu irmão Dakin o interna em um hospital psiquiátrico em Saint Louis. Ali Williams permanece por apenas três meses, mas a atitude do irmão resulta numa permanente fenda no relacionamento entre os dois. Williams, aliás, a esta altura, permanece próximo apenas de sua sempre amada irmã Rose e de seu avô Dakin, o qual chegara a morar com ele e com Merlo, após a morte da avó do dramaturgo. Percebe-se que, na existência de Williams, os laços familiares da primeira infância formaram-se tão densamente que foram os únicos a sobreviver aos extremos da vida do autor.

Na década de 1970, o ostracismo de Tennessee Williams em relação ao sucesso de outrora aumenta, mas é interrompido pela publicação do livro *Memoirs* (1975), no qual, segundo a crítica, o autor detalha mais suas aventuras sexuais do que seus processos de escrita literária. O livro é um sucesso.

No início dos anos 1980, Williams lança sua última peça – *A House not Meant to Stand*—a qual não é bem recebida pelos críticos. Em 25 de Fevereiro de 1983, morre, na cidade de Nova York. É sepultado em Saint Louis, contrariando seu desejo: o de ser lançado ao mar após a morte. É possível encontrar neste último desejo de T. Williams uma referência às palavras de sua personagem, Blanche Dubois, a qual também o expressa — “And I’ll be buried at sea (...) dropped overboard (...) into an ocean as blue as my first lover’s eyes.” (*A Streetcar*, cena 1 - p.220)

Em relação à dramaturgia de Tennessee Williams, o crítico literário, Harold Bloom, na obra *Bloom’s Modern Critical Views: Tennessee Williams — Updated Edition* (2007:2 ) assim se posiciona sobre o trabalho do autor:

The most literary of our major dramatists, and clearly I mean "literary" in a precisely descriptive sense, neither pejorative nor eulogistic, was Tennessee Williams. Wilder, with his intimate connections to *Finnegans Wake* and Gertrude Stein, might seem to dispute this placement, and Wilder was certainly more literate than Williams. But Wilder had a benign relation to his crucial precursor, Joyce, and did not aspire after a destructive strength. William did, and suffered the fate he prophesied and desired; the strength destroyed his later work, and his later life, and thus joined to the American tradition of self-destructive genius.

Há um relativo consenso de que as peças de Williams são um reflexo da sociedade norte-americana de seu tempo, abordando, via de regra, a repressão sexual, o preconceito social, a inadequação à competitividade e ao individualismo atrelados à sociedade norte-americana do século XX. Suas tramas se desdobram, normalmente, na região sul dos EUA e, não obstante as distinções entre os diversos estados ali situados, todos repartem não apenas uma mesma condição climática, mas também a mesma herança cultural de uma aristocracia agrária e escravagista, ou seja, a herança do chamado *Antebellum South*. O mesmo Sul, após a Guerra Civil, ou *New South*, como passou então a ser designado, deixa de ser eminentemente agrícola e passa a sofrer um processo de industrialização, a exemplo da região Norte do país. Isso não implica, contudo, que os vícios comportamentais da elite sulista tenham desaparecido na mesma velocidade que suas posses. Os bens se perderam; a pose não. É nessa ambiência que se desenvolvem tanto as histórias criadas por T. Williams quanto a história de sua própria vida. O dramaturgo, aliás, mantém uma posição ambígua com referência a essa região. Uma espécie de relação de amor e ódio, na qual se misturam de um lado as derrocadas econômicas e críticas à opressão social da região e, de outro, o fascínio pelo passado ali contido e o refinamento cultural que vem a reboque dele. São estes elementos que tingem muitas das histórias de Williams, inclusive esta, conforme se verá a seguir.

Antes, porém, importa reafirmar que, na vida pessoal de Williams, torna-se difícil não associar suas experiências àquelas vividas por algumas de suas personagens. Phillip Kolin, no artigo "A Streetcar Named Desire"

(1998) afirma que o conjunto da obra do autor contém muitos elementos autobiográficos e cita diversos estudiosos da vida do dramaturgo bem como analistas da obra aqui em pauta, os quais constatam que efetivamente muito da vida de Williams está em *Streetcar*. O próprio Williams não nega isso e chega mesmo a declarar: "I can identify completely with Blanche (...) we are both hysterics" (JENNINGS *apud* KOLIN, 1998:51). Já adulto, o autor parece transportar seu sonho infantil de fuga para um "half-imaginary world (...) almost invisible to anyone" (WILLIAMS, 1975:11), tão comum na infância de todos nós, à sua personagem Blanche, com a diferença de que no contexto de *A Streetcar*, esta se encontra bem distante, temporal e metaforicamente falando, de qualquer infância feliz. Outro pesquisador citado por Kolin, Tischler, afirma que Williams, em carta dirigida a Audrey Wood, agente do escritor em 1970, declara: "I was and still am Blanche... [, but] I have a Stanley in me too." (KOLIN, 1998: 51). Mais um estudioso, Jack Kroll, entende que *A Streetcar* seria o resultado da composição de todos os fragmentos da vida do dramaturgo, sendo a personagem Blanche DuBois uma espécie de cópia de Williams. Com Kroll concorda Bigsby, o qual afirma que ambos, criador e criatura, são alienados, ficcionistas e sobretudo possuidores de uma grande tendência a empreender voos cegos como estratégia de vida. Para Kolin, porém, a vida de Tennessee Williams não espelharia apenas a personagem Blanche, entendendo que "Williams's own complex life and personality [is] divided between his two protagonists [Blanche e Stanley]." <sup>13</sup> (KOLIN, 1998:51).

Outras leituras e associações entre Williams e *A Streetcar Named Desire* são citadas na obra de Kolin, inclusive aquelas que ligam o enredo da peça à homossexualidade de Williams. Para este estudo, no entanto, embora bastante interessantes, não caberia listar todas. Em que pesem as diferenças de interpretação, um entendimento, contudo, sempre está presente em todas elas e é bastante bem sintetizado nas palavras de Kolin (1998:52): "Streetcar helped William perform his life as much as the other

---

<sup>13</sup> Importa observar aqui o cruzamento de vozes, ou seja, a polifonia existente. "Para Ducrot, a polifonia é perceptível na cena enunciativa, em que temos enunciadores e locutores. O locutor (o *eu* do discurso) é o que se apresenta como responsável pelo enunciado, e é diferente do autor empírico." (Fonte: MAINGUENEAU, Dominique. *Novas Tendências em Análise do Discurso*, 2ed. Trad. Freda Indursky, 1993:73). T. Williams, aqui consubstancia a sua voz em dois personagens distintos.

way around.” Apresento, assim, a seguir, algumas informações mais pontuais sobre *A Streetcar*, mesmo que a título de comprovação das palavras de Kolin.

## **2.2 A Streetcar Named Desire - considerações sobre enredo, espaço e tempo**

Maio de 1940. O verão já se anuncia na quente e abafada Nova Orleans, cidade cosmopolita onde há “a relatively warm and easy intermingling of races in the old part of town.” (*A Streetcar*, 115). Ali, embalados pelo *blues*, em um bairro decadente, mas que conserva o charme e atmosfera boêmia típicos de uma localidade que não se sujeita a divisões e preconceitos, mais precisamente na rua *Elysian Fields*<sup>14</sup>, vive um casal: Stella DuBois Kowalski e Stanley Kowalski. Ela, filha de uma aristocracia em declínio, empobrecida pelas dificuldades do período, numa época em que as tradições e pompas elitistas deixam de fazer sentido face à crueza da realidade; ele, filho de imigrantes polacos, os quais, junto a outros tantos descendentes das mais diversas etnias, dão corpo e sustentação ao *American Dream* e à nova configuração social norte-americana. O casal está prestes a receber uma visita: a irmã de Stella, Blanche DuBois, a quem orientaram “to take a streetcar named Desire, and then transfer to one called Cemeteries and ride six blocks and get off at — Elysian Fields!” (*A Streetcar*, p. 117). Assim ela fez e assim começa uma história densa, permeada por desejo e morte – remissão clara ao nome dos dois bondes que conduzem ao “paradisiaco” espaço da trama.

Ao proceder a uma análise sobre o desenrolar da história, a primeira coisa a chamar atenção é precisamente seu título, o qual, além da força magnética, é brilhantemente inserido no corpo textual da trama já na primeira fala de sua protagonista — “They told me to take a streetcar named Desire” (Cena 1 - p. 117). A crítica teatral Felicia Hardison Londré

---

<sup>14</sup> O nome da rua onde mora a família Kowalski e local da trama já é indicativo de uma simbologia por vezes irônica que perpassa a obra. Segundo o *Diccionario de símbolos y mitos*, de Pérez-Rioja (2008:195): “Elíseo- En la mitología griega, es el lugar delicioso de paraíso, adonde van las almas de los héroes y de aquellos que, al morir, merecen tal premio. Há tenido varias denominaciones sinónimas, como Campos Elíseos, etc.”

(1997) também afirma que a genialidade do texto já está patente no título, uma vez que, conforme diz, este sinaliza a ligação entre concretude (*streetcar*) e abstração (*desire*), antagonismo este que perpassa toda a história. Além do posicionamento de Londré, entendo que o substantivo *streetcar* induz à ideia de trânsito, de movimento de um ponto a outro, quer seja em termos físicos como emocionais, numa alusão à própria existência humana, a qual, via de regra, resulta sempre de uma ação motivada pelo desejo (*desire*).

Ao deixar o título e rumar em direção à história em si, deparamo-nos com a epígrafe escolhida pelo autor, indicativa também da rota dos acontecimentos que se seguirão.

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

Os versos pertencem ao poema "The Broken Tower" de Hart Crane<sup>15</sup> e suas metáforas sinalizam a temática de amor e perda que permeia o enredo do texto dramático de T. Williams. É quase impossível não associar o primeiro verso do poema ao amor de Blanche DuBois pelo jovem Alan, seu falecido marido, e à desolação em que ambos mergulham em função desse sentimento [And so it was I entered the broken world]. O amor de Blanche por seu "boy" nasce do encantamento e é o estopim para a destruição de ambos. O desenrolar da peça indica outras semelhanças com os versos de Crane: o prazer fugaz (an instant in the wind) e as escolhas (desperate choice[s]) feitas (ou impostas) às personagens de *A Streetcar Named Desire*.

Conforme Londré (1997:49), muitas das palavras do poema sugerem violência, conferindo ao amor um caráter de destruição; por outro lado, Crane também se refere a "the visionary company of love", o que

---

<sup>15</sup> Poeta norte-americano, nascido em Cleveland em 1899, cuja obra mais notória foi *The Bridge*, publicada em 1930, Hart Crane escreveu o poema *The Broken Tower* em 1932 (ver anexo 3 deste estudo), pouco antes de cometer suicídio. Informação extraída de <http://www.enotes.com/broken-tower-salem/broken-tower>. Acedido em Jan.2010.

igualmente empresta ao sentimento o aspecto de magia. Já na epígrafe, a oposição encantamento e devastação é sinalizada. A leitura da trama indicará a mesma força de encanto e destruição nessa história marcada pelo antagonismo e pela simbologia, presentes, como visto, já a partir de seus título e epígrafe.

No início da peça (cena 1), após a descrição de seu espaço, também repleto de dualidades (a rua *Elysian Fields* fica entre a placitude de um rio e a rjeza de uma linha de trem), endurecido pela pobreza, mas suavizado pela música do *blue piano* e de um céu “almost turquoise”, o autor apresenta a nova vizinhança da personagem Blanche: personagens que ilustram a convivência entre pessoas de múltiplas etnias e posição social bastante diversa das aristocráticas irmãs Dubois. Para a personagem Stella, cuja primeira visão nos mostra uma jovem de personalidade doce e maneiras refinadas, isso parece não importar, pois é nítido que se sente perfeitamente à vontade nesse seu novo espaço não tão refinado; Blanche, contudo, desde o início mostrará seu espanto e dificuldade de adaptação a esse novo mundo, essa nova ordem social americana, representada pelos “Stanleys” e seus companheiros de lazer e de trabalho. Aliás, no primeiro contato que temos com as personagens Stanley e Mitch, ambos vestem roupas de trabalho e são descritos como homens fortes, saudáveis, no auge da virilidade, características para lá de bem-vindas em uma sociedade que se pretende conformada pelo trabalho, família e propriedade. Há de se notar, também, que à roupa da fábrica se acrescenta um item sinalizador de lazer/esporte — a jaqueta de boliche que Stanley carrega. Além disso, o autor apresenta um breve indicativo do teor da conversa entre os dois companheiros: o possível lucro auferido em alguma transação/jogo. A estes se junta um sinal que remete ao provimento do sustento familiar (Stanley tem nas mãos um pacote de carne, o qual atira para sua mulher, Stella) e tem-se a configuração da base da pirâmide social capitalista — trabalho, lazer e patriarcado — a se contrapor aos refinamentos da aristocracia, representada, neste início da trama, pela figura etérea e frágil de Blanche DuBois. Assim, mais uma oposição se delineia: capitalismo *versus* aristocracia.

Permito-me aqui fazer uma interrupção na cronologia dos acontecimentos da trama para apontar para um importante dado aposto à



história: apesar de todas as outras diferenças, uma característica une as duas configurações sociais abordadas no enredo: o poder do patriarcado. Esse poder, presente tanto na aristocracia quanto na sociedade industrial, é uma constante na trama de Williams e se ilustra, por exemplo, na afirmação veemente de Stanley em relação à sua superioridade no núcleo familiar — “I am the King around here” (*A Streetcar* (STANLEY), cena 8 p.195) —, assim como na administração da propriedade *Belle Reve*, sempre em mãos masculinas — “There are thousands 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.” (*A Streetcar* (BLANCHE), cena 2 p. 140).

De volta à trama, em sua sequência, temos ainda, na cena 1, o reencontro entre Stella e Blanche. A conversa entre as duas, terminada as manifestações de carinho, é tensa, já que Blanche inicia suas críticas ao modo rústico de vida de Stella, bem como a informa sobre a perda da propriedade da família (*Belle Reve*). Também na cena 1, as personagens Blanche e Stanley estabelecem o primeiro contacto, revestido, aliás, ao que parece ser, de repulsa e atração. Ao se ver sozinho com a cunhada, Stanley toca no ponto mais vulnerável da vida da personagem Blanche: o falecido marido Alan. Isso faz aflorar nela todas as dores da vida e morte de seu “boy”.

Na cena 2, após o diálogo havido entre Stanley e Stella, no qual esta informa o marido sobre a perda de *Belle Reve*, tem início a batalha entre Blanche e Stanley. A primeira agressão à cunhada se dá antes mesmo que esta esteja fisicamente presente, o que já sinaliza a sucessão de golpes baixos que serão empreendidos no combate. Irado por sentir-se trapaceado em relação a *Belle Reve*, Stanley arromba o baú de pertences de Blanche, esparramando os objetos ali guardados (roupas, documentos e as cartas de Alan). Se simbolicamente entendermos o baú como a representação da própria Blanche — as roupas ali contidas seriam sua paixão “clothes are my passion!” (*A Streetcar* (BLANCHE), cena 2 – p.136); os documentos de *Belle Reve*, suas raízes; e as cartas de Alan, seu amor — o desfraldar violento de Stanley aos pertences da cunhada se transforma em metáfora de estupro. Note-se que este se dá na presença de Stella, que nada faz para impedi-lo. Na sequência, Blanche, após mais um de seus eternos banhos relaxantes,

percebe a invasão à sua privacidade, mas enfrenta o fato e o cunhado com altivez, utilizando sua arma de costume: a sedução. Esse parece ser o único momento desse embate em que Blanche vencerá Stanley, como nos mostra a didascália — “[*She sprays herself with her atomizer; then playfully sprays him with it. He seizes the atomizer and slams it down on the dresser. She throws back her head and laughs*]” (*A Streetcar*, cena 2 – p. 138). A partir daí, no entanto, em todos os outros “assaltos” da luta, sairá derrotada. Ainda na cena 2, Blanche toma conhecimento da gravidez da irmã.

A cena 3 se inicia com Stanley e seus companheiros, ao redor de uma mesa de pôquer, todos, segundo o autor, a esbanjar virilidade: “[*The poker players – STANLEY, STEVE, MITCH and PABLO – wear coloured shirts, solid blues, a purple, a red-and-white check, a light green, and they are men at the peak of their manhood, as coarse and direct and powerful as the primary colours.*]” (*A Streetcar*, cena 3 – p. 143). Na sequência, chegam Stella e Blanche, e esta, ao perceber a presença dos amigos do cunhado ainda na casa da irmã, preocupa-se em retocar a maquiagem antes de ser-lhes apresentada. Nota-se aqui o disparate (e comicidade) da situação, uma vez que provavelmente a última coisa em que Stanley e seus amigos reparariam em uma mulher seria a maquiagem. Tentando ser gentil, ao entrar na cozinha, local onde acontece o jogo, Blanche diz aos rapazes para não se preocuparem em levantar-se para cumprimentá-la, gesto cavalheiresco tão comum em seu mundo. Stanley, de forma, como sempre, áspera, responde que ninguém se levantará, cortando qualquer tipo de aproximação entre a cunhada e seus companheiros. Um deles, no entanto, não se encontra à mesa – Mitch –, o qual, menos rude que os demais, ao ser apresentado a Blanche, mostra um certo encantamento, vendo nela a doce e desprotegida mulher, dona das virtudes necessárias para partilhar o mesmo teto com ele e sua “santificada” mãe — “I gotta sick mother. She don’t go to sleep until I come in at night.” (*A Streetcar* (MITCH), cena 1 – p.144). Por seu lado, Blanche encontra em Mitch a oportunidade perfeita de ter novamente um lar, um lugar para viver e alguém para protegê-la. À medida que o jogo prossegue na cozinha, Stella e Blanche conversam alegremente no quarto. O assunto: Mitch e Stanley, mais especificamente, os encantos do desempenho sexual deste último. O ruído da conversa associado ao som do rádio ligado por Blanche irritam Stanley, que, já um

tanto alcoolizado, ordena que as duas se calem e atira o rádio ao chão. Essa atitude desencadeia uma briga entre o casal, culminando com o violento bofetão do marido em sua mulher grávida. Horrorizada com a cena, Blanche afasta Stella da presença do agressor e ambas vão se abrigar na casa da vizinha, Eunice. Os companheiros de Stanley o jogam ao chuveiro para curar-lhe a bebedeira e vão-se embora. Inconformado por estar sem a "sua" Stella, Stanley implora pela volta da amada, no que é atendido. Assim, a agressão anterior dá lugar ao que sugestivamente se reverte em uma quente e apaixonada noite de amor.

As cenas seguintes, de 4 a 9, trarão o desenvolvimento das situações alinhavadas nas três primeiras. Assim, a luta entre Stanley e Blanche se intensificará, particularmente após a agressão sofrida por Stella. Blanche e Mitch se envolvem, mais por conveniência do que propriamente por qualquer sentimento de amor. Blanche se abre com Mitch e lhe conta sobre Alan, seu finado marido, por quem fora perdidamente apaixonada, mas a quem surpreende em uma relação homossexual. A vergonha da descoberta de seu segredo levará Alan ao suicídio, presenciado pela mulher. Assim, justifica-se o sentimento de culpa que Blanche carrega, pois se sente responsável pela morte de seu "boy". Essa culpa, aliada, possivelmente, ao sentimento de rejeição nascido com o fato de o marido não ter consumado o casamento com ela, mas ter se entregado a relações sexuais com outro homem, leva Blanche a uma vida de promiscuidade, envolvendo-se, inclusive com outros "boys". Descoberto seu comportamento, é expulsa da escola onde trabalhava e, por não ter para onde ir, acaba indo ter com a irmã e o cunhado na decadente casa da rua *Elysian Fields*. Disposto a acabar com Blanche, Stanley decide investigar-lhe a vida. Com a folha corrida da cunhada em mãos, não hesita em usar as descobertas para destruí-la, começando por contar a Mitch sobre a vida nada angelical de Blanche, o que arruína a relação entre os dois. Stanley exhibe suas descobertas também para Stella, quando esta prepara um jantar especial para celebrar o aniversário da irmã. No jantar, como "presente", Stanley entrega a Blanche uma passagem de volta a Laurel, expulsando-a de sua casa, sob a pretensa alegação de defesa da moral. Stella, aturdida, começa sentir as dores do parto.

A cena 10 apresenta o clímax da trama. Nela se dá o embate final entre Stanley e Blanche — e todas as representações que se possam configurar às duas personagens (aristocracia x capitalismo; tradição x modernidade; passado x presente; emoção x razão; romantismo x naturalismo; fantasia x realidade, entre outras tantas possíveis). Sozinhos no exíguo apartamento (Stella está na maternidade), Blanche tenta enganar o cunhado com uma história fantasiosa a respeito de um milionário texano que a teria convidado para um cruzeiro no Caribe — saída honrosa (e luxuosa) para alguém que horas antes fora expulsa de uma pocilga da decadente Nova Orleans. Stanley ridiculariza a história e as roupas da cunhada, que, num prenúncio da loucura que se lhe avizinha, veste uma fantasia barata de rainha. Inebriado pela perspectiva do nascimento do filho (Stanley sequer cogita a hipótese de o bebê ser do sexo feminino), fortalecido pelo nítido desmoronar emocional de Blanche e sentindo-se prestes a recuperar o comando e a total posse de “seu território”, Stanley, provavelmente também movido pela atração sexual aflorada desde o primeiro encontro com a cunhada e pelo desejo de reafirmar sua superioridade de “macho”, desfere o golpe final e, pela segunda vez, violenta Blanche; agora, contudo, sem metáfora alguma. O estupro é o nocaute. Nesse momento, “somos levados a questionar a moral do vencedor entronizada como vitória da moral.” (SAADI, 2004:11)

A cena 11 fecha o ciclo da história, com a remoção de Blanche para um hospital psiquiátrico — alusão, talvez, ao pior tipo de morte — aquela em vida. É curioso notar como Williams retoma elementos das cenas iniciais para descrever a agonia dos momentos finais da trama. O céu, na cena 11, está novamente tingido de azul-turquesa, tal qual na chegada de Blanche a *Elysian Fields*. No quarto, o baú aberto conduz à cena 2 e à violação de Stanley à intimidade da cunhada. Da mesma forma que na cena 3, os homens estão a jogar pôquer, lembrando ao leitor o momento em que Blanche conhece os companheiros de Stanley. Naquela ocasião, Blanche estava a entrar na casa e se mostrava preocupada com sua aparência, perguntando à irmã, Stella: “How do I look?” E ouvindo como resposta: “Lovely, Blanche”. Uma vez na presença dos quatro homens, educadamente Blanche dissera: “Please, don’t get up.” E Stanley, de forma rude, respondera: “Nobody’s going to get up...” Agora, na cena final, ao invés de

entrar no apartamento, Blanche está a dele sair. Ainda no quarto, repete a pergunta da cena 3: "How do I look?" E Stella lhe dá a mesma resposta: "Lovely." Já na cozinha, Blanche mais uma vez, refinadamente, diz: "Please, don't get up. I'm only passing through." Desta vez, no entanto, ao contrário da cena 3, todos os homens se levantam, à exceção de Mitch, que permanece sentado e cabisbaixo. Na recriação do diálogo, o sugestivo acréscimo de "I'm only passing through", a insinuar um instante no tempo, o "instant in the wind", do poema de Crane. E, por fim, mais uma ação se repete. No final da cena 2, Stella e Blanche estão saindo para o *Gallatoire* e esta pergunta à irmã: "Which way do we go now, Stella — this way?" Ao que a irmã responde: "No, this way [*Stella leads Blanche away*]". Blanche, então, alegremente acrescenta: "The blind are leading the blind". Embora não mais seja Stella a conduzir Blanche (indicação do abandono a que é deixada pela irmã), no final da trama, Williams rediz a mesma cena. Dessa vez, contudo, Blanche segura as mãos do médico, permitindo-lhe " [(...)to lead her as if she were blind]". A estas se seguem suas últimas palavras, curiosamente as de maior lucidez durante toda a história: "Whoever you are — I have always depended on the kindness of strangers". Sim, na vida de Blanche, a bondade só chegou por estranhos, já que os íntimos, a começar por ela própria, apenas contribuíram para sua destruição.

E assim, com o recurso de repetir, em movimento reverso, indicações espaciais, ações e diálogos, William fecha o percurso de Blanche. Sua partida reconstitui sua chegada, mas à sensação de repetição/manutenção junta-se a de destruição/mudança. E dessa forma, a meu ver, Williams nos conduz ao encontro da força natural do tempo. Desta, como agente de destruição e mudança, dá-nos mostra o trágico final de Blanche; do tempo como instrumento de manutenção/repetição, a volta à rotina da família Kowalski, reforçada pela chegada do herdeiro, ao apartamento da rua *Elysian Fields*. Na cena final, então, morte e renascimento são representados, já que no momento em que Blanche "go[es] around the corner" , Eunice, mulher de Mitch e vizinha da família Kowalski, "descends to Stella and places the child in her arms." Afinal, como diz a sábia personagem Eunice, "Life has got to go on", mesmo que regida pelos blefes de uma partida de pôquer.

Desse modo, o apartamento da rua *Elysian Fields* acaba por representar

o microcosmos em que se joga a vida das personagens; um espaço exíguo em que conflituam vivências e mundividências completamente antagônicas: um tempo passado e um tempo presente-futuro; a tradição e o pragmatismo; a velha América e a nova América... É um espaço físico que acaba por ser revelador de um espaço social. Por outro lado, e apesar de não se sair daquele espaço, as personagens, sobretudo Blanche, fazem uma viagem, percorrem um tempo: o da erosão, o da destruição, o da alienação... O espaço funde-se assim com o tempo, sobretudo o psicológico. O espaço como representativo de uma conjuntura social, de uma outra – emergente – América, torna-se carregado de ideologia. (informação verbal)<sup>16</sup>

### **2.3 A Streetcar Named Desire - personagens e tema**

No âmbito da leitura até aqui apresentada, creio estar evidente o tema que atribuo à obra: as representações do poder. Utilizo como conceito de *poder* aquele defendido por Foucault, com especial atenção à defesa de que o poder não implica o conjunto de instituições e aparelhos do Estado ou relação com a lei ou unidade global de dominação. Tampouco é algo que tenha a forma de uma regra. O poder

é um conjunto de ações sobre ações possíveis; ele opera sobre o campo de possibilidades onde se inscreve o comportamento dos sujeitos ativos; ele incita, induz, desvia, facilita, ou torna mais difícil, amplia ou limita, torna mais ou menos provável; no limite, ele coage ou impede absolutamente, mas é sempre uma maneira de agir sobre um ou vários sujeitos ativos, e o quanto eles agem ou são suscetíveis de agir. Uma ação sobre ações. (FOUCAULT, 1995:243)

---

<sup>16</sup> Esta reflexão constitui uma sugestão avançada pela Prof.Doutora Maria Conceição Carapinha Rodrigues, pesquisadora da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, em sessão de trabalho privada, em 18.05.2011.

Dessa forma, ao atribuir à obra aqui em análise o tema “representações do poder” busco identificar a representação dessa “ação sobre ações” através da análise das personagens e/ou aquilo que os referencia. Àquelas representações já citadas no tópico anterior — o poder do patriarcado e o poder do tempo —, incluo outras, depreendidas da análise sucinta que faço das quatro personagens centrais da obra em pauta neste estudo.

Antes, contudo, é sempre pertinente lembrar que a personagem de ficção existe apenas na virtualidade. Ela pode até parecer ter vida própria, mas o fato é que não existiria sem o autor e sem o leitor/espectador. Citando A. Cândido (2004: 21) “é a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza”. De todo modo, mesmo com seu carácter ilusório, é comum descrevermos, formarmos uma opinião sobre uma personagem, a qual pode diferir da de outro leitor/espectador e até mesmo do próprio autor, uma vez que as vivências humanas são distintas e pesam em qualquer leitura — fatores socioculturais, experiências individuais, preferências e/ou rejeições são aspectos que a influenciam. Por outro lado, mesmo que as interpretações sejam divergentes, algumas convergências, similaridades na descrição das personagens podem normalmente ser encontradas. Assim, a leitura que faço aqui é única e pertence a este meu tempo e espaço, mas isso não invalida a possibilidade (ou não) de se assemelhar a outras tantas possíveis.

Assim, começo minha análise pela personagem Mitch, companheiro de Stanley, a quem este último afirma querer proteger das armadilhas da “indecorosa” Blanche — “Mitch is a buddy of mine (...) I’d have that on my conscience the rest of my life if I knew all that stuff and let my best friend get caught!” — (cena 7-p.190), e a quem, ao mesmo tempo, compraz-se em dirigir chacotas “Hold this bone-headed cry-baby” (cena 11-p.224), uma vez que percebe o domínio que a mãe lhe impinge. Mitch apresenta-se como uma personagem de personalidade fraca, dependente e sedimentada na figura materna, de quem não consegue desvincular-se e a quem atribui predicados inumanos — a santidade, por exemplo. A mãe de Mitch, tal qual a personagem Alan, o finado marido de Blanche, não atua diretamente na história, mas se faz constantemente presente, uma vez que seu espectro está sempre a comandar as ações/decisões do filho. Assim, a personagem

Mitch permite a leitura de que Williams a constrói como um modo de apresentar um poder inextrincavelmente associado às mulheres: o poder da figura materna.<sup>17</sup>

Stella Dubois Kowalski, por seu turno, irmã de Blanche e mulher de Stanley, carrega, em seu comportamento e em seu sobrenome, o refinamento da irmã (DuBois) e a vitalidade animal do marido (Kowalski). A personagem exerce um papel central na trama, uma vez que faz a ponte entre dois mundos: o dos sonhos (e pesadelos), habitado por Blanche, e aquele da realidade nua e crua, comandado por Stanley. Entre a valentia e a covardia, ambos fortemente visíveis nos dois universos, Stella constrói seu espaço nebuloso, tal qual aqueles de vida mais apagada, sobre os quais os holofotes não incidem, mas que, como modo de compensação, tornam mais fácil o escamotear de egoísmos e perversidades. Desse modo, sob uma aparente docilidade e submissão, a personagem consegue, mesmo sob tormenta, administrar os rumos de sua vida de modo a não perder os prazeres e a estabilidade proporcionados por sua rotina. Vinculando-se ora à irmã ora ao marido, Stella se mostra muito mais comprometida com seus próprios interesses, e, ao percebê-los em risco, não hesita em livrar-se da irmã, ainda que lhe sobre as feridas. A meu ver, na peça de Williams, Stella é a representação do poder da hipocrisia.

Blanche DuBois, protagonista da obra, é uma mulher de meia-idade, professora, refinada, culta, sensível, mas a quem o tormento da culpa, dos fracassos e perdas conduz à incapacidade de lidar com a aridez e crueza dos relacionamentos humanos. Assim, Blanche se refugia no mundo da ilusão, onde tenta resgatar seus sonhos (*Belle Reve*) e exorcizar seus fantasmas, valendo-se de caminhos que a conduzem para uma vida promíscua. Ao declínio moral junta-se o declínio financeiro, quando Blanche se vê obrigada a hipotecar a fazenda *Belle Reve*, única propriedade remanescente do império Dubois. Incapaz de liquidar ambas as hipotecas –

---

<sup>17</sup> Com relação ao “poder da figura materna”, reconheço a existência de estudos que apontam a “santificação” da mulher na figura materna como a serviço dos propósitos patriarcais e aceito, no geral, os argumentos. No contexto da análise em pauta, contudo, entendo que a personagem Mitch é efetivamente dominada pela mãe, que, sob uma capa de pretensa abnegação, exerce férreo controle sobre suas ações/decisões, manipulando-o em função de seu interesse maior: mantê-lo a seu lado — “I gotta sick mother. She doesn’t go to sleep until I come in at night.” (*A Streetcar*- (MITCH), cena 3 – p.144).



de sua honra e de sua fazenda –, Blanche perde esta e se distancia ainda mais daquela ao ser expulsa da cidade onde mora, acusada de tentar seduzir um jovem aluno: “[*She’s practically told by the **mayor** to get out of town! (...) there was an **army** camp near Laurel and your sister’s was one of the places called ‘Out-of-Bounds’ (...) They kicked her out of that high **school.**]*” [negrito meu]. (*Streetcar*, 188). A realidade, representada pelas instituições que a constroem — a política (mayor), as forças armadas (army) e a educação (school) — empurra Blanche para a casa da irmã, em busca de abrigo físico e emocional. Ao chegar ali, na outra instituição forjadora da realidade — a família —, Blanche não consegue despir sua fantasia aristocrática e entra em choque com os modos rudes do cunhado, com quem acaba por travar uma batalha de vida ou morte, na qual a ética, ou qualquer princípio moral, simplesmente não existe. Entre jogos de sedução e cenas de extrema agressividade, Blanche e Stanley se digladiam, até que, tal qual em toda guerra, um dos lados sai vencedor. A derrota frente a Stanley, aliada às outras derrotas de sua vida, particularmente aquelas frente a si mesma, conduz, então, Blanche para sua última perda. No contexto da trama, e na sua temática de representação do poder, a personagem Blanche seria a representação da ausência de poder, tão bem sinalizada por sua reclusão a um hospício público.

Stanley Kowalski, o antagonista de Blanche, é de origem polonesa e marido de Stella DuBois. Viril, de modos grosseiros, pragmático, com uma visão de vida de curto prazo, e dono de um senso de humor duvidoso, Stanley é irritadiço, infantil e, quando não recebe o que quer, reage violentamente. Símbolo perfeito da cultura machista, faz sempre questão de deixar bem claro que é o dono de seu território e de exibir suas conquistas femininas como verdadeiros troféus de caça. Para ele, mulheres existem para servi-lo, seja em que terreno for. Stanley possui também uma sensualidade selvagem, primitiva, e um certo magnetismo, do qual, aliás, não escapa ninguém; sequer a cunhada ou os amigos. Não gosta de ser desafiado e, tal qual Blanche, tenta esconder suas próprias fraquezas sob uma capa de pretensa superioridade — no caso dela, superioridade social; no dele, de superioridade masculina. O embate dos dois, nessa perspectiva, é o embate da fraqueza, o que justifica a falta de estratégias edificantes e de uma vitória que acrescente. Na história, o triunfo de Stanley é aquele

dos fracos: resulta apenas mesmice, covardia. Na peça, a personagem inverte a perspectiva de representação do poder; antes Williams o constrói como o poder de representação — poder de representação da virilidade. Informo, porém, que, por recair sobre a personagem o enfoque das análises de tradução contempladas neste estudo, uma abordagem mais específica de sua personalidade será apresentada ao final deste capítulo, o que talvez ajude a esclarecer essa inversão.

Volto a enfatizar que tanto a análise das personagens quanto à temática aqui apresentada é fruto de minha leitura. O fato, contudo, é que, apesar da aparente simplicidade da história, desde a primeira publicação suas personagens e seu tema têm sido objeto de estudos e debates entre críticos, dramaturgos, acadêmicos e leitores comuns. Isso só reforça a presença do leitor na significação do texto e a realização da personagem a partir dessa leitura.

Em relação ao tema, creio ser pertinente a apresentação de alguns posicionamentos colhidos ao longo de minha pesquisa, no intuito de aprofundar e enriquecer este estudo, bem como auxiliar na análise tradutória. Em relação à análise das personagens, contudo, pela própria segmentação deste trabalho, outras interpretações serão apresentadas apenas em relação a Stanley Kowalski e isso será feito em seção mais adiante.

Phillip Kolin, no artigo "A Streetcar Named Desire" (1998:53-55), menciona inúmeros estudos sobre a peça e a diversidade temática a ela associada. Entre os temas, cita "The power and destruction of sex/desire", "Time as enemy", "The need for mutuality among human beings", "Acceptance of fallibility", "Beauty over use", "Loss", "Schizophrenia", "The primitive struggle between light and dark", entre outros. Ainda conforme Kolin, o dramaturgo e diretor da primeira encenação da obra, Elia Kazan, escrevera em suas anotações, quando dos ensaios da peça, que o tema desta se associava ao conflito entre "Old south gentility and a brutal new order". Nisso o diretor é criticado por outro estudioso da obra, Bigsby, o qual considera a temática defendida por Kazan bastante simplista, uma vez que não teria levado em conta um aspecto primordial — a ambivalência de Blanche e o fato de a personagem não conseguir se ajustar a nenhum dos dois sistemas sociais, quer seja a aristocracia (Old South) ou a modernidade

(New South). Para Bigsby, “Perda” seria o tema mais adequado à obra. Já na visão feminista da Gilbert e Gubar, o drama gira em torno do imperativo heterossexual. Enfim, como se percebe no estudo de Kolin, a depender do viés com que é lida — filosófico, sociológico, religioso, político, entre outros —, diferentes temas são identificados na história. O próprio Williams, afirma Kolin, entende que a temática está contida na principal mensagem da obra, qual seja “If we don’t watch out, the apes will take over” (KOLIN 1998:54).

Se o consenso em relação à temática de *A Streetcar* está longe de ser encontrado, o mesmo não acontece com referência à composição do drama. Nesse quesito, a crítica é quase unânime em reconhecer sua excelência. A seguir, alguns posicionamentos sobre os dois tópicos: recepção crítica e composição do texto.

#### **2.4 *A Streetcar Named Desire* - crítica, composição e curiosidades**

Felícia Londré, no artigo “A Streetcar Running Fifty Years” (1997), conta que após a estreia no Teatro Ethel Barrymore, em Nova York, no dia 03 de Dezembro de 1947, um dos críticos se referiu à peça como não apropriada a um público muito “sensível”, aqui com a acepção de cheio de melindres, dado que o enredo versava sobre um tema adulto, embora tabu para a época – a sexualidade. O fato é que a peça, diz a autora, chocou muitos dos que a ela assistiram, uma vez que ousou mostrar personagens a exhibir o poder de redenção e destruição do sexo. O choque, contudo, afirma, não impediu o enorme sucesso, concretizando assim, conforme a crítica especializada, a promessa deixada implícita em *The Glass Menagerie*, qual seja, o surgimento de um novo talento na dramaturgia norte-americana. Sobre a peça, o crítico Harold Clurman, em 1948, escreveu: “its impact at this moment is especially strong, because it is virtually unique as a stage piece that is both personal and social and wholly a product of our life today.” (CLURMAN, 1948 *apud* LONDRÉ 1997:48).

Ainda conforme Londré, é válido também atribuir a *A Streetcar* o papel de renovador das convenções teatrais da época, dada a utilização simbólica

que o drama faz do espaço, justapondo o pequeno apartamento (dois cômodos e um banheiro, com variadas nuances de privacidade) e a arena pública do bairro decadente em que se localiza. Assim, essa junção de espaços atua como um reforço às antagônicas visões de realidade contempladas pelos olhos da personagem Blanche Dubois. A essa bem elaborada apresentação de realidades opostas se somam outros aspectos antagônicos no enredo de *A Streetcar*, conferindo-lhe um carácter misto de imediatismo e o transcendentalismo. A verosimilitude e a força poética dos diálogos bem como a composição do embate entre as personagens são outros destaques do drama.

Londré também traz como informação, a qual, aliás, abre o artigo, o fato de que, nos EUA, em 1996, o selo comemorativo, no valor de trinta e dois centavos de dólar, emitido em homenagem a Tennessee Williams apresenta um retrato do autor, vestido com um terno de linho branco, tendo a seu fundo a imagem de um bonde. A imagem do bonde — único elemento especificamente relacionado a uma das obras de Williams — dá a exata dimensão da centralidade de *A Streetcar Named Desire* no conjunto de sua produção literária, assim como da importância deste texto dramático no cânone literário norte-americano.

Em um fórum promovido por Phillip Kolin (1998) a respeito da obra de Williams, três dramaturgos (William Hauptman, Terrence McNally e Paul Zindel) ao se pronunciarem sobre as razões do sucesso do drama atribuíram-nas ao mistério contido no enredo — mistério que nos conduz não a uma, mas a inúmeras leituras, as quais sempre nos surpreendem com mais segredos. No mesmo fórum, o dramaturgo Robert E. Lee assim avalia o drama: "There are very few nearly perfect plays [...] *A Streetcar* is one of them." (KOLIM 1989:188)

Entendo que os posicionamentos críticos apresentados são bastante ilustrativos da qualidade e importância deste texto de T. Williams na dramaturgia, e não apenas na norte-americana, fato que justifica o sucesso já na estreia e sua continuidade até os dias de hoje. A confirmar este êxito, acrescento uma informação colhida no jornal *The New York Times*, edição de 14 de Fevereiro de 2011, que aqui resumo: a tradicional Companhia de Comédia Francesa, em seus 330 anos de existência, traz aos palcos, pela primeira vez em sua história, a montagem de um texto teatral norte-

americano — “*Un Tramway Nommé Désir*”. A peça, que estreou no início de Fevereiro do corrente ano, em Paris, e já está com ingressos esgotados até Abril, traz uma Blanche DuBois com sotaque oriental e um “longhaired Stanley in baggy pants and a satin tiger jacket. The undershirt? Replaced by a bath towel. It barely covers key parts of Stanley as he shouts for Stella, who descends toward him like a stringed puppet in billowing white drifts.”

Como se vê, o *Streetcar* de Williams ainda está longe de chegar ao final de sua linha. Assim, justifica-se conhecer um pouco mais da estrutura de composição da obra e do trajeto já percorrido.

Em relação à composição estrutural da obra, temos sua divisão em 11 cenas. A divisão temporal é bem demarcada – as ações entre as cenas 1 e 4 se passam em dois dias consecutivos do mês de Maio de 1940. As cenas 5 e 6 têm lugar em uma abafada e quente noite de Agosto do mesmo ano. E as cenas de 7 a 10, na tarde e noite do aniversário de Blanche — 15 de Setembro. A história termina na cena 11, algumas semanas depois. Embora em sequência cronológica ascendente, há espaços para reminiscências, apresentadas sobretudo pela personagem Blanche. A mesma divisão temporal das cenas é aproveitada para demarcar a divisão de gêneros encontrada na obra. Segundo a atriz Roxana Stuart, uma das intérpretes de Blanche Dubois, “the first four scenes are comedy; then come two scenes of elegy, mood, romance; then five scenes of tragedy” (STUART, 1979:5 *apud* LONDRE, 1997:49). O clímax da história, indiscutivelmente, está no final da cena 10 – o estupro de Blanche.

Em relação ao padrão de linguagem utilizado em *A Streetcar* para apresentação dos diálogos das personagens, Williams empresta às irmãs Dubois um registro mais formal de fala (condizente assim com a origem social elevada de ambas). Já as outras personagens são donas de um discurso mais popular, por vezes agramatical. A maior oposição também no aspecto discursivo se dá entre as personagens Stanley e Blanche. A retórica fluida, altiva, exageradamente poética de Blanche destoa significativamente dos discursos pobres e, não raro, monossilábicos do cunhado. Claro está que o dramaturgo utiliza os padrões linguísticos exibidos pelas personagens como uma excelente forma de caracterizá-las, e isso não se limita às duas principais. Também em relação às personagens Stella e Mitch, o padrão linguístico ajuda a compor a caracterização. No caso da personagem Stella,

o padrão é mais escolarizado, mas seu discurso não possui os exageros de erudição apresentados na dicção que o autor empresta à sua irmã, Blanche. São muito menos fantasiosos, mais reais. Já com relação à composição de Mitch, a meu ver, o dramaturgo se supera neste quesito. O discurso mostrado pela personagem, principalmente nos diálogos mantidos com Blanche, a caracteriza à perfeição. Seus esforços para falar “corretamente” acentuam o desejo de se igualar aos refinamentos de Blanche, mas acabam em “escorregadelas” que denunciam suas origens. Sua fala “I am ashamed of the way I perspire” (p. 178), por exemplo, é bastante ilustrativa da pouca familiaridade de Mitch com a necessidade de adequação entre registro linguístico e contexto de uso, o que o conduz a rebuscamentos despropositados. Permite até ao leitor (não sem sorrir) imaginar Stanley a ouvir o amigo dizer “perspire” ao invés do muito mais comum, particularmente no universo masculino, “sweat”.

Em relação às instruções de cena, ou didascálias, Williams as constrói de maneira detalhada, assegurando uma perfeita configuração da atmosfera da trama. As caracterizações do espaço e das personagens primam pelo cuidado na escolha das palavras, pelas imagens e sons que evocam, pelas simbologias, pelo apuro na transmissão de significados, o que muito concorre para a leitura que se faz das personagens, da temática, da obra em si. Por suas qualidades poéticas, as didascálias de *A Streetcar* não possuem apenas a função de passar instruções de cena; muito mais do que isso, são um dos elementos responsáveis pela engenhosidade do texto.

Essas são as características mais evidentes deste texto de Tennessee Williams, cuja primeira encenação (1947) foi apresentada 855 vezes, nos EUA, e se tornou a primeira peça teatral a receber os três prêmios máximos da dramaturgia norte-americana: *Pulitzer*, *New York Drama Critics' Circle* e *Donaldson*. A partir desta galardoada encenação, inúmeras outras se seguiram nas mais diversas partes do mundo. Além do teatro, o texto de Williams, conforme já mencionado neste estudo, foi também adaptado para o cinema (1951), tornando-se um clássico da sétima arte. Assim, o mesmo sucesso do palco se repete na tela. Elia Kazan é o responsável por ambas as direções e o filme mantém em seu elenco Marlon Brando, cuja impecável atuação no papel de Stanley Kowalski, tanto no teatro quanto no filme, lança-o para uma carreira de imenso sucesso. Na primeira encenação

teatral, Blanche foi protagonizada por Jessica Tandy, que, no cinema, é substituída por Vivien Leigh, mesma atriz a protagonizá-la na também vitoriosa encenação de Londres. Além da adaptação fílmica, o texto sofreu outras, para *ballet*, seriado televisivo e ópera, além, claro, de inúmeras traduções linguísticas, visando sua encenação e publicação em outros palcos e idiomas, inclusive a língua portuguesa. Em Portugal, a peça recebeu o nome de “Um eléctrico chamado Desejo”<sup>18</sup>. No Brasil, a primeira montagem teatral (1948) recebe o nome de *Uma Rua Chamada Pecado* (mesmo nome atribuído ao filme de Kazan, em território brasileiro, em 1951), mas, na década de 1960, o tradutor Brutus Pedreira a batiza de *Um Bonde Chamado Desejo* — assunto do próximo capítulo. Antes, porém, de nele entrar, creio ser pertinente, dada a sua importância, tecer algumas breves considerações sobre a primeira encenação do texto.

Conquanto o texto clássico de Williams injete prestígio a cada encenação que dele advém desde a brilhante estreia de 1947, esta permanece como um marco e se associa ao original de tal modo que se torna muito difícil a leitura isenta do texto sem a influência da encenação dirigida por Kazan. Conforme Kolin (2000: XV)

The premiere saw one of the most powerful and collaborative teams in theatre — director-mentor Elia Kazan, producer Irene Selznick, designer Jo Mielziner, costumer Lucinda Ballard, composer Alex North, and a cast of young actors shaped Williams’s script to create a production that directors and actors for decades esteemed as the standard by which Streetcars should be enacted.

Assim, sem tirar o mérito de Williams, impossível não atribuir o imenso sucesso de *A Streetcar* também a Kazan e sua equipe. O próprio Williams se refere ao diretor como “the guardian angel behind the script” (KOLIN 2000:7) e declara: “I don’t think any of my plays are complete without a supernatural talent (...) [Kazan was the] one-man theatre that brought Streetcar before the widest audience possible.” (WILLIAMS, 1947 *apud* KOLIN, 2000:7). O diretor, inclusive, sugeriu diversas modificações ao texto original, incluindo cortes, alterando a abertura do texto (na versão inicial,

---

<sup>18</sup> Ver, mais abaixo, n.r. 28.

na cena 1, Blanche encontra a cega mexicana e usa um vestido azul, sofisticado, ao invés do traje branco, mais simples) e enfatizando detalhes mais naturalistas. O crítico Thomas Pauly chega afirmar que "Williams created the characters and Kazan brought them to life" (PAULY, 1983 *apud* KOLIN, 2000:9). No dia seguinte à estréia de *A Streetcar*, o crítico teatral do periódico *New York Times*, Brooks Atkinson, após comentários elogiosos à peça, assim se refere a Kazan: "Since he [Williams] is no literal dramatist and writes in none of the conventional forms, he presents the theatre with many problems. Under Elia Kazan's sensitive but concrete direction, the theatre has solved them admirably." (NYT 04.12.1947)<sup>19</sup>

Além de Kazan, o então estreante ator Marlon Brando também, a meu ver, deu contributo para a leitura que passou a ser feita do texto de Williams após a estreia de 1947, particularmente em relação à personagem que interpreta. O fato de ter emprestado sua figura ao controverso Stanley Kowalski, em duas produções de enorme sucesso de público e crítica, possivelmente marcou de forma indelével a caracterização que passou a ser feita da personagem. Sua "STELL-AHHHH!" ainda ecoa no imaginário de quem lê o texto de Williams. De todo modo, se a "estrela" de Brando ainda brilha (e ecoa), assim também é com T. Williams, responsável pelo discurso de criação desta instigante personagem, a qual será mais detalhadamente analisada a seguir.

## **2.5 *A Streetcar Named Desire* - a personagem Stanley Kowalski**

Aprofundar o estudo da construção da personagem Stanley Kowalski no texto de partida se faz necessário, uma vez que, para a análise das duas traduções aqui em pauta, mais especificamente para a investigação direcionada à análise crítica do discurso dos tradutores, opto por fazer um recorte para a análise das falas da personagem, bem como para instruções de cena e falas de outros componentes da trama, desde que estejam em referência a ela. Justifico minha eleição de Stanley Kowalski pelo caráter da

---

<sup>19</sup> Disponível em <http://www.nytimes.com/books/00/12/31/specials/williams-streetcar.html>. Acedido em Jan.2011



personagem, o qual suscitou, e ainda suscita, estudos e debates de toda ordem (psicológicos, sociológicos, literários etc.). Assim, creio pertinente proceder a um olhar um pouco mais atento ao discurso de construção dessa figura emblemática de um comportamento “*apelike*”, “*common*”, conforme o caracteriza a cunhada, mas que, após maior escrutínio, mostrará ser “*a man*” mais complexo do que isso.

Assim, exponho a seguir algumas interpretações dadas à personagem Stanley Kowalski, conforme a construção que o autor lhe empresta, colhidas no decorrer desta pesquisa, bem como algumas resultantes de minha própria leitura, com as quais, aliás, inicio. Informo que esta minha interpretação do Sr. Kowalski foi erigida com base na leitura do texto de partida, e, de certa forma, constitui-se numa análise do discurso que seu autor emprega como elemento de construção da personagem e sua significação em termos de representação da identidade social ligada à virilidade dentro do contexto histórico e sociocultural em que se insere. Julgo apropriada a opção, dado que me auxilia a, no momento da análise das traduções, fazer o comparativo entre os textos com maior propriedade.

Esclareço também que o instrumento de observação do discurso de Stanley aqui empregado se fundamenta nos dois tipos de significados acionais — identitário e relacional — propostos por Fairclough<sup>20</sup>. Relembro ainda que a análise crítica do discurso não é isenta<sup>21</sup>, ou seja, as leituras e escrituras que aqui fizer contêm igualmente traços de minha construção de mundo — aqueles conscientes e os inconscientes também. Passo assim, a seguir, à exploração de alguns trechos do discurso utilizado para a configuração da personagem, iniciando pelo modo como ela nos é apresentada.

A primeira aparição de Stanley na peça mostra-o como um homem entre 28 e 30 anos, em roupas de trabalho, a carregar “*his bowling jacket and a red-stained package from a butcher’s*”. Na sequência há o seguinte

---

<sup>20</sup> Ver , acima, p. 30.

<sup>21</sup> Ver , acima, p. 26.

diálogo da personagem, primeiramente com Mitch (seu parceiro)<sup>22</sup> e, logo a seguir, com Stella (sua mulher) (cena 1-p.116):

STANLEY (*to MITCH*): Well, what did he say?

MITCH: He said he'd give us even money.

STANLEY: Naw! We gotta have odds!

[*They stop at the foot of the steps.*]

STANLEY [*bellowing*]: Hey, there! Stella, baby!

[*STELLA comes out on the first-floor landing, a gentle young woman, about twenty-five, and of a background obviously quite different from her husband's.*]

STELLA [*mildly*]: Don't holler at me like that.

STANLEY: Catch!

STELLA: What?

STANLEY: Meat

Na didascália de apresentação de Stella, o autor indica que há entre ela e o marido uma evidente diferença social. A oposição indicada pelo verbo *bellow* — em sua forma nominal com função de advérbio (*bellowing*) — e o advérbio propriamente dito *mildly*, usados para caracterizar o diálogo entre Stanley e Stella, já é um indicativo dessa diferença social. A fala de Stanley, ainda no diálogo com Stella, constitui-se de frases curtas (três nominais e uma formada apenas com o núcleo verbal) e se opõe à de Stella, formulada em uma oração mais complexa, e parece ser igualmente um sinalizador da diversidade social mencionada. Na voz de Stella, as palavras fluem; na de Stanley, tropeçam.

O substantivo *Meat*, precedido da forma verbal imperativa *Catch*, em associação ao campo semântico das palavras utilizadas na didascália que introduz a personagem [STANLEY *carries (...) a red-stained package from a*

---

<sup>22</sup> O diálogo com a personagem Mitch não consta da versão simplificada da peça, a qual, ao que tudo indica foi utilizada como texto de partida por Brutus Pedreira, mas não por Vadim Nikitin, o qual utiliza a versão completa. A esse respeito apresento maiores detalhes no capítulo 3 (ver n.r.29 deste estudo).

*butcher's*] induz à imagem de um caçador Neandertal a trazer a carne fresca para alimentar sua família. Tal similaridade com "um homem das cavernas" não passa despercebida a Blanche, como mostra uma das caracterizações que faz do cunhado, em cena mais adiante.

There is something — sub-human — something not quite to the stage of humanity yet! Yes, something — ape-like about him (...) Stanley Kowalski — survivor of the Stone Age! Bearing the raw meat home from the kill in the jungle! (cena 4 - p. 163)

Em contrapartida, na apresentação da personagem que nos faz Williams, se de um lado temos o "homem das cavernas", de outro, há indicativo de que ele já colocou pelo menos um pé no chamado mundo "capitalista": sua farda de trabalho. No diálogo com Mitch, pode-se inferir também o desejo expresso de levar vantagem (*We gotta have odds!*), seja no que for, já que o contexto do diálogo não deixa claro a que exatamente a frase se refere, fato que convida a uma leitura generalizante.

Assim como no primeiro diálogo com Stella, no desenvolver da história, as escolhas lexicais do autor em relação aos verbos de comunicação empregados nas didascálias para descrever o modo como transmite seus discursos mostram que Stanley raramente "*talks*". Ele "*booms*" "*shouts*", "*bellows*", "*hollers*", conforme nos apontam os exemplos:

STANLEY [**booming**]: Now let's cut the re-bop! (cena 2 p.137)<sup>23</sup>

[*Stanley stalks fiercely through the portieres into the bedroom. He crosses to the small white radio and snatches it off the table. With a **shouted** oath, he tosses the instrument out of the window.*] (cena 3 p.151)

[*Finally, Stanley stumbles half-dressed out to the porch and down the wooden steps to the pavement before the building. There he throws back his head like a baying hound and **bellows** his wife's name: 'Stella! Stella, sweetheart! Stella!'*] (cena 3 p.154)

De forma semelhante, verbos como "*to put*", "*to place*", "*to give*", "*to deliver*" "*to take*", "*to hold*" e afins raramente aparecem nas descrições

---

<sup>23</sup> Todos os negritos nesta seção, à exceção dos sinalizados em contrário, são meus.

dos atos do Sr, Kowalski; nelas, "heave", "jerk", "kick", "hurl" "slam" "slap" são a regra.

[(...) Stanley **throws** the screen door of the kitchen open and comes in.] (cena 1 p. 128)

[He pulls open the wardrobe trunk standing in the middle of room and **jerks** out an armful of dresses.] (cena 2 p.133)

[He **kicks** the trunk partly closed and sits on the kitchen table.] (cena 2 p. 135)

[She sprays herself with her atomizer; then playfully sprays him with it. He seizes the atomizer and **slams** it down on the dresser.(...)](cena 2 p.138)

[He **hurls** a plate to the floor.](cena 7 p. 194)

[Stanley **slaps** him on the shoulder.] (cena 11 p. 218)

Parece-me nítido que o autor, ao construir a personagem, reforça o tempo todo o comportamento selvagem e o carácter rude que compõem sua identidade e comandam suas ações. Outro detalhe palpável é a certeza dessas ações, sua assertividade. Não é sem propósito o tempo verbal empregado em muitas das falas de Stanley: *simple present* — modo indicativo —, cujo valor aspectual indica um presente durativo e mesmo valores dogmáticos. Assim, os posicionamentos da personagem revelam suas "verdades absolutas". Os exemplos a seguir são ilustrativos delas: "Be comfortable is my motto" (cena 1 - p. 129); "In the state of Louisiana we have the Napoleonic code" (cena 2 - p.133), "The Kowalskis and Dubois have different notions" (cena 2 - p.135), I don't want no ifs, ands, or buts! (cena 2 - p.140), It goes to show, you never know what is coming" (cena 10 - p.210), "Luck is believing you are luck" (cena 11 - p. 216). O discurso de construção da personagem leva a crer que para Stanley a vida é feita de certezas, de afirmações/negações categóricas. Nela não haveria espaço para os "ifs", "ands" e "buts". As frases da personagem também caracterizam o seu comportamento, ou seja, raras subordinações; algumas

(poucas) coordenações e uma infinidade de orações absolutas, porque, na trama, absoluto é o Sr. Kowalski.

Em uma de suas falas, contudo, talvez a mais significativa e ilustrativa da personalidade da personagem — “We’ve had this date with each other from the beginning.” (cena 10 - p. 215), embora a oração seja absoluta, o verbo não está no presente simples. Nela, Stanley utiliza o *present perfect*, cujo aspecto verbal na língua inglesa indica: a) processo, ação iniciada no passado e ainda não concluída; ou b) processo, ação iniciada no passado, cujo resultado, todavia, ainda é perceptível no presente. Percebe-se, no discurso, a força do tempo verbal escolhido, uma vez que este enfatiza o processo, inibindo qualquer possibilidade de o ato de Stanley (o estupro) ter sido fruto de uma ação impensada, um impulso, o que, se assim é possível, torna o ato ainda mais torpe.

Outro aspecto a se reparar no discurso de construção da personagem é a quantidade de imperativos que saem de sua boca, com toda a carga de mando, ordem, exortação que o modo verbal carrega. As exigências de Stanley são, via de regra, diretas, sendo uma grande raridade qualquer modalização. São inúmeros os exemplos, a começar já pelo primeiro diálogo. Do “Catch” (cena 1 - p. 116) inicial a “Hold this bone-headed cry-baby” (cena 11 - p.224) final, outros tantos imperativos são proferidos por Mr. Kowalski. Eis alguns exemplos: “Open your eyes” (cena 2 - p.133), “Lay...” (cena 2 - p.137), “Shut up” (cena 3 - p.144), “You hens, cut out that conversation (...)” (cena 3 - p.147), “Get OUT of the BATHROOM!” (cena 7 - p.191), “Don’t ever talk that way to me!” (cena 8 - p.194); “Go ahead!” (cena 11 - p. 214). O discurso de Stanley remete para o entendimento de que seu poder reside sem sombra de dúvida na força bruta, no poder da intimidação verbal que se constrói por meio de gritos e ameaças de violência, física, inclusive.

Importa também explicitar as referências a animais feitas por Williams quando da composição de Stanley. A conexão entre a personagem e os bichos, contudo, à exceção da expressão “*apelike*”, não se relaciona com a força física. Liga-se muito mais aos domínios do acasalamento, *status quo* e beleza. Na cena 3, por exemplo, quando Stanley, após agredir Stella, chama pela mulher, na escada da casa da personagem Eunice, sua vizinha, esta lhe diz: “Quit that howling out there an’ go back to bed!” (cena

3 - p.154). Uivos (*howling*) remetem a lobos, animais que se ligam à ideia de masculinidade, virilidade. Os lobos “marcam” seu território e seus uivos são associados à chamada para o acasalamento. Dessa forma, a caracterização da personagem permite averiguar: Seria Stanley um lobo, conforme a própria personagem Blanche indaga? Ou estaria mais próximo do leão na selva de New Orleans a rugir, como a personagem faz, que “ (...) ‘Every man is a King!’ And I am the king around here, so don’t forget it!” (cena 8 - p. 195)? Possivelmente traços característicos de cada um desses animais se ajustam à personagem, mas ao que parece aquele que mais inspiração trouxe a Williams na composição de Stanley é “the richly feathered male bird among hens” (cena 1 - p.128). E não passa despercebido que a personagem Stanley, tal qual um galo orgulhoso de seu penacho, impõe-se à personagem Blanche (e a tantas e tantos leitoras e leitores, espectadoras e espectadores) ao exhibir o peito musculoso e nu – “My clothes’re stickin’ to me. Do you mind if I make myself comfortable?” (cena 1 - p.129). Ao contrário do discurso de criação de Mitch, o de Stanley parece sugerir que a personagem não se envergonha de seu suor e muito menos de se pôr à vontade. E ao “ficar confortável”, o rude Stanley leva sua antagonista Blanche ao desconforto, aqui com inúmeras possibilidades de leitura (desejo?, medo?, repulsa?, inveja?).

Precisamente com esse diálogo entre Stanley e Blanche, T. Williams inicia o reforço do aspecto sensual que aplica à personagem, o qual já havia começado a delinear com o diálogo havido entre Blanche e a irmã, a respeito de Stanley estar constantemente viajando, conforme a seguir:

STELLA: He’s on the road a good deal.

BLANCHE: Oh. Travels?

STELLA: Yes

BLANCHE: Good. I mean – isn’t it?

STELLA [*half to herself*]: I can’t hardly stand it when he is away for a night....

BLANCHE: Why, Stella?

STELLA: When he’s away for a week I nearly go wild!

BLANCHE: Gracious!

STELLA: And when he comes back I cry on his lap like a baby... [*She smiles to herself.*]

BLANCHE: I guess that is what I meant by being in love...  
 [STELLA looks up with a radiant smile.] Stella –  
 (cena 1 – p. 125)

Ao indicar que Stella quase não consegue suportar a distância do marido, escolher o lexema “night” para mostrar quando a falta é mais sentida e colocar didascálias que induzem à leitura de que a fala de Stella é feita em um tom um tanto malicioso, o trecho possibilita o entendimento de que as noites entre Stella e o marido são de paixão. Tal leitura parece ser confirmada com a fala da personagem Blanche e o sorriso radiante de Stella. Por outro lado, no trecho, existe também a hipótese de se ler na fala da personagem Stella uma certa infantilização, isto é, uma dependência em relação ao marido semelhante àquela da criança em relação ao pai — seu protetor, seu porto seguro. Essa ambivalência entre o desejo sexual e o desejo de proteção paternal parece ficar realçada particularmente na frase “And when he comes back I cry on his lap like a baby...”, possibilitando a leitura da personagem como voluptuosa e infantil ao mesmo tempo.

Outro momento de construção do forte envolvimento físico de Stella com Stanley se dá na cena 4, quando também em diálogo com Blanche, esta tenta convencê-la a deixar Stanley e Stella rebate: “I am not in anything that I have a desire to get out of” (p. 158), completando o diálogo mais adiante com “But there are things that happen between a man and a woman in the dark — that sort of make everything else seem — unimportant” (p. 162). Observe-se que a inclusão da palavra “*desire*” aqui empresta uma carga erótica ao discurso de Stella, uma vez que o contexto da cena mostra uma Stella lânguida, relaxada após uma noite de prazer ao lado do marido, a qual, a seus olhos, faz tudo o mais parecer sem importância.

A trama de Williams mostra indícios de que não é apenas Stella a considerar Stanley atraente. Ao longo da história, a personagem Blanche também apresenta sinais de ambíguos sentimentos pelo cunhado, os quais parecem ficar num campo obscuro entre a repulsa e a atração, conforme insinuado logo na primeira cena entre as duas personagens, momento em que um clima de carácter mais sexual já é sugerido pela personagem Stanley, o qual “*sizes [Blanche] up a glance, with sexual classifications.*”

(cena 1 - p.128). A insolência do cunhado parece assustar Blanche e provocar seu recuo involuntário. Não fica claro, contudo, se isso se dá por pudor, medo — provocado por uma inversão de papéis, dado que, no decorrer da história, o autor nos mostrará a personagem Blanche a usar o mesmo artifício de Stanley (o olhar do caçador a perscrutar a caça) junto ao jovem cobrador do jornal — ou mesmo por uma forte atração à primeira vista. Essa ambiguidade de sentimentos da personagem Blanche em relação ao cunhado parece persistir na cena 2, no seguinte diálogo:

BLANCHE [*smiling*]: Yes – yes – cards on the table....Well, life is too full of evasions and ambiguities, I think. I like an artist that paints in strong, bold colours, primary colours (...). That was why, when you walked in here last night, I said to myself – **'my sister has married a man!'** (p.137, negrito meu)

Também aqui não fica claro se a personagem, ao flertar com o cunhado, está a usar de ironia, numa atitude de defesa, ou está a se insinuar para ele. É curioso, contudo, notar que a sempre tão confusa e indecisa Blanche, ao se referir ao primeiro contacto com o cunhado e à apreciação que fez dele, utiliza toda a carga de certeza expressa por uma frase declarativa: *"my sister has married a man!"*.

No desenvolver desse diálogo, o flerte persiste, conforme indica a intimidade implícita na já citada instrução de cena *"She sprays herself with her atomizer; then playfully sprays him with it"* (p. 138), ao que Stanley rebate: *"If I didn't know that you was my wife's sister I'd get ideas about you!"* (p.138). Essa última fala, aliás, é uma raridade em se tratando do discurso de Stanley Kowalski — não pela impropriedade gramatical ("*...that you was*", ao invés de *were*), mas pelo uso da construção do *unreal conditional*, isto é, da forma condicional que, em língua inglesa, é utilizada para referência a atitudes/ações tomadas em situações imaginárias, hipotéticas (condicionais contra-factuais). De qualquer forma, a condição hipotética/imaginária ficou mesmo apenas no campo do discurso.

Dessa forma, parece que o propósito de Tennessee Williams é conferir à personagem Stanley o carácter de homem violento e rude e ao



mesmo tempo emprestar-lhe também uma possibilidade de magnetismo, um certo *sex-appeal*. Os sentimentos das irmãs Dubois em relação a Stanley parecem levar para isso, assim como a didascália de apresentação da personagem:

*He is of medium height, about five feet eight or nine, and strongly, compactly built. **Animal joy** in his being is implicit in all movements and attitudes. Since earliest manhood the center of his life has been **pleasure with women**, the **giving** and **taking** of it, not with weak indulgence, dependently, but with the **power** and pride of a richly feathered **male** bird among hens. Branching out from this **complete** and **satisfying centre** are all the auxiliary channels of his life, such as **heartiness with men**, his appreciation of rough humour, his love of good food and **games** [...] He **sizes women up** at a glance, with **sexual classifications**, crude images flashing into his mind determining the way he smiles at her. (cena 1 - p. 128)*

A leitura da didascália parece conduzir para uma possibilidade de associar o entendimento de homem sexualmente atraente à espontaneidade primitiva, à força física, ao comportamento rude, à autoridade imposta, à capacidade de impingir suas vontades até mesmo a seus “iguais” (Stanley tem domínio também sobre seus parceiros), à insolência, à competitividade, à determinação. Williams parece insinuar que o desejo dirigido ao masculino, independentemente de classe social, por vezes penderia para esse padrão agressivo, até primitivo de masculinidade, sendo esta, então, uma possível representação de virilidade de seu tempo<sup>24</sup>. Essa possível representação, de certa forma, colocaria ao chão a construção social de “civilidade”, e os refinamentos perderiam seu lugar de destaque. No decorrer da trama, além dessas características apresentadas na didascália, outras poderão ser inferidas, particularmente o carácter violento da personagem.

A seguir, apresento outras leituras de Stanley, extraídas de estudos relacionados à obra. Estas leituras, não obstante as diferenças, também

---

<sup>24</sup> Ver, abaixo, seção 2.5.1

parecem conduzir para o entendimento de que T. Williams coloca um quê de sedução na massa de agressividade com que molda a personagem. No artigo "The Hetairas (Meggie, Myrtle, Blanche) " (2009), Gulshan Rai Kataria defende existir uma atração da personagem Blanche por seu antagonista Stanley. Entre outros, o autor embasa sua opinião nos seguintes diálogos apresentados na obra:

STELLA: Blanche, you saw him at his worst last night.

BLANCHE: On the contrary, I saw him at his best! What such a man has to offer is animal force and he gave a wonderful exhibition of that! But the only way to live with such a man is to — go to bed with him! And that's your job — not mine!  
(p.161)

Para Kataria, as palavras de Blanche mal disfarçam seu interesse pelo cunhado. E isso fica ainda mais patente à medida que o diálogo avança:

BLANCHE: I am not being or feeling at all superior, Stella. Believe me I am not! It's just this. This is how I look at it. A man like that is someone to go out with —once—twice—three times when the devil is in you. But live with! Have a child by?  
(p.162)

Kataria sustenta que a aversão de Blanche pelos modos rudes do cunhado seria apenas um subterfúgio para disfarçar seu imenso desejo de viver uma paixão bruta e envolta em sexualidade e isso "is borne out by the fact that she too would like to settle down with a 'wolf' from the pack of Stanley." (KATARIA, 2009:28). Mitologicamente, para o autor, Stanley seria Pan,

the Greek god of all enveloping cosmic energy manifested in human terms through sexuality and libido (...) Pan is deemed to have a duplex nature — he is the god of erotic ecstasy, libidinal virility, art creativity and transformation on the one hand, and on the other, of violence, rape, nightmare, alienation and madness.

Sanya Henderson (2003), na obra *Alex North, Film Composer*, afirma que Alex North, o responsável pela trilha sonora da versão fílmica de *A Streetcar* “used the themes as so called ‘mental statements’ to underline the inner tensions and the conflict between the characters” (p.102) e prossegue:

Stanley’s initial appearance and his first meeting with Blanche are underscored with a jazz piece entitled “Stan” (# 6, R2 P3). His visual sex appeal is evidently over-whelming for Blanche. The music enhances the feeling of his elemental sex drive that dominates the screen. In an interview entitled ‘Brando is a sexy sax’, Alex North comments on his use of a saxophone for Brando’s role of Stanley Kowalsky: ‘A saxophone has such sex appeal. It can wail, be mournful and can arouse the physical and the sexual’. (p. 108)

Susan Koprince, no artigo “Domestic Violence in A Streetcar Named Desire” (2007:53), afirma:

Despite his violent nature, Stanley is at times an appealing — even charming — character (especially as portrayed by Marlon Brando in the original Broadway production and in the classic film version of the play). He is handsome, unaffected, and down-to-earth; and his attachment to Stella is genuine.

Irwin Shaw experimenta por Stanley a ambivalência afeição x repulsa, posicionando-se assim a respeito da personagem:

He is so amusing in a direct, almost childlike way in the beginning, and **we have been so conditioned by the modern doctrine that what is natural is good**, that we admire him and sympathize with him. Then (...)we come dimly to see that he is...brutish, destructive in his healthy egotism, dangerous, immoral, surviving. (SHAW, 1968 *apud* KOPRINCE, 2007:53, negrito meu)

Como se percebe, os depoimentos referem-se a um certo magnetismo da personagem, embora se refiram também a seu comportamento violento. Para alguns (Kataria e North), esse magnetismo seria de ordem sexual, “sex-appealing”; para outros (Koprince e Shaw),

estaria mais ligado a seu comportamento primitivo, simples e direto. O fato é que o “*common*”, “*direct*”, violento, robusto e, para alguns, sensual personagem Stanley Kowalski parece caracterizar a representação de virilidade aposta à sociedade norte-americana, conforme os padrões socioculturais da época do lançamento da obra (final da década de 1940).

A respeito da representação de virilidade no contexto norte-americano da década de 1940, assim se pronunciam os sociólogos Michael Kimmel, Pedro Paulo Oliveira e a pesquisadora Mônica Glik, conforme a seguir.

### **2.5.1 A personagem Stanley Kowalski e o macrossistema social norte-americano na década de 1940**

No artigo “A inserção dos homens nos estudos de gênero: contribuições de um sujeito histórico” (2005), Karen Giffin cita as palavras de Michael Kimmel, especialista em estudos de gênero, que dedicou muitas de suas pesquisas à análise histórica de imagens da masculinidade norte-americana. Giffin, citando Kimmel (1987), diz que a violência e a competitividade extrema são características comuns de representação da masculinidade na sociedade americana. O autor afirma ainda que os Estados Unidos são um país arquetipicamente macho, tanto porque a masculinidade tradicional (do *cowboy*, domador da natureza e dos povos nativos na abertura da fronteira, e que nunca forma laços afetivos) perpassa todos os aspectos da vida política, como “porque os homens americanos nunca estão seguros de [sua] masculinidade, sempre inquietos, eternamente ansiosos, incessantemente competitivos.” (KIMMEL, 1987 *apud* GIFFIN, 2005)<sup>25</sup>. Ainda segundo Giffin, o autor associa a masculinidade norte-americana e seu reforço às práticas imperialistas do país, citando, por exemplo, a guerra fria e a corrida espacial e, embora afirme que nos anos 1980 tenha havido um certo arrefecimento das práticas

---

<sup>25</sup> Ciência & Saúde Coletiva *Print version* ISSN 1413-8123  
Ciênc. saúde coletiva vol.10 no.1 Rio de Janeiro Jan./Mar. 2005  
Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1413-81232005000100011](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-81232005000100011).  
Acedido em 20.02.2011

de dominação, em outro estudo (1997), Kimmel alerta para o fato de que a definição da virilidade norte-americana dominante foi transferida para o mercado. Dessa forma, *"La definición hegemónica de la virilidad es un hombre en el poder, un hombre con poder, y un hombre de poder."* (KIMMEL, 1997 *apud* GIFFIN, 2005). Além disso, conforme Giffin, Kimmel adverte que, conquanto a noção de masculinidade varie conforme a classe social, etnia, idade ou orientação sexual, todas carregam um ponto comum, qual seja *"no ser como las mujeres"*. Tal posicionamento, prossegue, leva a condutas ditas masculinas, no afã da aprovação de outros homens, situando a homofobia como princípio organizador desta masculinidade. Além do pavor de se assemelhar às mulheres e aos homens que se assemelham a elas, continua o autor, o homem norte-americano identifica ainda uma outra ameaça à sua identidade masculina: *"outras categorias de homens que, através da história, (...) han servido como modelos de poco-hombres contra los cuales los estadounidenses han lanzado su rabia genérica."* (KIMMEL, 1987 *apud* GIFFIN, 2005). E nesta categoria se situam os nativos indígenas e os imigrantes.

Historicamente, um outro elemento caracterizador do conceito de "masculino", segundo a obra *A Construção Social da Masculinidade* (2004), de Pedro Paulo de Oliveira, é a associação da masculinidade com o pensamento objetivo, sempre ligado à lógica e às ciências naturais. As reflexões, associadas às ciências humanas e subjetividades, inclusive discursivas, são consideradas características mais femininas. Oliveira também menciona o papel do físico na construção dessa masculinidade. Segundo o autor,

Esportes, ginástica e treinamento físico constituíram um excelente ponto de apoio para a veiculação dos ideais viris na modernidade. Do ponto de vista da competição, formava-se o guerreiro de fenótipo atlético, disciplinado e moralizador (...) Como recompensa, os jovens adquiriam vigor e robustez. (2004:63)

No artigo denominado "Bravos, Sujos e Invencíveis: virilidade e superioridade norte-americana nas páginas de *Seleções* (1940 – 1950)"<sup>26</sup>, a

---

<sup>26</sup> Artigo apresentado no Seminário Fazendo Gênero 9 – Diásporas, Diversidades, Deslocamentos – Universidade Federal de Santa Catarina.

pesquisadora Mônica Glik (2010) analisa a imagem norte-americana difundida pela revista *Seleções do Reader's Digest* no período de 1940 a 1950. Entre outros aspectos, cita a publicidade veiculada pela revista, a qual, via de regra, anunciava de eletrodomésticos a canetas utilizando a imagem de homens em ação, a pilotar aviões, helicópteros e tanques de guerra. Homens, segundo Glik (2010:7), "rudes, frios, auto-controlados, decididos, certos, racionais".

Como se vê, parecem ser muitos os índices que unem o discurso de construção de Stanley Kowalski à identidade social americana ligada à masculinidade no contexto temporal da escrita de *A Streetcar*: força bruta, dominação, violência, competitividade, pragmatismo, vigor físico, robustez. Além de todas essas demonstrações, a afirmação categórica da personagem em relação à sua qualidade de "one hundred per cent American, born and raised in the greatest country on earth and proud as hell of it" (*A Streetcar*, cena 8 p. 197) parece também reforçar essa ligação.

A trama de Williams, entre outros pontos, por vezes parece querer mostrar que tais características podem ser também sedutoras, ou seja, desejáveis. Assim, ao apontar para esse modelo de homem viril, cujo poder de atração se sustenta na força física, na dominação, na agressividade, na robustez, na competitividade, na frieza, confronta-nos com a força de modelos ideológicos, escamoteando assim o fato de que o desejo, a atração por este padrão não é espontânea, mas construída e reforçada, muitas vezes com propósitos de perpetuação de poder. O autor parece querer expor, denunciar esse comportamento sexista, não raro entendido como natural, genuíno, reforçador da "lógica" do "Ele me agride, mas me atrai, me abraça e me protege; eu preciso dele e homem é assim mesmo." Dessa forma esse é se reforça, atendendo a interesses de poder nas relações humanas, os quais certamente se fragilizariam caso fosse trocado pelo *pode ser*. Essa é a meu ver a construção-denúncia que Tennessee Williams faz da personagem Stanley Kowalski e sua aura de virilidade.<sup>27</sup>

A partir então dessa abordagem do discurso da representação de Stanley Kowalski, conforme a personagem se apresenta no texto de partida,

<sup>27</sup> Ver, acima, p.41.

é chegada a hora de analisar o modo como esse discurso foi trazido para a língua portuguesa, mais especificamente para aquela em uso no Brasil. Para tanto, faço uso de duas traduções de *A Streetcar Named Desire*. A primeira foi realizada possivelmente na década de 1960, num contexto temporal relativamente próximo ao do texto de partida (1947), por Brutus Pedreira; a segunda, quarenta anos depois, por Vadim Nikitin. Ambas receberam o mesmo nome: *Um Bonde Chamado Desejo* — assunto dos capítulos 3 e 4.

## Capítulo 3

---

### **3 De *A Streetcar Named Desire* a *Um Bonde Chamado Desejo***

#### **3.1 – *Um Bonde Chamado Desejo* – em algum ponto entre o final da década de 1950 e o início da década de 1960**

Se do texto de partida e de seu autor as informações avultam, qualquer que seja o espaço de pesquisa, o mesmo não se pode dizer sobre este texto de chegada, doravante chamado de TCh1, e sobre aquele a quem se deve, provavelmente, a segunda tradução de *A Streetcar* para a língua portuguesa<sup>28</sup> — Brutus Pedreira, brasileiro, diretor de teatro e um dos fundadores da companhia teatral “Os Comediantes”, contemporâneo de Augusto Boal, Procópio Ferreira, Maria Fernanda, José Possi Neto, Nelson Rodrigues, Zbigniew Ziembinski, entre outros nomes de peso do teatro brasileiro, na elitista sociedade cultural das décadas de 1950 e 1960.

A falta de informações documentadas a respeito desta tradução, apesar de todos os esforços empreendidos, é um ponto crítico desta análise. Encontrar dados que me pudessem orientar em relação ao tradutor, processo de tradução e texto inicial e final foi um trabalho de garimpo que, se não respondeu a todas as perguntas, permitiu pelo menos chegar a algumas descobertas, as quais compartilho a seguir.

---

<sup>28</sup> A primeira tradução de *A Streetcar Named Desire* para a língua portuguesa foi feita, ao que tudo indica, pelo brasileiro Carlos Lage, para uma montagem teatral sob direção de Ziembinski, com Henriette Morineau no papel de Blanche Dubois. A peça recebeu o nome *Uma Rua Chamada Pecado*. Essa hipótese foi depreendida pela chamada publicitária publicada no jornal *Folha da Manhã* – edição de 31 de Outubro de 1948, a qual anuncia a estreia da segunda temporada da peça no Teatro Santana, em São Paulo a 03 de Novembro de 1948.

Em Portugal o texto de T. Williams também foi traduzido e encenado, recebendo o nome de *Um Eléctrico Chamado Desejo*. Conforme informação extraída da página eletrônica do Projeto Tetra-base (sistema de informação sobre tradução de teatro em Portugal no período de 1800 até 2009, financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia e implementado no Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras de Lisboa), a peça teve sua estreia em 31 de Maio de 1990 e o tradutor do texto foi Manuel J. Gomes.



Em língua portuguesa, esta (suposta) segunda tradução do texto de Tennessee Williams recebeu o título *Um Bonde Chamado Desejo*, em tradução literal do original. Por aquilo que pude inferir de minhas pesquisas, este texto original utilizado por Brutus Pedreira não teria sido a versão completa que existe da obra<sup>29</sup>. O texto original sem cortes tem seu início com uma longa didascália e a primeira fala pertence à personagem NEGRO WOMAN [to Eunice] (cena 1 – p. 115). Já a edição com cortes tem seu início com a mesma didascália, mas a primeira fala pertence à personagem Stanley. O mesmo se dá com a tradução de Brutus Pedreira. Outros trechos também apontam para igual caminho, donde concluo que Brutus Pedreira possivelmente tenha se valido da versão com cortes.

Outro ponto sombrio é a data em que Brutus Pedreira teria realizado esta tradução. Conforme informações colhidas no acervo do jornal *Folha de São Paulo*, a peça de mesmo nome estreou no Teatro Oficina, em São Paulo, em 12 de Abril de 1962, sob a direção de Augusto Boal, e os dois protagonistas foram Maria Fernanda, no papel de Blanche Dubois, e Mauro Mendonça, como Stanley Kowalski. A tradução fora feita por Brutus Pedreira<sup>30</sup>. Assim, só posso concluir que isso aconteceu antes de 1962, embora não possa precisar uma data.

Em relação à publicação da obra traduzida, não me foi possível encontrar nenhuma informação mais concreta, a não ser as conseguidas por buscas a sebos na tentativa de achar a primeira edição. O mais que consegui foi encontrar uma publicação de 1976, lançada pela Abril Cultural. Não posso afirmar, contudo, que tenha sido a primeira, embora tudo pareça

---

<sup>29</sup> O tradutor Vadim Nikitin coloca a seguinte nota na seção “Sobre a Tradução” que publica em sua tradução de *A Streetcar*: “Tomamos como original a seguinte edição: WILLIAMS, Tennessee, *Sweet bird of youth — A streetcar named Desire — The glass menagerie*. Penguin, 1968. No que se refere a diversas passagens, essa edição é mais ‘completa’ do que a versão corrente da peça, a qual sofreu cortes profundos do próprio autor, sobretudo após o sucesso do filme baseado em seu texto, Cf. ‘WILLIAMS, Tennessee, *A Streetcar named Desire* (with an introduction by the author). Penguin, 1974. Assinalamos em nota duas das diferenças mais importantes entre essas edições.” (p. 251). Alertada em relação a isso, busquei encontrar uma edição semelhante à citada por Nikitin como sendo não completa, mas obviamente publicada antes de 1974. Encontrei uma versão que se ajusta à descrição de Nikitin, inclusive com uma introdução feita por T. Williams, mas esta não apresenta data de impressão. Apenas a nota: “Copyright 1947 by Tennessee Williams (...) Nineteenth Printing.” Por apresentar, contudo, os cortes nos mesmos pontos em que a tradução de Brutus Pedreira também o faz, só posso concluir que ele tenha feito uso dessa versão. Esclareço, contudo, que os trechos usados para análise neste estudo são **rigorosamente iguais** nas duas versões.

<sup>30</sup> Informação colhida na edição do dia 10 de Junho de 1962 – Jornal *Folha de São Paulo*, p. 7

apontar para a possibilidade de que o texto tenha permanecido sem publicação até então.

A seguir, apresento de forma um pouco mais detalhada, as informações que consegui apurar a respeito de Brutus Pedreira, bem como uma visão geral do contexto sócio-histórico em que possivelmente se deu esta tradução brasileira do texto de Williams. A importância de tais dados para a análise tradutória já foi detalhada nos capítulos anteriores.

### 3.1.1 O tradutor Brutus Pedreira

A despeito das inúmeras tentativas de encontrar informações mais concretas sobre Brutus Pedreira, tudo o que consegui foi criar um perfil dele através de referências a trabalhos seus, não só na área da tradução, mas particularmente na área da dramaturgia. O respeitável dramaturgo brasileiro Sérgio Brito, em artigo publicado em 2008<sup>31</sup>, em homenagem aos 100 anos de Zbigniew Ziembinski, cita Brutus Pedreira e o apresenta como “a maior cabeça pensante sobre teatro de que [ouvira] falar”. No mesmo artigo, também faz menção à peça “*Desejo* de Eugene O’Neil (Os Comediantes de Brutus Pedreira), espetáculo de enorme sucesso de público e de crítica, com Ziembinski, Olga Navarro (...) nos papéis principais.” No rastro da companhia citada, encontrei a informação de que Brutus Pedreira foi o seu fundador. Na página virtual de cultura do grupo Itaú<sup>32</sup>, há a informação de que a companhia teatral “Os Comediantes”

consolida o movimento de teatro amador que desde o final dos anos 1920 procura transformar o panorama teatral no Rio de Janeiro, onde predominam montagens comerciais de comédias de costumes. Com a encenação de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, sob a direção de Ziembinski, Os Comediantes inauguram a modernidade no teatro brasileiro. A companhia nasce da inquietação de um grupo de intelectuais interessados na entrada, mesmo que tardia, do teatro brasileiro no movimento iniciado pela Semana de Arte

<sup>31</sup> Artigo disponível em [http://www.polonicus.com.br/pt/biblioteca/Ziembinski.html#\\_ftn1](http://www.polonicus.com.br/pt/biblioteca/Ziembinski.html#_ftn1). Acedido em Jan. 2010

<sup>32</sup> [http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_teatro/index.cfm?fuseaction=cias\\_biografia&cd\\_verbete=641](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=641). Acedido em Jan. 2010

Moderna. Amadores, Os Comediantes intentam modificar o panorama do teatro que se faz na época, dominado pelo teatro de revista e pelos atores-empresários, tais como Dulcina de Moraes, Procópio Ferreira e Jaime Costa. São seus fundadores Brutus Pedreira, Tomás Santa Rosa e Luiza Barreto Leite. Segundo o crítico Gustavo Dória, o percurso do grupo está bastante ligado ao da Associação de Artistas Brasileiros, fundada no início dos anos 1930 e frequentada por modernistas como Di Cavalcanti, Candido Portinari, Tomás Santa Rosa e Lasar Segall. O espetáculo de estreia é *A Verdade de Cada Um*, de Luigi Pirandello, com direção de Adacto Filho, em 1940 [...] Em 1947 encerra suas atividades.

A obra *A Menina Sem Estrela – Memórias*, de Nelson Rodrigues, traz também uma informação a ligar Brutus Pedreira e o grupo teatral citado por Brito. Além disso, o parágrafo alusivo a Pedreira confirma o carácter vanguardista e arrojado do dramaturgo/tradutor, senão veja-se:

E, de repente, eu me encontro com Os Comediantes, o grupo de Brutus Pedreira e Santa Rosa. *Vestido de Noiva* estava comprometido com a Comédia Brasileira do Abadie. Mas Brutus Pedreira leu a tragédia e me procurou: — “Te pago dois contos e você dá a peça aos Comediantes”. Dois contos eram, na época, uma dessas quantias utópicas, estarrecedoras. Todavia, um escrúpulo me travou: — “Preciso falar antes com o Abadie”. Para Brutus, Abadie era um cretino e o próprio teatro brasileiro uma massa de imbecis de ambos os sexos. (RODRIGUES, 2001:163)

Encontrei ainda referências a Brutus Pedreira em relação à co-direção e seleção da trilha sonora de um filme mudo brasileiro, produzido em 1930, intitulado “Limite”, do qual também participara como ator. Em artigo (autor não identificado) em homenagem à atriz Nilda Spencer, publicado pela Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia<sup>33</sup>, há também uma menção ao dramaturgo, com a informação de que na década de 1940 exerceu papel de vanguarda na dramaturgia brasileira, ao promover pesquisas para uma linguagem mais adaptada ao teatro brasileiro, dominado, até então, pelo *vaudeville* francês. Isso vai ao encontro da

---

<sup>33</sup> Disponível em: [http://www.teatro.ufba.br/escola/galeria\\_nilda\\_spencer.htm](http://www.teatro.ufba.br/escola/galeria_nilda_spencer.htm). Acedido em Jan.2010.

informação encontrada na página do Itaú Cultural e na nota de Nelson Rodrigues.

No acervo do jornal *Folha de São Paulo* também colhi algumas informações que indicam a competência de B. Pedreira, quer como profissional ligado à dramaturgia, quer como tradutor<sup>34</sup>. Na edição de 20 de Março de 1955, por exemplo, há na coluna “Teatro” a seguinte nota: “Volpone, excelente peça de Ben Johnson [...], já entrou em ensaios no T.B.C, sob a direção de Ziembinski e numa tradução (boa como sempre) de Brutus Pedreira” (*Folha da Manhã*, 20 mar. 1955-1º Caderno). No mesmo acervo, encontrei informação de que, no dia 25 de Fevereiro de 1958, Brutus Pedreira recebera o prêmio Governador do Estado, distribuído pela Associação Paulista de Críticos Teatrais, como melhor tradutor teatral. (*Folha da Manhã*, 25 fev. 1958, p.9). Em relação à dramaturgia, o artigo “Uma realização que marcará a vida cultural brasileira”, escrito por J. J. Barros Bella, para o jornal *Folha da Manhã*, comunica a abertura da Escola de Teatro da Universidade da Bahia e, entre outros elogios à iniciativa, faz a seguinte afirmação:

O diretor [da escola de teatro] Martin Gonçalves [...] soube cercar-se de elementos de primeiro plano, tais como [...] Domitila do Amaral (um verdadeiro gênio brasileiro açambarcado pelos franceses), Brutus Pedreira (um dos fundadores dos ‘Comediantes’ e um dos responsáveis pelas melhores realizações do Serviço Nacional de Teatro) [...] (*Folha da Manhã*, 24 ago. 1958, p.26)

Curiosamente, as informações disponíveis no acervo da *Folha de São Paulo* — espaço que me trouxe a maioria dos dados a respeito de Pedreira — cessam a partir de 1961. Na busca para o período entre 1961 e 1965, só há quatro informações sobre o tradutor/dramaturgo: as três primeiras já

---

<sup>34</sup> Algumas das peças teatrais cujas traduções são creditadas a Brutus Pedreira são, por ordem cronológica: 1946 – *A Rainha Morta*, de Henri de Montherlant (*Folha da Manhã* – 07/09/1946 p. 10); 1953 – *Assim é se lhe parece*, de Pirandello (*Folha da Manhã* – 11/12/1953 p.5); 1955 – *Ratos e Homens*, de John Steinbeck (*Folha da Manhã* – 13/12/1956); 1957 – *Henrique IV*, de Pirandello (*Folha da Manhã* – 05/09/1957 p.11); 1960 – *Doce Pássaro da Juventude*, de T. Williams. (*Folha de São Paulo* – 11/05/1960 p.5); 1961 – *De repente no verão passado*, de T. Williams. (*Folha de São Paulo* – 16/06/1961 p. 2).

citadas<sup>35</sup> e a última, na edição de 26 de Agosto de 1964, na qual o jornal noticia, em uma minúscula nota à página 24, o falecimento de Brutus Pedreira no dia anterior. Tão pouco destaque não é de se estranhar. Quatro meses antes, o Brasil enfrentara o golpe militar que culminou em uma ditadura, na qual permaneceu por longos 25 anos. Brutus Pedreira, pelo que mostrou em vida, certamente não estava na lista de celebridades daquele regime.

Após esta tentativa de reconstrução de alguns aspectos da vida do autor do primeiro texto de chegada em análise, parto agora para uma abordagem do que seria o sistema literário na época e local de produção deste texto. Conhecer isso é importante para a análise da tradução e o entendimento das escolhas discursivas do seu autor. Nunca é demais lembrar, conforme a teoria de Even Zohar, que o espaço da literatura traduzida dentro do sistema literário, mais especificamente, e social, de forma mais geral, é fator de peso nas escolhas do tradutor.

### **3.1.2 O sistema literário da cultura de chegada e o macrossistema sociocultural**

Em 1945 — final da Segunda Guerra Mundial e, no Brasil, término da chamada Era Vargas — Eurico Gaspar Dutra assume a presidência do país. No período de seu governo (1945-1951), o Brasil estreita os laços com os EUA e passa a ser um grande importador de seus produtos (culturais, inclusive). De acordo com Lopez & Mota (2008:641),

A eleição do general Eurico Gaspar Dutra desenhou os limites estreitos da nova ordem “liberal”, definida pela Constituição de 1946 (...), que se prolongou até 1964 (...). Dentro da esfera do imperialismo norte-americano, como padrão civilizatório, implantou-se no Brasil o *American way of life*, em oposição à crescente presença de ideias socialistas e comunistas emanadas da União Soviética. (itálico do autor)

Em 1951, Getúlio Vargas volta ao poder, mas a influência cultural americana continua, fortalecida inclusive pela época de ouro de Hollywood.

---

<sup>35</sup> Ver, acima, n.r. 34.

Com o suicídio de Vargas, em 1954, o país passa por momentos atribulados e incertos, mas em 1955 entra em cena o apelo desenvolvimentista do novo presidente, Juscelino Kubitschek, a incentivar o progresso econômico brasileiro por meio da industrialização. Conforme Lopez & Mota (2008:641) “na fase de 1954 a 1964, o país foi marcado por políticas de cunho desenvolvimentista, reformista e populista”. Em seu governo, JK (como era conhecido) se compromete a trazer o desenvolvimento de forma absoluta para o Brasil, realizando 50 anos de progresso em apenas cinco de governo, o famoso “50 em 5”. E nesse panorama de otimismo e de crença sem igual em relação ao “país do futuro”, as cidades incham, as indústrias crescem, o comércio vibra, a cultura floresce. “Era como se as ideias do New Deal estivessem, finalmente, chegando ao país.” (LOPEZ & MOTA, 641) O Brasil de então caminha, aliás, corre, em direção ao futuro promissor, que, segundo muitos, estaria logo ali...

A década de 1960 traz mudanças profundas ao país, mas entendo que não é o caso de citá-las aqui, uma vez que a estreia da peça se deu em 1962 e certamente o contexto sócio-histórico-cultural que circundou este trabalho de Brutus Pedreira foi o dos anos 1950, período de grande efervescência, mas também de rígida divisão de estratos sociais. O país não possuía uma classe média forte e escolarizada o suficiente para ser consumidora de produtos culturais, particularmente o teatro. O público desse tipo de entretenimento provinha de uma classe mais abastada, que sorvia as culturas estrangeiras, primeiramente a francesa, até por volta dos anos 1940, e depois, no período pós-guerra, a americana, com extrema avidez.

Isso por certo se reflete no sistema literário. Segundo o artigo “Contribuições para uma historiografia da tradução” (2010)<sup>36</sup>, de John Milton e Márcia Martins,

[...] o período entre 1942 e 1947 foi chamado “A Idade de Ouro da tradução” (Wylter 2003: 129). Nessa época, muitos autores clássicos foram traduzidos pela primeira vez no Brasil. Podemos mencionar as primeiras traduções brasileiras de obras de Thomas Mann, James Joyce, André Gide, Virginia Woolf, Franz Kafka, Aldous Huxley, John Steinbeck, Luigi

---

<sup>36</sup> Disponível em:

<http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/15906/15906.PDF>. Acedido em 18.05.2011.

Pirandello e William Faulkner, lançadas pela Coleção Nobel da Editora Globo de Porto Alegre; e *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, e *Guerra e paz*, de Leon Tolstoi, publicados pela Biblioteca dos Séculos, também da Editora Globo (Milton, 2003: 23-24). E a Editora José Olympio, do Rio de Janeiro, lançou traduções brasileiras de Jane Austen, Mrs. Gaskell, John Galsworthy, Emily Brontë, Honoré Balzac e Leon Tolstoi, entre outros.

A literatura traduzida no Brasil, durante a década de 1950, segue o mesmo ritmo da década anterior. Nesse subsistema literário transitam, inclusive, nomes consagrados da literatura brasileira, tais como Érico Veríssimo e Raquel de Queiroz, que à época dedicaram-se mais às traduções do que aos seus próprios originais. A literatura local resistia; autores como Jorge Amado, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, entre outros, são contemporâneos da “Idade de Ouro da tradução” no Brasil. Contudo, as informações parecem apontar para o fato de que a literatura de local estava relegada ao espaço periférico e a traduzida reinava absoluta no centro do sistema. Segundo Munday (2008:109)

Even-Zohar (pp.203-4) suggests that the position occupied by translated literature in the polysystem conditions the translation strategy. If it is primary, translators do not feel constrained to follow target literature models and are more prepared to break conventions. They thus often produce a TT that is close match in terms of adequacy, reproducing the textual relations of the ST.

Se isso se deu ou não em relação à tradução realizada por Brutus Pedreira, isto é, se o tradutor optou por manter-se próximo ao texto de partida, é o que tentaremos apurar quando da análise mais pormenorizada do TCh1. Antes, contudo, importa saber quem seria o leitor (e espectador) neste verdadeiro frenesi de tradução.

### 3.1.3 O leitor (e o espectador) do texto no sistema de chegada 1.

O público leitor e espectador do teatro brasileiro, na década de 1950 e início de 1960, é formado por uma elite minoritária, descendente de uma burguesia pretensamente “aristocrática” importada da Europa, com muito poder em relação ao macrossistema sociocultural do país, e da burguesia em ascensão, cujo poder de influência limita-se mais ao sistema econômico, sendo esta burguesia, portanto, vista com certo desdém pelos membros das famílias mais tradicionais. Durante o fórum *Odisseia do Teatro Brasileiro*, realizado em 2000<sup>37</sup>, o dramaturgo Gianfrancesco Guarnieri (2002:47-48) assim se posiciona sobre a conjuntura cultural da época:

Jorge Andrade [dramaturgo] fez a dissecação do que foi o pacto social que gerou aquele momento (...). Na verdade, ao contar sua trajetória pessoal, da sua família, ele também estava contando a história de um pacto entre uma burguesia que se achava aristocrática, que já havia perdido o poder econômico e que, aliada ao novo poder econômico industrial, criava para si a ilusão de que poderia ser uma elite moderna. E que precisava criar um teatro, um espaço para as artes plásticas, uma música, nos quais pudesse de alguma forma se mirar e, principalmente, ser vista pela classe média e pelas classes baixas como uma classe “erudita”, refinada.

Essa elite fora influenciada pelas culturas francesa e norte-americana (ver 3.1.2), mas o Brasil da época da encenação do texto de chegada ainda não havia conseguido desvincular-se totalmente da influência deixada pelo sistema ditatorial de longos 15 anos (Era Vargas), durante o qual as liberdades haviam sido quase inexistentes. O país também se ressentia de sua condição de país periférico, sempre a “correr” atrás do desenvolvimento alcançado em outras paragens. Durante o governo desenvolvimentista, segundo Lopez & Mota (2008:769), “não se resolveram os problemas da fome, do analfabetismo [...] do desemprego, a despeito das medidas de interiorização, como a construção de Brasília.” Os espaços sociais do país, no contexto de então, continuavam muito bem demarcados, com rígidos

---

<sup>37</sup> Silvana Garcia transcreveu os depoimentos do fórum *Odisseia do Teatro Brasileiro*, os quais foram publicados em 2002, em obra de mesmo nome.



controles de “fronteiras”. Inexistia, naquele momento, no macrossistema sociocultural brasileiro, a mescla social apresentada na ficção e na realidade da América do Norte da década de 1940. Claro está que havia uma miscigenação racial no país de chegada, mas os frutos dela estavam longe do convívio social dos poderes oligárquicos, embora ainda fossem por eles ferreamente controlados. Assim, a realidade do espectador da peça era bastante diferente da de suas personagens. Ele, o espectador, fazia parte de uma elite ainda forte e que mantinha as rédeas sobre tudo e todos. Os “Kowalskis” brasileiros não tinham território e muito menos “Código Napoleónico”. E mesmo que o tivessem, não seriam capazes de lê-lo – eram analfabetos. Ali, naquela parte da América, os “DuBois” ainda possuíam voz, vez e poder.

Até que ponto esses dados influenciaram ou não nas escolhas tradutórias de Brutus Pedreira é o que tentarei detectar na análise mais detalhada de sua tradução. Antes, contudo, importa conhecer o macrossistema do texto de chegada 2, produzido por Vadim Nikitin, doravante denominado TCh2, cuja apresentação se dará nos mesmos moldes da que foi feita para o TCh1.

### **3.2 Um Bonde Chamado Desejo – 2002**

Em contraste com a tradução realizada por Brutus Pedreira, encontrar os dados para a de Vadim Nikitin não se constituiu em problema. A própria publicação oferece detalhes sobre a vida e obra de T. Williams, bem como sobre o processo de tradução de Nikitin. Antes, porém, do desenvolvimento desses tópicos, apresento alguns dados do tradutor.

#### **3.2.1 O tradutor Vadim Nikitin**

A exemplo do que se deu em relação a alguns dos dados de Brutus Pedreira, os dados biográficos de Vadim Nikitin também foram conseguidos via rede mundial de computadores e acesso a acervo jornalístico. Tentei por

diversos meios (desde envio de mensagem via rede social até tentativa por intermédio de um contacto em comum) uma entrevista com Nikitin, ainda que por meio eletrônico, dado que o tradutor vive no Brasil e este estudo foi produzido em Portugal, mas não logrei êxito. De todo modo, aquilo que encontrei me permitiu construir um pouco de seu perfil.

Vadim Nikitin nasceu em Moscovo em 1972 e vive no Brasil desde 1976. É tradutor, ator e diretor de teatro. Como ator, participou, entre outras peças, em *Bacantes* (de Eurípidés), *Ela* (de Jean Genet) e *Toda Nudez Será Castigada* (de Nelson Rodrigues); as duas primeiras sob a direção de José Celso Martinez Corrêa — Teatro Oficina, e a última sob a direção de Cibele Forjaz — Cia. Livre de Teatro. Dirigiu *Os Sete Gatinhos* (de Nelson Rodrigues) e *Canção do Cisne* (adaptada de um conto de Tchekhov). Fez a dramaturgia do espetáculo *Medeia é um Bom Rapaz* (de Luiz Rianza) e *O Sonho de um Homem Ridículo* (de Fiódor Dostoiévski). Traduziu *Tio Vânia*, *O Jardim das Cerejeiras* (de Tchekhov), *Um Bonde Chamado Desejo* (de Tennessee Williams), duas novelas de Dostoiévski — *A Dócil* e *O Sonho de um Homem Ridículo* — e a peça *Tímon de Atenas*, de William Shakespeare, para a Companhia Teatro Promíscuo. No projeto *Arena Conta Arena 50 Anos* (2004), apresentou dois textos teatrais de sua autoria: *O nome da peça depende da lua* e *Subterrâneo (ou 2497 Rublos e Meio)*.<sup>38</sup>

Em entrevista concedida à *Livraria da Folha* (empresa do *Grupo Folha*), em companhia dos tradutores Klara Gourianova e Nivaldo dos Santos e do filósofo Luis Felipe Pondé, a respeito da obra de Dostoiévski, Nikitin afirma não se considerar um tradutor profissional. E acrescenta:

Gosto mesmo é de fazer dramaturgia, ou seja, traduzir uma obra, teatral ou literária, para as minhas próprias palavras, que brotam por sua vez da ação do ator e da máquina orgânica do palco. É essa, para mim, a tradução essencial, a palavra transformada em corpo, memória, saudade, ofensa, ação contracenando com o mundo. Embora não deixe de ser uma delícia fechar um parágrafo em prosa de [Anton] Tchekhov (1860-1904), por exemplo, sem atores atrapalhando a paisagem. Não me considero um tradutor

<sup>38</sup> Informações obtidas na página literária Cronópios: a vivíssima literatura contemporânea brasileira, artigo “Tradução para sempre”. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/site/noticias.asp?id=2430>. Acedido em Dez. 2010.

profissional, que pode avaliar as agruras de uma ou outra tradução. Quando me entrego a um texto e tento trazê-lo para o português, é sempre uma questão de vida ou morte. Cada palavra, cada expressão, cada vírgula – com o perdão da hipérbole – são náufragos a serem resgatados em mar aberto.<sup>39</sup>

Na mesma entrevista, Nikitin diz ser impossível desconsiderar as diferenças linguísticas e culturais no ato de traduzir. O conceito de tradução fiel para ele é “tão ridículo quanto tentar manter a castidade em pleno gozo de um ‘ménage à trois’”. Para Nikitin, “traduzir é ferir [e] ser tradutor é saber que a ferida é doce, é saber lambar a ferida.”

Os elementos paratextuais<sup>40</sup> apresentados em sua tradução indicam, porém, que Nikitin, ao contrário do que declarou na entrevista, possui um aguçado senso de profissionalismo como tradutor, mostrando cuidado em explicar suas escolhas na seção “Notas de Tradução”, bem como adicionando informações complementares sobre o processo em “Sobre a Tradução”, espaço inclusive em que menciona a edição do texto original utilizada em sua tradução<sup>41</sup>. Também apresenta “Notas de Agradecimento” e, em uma delas, indica que a tradução de *A Streetcar* se deu a pedido da diretora teatral Cibele Forjaz, a qual, segundo ele, além de encomendar, “inspirou a tradução” (p. 253). Nikitin escreve também um posfácio, cujo título é “Sobre o Desejo”, e cujas palavras transcrevo aqui: “Este trabalho de tradução é dedicado à memória de Júlio Maux Vianna Frateschi, que agora vai ser pra (sic) sempre um *deslumbrante Stanley*, meio bossa nova e meio James Dean.” (p.245, itálico meu). O fato de Nikitin citar a personagem Stanley — objeto mais específico de análise neste estudo — parece-me ser algo interessante.

---

<sup>39</sup> Entrevista disponível em: <http://flaviaaleixo.wordpress.com/2010/08/02/para-dostoevski-nao-ha-vida-humana-sem-relacao-com-deus/>. Acedido em Dec. 2010

<sup>40</sup> Na terminologia de Lambert & van Gorp: *dados preliminares* e *dados macroestruturais*.

<sup>41</sup> Ver, acima, n.r.29.

### 3.2.2 O sistema literário da cultura de chegada e o macrosistema sociocultural

Assim como em boa parte da década de 1950 e início dos anos 1960, o Brasil inicia o terceiro milênio num regime de democracia, o que, em tese, possibilita maior liberdade de atuação nos diversos setores do país (político, sindical, econômico, cultural, editorial etc.). Afirmer, contudo, que não exista patronagem<sup>42</sup> seria ingenuidade. De qualquer forma, em relação ao que era quarenta anos antes, o país está mais amadurecido em alguns aspectos, como, por exemplo, a economia. Isso se constitui em alguma vantagem no âmbito cultural, especificamente no que diz respeito à valorização da cultura de cor mais local, literatura, inclusive. Ainda assim, segundo informação divulgada na revista *Aletria* (2011), editada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudo Literários da Faculdade de Letras da UFMG, estima-se que as traduções atualmente atinjam 60-80% da produção de livros no Brasil. A esse dado soma-se, segundo a mesma publicação, a informação da Unesco, segundo a qual 40% das traduções brasileiras são de obras literárias de diferentes línguas. Assim, embora sem estudos oficiais a respeito do efetivo papel da tradução no sistema literário brasileiro, conforme indica também a mesma publicação da UFMG, os números mostram que esse subsistema — literatura traduzida — continua forte no país. Isso, segundo a Teoria dos Polissistemas, permite inferir que o tradutor brasileiro, em seu texto de chegada, continua a ter espaço para quebrar convenções do sistema literário nacional e introduzir os elementos da cultura de partida presentes no texto que traduz, aproximando-se bastante deste.

---

<sup>42</sup> Os estudos realizados por André Lefevere (1992) mostram que a patronagem pode ser entendida como o poder exercido por patrocinadores, instituições públicas ou privadas de ensino, partidos políticos, classes sociais, editores e mídia sobre o sistema literário de um país. Tais organismos estão geralmente mais interessados na ideologia da literatura (traduzida ou não) do que na sua poética e interferem, de um modo ou de outro, naquilo que se publica e se oferece para leitura. (Ver p.37 deste estudo.

### 3.2.3 O leitor (e o espectador) do texto no sistema de chegada 2

Não obstante as modificações havidas no país nestes 50 anos, aproprio-me do mote de JK e me permito colocar o desenvolvimento brasileiro em relação aos hábitos de leitura e teatro dentro da fórmula “50 em 5”, às avessas, contudo, do que pretendia o ex-presidente. Teatro e leitura ainda não fazem parte dos hábitos do brasileiro médio e se restringem a uma elite intelectual. Segundo dados da pesquisa “Retratos da Leitura no Brasil”, realizada em 2007 pelo IBOPE, a pedido do Instituto Pró-Livro, filiado ao Ministério da Cultura, a atividade leitora enquanto lazer, para o brasileiro médio, fica apenas em quinto lugar e 66% dos livros brasileiros estão nas mãos de apenas 20% da população<sup>43</sup>.

Em relação à frequência de espetáculos teatrais, a situação não é muito diferente. O público de teatro ainda é bastante restrito à elite intelectual. Para esse público, entretanto, e para a crítica especializada, a encenação da peça *Um Bonde Chamado Desejo* apresentada pela Cia. Livre de Teatro, em 2002, sob a direção de Cibele Forjaz, protagonizada por Leona Cavalli<sup>44</sup>, como Blanche DuBois, Milhen Cortaz, como Stanley Kowalski, e tradução de Vadim Nikitin, foi muito positiva, conforme informa, por exemplo, crítica publicada no jornal *O Estado de São Paulo* (08 mar.2002) por Alberto Guzik:

O espetáculo é belo, fluente, permeado de um clima de sonho e melancolia [...] que dialoga com o realismo, mas não se limita a ele [...] confirma[ndo] o importante papel que a diretora Cibele Forjaz está desempenhando no teatro brasileiro contemporâneo.

Também o crítico Sérgio Salvia Coelho, do jornal *Folha de São Paulo* (Ilustrada, 08 mar.2002) tece elogios não somente à peça como à tradução de Vadim Nikitin. São palavras suas:

---

<sup>43</sup> A pesquisa completa está disponível na página eletrônica:  
<http://www.prolivro.org.br/ipl/publier4.o/dados/anexos/48.pdf>. Acedida em 03.02.2011

<sup>44</sup> A atuação de Leona Cavalli como Blanche Dubois lhe rendeu o Prêmio Qualidade Brasil Melhor Atriz 2002.

[...] a direção de Cibele Forjaz, que também tem formação de atriz e iluminadora, concretiza uma inteligente leitura do texto [...] Sem chamar atenção, Nova Orleans vem para o Brasil, às vezes, com sambas na trilha, camisas de futebol no figurino, a fluida tradução de Vadim Nikitin e a espontaneidade da figuração [...] Milhem Cortaz faz um Stanley Kowalski viril e frágil, sensual e infantil, infame e irreverente [...]

Com Guzik e Coelho concorda o acadêmico Lajosy Silva (2005), no artigo “Memória Histórica na Dramaturgia de Tennessee Williams”, no qual qualifica positivamente a encenação e a leitura que Forjaz faz da obra de Williams, por ultrapassar as leituras clássicas e conseguir ver no texto os aspectos ideológicos que nele se escondem. Silva exemplifica esse viés na leitura de Forjaz com, entre outros elementos, o uso na peça das

cores da bandeira norte-americana na festa de aniversário de Blanche, remetendo ao imperialismo norte-americano, tão presente nas falas de Stanley. Essas leituras não são gratuitas e nos mostram o quanto o teatro de Tennessee Williams deve ser tirado do cânone, no qual foi colocado, para ser relido como um panorama crítico e histórico da época em que viveu, estabelecendo diálogos com um público à espera de outros aspectos da obra do autor. (SILVA 2005:19)

Como se viu, no entanto, esse público — leitor ou espectador — “à espera de outros aspectos da obra [deste] autor” e de tantos outros é ainda bastante restrito no Brasil. Isso não implica, contudo, que lhe falte voz no macrossistema sociocultural do país; muito pelo contrário, pois cabe também a essa fatia da gente brasileira a manutenção, reforço ou questionamento dos valores implícitos no discurso de construção de personagens — Stanley Kowalski, inclusive.

Findo o levantamento dos dados que permeiam o contexto histórico e sociocultural das duas traduções, é hora de apresentar as informações relativas aos aspectos textuais, tanto em nível de dados macroestruturais como microestruturais. Início pelo primeiro.

### 3.3 Texto de partida x Texto de chegada 1 x Texto de chegada 2 – dados preliminares e dados macroestruturais

Nesta seção, começo por apresentar o levantamento dos dados preliminares do texto de partida (doravante, TP), do texto de chegada 1 (doravante, TCh1) e do texto de chegada 2 (doravante, TCh2). Na sequência, são mostrados os dados macroestruturais dos textos em pauta, sempre em consonância com os indicativos propostos por Lambert e Van Gorp, conforme já explicado no Capítulo 1.

#### 3.3.1 Dados preliminares

##### 3.3.1.1 Texto de Partida – Tennessee Williams

O texto de partida utilizado para esta análise pertence à coletânea *Penguin Plays*, que apresenta três clássicos de Tennessee Williams: *Sweet Bird of Youth*; *A Streetcar Named Desire* e *The Glass Menagerie*, publicada por Penguin Books, em associação com Martin Scker & Warburg, na Inglaterra, em 1978<sup>45</sup>. A capa apresenta em destaque o nome da coleção – Penguin Plays — em caixa alta. A seguir, há o nome de Tennessee Williams, em caixa baixa e com tamanho de fonte menor. Logo após, temos a apresentação do nome das três peças, também em caixa baixa, mas em destaque de cor em relação às outras informações. Na primeira folha, encontramos uma breve biografia de T. Williams; logo em seguida, temos a folha de rosto com os dados de praxe, e, na sequência os dados catalográficos e sumário. A primeira peça a ser apresentada é *Sweet Bird of Youth*. Da página 113 à 226 temos a apresentação de *A Streetcar Named Desire*. Na primeira página do espaço reservado à peça (p.113) há o seu título, em caixa alta, um traço e logo abaixo dele, uma epígrafe composta de quatro versos do poema *The Broken Tower*, de Hart Crane. Na página seguinte (114) lê-se a inscrição THE CHARACTERS, seguida por um traço. Abaixo dele há informações de data e local da primeira encenação da peça

<sup>45</sup> A edição do texto original que utilizei para minha análise é a mesma utilizada por Nikitin (ver n.r. 29 deste estudo), apenas impressa em ano diferente.

em Londres, seguida da listagem das personagens (nome e sobrenome) e os respectivos atores que os interpretam<sup>46</sup>. A essa listagem, seguem-se informações de direcção, cenários e figurino.

### 3.3.1.2 – Texto de Chegada 1 – tradução de Brutus Pedreira

A versão do texto de chegada que utilizo nesta análise foi publicada em 1983, pela editora Victor Civita (atual Abril Cultural), sob licença da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. A mesma publicação reúne, além de *Um Bonde Chamado Desejo*, a obra de Arthur Miller, em tradução de Flávio Rangel, *A Morte do Caixeiro-Viajante*. Com referência à diagramação, na capa temos ambos os títulos em caixa alta, seguidos do nome de seus respectivos autores (caixa baixa). A obra aqui em estudo aparece primeiro. A ilustração das guardas apresenta cenas das primeiras montagens das obras, em 1947 e 1949, respectivamente, ambas dirigidas por Elia Kazan. A seguir, temos a folha de rosto, na qual aparecem os nomes dos autores (caixa baixa), seguidos da identificação das obras, em caixa alta e em negrito. Chegamos a seguir à página de dados catalográficos, sucedida pela página de apresentação individual de cada obra. Nesta, temos o nome de Tennessee Williams em cima, centralizado, apenas com as iniciais em letra maiúscula; logo a seguir, há o título da obra em caixa alta e em negrito. Há então um espaço, seguido da inscrição: Tradução de Brutus Pedreira – (com o nome do tradutor em negrito). O mesmo processo é aplicado à obra de Arthur Miller, culminando com o logotipo da editora, ano de publicação e nome do editor. A página seguinte inclui a apresentação das licenças de publicação e, após estas, temos o início da apresentação da vida e obra de Tennessee Williams. Seu nome está em caixa alta, negrito, seguido pela indicação, entre parênteses, da data de seu nascimento, em itálico. O autor, à época da publicação, ainda era vivo. A seguir temos a inscrição “VIDA E OBRA” também em caixa alta, mas com tamanho de fonte menor. Por fim, lê-se, entre parênteses, a inscrição “Introdução a *Um Bonde Chamado*

<sup>46</sup> Blanche Dubois (*Vivien Leigh*); Stella Kowalski (*Renee Asherson*); Stanley Kowalski (*Bonar Colleano*); Harold Mitchell [Mitch] (*Bernard Braden*); Eunice Hubbel (*Eileen Dale*); Steve Hubbel (*Lyn Evans*); Pablo Gonzales (*Theodore Bikel*); Negro woman (*Bruce Howard*); A strange man [doctor] (*Sidney Monckton*); A strange woman [nurse] (*Mona Lilian*); A young collector (*John Forrest*); A Mexican woman (*Eileen Way*).



*Desejo*". Segue-se, na página seguinte, uma foto em *close* de T. Williams e, na página posterior, a de número 7, o texto de sua biografia. Note-se que ao texto biográfico se inserem várias fotografias da primeira encenação da peça, em 1947, em Nova York. Finda a biografia, temos o início da apresentação do drama, a qual vem precedida por uma página de rosto específica para a obra em estudo, nos mesmos moldes já descritos, mas com a indicação "Peça em onze cenas", centralizada e no final. A folha seguinte apresenta a inscrição "Personagens", em caixa alta, negrito e centralizada, seguida da lista dos nomes destes, também em caixa alta, mas à esquerda da página. O nome de Blanche encabeça a lista, seguido de Stella, Stanley, Mitch etc. Após a listagem, há um espaço e a inscrição em texto corrente: "A ação da peça se desenvolve durante a primavera, o verão e o começo do outono, em Nova Orleans". A história em si começa à página 27 e termina à página 229. Enfatizo que não há nenhuma menção à edição do texto original utilizado na tradução<sup>47</sup>.

### 3.3.1.3 – Texto de Chegada 2 – tradução de Vadim Nikitin

A tradução de Vadim Nikitin pertence à série *Os Grandes Dramaturgos* lançada pela Editora Peixoto Neto, em 2004, após, portanto, a estreia da peça (2002), o que indica que a tradução de Nikitin se deu, em primeiro plano, com vistas à encenação. Isso vem ao encontro de seu perfil de profissional do mundo das artes mais do que da tradução, a exemplo de Brutus Pedreira, bem como de suas palavras, conforme entrevista já citada neste estudo<sup>48</sup>. A capa do livro exhibe uma fotografia de Leona Cavalli e Milhen Cortaz (protagonistas da encenação de 2002), reproduzida também na contracapa. Ainda na capa, temos em primeiro plano o nome de Tennessee Williams, em caixa alta, antecedido pelo nome da série, em caixa baixa. Após o nome de Williams, encontra-se o título da obra, também em caixa baixa e o nome da editora. Na folha de rosto, além dos dados habituais, consta, abaixo do nome da obra, e em tamanho bastante reduzido, a inscrição: tradução e notas Vadim Nikitin. Chama mesmo atenção a discrepância do tamanho de fonte utilizado em relação aos outros

---

<sup>47</sup> Ver, acima, n.r. 29.

<sup>48</sup> Ver, acima, p. 97

elementos da página. Na página seguinte apresentam-se as outras informações pertinentes para a edição, tais como título original, direitos autorais, editor, revisão de tradução, projeto gráfico e afins. Na folha seguinte, com bastante destaque, há o nome e logotipo das empresas patrocinadoras da obra, seguida pela página de dados catalográficos e sumário. Na sequência há o prefácio (19 páginas) assinado por Fátima Saadi, tradutora e dramaturga da companhia carioca Teatro de Pequeno Gesto. À página 31 temos então o título da peça seguido, na página 32, da identificação e dados autorais das fotos utilizadas na capa e contracapa. A seguir, na página 33, há a apresentação das personagens, na mesma ordem do TP e TCh1. Na página 35 há o início da história em si, a qual termina na página 232. Na sequência, temos a apresentação das “Notas do Tradutor”, num total de 77, seguidas do posfácio do tradutor. Este se inicia à página 245 e tem como título “Sobre Desejo”. Antes do corpo textual há uma nota dedicatória de Nikitin<sup>49</sup>. Terminado o posfácio, temos, à página 249, o texto denominado “Sobre a Tradução”, no qual Nikitin explica suas escolhas durante o processo tradutório em cinco pequenas notas. Na página 254 há os “Agradecimentos do Tradutor”, seguido de uma cronologia de 5 páginas da vida de T. Williams. Em seguida, indicações de leitura sobre a obra de T. Williams, uma lista com os autores e títulos já publicados pela coleção da Peixoto Neto, uma lista dos próximos autores, dados sobre a coleção e, finalmente, a seção intitulada “Como adquirir os livros”, que encerra a publicação.

### **3.3.2 Dados macroestruturais**

#### **3.3.2.1 Texto de Partida – Tennessee Williams**

Em relação aos dados macroestruturais do texto de partida utilizado neste estudo, na página 115 há o início da peça em si, com a inscrição SCENE ONE, centralizada, e as instruções de cena em itálico. A elas seguem as falas, dentro do seguinte padrão: nome da personagem em caixa alta; quando há instruções de cena, estas aparecem em itálico e entre colchetes,

---

<sup>49</sup> Ver p. 98, acima.

seguidas pelo sinal de dois pontos e, na mesma linha, o conteúdo do diálogo. A primeira fala apresentada pertence à personagem “Mulher negra” (p. 115) e a última à personagem Steve (p.226). Ao final da peça, há a inscrição “Curtain”, em caixa alta e centralizada.

### 3.3.2.2 – Texto de Chegada 1 – tradução de Brutus Pedreira

Com referência ao TCh 1, temos que à página 27 há o início do drama, assim composto: CENA I (centralizada), seguida da primeira didascália, em itálico e em indentação maior comparativamente às falas das personagens. Estas se compõem da seguinte forma: identificação da personagem em caixa alta, sem negrito, mas com o uso de itálico para as personagens femininas<sup>50</sup>; no caso de rubrica (ou didascálica), estas aparecem entre parênteses e em itálico, logo após o nome da personagem; na linha imediatamente posterior, há a transcrição da fala. A primeira fala do texto aparece na página 28 e é da personagem Stanley. A última fala se dá na página 229 e pertence a Steve. Em seguida, na mesma página, há a inscrição “Cai o pano”, centralizada e em caixa alta.

### 3.3.2.3 – Texto de Chegada 2 – tradução de Vadim Nikitin

Relativamente ao aspecto macroestrutural do TCh2, à página 35 começa a exposição da história. No alto da página há a inscrição Cena 1 (centralizada) seguida da didascália, a qual é apresentada entre parênteses e em itálico. A primeira fala pertence à personagem “mulher negra” (p.36) e, tal como as demais, é apresentada da seguinte forma: identificação da personagem em caixa alta, sendo a primeira letra em destaque por tamanho; não há diferenciação entre personagens masculinas e femininas. Na linha subsequente é exposta a fala em si e, caso haja instrução de cena, esta é colocada na mesma linha da fala, também entre parênteses e em itálico. A última fala da história pertence à personagem Steve e está na página 232. Na sequência, há a indicação (*Cortina*).

---

<sup>50</sup> Há uma exceção na página 32, na qual a inscrição “Mulher negra” não está em itálico.

### 3.3.3 Constatações extraídas a partir do cotejamento entre TP, TCh1 e TCh2 — dados preliminares e macroestruturais

No cotejamento dos dados preliminares do texto de partida e dos textos de chegada, algumas constatações podem ser feitas. A primeira delas é que, não obstante o fato de as três publicações pertencerem a uma coletânea de textos teatrais, as brasileiras se mostram mais ricas em termos de ilustração, análise das obras e exposição biográfica do autor (no caso do TCh1, autores). No TP e TCh1 a disposição gráfica das capas permite entender que o destaque se dá mais para as obras do que para seu(s) autor/autores. Já no TCh2 o destaque parece ser para o autor.

Por outro lado, a edição do texto de partida apresenta um dado fundamental, o qual não é mostrado nas publicações de ambos os textos de chegada: a epígrafe utilizada por T. Williams para apresentar *A Streetcar Named Desire* — o poema *The Broken Tower*, de Hart Crane. Em meu entender, tal supressão empobrece as obras, uma vez que o poema é a “vitrine” da história; o convite a mergulhar nela; “sua mais completa tradução” (com a licença do poeta Caetano Veloso).

Faço a inferência de que a ausência da epígrafe no TCh1 se deva ao fato de o texto ter sido cedido para publicação, como já dito, pela Sociedade Brasileira de Autores Teatrais<sup>51</sup>, a qual, presumo, mantém em seus arquivos a tradução original feita por Brutus Pedreira. Este, possivelmente, fez a tradução com vistas à encenação do texto e não à sua publicação. A tarefa de tradução, provavelmente, dava como público receptor o espectador do teatro e não o leitor de um livro. Para a encenação, a princípio, não se justificaria a epígrafe, embora essa inferência se dê com base nos dados encontrados na pesquisa sobre o autor da tradução, seu espaço de trabalho, contexto social. Aparentemente, antes de tradutor, Brutus Pedreira era ator e diretor de teatro e a este se ligava por paixão e profissão. Ao que tudo indica, conquanto tenha feito outras tantas traduções, todas remetem para um mesmo fim: abastecer a si e a seus parceiros de companhias teatrais de material para produzir/dirigir peças. A tradução, parece-me, não era a principal atividade profissional de Brutus Pedreira, mas as informações

---

<sup>51</sup> Tentei um contacto, via mensagem eletrônica, através da página oficial da Sociedade Teatral Brasileira, com o propósito de obter/confirmar informações/suposições, mas não recebi resposta.

colhidas e a qualidade desta tradução em estudo remetem para sua capacidade também como tradutor.

Em relação à ausência da epígrafe no TCh2, possivelmente as razões se assemelham às do TCh1, dado que a tradução de Vadim Nikitin também teve por público-alvo o espectador da encenação do texto e não seu leitor, pelo menos num primeiro momento<sup>52</sup>. Seu texto traduzido só veio a ser publicado dois anos *após* a encenação, quando, infiro, o tradutor deva ter ordenado/preparado os dados macroestruturais já citados. Como visto, Nikitin igualmente não tem a tradução como sua principal atividade profissional, embora já tenha realizado várias, as quais, a julgar pela presente, nada ficam a dever às profissionais. A esse propósito, inclusive, reforço que se percebe em Nikitin a preocupação de explicar suas escolhas tradutórias e caminhos perseguidos em busca da melhor palavra, da melhor sintaxe, da melhor coesão etc. As seções “Notas do Tradutor”, “Posfácio do Tradutor” e “Sobre a Tradução” dão mostras do intento. Assim, o tradutor Nikitin parece preencher os preceitos recomendados por Leung no sentido de explicar seu processo de tradução, suas estratégias, suas escolhas<sup>53</sup>. Interessante também é notar como o trabalho de Nikitin reflete o de Pedreira. Há mesmo trechos idênticos, poucos que sejam. Nikitin inclusive presta uma espécie de tributo ao colega em uma das notas explicativas, ao afirmar: “O ouvido do leitor habituado à tradução de Brutus Pedreira [...] há de se surpreender com a versão de kindness por ‘gentileza’ e não por ‘bondade’, como no texto desse grande ator e tradutor.” (NIKITIN 2004:250). Ainda a respeito das notas de tradução e comentários “Sobre a Tradução” colocados por Vadim Nikitin, tenho a considerar que são de extrema utilidade para a análise tradutória, uma vez que se constituem em informações que ajudam a entender as escolhas de tradução tomadas, bem como sinalizam outras opções possíveis. Bom seria se as tivesse encontrado também em relação à tradução de Brutus Pedreira. O contexto de realização entre uma e outra tradução, contudo, apesar de algumas semelhanças, é bastante diverso. Nikitin por certo participou do processo de publicação de sua tradução e os elementos paratextuais que acrescenta a ela comprovam

---

<sup>52</sup> Ver, acima, p. 98

<sup>53</sup> Ver p. 39, acima

isso. Pedreira, ao que tudo indica, faleceu antes de ter seu texto publicado. Outra época, outro contexto.

Com referência à comparação da macroestrutura textual das obras, como já explicado<sup>54</sup>, os textos originais usados por Nikitin e Pedreira não são rigorosamente iguais. Aquele que (possivelmente) fora usado por este último apresenta cortes em relação ao utilizado por Nikitin. Cumpre contudo enfatizar que os trechos selecionados neste estudo para efeitos de comparação entre uma tradução e outra são absolutamente idênticos nas duas versões do original. No geral, os cortes entre os originais não foram assim tão significativos. No entanto, o corte em uma das falas da personagem Blanche na tradução de Brutus Pedreira chamou minha atenção, mesmo porque esta não sofrera qualquer alteração entre as duas versões do original. Trata-se de um excerto, em meu entender, bastante significativo, na cena 11, no qual o corte, se não compromete a visão geral da trama, dado ter sido um episódio isolado, parece contudo ter prejudicado a estética poética imprimida à fala da personagem, repleta de simbologia. Transcrevo a seguir, o original, a tradução apresentada por Pedreira e aquela de Nikitin.

**TP** (em ambas as versões)

BLANCHE:

That cool yellow silk — the bouclé. See if it's crushed. If it's not too crushed I'll wear it and on the lapel that **silver** and turquoise pin **in the shape of a seahorse. You will find them in the heart-shaped box I keep my accessories in. And Stella...Try and locate a bunch of violets in that box, too, to pin with the seahorse on the lapel of the jacket.** (negrito meu) (cena 11 - p. 217)

**TC1**

BLANCHE:

Stella, aquele meu vestido de seda, leve...o buclê. Veja se está muito amarrotado. Se não estiver eu vou usá-lo com um alfinete de turquesa na lapela. (p. 214)

---

<sup>54</sup> Ver n.r. 29, acima

Mesmo consciente do desvio em termos de análise macroestrutural, aproveito a transcrição para tecer alguns comentários a nível de microestrutura. A omissão do trecho em negrito no TP compromete a mensagem da fala, uma vez que há nela três elementos com forte simbologia — o cavalo-marinho, a caixa em formato de coração e o ramo de violetas. Cavalos-marinhos, simbolicamente, se ligam à fidelidade; a caixa em formato de coração remete ao amor; e, em relação à simbologia das violetas<sup>55</sup>, nada se compara à explanação de Clarice Lispector, no romance *Água Viva*, a qual me permito aqui transcrever:

Violeta: É introvertida, sua introspecção é profunda. Ela não se esconde, como dizem, por modéstia. Ela se esconde para entender o seu próprio segredo. O seu perfume é uma glória mas que exige da pessoa uma busca: seu perfume diz o que não se pode dizer. (Lispector, 1973)

Parece até que Clarice esteve em comunhão com Williams. Brutus, no entanto, ficou fora dessa sábia e sensível sintonia. Muito feminina talvez... Já Nikitin deixou assim o belo trecho de Williams:

#### BLANCHE:

Aquele amarelo, de seda, levinho — o buclê. Veja se não está muito amassado. Se não estiver muito amassado, é esse que vou usar, e também aquele broche de cavalo-marinho, prata e turquesa. Está naquele meu coração, onde eu guardo os meus adereços. E, Stella...veja se você acha também nesse coração um raminho de violetas artificiais, pra prender junto com o cavalo-marinho na lapela da blusa. (p.217)

---

<sup>55</sup> De acordo, também, com o Diccionario de símbolos y mitos, de José A. Pérez-Rioja (2008:448) temos:

“ Violeta flor: El mito clásico refiere de esto modo el origen de la violeta. Enamorado Zeus de la bella sacerdotisa IO, quiso librarla del castigo de su vengativa esposa Juno, y la transformó en una blanca ternera. IO — así metamorfoseada — pasaba largas horas tumbada en los prados, llorando amargamente. Entonces, Cibele, la diosa de la tierra, decidió hacerle un don: una mañana surgieron, en torno a la blanca ternera, much florecillas de un delicado color violeta. Parecian rostros asombrados y al mirarlas la apenada IO podía hacerse la ilusion de encontrar en ellas las imágenes de los seres por ella queridos.” No mesmo dicionário, temos: “Cor violeta: corresponde fidelidade” (p.225)

Como se observa, a tradução está bastante colada ao TP, afóra a introdução do adjetivo *artificiais*, determinante de *violetas*, o qual não consta do TP. Curiosamente, contudo, não tem o mesmo efeito poético. Pronomes pessoais desnecessários — *eu*, *você* (mas uma inclusão de possessivo — *meu* — perfeita), e a ausência dos efeitos poéticos de algumas rimas (*horse/box*, por exemplo). Além disso, o discurso de Blanche no TP joga com a força semântica do lexema *crush*<sup>56</sup>, da qual o *amassado* não partilha.

De modo geral, porém, em relação aos aspectos macroestruturais do texto, tanto Brutus Pedreira permanece junto ao texto original que parece ter utilizado, quanto o faz Vadim Nikitim em relação ao seu texto de partida, claramente identificado. Dessa forma, por aquilo que apontaram os cotejamentos, é possível supor que ambos os tradutores sigam essa escolha em relação também à microestrutura textual. Assim, findas as observações em relação aos dados preliminares e aspectos macroestruturais dos textos, passamos ao cotejamento em termos microestruturais. Isso será feito não só com olhos para análise da tradução, mas também com olhos, como já citado, para o modo como foram trazidas para a língua portuguesa as possíveis marcas da identidade social associada à virilidade no contexto sociocultural norte-americano da época. A ênfase do escrutínio recairá, como já mencionado, sobre a personagem Stanley. Dada a extensão da análise e sua importância para o estudo, sua apresentação será feita em capítulo próprio, a seguir.

---

<sup>56</sup> crush<sub>1</sub> [transitive]

1 to press something so hard that it breaks or is damaged.

2 to press something in order to break it into very small pieces or into a powder.

3 crush a rebellion/uprising/revolt etc: to use severe methods to stop people from fighting you or opposing you [= put down]

4 crush somebody's hopes/enthusiasm/confidence etc.: to make someone lose all hope, confidence etc

5 to make someone feel extremely upset or shocked

To crush on somebody - phrasal verb

to have a feeling of romantic love for someone, especially someone you do not know well: a guy in my class that I'm crushing on

Fonte: Dicionário Bilingue Oxford



## Capítulo 4

---

### **4 Stanley Kowalski – O longo percurso de uma personagem no espaço e no tempo**

Após o levantamento de a) dados apresentados pelos macrosistemas de partida e de chegada 1 e 2 e; b) descrição e cotejamento dos dados preliminares e macroestruturais dos textos aqui contemplados, é chegada a hora de verificar os dados microestruturais destes mesmos textos. Isso será feito a partir do modo como o tradutor Brutus Pedreira e, quarenta anos depois, seu colega Vadim Nikitin lidaram com a tradução para a língua portuguesa, padrão brasileiro, dos aspectos que caracterizam o discurso da personagem Stanley Kowalski. Para tanto, emprego as ferramentas de análise sociodiscursiva propostas por Norman Fairclough, nomeadamente no que dizem respeito à função identitária e relacional<sup>57</sup>.

As análises serão feitas em excertos extraídos do texto original *Streetcar Named Desire*, de autoria de Tennessee Williams, conforme identificação já realizada<sup>58</sup>, e das duas traduções aqui em pauta: a primeira (1960?), de autoria de Brutus Pedreira, (doravante TCh1); a segunda (2002), de autoria de Vadim Nikitin (doravante TCh2). As análises contemplam os textos em sua microestrutura textual e em sua macroestrutura, sendo que, em relação a esta última, serão utilizadas apenas as didascálias. A análise considerará: a) a gramática (exame da relação das palavras em orações e frases); b) o vocabulário (escolha lexical); c) a coesão; d) a intertextualidade; e) a modalidade<sup>59</sup>. A análise de cada excerto pode contemplar todas as cinco categorias ou não. Assim, por exemplo, em determinado excerto podem ser examinados somente a gramática e o vocabulário; em outro, somente a coesão; e em outro, ainda, todas as categorias. Por vezes, a apresentação isolada da análise de cada um delas é possível; outras há, contudo, em que se torna muito complexa, uma vez que tais categorias se cruzam e se interconectam de tal forma no texto, que separá-las, mesmo que para fins de apresentação, não se torna

---

<sup>57</sup> Ver p. 30, acima.

<sup>58</sup> Ver, acima, p.12

<sup>59</sup> Ver, acima, p. 31

viável. Quando assim for, a apresentação da análise se dará sem segmentação por categoria. Claro está que não examinarei todas as falas da personagem aqui em destaque — Stanley Kowalski — e/ou todas as referências feitas a ela. Esclareço que por *referência à personagem* entendo: a) o discurso de outros participantes da história no momento em que estão a caracterizar/referir-se à personagem em pauta; b) as didascálias do autor para o mesmo fim. O objetivo será a) identificar os elementos do discurso de construção da personagem Stanley Kowalski no texto de partida que, como já referi, possam estar relacionados à identidade social vinculada à virilidade no contexto histórico e sociocultural de publicação da obra – EUA, década de 1940; b) analisar a forma como tais elementos foram trazidos/traduzidos para o PB nas duas épocas – por volta de 1960 e em 2002.

#### **4.1 Stanley Kowalski – inferência e apresentação de características**

A apresentação da análise que conduz à inferência das características relacionadas à personagem Stanley Kowalski se dará da seguinte forma para os três textos em pauta:

- a) *identificação* numérica do trecho escolhido para análise;
- b) *localização* do trecho no TP, TCh1 e TCh2;
- c) *transcrição* dos trechos;
- d) *análise* do TP;
- e) *nomeação da característica*;
- f) *análise do TCh1*
- g) *análise do TCh2*
- h) grau de *correspondência* entre a característica encontrada no TP e aquelas apresentadas no TCh1 e TCh2.

Com relação ao item h) esclareço que utilizarei uma escala decrescente de 100 (+++) a 0 (-), de forma a atribuir valores num *continuum* numérico-

simbólico a indicar o grau de correspondência entre os traços característicos da personagem no TP em confronto com o TCh1 e o TCh2. A característica no TP tem então, em cada trecho selecionado, o grau máximo 100 (+++), o qual, em TCh1 e TCh2, pode ser igual ou sofrer alteração decrescente, classificada em quatro intervalos, conforme o esquema a seguir:



Informo que tais valores são abstratos, não se referindo a qualquer juízo de valor. A necessidade da atribuição numérico-simbólica se prende apenas à facilitação no momento de apresentar os resultados da correspondência. Também enfatizo que a leitura dessa correspondência deve ter em conta que qualquer das características aqui relacionadas não é absoluta, ou seja, apresenta-se, em relação à personagem, ora de forma mais evidente, ora menos, a depender do momento da trama.

A seleção e análise dos excertos se iniciam por aqueles extraídos da cena 1, uma vez que, após o estudo mais detalhado da obra, constatei que T. Williams oferece já nesta primeira cena, antes mesmo da didascália de descrição da personagem Stanley (TP – p.128; TCh1 – p. 53; TCh2 – p.59), pistas para as características que a ele podem ser associadas. Quando efetivamente apresenta sua didascália de descrição, quase ao final da cena 1, o autor, ao que tudo indica, desvenda/confirma as pistas deixadas, como que a testar a atenção do leitor em relação à personagem. Desse modo, optei por fazer esta investigação a partir de tais indícios para depois confirmá-los na didascália de apresentação.

Assim, inicio a seguir a exposição das análises. O primeiro trecho selecionado se refere à primeira fala da personagem na trama<sup>60</sup>. Porém, antes de iniciar, é necessário mais uma vez salientar que o estudo que aqui apresento é fruto de minha leitura e de tudo aquilo que o processo implica. Como pertinentemente pondera E. Pedro (1998:15), não existem análises isentas, assentando-se também a ACD em uma “perspectiva que recusa a neutralidade da investigação e do investigador.”

---

<sup>60</sup> Ver n.r. 29, mais acima

**Trecho 1 – cena 1****TP – p. 116****TC1 – p. 29****TC2 – p. 37**

STANLEY: Catch!

STANLEY: Apanhe!

STANLEY: Pega!

**TP**

Modalidade

A construção frasal monovocabular, utiliza o verbo no modo imperativo, o que denota mando, ordem, exortação.

Característica inferida: **autoritarismo**

**TCh1**

Modalidade e vocabulário

A modalidade verbal se mantém nos mesmos moldes do TP e o tradutor opta por traduzir *catch* por *apanhe*.

**TCh2**

Modalidade e vocabulário

A exemplo de TCh1, TCh2 mantém a modalidade nos mesmos moldes do TP e o tradutor opta por traduzir *catch* por *pega*.

Nos três discursos a ideia de ordem, mando, é mantida. Relativamente ao vocabulário, no PB, para o contexto, as possibilidades de tradução do verbo *to catch* seriam *pegar*, *apanhar*, *tomar*. A meu ver, a carga semântica de *pegar* é mais forte do que *apanhar*; esta última parece sugerir menos rudeza do que a primeira. Assim, TCh1, comparativamente ao TP e ao TCh2, constrói uma personagem Stanley mais amável. Outra observação se refere ao fato de TCh1 usar a concordância verbal de acordo com a norma culta, ou seja, o verbo concordando com o sujeito. Observe-se que *apanhe* infere o uso do sujeito pronominal elíptico *você*, típico do PB para se referir à segunda pessoa do discurso, mas que na norma culta exige o verbo sempre em terceira pessoa. Já o TCh2 faz uso de *pega*, ou seja, o verbo está em segunda pessoa. A contar que no PB não é a regra mais abrangente o uso do pronome pessoal *tu*, mas sim *você*, como já dito,

haveria na concordância apresentada no TCh2 um desvio em relação à chamada norma culta. Por outro lado, é comum no registro coloquial brasileiro a não uniformidade de tratamento, particularmente no que se refere ao modo imperativo.

TCh1 = ++

TCh2 = +++

### **Trecho 2 – cena 1**

**TP – p. 116**

STANLEY: Meat!

**TC1 – p. 29**

STANLEY: Carne!

**TC2 – p. 37**

STANLEY: Carne!

### **TP**

Vocabulário e intertextualidade

No contexto da fala [*Two men come around the corner (...) dressed in blue denim work clothes. STANLEY carries his bowling jacket and a red-stained package from a butcher's*] há o lexema *butcher*, pertencente ao mesmo campo lexical de *meat*. Por sua vez, a expressão adjetival *red-stained*, ao ser relacionada aos dois lexemas, conduz à ideia de *sangue*, próprio de carne crua e recentemente abatida, manuseada. Isso tudo, acrescentado ao fato de que a personagem está voltando do trabalho (*denim work clothes*), permite sua ligação à figura de um caçador que traz o alimento — metonímia de carne — para sua casa, o que me leva à figura de um homem das cavernas, com a diferença de que este aqui apresentado já está com um pé no mundo capitalista, não porque volta do trabalho (o homem das cavernas também trabalhava), mas sim porque seu trabalho agora exige que vista farda (*denim work clothes*). Outro detalhe é a insistência no uso da frase monovocabular, característica de uma fase mais rudimentar no processo de aquisição da linguagem, o que também pode servir para sinalizar um comportamento um tanto primitivo de Stanley.

Característica inferida: **capacidade de prover**

**TCh1 e TCh2**

Tradução à letra, donde se aplica a mesma análise já apresentada para o TP

TC1 = +++

TC2 = +++

**Trecho 3 – cena 1****TP - p.121**

STELLA: Stanley?  
Bowling! He loves it.  
They're having a —  
found some soda! —  
tournament...

**TC1 - p. 38**

STELLA: Quem,  
Stanley? Jogando  
boliche. Ele adora  
jogar boliche. Estão  
concorrendo num  
campeonato...  
encontrei uma soda.

**TC2 - p. 45**

STELLA: Stanley?  
Jogando boliche! Ele  
ama o boliche. Eles  
estão — achei uma  
soda! — disputando  
um campeonato...

**TP**

Gramática

A fala da personagem Stella, utilizada para a caracterização que faz de Stanley, divide-se em cinco frases. A primeira é nominal interrogativa — *Stanley?* — A essa interrogação, segue-se uma frase nominal exclamativa — *Bowling!* A seguir temos a oração absoluta — *He loves it* — seguida de mais duas orações absolutas — *They are having a tournament* — e — (I) *found some soda!* —. Ocorre que há uma intercalação entre essas duas últimas frases, de forma que o complemento verbal da primeira aparece somente após uma informação, a princípio, totalmente alheia ao assunto da fala — (I) *found some soda!* Essa abrupta falta do complemento para a expressão verbal [...]’re *having* instiga o leitor a buscar (e consequentemente reter) essa informação momentaneamente negada, o que lhe agrega maior ênfase. Assim, o lexema *tournament* (complemento verbal adiado) ganha destaque e força no discurso, possibilitando a associação: *Stanley? Bowling! Tournament.*

## Vocabulário e intertextualidade

O lexema *tournament* está no campo lexical da competição. Já o lexema *soda* pode ser lido como metonímia de *refresco*, vocábulo polissêmico que possibilita também a ideia de calma, arrefecimento. Assim, ao carácter competitivo da personagem Stanley intercala-se o contemplativo da personagem Stella.

Característica inferida: **competitividade**

## TCh1

### Gramática

No TCh1 o discurso é construído com quatro frases. A primeira é nominal interrogativa; as seguintes são verbais declarativas. A construção da terceira frase enfatiza a informação *jogar boliche*, uma vez que a repete. A quarta frase (ou período) possui dois núcleos verbais: o primeiro é o verbo intransitivo *concorrer* e a informação que a ele se segue — *num campeonato* —, acessória, passa quase despercebida, o que é o oposto do que ocorre no TP. Essa estrutura sintática comum enfraquece a informação mais representativa do trecho, isto é, o carácter competitivo que se associa à personagem Stanley. De modo idêntico, o acréscimo do pronome interrogativo *Quem* a anteceder o nome *Stanley* parece enfraquecer a ênfase a esse último, já que deixa de encabeçar a fala, quebrando assim o efeito conseguido pelo TP. Note que a palavra *campeonato* é, inclusive, ofuscada pela sequência discursiva que a ela se segue, já que essa sequência obriga o leitor à uma remissão a uma fala anterior de Stella [(...) *Não sei o que é que temos para misturar com o uísque* (...)], desviando por completo a atenção ao lexema *campeonato*, o qual fica sem qualquer destaque. A ênfase, então, no discurso apresentado pelo TCh1 se dá a *jogar boliche* e não a *campeonato*. Entendo que a primeira se liga também a competição; a segunda, contudo, vai mais longe, pois se prende não só ao competir como também, em português, à ideia de vencer, até pelo próprio radical da palavra.

## Vocabulário

O TCh1 mantém os lexemas *soda* e *campeonato*, mas entendo que na forma como são sintaticamente apresentados não criam o mesmo efeito conseguido pelo TP, ou pelo menos não com o mesmo destaque.

## TCh2

### Gramática

O TC2 segue quase a mesma apresentação do TP. Na segunda frase, contudo, usa uma construção verbal, e não nominal. Do mesmo modo que o TCh1, há no TCh2 uma certa ênfase na informação *jogar boliche*, pela repetição que faz dela. Por outro lado, a partir da quarta frase, o tradutor emprega praticamente o mesmo procedimento usado no TP. Aqui a interrupção, contudo, é feita entre o verbo auxiliar (estar) e o principal (disputar) em conjugação perifrástica (estão disputando) e não entre esta e seu complemento. Tal quebra, da mesma forma que no TP, também concorre para enfatizar o lexema *competição*, o que, a meu ver, sobrepõe-se à ênfase em *jogar boliche*. Assim, entendo que a mensagem do TCh2, da mesma forma que o TP, coloca como informação principal a *competição*.

## Vocabulário

Em relação ao vocabulário, o TCh2 consegue o mesmo efeito já descrito para o TP.

TC1= ++

TC2= +++

## Trecho 4 – cena 1

### TP - p. 125

STELLA: He's on the road a good deal!

### TC1 - p. 46

STELLA: Ele passa a maior parte do tempo viajando.

### TC2 - p. 53

STELLA: Ele vive na estrada.



**TP:**

## Vocabulário e intertextualidade

Além do sentido primário, a frase no TP permite também uma leitura de “ter experiência de vida”, uma vez que a expressão *is on the road a good deal* pode remeter a essa ideia, ou seja, à associação metafórica do lexema *estrada* com *vida*. Pelo fato de a personagem ser jovem, a associação não é com tempo de vida, mas sim com a experiência que nela se ganha e que não depende de idade.

Característica inferida: **experiência**

**TCh1:**

## Vocabulário e intertextualidade

Em termos de tradução, observo uma ligeira mudança de significado entre a mensagem do TP e aquela apresentada no TCh1. Passar *uma boa parte do tempo* não significa necessariamente passar a *maior parte do tempo* em algum lugar. Não me pareceu ser essa a intenção do TP. Traduzir *on the road* por *viajando* também não aparenta ser a melhor solução, dentro do contexto, já que o lexema pode conduzir também à ideia de lazer. A construção do TCh1 parece então não permitir a dupla leitura do TP, ou seja, aquela associada a experiência de vida.

**TCh2**

## Vocabulário e intertextualidade

A construção no TCh2 também possibilita uma dupla leitura, ou seja, além da informação primária, há a possibilidade de se entender *vive na estrada* com conhecimento das coisas do mundo, experiência de vida. *Estrada*, como já citado, pode ser metáfora de *vida*.

TC1= +

TC2= +++

---

**Trecho 5 – cena 1****TP - p. 125**

STELLA [*half to herself*]: I can hardly stand it when he is away for a night...

BLANCHE: Why, Stella?

STELLA: When he's away for a week I nearly go wild!

BLANCHE: Gracious!

STELLA: And when he comes back I cry on his lap like a baby....

[*She smiles to herself*]

**TC1 - p. 46**

STELLA (*um pouco para si mesma*): Mal posso suportar quando passa uma noite fora.

BLANCHE  
Por quê, Stella?

STELLA  
Quando ele passa uma semana fora fico desesperada. E, quando volta, choro no colo dele, como uma criança.... [*Sorri para si mesma*]

**TC2 - p. 54**

STELLA  
(*Meio para si mesma.*)  
Eu mal me aguento quando ele passa uma noite fora...

BLANCHE  
Por quê, Stella?

STELLA  
Quando ele passa uma semana fora eu fico maluca!

BLANCHE  
Meu Deus!

STELLA  
E quando volta eu caio nos braços dele chorando feito um bebê... [*Sorri para si mesma.*]

**TP**

Gramática, modalidade, coesão, vocabulário, intertextualidade

Na construção da primeira fala de Stella no TP, há um período composto por subordinação, cuja construção se dá na forma mais comum, ou seja, oração principal, a qual vem no início da frase, seguida pela adverbial, enfatizando/situando a informação passada pela primeira. Já na frase seguinte, embora o período também seja composto por subordinação, a oração subordinada temporal antecede a principal, criando com a fala anterior um efeito de continuidade, ao mesmo tempo que acrescenta um dado novo, ou seja, não é mais *um dia*, mas *uma semana*. Esse crescendo encontra seu ápice em *go wild* para, a seguir, entrar num processo de

declínio, conseguido pelo elemento coesivo, a conjunção *and*, a qual, no contexto, adquire o valor semântico de *but*, por força da oposição da expressão verbal *comes back* a *is away*. Esse recurso de estruturação de frase possibilita a leitura de êxtase seguido de relaxamento, e tal leitura se apoia também no vocabulário escolhido tanto para as falas quanto para as didascálias. Nesse sentido, além do exemplo citado — a oposição entre *comes back* e *is away*, a qual vai permitir a leitura de *and* pela adversativa *but* —, temos também a expressão *go wild* a reforçar a ideia de êxtase e se antepor à expressão *cry on his lap like a baby*. O lexema *lap* dá ao lexema *cry* uma ideia de choro mais baixinho, mesmo como um bebê, um ato de “manha” e não de desespero; uma busca então de afago/aconchego. Como já dito, as informações passadas pelas didascálias, bem como a observação de Blanche — *Gracious!* — acrescentam a todo contexto da fala de Stella um ar de malícia, de erotização, o que então será confirmado pela fala final de Blanche e pela didascália que a ela se segue: BLANCHE: I guess that is what I meant by being in love... [STELLA looks up with a radiant smile]. Não se pode ignorar, porém, a ambivalência desta fala, conforme já mencionado<sup>61</sup>, uma vez que sua leitura possibilita também entender a agonia da personagem como ligada à aflição infantil pela ausência da figura protetora do pai. Assim, neste caso, o crescendo se liga à agonia pelo desamparo, o qual, ao atingir o ápice — *go wild*— encontra o alívio com a volta “paterna”. Também o vocabulário da última fala me parece repleto de palavras que remetem ao campo lexical ligado a essa necessidade da presença parental, à inexistência de autonomia, tão própria da infância. A mesma mulher voluptosa é aquela inexperiente, dependente da proteção do pai-marido. Ainda assim, opto pela representação do trecho como a evidenciar o aspecto de magnetismo sensual da personagem.

Característica depreendida: ***sex appeal***<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> Ver p. 78, mais acima.

<sup>62</sup> A expressão *sex appeal* aqui é utilizada na acepção de: “sensualidade que produz forte atração e desejo no sexo oposto”. Fonte: Dicionário Aulete Digital.

**TCh1**

Gramática, coesão, vocabulário, intertextualidade

Basicamente o TCh1 obedece à mesma estruturação sintática e coesiva do TP. Contudo o efeito provocado por essa estrutura perde um pouco de intensidade uma vez que, no que se refere ao vocabulário, a escolha do lexema *desesperada* para a tradução de *wild parece* não atender bem ao contexto geral da mensagem, enfraquecendo um pouco a força erótica da fala. Junte-se a isso a supressão do comentário da personagem Blanche — *Gracious* —, bem como a ausência das reticências no final da primeira fala de Stella, a inibir possíveis (e almejavéis) inferências, e tem-se um ligeiro arrefecimento do contexto mais erótico do diálogo. Quanto à outra leitura — a de dependência paterna— parece não ficar prejudicada, justamente pela ausência dos componentes que no TP tornam a fala mais erótica.

**TCh2**

Gramática, coesão, vocabulário, intertextualidade

O TCh2 está muito próximo ao TP e sua análise conduz aos mesmos resultados já apresentados para o texto de partida. A ressalva fica por conta da escolha do lexema *maluca* para traduzir *wild*. Embora o adjetivo pareça ser mais apropriado do que aquele usado no TCh1, entendo que traduzir a expressão *go wild* por *enlouqueço* se ajustaria mais ao contexto.

TCh1: ++

TC2: +++

Encontradas as “pistas” que conduzem às cinco características possivelmente atribuídas à personagem logo na primeira cena da obra (o autoritarismo, a capacidade de prover, a competitividade, a experiência, o sex appeal), transcrevo a seguir a didascálica de apresentação de Stanley Kowalski.

**Trecho 6 – cena 1****TP - p. 53**

[... STANLEY throws the screen door of the kitchen open and comes in. He is of medium height, about five feet eight or nine, and strongly, compactly built. Animal joy in his being is implicit in all his movements and attitudes. Since earliest manhood the centre of his life has been pleasure with women, the giving and taking of it, not with weak indulgence, dependently, but with the power and pride of a richly feathered male bird among hens. Branching out from this complete and satisfying centre are all the auxiliary channels of his life, such as his heartiness with men, his appreciation of rough humor, his love of good drink and food and games, his car, his radio, everything that is his, that bears his emblem of the gaudy seed-bearer. He sizes women up at a glance, with sexual classifications, crude images flashing into his mind and determining the way he smiles at them.]

**TC1- p. 53**

(...Stanley abre num repelão a porta de tela da cozinha e entra. Tem estatura média, entre 1,72m e 1,75m, e é de compleição robusta e compacta. Uma alegria animal que está implícita em todos os seus movimentos e atitudes. Desde os primeiros anos de sua idade adulta, o centro de sua vida tem sido o prazer com as mulheres, o dar e receber do jogo do amor, não com uma fraca atitude de concessão, de maneira dependente, mas sim com o poder e o orgulho de um galo emplumado de ricas penas em meio às galinhas. Espalhando-se a partir deste centro absoluto e capaz de satisfazê-lo estão todos os canais auxiliares de sua vida, tais como sua amabilidade para com os outros homens, seu gosto pelo humor grosseiro, seu amor por bebida, comida e jogos, seu carro, seu rádio, tudo que lhe pertence, que traz seu emblema de macho rompante. Ele avalia as mulheres num só olhar, com classificações sexuais em que imagens cruas faíscam em sua mente e determinam a maneira como ele sorri para elas.)

**TC2 - p.59**

(...Stanley empurra com força a porta de tela da cozinha e entra. Tem estatura mediana, entre 1,76 e 1,79 metro, e compleição forte e troncada. A alegria animal do seu ser está implícita em todos os seus movimentos e atitudes. Desde os primeiros anos de maioridade, o centro de sua vida foi o prazer com as mulheres, dando e recebendo, não com débil condescendência, subserviente, e sim com o poder e o orgulho de um galo de bom penacho em meio às galinhas. A partir desse centro pleno e refestelado, estendem-se todos os canais auxiliares da sua vida, como a sua cordialidade com os homens, o seu gosto pelo humor grosseiro, o seu amor pela boa bebida, pela boa comida e pelo jogo, o seu carro, o seu rádio, todas as suas posses, que trazem o emblema de ostensivo reprodutor. Mede as mulheres com um só olhar, em categorias sexuais, as imagens mais cruas relampejando na sua mente e determinando o jeito com que sorri para elas.)

**TP:**

A didascálica que faz a apresentação “oficial” da personagem Stanley, momentos antes de encontrar-se com a personagem Blanche, sua antagonista, parece confirmar algumas das pistas deixadas em relação às características já listadas, quer seja pela escolha vocabular, instrumentos de coesão, modalidade, gramática e/ou intertextualidade. Listo alguns exemplos.

- 1) competitividade — *his love of games*. O lexema *games* permite tal associação.
- 2) *Sex appeal — pleasure with women, the giving and taking of it not with weak indulgence, dependently, but with the power and pride of a richly feathered male bird among hens*. — Neste caso também as escolhas vocabulares e a forma gramatical com que são utilizadas, como, por exemplo, a forma plural *women* e a reciprocidade de *giving and taking*, permitem atribuir à personagem uma característica de magnetismo, que utiliza para afirmar-se, inclusive, sexualmente. A personagem parece atrair o sexo oposto não pela indulgência — aqui, ao que indica, representando um sinal de fraqueza —, mas pela imposição do poder e orgulho de sua condição de “macho” que se sobressai, inclusive, pelos atributos físicos. O vocabulário do trecho parece sustentar essas afirmações. Dessa forma, tem-se uma característica de sedução que parece relacionar-se diretamente à ideia da “superioridade” masculina, do poder e de sua imposição, sendo isso tudo considerado “atraente” para o universo feminino.
- 3) A capacidade de prover — (...) *that bears his emblem of the gaudy seed-bearer* —. Neste trecho é interessante notar o jogo de palavras criado no TP com o uso do verbo *bear*, seu correspondente adjetival *bearer* e o substantivo homônimo *bear* (urso), o qual não aparece explicitamente no texto, mas pode aparecer na mente do leitor. Dessa forma, a expressão *seed-bearer*, a um tempo que reforça a característica de provedor, pode também conduzir a uma pressuposição de primitividade e força física face à significação do lexema em sua forma substantiva. Observe-se que aqui a associação dessa capacidade de prover não está, como no caso do trecho 1 — primeira fala da personagem na obra—, associada ao alimento, mas

sim à capacidade de prover que resulta em reprodução, continuidade da espécie. Dessa forma, T. Williams parece nos apresentar essa característica como associada a duas necessidades básicas, comuns a todos os animais — a espécie humana, inclusive: a reprodução e o alimento.

Além do reforço de algumas das competências prenunciadas, conforme apresentado a didascália apresenta características ligadas ao aspecto físico da personagem — *strongly, compact built* — equivalente físico masculino, ao que tudo indica, ao *richly feathered* do reino dos pássaros. Além disso a rubrica apresenta outras características comportamentais, passíveis de serem inferidas dos seguintes trechos:

1. *Animal joy in his being is implicit in all his movements and attitudes.*

Entendo ser possível ligar essa característica à **espontaneidade**, mas um tipo de espontaneidade que se avizinha à falta de tato, tanto no comportamento físico quanto atitudinal, uma vez que a expressão *animal joy* parece conduzir a uma ideia de atitudes intempestivas, irracionais, cujo propósito é apenas o prazer momentâneo, não sendo levadas em conta as consequências.

2. *He sizes women up a glance, with sexual classifications, crude images flashing into his mind and determining the way he smiles at them.*

A escolha vocabular do excerto prepondera para sua análise. As expressões verbais *sizes up* e *determining* parecem convidar a uma ideia de verificação, escolha e categorização, reduzindo as mulheres a meros objetos, fato inclusive reforçado pelo lexema *classifications*. Ocorre ainda que tal processo não se dá por uma análise cuidada e meticulosa, mas sim rápida, como indicam os lexemas *glance* e *flashing*, o que conduz à pressuposição de que a personagem já possui uma lista de “tipos” de mulheres, os quais conhece muito bem, o que, por sua vez, transporta a outra pressuposição: a de que os “tipos” obedecem a um padrão fixo e imutável. Assim, da “classificação” que atribui às mulheres dependerá sua atitude — *the*

*way he smiles* — em relação a elas. Essa criação de estereótipos femininos parece ser exemplificadora do posicionamento ideológico que a personagem possui em relação às mulheres, assim como o modo como se relaciona com estas. Para a personagem Stanley Kowalski, de coisas a pessoas (leia-se mulheres), não existe meio-termo: ou é ou não é. Assim, creio estarem implícitas aqui duas características: **reducionismo e insolência**.

3. *Branching out from this complete and satisfying centre are all the auxiliary channels of his life, such as his heartiness with men, his appreciation of rough humor, his love of good drink and food and games, his car, his radio, everything that is his, that bears his emblem of the gaudy seed-bearer.*

Também neste excerto duas outras características podem ser inferidas em relação à personagem. A primeira seria o **egocentrismo**, referendado pelo sintagma *complete and satisfying centre* e reforçada pela repetição do pronome possessivo *his* — *his car, his radio, everything that is his* (...) A segunda seria a **camaradagem** — *heartiness with men* — aqui entendida como a capacidade de estabelecer relação de cumplicidade, favorecimento entre os integrantes de um grupo homogêneo, fechado, a que se pertença.

Com referência ao modo como o autor nos apresenta a personagem nesta didascália, chama atenção o fato de o fazer sem o uso exagerado de adjetivos, preferindo descrever ações que conduzam a uma caracterização. O tempo verbal empregado nelas é majoritariamente o *simple present*, à exceção de uma ocorrência do *present perfect*, o que conduz à ideia de que a personagem é ou tem sido isto ou aquilo, o que pode ser um pressuposto de que não sofre transformações.

A análise da didascália de apresentação da personagem Stanley, tanto no texto de chegada 1 quanto no texto de chegada 2 não apresentou grandes diferenças em relação ao que já foi exposto na análise do texto de partida. Contudo existem alguns pontos destoantes que merecem ser



citados. A fim de não tornar o processo cansativo, opto aqui por apresentar apenas as diferenças mais significativas entre o TP e uma e outra tradução bem como destas entre si.

- 1) *Since earliest manhood the centre of his life has been pleasure with women, the giving and taking of it, not with weak indulgence, dependently, but with the power and pride of a richly feathered male bird among hens.*

Com relação a esse excerto, TCh1 apresenta — *Desde os primeiros anos de sua idade adulta, o centro de sua vida tem sido o prazer com as mulheres, o dar e receber do jogo do amor, não com uma fraca atitude de concessão, de maneira dependente, mas sim com o poder e o orgulho de um galo emplumado de ricas penas em meio às galinhas.*

Note-se aqui que Brutus Pedreira utiliza no lugar do elemento coesivo pronominal *it* o sintagma *jogo do amor*, emprestando assim à mensagem um carácter mais afetivo do que ela parece ter. No original infere-se que a relação da personagem com as mulheres situa-se apenas no campo do prazer físico; nada é dito em relação a envolvimento afetivo. Outro detalhe é o uso do lexema *emplumado*, o qual parece não se associar muito bem à caracterização que o TP faz da personagem. O lexema apresenta uma conotação de suavidade, possivelmente o oposto do pretendido. Dessa forma, entendo que a tradução apresentada no TCh1 para este excerto não atende muito bem ao TP.

Já o TCh2 fica, mais uma vez, muito próximo ao TP — *Desde os primeiros anos de maioridade, o centro de sua vida foi o prazer com as mulheres, dando e recebendo, não com débil condescendência, subserviente, e sim com o poder e o orgulho de um galo de bom penacho em meio às galinhas.*

- 2) Na análise do trecho — (...) *that bears his emblem of the gaudy seed-bearer* — foi mencionado o jogo polissêmico feito com o lexema/morfema *bear*. Isso se perde tanto no TCh1 — *que traz seu emblema de macho rompante* —, quanto no TCh2 — *que trazem o emblema de ostensivo reprodutor* — até porque a língua portuguesa não apresenta um equivalente do verbo *trazer* que possibilite o jogo feito no TP. De todo modo, considero a tradução de *seed-bearer* por *macho rompante*, apresentada no TCh1 primorosa. A forma escolhida no TCh2 — *ostensivo reprodutor* — se aproxima mais do original, mas parece perder a intenção de caracterizar a personagem não só como reprodutor, mas também como primitivo, animalesco, o que o lexema *macho* faz muito bem. Reafirmo que o trecho liga-se à característica *capacidade de prover*, mas não em termos de alimento, e sim em termos de garantir a continuidade da espécie.
- 3) Em relação ao excerto — *Branching out from this complete and satisfying centre are all the auxiliary channels of his life, such as his heartiness with men*, o TCh1 apresenta — *Espalhando-se a partir deste centro absoluto e capaz de satisfazê-lo estão todos os canais auxiliares de sua vida, tais como sua amabilidade para com os outros homens*.

A opção pelo uso de *centro absoluto e capaz de satisfazê-lo* como tradução para o sintagma *complete and satisfying centre* parece encaixar à perfeição no contexto, conduzindo efetivamente à ideia de egocentrismo. Já em relação à escolha de *amabilidade* como tradução de *heartiness* não me parece assim tão boa, uma vez que existe diferença entre *amabilidade* e *camaradagem*, e esta última parece ser mais apropriada. Já o TCh2, para o excerto, apresenta — *A partir desse centro pleno e refestelado, estendem-se todos os canais auxiliares de sua vida, como a sua cordialidade com os homens* — numa tradução muito próxima ao TP. Não faz uso também da palavra *camaradagem*, optando por *cordialidade com os homens*, o que não me parece de todo mal. É interessante o uso do

lexema *refestelado*, já que o termo se associa mais ao campo da satisfação provocada por uma boa refeição.

Característica: **espontaneidade**

TCh1: +++

TCh2: +++

Característica: **egocentrismo**

TCh1: +++

TCh2: +++

Característica: **camaradagem**

Tch1: ++

TCh2: +++

Característica: **reducionismo**

TCh1: +++

TCh2: +++

Característica: **insolência**

TCh1: +++

TCh2: +++

Encerrado o primeiro capítulo, e de acordo com a leitura que dele fiz, particularmente em relação à personagem Stanley Kowalski, dez características parecem-me ser passíveis de lhe serem atribuídas: autoritarismo, capacidade de prover, competitividade, experiência, *sex appeal*, espontaneidade, reducionismo, insolência, egocentrismo, camaradagem. Nas restantes cenas, essas características vão se repetindo com maior ou menor frequência e força, a depender, como já citado, do momento da trama em si. Indicarei à frente alguns exemplos dos contextos em que são reforçadas. Antes porém, importa apresentar uma das características mais marcantes, se não a mais marcante, da personagem Stanley Kowalski: a violência. Curiosamente esta não é insinuada na primeira cena; apresenta-se, contudo, com força na segunda e se repete/reforça em todas as demais. Assim, apresento, a seguir, a análise de dois excertos da cena 2. O primeiro, que abre a cena, é uma espécie, aliás,

de introdução à violência que se seguirá e donde se extrai também mais um traço característico da personagem: o domínio territorial.

### Trecho 7 - cena 2

#### TP – p. 131

[(...) *Blanche's dress, a flowered print, is laid out on Stella's bed.*]

[...]

STANLEY: What's all this monkey doings.

STELLA: Oh! Stan! (...) I'm taking Blanche to Galatoires' for supper and then to a show, because it's your poker night.

#### TCh1 – p. 59

[(...) *O vestido de Blanche, estampado com flores, está estendido sobre a cama de Stella.*]

[...]

STANLEY

Pra que é toda essa palhaçada.

STELLA

Oh! Stan! (...) Vou levar Blanche para jantar no Galatoire e, depois, a um espetáculo, porque esta é a sua noite de pôquer

#### TCh2 – p.65

[(...) *O vestido de Blanche, estampado de flores, está estendido sobre a cama de Stella.*]

[...]

STANLEY

Mas que palhaçada é essa?

STELLA

Ah, Stan (...) Vou levar Blanche pra jantar no Galatoire e depois a gente vai ao teatro, porque hoje é a sua noite de pôquer.

#### TP

Gramática, Vocabulário, Coesão, Modalidade, Intertextualidade

Este excerto é bastante rico em termos de inferência de uma outra característica marcante da personalidade da personagem Stanley Kowalski — o domínio territorial — bem como já induz o leitor a perceber nele traços de uma violência que vai se confirmando com o desenrolar da história. O excerto inicia com uma didascália a descrever o cenário. No trecho selecionado aqui, é possível perceber a presença de uma metáfora — *Stella's bed* seria uma correspondência do quinhão da fazenda Belle Reve que caberia à personagem — e de uma metonímia — *Blanche's dress* — a representar a própria Blanche. A seguir, na primeira fala de Stanley, há o

uso de outra metáfora — *What's all this monkey doings* — a qual já sinaliza uma certa irritação por parte da personagem por ver “elementos estranhos” (*Blanche's dress*) em um espaço (*Stella's bed*) que considera também seu por direito, conforme brandirá mais tarde o Código Napoleônico. A essa irritação a personagem Stella tenta carinhosamente acalmar, conforme se infere do uso da *short form de Stanley* — *Stan* — bem como da interjeição *Oh!*. O vocabulário de sua fala indica também que *sabe/reconhece* o espaço (o apartamento) como pertencente sobretudo ao marido — *I'm taking Blanche out (...) because it's your poker night*. *Poker night* então se transforma no espaço de Stanley, do qual parece ser o legítimo dono e do qual as mulheres têm de sair para que ali se encontrem os camaradas para mais uma noite de divertimento (e competição).

Característica inferida: **domínio territorial**

### TCh1

A tradução apresentada para este trecho segue muita próxima ao TP e a análise daquele encaixa-se perfeitamente neste.

### TCh2

A mesma observação feita para o TCh1 vale também aqui. A exceção fica por conta do acréscimo do advérbio *hoje*, o que parece retirar do sintagma *poker night* sua leitura mais de espaço do que de tempo. Uma vez que Nikitin coloca um advérbio temporal antes dela, julgo que enfatiza a noção de tempo em detrimento da de espaço. É interessante notar que a tradução da expressão *What's all this monkey doings* é praticamente idêntica à apresentada no TCh1.

TCh1: +++

TCh2: ++

---

**Trecho 8 - cena2****TP - p. 133**

STANLEY: Then where's the money if the place was sold?

STELLA: Not sold – *lost, lost!*

[*He stalks into bedroom, and she follows him*]  
Stanley!

[*He pulls open the wardrobe trunk standing in the middle of room and jerks out an armful of dresses.*]

STANLEY: Open your eyes to this stuff! You think she got them out of a teacher's pay?

**TCh1 – p. 64**

STANLEY: Então, onde está o dinheiro se a propriedade foi vendida?

STELLA: Vendida não – *perdida, perdida, Stanley!*

[*Ele abre bruscamente o baú que está no meio do quarto, onde estão as roupas de Blanche, e tira dele uma porção de vestidos.*]

STANLEY: Abre seus olhos para isso! Você acha que foi com o ordenado de professora que ela comprou isso tudo?

**TCh2 – p. 70**

STANLEY: Então cadê o dinheiro, se a fazenda foi vendida?

STELLA: Vendida, não – *perdida, perdida!*

[*Ele entra a passos largos no dormitório, e ela o segue*]  
Stanley!

STANLEY [Abre bruscamente o baú que está no meio do quarto e começa a arrancar de dentro uma porção de vestidos.] Abra o olho pra isso aqui! Você acha que ela arranjou isso com um salário de professora?

**TP**

Gramática/vocabulário/coesão/intertextualidade/modalidade

A primeira fala da personagem Stanley neste trecho se compõe de uma frase interrogativa, para a qual urge uma resposta. O uso do advérbio *Then* no início de uma frase interrogativa permite essa inferência. Na mesma frase há uma relação de causa e consequência implícita, ou seja, lendo-se inversamente, tem-se: *If the place was sold then where is the money?* A quebra dessa consequência resultante da possível venda da propriedade enfurece a personagem e isso se faz claro pela escolha vocabular das didascálias que se seguem. Os verbos *stalks*, *pull open*,

*jerks*<sup>63</sup> exprimem, todos, ações realizadas de forma violenta. Além disso, se tomarmos o sintagma *wardrobe trunk* como uma metonímia da personagem Blanche, é possível ter uma leitura de que Stanley, neste momento da trama, ao arrancar violentamente as roupas do baú, prepara o estupro da cunhada, mesmo que metaforicamente. E a ação se torna ainda mais dramática dado que a violência se dá na presença de uma terceira personagem, Stella, que nada faz para impedir. Está como se “de olhos fechados”, como insinua a fala seguinte: *Open your eyes to this stuff!*

Característica inferida: **violência**

### TCh1

A primeira fala da personagem Stanley no TCh1 segue idêntica estrutura frasal em relação ao TP, sendo, portanto, passível de uma mesma interpretação. Contudo, não há aqui a didascália apresentada no TP entre a primeira fala de Stanley e a da personagem Stella, o que de certa forma ameniza, ligeiramente, a carga dramática da cena, uma vez que não apresenta a entrada violenta de Stanley no quarto e a própria ação da personagem Stella, que “segue” o marido. Além disso, na didascália a seguir à fala de Stella, a expressão verbal *jerks out* é traduzida como *tira*, verbo este, a meu ver, com carga semântica inferior, em relação à violência, àquela apresentada pelo verbo usado no original. No restante, TCh1 segue o TP. Há de se fazer a observação de que o TCh1 não apresenta os itálicos apostos à fala de Stella, o que, a princípio se constituem em mais uma forma de modalizar a dramaticidade da situação.

### TCh2

A tradução apresentada por Nikitin é praticamente colada ao TP, assim a análise é a mesma. Note-se que para a expressão verbal  *jerk out*, o tradutor utiliza *arranca*, que me parece ser mais apropriada do que *tira*. Em relação a *stalks*, utiliza *entra a passos largos*, a qual

---

<sup>63</sup> Interessa notar aqui a outra acepção do lexema  *jerk*, como nome: “*informal* someone, especially a man, who is stupid or who does things that annoy or hurt other people.” Fonte: Longman- Dictionary of Contemporary English. Disponível em: <http://www.ldoceonline.com/>. Acedido em: 24.05.2011.

também apresenta correspondência com o TP. É possível notar ainda que aqui também o TCh2 mantém um registro de fala para a personagem Stanley ligeiramente mais informal do que o TCh1 ao fazer uso das formas contraídas *cadê* e *pra*.

TCh1: ++

TCh2: +++

---



#### 4.1.1 Características da personagem Stanley Kowalski – exemplos de reforço

Alistadas as doze características, apresento a seguir alguns outros excertos dos quais estas também podem ser inferidas. Desta vez, contudo, não seguirei a sequência temporal da trama. Em alguns exemplos posso apresentar mais de um trecho para ilustrar uma mesma característica ou detectar mais de uma característica em um mesmo trecho. A análise discursiva será também mais geral, prendendo-se apenas a pontos de maior realce em relação àquilo que reforça, os quais sublinharei nos trechos transcritos. Não apresentarei a análise separada entre TP, TCh1 e TCh2. A sinalização de correspondência seguirá o modelo já adotado.

##### Trecho 9 – cena 1

###### TP - p. 130

STANLEY: You going to shack up here?

###### TCh1 - p. 56

STANLEY  
Vai morar aqui com a gente?

###### TCh2 - p. 62

STANLEY  
Você vai acampar aqui com a gente?

##### Trecho 10 – cena 1

###### TP p. 137

BLANCHE: (...) To interest you a woman would have to — [*she pauses with an indefinite gesture*]

STANLEY [*slowly*]: Lay...her cards on the table.

###### TCh1 p. 71

*BLANCHE*  
(...) Para interessá-lo uma mulher teria de ... (*Faz uma pausa com um gesto indefinido*)

STANLEY (*lentamente*)  
Pôr...as cartas na mesa.

###### TCh2 p. 76

BLANCHE  
(...) Pra interessar a você, uma mulher teria que — (*Faz uma pausa com um gesto indefinido.*)

STANLEY  
(*Lentamente.*)  
Deitar...as cartas na mesa.

No trecho 9, a expressão *to shack up*<sup>64</sup> está longe de significar apenas *morar*. A tradução apresentada no TCh1 parece enfraquecer a fala insolente da personagem e não retrata a sua sempre presente falta de sutileza e insolência. O mesmo se dá com o trecho 10, no qual a tradução de *Lay* por *Pôr* indica não atender ao aspecto de duplo sentido provavelmente intencionado pelo autor do TP. Já o TCh2 traduz *shack up* como *acampar*, o que também parece não ser a melhor escolha. Realmente em língua portuguesa não há uma expressão que corresponda ao efeito provocado pela expressão *shack up*. A esse respeito, Nikitin chega mesmo a abrir uma nota para de tradução para justificar sua escolha.<sup>65</sup> Minha escolha de tradução aqui seria por *enroscar*<sup>66</sup>. Já no jogo de ambiguidade do trecho seguinte, a tradução de *Lay* por *Deitar* parece atender mais aos propósitos do TP.

Assim, o grau de correspondência para a característica **insolência** inferida dos excertos do TP fica:

TC1 = +

TC2 = +++

---

<sup>64</sup> Segundo o dicionário monolíngue Oxford: "**shack up** (slang) to start/be living with sb. that you have a sexual relationship with, but that you are not married to."

<sup>65</sup> Transcrição da NT17 do TC2: "No original, *shack up*: em gíria, 'viver na mesma casa como marido e mulher', 'amancebar-se', 'manter relações sexuais ilícitas'. Além disso, o substantivo *shack* significa 'cabana', 'barraco'. Daí o jogo possível com 'acampar'. " (Nikitin, 2004:235)

<sup>66</sup> A obra aqui em estudo possui uma outra tradução em PB feita por Beatriz Viégas-Faria (2008), cuja escolha tradutória para *shack-up* é *aboletar*.

**Trecho 11 – cena 4****TP - p. 164**

(STELLA *has embraced him with both arms, fiercely, and full in the view of* BLANCHE. *He laughs and clasps her head to him. Over her head he grins through the curtains at* BLANCHE)

**TC1 - p.123**

(Stella o abraça com ambos os braços, com paixão, e bem à vista de Blanche. Ele ri e aperta a cabeça dela contra a sua. Por cima da cabeça dela ele ri ironicamente para Blanche através das cortinas.)

**TC2 - p. 126**

(Stella abraçou-o com ambos os braços, furiosamente, bem na vista de Blanche. Ele ri e aperta a cabeça dela contra a sua. Por cima da cabeça de Stella, Stanley sorri para Blanche um sorriso arreganhado através das cortinas

O trecho 11 tem tradução em TCh1 e TCh2 próximas ao original. A comparação entre este momento da trama e um ringue de lutas parece ser clara. Face ao contexto anterior (o retorno da personagem Stella aos braços de Stanley, após este tê-la agredido fisicamente, fato que gera a tentativa da personagem Blanche de afastá-la do marido) percebe-se na atitude de Stella a nítida opção por Stanley, dando a ele a vitória neste *round* do embate com Blanche, conforme indicam os lexemas sublinhados. Tal triunfo fica patente quando Stanley puxa para si a cabeça de Stella — metáfora de troféu — e sorri ironicamente para sua adversária. Cumpre notar que B. Pedreira traduz *fiercely* por *com paixão*. Dentro do contexto, faz sentido, mas quebra o campo semântico relacionado a luta e vitória. Por outro lado, o tradutor mantém o elemento coesivo *e*, o qual parece ser preponderante para o efeito de humilhação a que a personagem Stella expõe a irmã — e *bem à vista de Blanche*. Nikitin não mantém o elemento coesivo e isso parece tirar um pouco a força da mensagem.

Característica: **competição**

TCh1= +++

TCh2= +++

**Trecho 12 - cena 7****TP - p. 186**

STANLEY: Well, she has, however. But now the cat's out of the bag! I found out some things!

STELLA: What — things?

STANLEY: Things I already suspected. But now I got proof from the most reliable sources — which I have checked on!

[*Blanche is singing in the bathroom (...)*]

STELLA [*To Stanley*]: Lower your voice!

STANLEY: Some canary-bird, huh!

**TCh1 - p. 161**

STANLEY  
Bem, é o que ela tem feito. Mas, agora, o gato saiu do saco!  
Descobri algumas coisas!

STELLA:

Que coisas?

STANLEY:  
Coisas de que eu já desconfiava, mas agora tenho provas!  
[*Blanche está cantando no banheiro (...)*]

STELLA [*para Stanley*]:

Abaixe a voz!

STANLEY:  
Que canarinho, heim?

**TCh2 - p. 165**

STANLEY  
Bom, mas é isso mesmo o que ela está fazendo. Só que agora o gato saiu do saco!  
Descobri umas coisas!

STELLA

Que — coisas?

STANLEY  
Coisas das quais eu já suspeitava. Mas agora eu tenho provas de fonte limpa — já fui checar!

[*Blanche está cantando no banheiro (...)*]

STELLA:  
[*Para Stanley*]: Fale mais baixo!

STANLEY:  
Que canarinho, heim?

No trecho 12, a primeira fala da personagem Stanley mostra TCh1 e TCh2 muito próximos ao TP. É curioso como nesta fala a sonoridade na alegoria *the cat's out of the bag* permaneceu nos textos de chegada — *o gato saiu do saco*. *Cat* rima com *bag* assim como *gato* rima com *saco*. Sorte dos tradutores, já que a situação não é nada comum no par de línguas inglês – português, idiomas cujos sistemas fonéticos são bem distintos. Outra nota é em relação a mais uma marca da genialidade de Williams na construção da trama, ao deixar a pista em relação ao futuro destinado à personagem Blanche. Após a alegoria *the cat's out of the bag*, a personagem informa sua mulher a respeito de suas descobertas, insinuando que já pode soltar o segredo — *cat* — de Blanche. Logo a seguir,

ironicamente, compara a cantoria de Blanche a um canário — *Some canary bird, huh!* —. Desnecessário dizer o que um gato solto faz a um canário... Mais uma vez a violência se faz presente.

O mesmo processo se dá no TCh1 e TCh2. Em relação a este último, contudo, registro que Nikitin, a meu ver, peca por usar a norma padrão quanto à regência do verbo “suspeitar” e o emprego do pronome relativo no período *Coisas das quais eu já suspeitava*. Se a opção é pelo registro coloquial (e até mesmo agramatical), o uso da norma culta aqui não condiz. Minha sugestão seria *Coisas que eu já suspeitava*, forma muito mais corrente no registro coloquial de fala no PB.

Característica: **violência**

TC1 =++++

TC2 =++++

### Trecho 13 cena 7

#### TP - p. 190

STANLEY: Mitch is a buddy of mine. We were in the same outfit together — Two-forty-first Engineers. We work in the same plant and now on the same bowling team. You think I could face him if —

#### TC1 - p. 169

STANLEY: Mitch é meu camarada. Estivemos juntos na Intendência do mesmo regimento, o 241 de Engenharia. Trabalhamos na mesma fábrica e agora jogamos no mesmo time de boliche. Você acha que eu teria coragem de olhar para a cara dele se...

#### TC2 - p. 172

STANLEY: Mitch é meu camarada. A gente serviu no mesmo regimento — o Dois-Quatro-Um da Engenharia. A gente trabalha na mesma fábrica e agora joga no mesmo time de boliche. Com que cara você acha que eu ia olhar pra ele se —

Este excerto parece ter sido todo ele construído em cima do conceito de **camaradagem**. O vocabulário convida a essa leitura, conforme indicam os trechos sublinhados. As duas traduções são muito próximas ao TP e

semelhantes entre si, com uma outra diferença apenas em questão de registro de fala. No TCh2, por exemplo, temos o uso da expressão *a gente* com valor pronominal de *nós*, o que é bastante corriqueiro em linguagem coloquial no PB. Também em relação à tradução do período *You think I could face him if —*, o TCh1 e o TCh2 apresentam decisões ligeiramente distintas. Pedreira prefere iniciar sua frase com a mesma estrutura do TP, traduzindo-a literalmente, mas modifica a segunda, acrescentando-lhe a palavra *coragem*, o que não deixa de emprestar força à relação de camaradagem entre iguais. Já no TCh2, o advérbio de interrogação *how* é substituído pela locução adverbial *Com que cara*, o que modifica ligeiramente a construção original; na sequência, porém, segue o TP. Todos os discursos, no entanto, denotam o sentido de camaradagem entre os homens, particularmente se estes pertencem ao mesmo “time”, seja em que contexto for (na guerra, no trabalho, no lazer...).

Característica : **camaradagem**

TC1 = +++

TC2 = +++

### Trecho 14 – cena 7

#### TP p. 191

STANLEY: (...) [*He raises*] Blanche! Oh Blanche! Can I please get in my bathroom?

#### TC1 p.170

STANLEY  
(...) [*Levanta-se*]  
Blanche, Blanche!  
Posso, por favor,  
entrar no banheiro?

#### TC2 p. 173

STANLEY  
(...) [*Levanta-se*]  
Blanche! Ô, Blanche!  
Por favor, posso entrar  
no meu banheir

### Trecho 15 – cena 7

#### TP p. 195

STANLEY: (...) 'Every Man is a King!' And I am the king around here, so don't forget it! [He hurls a cup and saucer to the floor]. My place is cleared! You want me to clear your places?

#### TC1 p. 176

STANLEY: (...) 'Cada homem é um rei!' E eu sou rei aqui dentro, é bom que não se esqueçam disso. (Atira ao chão uma xícara e um pires.) Meu lugar está limpo. Querem que eu limpe o de vocês?

#### TC2 p.179

STANLEY: (...) 'Todo homem é um rei!' E eu sou o rei aqui, não esqueçam disso! (Joga no chão uma xícara e um pires.) Já limpei o meu lugar! Querem que eu limpe o de vocês?

No âmbito da modalidade, o trecho 14 prima pelo uso da ironia que se infere pelo emprego de três marcadores: o verbo modal *can*, a expressão adverbial *please* e a interjeição *Oh!* Os três termos são raros nos discursos da personagem. No mesmo excerto, o pronome possessivo *my*, determinante de *bathroom*, fica ainda mais marcado por conta da irônica "amabilidade", reforçando a ideia de territorialidade, de posse do espaço. A tradução apresentada no TCh1, embora apresente as mesmas marcas de ironia, ignora a significação do possessivo no contexto discursivo. Isso parece prejudicar o reforço da ideia de territorialidade. No TCh2, mais uma vez observa-se a estreita correspondência ao TP e, conseqüentemente, à análise feita a este.

Já com relação ao trecho 15, é bem perceptível que T. Williams faz jogo de palavras. Usa o verbo *clear* tanto na acepção de *limpar* como de *deixar claro, esclarecer* e isso conduz também aos dois sentidos que o vocábulo *place* adquire — o *espaço físico* e o *espaço simbólico*. Assim, a citação usada 'Every Man is a King!' e as palavras que vêm depois dela — *And I am the king around here, so don't forget it!* — ganham sentido bem mais amplo. Nas traduções o jogo de palavras se perde e conquanto haja a ideia de determinação de territorialidade, ela fica confinada. Perde-se a possibilidade de inferência da posição ocupada pelas mulheres, segundo a ótica da personagem Stanley. Essa perda, a meu ver, é crucial. No TCh1, apesar da perda do jogo de palavras, observa-se para a frase *My place is*

*cleared* a mesma ordem sintática – *Meu lugar está limpo*. No TCh2, a tradução fica *Já limpei o meu lugar*. Entendo que a ênfase à ideia de lugar fica mais demarcada no TCh1, dado que o predicado nominal lança ênfase sobre o sujeito *meu lugar*, enquanto na frase do TCh2, o predicado verbal acaba por concentrar a força mais na ação (limpar). Nos restantes trechos, TCh1 e TCh2 observam uma estreita correspondência ao TP e, conseqüentemente, à análise feita a este.

Importa notar aqui que além do reforço do domínio territorial, há no excerto o reforço também do carácter violento da personagem.

Característica: **domínio territorial**

TCh1: ++

TCh2: ++

### Trecho 16 – cena 10

#### TP – p. 215

STANLEY: Oh! So you want some rough-house! All right, let's have some rough-house!  
[He springs towards her, overturning the table. She (...)]

#### TCh1 – p. 208

STANLEY: Ah! Então você quer violência? Muito bem, vamos ser violentos!  
[Ele dá outro passo. Ela (...)]

#### TCh2 – p.214

STANLEY: Ah! Então você quer brincar? O.k., então vamos brincar!  
[Ele salta na direção dela, virando a mesa. Ela (...)]

O discurso apresentado no TP está carregado de ironia e isso se evidencia pelo contexto anterior (a personagem Blanche ameaça Stanley com uma garrafa quebrada). O uso da interjeição Oh! permite compreender que a personagem Stanley zomba de Blanche ao fingir medo. Segundo o dicionário *online Thesaurus/Wordsmyth*<sup>67</sup>, *rough-house* significa “boisterous or rowdy play or wrestling, esp. when occurring indoors”, o que reforça a zombaria irônica da personagem, que define a ameaça de Blanche como uma “brincadeira” bruta. O vocabulário presente na didascália, contudo,

<sup>67</sup> Disponível em <http://www.wordsmyth.net/?level=3&ent=rough-house>. Acessado em 28.05.2011



indica que as ações da personagem Stanley são para valer. Assim, mais uma vez a violência se confirma. O TCh1 mostra a tradução de *rough-house* como *violência*, o que não deixa de fazer sentido; contudo, o vocábulo retira a ironia também presente na fala da personagem. Além disso, a tradução da didascália, em TCh1, não retrata a violência da ação da personagem, tanto por traduzir *springs* por *dá um passo*, quanto por omitir a oração *overturning the table*. Já o TCh2, mantém a ideia de "brincadeira", o que conserva a ironia e não descaracteriza a violência; pelo contrário, realça.

Característica: **violência**

TCh1: ++

TCh2: +++

---

**Trecho 17 – cena 11****TP - p. 216**

[(...) *The portières are partly open on the poker players — STANLEY, STEVE, MITCH, and PABLO — who sit around the table in the kitchen* (...)]

STANLEY: Drew to an inside straight and made it, by God!

PABLO: Maldita sea tu suerte!

(...)

STANLEY [*prodigiously elated*]: You know what luck is? Luck is believing you're lucky. Take at Salermo. I believed I was lucky. I figured that 4 out of 5 would not come through but I would...and I did. I put that down as a rule. To hold front position in this rat-race you've got to believe you are lucky.

**TCh1- p. 211**

(...) *Os reposteiros estão parcialmente abertos, mostrando os jogadores de pôquer — Stanley, Steve, Mitch e Pablo — que estão sentados em volta da mesa da cozinha* (...)

STANLEY: Oba, puxei a carta que precisava e fechei!

PABLO

Maldita sea tu suerte!

(...)

STANLEY (*muitíssimo exaltado*): Sabe o que é sorte? Sorte é acreditar que tem sorte. Por exemplo, em Salermo. Eu acreditei que tinha sorte. Pensava que de cada cinco, quatro iam morrer e eu não...e assim é que foi...É assim que a gente tem que fazer para ficar no primeiro lugar nesta corrida de ratos...a gente tem que acreditar na sorte...

**TCh2 - p. 215**

(...) *Os reposteiros estão parcialmente abertos, revelando os jogadores de uma roda de pôquer — Stanley, Steve, Mitch e Pablo—, sentados na mesa da cozinha* (...)

STANLEY

Meu Deus, puxei bem a carta que eu precisava!

PABLO

Maldita sea tu suerte!

(...)

STANLEY

(*Monstruosamente exultante*) Sabe o que é sorte? Sorte é você acreditar que tem sorte. Por exemplo: Salermo. Eu acreditei que tinha sorte. Mentalizei que, de cada cinco, quatro iam morrer e eu não...e deu certo. Isso pra mim é lei. Nessa corrida de ratos, pra ficar em primeiro lugar você tem que acreditar que tem sorte.

Neste penúltimo trecho, o vocabulário está recheado de palavras cujo campo lexical levam para a competição: *poker players, poker table, suerte, lucky, figured that 4 out 5, rule, front position, race*. Além disso, a mesma qualificação dada a vencidos e vencedor — *rats* — permite a leitura de que do jogo não faz parte a lisura. Todas as estratégias são válidas; a questão é de vida ou morte. A opção é vencer ou...vencer.

Com referência às traduções, ambas ficam próximas ao TP. Com referência à expressão idiomática *Drew to an inside straight*, ao que tudo indica, ligada a carteadado, TCh1 e TCh2 traduzem mais levados pelo contexto. Nesse momento de necessidade de adaptação, Nikitin fica muito próximo a Pedreira. Há um ligeiro afastamento de TCh1 e TCh2 em relação ao TP no segmento *I figured that 4 out of 5 would not come through but I would*. No TCh1 temos *Mentalizei que, de cada cinco, quatro iam morrer e eu não*. Já no TCh2 temos *Pensava que de cada cinco, quatro iam morrer e eu não*. Tanto TCh1 quanto TCh2 optam por uma estrutura frasal que os obriga a usar o verbo *morrer* em lugar de *sobreviver*. No meu entender, a construção frasal do TP, ao usar *I figure out that 4 out of 5* faz a ênfase recair no vencedor, ou seja, naquele que sobreviveu. Já as traduções invertem: *Mentalizei que, de cada cinco, quatro/Pensava que de cada cinco, quatro*. Essa inversão faz toda a diferença. Uma outra inversão foi feita, mas desta vez, por Nikitin, e resultou muito bem. Observe que no trecho — *I put that down as a rule. To hold front position in this rat-race you've got to believe you are lucky* — na sequência do vocábulo *rule* já segue *To hold front position in this rat race*. Assim, *To hold front position* fica já diretamente associado a uma regra. Nikitin inverteu, deixando o trecho assim: (...) *lei. Nessa corrida de ratos, pra ficar em primeiro lugar você tem que acreditar que tem sorte*. Desse modo, o sintagma *primeiro lugar* ficou afastado de do vocábulo *lei*, mas, em compensação, a associação mais direta ficou entre *lei* e *corrida de ratos*. Ambas as construções, para mim, primorosas. Brutus Pedreira ficou mais próximo ao TP, embora tenha optado por não usar o vocábulo *rule*. Ao usar, contudo, o elemento coesivo *assim*, sem que este tenha um referente explícito, deixa aberto o campo das muitas possibilidades para uma atribuição de referente. O segmento também me parece muito bom. Ainda em referência ao TCh1 há contudo, a meu ver, uma impropriedade na tradução da instrução de cena que

acompanha a última fala da personagem Stanley. *Muitíssimo exaltado* não passa a ideia de regozijo contida no TP e bem traduzida em TCh2. Isso pode levar à interpretação de que Stanley está colérico, quando, na verdade, a personagem está é tremendamente feliz. O uso de reticências também parece não ter sido uma boa estratégia de TCh1. Uma das leituras possíveis para o sinal é a da dúvida, da hesitação, o que não é nada condizente com a posição de vencedor. De todo modo, a competitividade fica bem demarcada nos três textos.

Característica: **competitividade**

TP = +++

TC1 =+++

TC2 =+++

Por ter iniciado a análise com a primeira aparição de Stanley na peça, entendo ser pertinente terminá-la com a última. Assim, transcrevo-a a seguir:

### Trecho 18 – cena 11

#### TP - p. 226

STANLEY  
*[voluptuously, soothingly]:* Now, honey. Now, love. Now, now love [*He kneels beside her and his fingers find the opening of her blouse.*] Now, now, love. Now, love...

#### TCh1- p. 229

STANLEY  
*(sensualmente, acalmando-a)*  
 Ora, meu bem. Ora, amor. Ora, ora, amor. *(Ajoelha-se ao lado dela e seus dedos encontram a abertura da blusa dela.)* Ora, ora, amor. Ora, amor...

#### TCh2 - p. 232

STANLEY  
*(libidinoso, tranquilizador)* Ah, querida. Ah, meu amor. Ah, meu amor. *(Ajoelha-se ao lado de Stella, e com os dedos encontra a abertura da blusa dela.)* Ah, meu amor. Ah, meu amor

A primeira coisa que chama muito a atenção nessa última fala da personagem Stanley é seu vocabulário: pela primeira vez há o emprego da palavra *love*; e não apenas uma, mas quatro vezes. A esse vocábulo se junta outro, também proferido insistentemente (sete vezes). A palavra em questão – *now* –, no trecho, parece ganhar duas classificações morfológicas: uma, como interjeição; a outra, advérbio. No discurso, como interjeição, ganha a significação de um gozo, o qual, aliado ao advérbio *soothingly*, apresentado na didascália, e à expressão *my love*, parece ser usado como reforço de um poder que a personagem Stanley sabe ter junto à sua mulher: a capacidade de mantê-la a seu lado, sob seu domínio, sempre, nos bons e maus momentos. Assim, a personagem usa a perspectiva do prazer e a suavidade (*love, honey*) para acalmar o desespero da mulher. Por outro lado, *now*, ao ser lido como advérbio, reforçado por *voluptuously*, é a representação de um gozo; um gozo não pelo que possivelmente se seguirá; antes, por aquilo (aquela?) que acaba de ser — o nocaute incontestável de Blanche, que o sagra vencedor. Desse modo, a meu ver, a única fala da personagem que contém palavras ligadas a um campo lexical afetivo (*love, honey*) é, paradoxalmente, a mais violenta. Isso, nesta obra de Tennessee Williams, não é nenhuma surpresa.

No TCh1, Brutus Pedreira traduz o recorrente *now* por *ora* e, ainda que a palavra, na língua portuguesa, também possa ser advérbio ou interjeição, parece-me que como advérbio não se encaixaria no contexto *da* fala ou mesmo *de* fala, uma vez que é de uso pouco comum no PB e, se usado, é mais em um contexto de escrita. Assim, resta seu uso como interjeição, esse sim usual. Nesse caso, sua repetição ganha um contorno mais ligado a um contexto de proteção, o que, reforçado pela expressão *acalmado-a*, faz sentido. Fica, contudo, faltando uma ligação desse *ora* com *sensualmente*; uma e outra forma não se encaixam. Portanto, o sentido da fala e a ação não correspondem. Dessa forma, o que fica parece estar muito mais vinculado à proteção, ao confortar. As significações que parecem estar no TP se perdem. Portanto, o trecho não caracteriza nem a violência do gozo do momento, nem a capacidade de magnetizar pelo gozo futuro, mesmo tendo feito uso do vocábulo *libidinoso*. A exemplo do que mencionei para o TP, isso, em *Um Bonde Chamado Desejo*, tradução de

Brutus Pedreira, também não parece ser surpresa. O tradutor, a meu ver, no geral, empresta um carácter menos vil à personagem Stanley Kowalski.

Com relação ao TCh2, Vadim Nikitin traduz o enfatizado *now* por *Ah!*; interjeição, portanto. Essa interjeição em PB pode ter uma leitura ligada ao prazer, a qual, reforçada pela expressão *libidinoso*, fica comprovada e ganha contornos de gozo, mas um gozo que ainda virá e cuja perspectiva é usada para que a personagem Stanley acalme a mulher. Assim, o gozo do *agora* — marcador da violência máxima e presente no TP — perde-se e sua significação também. *Um Bonde Chamado Desejo*, tradução de Vadim Nikitin, a meu ver, esteve sempre muito próximo daquele de Tennessee Williams, mas neste final, na violência do trecho, não; e essa distância, resultante de apenas uma palavra, foi muito significativa. Isso, porém, mais uma vez, não é surpresa: “ai palavras, ai palavras, que estranha potência a vossa.”<sup>68</sup> (Cecília Meirelles).

Características: ***sex appeal* e violência**

TCh1: - -

TCh2: +++ (*sex appeal*) / - (violência)

## **4.2 Composição da personagem Stanley Kowalski – outras observações**

Antes de encerrar o cotejamento dos dados microestruturais entre TP, TCh1 e TCh2, por meio da transcrição destes dezoito excertos exemplificadores, mas não únicos, das características apresentadas na composição da personagem Stanley Kowalski, atento para a tradução apresentada por TCh1 e TCh2 em relação à lista dos verbos dicendi e nocionais utilizados no TP para o mesmo fim<sup>69</sup>. Não repetirei aqui todos eles e suas traduções; registro apenas que o TCh2 fica mais próximo do TP também em relação à tradução de tais verbos, uma vez que busca utilizar os equivalentes oferecidos pela língua portuguesa. Brutus Pedreira, em contrapartida, não faz muito uso dos verbos dicendi sinônimos de gritar,

<sup>68</sup> Verso do Romance LIII da obra *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meirelles.

<sup>69</sup> Ver, mais acima, p.74.

tais como berrar, urrar, bramir, esgoelar, retumbar etc. Por vezes prefere formas mais brandas, como *levantando a voz* (p.71) para a tradução de *booming* (p.137), por exemplo; a mesma expressão é traduzida como *retumbando* (p.77) no TCh2. Igual processo se dá em relação aos verbos nocionais que sinalizam a aspereza da personagem. Uma boa mostra está na tradução da didascália que a descreve a atirar o rádio pela janela. Nela, B. Pedreira utiliza o verbo *retirar* (p.98) como tradução de *snatches* (p.151). Tais opções acabam por atenuar o comportamento violento de Stanley no TCh1.

Outra observação a ser feita é em relação ao registro linguístico empregado para a tradução das falas da personagem aqui em estudo. O tradutor Vadim Nikitin faz uso de um registro mais informal do que seu colega Brutus Pedreira. Ambos, contudo, ficam bastante distantes do registro empregado no texto de partida, claramente representativo de um contexto de fala e, inclusive, um dos signos de distinção social entre a personagem Stanley e sua mulher Stella, uma vez que para a apresentação das falas desta é utilizado um padrão linguístico mais condizente com suas origens, isto é, mais refinado, escolarizado, embora sem as afetações apresentadas pela personagem Blanche Dubois. A esse respeito, inclusive, Vadim Nikitin se pronuncia em duas notas na seção *Notas de Tradução*.<sup>70</sup> Na obra *O Clube do Livro e a Tradução* (2002:52) John Milton afirma que o registro de fala é sempre um desafio para os tradutores. Para o pesquisador, “a tradução de dialeto tem sido uma aporia em tradução (...) Seja qual for a decisão que tome o tradutor, será sempre um desacerto, um disparate. O dialeto escolhido, quer mimético, análogo ou pertencente à norma culta, nunca terá a autenticidade do original”. Reconhecidamente o assunto é instigante; contudo, neste estudo, não me aprofundarei nele, por entender que não seria de crucial importância para os resultados da análise.

---

<sup>70</sup> Na nota 2, Nikitin afirma: “(...) Para afinar a tradução com a notável coloquialidade das personagens de Tennessee Williams, não raro recorreremos ao mesmo expediente, sem querer ferir o bom senso da gramática, mas ao mesmo tempo sem querer entravar a fluência das falas. Aliás, a gíria e a linguagem mais informal, para não dizer quase regional, comparecem também em várias passagens, nunca levemente. Quando necessário, esclarecemos em nota de rodapé a opção de tradução.” (p.250). Na nota 3, assim se refere ao registro utilizado para as falas da personagem Blanche: “O registro das falas de *Miss Dubois* é único. Em algumas tiradas de Blanche, optamos por pequenos ‘anglicismos estilísticos’ como formas singulares de tratamento, reproduzindo em português algumas palavras do texto em inglês, certamente familiares ao leitor brasileiro: *baby, mister, miss, darling, gentleman, lady*. Esperamos que o contexto justifique tal recurso.” (p.250, itálico do autor).

Como última observação a respeito da construção do discurso da personagem Stanley, observei que há cenas em que está recheado de frases interrogativas, como, por exemplo, a cena 1 (das 17 falas da personagem, 11 são com frases interrogativas). Já na cena 2, parece haver uma inversão, particularmente em relação às falas em que a interlocução se dá com a personagem Blanche. Nesta cena, a personagem Blanche é quem dirige perguntas ao cunhado. Quando isso se dá, contudo, as respostas são invariavelmente curtas, monossilábicas, sem nenhum convite a uma possível continuidade da conversa. A personagem parece se manter entre dois opostos: a interrogação e a exortação. É comum a personagem iniciar um diálogo com uma pergunta, como a interrogar o interlocutor, numa posição de autoridade, para depois impor suas certezas, para as quais não admite questionamentos. Se os há, usa discursos de autoridades mais "inquestionáveis", o Código Napoleônico, por exemplo, ou alguma citação de efeito – "Every man is a King!" (cena 8-p.195). Ao agir assim, parece abordar seu interlocutor não com um propósito de conversa, de troca de opiniões, mas sim com o firme propósito de impor sua ideologia, "mostrar quem manda." Ambas as traduções mantiveram-se próximas ao TP em relação a esse aspecto.

Finda esta parte, informo que a compilação dos pontos atribuídos a cada um dos trechos selecionados para análise microestrutural e macroestrutural (apenas didascália) será apresentada, em forma de gráfico, na parte deste estudo destinada às conclusões, seguida pelos comentários feitos à luz das teorias, análises e observações apresentadas nos capítulos anteriores.



## Considerações Finais

---

O presente estudo partiu de um diálogo entre duas áreas do conhecimento: os Estudos da Tradução e a Análise Crítica do Discurso. Este diálogo girou em torno de um componente de uma terceira área: a Literatura, mais precisamente, um texto dramático. O ponto de intersecção mais evidente entre essas três áreas é sem dúvida o uso da linguagem, mais do que isso, o discurso. N. Fairclough, a esse respeito, afirma: “ao utilizar o termo «discurso», em vez de, por exemplo, «uso da linguagem», deixo implícita a íntima ligação entre a oralidade e a escrita no exercício, reprodução, negociação das relações de poder, bem como em processos ideológicos e na luta ideológica.” (1998:80). Dessa forma, discurso é certamente o termo mais apropriado. Por ser um organismo vivo, mutável, constitutivo e constituído de práticas sociais, o discurso exige que qualquer trabalho que o tenha como objeto de pesquisa o situe num tempo e espaço sociocultural e político. Assim, ao examinar duas traduções de um mesmo texto de partida – *A Streetcar Named Desire* — fez-se preciso, em primeirolugar, analisar do contexto sociocultural deste TP, conhecer seu autor, situá-lo dentro desse contexto, saber um pouco mais sobre o público receptor de sua obra, no momento de lançamento, enfim, ter uma visão, se não detalhada, ao menos geral desse cenário. Afinal todos esses componentes, de uma forma ou de outra, interconectavam-se com o discurso ali apresentado. O mesmo processo se deu em relação aos dois textos traduzidos, dado que, conforme Lefevere<sup>71</sup>, a tradução é ideologicamente vinculada ao contexto sociocultural e político, a começar já pela escolha do que será ou não traduzido, publicado, distribuído (onde, quando, como e por quê). Elementos externos aos aspectos internos do texto a ser traduzido se fazem sentir no processo. Do mesmo modo, o tradutor, sujeito social que é, sofre também a influência de seu contexto político e sociocultural, ao tempo que também o influencia. Orientação ideológica, preconceitos (conscientes ou não), valores, são fatores presentes nas ações humanas, nas relações sociais e na construção de

---

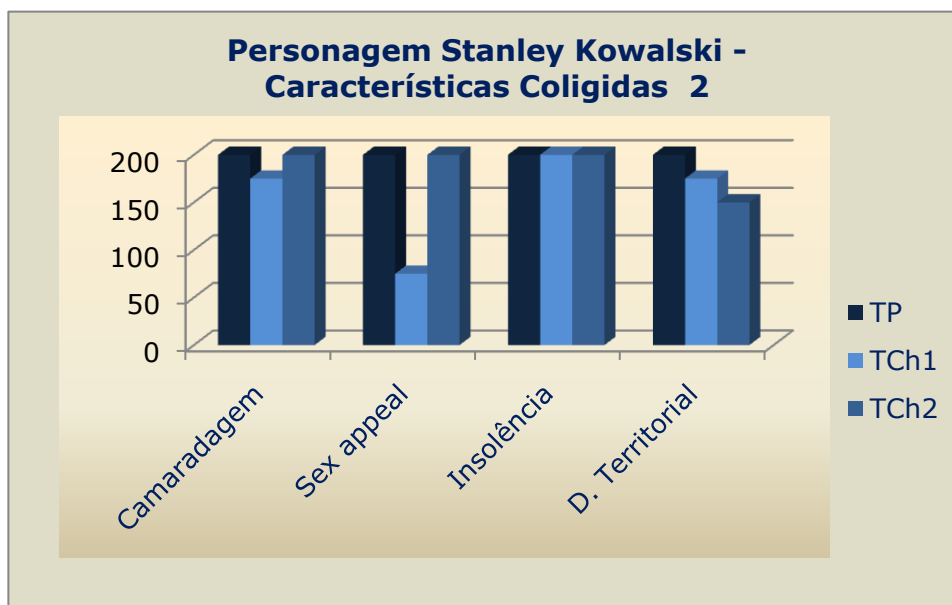
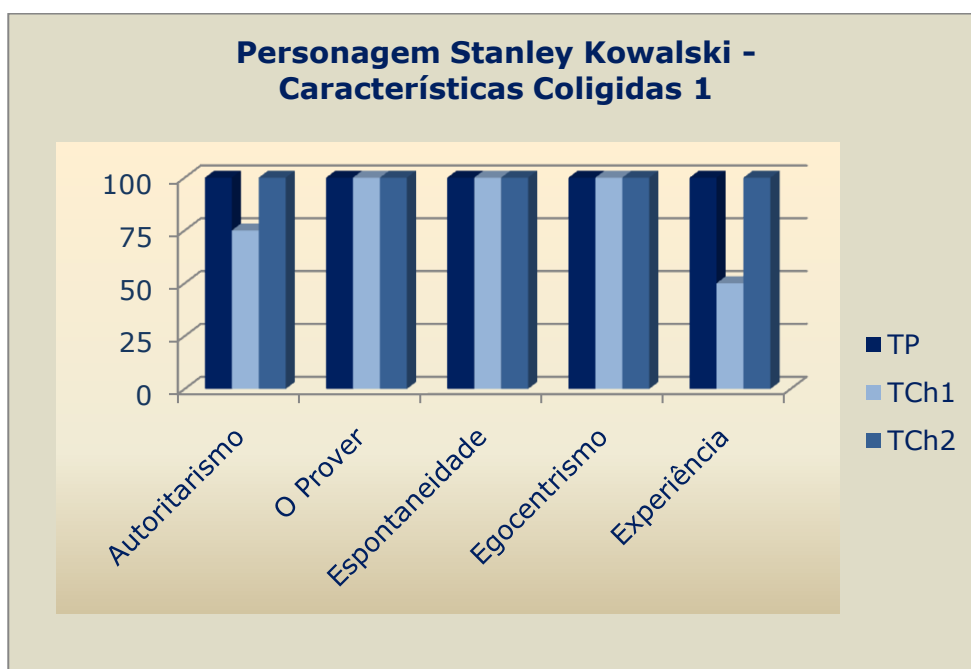
<sup>71</sup> Ver, mais acima, p. 37.

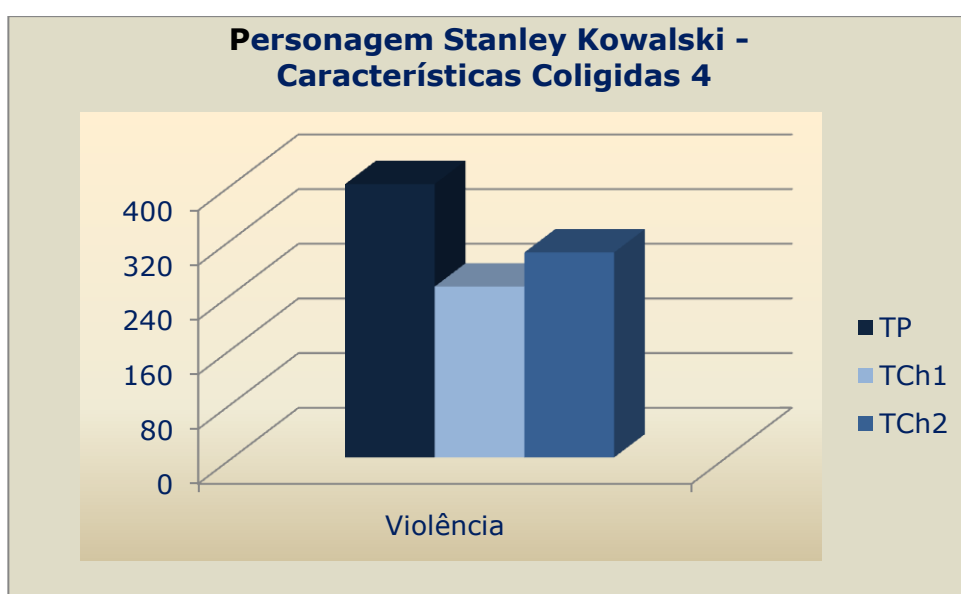
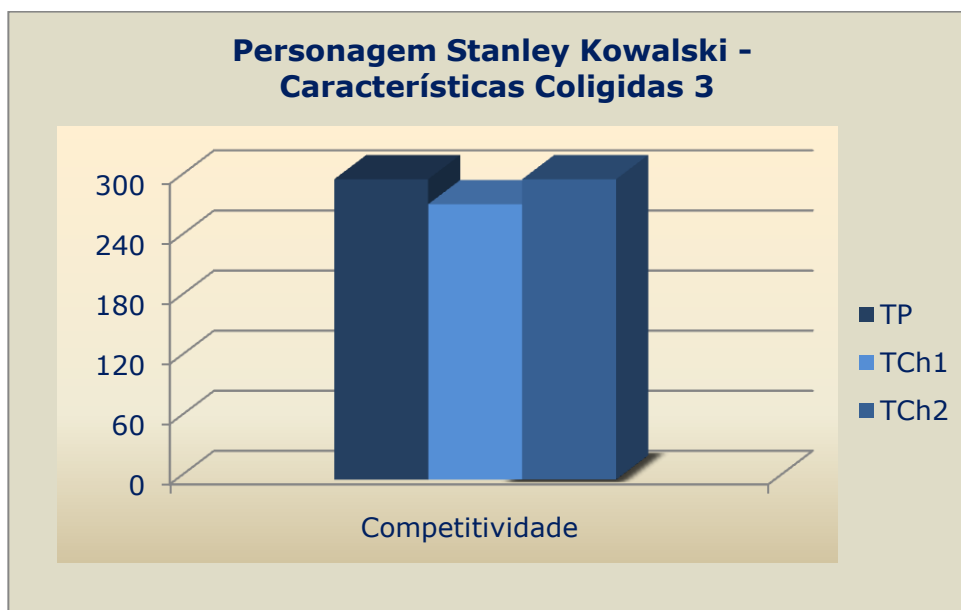
identidades e esses fatores se refletem igualmente na linguagem, a qual passa ser então *discurso*. Assim, a produção e interpretação de um texto carregará necessariamente as marcas do posicionamento de mundo do escritor/leitor. O/A tradutor(a) é antes de tudo um(a) leitor(a); a leitura que faz de seu texto de partida — este também impregnado dos traços da cultura de partida e da visão de mundo do próprio escritor — carrega suas próprias experiências. Tal leitura certamente se refletirá no momento da tradução. O texto traduzido é pois, como bem cita Lefevere, uma *reescrita*. Essa reescrita, por sua vez, como toda escrita, é latente e só se realizará no momento da leitura. Assim, o ciclo se repete.

Movida pelo interesse em investigar como a composição da personagem Stanley Kowalsky, na obra *A Streetcar*, particularmente em relação às marcas discursivas denotadoras de representação da identidade social ligada à virilidade, no contexto sociocultural circunscrito ao lançamento da obra — EUA, 1947 —, chegou ao solo brasileiro em dois momentos distintos de sua história — final da década de 1950 (?) e início dos anos 2000 — realizei este estudo que ora apresento. Não utilizo a palavra *concluo*, pela simples razão de que o assunto não está, felizmente, esgotado. Muitas são ainda as possibilidades de investigação: um estudo mais localizado em relação à personagem e o controle dos tópicos de fala, por exemplo. De todo modo, nesta investigação busquei uma pesquisa mais geral e que envolveu a análise de três textos no contexto de três tempos distintos e de dois espaços também diversos — Estados Unidos da América e Brasil — e cujo resultado passo a expor, iniciando pela apresentação do grau de correspondência das características da personagem Stanley Kowalski entre TP, TCh1 e TCh2.

A análise envolveu a escolha de 18 trechos do TP e seus correspondentes traduzidos. Em função da leitura que fiz, doze características foram coligidas: 1) o autoritarismo; 2) a capacidade de prover; 3) a experiência; 4) o reducionismo; 5) o egocentrismo; 6) a espontaneidade; 7) a competitividade; 8) a insolência; 9) a camaradagem; 10) o domínio territorial; 11) o sex appeal; 12) a violência. As seis primeiras características foram demonstradas com um trecho para cada; as seguintes foram reforçadas em mais trechos de análise. A um trecho exemplificador pode ter correspondido mais de uma característica, bem

como a uma característica podem ter correspondido mais de um trecho exemplificador. Dessa forma, apresento-as em quatro gráficos, conforme o número de vezes que cada uma delas foi demonstrada em termos de comparação entre TP, TCh1 e TCh2, sem que isso pressuponha uma comparação entre elas no sentido de identificar qual é a mais ou menos evidente no comportamento da personagem, mesmo porque, como já mencionado anteriormente, cada uma dessas características se apresenta ora com mais ora com menos evidência, a depender do momento da trama.





A leitura dos resultados da análise aponta para uma paridade significativa entre TP e TCh2, ou seja, o texto de Vadim Nikitin permaneceu muito próximo ao original de T. William no que concerne ao discurso de construção da personagem Stanley Kowalski, tendo apenas se afastado ligeiramente com relação às características *domínio territorial* e *violência*. A tradução empreendida por Brutus Pedreira (TCh1) fica também próxima ao TP, havendo momentos, contudo, em que se distancia medianamente, como

se observa nas características *experiência*, *autoritarismo*, *sex appeal*, *domínio territorial* e *violência*. Entendo que estes resultados podem ser justificados pelos seguintes argumentos, todos fundamentados pelos dados obtidos na pesquisa do contexto histórico e sociocultural, bem como da tarefa de tradução<sup>72</sup> de ambas as traduções:

1. Brutus Pedreira foi figura ligada ao teatro, ao qual, pelo que pude apurar, dedicou-se com entusiasmo e um quê de inovação, mas também de competitividade. Imputo suas escolhas e, por vezes, um certo distanciamento do texto de partida, ao contexto sociocultural específico do público teatral brasileiro no início dos anos 1960, dado o fato de sua tradução, ao que tudo indica, ter sido feita com o propósito específico de encenação. Possivelmente as modificações feitas em relação ao TP foram no sentido de adaptar o texto às condições de recepção características dos palcos brasileiros de então, as quais, ao que tudo indica, B. Pedreira conhecia muito bem.

O fato de o TCh1 apresentar menos indícios da característica *sex appeal* na composição da personagem Stanley, comparativamente ao TP, parece ter ligação com a mentalidade pudica do público do sistema de chegada da época, que, como já vimos, era composto por uma fatia populacional elitista e que buscava mirar-se nos padrões culturais dos então chamados “países desenvolvidos”. Por outro lado, simultaneamente às tentativas de proximidade e absorção de costumes, este mesmo público mantém um comportamento muito conservador em relação à sexualidade. Famílias “de bem” não tocavam em tais assuntos.

Já com relação ao fato de a personagem no TCh1 se mostrar menos violenta, menos dominadora e menos rude do que sua correspondente no TP, também me parece que a justificativa possa estar ligada ao contexto sociocultural brasileiro. Pelo que pude inferir, Brutus Pedreira pertencia a uma privilegiada elite cultural, assim como seu público. Não podemos esquecer que os espaços de

---

<sup>72</sup> Ver, mais acima, n.r. 2

convivência entre povo e elite eram bastante restritos. Assim, creio que a opção de Pedreira por não carregar nas cores com que pinta as explosões e vulgaridades da personagem se justifica na medida em que, se assim procedesse, poderia criar uma espécie de caricatura comportamental. Entendo que o tradutor sabiamente não quis correr tal risco. Não quero com isso insinuar que a violência não exista nas classes sociais econômica e culturalmente mais privilegiadas. Isso seria descabido. Contudo, nas chamadas classes sociais menos favorecidas tais demonstrações são mais visíveis, menos circunscritas a quatro paredes<sup>73</sup>.

2. Vadim Nikitin, assim como Brutus Pedreira, também é profissionalmente ligado ao meio teatral, conforme já citado, e igualmente parece ter a tradução como um meio de abastecer os palcos brasileiros de textos dramáticos provenientes de outras culturas. Nikitin, apesar de não se considerar um tradutor profissional, em meu entender, procede como se fosse, pois, ao tempo em que mostra deferência ao texto de partida, dá ao texto e ao leitor de chegada um tratamento bastante ético, tendo o cuidado de explicar suas decisões e escolhas feitas durante o processo de tradução, deixando claro que há outras opções possíveis. Suas "Notas do Tradutor" e "Posfácio do Tradutor" denotam cuidado de pesquisa e seriedade profissional. Nikitin mostra também consideração pelo trabalho de seu colega, o tradutor Brutus Pedreira, chegando, inclusive, a mencioná-lo em suas notas de tradução.

É bem visível que Nikitin opta por permanecer sempre muito próximo ao texto de T. Williams em todos os aspectos, afastando-se apenas em relação àquilo que as diferenças de estrutura dos dois idiomas exigem. O tradutor tampouco busca encobrir as especificidades culturais do TP, como também não o faz Brutus Pedreira. Não obstante esta proximidade, um fato salta aos olhos na tradução de Nikitin: a fluência de seu texto, o que conduz a uma leitura fácil,

---

<sup>73</sup> A este respeito, ver a obra *Violência e Estilo de Masculinidade*, de Fátima Regina Cecchetto. Ed. FGV: Rio de Janeiro, 2004, e o documentário *Meninas*, de Sandra Werneck. Disponível em: <http://video.google.com/videoplay?docid=4514014150220270938#>. Acedido em Março 2011

ligeira, “natural”. Isso leva à sensação de que o minúsculo apartamento da rua Elysian Fields — espaço da trama — está logo ali, em qualquer espaço geográfico e social do texto de chegada, e que nesse/desse espaço de convivência familiar, um Stanley Kowalski irá entrar ou sair, a qualquer momento, sem que seus modos e/ou ações causem espanto a ninguém.

Para a fluidez de leitura, em algumas partes ligadas a aspectos culturais bastante distantes daqueles do Brasil, como o “*blues*”, por exemplo, uma das explicações pode residir na familiaridade com que a cultura norte-americana é percebida em terras brasileiras, mesmo quando os costumes não são incorporados. Certamente há explicações políticas, econômicas, sociológicas e afins por trás disso, mas extrapola este estudo o desenvolvimento delas.

Por outro lado, não há como ignorar o hiato temporal de mais de 50 anos entre o TP e este texto de chegada e, nesse momento, um sinal de alerta se acende e pede atenção: como se explica o fato de um texto de chegada ser produzido meio século depois do texto de partida, permanecer tão colado a este e não provocar nenhum estranhamento ao leitor de chegada? Não seria mais lógico haver algum tipo de descompasso quando o tradutor opta por “levar o leitor até o autor”, conforme nos diz Schleiermacher?<sup>74</sup>

Na tradução de Nikitin, o discurso utilizado para a construção da personagem Stanley Kowalski há mais de 50 anos foi trazido rigorosamente para o texto de chegada e curiosamente parece tão corrente quanto aquele que se encontra nos jornais e/ou revistas hodiernos – de artigos de comportamento às páginas policiais há, não raro, um “Stanley” a protagonizar os fatos. Essa semelhança se estende a outros meios de comunicação, tais como a internet — *blogs*, redes sociais etc. —, e à programação televisiva. Essa constatação me leva a inferir que as marcas de representação da identidade social associada à virilidade, conforme entendidas e aplicadas por Tennessee Williams na longínqua, espacial e

---

<sup>74</sup> Ver n.r. 9, mais acima

temporalmente, Nova Orleans, fazem parte e são bastante fortes na atual sociedade brasileira. O discurso é o mesmo e as ações idem. E sequer causam estranheza pelo simples fato de serem “comuns”, “corriqueiras”, possivelmente — e perigosamente — ainda “naturais” para muitos e muitas.

A literatura traduzida não pode ser isolada do sistema literário da cultura de chegada; ambas – a literatura local e a traduzida – sofrem influência dos outros sistemas em que são produzidas e por onde circulam, assim como também os influenciam. O texto traduzido, portanto, pode ser um instrumento efetivo de análise crítica do discurso prevalente em uma sociedade e dos componentes ideológicos que a conformam. Claro está que no macrossistema social existem forças de ação com diferentes níveis de poder. Independentemente disso, contudo, todas são forças que podem e devem atuar no sentido de perceber e utilizar o discurso como um agente de *mudança social*. Por minhas pesquisas, percebi que os enfoques maiores dos estudos feitos na área da análise crítica do discurso situam-se na publicidade e discursos midiáticos em geral. São, sem dúvida, áreas riquíssimas de pesquisa. Contudo, entendo também profícua a análise crítica do discurso na área literária — literatura traduzida, inclusivamente.

Para finalizar, destaco as palavras de E. Pedro (1998:15)<sup>75</sup>, ao afirmar que a ACD não é isenta; é política. Concordo com ela. A análise feita aqui não teve a intencionalidade de apontar uma melhor ou pior tradução, mesmo porque não há um modelo que possa servir de parâmetro; antes, o propósito foi o de demonstrar que as escolhas de tradução passam por processos estreitamente ligados ao discurso, o qual, como postula a ACD, constitui-se de e é constituído por relações sociais, com todas as implicações que isso acarreta. Dessa forma, e se a ação de traduzir implica escolhas, que essas escolhas sejam conscientes, bem como suas consequências. Essa foi minha intenção. Isso não significa considerar que um(a) tradutor(a), particularmente aquele(a) ligado(a) à tradução literária, deva retirar do texto todos os indícios que entender, no texto original, como indicativos de uma relação de dominação, mesmo porque sobre esses indícios pode residir a temática da obra, como esta em análise, por

---

<sup>75</sup> Ver, acima, p. 114.



exemplo. Além disso, o (a) tradutor(a) é também um(a) leitor(a), não fazendo sentido, portanto, que a *sua* leitura seja considerada *a* leitura. Significa sim, repito, que o processo de tradução seja, principalmente, pensado *como* e *com* comprometimento, e que os resultados desse pensar sejam dados a saber para todo(a)s que venham a ter contacto com o seu produto: o texto traduzido. Essa explicitação possivelmente não será simples. É ingenuidade supor que ao tradutor(a) sejam dados todos os poderes de determinar o que aparecerá ou não em uma obra, desde o plano paratextual até o nível microestrutural do texto, e o assunto já foi abordado neste estudo<sup>76</sup>. Nem por isso, contudo, devemos entregar os pontos passivamente e nos furtarmos a refletir sobre o processo de tradução, as escolhas discursivas, as implicações sociais. Neste trabalho tentei fazer isso. De seus resultados tenho apenas uma certeza: há ainda muito o que pesquisar, refletir, produzir e aplicar no âmbito da junção entre os Estudos da Tradução e a Análise Crítica do Discurso — duas áreas do conhecimento científico muito novas, mas que possuem objetos de estudo paradoxalmente tão antigos quanto a própria história humana. Uni-las pode ser uma boa forma de contribuir para que esta história se conte mais doce — com cicatrizes, mas sem feridas —, não apenas com os verbos do catalão, mas em todos os discursos de todas as línguas.

---

<sup>76</sup> Ver estudos de Lefevere e o conceito de *patronagem*, mais acima, p. 37

## Referências

**ALEIXO, Flávia.** *Para Dostoiévski não há vida humana sem relação com Deus.* **Disponível em:**

<<http://flaviaaleixo.wordpress.com/2010/08/02/para-dostoiévski-nao-ha-vida-humana-sem-relacao-com-deus/>> Acedido em 12 Fev. 2011.

ALETRIA. Revista Estudo Literários da Faculdade de Letras da UFMG.

Disponível em

<[http://www.letras.ufmg.br/poslit/01\\_ninicio\\_pgs/Chamada\\_Aletria\\_22.1.pdf](http://www.letras.ufmg.br/poslit/01_ninicio_pgs/Chamada_Aletria_22.1.pdf)> Acesso em 05 Mar.2011.

ANDERMAN, Gunnila. "Linguistic and Translation". In: KUHIWCZAK, P; LITTAU K. (eds). *A Companion to Translation Studies*. Toronto: Multilingual Matters Ltd., 2007.

ATKINSON, Brooks. First Night at the Theatre. *The New York Times*. Dec.04, 1947.

Disponível em: <<http://www.nytimes.com/books/00/12/31/specials/williams-streetcar.html>>

Acedido em 13 Jan.2011

BASSNETT-McGUIRE, Susan. "Ways through the Labyrinth. Strategies and Methods for Translating Theatre Texts" in: HERMANS, Theo, *The Manipulation of Literature - Studies in Literary Translation*, London: Croom Helm, 1985:87-103.

\_\_\_\_\_; LEFEVERE, A. (eds). *Translation, History and Culture*. London: Routledge, 1990.

\_\_\_\_\_. "Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre" in S. Bassnett & A. Lefevere (eds), *Constructing Cultures: Essays in Literary Translation*, Clevedon: Multilingual Matters, 1998:90-108.

BLOOM, Harold. *Modern Critical Interpretations: Tennessee Williams's A Streetcar Named Desire*. New York: Chelsea, 1998.

\_\_\_\_\_. *Bloom's Modern Critical Views: Tennessee Williams — Updated Edition*. New York: Infobase Publishing, 2007.

**BRITTO, Sérgio.** *Zbigniew Ziembinski: 100 anos do seu nascimento*. 2008.

Disponível em:

<[http://www.polonicus.com.br/pt/biblioteca/Ziembinski.html#\\_ftn1](http://www.polonicus.com.br/pt/biblioteca/Ziembinski.html#_ftn1)> Acedido em 21 Jan.2010.

CÁCERES, Florisval. *História Geral*. São Paulo: Moderna, 1996.

CÂNDIDO, Antônio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio A. et al. *A Personagem de Ficção*. 2ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CARVAJAL, Doreen. 'Streetcar' in Paris, Hold the T-Shirt. *The New York Times*. 14 Fev.2001. Disponível em:  
<[http://www.nytimes.com/2011/02/15/arts/15comedie.html?\\_r=1](http://www.nytimes.com/2011/02/15/arts/15comedie.html?_r=1)> Acedido em 21 Fev.2011.

**COELHO, Sérgio.** Cia. Livre realiza a vontade de uma geração. *Folha de São Paulo* – 14 Mar.2002. Ilustrada.

CRONÓPIOS: a vivíssima literatura contemporânea brasileira. *Tradução para Sempre*. Disponível em:  
<<http://www.cronopios.com.br/site/noticias.asp?id=2430>> Acedido em 20 Fev. 2011.

DIJK, Teun Van. *What is Critical Discourse Analysis*. (1998a:352)  
Disponível em:  
<http://www.discourses.org/OldArticles/Critical%20discourse%20analysis.pdf>  
Acedido em Nov.2010.

Enciclopédia Itaú Cultura- Teatro - *Morineau, Henriette*, 2009 Disponível em:  
<[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades\\_biografia&cd\\_verbete=758](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=758)> Acedido em 24 jan.2010.

\_\_\_\_\_. *Os Comediantes*. 2008. Disponível em:  
<[http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_teatro/index.cfm?fuseaction=cias\\_biografia&cd\\_verbete=641](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=641)> Acedido em 24 Jan.2010.

Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. *Galeria Nilda Spencer*. Disponível em: <[http://www.teatro.ufba.br/escola/galeria\\_nilda\\_spencer.htm](http://www.teatro.ufba.br/escola/galeria_nilda_spencer.htm)> Acedido em 26 Jan.2010.

FAIRCLOUGH, Norman; WODAK, R. "Critical Discourse Analysis" in: DIJK, T.van (Ed.) *Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction*. London: Sage, 1997.

\_\_\_\_\_. "Discurso, mudança e hegemonia" in: PEDRO, Emília (org.) *Análise Crítica do Discurso*. Lisboa: Caminho, 1998.

\_\_\_\_\_. *Discurso e Mudança Social*. Tradutora: Izabel Magalhães. Brasília: Universidade de Brasília, 2001.

FAIRCLOUGH, Norman. "A Análise Crítica do Discurso e a Mercantilização do Discurso Público: as Universidades" in: MAGALHÃES, Célia (org.). *Reflexões sobre a Análise Crítica do Discurso*. Tradução de Célia Magalhães. Belo Horizonte: UFMG, 2001:33.

FAUSTO, Bóris. *História do Brasil*. 9ed. São Paulo, EDUSP, 2002.

FOLHA DA MANHÃ. Edição de 07 Set.1946. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/>> Acedido em 10 Fev. 2011.

\_\_\_\_\_. Edição de 31Out.1948.Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/>> Acedido em 10 Fev. 2011.

\_\_\_\_\_. Edição de 11 Dez. 1953. Disponível em <<http://acervo.folha.com.br/>> Acedido em 10 Fev. 2011.

\_\_\_\_\_. Edição de 13 Dez. 1956. Disponível em <<http://acervo.folha.com.br/>> Acedido em 10 Fev. 2011.

\_\_\_\_\_. Edição de 05 Set. 1957. Disponível em <<http://acervo.folha.com.br/>> Acedido em 10 Fev. 2011.

FOLHA DE SÃO PAULO. Edição de 11 Maio 1960. Disponível em <<http://acervo.folha.com.br/>> Acedido em 11 Fev. 2011.

\_\_\_\_\_. Edição de 16 Jun. 1961. Disponível em <<http://acervo.folha.com.br/>> Acedido em 11 Fev. 2011.

\_\_\_\_\_. Edição de 10 Jun. 1962. Disponível em <<http://acervo.folha.com.br/>> Acedido em 11 Fev. 2011.

\_\_\_\_\_. Edição de 26 Ago. 1964. Disponível em <<http://acervo.folha.com.br/>> Acedido em 11 Fev. 2011.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 1969/ 1992.

\_\_\_\_\_. *Vigiar e Punir*. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1988. v.1

FUNARTE. *Maria Fernanda*. 1962

Disponível em: < <http://www.canalvirtual.org/imagens.php>> Acesso em 26 Jan. 2010.

GALVÃO, Arminda Rodrigues. *El Príncipe Constante: Do nobre infante ao infante santo*. Dissertação. 2006.115 f. (Mestrado em Estudos da Literatura). Faculdade de Letras da Universidade Federal Fluminense. Niterói.

Disponível em: <[http://www.bdttd.ndc.uff.br/tde\\_arquivos/23/TDE-2006-07-18T093400Z-222/Publico/Letras-Dissert-ArmindaGalvao.pdf](http://www.bdttd.ndc.uff.br/tde_arquivos/23/TDE-2006-07-18T093400Z-222/Publico/Letras-Dissert-ArmindaGalvao.pdf)>

Acedido em 30 Out.2010.

GIFFIN, Karen. A Inserção dos Homens nos Estudos de Gênero: contribuições de um sujeito histórico. *Ciência e Saúde Coletiva* vol.10 nº.1 Rio de Janeiro.Jan./Mar. 2005

Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1413-81232005000100011](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-81232005000100011)> Acedido em 02 Fev.2011.

GLIK, Mônica. *Bravos, Sujos e Invencíveis: virilidade e superioridade norte-americana nas páginas de Seleções (1940 – 1950)*. Disponível em:

<<http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/>> Acedido em Fev.2011.

GUARNIERI, Gianfrancesco. *Odisséia do Teatro Brasileiro*. (Org.) GARCIA, Silvana. São Paulo: Senac, 2002:47-48.

GUZIK, Alberto. *'Bonde' faz do público testemunha da violência*. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 8 Mar. 2002. Caderno 2.

HALLIDAY, M. *An Introduction to Functional Grammar*. London: Edward Arnold, 1985.

HENDERSON, Sanya. *Alex North, Film Composer*. North Carolina: McFarland & Company, 2003.

HERMANS, Theo (ed). *The Manipulation of Literature: Studies in Literature Translation*. London & Sydney: Croom Helm, 1985.

HORNBY.A., GATENBY.E. , WAKEFIELD.H. *The Advanced Learner's Dictionary of Current English*. 2ed. London: Oxford Press, 1963.

HÖRSTER, Maria António. "Duas Peças de Brecht em Versão Portuguesa: algumas questões (...)" in: *Problemas da Tradução Literária*. DELILLE, Karl H. et al. Coimbra: Almedina, 1986.

\_\_\_\_\_. *Oxford Advanced Learner's Dictionary of current English*. 7ed. Oxford: University Press, 2005.

KATARIA, Gulshan. "The Hetairas (Maggie, Myrtle, Blanche)" in: BLOOM, Harold. *Tennessee Williams's A Streetcar Named Desire*. Infobase Publishing, New York, 2009.

KOPRINCE, Susan. "Domestic Violence in *A Streetcar Named Desire*" in: \_\_\_\_\_. *Tennessee Williams's A Streetcar Named Desire*. Infobase Publishing, New York, 2009.

KOLIN, Phillip C. (ed) *Tennessee Williams: A Guide to Research and Performance*. Westport: Greenwood, 1998.

\_\_\_\_\_. *Tennessee Williams: A Streetcar Named Desire*. Cambridge: Cambridge UP, 2000.

KRESS, G & VAN LEEUWEN, T. *Multimodal Discourse: the Modes and Media of Contemporary Communication*. London: Arnold, 2001.

LAMBERT, José; van GORP, Hendrik. "On Describing Translations" in: HERMANS, Theo (ed). *The Manipulation of Literature: Studies in Literature Translation*. London & Sydney: Croom Helm, 1985.

LEFEVERE, André. *Translation, Rewriting & The Manipulation of Literature Fame*. London: Routledge, 1992.

LEUNG, Matthew W-K. "The Ideological Turn in Translation Studies" in: DUARTE, J; ROSA, Alexandra; SERUYA, Teresa (eds). *Translation Studies at the Interface of Disciplines*. Amsterdam: John Benjamin, 2006.

LILIEQUIST, Jonas. "Masculinity and Virility – Representations of Male Sexuality in Eighteenth-Century Sweden" in: Anu Korhonen & Kate Lowe (eds). *The Problem with Ribs. Women, Men and Gender in Early Modern Europe*. COLLEGIUM. Studies across Disciplines in the Humanities and Social Sciences, Helsinki Collegium for Advanced Studies, volume 2: 2007, 57-81.

LONDRÉ, Felicia. "A Streetcar Running Fifty Years" in: ROUDANÉ, Matthew (ed.). *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*. Cambridge: Cambridge UP, 1997.

LOPES, Adriana; MOTA, Carlos G. *História do Brasil: uma interpretação*. São Paulo: Senac, 2008.

LOPES, José M. *Cultura Acústica e Letramento*. São Paulo, EDUC, 2004.

LP&M Editores. *Um Bonde Chamado Desejo: uma das peças mais aclamadas de Tennessee Williams*. 2008  
Disponível em:  
<[http://www.lpmeditores.com.br/v3/artigosnoticias/user\\_exibir.asp?ID=520019](http://www.lpmeditores.com.br/v3/artigosnoticias/user_exibir.asp?ID=520019)>  
Acedido em 21 Jan.2010.

MILTON, John; MARTINS, Márcia. *Contribuições para uma historiografia da tradução*. 2010. Disponível em: <<http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br>>  
Acedido em 18 Maio 2011.

\_\_\_\_\_. *O Clube do Livro e a Tradução*. São Paulo: EDUSC, 2002.

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

NORD, C. *Text Analysis in Translation*. 2ed. Amsterdam: Rodopi, 2005.

OLIVEIRA, Pedro. *A Construção Social da Masculinidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

PAVIS, Patrice. *Theatre at the Crossroads of Culture*. London: Routledge, 1992.

PEDRO, Emília Ribeiro (org.). *Análise Crítica do Discurso*. Lisboa: Caminho, 1998.

PÉREZ-RIOJA. *Diccionario de Símbolos y Mitos*. Madrid: Tecnos, 2008.

RAMALHO, Viviane; RESENDE, Viviane. *Análise de Discurso Crítica*. São Paulo: Contexto, 2006.

RETRATOS DA LEITURA NO BRASIL. Instituto Pró-livro.2007  
Disponível em:  
<<http://www.prolivro.org.br/ipl/publier4.0/dados/anexos/48.pdf>> Acesso em 04 Mar.2011.

REGINO, Sueli O. "Enunciado e Enunciação no Texto Secundário da Obra Dramática". Revista Literária *Aletria*. Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/poslit.>> Acedido em 16 Fev. 2011.

RODRIGUES, Nelson. *O Óbvio Ululante: as primeiras confissões de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro, Agir, 2007.

\_\_\_\_\_. *Memórias: A menina sem estrela*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2001.

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

SCHLEIERMACHER, Friedrich. *Sobre os diferentes métodos de traduzir*. Edição bilingue. Apresentação, Tradução, Notas e Posfácio de José M. Miranda Justo, Porto: Porto Editora, 2003.

SILVA, Lajosy. Memória Histórica na Dramaturgia de Tennessee Williams. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*. Julho/ Agosto/ Setembro de 2005 Vol. 2 Ano II nº 3.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e Silva. *Teoria da Literatura*. 6ed., Almedina, Coimbra, 1984.

VAN DIJK, Teun. *Critical Discourse Analysis*. 1998(a). Disponível em: <<http://www.discourses.org/OldArticles/Critical%20discourse%20analysis.pdf>>. Acedido em 05 Nov.2010.

WILLIAMS, Tennessee. *Memoirs*. New York: Penguin, 1975.

\_\_\_\_\_. *A Streetcar Named Desire*. Middlesex: Penguin Books, 1978. 113p. (Penguin Plays: Tennessee Williams. Sweet Bird of Youth and Other Plays).

\_\_\_\_\_. *A Streetcar Named Desire: with an introduction by the author*. New York: New American. [-20].

\_\_\_\_\_. *Um Bonde Chamado Desejo*. Tradutor: Brutus Pedreira. São Paulo: Victor Civita, 1983. 23p.



WILLIAMS, Tennessee. *Um Bonde Chamado Desejo*. Tradutor: Vadim Nikitin. São Paulo: Peixoto Neto, 2004. (Os grandes dramaturgos: Tennessee Williams).

WODAK, Ruth. *Critical Discourse Analysis*. 2002 Disponível em:  
<<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.121.1792...>>. Acedido em 20 Jan.2011.

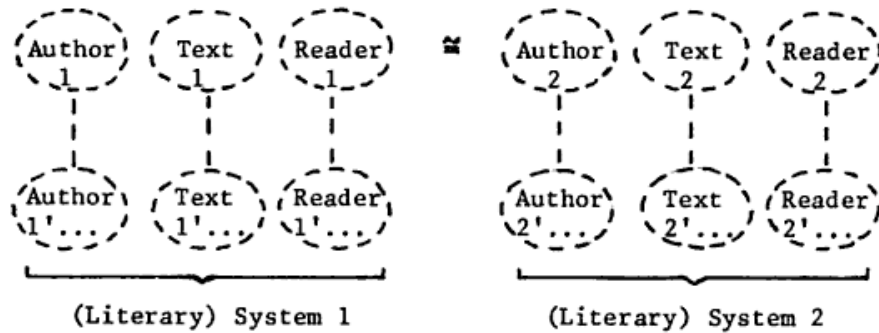
---

---


## ANEXO 1

2. A Hypothetical Scheme for Describing Translations

Rather than starting from any preconceived definitions or evaluation concepts, we base our research on a scheme (Lambert & Lefevere 1978) which contains the basic parameters of translational phenomena, as presented by Itamar Even-Zohar and Gideon Toury in the context of the so-called polysystem hypothesis (Even-Zohar 1978; Toury 1980). The scheme is as follows:



**Explanation:**

- Text 1: source text;
- Text 2: target text;
- Author 1 and Reader 1 belong to the system of the source text;
- Author 1 is to be situated among the authors of the source system;
- Text 1' and Reader 1' are to be situated within the source system;
- System 1 refers to the system of source text, source author and source reader (this system is not necessarily a strictly literary one, since literary systems cannot be isolated from social, religious or other systems);
- Author 2, Text 2, Reader 2 etc. are to be situated within the target system;
-  : all elements of this communication scheme are complex and dynamic.
- The symbol  $\cong$  indicates that the link between source and target communication cannot really be predicted; it stands for an open relation, the exact nature of which will depend on the priorities of the translator's behaviour - which in turn has to be seen in function of the dominant norms of the target system.

43

The target system need not be restricted to the *literary* system of the target culture, since translations of literary works may also function outside literature, within a translational system. In most cases however, the target system will be (part of) the literary system of the target culture, or at least overlap with it. The exact relations between the literary systems of the target and source cultures have to be examined, which is precisely the aim of our scheme. Both source (literary) system and target (literary) system are open systems which interact with other systems.

All relations mentioned in the scheme deserve to be studied:

- T1 --- T2 (relations between individual texts, i.e. between the original and its translation)
- A1 --- A2 (relations between authors)
- R1 --- R2 (relations between readers)
- A1 --- T1  $\cong$  A2 --- T2 (authorial intentions in the

- T1 --- R1 ≡ T2 --- R2 (pragmatics and reception in the source and target systems, and their correlation)
- A1 --- A1', A2 --- A2' (situation of the author in respect of other authors, in both systems)
- T1 --- T1', T2 --- T2' (situation of both the original and the translation as texts in respect of other texts)
- R1 --- R1', R2 --- R2' (situation of the reader within the respective systems)
- Target System --- Literary System (translations within a given literature)
- (Literary) System 1 --- (Literary) System 2 (relations, whether in terms of conflict or harmony, between both systems).

(...)

## APPENDIX

### A Synthetic Scheme for Translation Description

#### 1. Preliminary data:

- title and title page (e.g. presence or absence of genre indication, author's name, translator's name,...)
- metatexts (on title page; in preface; in footnotes - in the text or separate?)
- general strategy (partial or complete translation?)

These preliminary data should lead to hypotheses for further analysis on both the macro-structural and the micro-structural level.

#### 2. Macro-level:

- division of the text (in chapters, acts and scenes, stanzas...)
- titles of chapters, presentation of acts and scenes,...
- relation between types of narrative, dialogue, description; between dialogue and monologue, solo voice and chorus,...
- internal narrative structure (episodic plot?, open ending?,...); dramatic intrigue (prologue, exposition, climax, conclusion, epilogue); poetic structure (e.g. contrast between quatrains and tercets in a sonnet)
- authorial comment; stage directions;...

These macro-structural data should lead to hypotheses about micro-structural strategies.

#### 3. Micro-level (i.e. shifts on phonic, graphic, micro-syntactic, lexico-semantic, stylistic, elocutionary and modal levels):

- selection of words
- dominant grammatical patterns and formal literary structures (metre, rhyme,...)
- forms of speech reproduction (direct, indirect, free indirect speech)
- narrative, perspective and point of view
- modality (passive or active, expression of uncertainty,

ambiguity,

- language levels (sociolect; archaic/popular/dialect;

jargon...)

**These data on micro-structural strategies should lead to a renewed confrontation with macro-structural strategies, and hence to their consideration in terms of the broader systemic context.**

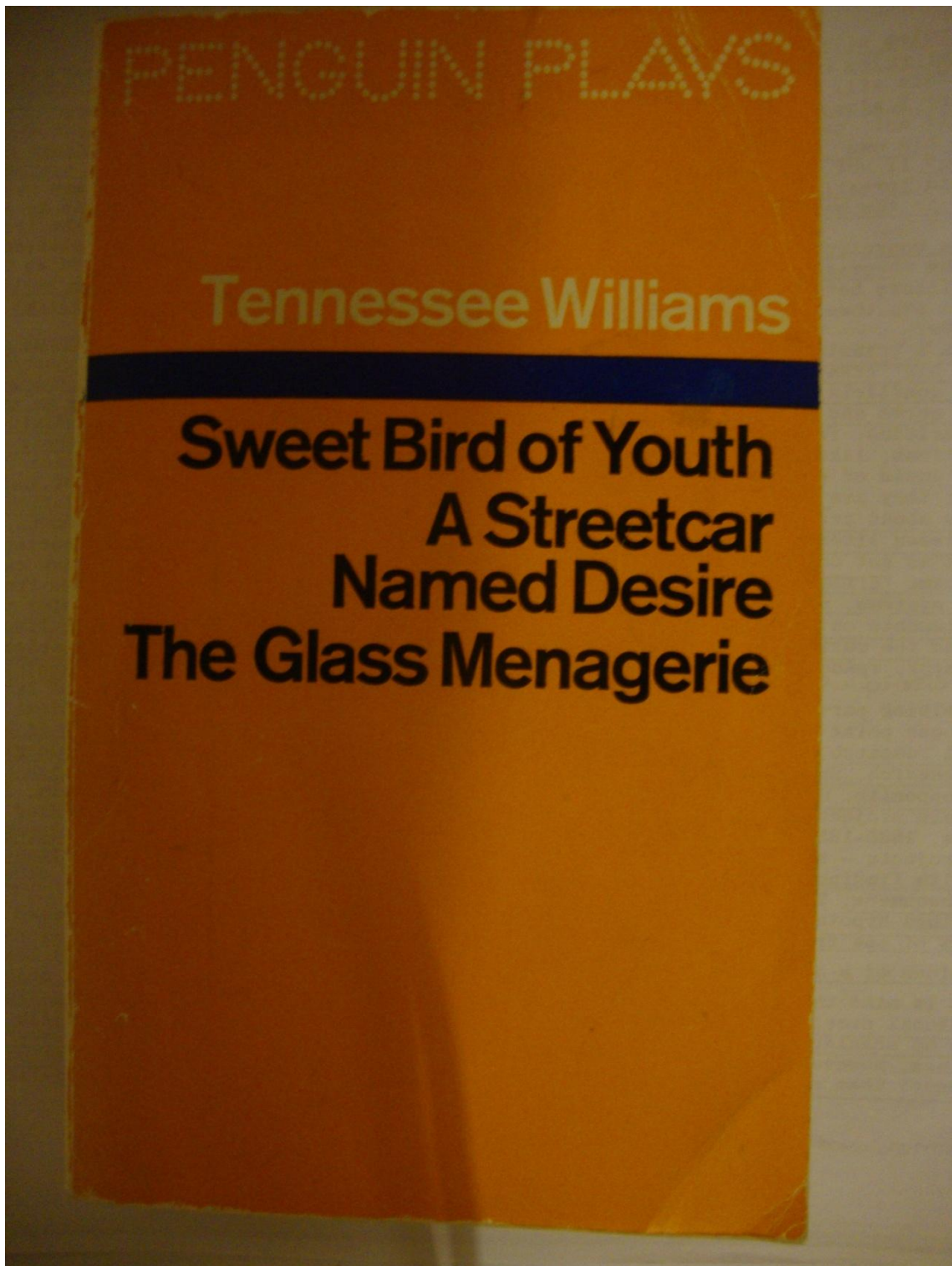
**4. Systemic context:**

- oposition between micro - and macro - levels and between text and theory (norms, models, ...)
- intertextual relations (other translations and creative works)
- intersystemic relations (e.g. genres structures, stylistic codes...)

(...)

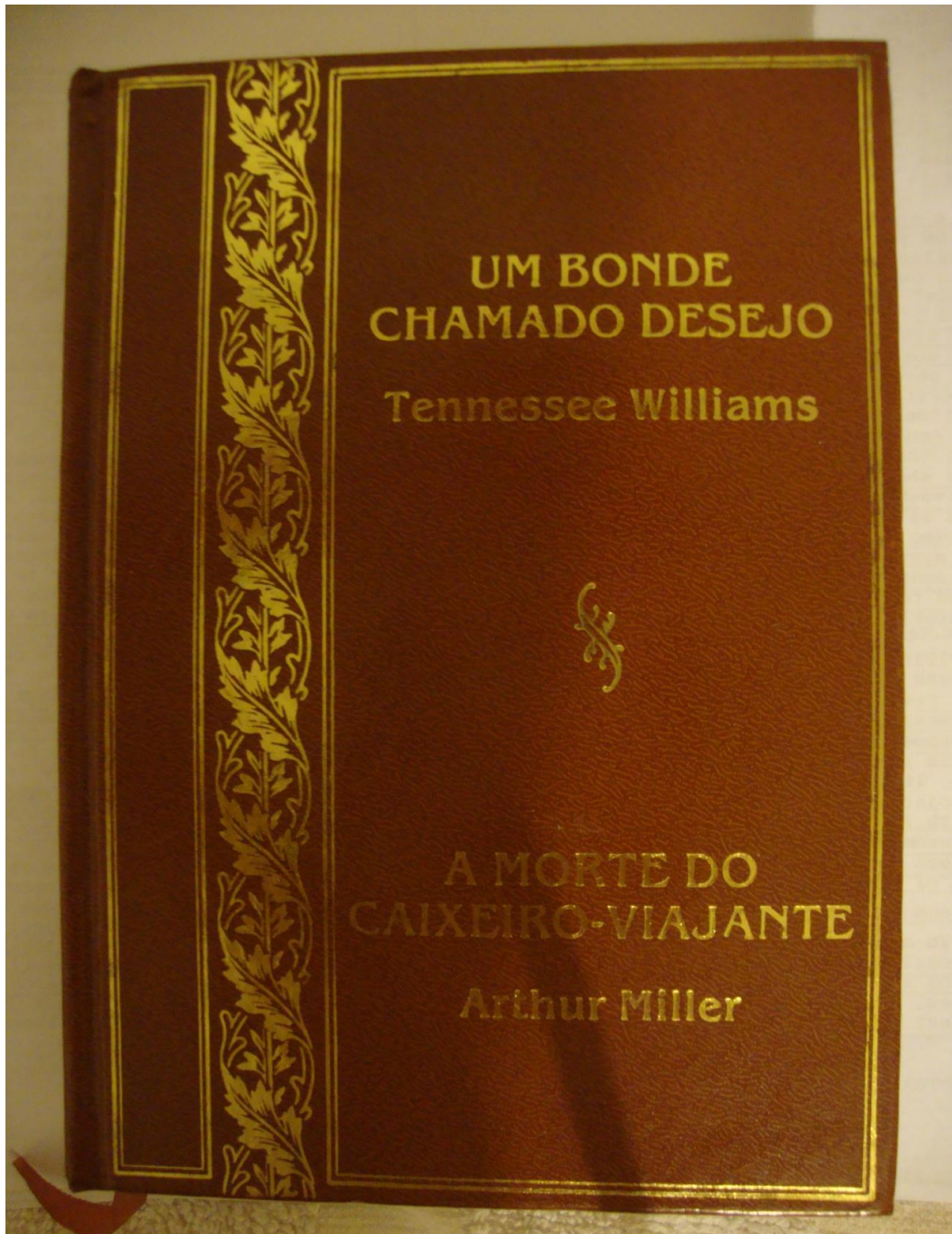
Fonte: LAMBERT, José; van GORP, Hendrik. "On Describing Translations" in: HERMANS, Theo (ed). *The Manipulation of Literature: Studies in Literature Translation*. 1985:42-53.

## ANEXO 2

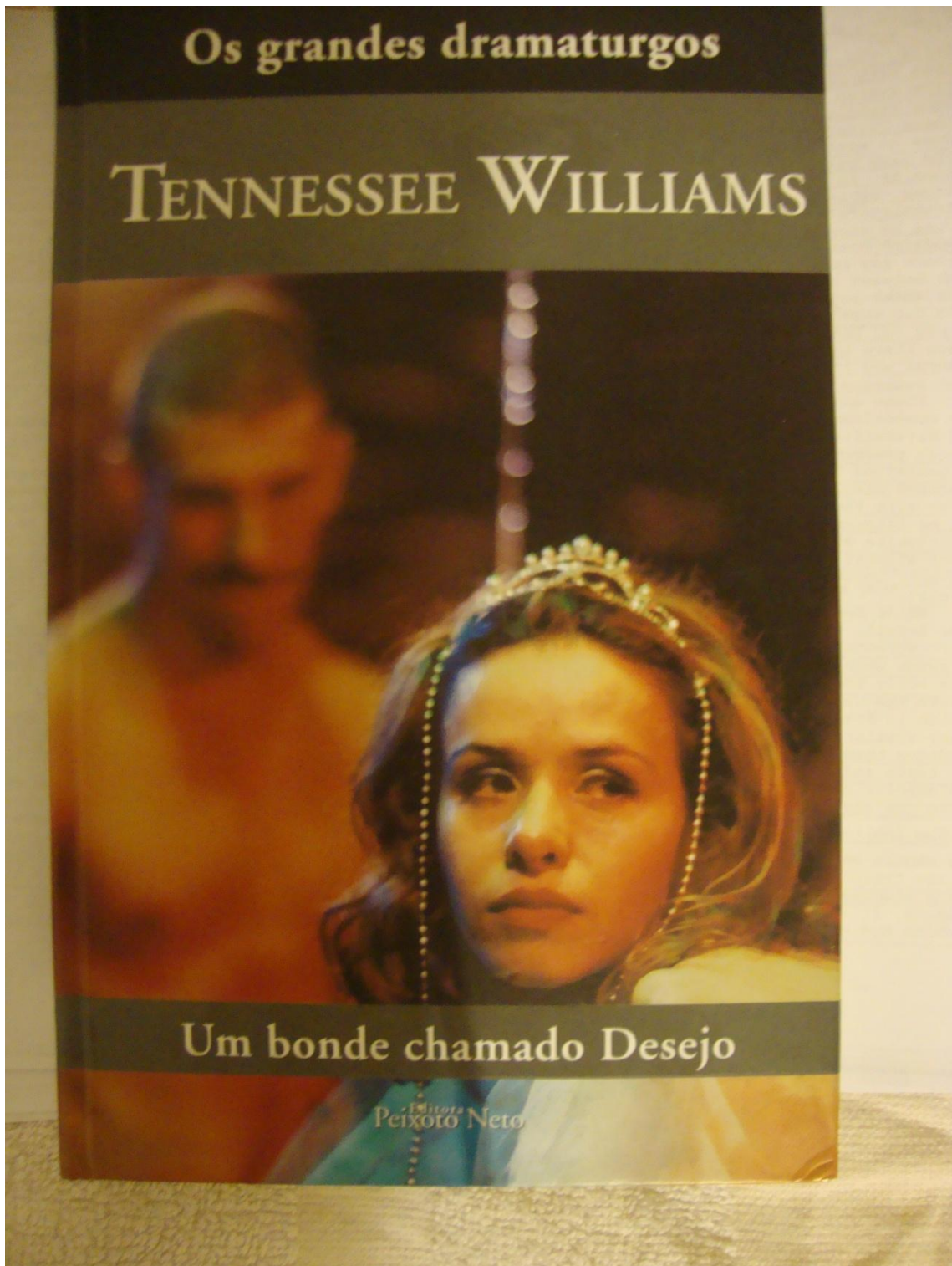


**Capa do Texto de Partida**



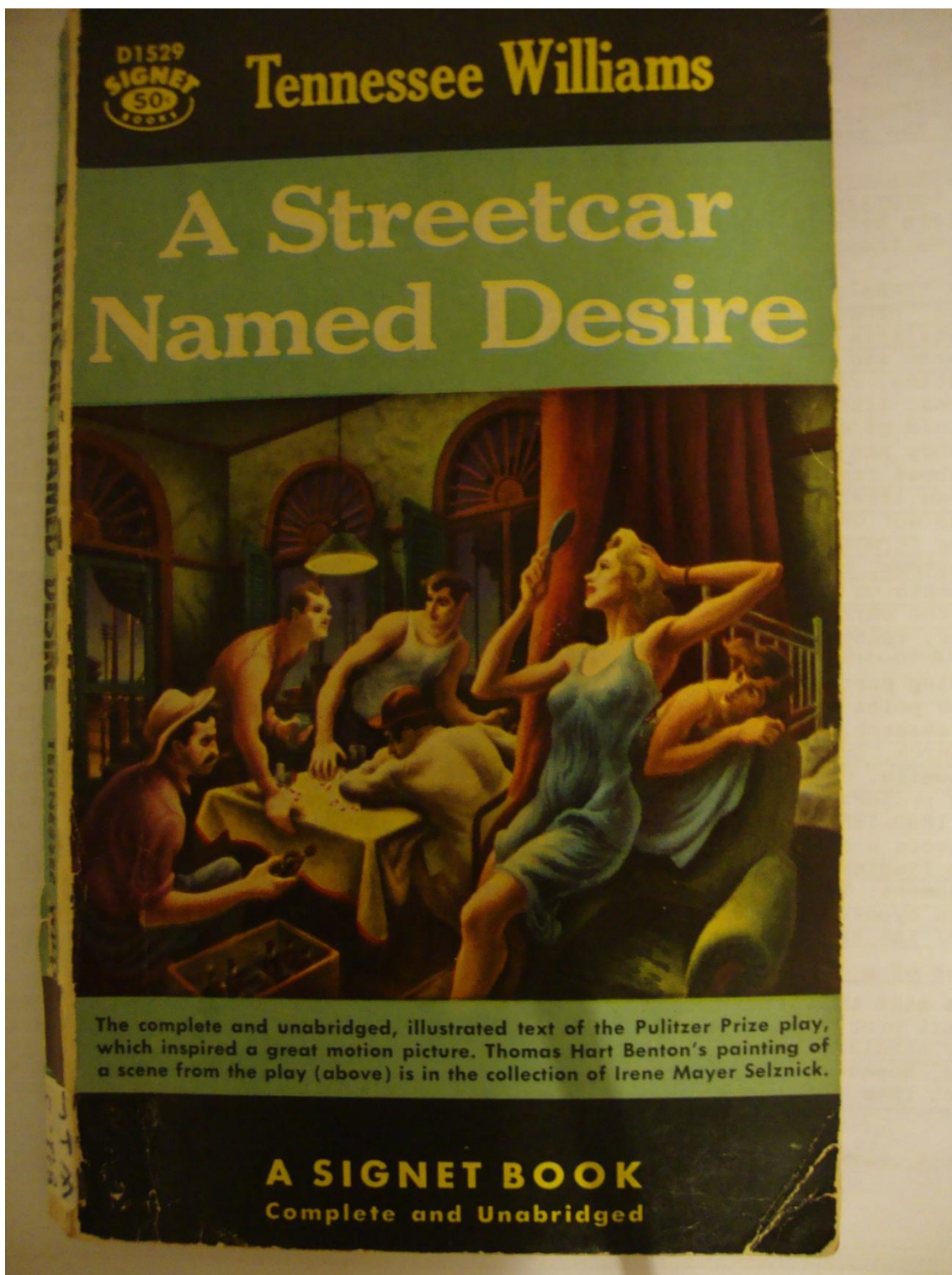


**Capa do Texto de Chegada 1**



**Capa do Texto de Chegada 2**





**Capa da provável edição utilizada como TP para TCh1**

### ANEXO 3

## The Broken Tower

(Hart Crane)

The bell-rope that gathers God at dawn  
 Dispatches me as though I dropped down the knell  
 Of a spent day - to wander the cathedral lawn  
 From pit to crucifix, feet chill on steps from hell.

Have you not heard, have you not seen that corps  
 Of shadows in the tower, whose shoulders sway  
 Antiphonal carillons launched before  
 The stars are caught and hived in the sun's ray?

The bells, I say, the bells break down their tower;  
 And swing I know not where. Their tongues engrave  
 Membrane through marrow, my long-scattered score  
 Of broken intervals ... And I, their sexton slave!

Oval encyclicals in canyons heaping  
 The impasse high with choir. Banked voices slain!  
 Pagodas campaniles with reveilles out leaping-  
 O terraced echoes prostrate on the plain! ...

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

My world I poured. But was it cognate, scored  
 Of that tribunal monarch of the air  
 Whose thighs embronzes earth, strikes crystal Word  
 In wounds pledges once to hope - cleft to despair?

The steep encroachments of my blood left me  
 No answer (could blood hold such a lofty tower  
 As flings the question true?) -or is it she  
 Whose sweet mortality stirs latent power?-

And through whose pulse I hear, counting the strokes  
 My veins recall and add, revived and sure  
 The angelus of wars my chest evokes:

What I hold healed, original now, and pure ...

And builds, within, a tower that is not stone  
(Not stone can jacket heaven) - but slip  
Of pebbles, - visible wings of silence sown  
In azure circles, widening as they dip

The matrix of the heart, lift down the eyes  
That shrines the quiet lake and swells a tower...  
The commodious, tall decorum of that sky  
Unseals her earth, and lifts love in its shower.

Disponível em: [http://www.english.illinois.edu/maps/poets/a\\_f/crane/additional\\_poems.htm](http://www.english.illinois.edu/maps/poets/a_f/crane/additional_poems.htm).

Acedido em 04 Jun. 2011