

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB
INSTITUTO DE LETRAS - IL
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO - LET
CURSO DE LETRAS- TRADUÇÃO (PORTUGUÊS-INGLÊS)

ESPECIFICIDADE CULTURAL E LINGUÍSTICA NO TEATRO EM
TRADUÇÃO:
***THE LOVER* (1963) DE HAROLD PINTER PARA O PÚBLICO BRASILEIRO**

GUILHERME PEREIRA RODRIGUES BORGES

Brasília
Novembro de 2014

GUILHERME PEREIRA RODRIGUES BORGES

**ESPECIFICIDADE CULTURAL E LINGUÍSTICA NO TEATRO EM
TRADUÇÃO:
THE LOVER (1963) DE HAROLD PINTER PARA O PÚBLICO BRASILEIRO**

Trabalho apresentado como requisito parcial à obtenção de menção na disciplina Projeto Final do Curso Letras- Tradução (português-inglês), sob a orientação da Professora Doutora Válmi Hatje-Faggion, da Universidade de Brasília - UnB.

**Brasília
Novembro de 2014**

Agradecimentos

A minha família, meus pais, Marcelo e Marly, e irmãos, Julia e Mateus, pelo apoio e incentivo durante todo meu percurso universitário.

A minha orientadora, Profa. Dra. Válmi Hatje-Faggion, pela motivação e confiança que foram essenciais para a realização deste Projeto Final. Obrigado pelos ensinamentos, pelas discussões e críticas construtivas tão valiosas.

Ao Prof. Dr. Paweł Hejmanowski por ter feito parte da banca de avaliação deste Projeto, e, também, por ter sido parte fundamental da minha formação, como professor e orientador em outros projetos.

Aos professores da Universidade de Brasília com os quais tive o prazer de aprender durante o curso de Letras-Tradução e que contribuíram direta ou indiretamente para este estudo, gostaria de expressar o meu muito-obrigado.

Drama, by definition, is the story of conflict. No conflict, no drama. In that respect, the practice of literary translation presupposes dramatic action, for translators may anticipate from the outset the conflict stemming from the widely held belief that they are traitors who invariably betray the source text. With the old adage, *traduttore, traditore*, the translator is cast as Iago.

Phyllis Zatlin (2005:1)

Resumo

O objetivo deste Projeto Final do Curso de Graduação Letras- Tradução (português- inglês) é traduzir a peça **The lover** (1963) do dramaturgo inglês Harold Pinter (1930-2008) do inglês para o português. Serão abordadas questões no processo tradutório que dizem respeito às especificidades culturais e linguísticas em peças teatrais quando elas são transferidas entre diferentes culturas e sistemas literários. Como aporte teórico na área de Estudos da Tradução e de tradução teatral e dramática, o trabalho de autores como Itamar Even-Zohar (1990), Peter Newmark (1988), Susan Bassnett (1991, 1998), Sirkku Aaltonen (1996) e Mary Snell-Hornby (2007) foram considerados. As estratégias tradutórias de estrangeirização e domesticação (SCHLEIERMACHER, 2007; VENUTI, 1995) também foram contempladas em relação à tradução da peça de teatro. Além disso, um conjunto de estratégias tradutórias foi empregado/considerado para lidar com a tradução de itens culturais-específicos, como definido por Javier Aixelá (2013). Essas estratégias foram consideradas em relação à construção de enredo ou caracterização dos personagens. Os dados indicam que a tradução dos itens culturais e linguísticos foi realizada considerando estratégias tradutórias diversas, já que o caráter performático e imediato do teatro foi levado em consideração.

Palavras-Chave: Tradução teatral; tradutor; Harold Pinter; questões linguísticas e culturais.

Abstract

The goal of this Projeto Final of the Curso de Graduação Letras- Tradução (português- inglês /“Final Project for the undergraduate course Letras- Translation (English- Portuguese”) is to translate from English into Portuguese the play **The lover** (1963) by English playwright Harold Pinter (1930-2008). In the translation process, issues relating to cultural and linguistic specificities in plays when they are transferred across different cultures and literary systems will be addressed. As theoretical frame of reference within Translation Studies and theatrical and dramatic translation, the work developed by authors such as Itamar Even-Zohar (1990), Peter Newmark (1988), Susan Bassnett (1991, 1998), Sirkku Aaltonen (1996) and Mary Snell-Hornby (2007) are considered. The translation strategies of foreignization and domestication (SCHLEIERMACHER, 2007; VENUTI, 1995) were also contemplated regarding the translation of the play. In addition, a number of translation strategies were employed/considered when dealing with the translation of cultural-specific items as defined by Javier Aixelá (2013). These strategies were considered with regard to either plot construction or characterization. The data show that cultural and linguistic specific items were translated using various different translational strategies, since the performative nature of theatre and its immediacy were taken into account.

Key-words: Theatre translation; translator; Harold Pinter; linguistic and cultural issues.

Sumário

1) Introdução	8
2) Fundamentação teórica	13
2.1) Considerações sobre tradução e tradução teatral	13
2.2) Culturas e polissistemas.....	15
2.3) A tradução teatral	20
2.3.1) Domesticar e/ou estrangeirizar	24
2.3.2) Itens culturais-específicos em tradução	26
3) O processo tradutório.....	30
3.1) A obra <i>The lover</i>	30
3.2) Discussão do processo tradutório: estratégias e soluções.....	31
4) Considerações finais	45
5) Referências	48
6) Anexo	52
Anexo A) Quadro com texto de partida e texto traduzido	52

Introdução

Neste trabalho para a disciplina de Projeto Final do Curso de Letras- Tradução (português-inglês), é feita a tradução do inglês para o português da peça teatral *The lover* (1963) do dramaturgo inglês Harold Pinter (1930-2008). O objetivo é analisar e discutir como aspectos culturais e linguísticos são tratados no teatro em tradução e como aqueles presentes no texto foram configurados tendo em vista o público brasileiro.

O interesse em Harold Pinter e sua peça como base para este estudo surgiu pelo fato desse autor parecer estar bastante ausente no Brasil. Aqui, apenas uma de suas peças foi publicada em formato de livro, *A volta ao lar*, tradução de *The homecoming* (1965). Primeiramente, em 1976, pela editora Abril Cultural traduzida por Millôr Fernandes, e, a mesma tradução, publicada novamente em 2007, pela editora Peixoto Neto na coleção “Os grandes dramaturgos”¹.

Nascido em 10 de outubro de 1930 em Hackney, norte de Londres, de pais judeus, Pinter viveu sua infância nos conturbados anos antecedentes à Segunda Guerra Mundial. Em 1939, com a declaração de guerra do Reino Unido à Alemanha, Pinter, com apenas 09 anos de idade, foi evacuado de Londres e passou os anos seguintes indo e vindo de cidades no interior da Inglaterra e Londres e com pouco contato com sua família. Mais tarde, Pinter (2009: 254)^{2,3} relataria que as “imagens de horror e falta de humanidade dos homens em relação aos homens” que ele presenciou durante a guerra o marcaram enquanto rapaz e continuaram com ele por toda sua vida.

Em 1944, Pinter começa a estudar em *Hackney Downs Grammar School*, onde ele teria seu primeiro contato com o teatro, atuando como os personagens Macbeth e Romeo em produções escolares das peças teatrais de William Shakespeare. Pinter decide tentar a carreira de ator e entre 1948 e 1951 estuda na *Royal Academy of Dramatic Art* e *Central School of Speech and Drama*, ambas em Londres. Em agosto de

¹ De acordo com dados catalográficos da Biblioteca Nacional e da Biblioteca Central da Universidade de Brasília, <http://acervo.bn.br/>, <http://consulta.bce.unb.br/>

² PINTER, 2009, p. 254 I was brought up in the Second World War. I was about fifteen when the war ended; I could listen and hear and add two and two, so these images of horror and man’s inhumanity to man were very strong in my mind as a young man. They’ve been with me all my life, really. You can’t avoid them, because they’re around you simply all the time.

³ As traduções de textos de língua estrangeira citados neste trabalho são de minha autoria.

1951, Pinter entra para a companhia teatral de Anew McMaster e passa os próximos dois anos viajando pela Irlanda interpretando peças de Shakespeare e Oscar Wilde. Nos anos posteriores, Pinter continuaria a atuar em diversas companhias até começar a escrever suas próprias peças em que ele viria a atuar (e dirigir) também⁴.

A primeira peça encenada de Pinter foi *The room* (1957), escrita em apenas quatro dias e apresentada em Bristol, na Inglaterra. *The room* seria seguida por *The birthday party* (1958) e *The caretaker* (1960), encenadas primeiramente em Birmingham e Londres, respectivamente. Ambas as peças são consideradas obras-primas do autor. A partir de então, sua carreira estava deslanchada. Já em 1959, suas peças começaram a ser traduzidas e encenadas fora da Inglaterra e *The dumb waiter* teve sua estreia em alemão, *Der stumme diener*, traduzida por Willy H. Thiem, em 1959; na Broadway, em Nova York, uma de suas peças, *The caretaker*, teve a primeira encenação em 1961. No Reino Unido, na década de 1960, diversos textos de Pinter foram produzidos para palcos, rádio, televisão e cinema. Dentre eles estão *The collection* (1961), *The lover* (1963), *The party* (1965) e *The homecoming* (1965).

As décadas seguintes foram igualmente produtivas. Nos anos de 1970, vieram as peças *Old times* (1971), *No man's land* (1975) e *Betrayal* (1978). Na década de 1980, foram escritas e encenadas as peças *Family voices* (1980), *Other places* (1982), *One for the road* (1984) e *Mountain language* (1988). Nos anos de 1990, foram produzidas *The new world order* (1991), *Party time* (1991), *Moonlight* (1993), *Ashes to ashes* (1996) e *Celebration* (1999). Com exceção de dois curtos esquetes posteriores (*Press conference*, em 2002 e *Apart from that*, em 2006), *Celebration* foi o último trabalho dramático escrito por Pinter.

Toda essa produção literária de Pinter culminou no recebimento do Prêmio Nobel de Literatura em 2005. Per Wästberg (2005)⁵, membro da Academia Sueca que apresentou o prêmio a Pinter, ressalta que, embora alguns digam que esse reconhecimento da Academia tenha demorado a vir, as peças teatrais de Pinter são

⁴ Dados sobre o autor nesta seção foram obtidos principalmente no site oficial de Harold Pinter, <http://www.haroldpinter.org/home/index.shtml>, que se mostra uma ótima fonte de informações. A cronologia da vida e obra do autor apresentada em RABY, 2009: xii também foi de grande auxílio.

⁵ WÄSTBERG, Per, 2005,

<http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2005/presentation-speech.html> If someone thinks your prize is late in coming, we may reply that at any given moment somewhere in the world your plays are reinterpreted by new generations of directors and actors.

reinterpretadas por novas gerações de diretores e atores em diversos lugares do mundo, fazendo dele um verdadeiro clássico moderno.

Wästberg menciona também em seu discurso (2005)⁶ o adjetivo em inglês “*pinteresque*”, usado para se referir às características específicas da obra de Pinter, que entrou para o vocabulário inglês chegando a ser dicionarizado. Para Margaret Drabble (2000: 793), esse adjetivo remete ao dom que Pinter tem de retratar os vários possíveis significados de linguagens, pausas e silêncios, além de seus temas que são bem característicos: ameaça implícita, fantasia erótica, conflitos familiares, obsessão e ciúmes.

As pausas e silêncios de Pinter tornaram-se, de fato, características bem marcantes de seus textos. Peter Hall (RABY, 2009: 162-163), um dos mais proeminentes diretores teatrais da Inglaterra, destaca que seria errado achar que um personagem não tem nada a dizer quando ele diz nada, o que não é dito nos textos de Pinter é tão importante quanto o que é dito. Hall divide, então, as pausas de Pinter em três categorias: a primeira, as reticências, são sinais de que um personagem foi pressionado, que está buscando por palavras ou que está passando por uma incoerência momentânea. A segunda, as pausas, assim marcadas, são interrupções mais longas na ação. A pausa, que é em si uma forma de diálogo, é uma ameaça e representa um momento de tensão não verbal. A terceira categoria, os silêncios, interrupções mais longas ainda, são momentos de extrema crise. Dos silêncios, os personagens emergem mudados, suas atitudes e condutas são alteradas de forma extremamente dramática.

Outra característica que críticos literários e teatrais não deixam de notar no trabalho de Pinter é o ar de ameaça implícito a seus textos. Hall (RABY, 2009: 160) ressalta a violência e o desespero total dos personagens que está sempre iminente, sempre prestes de acontecer. Victor Cahn (apud RABEY, 2003: 52) descreve a atmosfera geral das peças do autor da seguinte maneira:

Os personagens de Pinter vivem em perpétua suspeita, abordando figuras familiares e estranhas com hesitação. Seus personagens também são protetores do que eles veem como suas posses, objetos e território sobre os quais eles

⁶ WÄSTBERG, Per, 2005,

http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2005/presentation-speech.html"Pinteresque" is an adjective listed in the Oxford Dictionary. Like Kafka, Proust and Graham Greene he has charted a territory, a Pinterland with a distinct topography.

podem declarar soberania (...). Como resultado desse estado de espírito, seus personagens estão sempre em guarda contra invasão, física ou psicológica. Eles estão sempre nervosos que sejam quais forem os direitos e bens que reivindicam podem ser tomados, deixando-os ainda mais alienados⁷.

As pausas detalhadas por Hall e as circunstâncias descritas por Cahn podem ser observadas nos momentos de tensão em *The lover*. A peça teve sua estreia na televisão inglesa, em março de 1963, com Vivien Merchant (esposa de Pinter na época) como Sarah e Alan Badel como Richard. Em setembro do mesmo ano, a peça foi levada ao palco com Merchant revivendo o papel de Sarah e Scott Forbes no papel de Richard, com direção de Pinter.

A década de 1960 no Reino Unido foi marcada por diversas mudanças sociais. A começar com a publicação em forma integral de *Lady Chatterley's Lover* (1928), do autor D. H. Lawrence, em 1960. Este romance, que vendeu dois milhões de cópias no Reino Unido nesse mesmo ano, finalmente chegou ao público devido a uma mudança, em 1959, na lei sobre publicações obscenas que passou a permitir mérito literário, a ser atestado por especialistas da área, como defesa contra ação penal de obras que eram consideradas imorais (MARWICK, 1998:184; DONNELLY, 2005: 117-118).

Uma série de alterações e reformas de cunho mais liberal em leis sobre aborto, divórcio e homossexualidade contribuíram para que a década ficasse conhecida como o fim da era tradicionalista Vitoriana (MARWICK, 1998: 123). A introdução da pílula contraceptiva, em 1961, também é algo relevante, pois, de repente, se pode controlar o principal motivo que impedia as pessoas de terem uma atitude mais indulgente em relação ao sexo: gravidez indesejada (DONNELLY, 2005: 116).

Mark Donnelly (2005: 116)⁸ ressalta, porém, que um estado com legislação mais permissiva não é a mesma coisa que uma sociedade mais permissiva:

⁷ RABEY, 2003, p. 52 Pinter's characters live in perpetual suspicion, regarding both familiar figures and strangers with trepidation. His characters are also protective of what they see as their own, objects and territory over which they can assert sovereignty (...). As a result of this state of mind, his characters are forever on guard against invasion, both physical and psychological. They are always nervous that whatever few rights and possessions they claim may be snatched away, leaving them even more alienated.

⁸ DONNELLY, 2005, p. 116 People may have had more freedom to do all kinds of things in the sixties but they did not necessarily exercise that freedom. Individuals often expressed liberal attitudes on issues of personal morality but behaved in ways that were little different from their more morally buttoned-up predecessors.

as pessoas podem ter tido mais liberdade para fazer uma variedade de coisas nos anos 60, mas elas não necessariamente colocavam essa liberdade em prática. Indivíduos muitas vezes expressavam atitudes liberais em questões de moralidade pessoal, mas se comportavam em modos que pouco se diferenciavam dos seus antepassados de morais mais tradicionais.

De certo modo, a peça *The lover* irá refletir essa conduta da sociedade da época com os personagens principais tentando se adequar às mudanças sendo introduzidas, mas não conseguindo muito bem. De manhã e de noite, Sarah e Richard levam suas vidas de normalidade suburbana, ela com sua revista e seus afazeres domésticos, ele com seu jornal e seus negócios na cidade. Durante as tardes, porém, “com enorme regularidade”, um interpreta o amante do outro em um acordo que já dura há anos. A peça retrata o desgaste desse acordo e o desaparecimento da divisão entre tardes e noites.

Apesar de *The lover* ter sido bem recebida no ano em que estreou, recebendo até prêmios internacionais como o Prix Italia para drama televisivo (RABY, 2009: 262), essa peça raramente é mencionada quando se lista as mais importantes de Harold Pinter. *The lover* acaba sendo ofuscada por peças mais desenvolvidas que também exploram os temas de infidelidade e relações familiares como *The homecoming*, *Betrayal* e *Ashes to ashes*. *The lover* se mostra importante, no entanto, pois, sendo a primeira dessas peças citadas, ela irá antecipar o que Pinter veio a escrever nas décadas seguintes.

Nas próximas seções, serão apresentadas a teoria usada de base para elaborar a minha tradução de *The lover* e detalhes sobre o processo tradutório.

2 Fundamentação Teórica

Nesta seção, são apresentadas considerações de cunho teórico que foram seguidas na tradução da peça *The lover*. São mencionados teóricos que abordam questões que envolvem o teatro em tradução como Susan Bassnett (1980/ 2002, 1991, 1998), Peter Newmark (1988), Sirkku Aaltonen (1996), Mary Snell-Hornby (2007), entre outros. Foram considerados também autores que se preocupam com a tradução entre diferentes culturas como Itamar Even-Zohar (1990), David Katan (2009) e Anthony Pym (2009).

2.1) Considerações sobre tradução e tradução teatral

Até a década de 1980, anterior ao desenvolvimento dos Estudos da Tradução como uma disciplina autônoma, a tradução teatral foi uma área muito secundária dentro dos estudos que estavam sendo desenvolvidos sobre tradução. Peças teatrais eram vistas apenas como trabalhos literários e os mesmos critérios de avaliação aplicados à tradução de prosa ou poesia serviam de base para a análise do drama traduzido. Esses critérios são noções abstratas e subjetivas de “fidelidade” e “equivalência” ao texto de partida que reforçavam e perpetuavam a superioridade do “original” e, em consequência, o status da tradução como atividade secundária. No caso do teatro, essas noções podiam ser observadas na diferença entre a tradução acadêmica e “fiel” do diálogo dramático, mais voltada à publicação do texto, e a tradução que seria atuável ou encenável, mais voltada aos palcos (SNELL-HORNBY, 2007: 106-107). Como Bassnett destaca (2002: 127), essas distintas abordagens levaram a uma acumulação de críticas que ou atacam a tradução como sendo muito literal e não encenável ou como sendo muito livre e distante do original.

Como exemplo do primeiro caso, pode-se citar o teatro russo em tradução para o inglês nos Estados Unidos na década de 1920. Para Oliver M. Sayler (1922: 113)⁹,

⁹ SAYLER, 1922, p. 113 Inured to language difficulties by the complexity of their own, Russians gain a tolerable command of English in a short time and deem themselves fitted thereby to unlock for us their literary and dramatic treasures. It is to these precocious immigrants, then, rather than to native Americans or to Americans in collaboration with Russians, that we have usually entrusted the works of

tradutores russos, já habituados a dificuldades linguísticas pela aparente complexidade de sua língua pátria, chegam a uma proficiência “tolerável” da língua inglesa em pouco tempo e “se julgam aptos para nos revelar seus tesouros literários e dramáticos”. O que o crítico preza em uma tradução é o uso idiomático e eloquente da língua de chegada, o inglês, e, com extrema arrogância, Saylor culpa esses “imigrantes precoces” por não terem introduzido seus mestres eslavos de forma “íntima e fácil” para o público americano. Citando um exemplo específico da “incompetência de um russo como tradutor para o inglês”, Saylor (1922: 113-114)¹⁰ diz que se a tradução publicada de Gregory Zilboorg da peça teatral *He who gets slapped* (1922) do autor Leonid Andreyev (1871-1919) fosse de fato encenada nos palcos como estava sendo discutido naquele ano, o público se manteria “impassível diante de personagens que possuem naturalmente qualidades estranhas e distantes que foram infelizmente magnificadas por uma tradução estólida e monótona”. Se o tradutor Zilboorg tivesse qualquer intenção de ver sua tradução encenada, Saylor destaca que ele deveria ter colaborado com um americano em seu trabalho, de preferência com o americano tendo maior responsabilidade sobre a tradução sendo produzida e o russo tendo apenas como função esclarecer excentricidades do texto de partida.

Como exemplo do segundo caso mencionado anteriormente, de traduções criticadas por se distanciarem do original, pode-se citar a tradução do inglês para o português feita por Miroel Silveira da peça teatral *Pygmalion* (1912), do dramaturgo George Bernard Shaw, no Brasil, em 1942. Esta peça, que se passa em Londres, é sobre a transformação de uma florista de rua, Eliza Doolittle, em uma dama inglesa. Essa transformação irá ocorrer principalmente no nível linguístico, uma vez que Eliza deve aprender a falar o inglês que é tido como aceitável entre a alta sociedade britânica. Silveira decidiu trazer a ação da peça para o Brasil. Ao invés de Londres, sua tradução se ambienta no Rio de Janeiro e, por isso, o tradutor foi acusado de ter banalizado o autor Bernard Shaw (1964: 221). Em 14 de junho de 1942, após a estreia da peça traduzida, um crítico escreve no jornal carioca *Diário de Notícias* que “quem não

the Slavic masters, despite the fact that their remote and exotic form and content demand every conceivable advantage of intimate and facile introduction.

¹⁰ SAYLER, 1922, p. 113-114 Another instance of the incompetence of a Russian as translator into English is the recently published version of Andreieff's last play, *He Who Gets Slapped*, prepared by Gregory Zilboorg and discussed for possible production on our stage. If a manager risks that rigid test of its worth, he is likely to find his audience cold in the presence of characters whose naturally strange and aloof qualities have been unfortunately magnified by a stolid and monotonous translation.

conhecer o trabalho original de Shaw custará a revê-lo nesta adaptação, que, por sinal, a nosso ver, tirou à peça o alto cunho que lhe deu o autor, para emprestar-lhe característica de espetáculo ligeiro, mais para divertir do que fazer pensar”. Outro crítico salienta que no trabalho de Silveira não se tem “propriamente o *Pigmalião*, mas um *Pigmalião*” (*Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 14 de junho de 1942).

Bassnett (1991: 102), afirmando que não existe fundamentação teórica que defina satisfatoriamente o que faz um texto dramático ser mais ou menos encenável, foi a primeira a se afastar dessas ideias. Bassnett destaca que mesmo que tais critérios fossem estabelecidos, eles variariam de cultura para cultura já que convenções teatrais não são universais. Em diferentes países, diretores recebem treinamentos diferenciados, atores se expressam e representam gestos e linguagem corporal de acordo com as normas locais e temporais, plateias possuem expectativas diferentes e, principalmente, autores e tradutores estão sujeitos à poética atuante em seus contextos.

Como Bassnett ressalta em diversos de seus textos (1993: 160; 1998: 3, 93; 1999: 2), atos linguísticos, sejam eles discurso, escrita ou tradução, nunca ocorrem em um vácuo, mas sim em um contínuo que irá necessariamente influir no texto sendo produzido. Em relação à tradução, “como as normas e restrições da cultura de partida desempenham seu papel na criação do texto fonte, também as normas e convenções da cultura de chegada desempenham seu papel inevitável na criação da tradução” (BASSNETT, 1998: 93)¹¹. Esta, porém, nem sempre foi a visão dominante.

2.2) Culturas e polissistemas

Do ponto de vista antropológico, uma das primeiras definições de cultura é atribuída ao antropólogo inglês Edward Tylor (1832-1917) que a define em sua obra de 1871 como “todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade” (LARAIA, 2001: 26). Apesar desta conceituação de Tylor ser utilizada, em linhas gerais, atualmente, ela está longe de ser um consenso entre antropólogos. Roque Laraia (2001: 29) ressalta que “mais de um século transcorrido

¹¹ BASSNETT, 1998, p. 93 Just as the norms and constraints of the source culture play their part in the creation of the source text, so the norms and conventions of the target culture play their inevitable role in the creation of the translation.

desde a definição de Tylor, era de se esperar que existisse hoje um razoável acordo entre os antropólogos a respeito do conceito”. Mas, para Laraia (2001: 65), tal desacordo é justificável e provavelmente continuará a existir, pois “uma compreensão exata do conceito de cultura significa a compreensão da própria natureza humana”.

Além da própria definição de cultura, outro ponto polêmico entre antropólogos é como cultura começou a ser adquirida e transmitida. Laraia considera cultura como um processo acumulativo “resultante de toda a experiência histórica das gerações anteriores” (LARAIA, 2001: 51) e dá ênfase ao papel da comunicação no processo de perpetuação cultural. Segundo Laraia (2001: 54), “a comunicação é um processo cultural. Mais explicitamente, a linguagem humana é um produto da cultura, mas não existiria cultura se o homem não tivesse a possibilidade de desenvolver um sistema articulado de comunicação oral”. Ao se considerar a comunicação como elemento essencial na continuidade da cultura e a linguagem como sua derivação, a tradução entre diferentes línguas enquanto ato de comunicação intercultural merece igual importância.

Em um processo que se inicia com os teóricos da Universidade de Tel Aviv em meados da década de 1970, começa-se a dar mais ênfase à produção da tradução e seu deslocamento entre diferentes sistemas culturais e literários com o desenvolvimento da Teoria dos Polissistemas. Essa teoria, idealizada por Itamar Even-Zohar, teve como ponto inicial estudos feitos por críticos literários russos. Even-Zohar adota principalmente o conceito de sistema literário desenvolvido por Jurij Tynjanov ao se afastar de seus colegas que, seguindo a tradição formalista, estudavam textos literários como unidades autônomas, tentando buscar e definir sua literalidade e poeticidade através da análise de elementos formais do texto.

Segundo Tynjanov, o que faz com que um texto literário seja inovador e criativo não pode ser apreendido por meio de uma análise isolada, pois “qualquer nova obra literária deve necessariamente desconstruir unidades existentes ou, por definição, deixa de ser literária” e “aquilo que era inovador dependia do que era normal” (GENTZLER, 2009: 144-145). Tynjanov introduz, então, a ideia de sistema que compreende diferentes tradições literárias, gêneros, formas e textos, todos esses também sendo um sistema por si só coexistindo em uma inter-relação (GENTZLER, 2009: 146). Para existir avanço literário, devem ocorrer trocas dentro da hierarquia sistêmica, um gênero ou forma que

antes era dominante deixa de ser prevalecte e cede lugar a um sistema que antes era secundário (EAGLETON, 2008: 96)¹².

Even-Zohar (1990: 12)¹³ cunha o termo “polissistema” para melhor representar o caráter dinâmico das relações sistêmicas propostas por Tynjanov e “ênfatizar a multiplicidade de intersecções e, como consequência, a maior complexidade estrutural envolvida”. Não ficando restrita apenas ao âmbito literário, a Teoria dos Polissistemas entende certa cultura como um aglomerado de sistemas que interagem entre si ocasionando um processo dinâmico de evolução. Partindo dessa definição, o sistema literário de um determinado país seria um dos sistemas que compõem o polissistema macro cultural e ele seria também um polissistema, pois nele estão inclusos diferentes gêneros, como prosa, poesia e drama, e diferentes obras, canônicas ou não canônicas, traduzidas ou escritas na língua vernácula.

Com base nas ideias sobre avanço literário desenvolvidas por Tynjanov, Even-Zohar (1990: 14) postula as relações centrais e periféricas entre os polissistemas. Os sistemas não ocupam posições iguais, mas sim posições em hierarquia dentro do polissistema que tem seu caráter dinâmico devido à constante competição entre os sistemas que o compõem tentando ocupar as posições mais centrais. Em movimentos centrípetos, em direção ao centro, e centrífugos, se afastando do centro, mudanças ocorrem e sistemas que antes ocupavam posições centrais são substituídos por sistemas que antes eram periféricos. Even-Zohar salienta que a Teoria dos Polissistemas estuda precisamente o motivo dessas transferências de dominância, as razões pelas quais transferências específicas ocorrem e como elas se concretizam.

Sobre o sistema composto por literatura traduzida, Even-Zohar (1990: 46) destaca que há pelo menos dois modos que seus componentes irão se relacionar com o polissistema de chegada. O primeiro modo seria a maneira em que obras são selecionadas para serem traduzidas e o segundo seria a maneira em que a tradução é efetivada, os comportamentos observados e as normas adotadas em relação com outros sistemas da cultura de chegada.

¹² EAGLETON, 2008, p. 96 Literary development took place by way of shifts within this hierarchical system, such that a previously dominant form became subordinate or vice versa.

¹³ EVEN-ZOHAR, 1990, p. 12 the term "polysystem" is more than just a terminological convention. Its purpose is to make explicit the conception of a system as dynamic and heterogeneous in opposition to the synchronistic approach. It thus emphasizes the multiplicity of intersections and hence the greater complexity of structuredness involved.

Os polissistemas literários de diferentes países não são estruturados da mesma maneira. Em polissistemas de culturas maiores, mais antigas e dominantes, como o francês e o anglo-americano, devido a sua extensão e autossuficiência, além de seu caráter monolíngue, traduções tendem a ocupar posições periféricas. Enquanto que, em países subalternos, traduções têm um papel de maior importância e ocupam posições mais centrais chegando a influenciar a literatura nacional de forma mais expressiva (EVEN-ZOHAR, 1990: 47-50).

Gentzler (2009: 155) afirma que o trabalho de Even-Zohar foi altamente inovador e que sua teoria “presta uma significativa contribuição não só para a teoria da tradução, mas também para a literária, pois demonstra a importância da tradução no contexto maior específico dos estudos literários e na evolução da cultura em geral”. Theo Hermans (2009: 110) ressalta que a Teoria dos Polissistemas beneficiou as investigações tradutórias, pois ela proporciona uma maneira de conectar traduções a uma variedade de fatores além do texto de partida, ela integra a tradução a práticas e processos socioculturais mais amplos, o que facilitou a “virada cultura” nos Estudos da Tradução que ajudou a estabelecer a disciplina.

Bassnett e Lefevere, no início da década de 1990, escrevem o seguinte:

Houve uma época em que as questões que estavam sempre sendo levantadas eram ‘como se ensinar tradução’ e ‘como tradução pode ser estudada?’ Aqueles que se consideravam tradutores eram muitas vezes desdenhosos de qualquer tentativa de se ensinar tradução, enquanto aqueles que diziam a estar ensinando não traduziam e tinham que recorrer ao tradicional método avaliativo de colocar uma tradução ao lado de outra e examiná-las em um vácuo formalista. Agora, as questões mudaram. O objeto de estudo foi redefinido; se estuda o texto incorporado a sua rede de signos das culturas de partida e de chegada (1990: 11-12)¹⁴.

O que Bassnett e Lefevere então buscaram argumentar é que traduções desempenham um papel fundamental na formação de sistemas literários e que o tradutor

¹⁴ BASSNETT, LEFEVERE, 1990, pp. 11-12 Once upon a time the questions that were always being asked were 'How can translation be taught' and 'How can translation be studied?' Those who regarded themselves as translators were often contemptuous of any attempts to teach translation, while those who claimed to teach often did not translate and so had to resort to the old evaluative method of setting one translation alongside another and examining both in a formalist vacuum. Now, the questions have been changed. The object of study has been redefined; what is studied is text embedded within its network of both source and target cultural signs.

está envolvido em complexas relações de poder devido a sua posição de mediador entre culturas, logo, era o momento de começar a fazer uso de recursos e métodos desenvolvidos dentro da história e estudos culturais e não só da linguística e da literatura comparada (BASSNETT, 2007: 13-14).

Bassnett (2007: 15) ressalta que essa virada não se limitou aos Estudos da Tradução, mas foi, ao contrário, um fenômeno de grandes proporções observado na Linguística, com a ascensão da análise do discurso e da linguística de corpus; nos Estudos Literários, com as novas abordagens feministas, desconstrucionistas, pós-coloniais, entre outras; na História, onde se passou a dar mais ênfase em história cultural e social; nos Estudos Clássicos, onde o estudo da relação entre culturas de sociedades antigas e contemporâneas recebeu maior destaque; e também na antropologia, arqueologia, psicologia, em suma, em diversas disciplinas das Humanidades.

No âmbito dos Estudos da Tradução, essencial para a redefinição do objeto de estudo mencionada por Bassnett e Lefevere, além da Teoria dos Polissistemas, foram os Estudos Descritivos da Tradução, primeiramente idealizados por James S. Holmes (1972/ VENUTI, 2000: 172). O termo “descritivo” é usado em oposição a “prescritivo”, pois esta abordagem rejeita a ideia de estudo de traduções voltado à formulação de normas e diretrizes para a prática e avaliação de traduções e foca, ao invés, na descrição de fenômenos tradutórios do passado e do presente dentro de uma perspectiva cultural (HERMANS, 2009: 7).

Gideon Toury aborda os estudos descritivos e também os desenvolve. Para Toury, traduções são fatos do polo receptor já que a principal meta dos tradutores é produzir um texto aceitável para a cultura de chegada. Toury argumenta que traduções não têm identidade fixa e que estão sempre sujeitas a diferentes fatores socioliterários, logo, estudos descritivos ocasionariam um melhor entendimento do processo tradutório com suas tendências e particularidades. A comparação de diferentes traduções do mesmo texto, feitas por tradutores diferentes ou em épocas diferentes, seria especialmente vantajosa, pois revelaria concepções de tradução, prioridades e regras (nem sempre expressas) seguidas por tradutores (GENTZLER, 2009: 163-164).

Todo o estudo apresentado contribuiu para uma maior contextualização dos Estudos da Tradução e serviu de base para as contribuições de diversos estudiosos que

continuaram ampliando a disciplina. David Katan (2009), por exemplo, ressalta que ao se traduzir entre diferentes culturas, o texto de partida é somente uma entre várias fontes de significado. Fatores culturais compartilhados, que muitas vezes podem ser ocultos ou até inconscientes, influenciam na interpretação do texto que, quando traduzido, será recebido por uma série diferente de filtros de percepção. Dessa ideia, vem a necessidade da mediação de símbolos, contextos e conceitos que o tradutor efetivará em seu texto.

Anthony Pym (2009) acredita que um estudo de tradutores deve preceder o estudo de traduções. Para o autor, tradutores produzem mais que apenas textos e estão envolvidos em diversos aspectos de comunicação entre culturas. Ao focar no tradutor como agente intercultural, Pym se afasta das abordagens que privilegiam ou a cultura de partida ou a de chegada e enfatiza justamente a intersecção entre uma cultura e outra, o espaço que o tradutor ocupa ilustrado na seguinte figura:

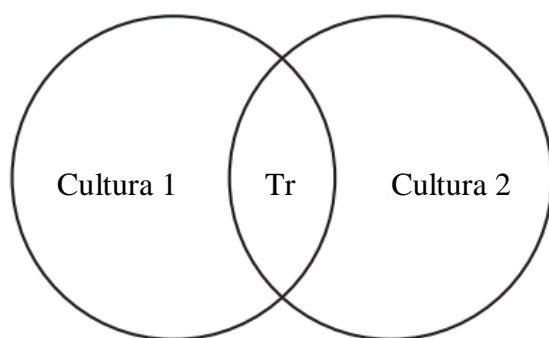


Figura 1) Modelo mais simples de intercultural (Tr = posição hipotética do tradutor), (PYM, 2009: 38).

2.3) A tradução teatral

Peter Newmark (1988: 172) enfatiza que, diferente do tradutor de ficção, o tradutor teatral não pode esclarecer ou explicar trocadilhos, ambiguidades ou referências culturais. Seu texto é dramático, o foco é em verbos e ação, ao invés de descrições e explicações. O que em um romance se diz em trinta linhas, no teatro se diz em cinco, e a tradução de um texto dramático deve ser igualmente concisa. Newmark (1988: 173) também ressalta que mesmo que uma peça seja traduzida para leitura ou estudo literário, o tradutor deve sempre ter em vista sua performance.

De acordo com Newmark (1988: 173), “quando uma peça é transferida da cultura da língua de partida para a da língua de chegada, muitas vezes ela não é mais uma tradução, mas sim uma adaptação”¹⁵. Newmark (1988: 46) destaca que essa adaptação é observada principalmente em traduções de peças teatrais do gênero cômico. Ainda segundo Newmark (1998: 64-65)¹⁶, pode-se dividir o teatro em quatro gêneros: tragédia, drama, comédia e farsa, “tipicamente, tragédia é a menos e farsa é a mais vinculada à cultura”. O que Newmark parece sugerir é que humor é algo complexo de se traduzir, porém, o teórico deixa de considerar peças teatrais que não se enquadram totalmente a um gênero ou outro, como *Waiting for Godot* de Samuel Beckett, por exemplo, que recebe do autor o subtítulo “uma *tragicomédia* em dois atos”¹⁷ na versão em inglês da peça.

Já Patrice Pavis (1989: 41), de forma mais radical, irá falar de apropriação ao abordar tradução teatral que não pode ser entendida como uma cópia mecânica do texto de partida, ela deve ser concebida, no entanto, como uma apropriação de um texto por outro¹⁸. Georges L. Bastin (BAKER; SALDANHA 2009: 6) destaca que o termo “apropriação” sugere uma intervenção mais deliberada e envolve uma troca de autoria, o texto passa a ser menos do escritor e se torna mais do tradutor.

Pavis (1990/ 2008: 127) coloca o tradutor teatral na posição de dramaturgo que “deve, em primeiro lugar, efetuar uma tradução macrot textual, isto é, uma análise dramaturgic a da ficção veiculada no texto”. Essa análise envolve uma reconstituição do enredo, do espaço e do tempo em que as ideologias que se mostram no texto estavam vigentes e das características específicas de cada personagem, além das características do autor que tendem a estar subjacentes ao seu texto. Pavis (2008: 128) ressalta que essa análise é um tanto mais necessária em traduções de peças mais antigas, pois seu objetivo é uma concretização e apropriação do texto para torná-lo legível e visível ao leitor/ espectador moderno.

¹⁵ NEWMARK, 1988, p. 173 When a play is transferred from the SL to the TL culture it is usually no longer a translation, but an adaptation.

¹⁶ NEWMARK, 1998, pp. 64-65 One can divide theatre into four genres: tragedy, drama, comedy, farce. Typically, tragedy is least and farce most culturebound.

¹⁷ a tragicomedy in two acts

¹⁸ PAVIS, 1989, p. 41 translation in general and theatre translation in particular has changed paradigms: it can no longer be assimilated to a mechanism of production of semantic equivalence copied mechanically from the source text. It is rather to be conceived of as an appropriation of one text by another.

Em seu “caminho tortuoso” (1991: 111) pesquisando drama e teatro em tradução, Bassnett (1980/ 2002: 126) chegou a sugerir a existência de um subtexto “gestual” constituído de signos paralinguísticos e incorporado ao texto de uma peça que seria interpretado por diretores, ao planejar uma encenação, e por atores, ao interpretar seus papéis. A tarefa do tradutor seria, então, decodificar essas estruturas subjacentes ao texto de partida e recodificá-las em sua tradução.

Posteriormente, reavaliando sua posição, Bassnett (1991: 99-100)¹⁹ destaca que se espera do tradutor teatral algo impraticável se o fundamento de um texto gestual for levado em conta:

É pedido ao tradutor o impossível, isto é, tratar um texto escrito que faz parte de um complexo maior de sistemas de signos, que inclui signos paralinguísticos e cinéticos, como se fosse um texto literário criado para a página e lido como tal. Então, a tarefa do tradutor se torna sobre-humana – se espera que ele ou ela traduza um texto que, *a priori*, na língua de partida está incompleto, contendo em si um texto gestual oculto, para a língua de chegada que também deve conter um texto gestual oculto.

Bassnett (1998: 99) comenta sobre a complexidade que é o teatro em sua totalidade e cita Tadeusz Kowzan (1975) que define cinco categorias em que se dividem os elementos da encenação de uma peça: 1) texto falado; 2) expressão corporal; 3) aparência externa do ator; 4) palco e cenário; 5) efeitos sonoros não falados. Com isso, Bassnett demonstra que o texto falado, que parte do texto escrito, é apenas um componente entre uma série de outros que tem importância igual para a encenação. Bassnett (1998: 106) afirma que o tradutor não deve esperar lidar com todos esses elementos que deveriam, de forma ideal, ser abordados em uma colaboração entre membros de uma equipe com especialidades e habilidades diversas.

O tradutor, como o autor, não deve se preocupar com a integração do texto aos diferentes signos componentes do teatro e deve focar, ao invés, nos aspectos linguísticos do texto (BASSNETT, 1998: 107)²⁰:

¹⁹ BASSNETT, 1991, pp. 99-100 the translator is being asked to do the impossible, that is, to treat a written text that is part of a larger complex of sign systems, including paralinguistic and kinesic signs, as if it were a literary text created for the page and read as such.2 The task of the translator thus becomes superhuman — he or she is expected to translate a text that a priori in the source language is incomplete, containing a concealed gestic text, into the target language which should also contain a concealed gestic text.

O que resta para o tradutor fazer é se envolver especificamente com os signos do texto: trabalhar com as unidades dêiticas, os ritmos de fala, as pausas e silêncios, as mudanças de tom ou de registro, os problemas de padrões de entonação: em suma, os aspectos linguísticos e paralinguísticos do texto escrito que são decodificáveis e recodificáveis.

Em relação à transferência de peças teatrais entre diferentes culturas, Bassnett (1998: 92-93) cita como exemplo o trabalho de Romy Heylen (1993) que, entre outras traduções da peça teatral *Hamlet*, de Shakespeare, investiga a tradução do inglês para o francês dessa peça feita por Jean-François Ducis, em 1770. Ducis explica que não pôde incluir em sua tradução o fantasma, nem os personagens da caravana de atores e nem o combate final de espadas entre os personagens Hamlet e Laertes, pois isso tudo ofenderia o bom gosto francês.

Apesar do exemplo da tradução de Ducis ser um pouco extremo, pois elementos essenciais de *Hamlet* são omitidos, ela serve para ilustrar a preocupação com as expectativas da plateia por parte do tradutor. Uma versão mais completa da peça de Shakespeare não foi possível devido às restrições morais francesas da época. Bassnett (1998: 93) destaca que a mesma coisa acontecia na Inglaterra durante o século XVIII, onde Shakespeare também não era totalmente aceito de acordo com as normas morais atuantes. Suas peças, naquela época, encenadas em tradução ou em inglês, sofriam cortes, adições e revisões para se adaptarem melhor ao público de chegada.

Bassnett também cita Sirkku Aaltonen (1996) que investiga e descreve traduções do teatro irlandês para a língua finlandesa. Aaltonen foca sua análise em itens que são específicos do contexto irlandês e sua hipótese é a de que a tradução desses itens sempre envolve aculturação, ou manipulação, dependendo de sua função dentro do texto. Aaltonen lança mão da Teoria dos Polissistemas e seu primeiro passo é definir o polissistema teatral da seguinte maneira (1996: 105)²¹:

²⁰ BASSNETT, 1998, p. 107 What is left for the translator to do is to engage specifically with the signs of the text: to wrestle with the deictic units, the speech rhythms, the pauses and silences, the shifts of tone or of register, the problems of intonation patterns: in short, the linguistic and paralinguistic aspects of the written text that are decodable and reencodable.

²¹ AALTONEN, 1996, p. 103 The theatrical polysystem consists of texts and the agents who consume and produce them; it is a complex network of subsystems, mainstream and fringe theatres, and various producer and consumer systems. The producers include all those who contribute to the creation of texts in the polysystem, such as playwrights, translators, stage directors, costume designers, sound and light technicians, and actors. They produce texts which the spectators consume.

O polissistema teatral consiste de textos e agentes que os consomem e produzem; ele é uma rede complexa de subsistemas, teatros principais e marginais e vários sistemas de produtores e consumidores. Os produtores são todos aqueles que contribuem para a criação de textos no polissistema, como dramaturgos, tradutores, diretores, figurinistas, técnicos de som e luz e atores. Eles produzem textos que os espectadores consomem.

Em relação à posição ocupada por esse polissistema, de acordo com Aaltonen (1996:105-106)²²,

como o polissistema teatral é, em si, um subsistema, é importante que ele não perturbe a estabilidade do polissistema cultural como um todo. Isso é controlado de dentro do sistema por profissionais - tradutores, produtores, diretores, críticos, resenhistas, antólogos - que contribuem para a integração de um texto dentro dos polissistemas teatral, cultural e social.

2.3.1) Domesticar e/ou estrangeirizar

Como observado, diferentes teóricos usam terminologia diferente para discutir sobre o deslocamento de peças teatrais entre diferentes sistemas. Newmark fala em adaptação, Pavis, em apropriação, Bassnett, em aculturação e Aaltonen, em aculturação e manipulação. Esses termos podem se referir, em diferentes graus, ou podem até ser análogos, ao que Lawrence Venuti (1995) veio a definir como domesticação.

Friedrich Schleiermacher (1813/ 2007) discorre sobre dois métodos de tradução em que, no primeiro, o tradutor substitui elementos da língua de partida por elementos da língua de chegada, e, o segundo método, é uma tentativa de reproduzir o texto como se o autor o tivesse escrito originalmente na língua do leitor estrangeiro. A decisão do tradutor acaba sendo, então, aproximar o autor aos leitores ou aproximar os leitores ao autor:

Ou bem o tradutor deixa o escritor o mais tranquilo possível e faz com que o leitor vá a seu encontro, ou bem deixa o mais tranquilo possível o leitor e faz

²² AALTONEN, 1996, pp. 103-104 as the theatrical polysystem is itself a subsystem, it is important that it does not upset the stability of the entire cultural polysystem. This is controlled from within the system by professionals - translators, artistic and stage directors, critics, reviewers, anthologists - who contribute to the integration of a text into the theatrical, cultural and social polysystems.

com que o escritor vá a seu encontro. Ambos [métodos] são tão completamente diferentes que um deles tem que ser seguido com o maior rigor, pois, qualquer mistura produz necessariamente um resultado muito insatisfatório, e é de temer-se que o encontro do escritor e do leitor falhe inteiramente (SCHLEIERMACHER, 2007: 242).

Schleiermacher fala de “paráfrase e imitação” (2007: 240), de “traduções fieis e traduções livres” (2007: 243), mas Venutti irá abordar suas ideias e passa a utilizar os termos “domesticação” e “estrangeirização”.

Para Venuti (1995: 1-4), o que mais caracteriza uma tradução domesticada é a fluência do texto. Tradutores fazendo uso dessa estratégia se empenham em produzir um texto que não pareça uma tradução e que passe a impressão de que o autor escreveu na língua sendo traduzida. Em traduções desse tipo, se usa linguagem contemporânea e idiomática, se evita jargões e termos estrangeiros e a sintaxe é claramente característica da língua de chegada. Venuti destaca (1995: 5) que uma tradução domesticada é reconhecível por sua inteligibilidade e familiaridade que possibilitam ao leitor acesso sem impedimento a obras estrangeiras. Tentando dar visibilidade ao autor com um texto de fácil leitura, os tradutores fazem de seu trabalho invisível produzindo uma ilusão de transparência que faz com que o texto não pareça que foi traduzido.

Venuti (1995: 2-3) descreve a estratégia de domesticação como sendo característica dos Estados Unidos e Reino Unido. Uma de suas fontes de pesquisa são precisamente resenhas publicadas em jornais e periódicos de obras traduzidas para o inglês entre os anos de 1945 e 1992. Críticos raramente reconhecem que a obra sendo resenhada é de fato uma tradução, quando o fazem, é para elogiar o texto por sua naturalidade e fluência, ou para criticar a falta desses atributos.

De acordo com Venuti (1995: 20), a estratégia de estrangeirização produz uma tradução que ressalta diferenças linguísticas e culturais entre os sistemas em questão. Ao se manter longe das normas e costumes da língua de chegada, o tradutor busca transportar o leitor ao estrangeiro, ao mundo do autor. Para Venuti (1995: 20)²³, este método seria o melhor já que no contexto atual de hegemonia de nações de língua

²³ VENUTI, 1995, p. 20 I want to suggest that insofar as foreignizing translation seeks to restrain the ethnocentric violence of translation, it is highly desirable today, a strategic cultural intervention in the current state of world affairs, pitched against the hegemonic English-language nations and the unequal cultural exchanges in which they engage their global others.

inglesa e de intercâmbios culturais desiguais desses países com outros, uma tradução estrangeirizada pode servir para conter tendências etnocêntricas, combater narcisismo cultural e agir em favor de relações geopolíticas mais democráticas.

Maria Tymoczko (2006: 454)²⁴ ressalta, porém, que “estrangeirização pode ser pertinente para culturas dominantes como os Estados Unidos, mas não é adequada para culturas subalternas que já são repletas de materiais estrangeiros e imposições em língua estrangeira”. Tymoczko (2000: 38) acentua também que Venuti define suas estratégias, domesticação e estrangeirização, como sendo absolutas, ou se faz uma coisa ou outra. Seria mais vantajoso ver esses dois métodos em uma escala progressiva e não de forma tão rígida.

Com esses conceitos apresentados anteriormente, vale retomar os exemplos do início desta seção. Pode-se dizer que é uma estrangeirização o que Gregory Zilboorg faz ao traduzir do russo para o inglês a peça teatral *He who gets slapped* (1922). Oliver M. Saylor critica o tradutor justamente por sua tradução não ser fluente (“fácil”) o bastante. Miroel Silveira utiliza uma estratégia domesticadora em sua tradução de *Pigmalião* (1942/ 1964), o que não era o costume da época, logo, seu texto não foi muito bem recebido por alguns críticos.

Saylor levanta uma questão referente à tradução teatral que recorre ainda hoje, a tradução colaborativa. Um tradutor faz uma tradução literal, mais estrangeirizada, da peça a ser encenada e esse texto servirá de base para uma segunda pessoa que irá refiná-lo, produzindo uma versão final mais domesticada. Snell-Hornby (2007: 117) relata o caso do dramaturgo Tom Stoppard que assina versões em inglês de peças de autores da Polônia, Espanha, Itália e Alemanha sem ter proficiência nas línguas desses países.

2.3.2) Itens culturais-específicos em tradução

Javier Aixelá (2013: 187), sobre a diversidade e assimetria entre culturas, destaca que cada comunidade linguística “tem à sua disposição uma série de hábitos, julgamento de valores, sistemas de classificação, entre outros, que são às vezes muito

²⁴ TYMOCZKO, 2006, p. 454 Foreignization may be appropriate for dominant cultures such as the United States, but it is not suited to subaltern cultures that are already flooded with foreign materials and foreign language impositions.

diferentes e às vezes parecidos”. Esses hábitos, valores, classificações e “outros” formam o que Aixelá (2013: 193) delimita como item cultural-específico que é definido como

aqueles itens textualmente efetivados, cujas conotações e função em um texto fonte se configuram em um problema de tradução em sua transferência para um texto de chegada, sempre que esse problema for um produto da inexistência do item referido ou de seu status intertextual diferente no sistema da cultura dos leitores do texto de chegada.

Como exemplo, Aixelá (2013: 192) cita a imagem do cordeiro presente na bíblia em tradução para línguas cujas culturas desconhecem esse animal ou culturas onde ele não tem conotação de inocência ou pureza. Neste caso, “cordeiro” seria um item cultural-específico que pode se tornar um problema de tradução.

Esses itens específicos podem incluir nomes próprios, nomes geográficos, trechos em língua diferente daquela em que o texto está escrito, expressões idiomáticas, etc. O tradutor faz um julgamento quanto à familiaridade dos leitores no contexto de chegada com o item cultural-específico, julgamento esse que é altamente subjetivo e será marcado pelo método do tradutor de conservação, substituição ou eliminação do item em questão.

Sobre esses itens em encenação, Aaltonen (1996: 118)²⁵ aponta que o público deve ser capaz de se relacionar com a realidade que não lhe é familiar sendo apresentada no palco, então, especificidade cultural será manipulada para que exista proximidade suficiente entre os contextos de partida e chegada. Aaltonen divide diferentes itens de acordo com sua função dramática de caracterização dos personagens ou de construção do enredo.

Aaltonen (1996: 108) destaca que nomes próprios, de pessoas ou locais, servem para fornecer cor local, caracterizando personagens e lugares quanto a sua nacionalidade. A tradição teatral finlandesa é manter a peça traduzida no mesmo local onde a ação do texto de partida se passa, então, nomes de pessoas são usados em sua forma estrangeira. Três estratégias de tradução de locais geográficos são descritas por

²⁵ AALTONEN, 1996, p. 118 Audiences have to be able to relate to an unfamiliar reality, and cultural specificity will therefore need to be manipulated in such a way that there will be enough common ground in the play to understand it.

Aaltonen (1996: 111-112), a primeira é a integração do nome estrangeiro na tradução com substantivos explicativos o acompanhando para clarificar o nome do local; a segunda estratégia é a substituição do nome por uma palavra genérica; se o local não for importante para o enredo ou como caracterização, e a terceira estratégia é a eliminação do nome.

Rozane Rebechi (2012: 97), ao discutir a tradução do português para o inglês de “cachaça”, termo que pode se configurar como um item cultural-específico do contexto brasileiro, cita Claude Lévi-Strauss que aponta que “assim como a linguagem, a culinária é uma forma verdadeiramente universal de atividade humana: assim como não existe sociedade sem linguagem, não existe sociedade que, de alguma forma, não cozinhe os alimentos”. Aaltonen (1996: 115) destaca que um dos modos que a vida contemporânea se mostra no palco é através das comidas e bebidas apresentadas e elas podem servir não só como caracterização, mas também como parte do enredo.

Aixelá (2013: 191) observa que “em uma língua tudo é produzido culturalmente, a começar pela língua propriamente dita”. Em consequência, provérbios, expressões idiomáticas e até palavras de baixo calão podem adquirir status de item cultural-específico.

Os ingleses, desde há muito tempo, são conhecidos por comumente usarem linguagem mais baixa. No século XIV, os franceses se referiam a eles como *les goddems* (os *goddams*), do mesmo modo que atualmente se referem como *les fuck-offs*, pelo uso bastante comum dessas expressões (HUGHES, 2006: ix). Mas, apesar de algumas palavras desse tipo ser de uso corriqueiro entre os membros de uma sociedade, elas são consideradas tabus. Para Geoffrey Hughes (2006: 146)²⁶, esse paradoxo se deve ao fato de que, no desenvolvimento de um termo de abuso, o que se conta não é a palavra em questão, mas quem a está usando.

Em 1914, quando a peça de Bernard Shaw *Pygmalion* estreou em Londres, o uso da palavra *bloody* no texto causou um escândalo e o caso virou sensação na imprensa da época. Aparentemente, isso aconteceu apenas na Inglaterra, pois quando a peça estreou

²⁶ HUGHES, 2006, p. 146 The key factor in the development of a term of abuse is not the word itself, but who uses it. As J.L. Dillard points out, “even nigger was not offensive to Blacks until whites used it in a derogatory way”.

em Nova York no mesmo ano, o uso de *bloody* não causou nenhum furor (HUGHES, 2006: 371-372).

Em relação a expressões idiomáticas, Mona Baker (1992: 63)²⁷ indica que elas são padrões fixos da linguagem que não permitem muita variação em sua forma e que carregam significados que não podem ser deduzidos de seus componentes individuais. Nash e Ferreira (2010: vii), de forma semelhante a Baker, ressaltam que “quando usamos palavras de maneira que o significado não pode ser inferido a partir dos seus elementos constituintes, nós estamos usando uma expressão idiomática”. Para os autores, essas expressões, que são parte do discurso cotidiano, “tendem a dar um tom mais divertido e informal à nossa fala”.

Baker (1992: 72-78)²⁸ descreve quatro estratégias de tradução para expressões idiomáticas, a primeira é o uso de uma expressão da língua de chegada com significado e forma semelhantes à expressão da língua de partida, quando isso não for possível, a segunda estratégia é o uso de uma expressão com significado semelhante, mas que se difere em forma da expressão de partida; a terceira estratégia é tradução por paráfrase, em que não se usa uma expressão da língua de chegada, mas é feita uma tentativa de transmitir seu significado de um modo mais explicativo; a quarta estratégia é omissão, empregada quando os métodos anteriores falharem.

Nesta seção, foi apresentado o aporte teórico que serve de base para a tradução da peça teatral *The lover* que será explorada na seção seguinte.

²⁷ BAKER, 1992, p. 63 meaning. They are frozen patterns of language which allow little or no variation in form and, in the case of idioms, often carry meanings which cannot be deduced from their individual components.

²⁸ BAKER, 1992, p. 72-78 Using an idiom of similar meaning and form; Using an idiom of similar meaning but dissimilar form; Translation by paraphrase; Translation by omission.

3 O Processo Tradutório

Nesta seção são apresentadas questões pertinentes à tradução do inglês para o português da peça teatral *The lover* de Harold Pinter.

No Brasil, *The lover* apareceu pela primeira vez em 1966, no Rio de Janeiro. A peça foi encenada em tradução para o português, com o título *O amante*, acompanhada de outra peça de Pinter, *The collection (A coleção)*. O espetáculo conjunto recebeu o nome *A sinistra comédia* e teve direção de Flávio Rangel que também se encarregou de traduzir *The collection*. A tradução de *The lover* foi feita pela atriz Rosita Tomás Lopes que interpretou a personagem Sarah na produção²⁹.

Outra tradução de *The lover* veio em 1978, feita por Sérgio Viotti, com o título *Os amantes*. O tradutor, que atuou como Ricardo na peça, comenta brevemente a produção em sua autobiografia (VIOTTI, 2004: 110-112): “foi um espetáculo, a meu ver, perfeito. Trabalhar com Cleyde é dádiva dos deuses e nos entendíamos tão bem e tanto em cena que era como não estarmos fazendo Sara e Ricardo, mas sendo Sara e Ricardo”. Cleyde Yáconis interpretou Sara e a peça foi dirigida por Dorival Carper em apresentações na capital São Paulo e no interior do estado.

Uma tradução mais recente é a de Maurício Paroni de Castro com o título *O amante*. A produção dessa versão estreou em 2010 e foi dirigida por Francisco Medeiros, com apresentações no Rio de Janeiro e em São Paulo³⁰.

Pelo menos três traduções de *The lover*, que não é uma das peças mais populares do autor, foram feitas e encenadas no Brasil em diferentes épocas. Podem ter havido ainda mais traduções dessa peça. Minhas fontes de pesquisa foram noticiários e jornais de diferentes estados e períodos de tempo e, por isso, produções amadoras podem ter me escapado, ou produções que não chamaram atenção da imprensa.

3.1) A obra *The lover*

²⁹ *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 24 de abril de 1966.

³⁰ *Guia da Folha*, São Paulo, 23 de setembro de 2011.

A peça *The lover* é sobre o casal Richard e Sarah, marido e mulher há dez anos, tentando equilibrar vida doméstica, social e sexual. Nas cenas iniciais, um dos assuntos sobre o qual o casal conversa, com bastante naturalidade, é o amante de Sarah. Mais tarde, se descobre que Richard também tem uma amante própria, ou uma prostituta, como ele prefere, e, assim, as coisas entre o casal “estão perfeitamente equilibradas”. Porém, quando Max, o amante, aparece para seu encontro com Sarah, se revela que ele é, na verdade, Richard interpretando um alter ego. À medida que a peça se desenvolve, se tem mais detalhes sobre o acordo do casal em que um finge ser o amante do outro, durante as tardes, já há anos. Richard, não muito satisfeito com a situação entre os dois, irá tentar terminar o acordo. A peça termina com o casal em impasse e a divisão entre amante/ marido, prostituta/ esposa é desfeita.

Antes da tradução de *The lover* ser iniciada, assisti a encenações filmadas da peça disponíveis na internet, em versões em inglês e em traduções para o espanhol (*El amante*) e italiano (*L'amante*), algumas na íntegra e outras apenas em trechos. Assisti também à versão televisiva de estreia da peça com Vivien Merchant e Alan Badel nos papéis principais. Ter feito isso antes de começar a traduzir a peça foi essencial para um melhor entendimento dos elementos que compõem o cenário, das alterações de luz e dos modos que os atores se expressam.

3.2) Discussão do processo tradutório: estratégias e soluções

Os exemplos que são apresentados a seguir servem para ilustrar o todo da minha tradução. Eles estão organizados em formato de Tabela de duas colunas, com o texto de partida (PINTER, 1963/ 2013) à esquerda e a minha tradução (BORGES, 2014) à direita. O trecho em negrito é o que está sendo abordado no exemplo em questão. O número de página na linha seguinte ao exemplo indica a página deste Projeto em que o trecho aparece no texto de partida e na tradução.

No Exemplo 1, há a descrição da disposição dos cômodos e de alguns elementos do cenário. Pode haver alguma confusão no modo em que as orientações esquerda e direita são lidas e interpretadas. Elas podem ser do ponto de vista do espectador na plateia ou do ponto de vista do ator no palco, dependendo da tradição do sistema teatral. Teixeira (2005: 106) destaca que a tradição europeia é nomear esquerda/ direita do

ponto de vista do ator e, em minha tradução, na primeira vez que o autor usa “*right*” e “*left*”, traduzi essas duas marcações como direita e esquerda e após acrescentei que elas são “do palco” e não da plateia.

Exemplo 1)

Texto de partida	Tradução
<i>The stage consists of two areas. Living-room right, with small hall and front door up centre. Bedroom and balcony, on a level, left.</i>	<i>O palco consiste de duas áreas. Sala de estar à direita do palco, com um pequeno corredor de entrada e porta da frente no alto central. Quarto e varanda, à esquerda do palco.</i>
(p. 53)	

No Exemplo 2 e 3, há mais direções de palco, “*down right*” e “*down left*”, indicando a parte mais próxima da plateia e mais longe do fundo do palco. Essas direções foram traduzidas como “direita baixa” e “esquerda baixa”, seguindo a definição de “baixa” de Teixeira (2005: 43): “designação dada à área do palco que fica mais próxima à boca de cena, em oposição à alta, que fica ao fundo, e dividida em esquerda e direita”.

Exemplo 2)

Texto de partida	Tradução
<i>He puts drum down on chair down right, picks up cigarette, moves to her.</i>	<i>Ele coloca o tambor na cadeira na direita baixa, pega um cigarro, vai na direção dela.</i>
(p. 76)	

Exemplo 3)

Texto de partida	Tradução
MAX <i>sitting on chair down left.</i>	MAX <i>sentado na cadeira na esquerda baixa.</i>
(p. 82)	

As trocas de cena em *The lover* são indicadas com as luzes que apagam e acendem assinalando passagens temporais. O Exemplo 4 consiste de uma ocasião em que a alternância de luzes se mostrou um pouco problemática na tradução. As luzes parecem ser acesas (“*fade up*”) antes de serem apagadas (“*the lights fade*”). O que esse trecho parece indicar é que a diferença entre noite e fim de tarde será acentuada com o modo que o palco é iluminado. O exemplo seguinte mostra a passagem de tempo entre fim de tarde, quando Richard chega do trabalho, e início da noite, quando o casal se prepara para dormir. Minha interpretação é a de que o trecho fala de dois jogos de luzes diferentes, as luzes que se apagam são as que sugeriam o pôr do sol que os personagens estavam observando instantes antes e as que se acendem são as luzes que sugerem noite e luar. Para deixar isso um pouco mais claro, principalmente para um leitor da tradução, fiz uma inversão nas indicações.

Exemplo 4)

Texto de partida	Tradução
<i>Fade up. Night. Moonlight on balcony. The lights fade.</i>	<i>Luzes apagam. Luzes noturnas acendem. Luar na varanda.</i>
RICHARD <i>comes in bedroom door in his pyjamas. SARAH comes from bathroom in her nightdress.</i>	RICHARD <i>entra no quarto em seus pijamas. Ele pega um livro e o olha. SARAH entra do banheiro em sua camisola.</i>
(p. 67)	

Acredito que as encenações da peça assistidas auxiliaram na hora de traduzir os movimentos dos autores e a dinâmica física entre o casal. Nem todas as versões seguem à risca as indicações textuais de Pinter, por exemplo, uma produção italiana de *The lover* dirigida por Elena Bucci e Marco Sgrosso em 2010, incorpora elementos de dança à apresentação. Porém, mesmo quando há desvios do texto de Pinter desse tipo, eles podem servir para ressaltar algum aspecto.

No Exemplo 5, Sarah está esperando seu marido/ amante durante a tarde e, quando dá a hora de ele chegar, ela vai até a porta, a abre e, ao invés do amante, é o leiteiro que ela encontra. Em uma das encenações de *The lover* em inglês, Sarah, de *lingerie*, pronta para receber o amante, abre a porta e fica atrás dela, sem olhar e se certificar que é o leiteiro John quem entra e a encontra de braços abertos (cena mostrada na Figura 2, página 34).

Essa cena serve para demonstrar a importância do personagem John que se apresenta na peça no momento em que fica claro para o espectador/ leitor, em função de toda a preparação antecedente de Sarah, que se irá finalmente conhecer o tão falado amante. Mas é John quem aparece e sua presença se torna um elemento que ressalta o quanto é difícil para Sarah escapar do lado doméstico de sua vida. Na encenação indicada na Figura 2, página 34, ela está negociando o pagamento do leite vestida de *lingerie*. A reação de aborrecimento de Sarah ao ser pega desprevenida desse modo, expressa em “*you’re very late*”, que aparece no texto de partida, foi traduzida por “já passou muito da hora de você vir”, destacando também o fato de que John, que deveria ter levado o leite bem cedo de manhã, de acordo com a tradição, não é um leiteiro muito bom e pontual.

O trecho no Exemplo 5 foi traduzido da seguinte maneira:

Exemplo 5)

Texto de partida	Tradução
<p><i>She wears a very tight, low-cut black dress. She hastily looks at herself in the mirror. Suddenly notices she is wearing low-heeled shoes. She goes quickly to cupboard changes them for her high-heeled shoes. Looks again in mirror, smooths her hips. Goes to window, pulls Venetian blinds down, opens them, and closes them until there is a slight slit of light. There are three chimes of a clock. She looks at her watch, goes towards the flowers on the table. Door bell. She goes to door. It is the milkman, JOHN.</i></p> <p>JOHN. Cream?</p> <p>SARAH. You’re very late.</p>	<p><i>Ela, com pressa, se olha no espelho. De repente percebe que está usando sapatos de saltos baixos. Ela vai rapidamente ao armário e os troca por sapatos de salto alto. Se olha novamente no espelho, alisa os quadris. Vai até a janela, desce as persianas, as abre e as fecha até que haja só uma fenda de luz. O relógio badala três vezes. Ela olha para seu relógio de pulso, vai até as flores na mesa. Campainha. Ela vai até a porta. É o leiteiro, JOHN.</i></p> <p>JOHN. Creme?</p> <p>SARAH. Já passou muito da hora de você vir.</p>
(p. 74)	

Figura 2) Sarah recebe o leiteiro John, *The lover*, 2012³¹.



Na tradução de Sérgio Viotti, John é removido³². O tradutor prefere focar, em seu texto, no casal Richard e Sarah e, pelo que parece, acha desnecessária a intrusão do leiteiro.

Seria relativamente simples fazer uma domesticação da peça *The lover* a traduzindo do inglês para o português. De modo geral, bastaria trocar o nome do personagem Richard pela variante em português Ricardo, trocar as referências ao chá, tão presente no texto, pelo café, produto mais comum no cotidiano brasileiro, fazer mais alguns ajustes e poderia se dizer que a ação da peça se passa no Brasil. Não é minha intenção fazer isto. Porém, como Aaltonen destaca (1996: 118), o público ainda deve ser capaz de se relacionar com a realidade que não lhe é familiar sendo apresentada no palco. Então, mesmo com o desejo de manter na tradução certos elementos culturais presentes no texto de partida, alguns desses elementos passarão por certa manipulação.

Apesar da peça *The lover* tratar principalmente da vida privada do casal e se passar basicamente na sala de estar de Richard e Sarah, há alguns relances do mundo exterior inglês, alguns mais e outros menos explícitos. Esses vislumbres se mostram em 1) nomes dos personagens, 2) locais aludidos, 3) comidas e bebidas, 4) questões de linguagem, e 5) hábitos de modo geral.

Na minha tradução, os nomes próprios dos personagens, Richard, Sarah, Max e John, foram mantidos para preservar suas nacionalidades, pois a ação do texto

³¹ *The lover*, 2012, com Katharina Magdalena e Peter Le Bas nos papéis principais. Irene Gilbert Theater em Hollywood.

³² Folha de São Paulo, 16 de abril de 2004.

traduzido, como o texto de partida, se passa nos arredores de Windsor e Londres. Estas cidades, porém, não são mencionadas nos diálogos. Nos exemplos 6 e 7, os personagens se referem a elas, respectivamente, como “*the village*” (Exemplo 6) e “*the City*” (Exemplo 7), e essas alusões foram traduzidas como “o vilarejo” e “a cidade”.

Exemplo 6)

Texto de partida	Tradução
RICHARD. (...) Pleasant day?	RICHARD. (...) Dia agradável?
SARAH. Mmn. I was in the village this morning.	SARAH. Mmn. Fui ao vilarejo essa manhã.
(p. 56)	

Exemplo 7)

Texto de partida	Tradução
RICHARD. (...) But I imagine it was quite warm here this afternoon. It was warm in the City .	RICHARD. (...) Mas imagino que estava bem quente aqui essa tarde. Estava quente na cidade .
(p. 58)	

Essa falta de especificidade geográfica explícita que se tem na peça, é algo característico da obra de Pinter. Como destaca Raby (2009: 62)³³, “as peças de Pinter se passam em qualquer lugar, ou em todo lugar, na terra de ninguém”. Como exemplo, pode-se citar diversas peças do dramaturgo, como *The birthday party* que se passa “na sala de estar de uma casa em uma cidade litorânea” (“*the living room of a house in a seaside town*”), *The caretaker* em simplesmente “um cômodo” (“*a room*”) e *A slight ache* que acontece em “uma casa de campo” (“*a country house*”).

O Exemplo 8 mostra o único local de Londres aludido diretamente no texto, a National Gallery. Uso o segundo método descrito por Aaltonen (1996: 112), de se traduzir um local por uma palavra genérica, pois o importante no contexto para a construção do enredo não é exatamente aonde Richard vai, mas que ele não irá voltar para casa cedo. O trecho pode servir como caracterização, demonstrando um apreço por

³³ RABY, 2009, p. 62 Pinter’s plays take place anywhere, or everywhere, in no man’s land.

arte da parte do personagem. A meu ver, manter o nome National Gallery poderia obscurecer um pouco o texto e, em minha tradução, Richard, ao invés de dizer que não vai voltar cedo para casa, pois irá à National Gallery, diz que irá “àquela exposição”, ressaltando a inespecificidade geográfica do texto e retomando a conversa que Richard teve com Sarah no início da peça mostrada no seguinte Exemplo 9.

Exemplo 8)

Texto de partida	Tradução
RICHARD. Oh. No, well, I won't be home early. I'll go to the National Gallery.	RICHARD. Ah. Não, não vou chegar cedo. Vou àquela exposição.
(p. 73)	

Exemplo 9)

Texto de partida	Tradução
RICHARD. Will you be going out... or staying in?	RICHARD. Vocês vão sair ou... ficar em casa?
SARAH. Oh... I think we'll stay in.	SARAH. Ah... Acho que vamos ficar em casa.
RICHARD. I thought you wanted to go to that exhibition.	RICHARD. Pensei que você queria ir àquela exposição.
(p. 54)	

De acordo com Aaltonen (1996: 115), a vida contemporânea se mostra nos itens de comida e bebida mencionados no texto. Eles podem servir para caracterizar os personagens ou como elementos do enredo, que parece ser o caso em *The lover*. Os personagens da peça passam a associar o chá com suas “tardes ilícitas” e sempre remetem à bebida nos diálogos, como observado no Exemplo 10. Neste caso, “*teatime*” foi traduzido por “chá das cinco”, expressão que entrou em uso no português como tradução de “*five o'clock tea*” (LIMA, 1997: 110) em referência ao costume inglês de fazer do consumo da bebida uma prática social bem definida.

Exemplo 10)

Texto de partida	Tradução
------------------	----------

RICHARD. Doesn't he get a bit bored with these damn afternoons? This eternal teatime? I would. To have as the constant image of your lust a milk jug and teapot. Must be terribly dampening.	RICHARD. Ele não se chateia com essas malditas tardes? Esse eterno chá das cinco? Eu me chatearia. Ter como imagem constante de seu desejo uma jarra de leite e um bule de chá. Deve ser extremamente desanimador.
(p. 70)	

O Exemplo 11 demonstra como que, na visão de Sarah, o que ela põe à mesa no jantar irá influir no modo como seu marido a vê. Nesse exemplo, Sarah diz o que ela vai cozinhar para o marido após ele falar que iria acabar com as tardes do casal. Sarah oferece bife *bourgignon* e frango *chasseur*. Para destacar a origem desses pratos como parte da culinária francesa, os termos foram deixados em sua forma estrangeira, pois Sarah parece estar tentando pacificar seu marido com pratos sofisticados franceses.

Exemplo 11)

Texto de partida	Tradução
SARAH. (...) Listen, I do have dinner for you. It's ready. I wasn't serious. It's Boeuf bourgignon. And tomorrow I'll have Chicken Chasseur. Would you like it?	SARAH. (...) Escuta, eu tenho jantar para você. Está pronto. Eu estava brincando. Tem bife bourgignon. E amanhã eu faço frango chasseur. Você quer que eu faça?
(pp. 100-101)	

Uma expressão que gerou certa dúvida na tradução foi *cold supper*, usada por Sarah no Exemplo 12. Definições satisfatórias do termo não foram encontradas, nem seu uso em contexto, com exceção de um artigo no *The New York Times*³⁴ que apresenta a ambiguidade que “*cold supper*” pode ter e sugere um possível significado: um jantar composto das sobras da semana que foram refrigeradas. Esta acepção parece funcionar bem no contexto da peça, pois ela serve para ressaltar o desgaste gradual de Sarah com seus “deveres de esposa”, um dia, o jantar que ela apresenta a seu marido são sobras e, no próximo, ela nem se preocupa em oferecer uma refeição.

³⁴ TANIS, David, 2014, disponível em <http://www.nytimes.com/2014/07/23/dining/a-cold-supper-that-goes-beyond-leftovers.html> Perhaps the term “cold supper” is misleading. Sometimes that means a meal that is less than wonderful, a sad buffet of the week's refrigerated leftovers or a deli platter with a couple of tubs of potato salad.

Exemplo 12)

Texto de partida	Tradução
SARAH. It's a cold supper. Do you mind?	SARAH. O jantar é o que sobrou de ontem. Tem problema?
RICHARD. Not in the least.	RICHARD. Problema nenhum.
(p. 59)	

Conforme já apresentado, Aixelá (2013: 191) observa que tudo em uma língua é produzido culturalmente, inclusive a própria língua, então, é de se esperar que algumas estruturas se apresentem como itens culturais-específicos. No Exemplo 13, a personagem Sarah usa a expressão “*once bitten twice shy*”. Nash e Ferreira (2010: 14) sugerem como uma possibilidade de tradução para essa expressão o dito em português “gato escaldado tem medo de água fria”, notando que, em inglês e em português, essas expressões são usadas “para dizer que quem já se deu mal numa situação procura ser mais cuidadoso para que não ocorra novamente”. Faço uso da segunda estratégia descrita por Baker (1992: 63), de traduzir uma expressão de partida por uma de chegada com significado semelhante, mas com forma diferente, e utilizo em minha tradução uma forma abreviada de “gato escaldado tem medo de água fria” para manter um pouco da concisão de “*once bitten twice shy*”.

Exemplo 13)

Texto de partida	Tradução
MAX. Come here, Dolores.	MAX. Vem cá, Dolores.
SARAH. Oh no, not me. Once bitten twice shy , thanks. (<i>She stands.</i>) Bye-bye.	SARAH. Ah não, eu não. Gato escaldado e água fria , obrigada. (<i>Ela levanta.</i>) Tchau, tchau.
(p. 81)	

No Exemplo 14, pode-se observar uma omissão que fiz na tradução. No texto de partida, existe uma diferença marcada entre o “*lover*” de Sarah e a “*mistress*” de Richard. Na tradução, foi usado “amante” para os dois termos e o fato de Richard achar a palavra “*mistress*” estranha (“*odd*”), foi omitido.

Exemplo 14)

Texto de partida	Tradução
SARAH. (...) I knew you were with your mistress.	SARAH. (...) Sabia que estava com sua amante.
(...)	(...)
SARAH. Weren't you?	SARAH. Não estava?
<i>He turns and laughs.</i>	<i>Ele se vira e ri.</i>
RICHARD. What mistress?	RICHARD. Que amante?
SARAH. Oh, Richard ...	SARAH. Ah, Richard...
RICHARD. No, no, it's simply the word that's so odd.	
SARAH. Is it? Why?	
(p. 63)	

No Exemplo 15, continuando o diálogo do exemplo anterior, Richard esclarece que não tem uma “*mistress*”, mas que conhece bem uma “*garden slut*”. Eric Partridge (2006: 1180, 2047) lista e define uma série de coloquialismos análogos a *garden slut*, como “*Covent Garden abbess*” (cafetina), “*Covent Garden nun*” (prostituta), “*garden goddess*” (prostituta), “*garden-house*” (bordel), entre outros. Todos esses termos se referem ao fato de que Covent Garden, bairro de Londres, era repleto de bordéis entre os séculos XVIII e XIX. O termo “*garden slut*” não foi considerado como uma referência direta ao lugar geográfico Covent Garden, mas como uso idiomático da língua e, em português, foi traduzido por um termo generalizador que ressalta o quão comum é a prostituta de Richard, “de esquina”.

Exemplo 15)

Texto de partida	Tradução
RICHARD. But I haven't got a mistress. I'm very well acquainted with a whore, but I haven't got a mistress. There's a world of difference.	RICHARD. Mas eu não tenho uma amante. Eu conheço muito bem uma prostituta, mas não tenho uma amante. É uma diferença colossal.

SARAH. A whore?	SARAH. Uma prostituta?
RICHARD (<i>taking an olive</i>). Yes. Just a common or garden slut.	RICHARD (<i>pegando uma azeitona</i>). É. Uma puta comum ou de esquina.
(pp. 63-64)	

Algo também notável no Exemplo 15 é a diferenciação que Richard faz entre “*mistress*”, amante, e “*whore*”, prostituta. Isso é significativo, pois no decorrer da peça é revelado que a prostituta a que ele estava se referindo é Sarah, que não fica muito feliz com essa caracterização.

Pinter usa a palavra “*bloody*” três vezes em *The lover* e, em minha tradução, ela recebeu tratamentos diferentes. Desde o escândalo que o uso do termo por Shaw causou em 1914, o significado de *bloody* perdeu intensidade por seu uso frequente e passou a ser usada principalmente como um termo intensificador (HUGHES, 2006: 34). No Exemplo 16, a palavra parece cumprir essa função que busquei transferir em minha tradução, não vendo necessidade de usar um termo mais ofensivo.

Exemplo 16)

Texto de partida	Tradução
SARAH. You men are all alike. Give me a cigarette.	SARAH. Vocês homens são todos iguais. Me dá um cigarro.
MAX. I bloody well won't.	MAX. Não te dou cigarro nenhum.
(p. 81)	

Nos exemplos 17 e 18, a palavra *bloody* é usada de modo diferente, com termos específicos a que se referem, *woman* e *whore*. Nesses casos, *bloody* parece ser usada com intenção pejorativa e isso foi levado em consideração na tradução.

Exemplo 17)

Texto de partida	Tradução
MAX. Perhaps I should do that. After all, he's a man, like me. We're both men. You're just a	MAX. Talvez eu deva fazer isso. Afinal, ele é um homem como eu. Nós somos os dois homens. Você

bloody woman.	é só uma mera mulher.
(p. 87)	

Exemplo 18)

Texto de partida	Tradução
SARAH. What about your own bloody whore?	SARAH. E a maldita da sua prostituta?
(p. 100)	

Há alguns hábitos de natureza geral dos personagens que se mostram problemáticos no momento de traduzir do inglês para o português. A peça *The lover* foi escrita em 1963 e alguns comportamentos retratados com naturalidade na peça não são tão usuais hoje ou são considerados tabus. O ato de fumar seria um exemplo, já que uma série de leis e decretos estaduais e federais brasileiros do século XXI proíbem o fumo em determinados lugares e regulamentam como o cigarro é representado na mídia. Um outro exemplo seria o tradicional esporte de caçar raposas aludido, no Exemplo 19 a seguir, com a menção do “*Hunt Ball*”, baile anual organizado por associações de caça.

Exemplo 19)

Texto de partida	Tradução
RICHARD. Yes, I find you very beautiful. I have great pride in being seen with you. When we're out to dinner, or at the theatre.	RICHARD. É, eu te acho muito bonita. Eu tenho muito orgulho de ser visto com você. Quando saímos para jantar ou para o teatro.
SARAH. I'm so glad.	SARAH. Fico feliz.
RICHARD. Or at the Hunt Ball.	RICHARD. Para o baile do clube de caça.
SARAH. Yes, the Hunt Ball.	SARAH. É, o clube da caça.
(pp. 93-94)	

A forma moderna de caçar raposas, em montaria com companhia de cães de caça, se desenvolveu na Inglaterra por volta do início do século XIX e mudou muito

pouco desde então (LANDRY, 2001:12). Anteriormente, o que era apenas uma forma de controle de animais daninhos se tornou um tipo de recreação favorita entre as classes sociais mais elevadas e a tradição veio significar anglicismo em uma escala global com a imagem do caçador sendo exportada como um símbolo de “virilidade aristocrata” para o império (LANDRY, 2001: xv)³⁵. Atualmente, a prática tem se tornado controversa e seu status como símbolo cultural inglês tem sido questionada.

O consumo de cigarro e a alusão à caça mencionados foram mantidos na tradução, pois eles servem para caracterizar os personagens. Somente Sarah parece fumar dentre os dois e o fato que Richard se envolva com tais caçadas caracteriza seu status social, já que essa prática, em sua forma tradicional, é associada às camadas mais elevadas da sociedade.

Outro termo presente no texto que alude à posição social elevada do casal é seu tipo de habitação, os personagens moram em uma “*detached house*”. O conceito desse tipo de moradia está ligado a outro, o de “*semi-detached house*”, o tipo de moradia mais comum na Inglaterra reservada à classe média, com mais de sete milhões de casas do tipo (LOFTHOUSE, 2012: 83). Em português, o termo “casa geminada” funciona como correspondente para *semi-detached house* já que ambos se referem a “casas de paredes-meias, construídas duas a duas, geralmente com as mesmas divisões”³⁶. Já uma *detached house* não divide estrutura nem terreno com nenhuma outra e proporciona a Richard e Sarah a privacidade que eles julgam necessário. No Exemplo 20, a tradução para o português desse termo destaca a principal característica de uma *detached house*, isto é, seu caráter isolado e individualizado.

Exemplo 20)

Texto de partida	Tradução
A <i>detached house</i> near Windsor.	Uma casa isolada perto de Windsor.
(p. 53)	

³⁵ LANDRY, 2001, p. xv The foxhunter, the modern English sportsman, was a suitable image for export to the empire, exemplifying gentlemanly virility.

³⁶ Dicionário Michaelis, 2009, disponível em <http://michaelis.uol.com.br/>

Tais questões devem ser consideradas por um diretor ao organizar a encenação da peça. Caso a peça for retirada dos anos 1960 e uma montagem modernizada que se passa no século XXI no Brasil for feita, o ato de fumar dos personagens deve ser avaliado, já que de acordo com a Lei 12.546 que entrou em vigor em todo o território nacional em dezembro de 2014, fumar em espaços públicos ou privados de uso coletivo, como em uma sala de teatro, está proibido. A dinâmica entre o casal, Richard como o ganha-pão e Sarah como a dona de casa, também deveria ser levada em conta ao trazer os personagens para o presente. Uma inversão nesses papéis talvez fosse interessante. A posição social do casal também é algo que se nota no texto, porém não de forma muito evidente. O fato de Richard ter seu próprio carro e não viajar de trem, de ter reuniões sobre “alta finança” com estrangeiros e de, principalmente, ter um emprego que permite que ele passe as tardes fingindo ser o amante da esposa, tudo isso também diz algo sobre seu status social. Essas características dos personagens poderiam estar refletidas de algum modo no cenário.

Nesta seção, foi apresentada a minha tradução para o português da peça *The lover* de Harold Pinter. Foram abordadas as principais dificuldades que encontrei durante o processo tradutório e as minhas reflexões e soluções para resolvê-las.

Considerações Finais

Neste trabalho, foi realizada a tradução do inglês para o português da peça teatral *The lover* (1963) do dramaturgo inglês Harold Pinter (1930-2008). O objetivo foi discutir e analisar como alguns aspectos culturais e linguísticos presentes no texto de partida foram configurados para o público brasileiro na tradução, considerando questões intrínsecas à tradução teatral.

No processo tradutório foram abordados aspectos que dizem respeito às especificidades culturais e linguísticas em peças teatrais quando elas são transferidas de uma cultura e sistema literário para outro em diferentes períodos de tempo.

Para fundamentar a pesquisa, foram considerados autores como Itamar Even-Zohar (1990), Peter Newmark (1988), Susan Bassnett (1991, 1998, 2002), Sirkku Aaltonen (1996) e Mary Snell-Hornby (2007). As estratégias tradutórias de estrangeirização e domesticação (SCHLEIERMACHER, 2007; VENUTI, 1995) também foram contempladas em relação à tradução da peça de teatro. Além disso, um conjunto de estratégias tradutórias (AIXELÁ, 2013) foi levado em consideração para lidar com a tradução de itens culturais-específicos,

Se em algum momento assumi o papel de Iago, de *traditore*, ao elaborar minha tradução, isso foi tendo em vista uma provável encenação da peça. Como Peter Newmark (1988: 172) ressalta, o tradutor teatral não desfruta dos mesmos privilégios que o tradutor de prosa tem de poder estabelecer um diálogo independente com o leitor, explicando dificuldades, esclarecendo impasses e elucidando ambiguidades do texto de partida.

As omissões que faço no texto traduzido, como as que podem ser observadas nos Exemplos 8 e 14 na descrição do processo tradutório, foram feitas considerando o caráter imediato do teatro, da necessidade do diálogo de ser decodificado rapidamente. Em minha tradução, não há notas de rodapé, já que um diretor provavelmente não se interessaria muito em um texto que necessita de auxílio para ser elucidado. Porém, espero que minha tradução possa servir não só para uma encenação da peça, mas também para sua leitura. E, é claro que, nada impede que, em uma possível publicação

de *O amante*, o conteúdo apresentado neste Projeto Final possa ser adaptado em formato de paratexto. Assim, termos como, por exemplo, “*detached house*” que foi traduzido como “casa isolada” (Exemplo 20), poderiam ser mais bem contextualizados e seus significados dentro do sistema britânico mais explícitos.

Com relação às estratégias de domesticação e estrangeirização, apresentadas por Schleiermacher (2007) e revisitadas por Lawrence Venuti (1995), quando elas são vistas a partir das posições de desigualdade entre diferentes sistemas culturais, pode-se dizer que ambas apresentam vantagens e desvantagens. Ao se adotar uma estratégia mais domesticadora, se produz um texto de fácil entendimento, mas isso ocorre à custa de elementos linguísticos e culturais de partida. Ao se adotar uma estratégia mais estrangeirizadora, se possibilita ao receptor maior acesso à cultura que é transferida na tradução, mas, no caso de países subalternos, como o caso do Brasil, a estrangeirização pode ser vista como uma forma de submissão ao sistema em posição mais central.

Em minha tradução, a estratégia geral adotada é a descrita por Holmes (1988) e apresentada por Javier Aixelá (2013: 190), isto é, uma domesticação linguística e uma estrangeirização do contexto sociocultural. Talvez o exemplo mais claro disso seja a tradução da expressão “*once bitten twice shy*” (Exemplo 13). Seguindo uma das estratégias sugeridas por Mona Baker (1992: 74), esse dito em inglês poderia ter sido parafraseado, mas, ao invés disso, optei por traduzi-lo por uma expressão corrente no português brasileiro, gato escaldado tem medo de água fria.

À primeira vista, a análise dramaturgica que Patrice Pavis acredita que deve ser efetuada ao se traduzir uma peça parece se enquadrar na questão da impossibilidade do que se espera do tradutor teatral (BASSNETT, 1991: 99). Essa análise, segundo Pavis (2005: 127), envolve uma reconstrução de enredo, espaço, tempo e ideologia do texto e do autor que estão sendo abordados. Neste Projeto Final, isso foi feito em relação a *The lover*. Após ter assistido a peça em diferentes versões e línguas e, principalmente, ter passado pela experiência de traduzi-la em um processo que demandou diversas revisões e pesquisa, acredito que minha intimidade com o texto permitiu que minhas escolhas fossem mais bem orientadas em relação à caracterização dos personagens e ao enredo da peça. Por exemplo, na minha tradução de “*cold supper*” (Exemplo 12), que é uma expressão ambígua, opto por transferi-la com o significado que, a meu ver, é mais adequado considerando a trama da peça.

Por fim, o estudo desenvolvido neste Projeto Final de Curso de Graduação, Letras- Tradução (português-inglês) foi bastante construtivo. A partir dele, pude conhecer melhor o trabalho e o contexto de um dos grandes dramaturgos modernos, Harold Pinter, e refletir, de forma prática e teórica, sobre questões referentes à tradução teatral e à tradução, de modo mais amplo.

Referências

AALTONEN, Sirkku. Rewriting representations of the foreign: the Ireland of Finnish realist drama. **TTR: traduction, terminologie, rédaction**, vol. 9, n. 2, 1996, pp. 103-122.

AIXELÁ, Javier Franco. Itens culturais-específicos em tradução. Tradução de Mayara Matsu Marinho e Roseni Silva. **In-Traduções**, Florianópolis, vol. 5, n. 8, 2013, pp. 185-218.

BAKER, Mona. **In other words: a coursebook on translation**. Londres: Routledge, 1992.

BAKER, Mona; SALDANHA, Gabriela (Orgs.). **Routledge encyclopedia of translation studies**. Londres e Nova York: Routledge, 2009.

BASSNETT, Susan. **Translation studies**. Londres e Nova York: Routledge, 2002.

_____. Translating for the theatre: the case against performability. **TTR: traduction, terminologie, rédaction**, vol. 4, n. 1, 1991, pp. 99-111.

_____. **Comparative literature**. Oxford e Cambridge: Blackwell, 1993.

_____. Culture and translation. In: KUHIWCZAK, Piotr; LITTAU, Karin (Orgs.). **A companion to translation studies**. Clevedon: Multilingual Matters, 2007, pp. 13-23.

BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André. **Constructing cultures: essays on literary translation**. Clevedon: Multilingual Matters, 1998.

_____. **Translation, history and culture**. Londres: Pinter, 1990.

BASSNETT, Susan; TRIVEDI, Harish. **Postcolonial translation: theory and practice**. London: Routledge, 1999.

Consulta ao acervo da Biblioteca Nacional, disponível em <<http://acervo.bn.br/>>.

Consulta ao acervo da Biblioteca Central da Universidade de Brasília, disponível em <<http://consulta.bce.unb.br/>>.

CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro, 14 jun. 1942. Disponível na Hemeroteca Digital Brasileira, < <http://hemerotecadigital.bn.br/>>.

CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro, 24 abr. 1966. Disponível na Hemeroteca Digital Brasileira, < <http://hemerotecadigital.bn.br/>>.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 14 jun. 1942. Disponível na Hemeroteca Digital Brasileira, < <http://hemerotecadigital.bn.br/>>.

DONNELLY, Mark. **Sixties Britain: culture, society and politics.** Harlow: Longman, 2005.

DRABBLE, Margaret. **The Oxford companion to English literature.** Oxford: Oxford University Press, 2000.

EAGLETON, Terry. **Literary theory: an introduction.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem studies. **Poetics today** 11:1, 1990.

GENTZLER, Edwin. **Teorias contemporâneas da tradução.** Tradução: Marcos Malvezzi. São Paulo: Madras, 2009.

GUIA DA FOLHA. São Paulo, 23 set. 2011. Disponível em < <http://acervo.folha.com.br/>>.

HERMANS, Theo. **Translation in systems: descriptive and system-oriented approaches explained.** Manchester: St. Jerome, 2009.

HUGHES, Geoffrey. **An encyclopedia of swearing: the social history of oaths, profanity, foul language, and ethnic slurs in the English-speaking world.** Armonk: M.e. Sharpe, 2006.

KATAN, David. Translation as intercultural communication. In: MUNDAY, Jeremy (Org.). **The Routledge companion to translation studies.** Londres e Nova York: Routledge, 2009. pp. 74-92.

LANDRY, Donna. **The invention of the countryside: hunting, walking and ecology in English literature, 1671–1831.** Hampshire: Palgrave, 2001.

LARAIA, Roque. **Cultura: um conceito antropológico.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

LIMA, Tania Andrade. Chá e simpatia: uma estratégia de gênero no Rio de Janeiro oitocentista. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, Nova Serie, vol. 5,** 1997, pp. 93-130.

LOFTHOUSE, Pamela. The development of English semi-detached dwellings during the nineteenth century. **PIA**, vol. 22, 2012, pp. 83-98.

MARWICK, Arthur. **The sixties**: cultural revolution in Britain, France, Italy, and the United States, c.1958–c.1974. Londres: Bloomsbury Reader, 1998.

Michaelis moderno dicionário da língua portuguesa. Melhoramentos, 2009. Disponível em: < <http://michaelis.uol.com.br/> >.

NASH, Mark G.; FERREIRA, Willians Ramos. **Michaelis dicionário de expressões idiomáticas**: inglês-português. São Paulo: Melhoramentos, 2010.

NEWMARK, Peter. **A textbook of translation**. Hertfordshire: Prentice-Hall, 1988.

PARTRIDGE, Eric. **The Routledge dictionary of historical slang**. Londres e Nova York: Routledge, 2006.

PAVIS, Patrice. Problems of translation for the stage: intercultural and post-modern theatre. In: SCOLNICOV, Hanna; HOLLAND, Peter (Orgs.). **The play out of context**: transferring plays from culture to culture. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, pp. 25-45.

_____. **O teatro no cruzamento de culturas**. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PINTER, Harold. The lover. In: **Plays 2**. Londres: Faber & Faber, 2013.

_____. **A volta ao lar**. Tradução de Millôr Fernandes. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

_____. **A volta ao lar**. Tradução de Millôr Fernandes. São Paulo: Peixoto Neto, 2007.

_____. **Various voices**: Sixty years of prose, poetry, politics 1948-2008. Londres: Faber & Faber, 2009.

PYM, Anthony. Humanizing translation history. **Hermes – Journal of Language and Communication Studies**, nº 42, 2009, pp. 23-49.

RABEY, David Ian. **English drama since 1940**. Harlow: Longman, 2003.

RABY, Peter. **The Cambridge companion to Harold Pinter**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

REBECHI, Rozane Rodrigues. ‘Cachaça’ na tradução de obras literárias brasileiras para a língua inglesa. **TradTerm**, São Paulo, v. 20, 2012, pp. 95-110.

SAYLER, Oliver M. Translation and the theatre. **The North American review**, vol. 215, n. 794, 1922, pp. 109-116.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. Sobre os diferentes métodos de traduzir. Tradução de Celso Braida. **Princípios**, Natal, v. 14, n. 21, jan./jun. 2007.

SHAW, George Bernard. **Santa Joana e Pigmalião**. Tradução de Dinah Silveira de Queiroz, Fausto Cunha e Miroel Silveira. Rio de Janeiro: Delta, 1964.

Site oficial de Harold Pinter, disponível em <<http://www.haroldpinter.org/home/index.shtml>>.

SNELL-HORNBY, Mary. Theatre and opera translation. In: KUHIWCZAK, Piotr; LITTAU, Karin (Orgs.). **A companion to translation studies**. Clevedon: Multilingual Matters, 2007, pp. 106-119.

TANIS, David. A 'cold supper' that goes beyond leftovers. **The New York Times**. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2014/07/23/dining/a-cold-supper-that-goes-beyond-leftovers.html>>, 2014.

TEIXEIRA, Ubiratan. **Dicionário de teatro**. São Luís: Instituto Geia, 2005.

TYMOCZKO, Maria. Translation and political engagement: activism, social change and the role of translation in geopolitical shifts. **The translator**, vol. 6, n. 1, 2000, pp. 23-47.

_____. Translation: ethics, ideology and action. **Massachusetts review**, vol. 47 n. 3, 2006, pp. 442-461.

VENUTI, Lawrence. **The translator's invisibility: a history of translation**. Londres e Nova York: Routledge, 1995.

_____. **The translation studies reader**. Londres e Nova York: Routledge, 2000.

VIOTTI, Sérgio; LEBERT, Nilu. **Sérgio Viotti: o cavalheiro das artes**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

WÄSTBERG, Per. Award ceremony speech. Disponível em <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2005/presentation-speech.html>, 2005.

ZATLIN, Phyllis. **Theatrical translation and film adaptation: a practitioner's view**. Clevedon: Multilingual Matters, 2005.

Anexo

Anexo A) Quadro com texto de partida e texto traduzido.

Removido por questões de direitos autorais.