

A PEÇA *A STREETCAR NAMED DESIRE* EM TRADUÇÃO PARA O
PORTUGUÊS DO BRASIL: ÍNDICES MORFOLÓGICOS E DISCURSO DE
ACOMPANHAMENTOⁱ

*THE PLAY A STREETCAR NAMED DESIRE TRANSLATED INTO BRAZILIAN
PORTUGUESE: MORPHOLOGICAL INDEXES AND ACCOMPANYING
DISCOURSE*



Guilherme Pereira Rodrigues BORGESⁱⁱ
Mestrando em Estudos da Tradução (POSTRAD)
Universidade de Brasília (UnB)
Brasília, Distrito Federal, Brasil
gprborges@gmail.com

Resumo: Este artigo aborda três traduções do inglês para o português do Brasil da peça teatral *A streetcar named Desire* (1947), do dramaturgo estadunidense Tennessee Williams (1911-1983). A primeira tradução, de autoria de Brutus Pedreira, foi publicada em 1976 pela editora Abril Cultural, de São Paulo. A segunda, publicada em 2004 pela editora Peixoto Neto, de São Paulo, traduzida por Vadim Nikitin, e a terceira, publicada em 2008 pela editora L&PM, de Porto Alegre, foi traduzida por Beatriz Viégas-Faria. As três traduções têm o mesmo título, *Um bonde chamado Desejo*. Serão observados nas traduções mais recentes (2004 e 2008) especificamente os índices morfológicos e o discurso de acompanhamento, como delimitados por Marie-Hélène Torres (2011). Em um segundo momento, os textos das traduções serão observados com base no método esboçado por Antoine Berman (1995) para uma crítica produtiva de traduções. A tradução de Brutus Pedreira (1976) é mencionada nessa segunda análise em que se aborda as traduções de uma das falas mais importantes de *Streetcar*, proferida pela personagem Blanche Dubois na cena final da peça. Por fim, busca-se demonstrar, a partir da primeira análise, o papel dos tradutores como importantes agentes no processo de transferência literária do texto de partida e, a partir da segunda análise, busca-se ressaltar um aspecto do texto de Williams que talvez não ficasse aparente caso sua tradução não estivesse sendo problematizada, já que a Crítica da Tradução revela algo que nem a simples leitura, nem a crítica convencional podem revelar, e seu valor está nesse fato.

Palavras-chave: Tradução literária. Tradução teatral. Crítica da Tradução. Tennessee Williams. Um bonde chamado Desejo.

Abstract: This article addresses three different translations from English into Brazilian Portuguese of the play *A Streetcar Named Desire* (1947), by American playwright Tennessee Williams (1911-1983). The first translation was published in 1976 by Abril Cultural in São Paulo, translated by Brutus Pedreira. The second one was published in 2004 by Peixoto Neto, in São Paulo, translated by Vadim Nikitin. The third one was published in 2008 by L&PM in Porto Alegre, translated by Beatriz Viégas-Faria. All three translations have the same title, *Um bonde chamado Desejo*. Specifically, the morphological indexes and the accompanying discourse, as defined by Marie-Hélène Torres (2011), are observed on the two most recent translations (2004 and 2008). Subsequently, based on the method outlined by Antoine Berman (1995) for a productive critique of translations, the texts themselves of the translations are put under scrutiny. Brutus Pedreira's translation (1976) is mentioned in this second analysis in which the translations of Blanche Dubois' most important line on the play are considered. Finally, it is my goal to highlight, from the first analysis, the role of translators as important agents in the process of literary transfer of the source text, and from the second analysis, I seek to emphasize an aspect of Williams' text that perhaps would not be apparent if its translations were not being studied, since Translation

BORGES. *A peça A streetcar named Desire em tradução para o português do Brasil: índices morfológicos e discurso de acompanhamento.*

Belas Infêis, v. 5, n. 3, p. 25-40, 2016.

Criticism has the power to reveal something that not simply reading or conventional criticism can reveal and its value lies in that fact.

Keywords: *Literary translation. Theatre translation. Translation Criticism. Tennessee Williams. A streetcar named Desire.*

Introdução

Para investigar a presença e a visualização da literatura brasileira traduzida para a língua francesa, Marie-Hélène Torres (2011) baseia o seu estudo em trabalhos de teóricos no âmbito dos Estudos da Tradução como Gideon Toury (1980, 1995), José Lambert junto a Katrin van Bragt (1980) e a Hendrik van Gorp (1985), Antoine Berman (1995, 2002, 2012), além de Gérard Genette (2009, 2010), com a sua teoria do paratexto. Como Torres destaca,

a partir desses trabalhos, foi definido um esquema preciso que nos permitiu delimitar a visualização das traduções e, por conseguinte, o estatuto dessas traduções, fundado sobre alguns questionamentos prévios que nos servem de vetor para a análise: como se apresenta a tradução? O que nos mostra o paratexto? (2011, p. 18)

26

Dentre os autores citados, vale destacar o trabalho de Genette. Segundo o teórico, título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, notas marginais, de rodapé, de fim de texto, epígrafes, ilustrações, *release*, orelha, capas, etc., são todos elementos que cercam e prolongam o texto que acompanham para, justamente, *apresentá-lo*, “no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais forte: para *torná-lo presente*, para garantir sua presença no mundo, sua “recepção” e seu consumo, sob a forma, pelo menos hoje, de um livro” (GENETTE, 2009, p. 9).

A contribuição de Genette consiste numa maneira mais ampla de se abordar o conceito de “obra literária”, muitas vezes limitado somente ao texto em si. Como raramente o texto se apresenta nu, sem o reforço e o acompanhamento de determinadas produções, tais elementos não podem ser ignorados. É neles, como destaca Chevrel (1989 apud TORRES, 2011, p. 17), que frequentemente a ideologia por trás da edição aparece de forma mais clara.

Um elemento paratextual pode comunicar uma mera informação, ou, de modo mais comum, pode dar a conhecer uma intenção ou uma interpretação autoral e/ou editorial. Quando se tem uma indicação em uma capa ou uma página de rosto que determinado livro é um *romance*, isso não significa necessariamente “este livro é um romance”, já que uma

asserção definitiva desse tipo não está no poder de ninguém, mas antes “queiram considerar este livro como um romance” (GENETTE, 2009, p. 17).

No Brasil, as traduções *Fim de partida* (2001), *Esperando Godot* (2005) e *Dias felizes* (2010), três importantes peças teatrais do dramaturgo Samuel Beckett, foram publicadas pela editora Cosac Naify dentro da coleção “Prosa do mundo”, apesar do fato de esses trabalhos não se enquadrarem muito bem dentro da definição tradicional de “prosa”, que é mais associada à escrita corrida, sem muita consideração métrica ou rítmica, mais característica de romances ou contos do que de trabalhos dramáticos. Queiram considerar estas obras como trabalhos de prosa.

Baseada no trabalho de Genette, Torres (2011, p. 17) divide em duas categorias os itens que fazem parte do conceito de paratexto do autor. A primeira consiste nos *índices* ou *aspectos morfológicos* que incluem capas, contracapas e páginas de rosto; a segunda consiste no *discurso de acompanhamento*, ou seja, introduções, advertências, prefácios e posfácios das traduções.

Partindo desse arcabouço teórico, para se observar como a peça teatral *A streetcar named Desire* (1947), do dramaturgo norte-americano Tennessee Williams (1911-1983) tem sido apresentada ao público-leitor brasileiro contemporâneo, duas traduções mais recentes da peça serão analisadas quanto às suas composições morfológicas e seus discursos de acompanhamento. As traduções foram feitas, em ordem cronológica de publicação, por Vadim Nikitin (Peixoto Neto, 2004, Tradução 1) e Beatriz Viéguas-Faria (L&PM, 2008, Tradução 2). O texto de partida usado como referência de comparação é a edição da peça publicada em 2009 pela editora Penguin, em Londres, no Reino Unido.

Em uma segunda análise, os textos das traduções em si serão observados com base no método esboçado por Antoine Berman (1995) para uma crítica produtiva de traduções. Uma terceira tradução da peça, de autoria de Brutus Pedreira, publicada em 1976 pela editora Abril Cultural, em São Paulo é, então, mencionada.

1. Índices morfológicos

A streetcar named Desire estreou nos palcos de Nova York no ano de 1947 e, desde então, tem sido aclamada como a obra-prima de Tennessee Williams. Isso se evidencia ao se observar a capa da edição de partida da peça, em inglês, que traz o nome da coleção da editora Penguin em que o livro foi publicado: *Modern classics*. Clássicos modernos que, além dessa e

outras peças de Williams, incluem também trabalhos de prestigiados autores como James Joyce, F. Scott Fitzgerald, Albert Camus, Virginia Woolf e Italo Calvino. Ou seja, Williams está bem acompanhado.

Além dessa informação sobre a coleção na capa, se tem o título da peça em inglês e, acima dele, recebendo maior destaque com uma fonte maior, está o nome do autor. Como pode ser visto na figura 1 a seguir, a capa consiste em uma foto em preto e branco do ator Marlon Brando e da atriz Kim Hunter, que estrelaram como dois dos personagens principais da trama, o casal Stanley e Stella Kowalski, na primeira montagem cênica do texto em 1947 e, também, no filme americano baseado na peça de 1951, dirigido por Elia Kazan, que, igualmente, foi (e ainda é) sucesso de público e de crítica.

Fig. 1 - Capa da edição de partida publicada pela Penguin, em Londres, no Reino Unido, em 2009.

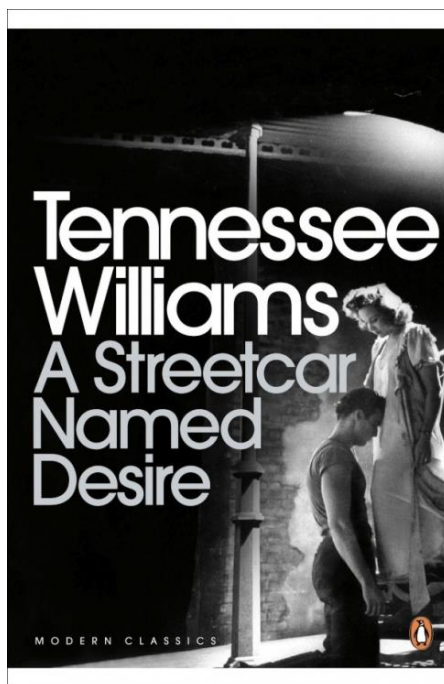


Foto de Eliot Elisofonⁱⁱⁱ.

No verso da capa desta mesma edição, se tem uma indicação de que a peça é introduzida com um texto de Arthur Miller, contemporâneo de Williams e também um importante dramaturgo estadunidense; além de uma citação extraída do periódico britânico *Observer*, que indica que o texto que se tem em mãos constitui-se como “uma das maiores peças teatrais americanas”^{iv3}; e um curto texto com uma breve descrição da peça que ressalta o quanto ela se tornou icônica, sendo “uma das peças mais influentes no século XX”^{v4}.

BORGES. *A peça A streetcar named Desire em tradução para o português do Brasil: índices morfológicos e discurso de acompanhamento*. *Belas Infêis*, v. 5, n. 3, p. 25-40, 2016.

A partir do observado na edição de partida apresentada, já se pode chegar a algumas conclusões: *A streetcar named Desire* é uma peça que desfruta de prestígio não só nos Estados Unidos, seu país de origem, mas que também é aclamada em uma nação que, indiscutivelmente, possui uma tradição dramática e teatral bem mais consistente.

Harold Bloom (2005, p. 7), um dos mais importantes críticos americanos atuais, destaca que, em se tratando de poesia e prosa, os Estados Unidos estão muito bem representados no âmbito da literatura ocidental com trabalhos merecidamente reconhecidos de autores como Walt Whitman, Emily Dickinson, Robert Frost, Wallace Stevens, T. S. Eliot, W. C. Williams, Hart Crane, R. P. Warren, Elizabeth Bishop, Nathaniel Hawthorne, Herman Melville, Mark Twain, William Faulkner, entre outros. Em se tratando de teatro, a lista de autores é menor: Além de Williams, apenas Eugene O'Neill (1888-1953), Arthur Miller (1915-2005), Thornton Wilder (1897-1975), Edward Albee (1928-) e Sam Shepard (1943-) são elencados por Bloom como exemplares eminentes da tradição dramática americana. A situação se complica ainda mais quando se passa dos autores às peças. Quais são as obras teatrais mais importantes a surgir desse contexto? Certamente, segundo Bloom, *A streetcar named Desire*, de Williams, *Long day's journey into night* (1956), de Eugene O'Neill, e *Death of a salesman* (1949), de Arthur Miller. Não são muitas, principalmente ao se considerar o cânone britânico que se mostra de maior relevância, com as contribuições de Shakespeare e dos inúmeros autores ao seu enalço (Oscar Wilde, Bernard Shaw, J. M. Synge, Samuel Beckett, John Osborne, Harold Pinter, Tom Stoppard e Alan Bennett, para citar alguns).

Como a edição de partida, a capa da Tradução 1, de Vadim Nikitin, também traz o nome da coleção em que a peça traduzida foi publicada pela editora Peixoto Neto: “Os grandes dramaturgos”. A coleção tem como objetivo reunir “o que de melhor foi escrito no gênero dramático em 25 séculos: das antigas tragédias gregas até as obras dos melhores dramaturgos contemporâneos”. Entre outras traduções já publicadas nessa coleção, estão trabalhos de alguns dos autores citados neste artigo como *Hamlet* (2004), de Shakespeare, *A importância de ser Fiel* (2007), de Wilde, *A profissão da senhora Warren* (2004), de Shaw, *Longa jornada noite adentro* (2004), de O'Neill e *A volta ao lar* (2007), de Pinter.

Novamente, de acordo com a capa da edição de partida em inglês, a Tradução 1 tem o nome do autor em maior destaque e superior ao título da peça. A imagem na capa também traz dois personagens do texto, Blanche Dubois e Stanley Kowalski, interpretados por atores brasileiros, Leona Cavalli e Milhem Cortaz (figura 2).

Fig. 2 - Capa da Tradução 1 publicada pela Peixoto Neto, de São Paulo, em 2004.
Encenação da tradução em São Paulo, dirigida por Cibele Forjaz, em 2002.

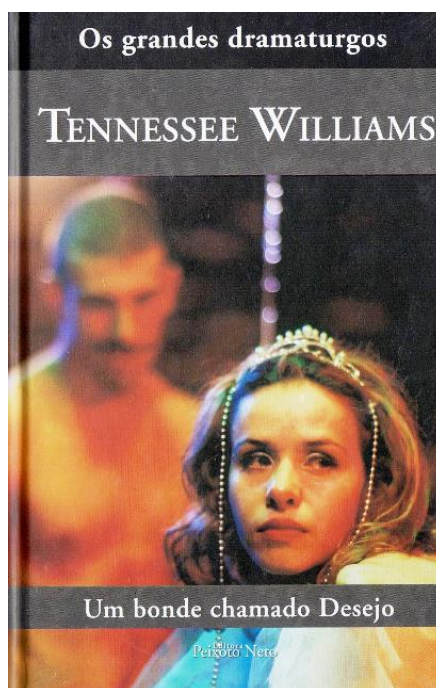


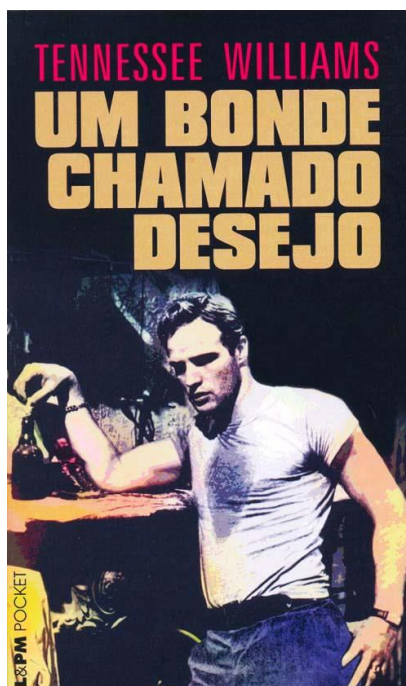
Foto de Lenise Pinheiro.

30

Na capa traseira da Tradução 1, se têm dois curtos parágrafos sobre o autor e a sua posição no sistema literário de partida: “Tennessee Williams foi um dos dramaturgos mais premiados nos EUA e, no auge de seu sucesso, um dos escritores mais requisitados por Hollywood”; e sobre a peça em si: “Williams criou uma das personagens femininas mais marcantes do teatro: Blanche Dubois. Como Flaubert a respeito de Madame Bovary, seu criador poderia dizer: 'Blanche sou eu'”. Fora esses textos, a capa traseira traz informações sobre o patrocínio da coleção em que a obra se insere: além do Ministério da Cultura (através da Lei Rouanet), empresas variadas como Faber-Castell, Tortuga, Ypê, São Martinho, Ripasa e Santa Elisa contribuíram para a publicação do texto traduzido.

A Tradução 2, de 2008, está dentro da coleção Pocket da L&PM, idealizada na década de 1990 em meio a dificuldades financeiras da editora, que inicia esse selo com o objetivo de restabelecer a empresa, oferecendo livros com preço baixo e de fácil distribuição por todo o Brasil. A capa (figura 3) traz o nome do autor e o título da tradução, com o título recebendo maior destaque. A ilustração é uma foto de Marlon Brando, caracterizado como o personagem da peça Stanley Kowalski.

Fig. 3 - capa da Tradução 2, publicada pela L&PM, de Porto Alegre, em 2008.



No verso da capa da Tradução 2, há dois pequenos trechos apresentando o livro. O primeiro é sobre a peça, onde é destacado o fato de que ela é “um triunfo na literatura, no teatro e no cinema (...) aclamada na literatura com o prêmio Pulitzer, no teatro com a magistral interpretação do então novato Marlon Brando e no cinema com o estouro de bilheteria que foi o filme de Elia Kazan”. O segundo trecho, traz dados biográficos sobre o autor, além da menção de que Williams é “um dos grandes dramaturgos americanos do século”.

31

2. Discurso de acompanhamento

Como mencionado, a edição de partida é introduzida por Arthur Miller. Como nenhuma das traduções traz esse texto, vale destacar alguns de seus trechos. Miller, escrevendo em janeiro de 2004, relata se lembrar bem da primeira vez que assistiu a *Streetcar*, antes mesmo de a peça estrear. Nessa ocasião, Miller já pôde perceber a magnitude do texto, “linguagem que fluía da alma”, escancarando portas para um mundo teatral completamente novo e distinto: “essa peça parece tornar possível que o palco expresse qualquer e todas as coisas de um modo tão bonito. O que a primeira produção de *Streetcar* fez, foi fincar a bandeira da beleza nas margens do teatro comercial” (2009, p. ix)^{vi5}.

BORGES. *A peça A streetcar named Desire em tradução para o português do Brasil: índices morfológicos e discurso de acompanhamento*. *Belas Infêis*, v. 5, n. 3, p. 25-40, 2016.

Um segundo texto de acompanhamento, um posfácio (2009, p. 108), consiste em um ensaio-entrevista, de título *The world I live in* (1957), em que Williams entrevista a si mesmo. No texto, Williams levanta questões pertinentes não só à leitura de *Streetcar*, mas de toda a sua obra. Em contraponto à ideia de que seus trabalhos são permeados pela tensão, violência e horror que o autor vê ao seu redor, Williams se pergunta se ele não teria nenhuma mensagem positiva em seu trabalho. Sua resposta vale ser reproduzida:

A necessidade gritante, quase berrante, de um grande esforço humano, em todo o mundo, para conhecermos a nós mesmos e uns aos outros bem melhor, bem o suficiente para admitirmos que ninguém tem o monopólio do certo ou do virtuoso, do mesmo modo que ninguém monopoliza a duplicidade, o mal, e assim por diante. Se essa verdade manifesta fosse o ponto de partida para pessoas, povos e nações, acho que o mundo poderia se desviar do tipo de corrupção que escolhi como o tema alegórico básico das minhas peças como um todo. (...) Não acredito em “pecado original”. Não acredito em “culpa”. Não acredito em vilões ou heróis, mas em caminhos certos ou errados que as pessoas escolhem, não por opção, mas por necessidade ou por certas influências ainda incompreendidas em si mesmas, suas circunstâncias, seus antecedentes” (2009, p. 110-111)^{vii6}.

32

Apesar de esses dois textos se mostrarem de bastante relevância, o primeiro porque Miller efetivamente situa Williams dentro da tradição teatral americana como um autor inigualável e o segundo porque fornece uma autocrítica do autor que ajuda na compreensão do seu modo (nem tão sombrio) de ver o mundo, eles não estão presentes nas traduções da peça para o português. Contudo, isso não quer dizer que elas estejam desamparadas. Como destaca Berman (1995, p. 68)^{viii7}, uma tradução não pode ser deixada “nua”, caso contrário, a *translação* literária não ocorre. Ou seja, é difícil que uma tradução sem o suporte de elementos paratextuais se implante no sistema literário de chegada, e uma obra com a estabelecida importância como a de Williams merece todo o apoio possível para que ocorra uma efetiva transferência literária.

Na Tradução 1, consta um prefácio, de 19 páginas, escrito por Fátima Saadi, tradutora e dramaturga da companhia carioca Teatro do Pequeno Gesto. O prefácio tem o título “Onde estão as neves de outrora?”, em referência ao verso de François Villon (1431-1463) em sua *Ballade des dames du temps jadis* (*Mais ou sont les neiges d'antan?*) que Williams incorpora à peça *The glass menagerie* (1944). Saadi explora a infância conturbada de Williams no sul dos Estados Unidos, lidando com seus problemas de saúde, com a bebedeira e a jogatina do pai e com as crises emocionais da irmã, que a levaram a ser submetida a uma lobotomia. A seguir, Saadi foca o seu ensaio em três peças de Williams, *The glass menagerie* (traduzida no

BORGES. *A peça A streetcar named Desire em tradução para o português do Brasil: índices morfológicos e discurso de acompanhamento*. *Belas Infêis*, v. 5, n. 3, p. 25-40, 2016.

Brasil como *À margem da vida*), *Summer and smoke* (entre nós como *Anjo de pedra*) e *A streetcar named Desire* (*Um bonde chamado Desejo*), que

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

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

Além do prefácio, na Tradução 1 se tem ainda, após o texto traduzido da peça, as notas do tradutor (2004, p. 233), no total de 77, que esclarecem ambiguidades, explicam termos estrangeiros e justificam traduções de elementos de cunho mais cultural, como, por exemplo, a nota 71, vinculada à fala seguinte do personagem Stanley: “Olha só você nessa fantasia de carnaval decadente” (2004, p. 210). Na nota, Nikitin evidencia que o “carnaval” aludido no trecho é, no texto de partida, o *Mardi Gras* de Nova Orleans, “uma das raras cidades norte-americanas possuidoras de uma tradição carnavalesca próxima à brasileira” (2004, p. 241).

Há mais três paratextos de autoria do tradutor: um posfácio de título “Sobre o Desejo” (2004, p. 245), onde ele expõe detalhes sobre o processo de composição do texto de partida e cita algumas encenações importantes de trabalhos de Williams no Brasil, entre elas a primeira produção de *Streetcar* no país, em 1948, com o título *Uma rua chamada Pecado*, que teve como diretor Zbigniew Ziembinski, figura importante no âmbito artístico do século XX, por vezes proclamado como o “pai do moderno teatro brasileiro”. Há também mais algumas notas do tradutor (cinco, no total) na seção “Sobre a tradução” (2004, p. 249), estas de cunho mais geral, não se referindo a passagens específicas do texto. E, por último, há os agradecimentos do tradutor (2004, p. 253).

Mais dois elementos paratextuais de relevância na Tradução 1: após os agradecimentos de Nikitin, está o “Dossiê Tennessee Williams” (2004, p. 255) que conta com uma cronologia da vida do autor; e uma seção dedicada a “Sugestões de leitura” (2004, p. 263) com bibliografia de trabalhos sobre Williams publicados no Brasil.

Em relação aos elementos paratextuais da Tradução 2, há uma apresentação de três páginas feita pela tradutora Beatriz Viégas-Faria (2008, p. 9). No texto, a tradutora também

destaca a complicada infância de Williams e cita a introdução de Miller, presente na edição de partida.

Um segundo elemento paratextual na Tradução 2 está depois do texto da peça, ao final do livro: a seção “Sobre a tradutora” (2008, p. 158), que traz um parágrafo sobre a formação de Viégas-Faria: sua passagem pelas universidades Federal do Rio Grande do Sul, Pontifícia Católica do Rio Grande do Sul e de Warwick, na Inglaterra; e sobre o seu trabalho com a tradução literária que é focado, especialmente, em textos de Shakespeare.

Há um total de cinco notas de rodapé da tradutora espalhadas pelo texto.

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

34

Williams escolhe como epígrafe de *A streetcar named Desire* os seguintes versos de *The broken tower*, do poeta Hart Crane^{ix8}:

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

Vale ressaltar que Williams sempre fez questão de reproduzir as epígrafes de suas peças nos programas entregues aos espectadores das encenações, tornando-as acessíveis não só a quem veio a ler o texto publicado, mas também a quem o assistiu encenado.

Antes do sumário e da “Apresentação” na Tradução 2, está a epígrafe em duas versões: em inglês, como reproduzida acima, e traduzida para o português da seguinte maneira por Viégas-Faria:

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

Desde quando descobriu o trabalho de Crane, em 1936, o autor passou a ser para Williams um exemplo e modelo a ser seguido em suas obras. Williams disse que queria reproduzir, no teatro, poesia da estatura da de Crane, que, para Williams, foi o maior poeta americano desde Walt Whitman. Como destaca Linda Dorff,

embora Williams viesse a reconhecer a influência de dezenas de escritores ao longo de sua carreira, ele se identificava mais fortemente com Crane, frequentemente listando paralelos entre as suas vidas: ambos cresceram em famílias repressivas de classe média com mães poderosas, ambos eram homossexuais, ambos vivenciaram o desejo como uma força corrosiva e destrutiva, ambos tiveram crises de loucura e sofriram de alcoolismo e ambos eram comprometidos com a sua arte acima de tudo^{x9}. (DORFF apud BLOOM, 2007, p. 86)

Mais uma semelhança entre Crane e Williams é que a poesia e o drama não foram capazes de salvar nenhum dos dois. Crane termina a sua vida se jogando ao mar do Caribe, aos 32 anos, incapaz de lidar com a magnitude do seu dom criativo, como se evidencia em *The broken tower*, um de seus últimos poemas compostos e uma verdadeira elegia ao seu eu poético. Quanto a Williams, o autor sofre um declínio gradual a partir da década de 1950. A falta de sucesso de suas peças, a morte de seu companheiro, Frank Merlo, em 1963, e o abuso cada vez mais intenso de drogas, medicamentos e álcool para aliviar a depressão são todos fatores que contribuíram para a degradação do autor, que culmina em sua morte, sozinho, asfixiado em um hotel de Nova York, no ano de 1983.

35

3. As traduções

Até o momento, este artigo focou nos elementos paratextuais das traduções analisadas. Embora esse estudo tenha mérito e relevância por si só, vale também observar trechos das traduções de fato, mesmo que apenas brevemente. Essa análise é guiada principalmente pelos escritos de Berman, que em *Pour une critique des traductions: John Donne* (1995) objetiva traçar um método para uma crítica produtiva de traduções que venha a substituir a prática de cotejo e de análise comparativa, ambos métodos que podem, muitas vezes, se voltar à denúncia e ao julgamento dos textos traduzidos, fazendo da crítica um jogo dos sete erros em que o texto de partida é absoluto e as traduções sempre errôneas. A seguir, busca-se iluminar uma notável passagem do texto de partida, destacando como a escolha tradutória de um único vocábulo, um “mero detalhe”, pode influenciar na leitura de toda a obra.

Uma das falas mais importantes de *Streetcar* e, também, de todo o teatro moderno é proferida pela personagem Blanche na cena final da peça: “*Whoever you are – I have always depended on the kindness of strangers*” (2009, p. 106). Essa enunciação é direcionada ao médico que vem buscá-la na casa da irmã para levá-la a um sanatório. Ao contrário da enfermeira, que anteriormente tentava arrastar Blanche e que sugeriu colocá-la em uma camisa de força, o médico percebe que tudo o que ela quer é manter um pouco de dignidade nesse momento tão indigno. O médico, então, se dirige a ela com gentileza e cortesia e Blanche se apoia no seu braço para ser guiada para fora dali, dizendo a fala em questão. Miller (2009, p. x) conta que ainda se lembra, quase 60 anos depois da primeira vez que assistiu à peça, dos suspiros da plateia ao ouvir essa última frase da personagem.

Na Tradução 1, o trecho foi traduzido da seguinte forma: “Seja você quem for – eu sempre dependi da gentileza de estranhos”. Na Tradução 2, “Seja você quem for... eu sempre dependi da bondade de estranhos”. Fora a pontuação, a diferença entre as duas traduções está nas alternativas para “*kindness*”, Nikitin: “gentileza”; Viégas-Faria: “bondade”.

Antes de explorar a diferença entre esses dois termos e as suas implicações no texto, é necessário ressaltar uma terceira tradução publicada da peça, feita por Brutus Pedreira, que não foi abordada nas seções anteriores deste artigo. Também com o título *Um bonde chamado Desejo*, a tradução foi feita para ser encenada em 1963, mas só foi publicada pela editora Abril Cultural em 1976. Por muito tempo, essa foi a única tradução publicada de *Streetcar* no Brasil. Pedreira traduz a célebre fala de Blanche do seguinte modo: “Seja o senhor quem for... eu sempre dependi da bondade dos estranhos...” (1976, p. 208).

Nikitin se desvia da tradição de modo bastante consciente escolhendo para “*kindness*” “gentileza”, em vez de “bondade”. O tradutor alude à estabelecida tradução de Brutus Pedreira e destaca em uma de suas notas (2004, p. 250-251) que, embora os dois termos em português compartilhem, em certa medida, o mesmo campo semântico, “gentileza” atende melhor ao termo de partida (*kindness*), já que a sua raiz está além do “bom” aludido em “bondade” – conceito esse que, como apresentado na seção anterior, é dúbio para Williams. Se não existem vilões nem heróis, bondade e maldade são ambas noções, na melhor das hipóteses, incertas; na pior, irrisórias. O máximo que se pode esperar de estranhos é gentileza que nem sempre é gratuita: pode ser que a do médico não passe de um subterfúgio para levar Blanche à ambulância, onde, talvez, a camisa de força a esteja aguardando.

Viéguas-Faria retoma a tradução/tradição estabelecida por Pedreira que, de certo modo, consiste em uma maneira mais positiva de ver o final da personagem Blanche. Após ter vivenciado a traição e a morte do marido, mais as mortes dos membros da sua família, ter perdido a sua propriedade, ter sido demitida de seu trabalho e ter sido estuprada por seu cunhado, talvez, no sanatório, Blanche de fato vá encontrar um pouco de *bondade* verdadeira pela primeira vez na vida.

Considerações finais

Neste artigo, três traduções da peça *A streetcar named Desire* foram estudadas. As traduções foram feitas por Brutus Pedreira (1976), Vadim Nikitin (2004) e Beatriz Viéguas-Faria (2008), as três com o título *Um bonde chamado Desejo*. A edição do texto de partida utilizada como parâmetro referencial foi a publicada pela Penguin, no Reino Unido, em 2009.

As traduções de Nikitin e Viéguas-Faria receberam atenção especial, tendo seus índices morfológico e discursos de acompanhamento analisados. Em relação aos índices, é bastante notável que as capas das três principais versões da obra aqui apresentadas remetam a encenações da peça e ao filme baseado nela, principalmente considerando que, no meio literário, existe uma longa tradição aristotélica de fragmentação da prática teatral nos elementos distintos do texto e da performance, em que o texto dramático é privilegiado em detrimento da apresentação teatral. *A streetcar named Desire* e suas traduções vêm mostrar que essa divisão não é muito positiva e que é difícil desassociar o texto teatral de seu histórico nos palcos domésticos e estrangeiros e também nas telas. Como destaca Berman (2002, p. 24-25), uma obra verdadeiramente literária desdobra-se sempre em um horizonte de tradução e transtextualidade. Adaptadas para performance nos palcos ou no cinema, essas produções contribuem para a legitimação e ampliação da obra de partida, renovando o interesse no trabalho do autor e também na sua tradição.

Em relação ao discurso de acompanhamento, percebem-se nas duas traduções analisadas as figuras dos tradutores não só como responsáveis pela tradução efetiva, mas também como importantes agentes no processo de transferência literária (translação) do texto de partida, engajando-se na produção de paratextos que contribuem para o movimento da obra. Na Tradução 1 (2004), a presença do tradutor é mais proeminente que na Tradução 2 (2008), mas ambas se apresentam devidamente amparadas na medida do que permitem seus projetos editoriais (a Tradução 2 é uma edição de bolso, enquanto que a 1, não).

Por fim, um trecho das traduções foi observado. Uma das mais famosas falas da peça e do teatro americano é abordada, e isso permitiu que fosse observado um aspecto do texto que talvez não ficasse aparente caso a sua tradução não estivesse sendo problematizada. Segundo Berman (2002, p. 21), a Crítica da Tradução revela algo que nem a simples leitura, nem a crítica convencional podem revelar, e está nesse fato o seu valor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BECKETT, Samuel. *Fim de partida*. Tradução de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

_____. *Esperando Godot*. Tradução de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. *Dias felizes*. Tradução de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard, 1995.

_____. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica – Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: Edusc, 2002.

_____. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tradução de Marie-Hélène Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Florianópolis: Copiart, PGET/UFSC, 2012.

BLOOM, Harold (Ed.). *Tennessee Williams's A streetcar named Desire*. Philadelphia: Chelsea House, 2005.

_____. *Bloom's modern critical views: Tennessee Williams—updated edition*. Nova York: Infobase, 2007.

CHEVREL, Yves; BRUNEL, Pierre. *Précis de Littérature Comparée*. Paris: PUF, 1989.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

_____. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução de Cibele Braga, Erika Viviane, Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda e Miriam Vieira. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

LAMBERT, Jose; VAN BRAGT, Katrin. *“The Vicar of Wakefield” en langue française: Traditions et ruptures dans la littérature traduite*. Leuven: KUL, 1980.

LAMBERT, José; VAN GORP, Hendrik. On describing translations. In: HERMANS, Theo (Org.), *The manipulation of literature: studies in literary translation*. Nova York: St. Martins, 1985.

O'NEILL, Eugene. *Longa jornada noite a dentro*. Tradução de Helena Pessoa. São Paulo: Peixoto Neto, 2004.

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

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução de Millôr Fernandes. São Paulo: Peixoto Neto, 2004.

SHAW, George Bernard. *A profissão da senhora Warren*. Tradução de Cláudio Mello e Souza. São Paulo: Peixoto Neto, 2004.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. *Traduzir o Brasil literário: paratexto e discurso de acompanhamento*. Volume 1. Tradução do francês de Marlova Aseff e Eleonora Castelli. Copiart: Tubarão, 2011.

TOURY, Gideon. *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: Porter Institute, 1980.

_____. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: Benjamin, 1995.

WILDE, Oscar. *A importância de ser Fiel*. Tradução de Eduardo Tolentino e Brian Penido Dutt-Ross. São Paulo: Peixoto Neto, 2007.

WILLIAMS, Tennessee. *A streetcar named Desire*. Londres: Penguin, 2009.

_____. *Um bonde chamado Desejo*. Tradução de Brutus Pedreira. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

_____. *Um bonde chamado Desejo*. Tradução de Vadim Nikitin. São Paulo: Peixoto Neto, 2004.

_____. *Um bonde chamado Desejo*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2008.

iEste artigo se refere à pesquisa sendo desenvolvida no âmbito do POSTRAD/UnB sob orientação da Profa. Dra. Válmi Hatje-Faggion. Na dissertação, um panorama mais completo e um estudo mais aprofundado são apresentados sobre as traduções da obra em questão, a fim de demonstrar como a peça teatral *A streetcar named Desire* foi traduzida e veicula no Brasil.

ii Guilherme Pereira Rodrigues BORGES – Bacharel em Letras/Tradução – Inglês (2014) pela Universidade de Brasília (UnB). Mestrando em Estudos da Tradução (POSTRAD/UnB), bolsista CAPES-DS.

Currículo lattes Guilherme Pereira Rodrigues BORGES. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/4159373140920624>

iii Responsabilizo-me pela reprodução das imagens neste artigo, que foram obtidas das páginas na internet das próprias editoras com vistas de divulgar as edições em questão: <https://www.penguin.com.au/products/9780141190273/streetcar-named-desire>
<http://www.peixotoneto.com.br/um-bonde-chamado-desejo.html>;
http://www.lpm.com.br/site/default.asp?Template=../livros/layout_produto.asp&CategoriaID=619066&ID=5462

91
iv Tradução nossa: “*one of the greatest American plays*”.

v Tradução nossa: “*one of the most influential plays on the twentieth century*”.

^{vi} Tradução nossa: "*this play made it seem possible for the stage to express any and all things and do so beautifully. What Streetcar's first production did was to plant the flag of beauty on the shores of commercial theater.*"

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

^{viii} "*L'étayage de la traduction comprend tous le paratextes qui viennent la soutenir: introduction, préface, postface, notes, glossaires, etc. La traduction ne peut pas être "nue" sous peine de ne pas accomplir la translation littéraire.*"

^{ix} Hart Crane (1899-1932), poeta lírico estadunidense nascido em Garrettsville, Ohio, que ocupa um local de destaque no cânone moderno norte-americano. Em vida, publicou apenas dois livros de poesia, *White Buildings* (1926) e *The Bridge* (1930).

^x Tradução nossa: "*Although Williams acknowledged the influence of dozens of writers throughout his career, he identified most strongly with Crane, frequently cataloging parallels between their lives: both grew up in repressive, middle-class families with powerful mothers, both were homosexual, both experienced desire as a consuming, destructive force, both had bouts of madness and suffered from alcoholism, and both were committed to their art above all else.*"