U.PORTO

FLUP FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO

Dissertação de Mestrado
Mestrado em Tradução e Serviços Linguísticos

Hedda Gabler de Henrik Ibsen
A tradução do texto dramático:
Entre a Equivalência e a Adaptação

Márcia F. S. Gonçalves

M

2019

Márcia Fernanda Silva Gonçalves

Hedda Gabler de Henrik Ibsen
A Tradução do texto dramático: Entre a Equivalência e a Adaptação

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Tradução e Serviços Linguísticos, orientada por Maria Alexandra Guedes Pinto, coorientada por Jorge Bastos da Silva

Faculdade de Letras da Universidade do Porto
Setembro de 2019

Hedda Gabler de Henrik Ibsen
A Tradução do texto dramático: Entre a Equivalência e a Adaptação

Márcia Fernanda Silva Gonçalves

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Tradução e Serviços Linguísticos, orientada por Maria Alexandra Guedes Pinto, coorientada por Jorge Bastos da Silva

Membros do Júri

Orientadora: Professora Doutora Alexandra Guedes Pinto
Presidente do Júri: Professor Doutor Thomas Juan Husgen
Arguente: Professor Doutor Gonçalo Vilas-Boas

Classificação obtida: 16 valores

“Everything is possible. The impossible just takes longer”

Dan Brown

“Life is not easy for any of us. But what of that? We must have perseverance and above all confidence in ourselves. We must believe that we are gifted for something and that this thing must be attained.”

Marie Curie

Índice

Declaração de honra.....I
Dedicatória II
Agradecimentos.....IV
Resumo V
Abstract VI
Índice de Tabelas.....VII
Índice de Figuras..... VIII
Lista de abreviaturas e siglas.....IX
Introdução .....- 1 -
1. Metodologia e materiais .....- 6 -
1- Metodologia.....- 6 -
1.1- Levantamento bibliográfico.....- 7 -
2. Enquadramento teórico.....- 8 -
2.1- Os Estudos de Tradução .....- 8 -
2.2- Tradução no teatro.....- 12 -
2.2.1- Problemas na tradução dramática.....- 16 -
2.2.1.1- Equivalência .....- 17 -
2.2.1.2- Adaptação.....- 19 -
2.2.1.3- Representabilidade.....- 22 -
3. *Hedda Gabler* de Henrik Ibsen.....- 25 -
3.1- Henrik Ibsen.....- 25 -
3.1.1- *Hedda Gabler*.....- 26 -
3.2- *Hedda Gabler* em Portugal.....- 30 -
3.2.1- *Hedda Gabler* de Freire de Andrade .....- 32 -
3.2.2- *Hedda Gabler* de Francis Henrik Aubert.....- 34 -
3.2.3- *Hedda* de José Maria Vieira Mendes.....- 35 -
3.3- *Hedda Gabler* de Una Ellis-Fermor.....- 36 -
4. Análise de *Hedda Gabler* de Freire de Andrade.....- 37 -

4.1- Problemas na Tradução ..... - 37 -

4.1.1- Omissões ..... - 38 -

4.1.2- Acréscimos ..... - 42 -

4.1.3- Questões linguístico-discursivas ..... - 46 -

4.1.3.1- Correspondência Semântica ..... - 46 -

4.1.3.2- Domesticação ..... - 53 -

4.1.3.3- Expressões Religiosas ..... - 56 -

4.1.3.4- Interjeições ..... - 59 -

4.1.3.5- Valor Ilocutório e o Valor da Pontuação no Teatro ..... - 63 -

4.1.4- Notas de Rodapé ..... - 66 -

5. Repercussões dos problemas de tradução na receção da obra *Hedda Gabler* - 70 -

5.1- Diferenças que alteram o objetivo da peça ..... - 71 -

5.1.1- Tradução Problemática ..... - 72 -

5.1.2- Personagens ..... - 73 -

5.1.3- Ação ..... - 75 -

5.1.4- Estado emocional ..... - 76 -

5.1.5- Espaço ..... - 77 -

6. Considerações Finais ..... - 79 -

7. Bibliografia e referências ..... - 84 -

7.1 Bibliografia primária ..... - 84 -

7.2 Bibliografia secundária ..... - 84 -

7.3 Peças *Hedda Gabler*: ..... - 88 -

7.4 Sitografia ..... - 88 -

8. Anexos ..... - 90 -

Anexo 1: Ocorrências de Omissões ..... - 90 -

Anexo 2: Ocorrência de Acréscimos ..... - 93 -

Anexo 3: Ocorrências de Falta de Correspondência Semântica ..... - 98 -

Anexo 4: Ocorrências em Expressões Religiosas ..... - 121 -

Declaração de honra

Declaro que a presente dissertação é de minha autoria e não foi utilizado previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (afirmações, ideias, pensamentos) respeitam escrupulosamente as regras da atribuição, e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referenciação. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

Dedicatória

Querida Hedda,

Também eu já caminhei nos teus passos. Incapaz de estar com alguém com quem tinha uma química inegável pelos desejos não concretizados, de uma realidade incontrolável que eu imaginava. Estava a fazer de mim tão louca quanto tu. Tão boa atriz quanto tu. A minha arma escolhida, no entanto, era outra, e o gatilho não cheguei a pressioná-lo, não faltou muito. Ainda assim, as cicatrizes, debaixo da pele, na camada cerebral, permanecem. Deixei para trás os dois amores, reencontrei regeneração na escrita, tinha-a esquecido. Então aí matei, destruí, ainda que tudo em palavras, tudo em papel. Eu também não consigo suportar a ideia de uma criança dentro de mim, mas espero um dia adotar, para resgatar algum ser indesejado, da miséria de não ser amado. Nós somos amadas e desejadas, Hedda, mas porque não nos vemos a nós mesmas da mesma forma que os outros que nos adoram? O que aconteceu de mal e quando? Foi sequer culpa nossa? Era simplesmente suposto ser assim? Fico satisfeita por, hoje, te poder dizer que podemos ser (ainda que nem sempre completamente) quem queremos ser, temos esse poder, essa permissão (ainda que nem sempre), desde que foquemos a nossa mente no que queremos, de certa forma como tu fazes muitas vezes. Eu sou uma Hedda. A maior parte das pessoas consideram-me antes uma Thea. No fundo suponho que tenham razão. Até uma Rina… Os brindes de um corpo orgânico. Fico doente vezes sem conta, afasto as pessoas por causa disso, não quero que ninguém se torne uma Juliane, aí sim, preferia pressionar o gatilho, a não ser que pudesse ditar os meus mundos. Pudeste fazer tantas coisas que quero mais do que qualquer possas imaginar Hedda. Viajar, mas com alguém que preste atenção. Partilhar um lar, não só uma casa como tu fizeste, não a construirei com pilares de mentiras. Minha querida Hedda, és imortal. Tentamos agradar a todos não é? E a nós mesmas… mas uma frustração começa a assentar, nada é alguma vezes suficiente. Para quê Hedda? E depois fazem-te isto querida Hedda! Que coisa terrível, distorcerem-te as palavras, alterá-las daquela forma, queimem todos esses manuscritos! A grande diferença entre tu e eu: tenho a sorte de encontrar, ocasionalmente, amizades que me levantam e fazem olhar o mundo e ver beleza. Não sei exatamente onde encontro a esperança na escuridão, mas não me

tornarei assim tão facilmente na tua última página. Talvez esteja melhor sem o meu Ejlert, mas compreendo a tua dor de quando se o olha nos olhos ou ouve aquela voz cativante. Um Jorgen dispenso por completo. Brack's são aos molhos, mas livro-me facilmente deles. Tem de existir um propósito. As correntes temos de as conseguir quebrar, podem ficar cicatrizes Hedda, mas não pretendo ser a minha própria queda, não como tu, não como a Julieta, não como Sarah Kane, não como tantas outras e tantos outros. Foi o teu final que te imortalizou Hedda, não te consigo imaginar de outra maneira, pergunto-me se o Henrik o fez. Obrigada por me teres permitido manter a sanidade mesmo perante a vontade de dar a arma ao Freire de Andrade, se não mesmo as duas, não fosse a primeira não resultar.

Agradecimentos

Devo, em primeiro lugar, expressar a minha sincera gratidão pelo apoio incondicional da professora Maria Alexandra Pinto, pelo voto de confiança, por ser um exemplo de excelência enquanto professora e mentora. Assim como agradecer a engenhosa ajuda do professor Jorge Bastos. Sem estes dois seres, dotados de uma capacidade genial, a minha vontade teria sido muito menor, como também teria sido muitíssimo mais difícil ultrapassar os obstáculos que foram surgindo. Pelas questões que propuseram, sem as quais o meu crescimento pessoal e o desenvolvimento desta dissertação não teriam sido os mesmos, um sentido obrigada.

Tenho a agradecer a todos os restantes docentes deste mestrado, pelas competências com que nos dotaram, pelas ferramentas que nos apresentaram, pela mestria que demonstraram e transmitiram e pelo encorajamento constante. Na mesma medida, devo reconhecer a Faculdade de Letras pela sua excelência no plano de estudos deste mestrado, mas gostaria de referir, ainda assim, a pena que sinto da falta de uma vertente de tradução literária.

Ainda acerca da comunidade deste mestrado, não poderia deixar de fazer referência àquela que foi a turma mais afetuosa, entusiástica, cordial e auxiliante de que tive o gosto de fazer parte.

Quero agradecer à minha família e amigos pelo seu apoio e encorajamento ao longo de todo este percurso. Em particular aos meus pais, à minha mãe que perante a minha enfermidade me acompanhou à universidade e ao meu pai pela preocupação e apoio. Ao meu irmão que sempre me apoiou incondicionalmente e que sem os seus preciosos conselhos, nunca teria escolhido um mestrado em tradução.

O meu obrigada ao Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, assim como à Biblioteca da FLUP. Também, de forma indireta ao Professor Gonçalo Vilas-Boas cujas doações ao ILC Margarida Losa permitiram o acesso a obras, também elas, fundamentais para esta dissertação.

Um importante agradecimento aos meus animais de estimação, por manterem a minha sanidade mental, assim como aos meus alter egos, que tomaram o controlo de cada vez que faltava a vontade de escrever.

Resumo

A tradução dramática é uma das áreas de estudo, dentro da área dos Estudos de Tradução, à qual tem sido dada menos atenção, apesar da imensidão de traduções efetuadas dentro do universo do teatro, assim como da quantidade de indivíduos que esta forma de comunicação, o teatro, especialmente aquele para as massas, abrange. *Hedda Gabler* de Henrik Ibsen, publicada pela primeira vez em 1890, é, atualmente, uma das peças teatrais mais representadas em palco de sempre, contando, também, com inúmeras traduções para uma vasta quantidade de línguas, adaptações escritas para teatro, televisão e cinema. O corpus utilizado é uma tradução desta peça, por Feire de Andrade, publicada pela Editorial Presença em 1968. Trata-se de uma tradução indireta feita a partir de uma versão de Una Ellis-Fermor, publicada pela *Penguin Classics* em 1950. É a primeira de que há registo em Portugal e manteve-se a única tradução durante quarenta anos. O principal objetivo a que esta dissertação se propõe passa pela análise desta tradução de Freire de Andrade, com o intuito principal de estabelecer aspetos da tradução que comprometem o texto de partida e por consequência também o próprio texto original e possíveis adaptações para teatro. Os estudos e teorias desenvolvidas e propostas por Susan Bassnett são o plano central do enquadramento teórico que assiste esta dissertação, acompanhado por Christine Zurbach e autores dos Estudos de Tradução como Lawrence Venuti e Eugene Nida, os quais propõem, de variadas formas, a equivalência na tradução. Após a identificação do tipo e frequência das ocorrências relevantes na tradução, verificaram-se incidentes de vários tipos, a saber: omissões, acréscimos, falta de correspondência semântica, falta de correspondência ilocutória e alterações da pontuação. Também se denota que as expressões religiosas sofreram domesticação e a funcionalidade das notas de rodapé numa peça de teatro não corresponde à de outros tipos de texto. Compreende-se, a partir dos resultados obtidos nesta análise comparativa, que as diferenças subversoras do objetivo e das mensagens da peça geram repercussões que se podem considerar menos positivas.

Palavras-chave: Teatro, Equivalência, Adaptação, Henrik Ibsen, *Hedda Gabler*, Tradução

Abstract

Theatre translation is a field of study to which comparatively little attention has been given within Translation Studies, despite the vast amount of translations that have been completed within the theatre universe and the number of individuals this form of communication has contact with, especially by way of theatre for the masses. *Hedda Gabler* by Henrik Ibsen, published for the first time in 1890, is, as of today, one of the most frequently staged theatre plays ever; in addition, it has been translated on numerous occasions into many languages, as well as adapted for the theatre and produced for television and cinema. The corpus used for this dissertation is a translation of the play by Freire de Andrade published by Editorial Presença in 1968. It is an indirect translation, from a version by Una Ellis-Fermor, published by Penguin Classics in 1950. It is the first version on record in Portugal and it remained the only translation of this play for forty years. The main objective of this dissertation is the analysis of Freire de Andrade's translation, with the main purpose of establishing the incidents which compromise the source text and, consequently, the original text, as well as possible theatre productions of this translation of the original play. The studies and theories developed and proposed by Susan Bassnett are at the centre of the theoretical framework that supports this dissertation, in conjunction with Christine Zurbach and authors from Translation Studies, such as Venuti and Nida, who propose, in various ways, fidelity (equivalence) in translation. After the identification of the type and frequency of the occurrences of incidents in the translation; omission, addition, lack of semantic equivalence, semantic and locutionary value, and changes in punctuation were verified. It was also found that religious expressions were subjected to domestication and that the functionality of the footnotes in a theatre play does not correspond to their function in other texts. It was understood, from the results, that the differences which alter the objective and original message produce repercussions that can be considered negative.

Keywords: Theatre, Equivalence, Adaptation, Henrik Ibsen, *Hedda Gabler*, Translation

Índice de Tabelas

Tabela 1: Número de ocorrências de falta de correspondência semântica

Tabela 2: Ocorrências de falta de correspondência em didascálias

Tabela 3: Ocorrências de domesticação

Tabela 4: Exemplos de ocorrências nas expressões religiosas

Tabela 5: Ocorrência de interjeições/Marcadores Discursivos

Tabela 6: Alterações a interjeições e adoção de interjeições

Tabela 7: Exemplos de ocorrências de alteração de atos ilocutórios

Índice de Figuras

Figura 1: Capa da obra, Hedda Gabler, Ed. Presença, 1968

Lista de abreviaturas e siglas

FLUL – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

FLUP – Faculdade de Letras da Universidade do Porto

ING – Inglês

MTSL – Mestrado em Tradução e Serviços Linguísticos

PT – Português (Europeu)

TC – Texto de chegada

TP – Texto de partida

Introdução

A peça de teatro *Hedda Gabler*, da autoria do dramaturgo norueguês Henrik Ibsen, publicada pela primeira vez em 1890, tornou-se um fenómeno mundial. Ao mesmo tempo, é uma obra que conta com uma vasta quantidade de adaptações para televisão e cinema.

Esta dissertação tem como objeto de estudo uma das traduções, efetuadas para português europeu, desta importante obra do panorama literário mundial, especificamente, a tradução efetuada por Freire de Andrade e publicada pela Editorial Presença, em 1968.

O enorme sucesso, quer do autor, quer desta peça em específico, foi um dos motivos que levaram à escolha da mesma para análise. Já a versão de Freire de Andrade foi selecionada pela notoriedade que a Editorial Presença ganhou no mercado português e pelo facto de esta ser a primeira edição publicada da peça *Hedda Gabler*, de que há registo.

Além do mais, sendo o teatro a base formativa anterior da autora desta dissertação, a análise de uma peça de teatro e o estudo da sua tradução tornam-se temas particularmente aliciantes e motivadores. Mais ainda, sabendo, *a priori*, que se trata de uma área pouco abordada pelos Estudos de Tradução, em Portugal.

Temos como objetivo primário determinar as divergências entre a versão traduzida da peça *Hedda Gabler*, referenciada acima, e o texto de partida, assim como as repercussões que essas divergências têm para com o texto de partida de Una Ellis-Fermor (1950). Para a concretização deste estudo foi primeiramente transcrita a obra de Freire de Andrade, posteriormente colocada lado a lado, em tabela, com o texto de partida. Após a conclusão destas etapas, passou-se à análise da versão portuguesa (TC) em termos comparativos com a versão inglesa (TP).

A tradução, por si só, representa uma tarefa que podemos apelidar de árdua, não só, pela vasta extensão das áreas de especialidade que abrange, como também pelo elevado nível de conhecimentos linguísticos e culturais, quer da língua/cultura de chegada quer

da língua/cultura de partida, necessário para a obtenção de uma tradução fiel ao texto de partida.

Seria de esperar encontrar na obra de Freire de Andrade, numa obra não assumida pelo tradutor como adaptação, não uma reescrita, mas uma tradução fiel do texto de partida. Este facto torna-se ainda mais evidente, dada a responsabilidade que recai sobre o tradutor, aquando de quaisquer escolhas feitas ao longo da tradução e dadas as supostas consequências subjacentes a estas decisões. Há, ainda, que ter em consideração as repercussões no público, tanto leitor como observador, caso a tradução chegue ao palco.

O teatro foi, é e continuará a ser, produzido para um elevado número de espectadores provocando impacto não só ao nível pessoal, mas, sobretudo, ao nível de toda uma comunidade e da sua cultura, sendo transmissor de interculturalidade e produtor de aculturação.

Partindo deste princípio, da transmissão de interculturalidade, que se aplica à tradução em geral, podemos dizer que uma tradução fiel transmite, de forma leal, a forma e conteúdo do texto de partida, completando assim o seu objetivo.

Em oposição, uma tradução com erros de equivalência falha na transmissão desse conteúdo e o seu objetivo fica por completar. Mais ainda, acresce a questão de até que ponto difunde um conteúdo errado que influencia negativamente tanto a obra como o autor.[1]

O leitor comum, ao ler uma obra, rapidamente culpa o autor por gostar ou não da obra que está a ler, esquecendo-se, na maior parte das vezes, que aquilo que lê nem sempre são as palavras exatas do autor, mas sim a interpretação que o tradutor fez dessas palavras.

[1] Neste caso, como estamos a analisar uma tradução feita a partir de uma outra tradução, os problemas encontrados na versão portuguesa afetam tanto o autor da obra original Henrik Ibsen, como o próprio autor da tradução para inglês, Una Ellis-Fermor, que constituiu o texto de partida da tradução portuguesa. Preocupa-nos, todavia, sobretudo, o impacto que a má tradução para o português teve/possa ter na receção da obra original de Henrik Ibsen junto do público português, que, dificilmente, terá acesso à obra a não ser na versão traduzida, dada a provável escassez de falantes do português com fluência na língua norueguesa.

O caso em análise nesta dissertação, *Hedda Gabler* de Henrik Ibsen, traduzido por Freire de Andrade, toma especiais contornos no que diz respeito àquilo que é fiel[2] e àquilo que não o é. Sendo este «aquilo que não o é» o que aqui consideramos como uma adaptação.

O estudo de um caso como este torna-se relevante, devido ao facto de esta peça em particular ser extremamente difícil de encontrar no setor livreiro português, seja ela a partir da tradução de Freire de Andrade, publicada em 1968, ou de outras traduções. Considerando que não existe no mercado português, no momento em que esta dissertação está a ser escrita, uma tradução da peça com *stock* disponível, os leitores interessados em lê-la em português europeu e com marcas do estilo de época, poderão ver-se, então, obrigados a usufruir de uma edição como esta. Isto acontece já que a única outra edição é uma adaptação do português do Brasil para o português Europeu que altera o estilo da época, por exemplo, fazendo as personagens tratarem-se entre si por "tu".

Tratando-se de uma peça norueguesa e sabendo que estamos perante uma tradução indireta, que terá tido como texto de partida a tradução inglesa de Una Ellis-Fermor, facto reconhecido a partir de particularidades contidas na obra, há que salientar que durante a investigação pouco ou quase nenhum contacto tivemos com o texto original de Henrik Ibsen. Este facto obrigou-nos a recorrer a outras traduções, identificadas na secção da tese que se segue, que aborda a metodologia utilizada.[3]

[2] Devemos acrescentar uma observação para relativizar o sentido de "fiel" neste contexto, conscientes que estamos de que traduzir implica necessariamente ser infiel ao texto de origem (*traduttore traditore*). Também estamos conscientes de que a tradução do texto dramático, devido a características como a sua performabilidade, de que falaremos adiante, ainda coloca mais em causa os limites da fidelidade em tradução. No nosso caso, tomamos "fidelidade" e "fiel" como conceitos próximos de "equivalência" e "equivalente", no sentido de Nida de que falaremos adiante no nosso trabalho.

[3] Temos consciência da fragilidade que esta circunstância traz para a nossa análise, que não compara as divergências entre a obra original e uma tradução para o português. Antes, na nossa dissertação, comparamos uma determinada tradução/adaptação para o português de *Hedda Gabler* com o respetivo texto de partida, respetivamente uma tradução da obra original feita para o inglês. Esta cadeia de intermediários linguísticos e culturais entre a obra original e a tradução analisada torna as conclusões extraídas na nossa análise válidas apenas para este par de traduções envolvido. Faz parte dos nossos planos futuros, assim que seja possível a aprendizagem da língua do original de *Hedda Gabler*, analisar o original norueguês e, eventualmente, sugerir soluções tradutivas mais ajustadas para o português, que garantam um contacto mais próximo dos leitores portugueses com a obra original.

Este texto de partida em língua inglesa, a tradução de Una Ellis-Fermor, tem como data de primeira edição o ano de 1950. Partimos do princípio de que esta asserção está correta, dado que a tradução de Ellis-Fermor (1950) é a única obra encontrada onde consta a expressão "Succès d'estime", encontrada também na tradução de Freire de Andrade (1968) e que remete para uma nota de rodapé que refere "Em Francês, no original".

Tendo em conta todos estes pontos, levanta-se a questão das repercussões da tradução para com o texto de partida, ou seja, os efeitos que as alterações entre o texto de partida e o texto de chegada tem para com a história e a forma como decorre, os seus componentes e o objetivo. A partir da transcrição da obra física e da sua comparação, lado a lado, com o texto que consideramos ser o de partida, encontramos disparidades tais, e de tal forma significativas, que passamos a apelidá-la de adaptação.[4]

Estas disparidades surgem sob a forma de: omissões de falas, frases ou palavras, quer em falas quer em didascálias; acréscimos; alterações na pontuação, que mudam a intensidade da fala das personagens; e tradução ineficaz, por vezes de falas completas, que distorce o discurso e a coerência da peça.

Assim sendo, acresce neste trabalho o objetivo de nos interrogarmos sobre os efeitos que estas disparidades têm também na essência das próprias personagens e dos acontecimentos, levando-nos a questionar até que ponto nos encontramos cara a cara com uma tradução que adultera o texto de partida. Incapacitada pelo tradutor na medida em que as escolhas que são deturpadoras do texto de partida, impedem a partilha dos conteúdos e dos objetivos da peça, assim como, de forma parcial, da história contada.

As fontes de obtenção de fundamentação teórica sobre a temática e outros conceitos considerados relevantes não se poderiam apenas centrar na tradução do texto dramático, dado este trabalho pertencer a um campo multidisciplinar.

Destacam-se, como principais contribuidores, Christine Zurbach (2007, 2013, 2015), com as suas publicações sobre o teatro e a tradução em Portugal, inclusive a sua

[4] Remetemos para a nota de rodapé 3 em que abordamos as implicações de efetuarmos uma análise tradutiva não a partir da obra original, mas sim de uma versão traduzida da mesma.

investigação relativa ao Centro Cultural de Évora e traduções publicadas por editoras portuguesas; Susan Bassnett (1991, 2002), através da relação semiótica entre o texto, o tradutor e a produção de uma peça, assim como os problemas inerentes à tradução dramática e à equivalência; Eva Espasa (2000), que nos remete para Bassnett e também para Pavis (1992), à volta do conceito de *performability;* e, por fim, a *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, organizada por Mona Baker e Gabriela Saldanha (1998), importante na definição de conceitos centrais, como adaptação, tradução dramática, tradução do texto dramático, entre outros.

Esta dissertação acaba, em certa medida, por ser também, um registo de *Hedda Gabler* em Portugal, particularmente no âmbito do sector livreiro, das traduções e das produções teatrais (Capítulo 3.2 – Hedda Gabler em Portugal).

A organização desta dissertação inicia-se com a descrição da metodologia e materiais, seguida do enquadramento teórico e conceptual, que assenta nos Estudos de Tradução e da tradução dramática, bem como na definição dos conceitos mais relevantes para o estudo: a equivalência, adaptação e representabilidade.

Segue-se então uma breve abordagem do autor Henrik Ibsen, da obra *Hedda Gabler* e da *Hedda Gabler* em Portugal. São depois expostos os resultados da análise, onde os incidentes encontrados se encontram distribuídos em secções.

Dedica-se também um capítulo, de certa forma crítico, à avaliação das repercussões que as soluções deturpadoras do texto de partida têm no mesmo.

Na última secção são resumidos os capítulos anteriores e apresentadas, em sumário, as principais conclusões retiradas.

Por fim, todo este percurso alimenta a expectativa de que os Estudos de Tradução do texto dramático ganhem um maior número de adeptos, que se formem profissionais nesta área, para que as obras e os autores de peças de teatro sejam, à semelhança do que acontece com outros géneros, estimados e salvaguardados na sua arte: esta arte que não é senão o fruto dos rituais que remontam aos primórdios da humanidade, o meio de manipulação antepassado e fonte de expressão e entretenimento dos dias de hoje.

1. Metodologia e materiais

1- Metodologia

A análise executada nesta dissertação centra-se na obra *Hedda Gabler* de Freire de Andrade (1968), em comparação com a versão de *Hedda Gabler* de Una Ellis-Fermor (1950). O objetivo é, primeiramente, identificar as discrepâncias ocorrentes na tradução relativamente ao texto de partida inglês e, posteriormente, refletir sobre as repercussões que os possíveis problemas de tradução tiveram sobre a receção do texto de partida.

De forma a ser possível uma observação segura, foi feita a leitura de cinco versões de *Hedda Gabler*, para além da obra em análise: em inglês, *The works of Henrik Ibsen, The Viking Edition Volume X, Hedda Gabler and The Master Builder* de William Archer (1912) e *Hedda Gabler and Other Plays*, de Una Ellis-Fermor, que é, como demonstraremos adiante, o texto de partida para a tradução de Freire de Andrade; em francês, *Hedda Gabler Drame en quatre actes*, de Prozor (1892); em espanhol, *Hedda Gabler Drama en cuatro actos*, de C. Costa e J. M. Jordá (1903), finalmente, em português, na obra *Peças Escolhidas II, Hedda Gabler* de Francis Henrik Aubert (2008).

Foi feita pesquisa sobre a vida e obra de Henrik Ibsen para situar as possíveis motivações que levaram à escrita de *Hedda Gabler* e conhecer o estilo de escrita do autor. Da mesma forma, foi investigada e analisada a peça em questão, para compreender a história e as personagens, de forma a estabelecer ligação entre a *persona* que é cada personagem em comparação com as personagens encontradas na versão de Freire de Andrade.

Para a concretização do objetivo primário desta dissertação, a análise da tradução *Hedda Gabler* por Freire de Andrade, foi necessária a transcrição manual da obra para formato digital, seguida do posicionamento desta lado a lado com o texto de partida, este também uma tradução, produzida por Una Ellis-Fermor. Foi seguidamente efetuada a análise da versão portuguesa, identificando e assinalando as divergências entre as duas versões, aliadas aos conceitos de equivalência e adaptação, tais como: a omissão,

acréscimo, tradução de expressões religiosas, equivalência dos atos ilocutórios e pontuação, tradução semântica não equivalente e as repercussões que as falhas de tradução causam na transmissão da história e conteúdo da peça. Para o levantamento do número de algumas ocorrências foi utilizada a ferramenta computacional Corpógrafo.

O Corpógrafo é uma ferramenta online criada pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, no polo da Linguateca, LabCLUP. Serve essencialmente como motor de pesquisa terminológico para a extração de termos e criação de base de dados. Neste trabalho, no entanto, foi utilizada apenas a sua função de contagem de frequência de palavras e/ou símbolos (pontuação), uma entre várias funcionalidades de análise de texto que o Corpógrafo proporciona.

1.1- Levantamento bibliográfico

Aquando da aquisição da obra em análise, *Hedda Gabler* de Freire de Andrade (1968), houve a necessidade de se encontrar a data de publicação, que não consta na obra. Existem vários registos desta na Biblioteca Nacional com variadas datas, conhece-se também a existência de um exemplar no Teatro Nacional Dona Maria II, em Lisboa, onde também não existe registo da data de publicação da obra em causa. Extinguindo outras opções, como a base de dados TETRA da FLUL e sendo esta obra parte da "Colecção Presença" da Editorial Presença, a informação sobre a data, que se considera fiável e verdadeira, foi obtida através da verificação das datas de publicação dos números anterior e posterior pertencentes a esta coleção, posicionando assim *Hedda Gabler* no ano de 1968.

A bibliografia utilizada foi recolhida a partir da pesquisa *online* de obras relacionadas com o tema, referências encontradas em artigos, assim como referências obtidas através da bibliografia das unidades curriculares do MTSL da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. As referências foram escolhidas por terem relevância para o tema e pela procura de termos chave, encontrados através de uma primeira leitura ou a partir dos índices.

2. Enquadramento teórico

Para que a análise pretendida seja fundamentada e para sustentar conclusões, é necessário fazer uma breve abordagem aos Estudos de Tradução que são a base para a nossa análise da presente tradução dramática, assim como devemos definir os conceitos mais relevantes para o estudo deste caso, a saber: a equivalência, a adaptação e a representabilidade.

2.1- Os Estudos de Tradução

Os Estudos de Tradução são essenciais para que o tradutor tenha a perceção do valor que a tradução tem ao nível da difusão cultural e linguística. O tradutor funciona como mediador entre a língua e cultura de partida e a língua e cultura de chegada. Esta mediação exige não só conhecimento destas como também consciência da responsabilidade de que cada escolha feita recai sobre o tradutor a níveis mais intrínsecos, como a preservação do estilo do género e das palavras conforme o significado que estas têm na língua em que foram escritas.

Tal como defende Baker, a tradução de textos literários, embora envolvendo as mesmas questões implicadas em outros tipos de tradução, coloca, ainda como mais relevantes, as questões da equivalência e dos efeitos estilísticos, bem como da adequação comunicativa ao recetor e ao género de texto na cultura de chegada:

> The discipline's engagement with literary translation may be summarized from three viewpoints: translation as text, translating processes, and links with social context. (…) concentrated on source–target text relations. Theoretical discussions focus on two closely- related issues: equivalence and communicative purpose. In terms of equivalence, the question is whether translators can ever replicate the complex web of stylistic features found in many literary texts. If not, what should translators prioritize? In terms of communicative purpose, the question is how far translators should prioritize loyalty to the source writer versus producing a text that works in receptor-genre terms. How far, for example, should they adapt or update? (Baker et al, 1998, p.153)

É impossível negar que a tradução equivalente constitui uma tarefa árdua, dada a complexidade que as línguas têm a todos os seus níveis. O nível de conhecimento dos

sujeitos da cultura de chegada terá se ser tido em conta a fim de ser atingido com sucesso o objetivo comunicativo, o que pode implicar que a imitação (equivalência) da forma seja posta em segundo plano. Ademais, a equivalência absoluta pode ser altamente discutível, dado que se refletirmos, uma palavra, numa determinada língua, poderá adquirir significações para além da sua definição formal, ao nível dos contextos em que é usada, do entendimento que cada indivíduo, cada grupo social ou mesmo cada comunidade geográfica têm sobre essa palavra. De forma inversa, acontece também que muitas palavras conseguem que o seu significado tenha uma continuidade global.

O tradutor, portanto, aquando de cada tradução, deverá ter o máximo de conhecimento possível sobre os vários elementos da tarefa que tem em mãos e o destinatário desta torna-se mais um dos valores da equação. Este destinatário, no caso de uma tradução e não de uma adaptação, deveria ser aproximadamente o mesmo para o qual o texto de partida havia sido escrito e dirigido, com o acrescento da condicionante da cultura.

Apesar de hoje em dia vivermos numa aldeia global, as raízes de cada nação e até de cada região encontram-se bem assentes. Por este motivo, o tradutor deverá ter a atenção de verificar se o texto de chegada poderá gerar ou não alguma forma de incompatibilidade, que pode chegar ao grau máximo da ofensa, para com o público que vai passar a ter acesso ao mesmo, traduzido, em princípio de forma equivalente. Muitas vezes, e à semelhança do que se poderá verificar na obra em análise nesta dissertação, algumas expressões podem ser alteradas de forma a criar mais empatia com o público-alvo da cultura de chegada ou, correspondendo a expressões cujo significado se assemelha, total ou parcialmente, àquele do texto de partida, se adaptem simultaneamente às coordenadas culturais e idiomáticas do texto de chegada. Este é o caso, por exemplo, de certas expressões religiosas, tal como veremos adiante na análise prática da adaptação de *Hedda Gabler*. Tal como salienta Jenner:

> Susan Bassnett's cultural translation theory was the most popular in her time. Firstly, she thinks that the unit of translation should be the culture. Secondly, translation is not only a simple process of decoding and recombination, and a behavior of communication. Thirdly, translation should not be limited to describe the source text but

> to make the translation fit for the target culture. Fourthly, there are different principles and rules of different periods of time which are used to meet different needs. (Jenner, 2013, p.1276)

Existe uma vasta panóplia de métodos e técnicas à disposição do tradutor, criados e aperfeiçoados por teóricos de renome na área dos Estudos de Tradução, que tem como objetivo levar o tradutor a conseguir executar uma tradução de qualidade.[5] Aquilo a que se pode chamar uma tradução de qualidade é altamente discutível, para confirmar esta asserção existe, mais uma vez, uma grande variedade de métodos e técnicas, no entanto, aqui abordamos a qualidade pela sua parte mais técnica, assentando as suas premissas na boa comunicação do objeto traduzido. Christine Zurbach (2015: 39) diz-nos, por exemplo, que a tradução é a chave para a comunicação, "(…) translation emerges as a key vehicle for communication (…)", chamando à atenção para a relação nuclear entre *traduzir* e *comunicar*.

Em circunstâncias ideais, no trabalho em consideração, compararíamos o texto original, de Henrik Ibsen, ao texto traduzido que elegemos para análise, no entanto, dadas as restrições de não conhecermos a língua em que foi produzido o texto original, tal não é possível. Assim, na impossibilidade de encontrar um método de verificar se o texto de partida (a tradução para inglês de *Hedda Gabler* por Una Ellis-Fermor) corresponde com equivalência ao texto original, socorremo-nos de traduções às quais nos é possível aceder, sendo a leitura e a análise destas que poderá levar-nos à resposta. Então, como forma de execução de uma tradução com qualidade, verificando-se a existência de traduções anteriores na língua de Freire de Andrade, não poderia esta leitura ser útil para uma melhor interpretação do texto que está a ser tomado como original, como texto de partida? Deverá o tradutor ser egoísta e rejeitar tal leitura, abrindo a possibilidade de vir a cair nos mesmos erros anteriormente cometidos por outros ou de cometer outros sozinho?[5]

[5] Em tempo anterior à década de oitenta estávamos perante um amadorismo na tradução. A tradução só passou a ser mais rigorosa a partir da década de oitenta graças à crítica literária e aos cursos de tradução.

Esta é uma pergunta que deixamos para responder mais adiante, já que julgamos adequar-se ao caso da tradução que é o nosso objeto de estudo, onde detetamos um alto grau de afastamento entre a versão traduzida para português e a versão de partida.

A qualidade da tradução é aquilo que vai levar o recetor do texto de chegada a decidir se gosta ou não do que leu. Muitas vezes, esquecendo-se o recetor de que existe o mediador-tradutor, entre ele e o autor[6], acaba por atribuir a este último quer os aspetos positivos quer os aspetos negativos da versão com que contactou. O recetor vai ser quem decide sobre o sucesso ou insucesso de uma obra, levantando a questão pertinente sobre se a qualidade da tradução interferiu com essa opinião.

Venuti levanta, a este propósito, a questão de, numa situação ideal, o leitor não ter a sensação sequer de que está a ler uma versão traduzida:

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

Tendo todos estes fatores em conta, podemos retirar a conclusão de que uma das premissas para esta qualidade que se procura, esta boa comunicação do texto de partida para com o recetor do mesmo, retrata a quantidade de processos que o tradutor executou para chegar à tradução final. Aqui, assinalam-se a compreensão das línguas, das culturas, do estilo do género, a consideração das especificidades do público-alvo e a investigação ou pesquisa prévias sobre a obra.

Esta qualidade, afinal de contas, assenta naquilo que é a comunicação com equivalência do texto de partida.

[6] Estamos conscientes do desdobramento de figuras enunciativas que afeta a criação literária, sendo que, entre o autor real, empírico da obra e o sujeito literário vai uma distância grande. No nosso trabalho, por questões de praticidade, evitaremos referir estas distinções, muito relevantes em crítica literária, mas menos relevantes no caso da análise tradutiva que focamos.

2.2- Tradução no teatro

A tradução do texto dramático, a que nos referimos aqui, é aquela que não é adaptação, que não é feita para o palco, especificamente, mas sim para que exista uma tradução de uma determinada obra. No entanto, de acordo com Mathjissen (2007: 25), a tradução de textos do género dramático implica uma especificidade ligada à conservação da dramaticidade na língua de chegada: "Drama translation is a separate field of study within translation studies that has developed from the idea that for a translation to be theatrical, the theatrical characteristics are to be transferred into the other language." . Susan Bassnett (1991) acrescenta que:

> In the history of translation studies, less has been written on problems of translating theatre texts than on translating any other text type. The generally accepted view on this absence of theoretical study is that the difficulty lies in the nature of the theatre text, which exists in a dialectical relationship with the performance of that same text and is therefore frequently read as something 'incomplete' or 'partially realized'. (p.99)

Se considerarmos a tradução do texto dramático como tradução especializada, dada a complexidade própria que a caracteriza e se lhe acrescentarmos aquilo que Bassnett (1991) apelida de "incompleto", entendemos por que razão o tradutor pode sentir a necessidade de trabalhar com pessoas especializadas na área da dramaturgia ou da produção teatral no processo da tradução.

A tradução do texto dramático é, comummente, efetuada por indivíduos não especializados, ligados a uma determinada companhia de teatro, que necessita de uma peça traduzida para a produzir para palco. Nestes casos, raramente os textos são publicados e, quando o são, é publicada a versão final da peça para o palco, na maior parte das vezes, uma adaptação, em vez de uma tradução do texto.

Christine Zurbach (2007), na sua publicação *A tradução dramática: o texto e a cena*, sobre o repertório teatral do Centro Cultural de Évora, que reflete o repertório nacional, também mencionado na obra, compara a tradução do texto dramático à tradução literária, explicando que a grande diferença se centra num processo semiótico e

comunicativo mais complexo, onde ocorre a oralidade e a liberdade criativa do texto, diretamente ligadas à representabilidade. Estes pressupostos representam dois dos problemas inerentes à tradução do texto dramático.

Também Bassnet alude à complexidade específica da tradução dramática:

> With theatre translation, the problems of translating literary texts take on a new dimension of complexity, for the text is only one element in the totality of theatre discourse. (…) the play text contains within it the undertext or what we have called the gestural text that determines the movements an actor speaking that text can make. So it is not only the context but also the coded gestural patterning within the language itself that contributes to the actor's work, and the translator who ignores all systems outside the purely literary is running serious risks. (…) the central issue concerns the function of the text to be translated. One of the functions of theatre is to operate on other levels than the strictly linguistic, and the role of the audience assumes a public dimension not shared by the individual reader whose contact with the text is essentially a private affair. A central consideration of the theatre translator must therefore be the performance aspect of the text and its relationship with an audience. (Bassnett, 2002, p.134)

A obra teatral é composta por dois elementos textuais essenciais: as didascálias, que correspondem a todo o texto, por norma apresentado entre parênteses, que descreve indicações cénicas de cenografia, luminotécnica, sonografia, trocas de cena ou fim de atos, posição, ação, características físicas e psicológicas das personagens; e as falas, que correspondem a todo o texto dito por uma determinada personagem, devidamente identificada antes deste.

Diferentemente de um romance, um conto ou um poema, o objetivo primário do texto dramático é ver as suas personagens interpretadas, preferencialmente de acordo, ou o mais próximo possível, com o descrito. Isto cria a nova dimensão de complexidade de que nos fala Bassnett.

A linguagem do texto dramático é tão minuciosa que a própria pontuação utilizada nas falas afeta a entoação, volume e intensidade com que uma determinada personagem diz o texto. Poderíamos afirmar que qualquer obra literária partilha este aspeto, no entanto, aqui entra a representabilidade, que podemos nem sempre encontrar em outros

tipos de escrita. O texto dramático foi criado para ser dito como se se tratasse de linguagem falada, interpretado pelo ator, partilhado entre as personagens, das personagens para o público. Mais ainda, as falas contêm um ritmo próprio, que pode ser específico de cada personagem.

Esta mesma vivacidade e autenticidade são referidas por Oana Tatu:

> Drama translators must always be aware of the fact that the eventual accomplishment of dramatic meaning originates in the perfect understanding of a complex set of textual codes and indicators which interrelates with a pragmatic and situational context, as well as with an oral communication: grammatical and semantic pauses, iterative structures, deliberate flouting of lexical norms, and so on. (Tatu, 2011, p.196)

O tradutor do texto dramático deveria ser o representante do autor, o que deveria, idealmente, acontecer em qualquer tipo de tradução. Quando o tradutor executa a tradução de um texto dramático, mesmo que a sua intenção seja a publicação da mesma, nunca se pode esquecer do facto de que esta pode ser, eventualmente, utilizada numa produção para o palco.

A representabilidade contida na obra não é só útil para os elementos da produção, mas é também o ponto de ligação com o público. O texto deve ser claro, pois a audiência, no caso da representação, só o escuta uma vez, não podendo voltar atrás, reler ou clarificar dúvidas sobre o que está a ser dito e ouvido, como aconteceria numa versão escrita. Assim sendo, notas de rodapé são algo que, apesar de funcionarem na versão escrita, postas em palco perdem a sua funcionalidade por completo, mesmo que hoje em dia não seja incomum encontrarmos informação escrita em palco, por exemplo, através da sua projeção em forma de legendas.

O tradutor deste tipo de texto, à semelhança do que pode acontecer com o texto literário, poderá eventualmente ter de lidar com questões culturais difíceis. O texto deve estar especialmente preparado para ser reconhecido ao nível dos elementos culturais específicos, aqueles que o público poderá não reconhecer como estereótipos típicos da sua cultura ou outra, mas ao mesmo tempo o texto deve evitar apresentar alterações que

levem à perda destas especificidades culturais.

Aaltonen chama a atenção para esta necessidade de descodificação multimodal e multicultural de todos os signos que acontecem em palco:

> In order to understand what is going on on stage, the audience needs to be able to decode, if not all, at least a sufficient minimum of the signs and sign systems within the text. In consequence, adjustments may be made in the translation process in relation to the general cultural conventions covering the language, manners, moral standards, rituals, tastes, ideologies, sense of humour, superstitions, religious beliefs, etc. (Aaltonen, 1997, 93)

Uma das mais fulcrais funções da tradução é a transferência de elementos típicos de determinada cultura, por pessoas pertencentes a um outro grupo cultural, para uma cultura de chegada, levando assim à disseminação da diversidade cultural. Esta difusão deveria ser feita sem ambiguidade e respeitando as características culturais e os indivíduos associados a essa cultura. Venuti (1995:51) fala-nos de um equilíbrio tenso entre a estrangeirização e a domesticação: "From a theatrical viewpoint, the need or will to appeal to audiences usually involves decisions related to cultural adaptation: a tension between foreignizing and domestication."

E também Aaltonen salienta a importância do ajustamento ao recetor na tradução dramática:

> Theatre texts, perhaps more than any other genre, are adjusted to their reception, and the adjustment is always socially and culturally conditioned. Theatre as an art form is social and based on communal experience; it addresses a group of people in a particular place at a particular time. (Aaltonen, 2000, 53)

Podemos afirmar o teatro como meio para a aproximação entre sociedades e nações, contribuindo para a aldeia global. O tradutor pode ser considerado como ponte de comunicação entre culturas diferentes. A tradução dramática torna mais abrangente a fusão de culturas e realidades diferentes e distantes, dados os recursos ao seu dispor para o contacto com as massas e a sua componente de manipular a opinião de uma

audiência, podendo criar ou romper fronteiras do mundo em que vivemos e criar um registo da evolução linguística, comunicativa e cultural.

Tal como refere Zurbach, o teatro em Portugal sempre teve pouca produção de textos dramáticos originais, recorrendo, em vez desta, à importação de textos de autores modelo europeus ou não europeus. Para uma área com tão pouca incidência de estudo, a tradução tem concretizado a maior parte do repertório dos teatros portugueses, vemo-lo na investigação de Christine Zurbach no Centro Cultural de Évora:

> (…) plays' scarce production is incapable of satisfying the demand for new repertoires by cultural agents which, allied to the dependence on influential literatures strongly established in Portuguese cultural tradition, may explain the peripheral positioning of the Portuguese literary system in the theatrical scene. (Zurbach, 2015, p.36)

Ainda que se verifique uma tão grande importação de peças para Portugal ao nível do palco nem sempre as mesmas são publicadas para posterior leitura, ficando por vezes armazenadas, como acontece no caso do Centro Cultural de Évora, e muitas mais vezes em forma de guião final e não na primeira versão traduzida.

2.2.1- Problemas na tradução dramática

Para além dos problemas mais gerais levantados na tradução dramática, decorrentes do género em si e de questões de representabilidade referidos na secção anterior, ainda devemos acrescentar questões adicionais, relacionadas com a variação dos temas e tipos de obras teatrais existentes. Fernandes refere que os Estudos de Tradução não oferecem um quadro teórico suficiente para dar conta da complexidade da tradução dramática:

> The discipline of Translation Studies alone does not offer a sufficiently flexible frame of reference or of discourse to account for the problems of theatre translation. (Fernandes, 2010, p.210)

Se pensarmos na quantidade e variedade de obras teatrais existentes e a variação no tipo de conteúdo que pode estar presente em cada uma delas, verificamos, para além das características referidas no capítulo anterior, que todos os textos são intertextuais,

podendo envolver as mais diversas áreas. Assim, os problemas adjacentes à tradução dramática podem ser inúmeros.

2.2.1.1- Equivalência

Quando falamos em equivalência nos Estudos de Tradução, somos imediatamente remetidos para a questão da equivalência, esta pressupõe que as palavras do texto de chegada se refiram ao objeto do texto de partida, reproduzindo associações preferencialmente iguais nos indivíduos de ambas as línguas. Cutchins, todavia, alude ao caráter algo ilusório deste conceito:

> (…) textual fidelity. That was always illusory. Rather, we are talking about a fidelity of reception: a faithfulness to the experiences with texts and fragments of texts that are embedded in our lives, and which actually help structure our lives. (Cutchins, 2018, p.309)

De facto, a equivalência ao nível lexicográfico ou linguístico é difícil de obter. No entanto, a partir do momento em que a história que o autor pretende transmitir a um determinado recetor é conseguida no TC, o objetivo da tradução é alcançado. Vários teóricos subdividem a equivalência de maneiras diferentes. Susan Bassnett, na sua obra *Translation Studies*, na edição publicada pela Routledge em 2002, propõe uma definição particularmente simples e eficaz dos dois tipos de equivalência que Eugene Nida (1964, 1969) desenvolve e defende em várias das suas obras ao longo da sua carreira:

- Equivalência formal: é focada na mensagem, tanto na forma como no conteúdo. O tradutor pretende fazer a correspondência como por exemplo, poesia-poesia, frase-frase, conceito-conceito.

> Formal equivalence focuses attention on the message itself, in both form and content. In such a translation one is concerned with such correspondences as poetry to poetry, sentence to sentence, and concept to concept. Viewed from this formal orientation, one is concerned that the message in the receptor language should match as closely as possible the different elements in the source language. (Nida, 1964, pp.159)

- Equivalência dinâmica: é focada no efeito provocado. A relação entre o recetor e questionamentos deveriam ser a mesma que existiam entre o recetor da língua anterior e o texto de partida.

> In such a translation one is not so concerned with matching the receptor-language message with the source-language message, but with the dynamic relationship, that the relationship between receptor and message should be substantially the same as that which existed between the original receptors and the message. (Nida, 1964, pp.159)

Eugene Nida é escolhido neste trabalho, por entre uma vasta panóplia de teóricos estudados na área dos estudos de tradução, já que a ideia quer da forma – conteúdo quer da relação semiótica entre recetor e história se aproxima de uma maneira especial daquilo que é a escrita do texto dramático.

Em texto dramático, a tradução ideal deveria conter tanto a equivalência formal quanto a dinâmica. Desta forma, seria possível replicar o género em que a obra se insere, todo o conteúdo e o efeito que o texto pretendia provocar no leitor ou audiência. No entanto, sendo necessário hierarquizar, a forma torna-se prescindível, dado que é a reação do recetor o fator mais importante.

A substituição de palavras, que, na altura da tradução, já não sejam as mais adequadas, ou seja, que interfiram com a compreensão do texto ou a sua facilidade de ser dito, acontece com alguma frequência. Aqui levanta-se a questão do registo e de se devemos utilizar palavras adequadas ao tempo em que a tradução está a ser feita ou aquelas que seriam utilizadas na altura em que o texto foi escrito.

Se a opção for a de não provocar perda de registo de época entre os dois textos, então será preferível arriscar o fator da compreensão. Num meio-termo poderá ser viável fazer apenas a substituição daquelas palavras cuja perceção obrigaria o recetor à utilização de recursos externos ou a criação de uma nota de rodapé com essa explicação. No entanto, conforme já foi referido anteriormente, as notas de rodapé não são viáveis no âmbito da produção teatral, tão pouco a possibilidade de o recetor - espetador esclarecer dúvidas.

Nida (1982: 163) refere que, independentemente, do quão aparentemente apresentável uma obra seja, se a reação a esta não for positiva, a mesma não será aceite, da mesma forma que, se uma tradução for entendida de maneira errada, ou se for difícil de entender pelo recetor, não a poderemos considerar uma tradução legítima. Se tomarmos as teses de Nida como regra, simplificamos a resolução do problema da equivalência entre o texto de época e a tradução contemporânea, encontrando uma resposta para a nossa questão.

2.2.1.2- Adaptação

Os autores da *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (1998) justificam a adaptação, em geral, dos séculos XIX, e anteriores, como uma forma de adaptar os textos estrangeiros aos gostos e hábitos da cultura de chegada, à semelhança do que Christine Zurbach apresenta em *Tradução dramática: o texto e a cena* (2007), acerca do que acontecia no repertório português da mesma altura. Ambos referem que a mesma ação continua a repetir-se e para Zurbach, em Portugal, a adaptação continua a ser a fonte predominante de textos teatrais. No entanto, com o surgimento de novas tecnologias, estudos e normas, a equivalência entre o TP e o TC é mais procurada e utilizada.

Baker salienta a preponderância da adaptação em determinados géneros, nos quais se inclui a tradução de peças teatrais:

> Adaptation is sometimes regarded as a form of translation which is characteristic of particular genres, most notably drama. Indeed, it is in relation to drama translation that adaptation has been most frequently studied. (Baker et al, 1998, p.4)

A questão de a adaptação estar particularmente ligada à tradução do texto dramático poderá assentar, principalmente, no facto de que a maioria das produções teatrais surge a partir de alterações feitas ao texto de partida. Raramente, em Portugal, encontramos em palco uma versão absolutamente fiel àquela do autor especialmente quando este é estrangeiro, mas sim uma reescrita para o palco, onde as ideias construídas pelos elementos da produção são adicionadas ao texto de partida, o que

pode levar a uma série de divergências relativamente aos textos de partida, resultantes de vários fenómenos, tais como:

- Omissões;
- Acréscimos;
- Substituições;
- Alteração de:
    - Didascálias:
        - Espaço
        - Tempo
        - Ação
        - Características físicas e/ou psicológicas de uma ou mais personagens
    - Falas

Nem sempre podemos dizer que uma adaptação é uma reescrita do TP, no entanto, sempre que falamos neste termo ele está diretamente relacionado com algum tipo de falta de equivalência. Uma adaptação é, muitas vezes, efetuada para naturalizar o TP relativamente à cultura de chegada, seja ao nível das palavras ou mesmo de elementos ou características culturais. Também é possível obter uma adaptação quando um texto literário de um outro género é transformado num texto dramático ou vice-versa.

Cada alteração efetuada, coloca o TC mais longe do TP, afastando-se assim quer do autor[7] quer da história, por esse motivo, o tradutor deve estar consciente da responsabilidade de tais alterações e das consequências associadas. Nas palavras de Dennis:

> If we do not know that what we are experiencing actually is an adaptation or if we are not familiar with the particular work it adapts, we simply experience the adaptation as we would any other work. (Dennis et al, 2013, p.120)

[7] Verificar o que registamos acima na nota de rodapé 6 sobre a forma como utilizamos neste trabalho a palavra "autor".

Uma adaptação não assumida corre o risco de levar o leitor a acreditar que aquilo que está a ler são as palavras do autor, assim como, caso desconheça a obra na sua forma fiel, não se consciencializar da extensão de alterações produzidas. O ato de reescrita ou interpretação criativa pode ser considerado pelos críticos uma apropriação, especialmente se as condições, perante as quais foi efetuada a adaptação, não forem devidamente descritas.

Baker refere os riscos que a adaptação implica em termos de aceitação pelos pares:

> Many historians and scholars of translation continue to take a negative view of adaptation, dismissing the phenomenon as a distortion, falsification or censorship, but it is rare to find clear definitions of the terminology used in discussing this and other related controversial concepts. (Baker et al, 1998, p.3)

Já Bassnett refere a oscilação dos críticos de traduções de peças de teatro entre a consideração de excesso de literalidade até excesso de liberdade:

> The difficulty of translating for the theatre has led to an accumulation of criticism that either attacks the translation as too literal and unperformable or as too free and deviant from the original. (Bassnett, 2002, 127)

No caso da tradução do texto dramático, a aceitação da figura da adaptação é compreensível caso esta seja concebida para uma determinada produção, sendo a adaptação, por norma, feita por um ou mais elementos de uma companhia de teatro. A adaptação para o palco é frequente, quer pela vontade artística e criativa dos elementos envolvidos (encenadores, argumentistas, cenógrafos, atores), quer, muitas vezes, por uma questão de adaptação ao público-alvo ou a questões de financiamento ou de espaço, entre outras.

José Maria Vieira Mendes (2010), reescreveu a peça *Hedda Gabler*, (questão abordada no capítulo 3.2.3), criando uma nova obra, assente, aproximadamente, nas mesmas premissas de Henrik Ibsen, mas adaptando-a, em certa medida, a um público contemporâneo. Assistimos, neste tipo de adaptação, a uma fragmentação do texto de partida para dar lugar à nova versão. A partir do momento em que esta obra se afirma

como uma adaptação, o leitor sabe que está perante uma obra diferente daquela que o autor propôs.

A percentagem de adaptação entre quaisquer versões de uma determinada obra poderá variar. Aquilo que torna uma obra numa adaptação, e não simplesmente numa nova obra por completo, é, em primeiro lugar, a sua afirmação como isso mesmo.

Por mais desconstruída que uma obra possa estar, a partir do momento em que o tradutor assume publicamente que se trata de uma adaptação, por muito ínfima que seja a percentagem de conteúdo do texto de partida, esta não se afirma como o fruto da imaginação do individuo que acaba de a publicar.

Caso uma determinada adaptação não seja avocada como tal, mas sim como uma tradução, o leitor irá distinguir este facto, através do nível de conhecimento que tem do texto em questão.

Por outro lado, se alguém publicar uma obra sob a premissa de ser "baseada em" ou "a partir de" uma outra obra, o leitor saberá que um ou mais elementos estarão interligados com outra obra. Neste caso, por norma, não estamos perante uma adaptação mas sim o alargamento do mundo ficcional onde a obra se insere, pela visão do próprio autor ou outrem.

2.2.1.3- Representabilidade

A dimensão da representabilidade afeta radicalmente a essência de uma obra dramática, tal como bem coloca Bassnett no trecho que transcrevemos a seguir:

> Theatre texts cannot be considered as identical to texts written to be read because the process of writing involves a consideration of the performance dimension, but neither can an abstract notion of performance be put before textual considerations. If we are ever to advance work in theatre translation beyond case studies, then this duality will have to be taken into account. (Bassnett, 1991, p.110)

O texto teatral representa um género particular dada a sua natureza performativa. Por este motivo, o tradutor deve ter em conta esta dimensão aquando da tarefa de efetuar uma tradução.

Aquilo que concede a característica performativa ao texto teatral é uma série de macro-características que tem o objetivo de levar à sua interpretação, por via de atores e outros indivíduos associados à produção teatral. As didascálias e a pontuação são duas destas macro-características que possibilitam a representabilidade.

Para Bassnett, não é possível separar o texto da performance, uma vez que aquele só é concretizado na performance. Sem a relação dialética entre as duas componentes não teríamos um texto dramático.

O tradutor deverá, pois, transferir esta representabilidade, através das características existentes, do TP para o TC. Alterações a esta parte essencial do texto performativo levariam à corrupção da história em relação ao texto de partida, desfazendo, por sua vez, total ou parcialmente, a representabilidade, no mínimo, como o autor ou tradutor anterior a havia criado.

A atitude do tradutor do texto dramático deve ser a de investigar para conseguir a melhor equivalência daquilo que vai chegar ao leitor e/ou audiência. Deve ocorrer a maior equivalência linguística e cultural possível, para que a representabilidade corresponda, ela também, àquela pressuposta no texto de partida e, para que, quando assistimos a uma peça, sejamos deslocados da nossa própria realidade e acreditemos naquela que acontece no palco.

Apesar de o texto dramático ser primariamente escrito, a sua função é a de ser dito, a linguagem do teatro é a linguagem falada e a linguagem gestual e corporal. O texto dramático tenta recriar, sob a forma escrita, a comunicação não-verbal juntamente com a verbal, que quando postas em prática nos fornecem a representabilidade do texto.

Mais ainda, cada obra tem embutidas linguagens próprias a cada personagem, códigos, culturas e os seus elementos específicos, que criam uma ligação direta à memória dos intérpretes e audiência, assim como à tradição ou rituais teatrais.

Pellatt alude à absoluta necessidade de manutenção de critérios de representabilidade na tradução de uma peça teatral, sob pena de perda de sentido pragmático da mesma:

> Performability necessarily encompasses the ease with which the text can be spoken – speakability - and the ease with which the action can be framed - playability. A translated version of a play is only fit for purpose if it can feasibly be spoken and acted, and this applies as much to the published version used in schools and universities as to the script held in directors' and actors' hands. (Pellatt, 2015, p.4)

A representabilidade está intrinsecamente ligada àquilo que vários teóricos apelidam de "*speakability*", ou seja, a facilidade com que um texto é dito pelo intérprete e compreendido pela audiência. Mesmo que uma personagem tenha um problema de fala, por exemplo, gaguez, todas as suas intervenções devem ser escritas e ditas de forma que sejam percetíveis. A este aspeto estão também aliados os sotaques, que, mesmo quando deslocados do seu local de origem, devem continuar a ser consignados, de forma compreensível.

Depois de compreendermos esta pequena parcela da teoria da tradução aqui ajustada ao teatro, assim como estas dimensões da tradução dramática, há que estudar também o autor da peça que é o nosso alvo de análise futura, passando também por uma breve alusão ao universo de *Hedda Gabler* e a sua presença em Portugal.

3. *Hedda Gabler* de Henrik Ibsen

3.1- Henrik Ibsen

Henrik Johan Ibsen nasceu a 20 de março de 1828, em Skien, Noruega, numa família ligada à marinha mercante, numa casa apelidada Casa Stockmann. Segundo biógrafos de Ibsen, este odiou Skien durante toda a sua vida, em parte por causa da humilhação causada pelos habitantes da pequena cidade após o seu pai perder o emprego e a família ser obrigada a vender alguns dos seus bens.

Aos oito anos de idade o negócio do seu pai foi à falência, levando a família à pobreza. Perante esta situação Ibsen viu-se obrigado a tornar-se aprendiz numa farmácia em Grimstad. Ibsen é descrito como um indivíduo que odiava os seus pais: o seu pai, pela falência da família, e a sua mãe por considerar a sua obra "perniciosa impiedade capaz de o manter afastado da religião" (Savinio, 2006, p.64). No entanto, diz-se que a pobreza que Ibsen viveu durante a sua infância teve impacto nas suas peças dramáticas, desde as comédias psicológicas até à profundidade da sua escrita.

Em 1849, ingressou no curso de medicina da Universidade de Cristiania (Oslo), no entanto, o sucesso da sua obra dramática *Catilina*, publicada sob o pseudónimo Brynjolf Bjarme, levou-o à desistência do curso. Em 1851, tornou-se gerente do Teatro de Bergen. A partir de 1856 as suas peças começam a ser êxitos nos teatros noruegueses e suecos. No entanto, em 1857, como diretor do Teatro Norueguês, em Cristiania (Oslo), não teve tanto sucesso, levando este teatro à falência.

Em 1858, casou-se com Suzammah Thoresen com quem teve um filho, Sigurd Ibsen, um ano mais tarde. Em 1864, estando desempregado e dada a invasão pela Prússia, emigra, vivendo em várias cidades e passando vários anos em Roma. Regressa em 1891 a Cristiania, Oslo, graças ao sucesso das suas peças. Faleceu aos 78 anos, a 23 de maio de 1906, em Oslo.

De Ibsen alguns autores defendem que era feminista e sabe-se que combateu durante toda a vida o cristianismo convencional em prol de um cristianismo mais genuíno e intenso.

A sua escrita é caracterizada pelo realismo que o leva a ser apelidado de pai do teatro realista moderno e fundador do teatro de ideias.

De acordo com Esther Lombardi, jornalista licenciada em literatura inglesa, que contribuiu para o ThoughtCo a seguinte lista, as obras publicadas de Ibsen são:

- 1850 – Catiline (Catilina)
- 1850 – The Burial Mound (Kjæmpehøjen)
- 1851 – Norma
- 1852 – St. John's Eve (Sancthansnatten)
- 1854 – Lady Inger of Oestraat (Fru Inger til Østeraad)
- 1855 – The Feast at Solhaug (Gildet paa Solhoug)
- 1856 – Olaf Liljekrans
- 1857 – The Vikings at Helgeland (Hærmændene paa Helgeland)
- 1862 – Digte
- 1862 – Love's Comedy (Kjærlighedens Komedie)
- 1863 – The Pretenders (Kongs-Emnerne)
- 1866 – Brand
- 1867 – Peer Gynt
- 1869 – The League of Youth (De unges Forbund)
- 1873 – Emperor and Galilean (Kejser og Galilæer)
- 1877 – Pillars of Society (Samfundets Støtter)
- 1879 – A Doll's House (Et Dukkehjem)
- 1881 – Ghosts (Gengangere)
- 1882 – An Enemy of the People (En Folkefiende)
- 1884 – The Wild Duck (Vildanden)
- 1886 – Rosmersholm
- 1888 – The Lady from the Sea (Fruen fra Havet)
- 1890 – Hedda Gabler
- 1892 – The Master Builder (Bygmester Solness)
- 1894 – O pequeno Evolf
- 1896 – John Gabriel Borkman (John Gabriel Borkman)
- 1899 – When We Dead Awaken (Når vi døde vaagner)

3.1.1- *Hedda Gabler*

Hedda Gabler foi publicada pela primeira vez em 1890, subindo ao palco em janeiro de 1891, no Residenztheater em Munique, e é, até ao momento, uma das peças mais representadas de sempre, a par e passo com uma ou duas peças de Shakespeare. Conta com mais de quinze traduções só em inglês. Este sucesso deve-se sobretudo ao

facto de o tema permanecer contemporâneo, ao mesmo tempo que o texto deixa espaço para várias interpretações, tornando-se apelativo no universo feminista. *Hedda Gabler* prova que não é precisa complexidade textual para alcançar profundidade. Innes faz prova dessa profundidade através da caracterização da personagem Hedda e de um breve resumo da sua história de vida:

> Her struggles for self-realization destroy the only man she might have loved, her husband's rival for a coveted university post. To cover up her responsibility for his ignominious death, she burns the manuscript, which is his life's work, only to find herself open to sexual blackmail. With her husband seduced into reconstituting his dead rival's book (together with the woman who had helped to write the original version) and ignoring her plight, Hedda shoots herself: suicide being the only form of self-assertion or escape left to her. The image of Hedda with her pistol is as iconic as Hamlet holding a skull, and the play has become a test case for modern tragedy. (Innes, 2003, p.1)

O suicídio de Hedda, como descrito acima por Innes, é muitas vezes interpretado como uma forma de restituir honra à maneira como Ejlert Lovborg pereceu, provando a facilidade de criar múltiplas interpretações do texto.

Vista no contexto político, social e literário da época, encontramos uma Noruega em batalha pela independência cultural após a sua separação da Dinamarca e onde o movimento pelos direitos das mulheres na Noruega tem grandes reverberações em *Hedda Gabler*.

Camilla Collett, uma das mais influentes embaixadoras dos direitos das mulheres, novelista, amiga e correspondente de Ibsen, é uma das personalidades que *Hedda Gabler* influenciou. Numa entrada no seu diário, Collett escreve: "My life passes uselessly and without importance, suffocated by the eternal question whether this is really the kind of experience to which I am destined." (apud Innes, 2003, p.25), à semelhança daquilo que Hedda exprime ao longo da peça.

Hedda é caracterizada não só por este sentimento de inutilidade e aborrecimento perante a vida, mas também como alguém incapaz de se libertar das cordas que a prendem ao passado, nomeadamente, ao continuar a ser a filha do seu pai, em vez de mulher do seu marido.

A peça *Hedda Gabler* é constituída por sete personagens interrelacionadas: Hedda Gabler, casada com Jorgen Tesman; Juliane Tesman, tia de Jorgen Tesman; Berte, criada dos Tesmans, que iniciou serviços na casa de Juliane Tesman e depois continua em casa de Jorgen Tesman e Hedda Gabler; Thea Elvsted, colega de escola de Hedda Gabler, antiga paixão de Jorgen Tesman e inspiração de Ejlert Lovborg; Ejlert Lovborg, antigo admirador de Hedda Gabler, rival profissional de Jorgen Tesman e camarada de Thea Elvsted; e o Juiz Brack, um amigo da família Tesman.

Hedda Gabler, filha de um falecido general, casa com Jorgen Tesman, apesar de o estatuto social e profissional deste ser inferior ao de seu pai. Num casamento criado a partir de enganos e mentiras e acumulado de dívidas, Hedda sente-se posta de parte pelo marido, que se interessa mais por livros do que por ela. Quando Ejlert Lovborg, que Hedda havia rejeitado no passado, regressa à cidade, «renovado» por Thea Elvsted, que abandonou o seu casamento para o seguir, Hedda é consumida pelo ciúme. Após o seu envolvimento na morte de Ejlert Lovborg, através da oferta da arma que este utilizaria no seu suicídio, o mundo de Hedda desaba por completo, quando o juiz Brack a chantageia, ao mesmo tempo que vê Thea Elvsted como rival pela atenção de Jorgen Tesman.

A ação decorre em apenas dois dias completos, após a primeira noite do casal na sua nova casa até ao suicídio de Hedda, que decorre à noite como simbologia da escuridão da morte.

Tanto o nome de família como duas pistolas, heranças do seu falecido pai, aparecem como premonições do final de Hedda. Para além desta relação próxima com a dor e a morte, estas pistolas são o símbolo que Ibsen utiliza para nos remeter, ao longo de toda a peça, para a masculinidade que Hedda procura, a frieza externa em contraste com a explosividade e calor internos, numa metáfora da personalidade de Hedda. As armas surgem pela primeira vez no final do primeiro ato como a solução para o aborrecimento, mas, antes disso, já tínhamos ouvido falar delas, quando Thea Elvsted conta a Hedda que Ejlert Lovborg havia sido ameaçado por uma mulher armada. Descobrimos mais tarde que esta mulher era Hedda, numa conversa entre ela e Ejlert Lovborg. Iniciando o segundo ato, encontramos Hedda a disparar contra o juiz Brack,

aquele que viria a ser uma das razões pelas quais Hedda utiliza uma das armas para cometer suicídio, após ter oferecido o outro par da arma a Ejlert Lovborg para que ele se suicidasse «com beleza».

Innes divide a peça em sete partes conforme os principais acontecimentos da mesma:

1. The opening section of Act 1;
2. Hedda's interrogation of Thea, revealing her relationship with Lovborg;
3. The arrival of Brack in Act 2, and his first attempt to draw Hedda into his web;
4. Lovborg's conversation with Hedda, and her manipulation of him into drinking;
5. Hedda's persuading Tesman to hand Lovborg's manuscript to her for hiding;
6. Hedda's urging Lovborg to suicide, and her burning of his manuscript;
7. The final section of the play leading up to Hedda shooting herself.

(Innes, 2003, p.111)

Innes faz também uma curiosa compilação dos momentos conflituosos, onde podemos verificar o constante desassossego de Hedda, sendo esta a principal provocadora dos mesmos:

- From Act 1: The Family Versus Hedda
- From Act 1: Hedda Versus Thea
- From Act 2: Hedda Versus Brack
- From Act 2: Hedda Versus Lovborg
- From Act 3: Hedda Versus Tesman
- From Act 3: Burning the Book
- From Act 4: Entrapment and Liberation

(Innes, 2003, 112-171)

Na parte "*The Family Versus Hedda*", podemos também considerar como *Hedda Versus The Family*, dada a atitude de Hedda para com Juliane Tesman e Berte, e também de alguma forma contra o próprio marido.

Todas estas batalhas são ganhas por Hedda, no entanto, quanto mais a peça se desenlaça mais Hedda se vê emaranhada pelas outras personagens num entrelaçado de cordas ("*Entrapment*") que culminam na última das libertações ("*Liberation*") de Hedda, a sua morte por suicídio.

Como é comum no teatro de Ibsen, também em *Hedda Gabler* uma criança é condenada e morta, ainda no útero de Hedda, cuja atitude demonstra desprezo por este feto, criado no seio de um casamento sufocante:

> Doubtless the most concealed dead child in all of Ibsen is the fetus who is murdered when Hedda Gabler proudly takes her own life. It is an out-and-out infanticide, and it is dreadfully motivated, since one is entitled to feel that Hedda's truest enemy, her deepest reason for exiting the disgusting world she inhabits, is her sheer horror of the life instinct, of biology itself. (Weinstein, 2008, p.206)

Ao longo da peça nunca é feita referência à mãe de Hedda, ao invés das múltiplas referências ao seu pai, general Gabler. Innes (2003) comenta este facto referindo a vontade masculina de Hedda, de querer entrar no mundo dos homens da peça, mas sendo traída pela sua mente. Quando confrontamos esta perspetiva com a de McFarlane (1994) fica ainda mais claro o alegado lado feminista de Ibsen e a razão pela qual Hedda enlouquece com a sua própria vida:

> The cause of Hedda's frustration (…) the fact of being a woman, with all that implied at that time both physically and socially in terms of submission and dependence. She wants to be on top; or as Ibsen put it: 'She really wants to live the whole life of a *man*'. (McFarlane, 1994, p.122)

Poderíamos acrescentar que a própria insatisfação e negação da sua gravidez é também um indicador desta vontade de pertencer ao mundo dos homens.

3.2- *Hedda Gabler* em Portugal

De acordo com a base de dados TETRA[8] existem até ao momento cinco traduções de *Hedda Gabler*, entre 1961 e 2008, três das quais publicadas (ao nível nacional em

[8] Base de dados da tradução em Portugal, fundada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia e implementada no Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Portugal). Quanto a adaptações a única encontrada é a de José Maria Vieira Mendes, publicada em 2010. A cronologia destas traduções é a seguinte:

- 1961 – Correia Alves (Tradução)
- 1968 – Freire de Andrade (Tradução), publicada pela Editorial Presença
- 198? – Artur e Helena Ramos (Tradução)
- 1998 – Gustavo Rubim (Tradução)
- 2008 – Francis Henrik Aubert (Tradução), Publicada pela Editora Cotovia
- 2010 – José Maria Vieira Mendes (Adaptação), Publicada pela Editora Cotovia

De acordo com o CETBase[9] da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, *Hedda Gabler* teve doze passagens pelos palcos de Portugal, que são as seguintes:

- Estreou em Portugal a 22 de abril de 1898, no Teatro São Luiz, produzida pela companhia de teatro Italiana de *Eleonora Duse*.
- A 7 de dezembro de 1903, é produzida por uma companhia italiana, Companhia *Italia Vitaliani*, em palco não mencionado.
- A 9 de janeiro de 1961, a partir da tradução de Correia Alves e com encenação de João Guedes, chegou ao Teatro de Bolso, sendo a licença classificada para adultos (maiores de 17 anos), no entanto o texto foi aprovado com cortes.
- A 21 de novembro de 1972 chegou ao Teatro D. Maria II, a partir da mesma tradução de Correia Alves, pela Companhia *Rey Colaço-Robles Monteiro*.
- A 16 de janeiro de 1986 foi encenada pela Companhia de Teatro de Lisboa, em palco não mencionado.
- A 10 de setembro de 1998, Juvenal Garcês encenou a tradução de Gustavo Rubim com a Companhia Teatral do Chiado, no palco do Teatro Estúdio

[9] Base de dados fundada em 1992, onde se encontram registados todos os espetáculos e elementos que os compõe, referentes a eventos que tenham ocorrido em Portugal.

Mário Viegas.

- Com estreia simultânea, a 27 de maio de 2009, o Primeiros Sintomas Associação Cultural e a *Dramax* Centro de Artes Dramáticas de Oeiras, em palcos não mencionados.
- A 22 de agosto de 2009, numa encenação de Celso Cleto, começa uma digressão nacional e internacional.
- A 16 de setembro de 2010 chega ao palco do Teatro São Luiz, a adaptação Hedda, de José Maria Vieira Mendes, pelos Artistas Unidos. Partindo a 20 de outubro do mesmo ano para o palco do Teatro Nacional São João.
- A 15 de julho de 2011 é produzida pelo Teatro Universitário do Porto e Cotas em Dia, num palco não mencionado.
- Teve a sua última produção, até ao momento, a 5 de julho de 2016 pelo *Visjoner Teater* de Oslo (Noruega) no Festival de Almada, onde ganhou o prémio de melhor *performance*.

Decidiu-se neste capítulo abordar uma breve sinopse das únicas três publicações, referentes a *Hedda Gabler*, em português de Portugal, de que se encontrou registo de haverem sido publicadas e comercializadas por editoras, ou seja, não constam aqui exemplares criados para espetáculos e que possam fazer parte de arquivos privados. Dada a sua praticamente nula existência no mercado livreiro português serve esta perspetivação como registo da evolução desta peça no mesmo.

3.2.1- *Hedda Gabler* de Freire de Andrade

Esta tradução foi publicada pela Editorial Presença em 1968, como obra número 41, da "Colecção Presença", data que não consta em quaisquer registos e que foi descoberta através da verificação da data de publicação dos números imediatamente anterior e posterior da mesma coleção.

Na primeira orelha deste livro encontramos a seguinte asserção crítica da obra:

> A peça que hoje incluímos na Colecção Presença é uma das melhores criações do genial autor de Peer Gynt. Hedda Gabler, que dá o nome à peça, é um extraordinário retrato de mulher, que domina a intriga do primeiro ao último acto. A sua figura tem

> algo de fluido, de inapreensível. Lúcida, fascinante, dominadora, há nela quase todos os talentos para viver contente consigo própria. Todavia não vive; o tédio é a sua condição. Incapaz de romper, por um acto definitivo, com as grades em que se sente envolvida, incomunicável com o meio que a cerca, ela vai dissolver-se aos poucos na destruição, vai minar esse pequeno mundo dos outros do qual se sente à margem. Até ao último acto da tragédia. Hedda será sempre presa da sua profunda condição: detesta o mundo das convenções mas falta-lhe a coragem para arrostar com o rompimento. Isso constituirá a sua derrota no amor e na vida. (in Hedda Gabler, Editorial Presença, 1968)

O tradutor Freire de Andrade não consta em qualquer outra obra ou registo, seja como nome real ou pseudónimo, sendo que daqui concluímos que não terá sido uma figura regular nos meandros da tradução literária da época.

Trata-se de uma tradução indireta, já que a obra sugere ter como texto de partida a tradução de Una Ellis-Fermor (1950) da obra *Hedda Gabler* para o inglês. Consta na página 118 da tradução de Freire de Andrade a expressão "succès d'estime [1]" que em nota de rodapé remete para a informação "[1] Em francês, no original". Uma pesquisa na versão francesa de Prozor, permitiu verificar que esta expressão não constava da mesma, facto que nos conduziu a procurar noutras versões. Assim, após a confirmação de que esta expressão não comparecia na versão norueguesa, iniciou-se uma procura, versão a versão, tendo-se encontrado por fim "succès d'estime" na tradução de Una Ellis-Fermor (1950).

É referido na obra que a autoria da capa corresponde a F. C. E., siglas que podem ser encontradas em outras obras da Editorial Presença na mesma época. A capa desta obra identifica-se pela cor azul escura, onde, perto do canto superior esquerdo, encontramos o recorte de um olho, abaixo do qual se segue, em letra branca, o nome do autor, "Henrik Ibsen", seguido em letras maiúsculas amarelas o nome da peça, "*Hedda Gabler*".

A obra é finalizada com a identificação da gráfica "Composto e Impresso nas Oficinas de RIOS & IRMÃO, LDA. Santa Maria de Lamas".

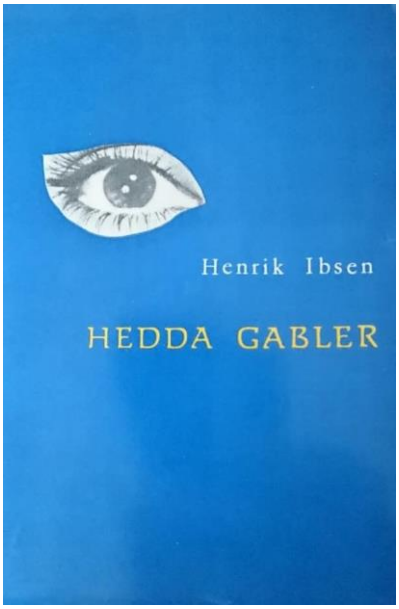


Figura 1: Capa da obra, *Hedda Gabler*, Ed. Presença, 1968

Esta obra é essencialmente uma adaptação, ainda que não se autoproclame como tal em nenhuma parte da mesma. O tradutor não realizou esta tradução respeitando sempre o princípio da equivalência relativamente ao texto de Ibsen, como se poderá verificar através dos resultados obtidos na análise e estudo apresentados a partir do capítulo 4.

3.2.2- *Hedda Gabler* de Francis Henrik Aubert

Publicada em 2008 pelas edições Cotovia, esta versão de Hedda Gabler faz parte de um conjunto de outras três, mais apêndices, no volume número dois da coletânea "Henrik Ibsen – Peças Escolhidas". Segundo uma nota na capa referente a Hedda Gabler, no interior desta obra, esta peça foi traduzida pelo Professor Doutor Francis Henrik Aubert, lê-se "a partir da edição de Henrik Ibsen, Nutisdramaer 1877-99, Oslo, Glydebdal, 1962, 3ª edição".

Francis Henrik Aubert nasceu em 1947, em Santos, Brasil. Em 1968, licenciou-se em Letras e História pela Universidade de Oslo, Noruega. Doutorou-se, em 1975, em Linguística pela Universidade de São Paulo, Brasil. Desde 1994 é professor de Estudos Tradutológicos, na mesma Universidade, exercendo o cargo de professor nas áreas da tradução, terminologia e linguística contrastiva.

A tradução de Francis Henrik Aubert foi, primeiramente, realizada para o português do Brasil e posteriormente adaptada pelo mesmo e pela editora Fernanda Mira Barros, para o português europeu.

Curiosamente, nesta edição, as personagens ganham a coloquialidade de se tratarem por "tu", ao contrário do que seria esperado na época.

Com quarenta anos de diferença, entre a versão de Freire de Andrade (1968) e a de Francis Henrik Aubert (2008), *Hedda Gabler* apresenta diferenças avultadas ao nível do tipo de léxico e da equivalência, sendo que a tradução de Francis Henrik Aubert é mais precisa ao nível da equivalência. No entanto, é possível encontrar uma fala que não consta quer na versão de Freire de Andrade (1968), quer na versão de Una Ellis-Fermor (1950), "HEDDA: Ora, se fores a correr..." (Aubert, 2008). Após verificação da versão de Henrik Ibsen confirma-se existir, "HEDDA: Å, bare spring, så – (Berte kommer i forstuedøren.)" (Ibsen, 1890), presente também na versão de William Archer, "HEDDA: Oh, if you run -" (Archer, 1912), na versão espanhola de C. Costa e J. M. Jordá, "Hedda.—Ve, ve corriendo." (C. Costa, 1903) e na versão francesa de Prozor, "HEDDA.— Allons ! cours donc !" (Prozor, 1992).

3.2.3- *Hedda* de José Maria Vieira Mendes

Em 2010, José Maria Vieira Mendes publicou com os Artistas Unidos uma adaptação assumida de *Hedda Gabler* de Ibsen, intitulada *Hedda*. Esta adaptação é reescrita, tendo sido propositadamente criada para o palco do teatro São Luís Teatro Municipal, tendo estreado a 16 de setembro de 2010, e no Teatro Nacional São João, a 20 de outubro do mesmo ano.

José Maria Vieira Mendes nasceu em 1976 em Lisboa. É dramaturgo e tradutor de teatro, o seu trabalho está ligado aos Artistas Unidos e ao Teatro de Praga. As suas obras originais já foram traduzidas para onze línguas na Europa e foi distinguido com vários prémios nacionais. Quinze das suas peças originais já foram produzidas em palco.

Num longo texto publicado na página *web* dos Artistas Unidos, José Maria Vieira

Mendes explica as razões por detrás da sua versão de *Hedda Gabler*. Sobre o título "Reescrever Hedda" diz-nos que a reescreve como uma leitura pessoal da peça, pretendendo distanciar-se das típicas leituras da mesma, desfazendo o naturalismo ibseniano difícil de transportar e assim podendo focar-se nas personagens enquanto espécie animal e numa aproximação a um pensamento em vez de um tempo e lugar.

As razões para uma reescrita, especialmente no universo do teatro, seja este português ou de qualquer outro país, podem ser inúmeras, a base delas parece, no entanto, assentar predominantemente, de acordo com os autores, numa vontade artístico-criativa, que comanda as decisões tomadas aquando da adaptação.

Esta adaptação de José Maria Vieira Mendes conta também com uma domesticação do texto para a cultura portuguesa, por exemplo a referência ao vinho do Porto (Mendes, 2010, p.33). Curiosamente, à exceção de "Juliane Tesman" cujo nome foi alterado para "Juliana", todas as outras personagens mantêm o seu nome original.

À semelhança daquilo que acontecia na versão de Francis Henrik Aubert (2008), também aqui as personagens se tratam entre si na segunda pessoa do singular.

3.3- *Hedda Gabler* de Una Ellis-Fermor

Nascida a 20 de dezembro de 1894, Una Ellis-Fermor lecionou Inglês e Literatura na Faculdade de Bedford da Universidade de Londres, e também em *Yale* e *Columbia* nos Estados Unidos. Foi membro do departamento de inglês na *Royal College*, tendo chegado a publicar obra poética própria, nomeadamente vinte e dois poemas com o pseudónimo de Christopher Turnley. Una Ellis-Fermor é também conhecida pelo seu trabalho crítico. Até à sua morte em 1958, traduziu as obras dramáticas de Ibsen, para a editora *Penguin Books*, sendo neste contexto que traduz para o inglês a obra *Hedda Gabler*, que se torna no nosso trabalho uma referência importante, dado que terá dado origem à tradução de Freire de Andrade para o português.

4. Análise de *Hedda Gabler* de Freire de Andrade

Para a concretização da análise de *Hedda Gabler* de Freire de Andrade foi necessário proceder-se à sua transcrição e disposição lado a lado com o designado texto de partida. Após a concretização desta fase foi então iniciada a sua análise mais profunda e exaustiva, identificando os tipos de ocorrências e a sua frequência.

Dada a quantidade elevada de ocorrências preferiu-se desvincular a ocorrência do seu contexto, criando quadros analíticos correspondentes a cada tipo de ocorrência e/ou a sua frequência.

O facto de não ser possível estabelecer uma comparação com o texto original de Henrik Ibsen (1890), ou simplesmente com as expressões norueguesas, apresenta-se como uma perda. Verifica-se a impossibilidade de confirmar quais seriam os equivalentes mais próximos do original, assim como possíveis variações que possam ocorrer na versão de Una Ellis-Fermor, entre o inglês e o original, provocando assim a própria alteração na versão portuguesa.[10]

4.1- Problemas na Tradução

Entende-se por problemas na tradução toda a ocorrência de discrepâncias entre o TP e o TC que causem a alteração do significado ou ação do texto de partida. Estes problemas podem, por vezes, ser referidos como incidentes.

É necessário referir que em alguns dos exemplos dados, é possível, que a separação de determinadas falas do restante diálogo faça perder poder explicativo sobre o impacto que estas omissões e acréscimos têm sobre a obra, fazendo, desta forma, perder poder explicativo sobre a razão da ocorrência destes mecanismos. Este método é uma opção que favorece a visão de conjunto do tipo de ocorrências mas que pode, por vezes, prejudicar a capacidade interpretativa e de crítica textual do leitor que não possuir a obra integral. É de mencionar que a análise aqui efetuada se insere numa

[10] Remetemos neste momento para a nota de rodapé 3 em que nos referimos a esta questão de, em virtude de não termos acesso à língua norueguesa, nos ser impossível confrontar as traduções usadas para este trabalho com a obra original de Ibsen.

perspetiva de análise de tradução e não de crítica literária.[11]

Os tipos de ocorrências analisadas ao longo dos próximos subcapítulos foram categorizados da seguinte forma: avaliação e listagem dos problemas de tradução, categorização dos problemas e contagem do número de ocorrências.

Dado que uma análise exaustiva desta obra obrigaria a tomar proporções demasiado extensas no âmbito de uma dissertação, foram analisados os problemas que se considerou como mais relevantes, mas que de nenhuma forma se esgotam aqui.

4.1.1- Omissões

Omissões, ou reduções como Mathijssen (2007) apelida, é uma técnica de adaptação que permite reduzir a quantidade de texto de partida. A omissão é o principal método utilizado para tentar respeitar a integridade do texto, escolhendo omitir, sem alterar, o conteúdo do texto.

Entre a omissão como ferramenta para a redução do texto de partida, literário ou técnico, e a omissão como ferramenta de redução de um texto dramático encontramos razões muitíssimo diferentes relacionadas com a sua função. Em qualquer texto que não o dramático, utilizar-se-ia a omissão para eliminar redundância, palavras ou frases sem equivalente, ambiguidade ou problemas de interpretação por parte do público-alvo, podemos também aliar à economia do tamanho do texto, à necessidade de condensação e até a problemas de equivalência culturais.

Poderão existir situações onde não utilizar a omissão poderá ser mais prejudicial, para o conteúdo do texto e a eficácia da sua difusão, do que tentar exercer uma equivalência absoluta do texto de partida. Verificamos este caso, por exemplo, nas notícias, onde a referência a texto de fontes, que não são possíveis de confirmar, é preferível ser excluída no texto de chegada. O mesmo poderá ser dito de textos técnico-científicos onde a verificabilidade das fontes deve ser tida em conta para que os factos possam ser comprovados e validados.

[11] Devemos referir novamente que em tempo anterior à década de oitenta estávamos perante um amadorismo na tradução. A tradução só passou a ser mais rigorosa a partir da década de oitenta graças à crítica literária e aos cursos de tradução.

Muitas vezes encontramos a omissão relacionada diretamente com a censura, apesar de as razões para a utilização deste método nem sempre ter a ver com o sentido lato que damos à palavra censura. No entanto, sempre que é executada a redução de um texto e assim a omissão de partes deste, seja ao nível de palavras ou frases ou até de grandes porções do mesmo, poderíamos considerar que estamos perante a censura daquilo que um determinado autor escreveu num determinado momento e por uma determinada razão.

Na época em que foi publicada a tradução de Freire de Andrade (1968), segundo Freitas (2009), num artigo publicado no jornal *online* "Passa a Palavra", as peças de teatro "eram enviadas e devolvidas com cortes ou proibidas", para além da censura textual, os espetáculos eram sujeitos à censura do próprio espetáculo, quer fosse ao nível da encenação, dos cenários ou guarda-roupa, e à "censura depois da estreia, de acordo com as reações do público, mas que os censores evitavam porque fazia parte da censura fingir que não havia censura"[12]. Também Merino-Álvarez (2017) reafirma a noção de que "for most of the twentieth century the totalitarian regimes of Franco in Spain (1939–1975) and Salazar in Portugal (1933–1974) influenced Spanish and Portuguese cultural production, and theatre life in particular".

No entanto, a omissão no que diz respeito à tradução dramática difere de outros contextos:

> For stage adaptation (…) the pragmatics of performance, like the length of the play and the number of players that are available to the company, are the first and foremost delimiter of possibilities. Reduction involves using omissions to deal with the limitations in time or in the number of actors. In order to accelerate the action of the play, the adapter gets rid of a number of what he considers 'inessentials.' Sociocultural conventions, furthermore, may induce cuts to avoid certain taboos. (Mathijssen, 2007, p.39)

No caso da tradução de Freire de Andrade (1968), as razões descritas acima para sustentar as reduções efetuadas numa tradução do texto dramático não se aplicam, dado

[12] Freitas, Manuela, (7 Abril 2009), O Teatro e a Censura, *Passa a Palavra*, disponível em: http://passapalavra.info/2009/04/2414/

que, tanto quanto se sabe, não existe qualquer referência a esta obra ter sido quer criada quer utlizada numa produção teatral. Tão pouco são as omissões encontradas consistentes com determinada teoria, não se verificando, à partida, censura associada às reduções que foram observadas.

Foram apuradas oitenta e sete ocorrências de omissões ao nível geral (Anexo 1), trinta e oito das quais de uma palavra, restando cinquenta e uma onde foram omitidas duas ou mais palavras. Destas ocorrências, vinte verificaram-se ao nível das didascálias, das quais catorze são omissões integrais da didascália, setenta, omissões ao nível das falas de forma parcial e cinco, ao nível das falas de forma integral. Ou seja, em setenta falas, verificou-se a omissão de uma ou mais palavras sem a omissão integral da fala, no entanto confirmou-se a falta integral de cinco falas.

Vejamos as ocorrências que se sucedem ao nível integral das didascálias:

Exemplo 1:	*[with a little laugh]*	| p.21
Exemplo 2:	*[after a pause]*	| p.38
Exemplo 3:	*[irritably]*	| *p.57*
Exemplo 4:	*[wearily]*	| *p.79*
Exemplo 5:	*[laughing]*	| *p.93*
Exemplo 6:	*[over by the glass door]*	| *p.106*
Exemplo 7:	*[Without meeting his eyes]*	| *p.132*
Exemplo 8:	*[eagerly]*	| *p.132*
Exemplo 9:	*[shrieking]*	| *p.188*
Exemplo 10:	*[involuntarily]*	| *p.188*
Exemplo 11:	*[She takes off her hat and overcoat]*	| *p.222*
Exemplo 12:	*[Quickly]*	| *p.227*
Exemplo 13:	*[softly]*	| *p.233*

Como se pode observar, as didascálias acima transcritas transportam informações essenciais à forma como o ator virá a interagir com outras personagens, com o espaço cénico e o modo como irá enunciar uma fala. Da mesma forma, é através desta informação que o próprio leitor poderá imaginar a personagem a reagir e interagir.

A omissão deste tipo de texto tem consequências que influenciam a ação da peça. As restantes cinco ocorrências, somente parciais, afetam também características físicas das personagens:

Exemplo 14: *"His hair and beard are fair; he wears glasses".* | p. 14

Em casos, como os dos exemplos 1 a 14, podemos dizer que se cria uma perda de detalhe, quer a nível da performance dos atores quer a nível do guarda-roupa dos mesmos. A partir do momento em que uma peça teatral é escolhida para ser apresentada em palco, um membro da produção terá de criar uma descrição de todos os elementos associados à indumentária de uma personagem assim como outros objetos que utilize ou com os quais interaja. A omissão de uma didascália, onde conste um só destes elementos é o suficiente para alterar por completo toda a ação ou levar a que o texto das falas perca sentido.

No que diz respeito à omissão integral de falas, analisemos as seguintes ocorrências:

Exemplo 15: HEDDA. And the sooner the better. Now – at once – I think. | *p.49*

Exemplo 16: BRACK. [behind the easy-chair]. You're not really happy. That's the trouble. | *p.99*

Exemplo 17: MRS ELVSTED. Oh, how dreadful to think of! That he should end like this. | *p.216*

Exemplo 18: HEDDA. Perhaps it is. | *p.221*

Exemplo 19: TESMAN. And so, my dear Mrs Elvsted, we will pull ourselves together. Heaven knows, it's no use brooding over what's done. Eh? We must try to make our minds as calm as possible, and – | *p.221*

A primeira omissão integral ocorre no primeiro ato, a seguinte no segundo ato, as três últimas no quarto ato.

Não se adivinha uma razão lógica para a omissão integral das falas apresentadas. Dado que não parecem conter informação que pudesse levar à censura, esta possibilidade foi colocada de parte. Como estamos perante uma obra sobre a qual não

existem dados acerca de qualquer apresentação pública, a omissão durante a criação do espetáculo não pode ser verificada. Tão pouco parece ser plausível que estas omissões tenham decorrido da eliminação de informação que não pudesse ser traduzida. Portanto, questionamos se este caso poderá ser simplesmente um mero lapso por parte do tradutor ou editor.

A gravidade das omissões não se prende apenas com a alteração que provocam na peça ao nível da ação ou com a possibilidade de fazerem crer ao leitor que aqueles momentos não constam também no texto de partida, já que estas omissões passam despercebidas a quem está a ter o primeiro contacto com a peça ou mesmo a quem já o teve.

Por causa das omissões tão expressivas, a obra em análise, que não admite tratar-se de uma adaptação, está a agir contra a máxima do teatro como expansor de liberdade criativa e a encurtar a imaginação do autor, neste caso em prol de nada em particular.

4.1.2- Acréscimos

Mathijssen provê uma definição abrangente deste termo, esta foi tomada como premissa para assinalar os acréscimos ao longo da análise:

> The category of addition includes all texts that explicitly are not the original author's (…) although many texts that belong to this category do not state it in such clear terms. The idea of adding something to the text disrespects two key concepts of translation, namely the integrity of the text as a whole and the authenticity of the text as a creation by a single original author. When additions are made during the phase of dramaturgical concretisation, precedence is given to the performance text; when additions are made during the phase of textual concretisation, precedence is given to the newly created text. In both cases, the concerns of the new author(s) interfere(s) with the original text. (Mathijssen, 2007, p.42)

A tradução de Freire de Andrade (1968), ao não se afirmar como uma adaptação, automaticamente, leva à crença de que estamos perante uma versão fiel (equivalente) ao texto de partida, no entanto, conforme verificámos no capítulo anterior existe a ocorrência de um tipo de adaptação, a omissão. Analisemos neste capítulo a questão dos

acréscimos. Este tipo de ocorrência acontece em muito maior quantidade do que o tipo de ocorrência anterior.

Foi encontrado um total de cento e cinquenta e nove acréscimos. Em relação aos tipos de ocorrência encontramos apenas seis no campo das didascálias:

Exemplo 20: *(Das árvores)* | *p.9*

Exemplo 21: *(disposta a sair)* | *p.16*

Exemplo 22: *(contemplativamente)* | *p.18*

Exemplo 23: *(a cena continua a passar-se)* | *p.197*

Exemplo 24: *(que existe no exterior da casa)* | *p.81*

Exemplo 25: *(Brack troca um sorriso de cumplicidade com Hedda)* | *p.96*

Destas ocorrências os efeitos dos exemplos 20 e 23 poderiam ser os menos problemáticos, dado que aquilo que acrescentam não é determinante para a ação. No entanto, as restantes não só influenciam a ação como alteram por completo as falas a que estão associadas, na medida em que a informação que contêm leva a que a personagem enuncie a sua fala de uma maneira que não foi definida pelo autor.

O acréscimo exprime a opinião ou perspetiva, neste caso em particular, do tradutor. No caso das didascálias poderíamos presumir que estamos perante aquilo que o tradutor visualiza como reação e ação das personagens. Contudo, trata-se apenas de uma alegação sem provas.

Segundo Newmark (1988, pp. 91-93), a informação acrescentada à tradução é por norma cultural, técnica ou linguística, o tradutor vê-se obrigado a recorrer ao acréscimo, adicionando palavras para explicar situações que ocorrem no texto de partida. Também pode ser utilizado para fornecer informação sobre eventos, contexto ou histórias referidas no texto de partida.

No que diz respeito às ocorrências ao nível das falas, verificamos cento e cinquenta e três casos, desde uma só palavra até várias frases (Anexo 2). Poderíamos

assumir a mesma posição, anteriormente tomada, acerca das didascálias, e dizer que estamos perante a imaginação do tradutor, visto não existirem quaisquer notas do tradutor em relação a esta adaptação. A existência de acréscimos é, possivelmente, mais difícil de explicar do que a existência de omissões.

Na tradução em geral o acréscimo é, por norma, utilizado quando se torna necessária uma explicação de uma palavra ou conteúdo, no entanto, nesta obra tal verifica-se uma única vez, através de uma nota de rodapé (Capítulo 4.3). Nos casos apresentados sobre este tipo de ocorrência (Anexo 2), tal não parece verificar-se.

Vejamos alguns dos acréscimos mais longos:

> *Exemplo 26*: Como sempre está por causa da sua doença | p.31
>
> *Exemplo 27*: Como quando um comboio pára numa estação | p.93
>
> *Exemplo 28*: É o momento adequado para antes que o sinal da partida indique que tem de se continuar a tal viagem | p.93
>
> *Exemplo 29*: Deus é testemunha de que nenhuma circunstância prevalecerá, que desvie a minha atenção do que deve ser feito. | p.221

Dos exemplos aqui expostos podemos considerar o exemplo 26 como um acréscimo, criado para refrear um facto previamente conhecido. Neste caso poderíamos, numa primeira instância, considerar que estamos perante um caso de redundância. No original de Una Ellis-Fermor encontramos "*lying ill like that*", que Freire de Andrade transformou em "deitada na cama" + exemplo 26, sendo o acréscimo aqui presente "como sempre está". Este acréscimo pode relevar um acentuar da doença referida e levar à empatia do leitor ou audiência para com a personagem.

Os três exemplos seguintes, ao contrário do que se verifica no exemplo 26, acrescentam informação de uma forma quase poética, como que existisse para embelezar o momento e as falas enunciadas, adicionando informação à volta do tema abordado em cada uma destas. Este tipo de acréscimo tem consequências particulares no estilo do autor. Enquanto a omissão censura, aqui o tradutor põe palavras na boca do autor, já que não apresenta esta obra como uma adaptação.

Muitos dos acréscimos que ocorrem, não são especialmente problemáticos, já que aquilo que acrescentam quase passa despercebido, funcionando mais como frases de ligação. No entanto, outros casos apresentam informação despoletadora de juízos de valor e com implicações no carácter da personagem. Nos exemplos abaixo listados, encontramos casos destes:

Exemplo 30: Deixe-se lá disso | p.51

Exemplo 31: Ora! Ora! Ora! | *p.53*

Exemplo 32: É uma bela arma! | p.83

Aquilo que é dito por uma personagem cria uma imagem mental no leitor ou na audiência, que, imediatamente, coloca essa personagem na caixa designada para o estereótipo que o seu cérebro processou. No exemplo 30 e 31 registados acima, assistimos à expressão, por parte da personagem que fala, de um certo desdém em relação ao que outra personagem disse anteriormente. Estas fórmulas linguísticas, que expressam que o que outro disse ou fez é irrelevante, de imediato ativam a dedução do que a personagem pensa a respeito da outra ou do assunto por ela abordado, insinuando a existência de uma discordância e desagrado entre as personagens em interação. No exemplo 32, a informação acrescentada coloca a personagem a exprimir um juízo de valor positivo acerca de armas, um juízo que vale simultaneamente como uma manifestação de apreço pela outra personagem na interação. É, assim, um acrescento que, não tendo sido planeado pelo autor, transporta informações excessivas que podem, no limite ativar a dedução de que a personagem é apreciadora de armas e tem conhecimentos técnicos sobre as mesmas.

Um estereótipo é definido como uma generalização de um comportamento, atitude ou qualidade relativa a um determinado grupo de indivíduos, sendo o cérebro humano excelente no armazenamento do real por categorias. No teatro chamamos às personagens estereotipadas *personagens-tipo*. Ao alterar aquilo que uma dada personagem diz, estamos, consciente ou inconscientemente, a alterar quem a personagem é, e, logo, a alterar traços de caráter da personagem que, no limite, tratando-se de uma personagem-tipo, poderá fazer a mesma sair de um determinado

estereótipo.

4.1.3- Questões linguístico-discursivas

4.1.3.1- Correspondência Semântica

Quando nos referimos a correspondência semântica estamos a utilizar um conceito diretamente ligado à equivalência entre uma língua de partida e a língua de chegada, abordada no capítulo 2.2.1.1, nomeadamente ao grau de equivalência, seja este ao nível das palavras, frases ou todo o texto. Neste capítulo referimo-nos especificamente à falta de equivalência.

Foram encontradas quinhentas e cinquenta ocorrências de falta de correspondência semântica (Anexo 3). Esta é a ocorrência mais expressiva dos problemas de tradução que diagnosticamos nesta obra. Sessenta e quatro destas ocorrências correspondem a didascálias, sendo que as restantes quatrocentas e oitenta e seis ocorrências correspondem a falas. A seguinte tabela de ocorrências refere-se aquelas encontradas na versão portuguesa de Freire de Andrade em comparação com a inglesa de Una Ellis-Fermor.

Total de ocorrências de falta de correspondência semântica	550
Ocorrências em didascálias	64
Ocorrências em falas	486

Tabela 1: Número de ocorrências de falta de correspondência semântica

A falta de correspondência semântica pode alterar por completo a narrativa, comprometendo a história e questionamentos que o autor pretendia fazer passar ao leitor.

No caso das didascálias, esta falta de correspondência vai alterar a sequência da narrativa, a forma de agir das personagens e, logo, aquilo a que o público irá assistir, caso a obra seja posta em palco.

Vejamos alguns exemplos que demonstram diferentes níveis de falta de correspondência no que diz respeito às didascálias:

	Una Ellis-Fermor	**Freire de Andrade**	**Pág.**
Exemplo 33:	*[confused]*	(perturbada)	51
Exemplo 34:	*[reaching out her hand]*	(acenando com a mão para Brack)	78
Exemplo 35:	*[taken aback]*	(Recostando-se)	89
Exemplo 36:	*[annoyed]*	(meio a rir, meio a chorar)	89
Exemplo 37:	*[turning over the books]*	(andando à roda dos livros)	96
Exemplo 38:	*[from time to time]*	(constantemente)	123
Exemplo 39:	*[holding out her hand for the package]*	(Agarrando o maço)	167
Exemplo 40:	*[shrieking to Brack]*	(segredando para Brack)	237

Tabela 2: Ocorrências de Falta de Correspondência em Didascálias

Não só nos é possível verificar uma alteração do estado emocional das personagens, visível nos exemplos 33, 35, 36 e 40, como também alterações na ação, observável no exemplo 38, e interação entre as personagens e adereços cénicos, verificável nos exemplos 34, 37 e 39.

Os exemplos que apresentam alterações do estado emocional e psicológico das personagens implicam uma espécie de censura para com a própria personagem, inibindo-o da reação que estaria na mente do seu criador que é também onde reside o seu corpo físico e psicológico.

Aquilo que a personagem demonstra sentir leva o leitor ou audiência a criar a sua imagem mental de quem a personagem é. Na mesma medida, alterações ao estado emocional impedem que o leitor ou audiência experimentem a reverberação emocional, emitida pela demonstração de uma determinada emoção por parte da personagem.

As implicações da alteração do estado emocional podem ser massivas e alterar por completo aquilo que o autor pretendia transmitir. Esta componente é abordada em maior pormenor no capítulo 5.1.4.

O exemplo 40 apresenta uma modificação da intensidade da dinâmica da ação, especialmente transformadora do que é proposto pelo texto de partida. Este exemplo consta da didascália da última fala de Jorgen Tesman, a penúltima fala da peça, retratando a reação deste ao suicídio de Hedda Gabler. A intensidade desta fala é absolutamente perdida com a alteração de "*shrieking"* para "sussurrando", diminuindo inteiramente toda a violência psicológica do final da peça.

Já as ocorrências que dizem respeito à ação da personagem, aquilo que esta faz em palco, alteram outro tipo de dinâmica, a ação, abordada mais pormenorizadamente no capítulo 5.1.3. Todos os pequenos pormenores de como uma personagem produz determinado comportamento colocam em causa quem ela é. Uma alteração como as que encontramos nos exemplos 37 a 39, provoca alteração na dinâmica da ação.

No exemplo 37 damos conta de Jorgen Tesman à procura do livro da autoria de Ejlert Lovborg, que acabava de comprar e pretendia exibir. Pode até parecer que uma pequena alteração entre «revirar» livros ou «andar à volta» dos mesmos não causaria uma diferença tão problemática. No entanto, se imaginarmos Jorgen Tesman a executar esta ação de procurar nas duas formas descritas podemos dar conta desta quebra de dinâmica.

Segundo a versão de Una Ellis-Fermor vemos Jorgen Tesman «revirar os livros», em pormenor aquilo que ele faz é tirar livros uns de cima dos outros colocando aquele em que pega noutra posição, com a intenção de procurar e encontrar o livro pretendido. Podemos interpretar o simples revirar de livros de formas diferentes, conforme a maneira como cada um de nós executaria essa tarefa, na sua condição de si mesmo ou até a partir de uma memória visual de outro a executar esta ação. Aquilo que Freire de Andrade propõe obriga a personagem a conseguir circular à volta dos livros. Este aglomerado de livros, sobre o qual não existe referência quanto à quantidade, é trazido para o palco pela mão de Jorgen Tesman e pousado em cima de uma mesa, que se encontra junto de um canapé de canto, descrita na primeira didascália da peça como sendo redonda.

Porém, o facto de ser redonda não pressupõe a possibilidade de o ator poder circular à volta da mesma. Perante a forma como Freire de Andrade obriga, de certa maneira, a personagem a agir, cria também a obrigatoriedade por parte da produção do espetáculo de tornar possível que a personagem possa circular à volta da mesa a fim de poder, por sua vez, andar "à volta dos livros".

O facto de Jorgen Tesman andar à volta dos livros, em vez de os revirar, está a pressupor que a personagem, por alguma razão, prefira não mexer demasiado nos livros,

quiçá para não os danificar. No entanto, este transmite uma certa sensação de euforia à volta do livro, portanto, seria mais facilmente de esperar que revirasse de facto os livros. Mais ainda, esta ação poderia ser vista como um tanto cómica, dado ser incomum alguém agir desta maneira perante esta situação.

Quando observamos o exemplo 39 estamos perante uma situação semelhante à anterior. Thea Elvsted passou a noite acordada à espera da chegada de Ejlert Lovborg, este fator é o principal determinante para a forma como agirá em relação ao ambiente em que se encontra. Mais uma vez esta reação é alterada pela própria experiência de cada um, na medida em que cada individuo imaginaria as ações de uma forma diferente, mediante as suas ideias e experiências vividas.

Segundo Una Ellis-Fermor, Hedda Gabler estende a mão (qualquer uma delas) à espera de que Jorgen Tesman lhe entregue o manuscrito. No entanto, para Freire de Andrade, Hedda Gabler agarra no maço de folhas. Porém, para que houvesse coerência na ação, Hedda Gabler não poderia conseguir retirar o maço das mãos de Jorgen Tesman, já que, algumas falas depois, este pousa o mesmo num banco.

Encontramos dois problemas na dinâmica proposta por Freire de Andrade. Em primeiro lugar, a problemática da coerência da ação sobre o que acontece de facto com o maço de folhas. Se Hedda Gabler não o consegue tirar ao marido e este continua com ele, para que, algumas falas depois, o possa pousar no banco; ou se consegue tirar o maço de folhas ao marido, e, se tal acontecer, como é que Jorgen Tesman pode pousar algo que não tem em seu poder.

Em segundo lugar, há que considerar a própria atitude de Hedda Gabler. Temos de ter em conta que Hedda Gabler é uma mulher da alta sociedade, com uma postura e forma de agir adequada à educação esperada de alguém na sua posição.

O facto de agarrar o maço apresenta uma impulsividade da sua parte, o que não encaixa na sua personalidade, pois sempre que está prestes a perder o controlo, esta personagem recupera-o rapidamente por natureza. Aqui, verificamos uma inconsistência para com quem Hedda Gabler é, já que a maneira como age perante as situações que ocorrem dita a sua personalidade e vice-versa.

A versão de Una Ellis-Fermor, torna-se, assim, muito mais coerente quer em relação a Hedda Gabler quer em relação à própria ação e interação entre as personagens e o objeto em causa.

O exemplo 38 dá-nos conta de uma parte da descrição do juiz Brack. Este possuí um monóculo, que enquanto Una Ellis-Fermor nos diz que cai ocasionalmente, já Freire de Andrade considera que cai constantemente.

O nível de diferenciação entre algo que acontece apenas ocasionalmente ou constantemente altera de uma forma muito significativa aquilo que a personagem/ator se vê obrigado a fazer. Henrik Ibsen não contabiliza quando o monóculo cai, deixando margem de liberdade para quando tal acontece.

O simples facto de o monóculo cair é o suficiente para exigir que a personagem o volte a colocar no sítio de cada vez que tal situação ocorre. Este movimento criará na personagem um ato quase instintivo de recolocar o monóculo, especialmente se for um objeto ao qual já está acostumado.

Se imaginarmos o juiz Brack a ter de recolocar o monóculo demasiadas vezes, este torna-se um ato cómico. Porém, se for algo ocasional, como a versão inglesa pressupõe, então não passa de mais do que um leve gesto que não distrai o público do resto da ação.

Existem algumas ocorrências semânticas consistentes, entendendo-se por consistentes o facto de uma determinada palavra ter sido traduzida de uma só forma ao longo da peça, nomeadamente:

Exemplo 41: *[Laughing] – (Sorrindo) | {Ocorre 3 vezes}*

Exemplo 42: *Party – Reunião | {Ocorre 6 vezes}*

Exemplo 43: *Mademoiselle – Jovem | { Ocorre 4 vezes} / «menina» | {Ocorre 2 vezes}*

A consistência de uma ocorrência ao longo de um texto não é em si, necessariamente, desvantajosa. Apesar de ocorrer uma tradução incorreta que se prolonga, esta proporciona, no entanto, uma certa coerência, ao fazer uma determinada

palavra repetir-se no mesmo local onde encontraríamos uma determinada palavra no texto de partida. É como aplicar os *matches* das memórias de tradução que, por princípio, adicionam coesão e coerência à tradução.

No exemplo 41 encontramos uma alteração significativa da intensidade expressiva das personagens e do seu estado de espírito, que são diminuídos perante esta alteração.

O exemplo 42 denota uma alteração espacial da ação. Apesar de nunca sermos levados, durante o decorrer da peça, ao lugar onde esta ação decorre, ela é descrita pelas personagens aquando do seu regresso à cena. Associamos de forma automática o tipo de ação que decorre no local designado. Aquilo que imaginamos quando sabemos que uma personagem está numa festa é completamente diferente daquilo que imaginamos quando sabemos que este se encontra numa reunião. No entanto, uma "reunião" também pode ser considerada como uma festa numa casa particular, entre amigos.

Tendo em consideração o ano de publicação desta versão poderemos considerar o significado da palavra na época. Visto desta perspetiva, podemos não estar sequer perante uma tradução incorreta, mas simplesmente sobre a perceção à data da palavra "*party*". Seria praticamente inconcebível, nos dias de hoje, esta palavra ser traduzida como "reunião", sem ter uma conotação de encontro em sigilo, ou ser considerada uma tradução que reflete ambiguidade.

No exemplo 43 encontramos a palavra *mademoiselle* tanto traduzida para *jovem* como a sua súbita alteração para *menina*. Podemos especular que esta alteração parece ser conotativa de um certo juízo de valor em relação à personagem em causa e ao seu estatuto. No que diz respeito à utilização de *jovem* em vez de *senhorita*, por exemplo, distancia a tradução do seu equivalente mais próximo, em contraste com *menina* que se aproxima mais do equivalente. Não seria, talvez, inadequada a própria utilização da palavra do texto de partida, dada a proximidade da língua portuguesa e da língua francesa e, no mesmo mote, dada a proximidade cultural.

Esta ocorrência é particularmente interessante no que diz respeito à ocasião onde *menina* é utilizado. Sempre que é referido o *boudoir*, na versão de Freire de Andrade traduzido como *toucador*, é utilizado este termo, no entanto, quando se fala em

aposentos é utilizado o termo *jovem*. Dada a conotação de *boudoir*, insiste-se na possibilidade especulativa de juízo de valor do tradutor sobre a cena em questão.

Podemos identificar situações na peça em que uma determinada palavra na versão inglesa é sempre traduzida da mesma forma, mas em português é traduzida de forma diferente, conduzindo a alguma inconsistência:

> *Exemplo 44*: *Yes* - Está bem {Ocorre 7 vezes} / Bem / Efectivamente {Ocorre 2 vezes} / Realmente / Sim / Certamente / Talvez / Está agora explicado / Continue / Com certeza {Ocorre 2 vezes} / Sem dúvida
>
> *Exemplo 45*: *[softly]* – Vagarosamente / Mansamente / Em voz baixa

As razões por detrás da inconsistência na tradução do exemplo 44 podem ser imensamente discutidas. Numa situação ideal verificaríamos cada caso perante o seu contexto, dado que este influencia diretamente a palavra utilizada. No entanto, no teatro seria ideal que, já que no texto de partida temos uma só palavra, de acordo com o original, de duração fonética curta, no texto de chegada encontrássemos a mesma equivalência e consistência. No entanto, não podemos dizer que estamos perante uma má tradução, mas sim, e apenas, perante a grande versatilidade que a língua portuguesa oferece aquando de uma tradução. Neste caso, *Yes* pode assumir vários estatutos e funções linguístico-discursivas, desde ser uma resposta a uma pergunta até ser um marcador conversacional regulador, emitido pelo interlocutor para enviar um sinal de envolvimento conversacional. Consoante estas funções e estatutos, a palavra pode originar, de facto, traduções diversas.

Devemos ter também em consideração que a quantidade de tempo que um ator demora a dizer uma palavra, assim como a facilidade com que diz o texto influenciam a representabilidade de uma peça. No caso do texto dramático, estas questões tornam-se relevantes, quando, noutros tipos e géneros de texto, não o seriam. No caso da obra em análise, não é fácil compreender os critérios do tradutor para ter traduzido a partícula *yes* de tantas formas diferentes. Em alguns contextos não parece haver um motivo para além da opinião pessoal do tradutor para que esta palavra não seja traduzida simplesmente para "sim". Tal é o caso, por exemplo, da tradução desta partícula para

"Está agora explicado" versão que se afasta muito do texto de partida.

Enquanto o exemplo 44 influencia o texto dito, o exemplo 45 influencia a intensidade da ação e a forma como o texto é dito. A clareza das indicações cénicas é a chave para a interpretação do texto e a sua fluidez.

Relativamente ao exemplo 45 existe uma diferença significativa entre dizer algo "vagarosamente", "mansamente" ou "em voz baixa". Mais ainda, poderíamos até dizer uma fala utilizando todas estas indicações ao mesmo tempo, provando que esta inconsistência de tradução não se adequa sequer a um só tipo de enunciação.

4.1.3.2- Domesticação

A domesticação está muitas vezes associada à necessidade de fazer corresponder de forma mais eficaz um texto ou expressão, que poderia provocar estranhamento por parte do público-alvo na língua de chegada, através de uma expressão já conhecida, como explica Venuti:

> The prevalence of fluent domestication has supported these developments because of its economic value: enforced by editors, publishers, and reviewers, fluency results in translations that are eminently readable and therefore consumable on the book market, assisting in their commodification and insuring the neglect of foreign texts and English-language translation discourses that are more resistant to easy readability. (Venuti, 1995, pág. 15-16)

Na mesma medida em que Venuti nos fala do valor económico que a domesticação apresenta no mercado livreiro, também no teatro se torna de certa forma vital que a domesticação seja aplicada.

Para além de aumentar a fluidez do texto falado, a domesticação permite criar um vínculo com o público-alvo da língua de chegada, aproximando o mesmo da história que a personagem lhe transmite, o mesmo podendo acontecer com o leitor do texto escrito.

O conhecimento que temos da nossa língua materna, que apreendemos desde o momento em que nascemos, e em que começamos a assimilar as primeiras palavras,

estabelece uma ligação entre os nossos sentidos e emoções e as palavras que constituem a nossa língua materna.

A tradução, por si só, mesmo que tenhamos conhecimento e a possibilidade de interagir com um determinado texto noutra língua, à exceção dos indivíduos bilingues, proporciona uma menor conectividade entre o texto e o ser. No entanto, são determinadas expressões chave, que estamos habituados a ouvir ou a reconhecer na nossa língua, que proporcionam uma maior ligação entre o texto e o leitor ou público-alvo.

Esta ligação é intrínseca e está relacionada em parte com a programação neurolinguística, onde se diz que determinada palavra, expressão e o próprio tom como é dita estão diretamente ligados através de percursos neuronais a estados emocionais. O fator estranhamento, caso não exista domesticação, vai impedir o leitor de experimentar internamente o texto de partida, à exceção de casos onde o estranhamento é exatamente o pretendido.

Verificam-se catorze ocorrências de domesticação em *Hedda Gabler* de Freire de Andrade (1968):

	Una Ellis-Fermor	**Freire de Andrade**	**Página**
Exemplo 46:	*A lot of trouble*	Uma trabalheira	47
Exemplo 47:	*On an errand*	Moço de recados	47
Exemplo 48:	*You can be sure of that*	Pode ir descansada	48
Exemplo 49:	*Yes, I certainly will*	Esteja descansada que farei	50
Exemplo 50:	*Now we've killed two birds with one stone*	Matámos, agora dois coelhos com uma só cajadada	50
Exemplo 51:	*After all*	No fim de contas	52
Exemplo 52:	*No use in thinking of that now*	Nem pensar nisso é bom!	79
Exemplo 53:	*That'll be all right, then*	Então, sim senhor	109
Exemplo 54:	*You've often enough said*	Está farta de dizer	109
Exemplo 55:	*Save yourself the trouble*	Livrar-se de uma maçada	111
Exemplo 56:	*That's good*	Essa é boa	124
Exemplo 57:	*The procession starts*	Sai a procissão	146
Exemplo 58:	*Where you are, there will I be too*	Onde você for, irei eu também	187
Exemplo 59:	*As one makes one's bed one must lie on it*	Quem boa cama fizer, nela terá que se deitar	102

Tabela 3: Ocorrências de Domesticação

Mesmo apesar de algumas das domesticações não serem adequadas à tradução, ou seja, não corresponderem a equivalentes entre as duas línguas, nomeadamente nos exemplos 47, 48, e 53, considerámo-las domesticações.

As domesticações efetuadas por Freire de Andrade (1968) correspondem a expressões comuns no português europeu, algumas destas são consideravelmente semelhantes entre as duas línguas, tendo pequenas variações lexicais que não comprometem o significado equivalente.

Por exemplo, no caso do enunciado cinquenta e um, a única variação entre as duas línguas encontra-se em: "*birds*" – "coelhos" e "*stone*" – "cajadada", sendo a "cajadada" a palavra onde decorre uma maior domesticação, ou, onde a percetibilidade por parte de falantes de outra língua seria mais comprometida, caso fosse necessária a estrangeirização da mesma.

À semelhança da palavra "cajadada", também o termo "maçada" entra na formação de uma série de expressões idiomáticas em português.

A língua portuguesa tem a característica de possibilitar uma alargada manipulação das palavras para a criação de neologismos adaptados àquilo que o falante quer dizer. O exemplo 46, "uma trabalheira", é um exemplar deste tipo de situação. O equivalente mais próximo desta expressão poderia ser "*hassle*", mas, ainda assim, não seria possível estabelecer todo o significado que a expressão portuguesa acarreta.

As expressões utilizadas por uma determinada língua e cultura a si associada são, numa certa medida, representantes de toda a história e personalidade do povo. Nos exemplos transcritos na tabela 3, este facto pode ser verificado.

"Dar com um cajado num coelho" enquanto na língua inglesa o instrumento utilizado seria uma pedra; confortar alguém com «fique descansada»; uma certa superstição no "nem pensar nisso é bom!"; «estar farto» de alguma coisa; informando alguém de que está a ser repetitivo através da expressão "está farta de dizer"; e a ironia ou manifestação de uma situação cómica assente em "essa é boa", são expressões que podemos apelidar de tipicamente portuguesas. São modelos que aproximam o leitor do estereótipo português, são marcas linguísticas da personalidade dos seus falantes e que

marcam o texto de uma forma que uma tradução à letra nunca conseguiria fazer. O seu emprego deve ser o mais correto para transmitir os conteúdos intendidos.

Apesar de os casos apresentados na tabela 3 estarem relacionados com expressões idiomáticas e outras expressões comummente utilizadas pelos falantes da língua portuguesa, nomeadamente em português europeu, serão abordados nos capítulos seguintes também as expressões religiosas (capítulo 4.1.3.3) e as interjeições (capítulo 4.1.3.4) que foram em certa medida, também, domesticadas.[13]

4.1.3.3- Expressões Religiosas

Entende-se, neste trabalho, por expressão religiosa, todas as expressões que se relacionam diretamente com o campo lexical da religião, mesmo quando estas já sofreram um esvaziamento semântico face ao seu sentido religioso original. Encontram-se neste caso, todas as expressões onde constam termos deste campo, nomeadamente "Deus" (*God*), nas suas variadas formas escritas. Podem ser também consideradas locuções interjetivas.

As expressões religiosas na língua inglesa têm no mínimo um ou mais equivalentes em português europeu. Verificou-se um total de cinquenta e uma ocorrências (Anexo 4) na obra em estudo. Para a concisão das expressões foi tomado como equipolente: *Jove*, *God*, *Goodness*, *Heaven(s)* e *Lord*.

Verifica-se um total de catorze expressões, que podem ter o mesmo significado, no entanto, há que referir que estas ocorrências se encontram separadas do seu contexto, facto que pode perturbar a descodificação pragmática das mesmas Do total de ocorrências, verificam-se vinte e duas traduções diferentes, muitas vezes correspondentes à mesma expressão. Estas expressões surgem, predominantemente, a acompanhar enunciados expressivos de espanto ou admiração, indignação, surpresa ou medo.

Todas as expressões que envolvem «*know(s)*» foram traduzidas consistentemente

[13] Optamos por considerar, nos casos analisados, a proximidade entre os conceitos de idiomatização e de domesticação, pelo facto de, como referimos, as expressões idiomáticas conservarem, mais do que outras expressões linguísticas, vestígios da identidade cultural de um povo.

para "Deus sabe", assim como "*What on Earth*" foi traduzido para "Que diabo", tratando-se das únicas traduções, que ao longo de toda a peça estão associadas a expressões religiosas.

As principais expressões utilizadas na versão portuguesa, «Valha-(me, nos) Deus» e "Meu Deus" ocorrem com várias expressões diferentes da versão inglesa, no entanto, predominam "*Good Lord*" ou "*heavens*", apesar de se verificar a tradução de "Good heavens" também para "Deus misericordioso" em duas das três ocorrências.

Esta inconsistência na tradução de uma dada expressão para uma expressão fixa demonstra a capacidade que a língua tem para produzir uma quantidade de possibilidades tradutivas. No entanto, e como já referido em capítulos anteriores, a consistência na tradução de uma expressão é algo que cria não só mais equivalência entre o texto de partida e o texto de chegada como é uma técnica que ajuda a manter coesão textual. Apesar de tudo, não deixa de ser interessante verificar a capacidade de desdobramento que uma expressão pode ter numa língua de chegada.

Foram selecionados três exemplos particulares, onde constam quatro expressões, cuja tradução se considera duvidosa.

	Una Ellis-Fermor	**Freire de Andrade**	**Página**
Exemplo 60:	*Let's hope to goodness*	Esperemos que a misericórdia divina	74
Exemplo 61 a:	*Here was I, very blessed day,*	Tenho pedido a Deus (b), dia a dia (a)	86
Exemplo 61 b:	*wishing to goodness*		
Exemplo 62:	*Lord bless you, ma'am*	Deus nos ajude, minha senhora[14]	153

Tabela 4: Exemplos de ocorrências de tradução não equivalente nas expressões religiosas

O exemplo 60 retrata um dos casos onde existem expressões que acarretam o mesmo significado e/ou correspondem ao mesmo conteúdo que o texto de partida pretendia transmitir. Aqui "*goodness*" é retratado como se estivéssemos perante um sinónimo de Deus, nesta medida "*Let's hope to*" funciona com uma espécie de

[14] Para o exemplo 62, em específico, podemos defender que teria sido fácil fazer uma tradução literal da fórmula religiosa em causa: "Deus a abençoe, senhora".

"Rezaremos a" ou "Pediremos a". No entanto, não podemos considerar que a interpretação de Freire de Andrade seja incorreta, de facto, talvez fosse mais estranho seguir a linha da tradução à letra do que escolher um equivalente como o utilizado por este.

Ao contrário do exemplo anterior, os seguintes demonstram uma alteração daquilo que é o texto de partida.

No enunciado do exemplo 61, na versão inglesa, constam duas expressões, separadas por "a" e "b", que na versão portuguesa se encontram invertidas "b", "a". A primeira, exemplo 61 (a) "*very blessed day*" é aquela onde se considera que ocorre a maior falta de equivalência. Enquanto na versão de Una Ellis-Fermor estamos perante «aqui estava eu, neste mesmo abençoado dia», Freire de Andrade interpretou como "dia a dia", criando uma alteração da frequência com que a personagem vivencia a ação.

Assim, quase de forma automática, o exemplo 61 (b) "*wishing to goodness*", é também alterado para "Tenho pedido" que apesar de condizer com a alteração da frequência, vai mais uma vez contra o texto de partida onde verificamos "a pedir". À semelhança daquilo que foi dito no exemplo 60, "*Goodness*" é aqui tomado como sinónimo de "Deus".

O exemplo 62 é aquele onde existe uma maior falta de equivalência entre as expressões, enquanto na versão de Una Ellis-Fermor estamos perante "*Lord bless you, ma'am*", para a qual existe um equivalente direto "Deus a abençoe", Freire de Andrade altera, não só o significado, mas também o número, passando da pressuposta segunda pessoa do singular para a primeira pessoa do plural.

Numa certa medida, a escolha do tradutor português da expressão "Deus nos ajude", posta no contexto em que esta decorre, não se torna uma opção que se desconecte do discurso, pode até, suprimir o nível de estranhamento.

Assim, põe-se em causa se no todo envolvente desta expressão é preferível a utilização do seu equivalente absoluto ou se esta alteração contribui para a fluidez do texto na língua de chegada. Pode, no final, não ser mais do que uma questão de opinião, dado que enquanto alguns teóricos preferem afirmar que a equivalência deve ser feita

minuciosamente, outros dizem que, desde que a história e os questionamentos da obra sejam comunicados, o objetivo da tradução é cumprido.

O exemplo 57, presente na tabela 3, do capítulo anterior, "«*The procession starts*» - «Sai a procissão»", está, de certa forma, interligado com a questão religiosa. O ato de «sair a procissão» é uma expressão tipicamente utilizada aquando do início de uma procissão, por norma, realizada nas celebrações de adoração aos santos.

Na língua inglesa é utilizada a expressão «a procissão começa», o que para o povo português não seria tão fora do comum, no entanto, apesar de o significado se manter, o facto é que esta frase causaria uma maior estranheza do que a expressão típica.

Este caso está relacionado com a perceção que as duas culturas têm do mundo em que vivem. Na língua inglesa focaliza-se o início da procissão; no português, focaliza-se a saída da procissão do local de culto para as ruas.

4.1.3.4- Interjeições

> Interjeição é uma espécie de grito com que traduzimos de modo vivo as nossas emoções. A mesma reacção emotiva pode ser expressa por mais de uma interjeição. Inversamente, uma só interjeição pode corresponder a sentimentos variados e, até, opostos. O valor de cada forma interjectiva depende fundamentalmente do contexto e da entoação. (Cunha, 2006, p.396)

Existe uma grande quantidade de interjeições na língua portuguesa. São consideradas interjeições as partículas que exprimem determinado sentimento, emoção, sensação ou estado de espírito, alterando a forma como é dito o discurso do qual fazem parte mas que não têm significado próprio para além disso.

Apesar de se verificar uma vasta quantidade de diferentes marcadores deste tipo ao longo da obra em análise, foram extraídas apenas aquelas com um maior número de ocorrências e onde era possível fazer uma maior correspondência de casos. Ainda assim, alguns dos exemplos que não comparecem na tabela 5, abaixo, serão abordados de passagem.

Temos consciência de que, nas descrições gramaticais atuais, as interjeições são

uma classe que tende a ser reanalisada e subdividida em várias outras classes, consoante as funções discursivas que estas partículas desempenham nos textos. Algumas destas partículas são reintegradas na classe dos marcadores discursivos e, dentro destes, nos marcadores conversacionais, sempre que estas cumprem funções relevantes na dinâmica da interação, funções que se sobrepõem à de exprimir uma emoção. Podemos consultar uma caracterização breve do conceito de marcador discursivo em Zorraquino et al:

> Los 'marcadores del discurso' son unidades lingüísticas invariables, no ejercen una función sintáctica en el marco de la predicación oracional – son, pues, elementos marginales – y poseen un cometido coincidente en el discurso: el de guiar, de acuerdo con sus distintas propiedades morfosintácticas, semánticas y pragmáticas, las inferencias que se realizan en la comunicación. (Zorraquino et al, 1999, p.4057)

No caso de algumas das partículas que listamos abaixo, esta função de regulador da interação torna-se relevante:

Interjeição ING	**Nº de Ocorrências**	**Interjeição PT**	**Nº de Ocorrências**
Eh?	85	Hein?	73
Oh	166	Oh	79
Ah	38	Ah	50
		Ora	38
Total interjeições ING: 289		**Total interjeições PT:** 240	

Tabela 5: Ocorrência de Interjeições/Marcadores Discursivos

Verificou-se um total de 149 traduções não correspondentes ao devido equivalente.

Como se pode verificar na tabela acima, o número de ocorrências destes marcadores utilizados na versão inglesa é bastante díspar do número de ocorrências encontrado na tradução para o português. Ademais, na versão portuguesa "ora" ocorre em substituição de um número dos marcadores ingleses. Este "ora" aqui referido foi separado das ocorrências onde, perante o contexto, não era marcador.

Esta disparidade, que verificamos na tabela acima, acontece, como já referido, em certa medida, porque "Oh" e "Ah" na versão inglesa são várias vezes traduzidos como "Ora". No entanto, se calcularmos o total de ocorrências, verificamos que esta situação não responde à diferença de quarenta e nove marcadores entre as duas obras. A versão

inglesa conta com um total de duzentos e oitenta e nove marcadores assinalados na tabela 5, enquanto a versão portuguesa se fica pelas duzentas e quarenta.

Uma justificação para este caso poderão ser as omissões, presentes no anexo 1, onde encontramos os "Eh?" que se perderam entre as duas versões. Outra justificação é que, para além da adição de "Ora", como forma de tradução de "Oh" e "Ah", estas interjeições foram também traduzidas para palavras como "bem", entre outras.

Os marcadores e/ou as interjeições, além de exprimirem certos sentimentos das personagens, podem ser utilizados para evidenciar determinados tiques dos mesmos. É o caso de Jorgen Tesman com os seus "Hein?".

Dado o facto de os marcadores "Oh" e "Ah" exprimirem admiração, alegria, alívio ou medo de uma forma curta e concisa, a sua substituição por frases longas, ou a sua omissão por completo criam uma barreira de comunicação tanto face ao leitor ou público quanto ao intérprete (ator).

Sem deixar espaço para a interpretação de uma emoção experimentada pela personagem, o discurso da mesma, tanto lido como dito, perde intensidade. Mais ainda, quando a alteração de uma interjeição é acompanhada pela alteração da pontuação que a acompanha, além da intensidade, também o significado do texto de partida é modificado.

Em situações como as de "Oh" e "Ah", que não necessitam de ser traduzidas dada a sua equivalência entre as duas línguas, torna-se injustificável quer a sua omissão quer a sua alteração.

É possível encontrar, para além dos já referidos, outros marcadores, típicos do português europeu, que surgiram como tradução, ora de outros marcadores, ora de frases. Na mesma medida também ocorre o contrário, marcadores que foram traduzidos para enunciados.

	Una Ellis-Fermor	Freire de Andrade	Página
Exemplo 63:	*Why, I don't believe they're up yet!*	Olá! Nem acredito que ainda não se tenham levantado!	10
Exemplo 64:	*[seeming a little taken aback]. Well, has the bride slept well in her new home?*	(Aparentemente surpreendida) Olá! Então como dormiu a noiva na sua nova casa?	28
Exemplo 65 a:	*Good morning, good morning, Jörgen!*	Ora viva, Jorgen. Bom dia.	14
Exemplo 65 b:	*[going up to Hedda]. Good morning, Hedda dear! A very good morning to you!*	(Indo ao encontro dela) Viva, querida Hedda! Desejo-lhe um óptimo dia!	28
Exemplo 66:	*Hush! They're looking at you.*	Esteja calada! Estão a olhar para si.	142

Tabela 6: Alterações a interjeições e adoção de marcadores

Como é possível verificar na tabela 6, existem alterações quer ao nível semântico quer ao nível do valor ilocutório através da pontuação (abordado no capítulo 4.1.3.5).

A alteração de intensidade do que se fala é percetível nos exemplos 63 e 64, que na versão inglesa é expressa através de vírgula, identificando que existe uma breve pausa mas nenhuma intensidade particular. Já na versão portuguesa a intensidade é aumentada através do ponto de exclamação.

A domesticação presente nestes dois exemplos não influencia o significado pretendido pelo texto de partida, pelo contrário, esta opção elimina o estranhamento que seria provocado caso se optasse por uma tradução literal.

O exemplo 65 conta com uma questão semelhante, diferencia-se no sentido em que, caso fosse mantida uma tradução literal, não existiria qualquer perda ou acréscimo de significado. Neste exemplo, estamos, no entanto, perante uma certa perda do coloquialismo típico desta tradução.

Dado que se parte do princípio de que o estilo da peça se representa através de pequenos pormenores, como o tipo de vocabulário utilizado pelas personagens, este tipo de domesticação, quando utilizado de forma desnecessária, altera o estilo da época.

No exemplo 66, apesar de se manter a pontuação exclamativa, a intensidade é alterada através da conotação diretiva que tem a expressão "Esteja calada!". Com a

presença do conjuntivo com valor de imperativo que lhe proporciona uma força ilocutória elevada, "Esteja calada!" tem uma força mais alta do que "*Hush!*", onde não existe sequer um verbo de comando.

4.1.3.5- Valor Ilocutório e o Valor da Pontuação no Teatro

Os atos ilocutórios são uma subsecção dos atos de fala propostos por J. L. Austin:

> The act of 'saying something' in this full normal sense I call, i.e. dub, the performance of a locutionary act, and the study of utterances thus far and in these respects the study of locutions, or of the full units of speech. (…) To determine what illocutionary act is so performed we must determine in what way we are using the locution: asking or answering a question, giving some information or an assurance or a warning, announcing a verdict or an intention, pronouncing sentence, making an appointment or an appeal or a criticism, making an identification or giving a description, and the numerous like. (Austin, 1962, p,94, 98)

John Searle (1979) dividiu e classificou os atos ilocutórios propostos por J. L. Austin em ato ilocutório assertivo, diretivo, compromissivo, expressivo e declarativo, de forma que é possível determinar que tipo de ato o locutor pratica num determinado contexto.

Na análise desta obra os atos ilocutórios são abordados do ponto de vista da influência que a alteração da pontuação tem sobre estes. É, aqui, considerada uma eventual alteração dos atos ilocutórios ou da força dos mesmos sempre que o tipo de ato é modificado pela alteração na pontuação.

A pontuação altera a intenção do locutor e o tom de voz que expressa a sua emoção e propósito. Aliados à pontuação encontram-se sinais que assistem a leitura e o entendimento do texto, dá-se-lhes o nome de notações sintáticas, mas, na verdade, elas têm um alcance para além da sintaxe, fornecendo também informações pragmáticas.

O ponto final designa, com uma pausa, o fim de um pensamento. Do ponto de vista pragmático pode ter valores variados, assinalando atos assertivos, declarativos, diretivos ou até compromissivos. O ponto de exclamação surge associado a enunciados

que exprimem uma emoção ou sentimento, assim como realça uma palavra ou ideia. Assinalam atos expressivos ou uma força ilocutória elevada nos atos declarativos, diretivos ou compromissivos. As reticências demonstram uma interrupção de uma linha de pensamento, pretendem transmitir uma ideia de suspensão fonética ou apontar uma ação incompleta ou que ainda se prolonga. Podem também indicar dúvida, hesitação, surpresa, ironia, suspense, entre outras emoções.

O ponto de interrogação sinaliza uma questão, pedido ou convite, um ato diretivo, portanto, e implica uma resposta ou uma reação por parte de outrem, à exceção das perguntas retóricas. Se esta interação particular não receber uma resposta põe-se em causa a cooperação e as máximas da conversação. Por este motivo, nos casos em que outro tipo de pontuação seja alterado para um ponto de interrogação, o texto posterior deverá ser alterado para que o questionador obtenha uma resposta (a não ser que se trate de uma "pergunta retórica"). Caso esta alteração não seja efetuada, não só as máximas referidas serão afetadas como o texto se tornará incoerente.

Apesar de o travessão ser utilizado na versão de Una Ellis-Fermor, algo comum nas peças de teatro para demonstrar a interrupção de uma ideia, este não será abordado na análise.

Verifica-se um total de duzentas e setenta e oito alterações na pontuação ao longo da peça. Foram selecionadas oito destas ocorrências para exemplificar e analisar este tipo de questão. Estas alterações não se devem a qualquer necessidade detetável por parte da tradução.

	Una Ellis-Fermor	**Freire de Andrade**	**Página**
Exemplo 67:	*What a fine, smart hat you've bought yourself!*	Que lindo e que elegante chapéu que a tia comprou.	17
Exemplo 68:	*You think of absolutely everything.*	Pensa absolutamente em tudo!	17
Exemplo 69:	*To think of it!*	Só de pensar nisso…	19
Exemplo 70:	And now we've reached our goal, *my dear!*	Mas, presentemente, conseguimos o que queríamos, não é, querido?	26
Exemplo 71:	*Can you guess who it's from?*	Veja se adivinha de quem é isto.	39
Exemplo 72:	*Never have had…*	Nunca tive!	54
Exemplo 73:	*And of Ejlert Lövborg, Thea.*	E de Ejlert Lovborg, Thea?	58
Exemplo 74:	*Well?*	Bem!	59

Exemplo 75:	*And so I left the place.*	E, deixei o lugar…	60

Tabela 7: Exemplos de ocorrências de alteração de atos ilocutórios ou da força ilocutória

Ao nível dos atos ilocutórios, verificamos, no exemplo 70, a alteração do ato expressivo para o ato interrogativo. Neste exemplo, em vez de a personagem afirmar que conseguiram o que queriam, no português, passa a exprimir menos certeza. Do ponto de vista de encenação poderíamos até adicionar sarcasmo à frase em português. Numa medida aproximada, o exemplo 73 apresenta a alteração do ato assertivo para o ato diretivo, nestes dois casos a modificação é particularmente prejudicial, devido ao facto de o ato diretivo implicar uma resposta, alterando assim a dinâmica do texto e o próprio texto seguinte.

Em oposição aos exemplos anteriores, o exemplo 74 cancela a necessidade de obter resposta, através da transformação do ato diretivo (pergunta) em ato expressivo (exclamação). Já o exemplo 71, onde o ato diretivo foi alterado de uma pergunta para uma sugestão/convite, não apresenta uma alteração da intenção relevante para a dinâmica do diálogo, mantendo implicitamente o valor diretivo.

Os exemplos 67 e o exemplo 68 são inversos um do outro. Enquanto no exemplo 67 estamos perante a atenuação da força ilocutória de um ato expressivo, que é reforçada no texto de partida com o ponto de exclamação e atenuada, na tradução, com o ponto final, perdendo a intensidade da emoção sentida pela personagem, já no exemplo 68 deparamo-nos com o exato oposto, onde a intensidade da fala é aumentada através do ponto de exclamação.

À semelhança dos exemplos anteriores, os exemplos 69 e 72 demonstram uma situação invertida. No primeiro caso verificamos um ato expressivo na versão inglesa, que perde o tipo de intensidade expressiva, transformando-se num ato mais interiorizado. No exemplo 72 verifica-se o exato oposto.

No exemplo 75 verifica-se, mais uma vez, a alteração da intenção pretendida com a intensidade discursiva. Enquanto na versão inglesa encontramos o fim absoluto de uma ideia através do ponto final, na versão portuguesa esta ideia é prolongada com as

reticências, demonstrando uma emoção diferente em relação ao enunciado.

Se colocássemos em palco, de forma simultânea, ambas as versões desta peça, verificaríamos auditiva e visualmente uma diferença na ação/reação dos personagens, na emoção que transmitem ao público e na dinâmica que é criada através dos atos ilocutórios. A intensidade com que as palavras são ditas e sentidas é a chave para o motor que move toda a peça, desde a ação aos pormenores psicológicos dos personagens que lhe dão vida.

4.1.4- Notas de Rodapé

As notas de rodapé destinam-se ao esclarecimento ou adição de informações que caso fossem colocadas, imediatamente, no texto, interromperiam o encadeamento de ideias. São textos curtos que, por norma, aparecem assinalados com referência ao local no texto onde a informação que contêm estaria escrita.

Esta informação pode ser: referências bibliográficas, fontes de uma citação, observações, entre outras. São, por norma, colocadas na parte inferior da página, no entanto, podem ocupar as últimas páginas do texto ou obra.

Na tradução é comum encontrarmos notas do tradutor em rodapé. Esta situação acontece sempre que o tradutor considera necessário fornecer informação para uma melhor compreensão, ou quando é utilizado um estrangeirismo, no entanto tem as suas vantagens e desvantagens, salientadas por Sarmento no excerto a seguir:

> [as notas do tradutor] Esclarecem eventuais pontos obscuros do texto original e materializam a intermediação entre este e o leitor do texto de chegada. (…) a nota do tradutor é habitualmente desencorajada pelas editoras, não só por motivos de economia mas pela pretensão de invisibilidade da tradução defendida pela indústria. A inclusão de notas (…) que tornem explícitas as dificuldades ou as estratégias translativas, é cuidadosamente negociada entre o tradutor e o editor. (Sarmento, 2012)

As notas de rodapé também podem tornar visíveis a época e as diferenças culturais entre o texto de partida e o texto de chegada. A visibilidade da época acontece quanto há necessidade de explicar a utilização de uma forma mais arcaica de uma

palavra quando esse estilo é preferido.

No caso das diferenças culturais acontece sempre que é referido algo que, mesmo que tenha tradução equivalente, poderá não ser completamente compreendido sem uma definição ou explicitação do que é ou para que serve.

Nos estudos de tradução a tendência preferencial é a de que a nota de rodapé só deverá ser utilizada como último recurso, ou seja, quando a sua ocorrência é imprescindível, seja esta indispensabilidade colocada ao nível da equivalência cultural ou ao nível lexical.

Na tradução de uma peça teatral não é comum, e podemos considerar até que é inapropriada, a utilização de notas de rodapé propostas pelo tradutor, especialmente se estas não existem no texto de partida.

Apesar de nos dias de hoje já serem utilizadas legendas e outros tipos de texto, incluindo uma espécie de notas de rodapé ou um aparte, durante um espetáculo de teatro, a existência deste tipo de ferramentas explicativas não é completamente aceite.

Enquanto em outros géneros o leitor consegue compreender uma determinada questão através de uma nota de rodapé, no teatro esta ferramenta apenas funciona para o leitor, não contendo a marca de representabilidade do texto teatral.

Quer estejamos a lidar com notas de rodapé em obras literárias, quer estas aconteçam em obras teatrais, esta é uma ferramenta altamente criticada. As notas de rodapé não só expõem o facto de que estamos a lidar com uma tradução, como também tornam evidente a falta de equivalência num dado segmento.

Muitas vezes o próprio tradutor é posto em causa, bem como a sua capacidade de eliminar determinadas questões de equivalência ou ambiguidade, levantando uma parede entre aquilo que é uma tradução absolutamente fiel e aquilo que é a capacidade de o tradutor fazer o leitor acreditar na sua versão. Entra aqui em cena um conflito entre várias instâncias, a saber, a equivalência para com o texto de partida, a impossibilidade de tal equivalência e a eliminação da invisibilidade do tradutor.

Na tradução de Freire de Andrade contamos com duas notas de rodapé. A

primeira faz referência ao porquê da utilização da expressão francesa "*un succèss d'estime*", enquanto a segunda oferece a descrição do que é um "*fiord*".

Exemplo 76: " Em francês, no original." |p. 118

Exemplo 77: " *Fiord* – Golfo estreito e profundo da Escandinávia. Toda a costa da península Escandinávia é recortada de *fiords*." |p. 189

Do ponto de vista daquilo que é considerado essencial pelos estudos de tradução, qualquer uma das ocorrências seria (hoje) possivelmente considerada irrelevante para a compreensão do texto.

No exemplo 76, a justificação do tradutor ter mantido a expressão francesa conforme a versão de partida torna-se em certa medida irrelevante. No entanto, tendo em conta o facto de que esta expressão só existe na versão de Una Ellis-Fermor, compreende-se a vontade do tradutor em informar o leitor, de uma escolha que nem na versão francesa de Prozor (1890) é encontrada.

Quanto ao exemplo 77, a definição e localização de "*fiord*" não é descabida, no entanto, não se encontra razão para não ter sido traduzida para a versão portuguesa. Compreende-se que no final dos anos sessenta, a definição desta palavra pudesse ainda não ser conhecida pelo público geral. No entanto, dado o grau elevado de casos de adaptação que esta versão de *Hedda Gabler* contém, não seria desapropriada a substituição de fiorde por outra palavra/local conhecido pela cultura portuguesa.

Ainda que esta nota de rodapé não seja completamente inadequada, só funciona ao nível da leitura, especialmente na época de publicação. Como já referido, a sua aplicação em palco seria difícil e até desnecessária, especialmente dado que não se trata de uma informação vital que o público-alvo tenha necessidade de compreender.

No contexto em que se insere, apenas é vital para a compreensão o facto de o manuscrito ser destruído e não tanto onde. Este «onde» é identificador da zona específica onde decorre a ação da peça no texto de partida, assim como, de um certo modo, faz parte de um discurso um tanto poético.

Freire de Andrade teria facilmente dado a volta a toda esta questão. Tendo em

conta o posicionamento de Portugal, que se assemelha em parte àquele da Escandinávia, ou seja, rodeado parcialmente por mar, o tradutor poderia ter adaptado a situação à cultura de chegada.

Alterando apenas fiorde para mar, apesar de alterar a localização original da peça, no norueguês, deixaria completamente de parte quaisquer equívocos, quer para o público como leitor quer como espetador. Esta domesticação criaria também uma maior empatia, enquanto fiorde poderá causar um certo estranhamento.

5. Repercussões dos problemas de tradução na receção da obra *Hedda Gabler*

A própria tradução geral provoca sempre alterações ao nível do estilo, uma vez que a dificuldade de equivalência, ao nível lexical e gramatical entre duas línguas, torna a imitação quase impossível. Mais ainda, até certo ponto, quaisquer palavras, mesmo dentro da própria língua podem ser interpretadas de maneira diferente dependendo do individuo e da situação em que as mesmas estão a ser utilizadas.

Toda e qualquer alteração, impossível de evitar em qualquer tradução, terá automaticamente alguma repercussão, maior ou menor, para a relação que se estabelece entre a obra final e o texto de partida. No acréscimo, por exemplo, ao contrário do que já foi dito em capítulos anteriores acerca da censura através da omissão, o tradutor está a acrescentar ao conto mais um ponto.

Podemos estabelecer uma comparação como se o texto de partida se apresentasse como uma receita culinária, quer a omissão quer o acréscimo na versão traduzida vão levar a que o resultado não corresponda precisamente àquele criado originalmente por outrem. Se na tradução a receita foi alterada e o produto final não é igual ao que havia sido criado anteriormente no texto de partida, então, põe-se em causa a quem é que pertence a autoria do produto da tradução.

Em *Hedda Gabler* por Freire de Andrade ficou claro, através da análise exposta nos capítulos anteriores, que a quantidade de ocorrências de adaptação ao longo da peça é consideravelmente extensa. Estas ocorrências sucedem-se em todas as categorias analisadas, pondo em causa não só o texto de partida como também a coesão textual desta versão portuguesa.

Podemos dizer que a versão de Freire de Andrade retrata muitos dos aspetos de uma adaptação, mesmo que não se afirme como tal. Ainda assim, as alterações que constam e que alteram várias ações e diálogos não criam um novo texto por completo.

Apenas podemos especular acerca das repercussões desta tradução para com a obra original *Hedda Gabler* de Henrik Ibsen, pelo facto de que lidámos ao longo do

trabalho com uma tradução indireta, todavia, face à tradução de Una Ellis-Fermor, podemos afirmar que exemplificam justamente o oposto da equivalência ao texto de partida que uma tradução literária deve assegurar, sendo um exemplo de falta de equivalência a vários níveis, que nos conduzem a afirmar que esta versão deveria assumir-se como uma adaptação mais do que uma tradução de *Hedda Gabler*. Apesar de devermos ter em consideração que estamos perante uma tradução indireta, esta questão não parece ter reverberações nas razões pelas quais a versão de Freire de Andrade apresenta um número tão elevado de problemas.

5.1- Diferenças que alteram o objetivo da peça

Sabemos que é praticamente, se não mesmo completamente, impossível replicar com máxima exatidão todas as implicações do texto de partida, mesmo em línguas com uma grande proximidade gramatical, lexical e cultural.

Quando lidamos com uma tradução indireta, i.e., uma tradução a partir de uma tradução, a distância entre o texto original e o texto de chegada torna-se ainda maior, aumentando a impossibilidade de recriar com exatidão os conteúdos, dado que não se está a traduzir as palavras exatas do texto original, mas sim a interpretação que outrem já fez dessas palavras. Além do mais, há que acrescentar possíveis adaptações a uma cultura que não a original, nem a de partida, estas alterações afastarão mais uma vez o texto de chegada do texto original. Assim, cada nova tradução indireta, em teoria, afastar-se-ia também do objetivo original.[15]

Na nossa análise de *Hedda Gabler* por Freire de Andrade, não podemos estabelecer esta comparação com o original de Henrik Ibsen de forma a compreendermos a dimensão da fenda entre as duas versões. No entanto, comparando a versão portuguesa em causa com a versão de Una Ellis-Fermor que lhe esteve na origem, apesar de todas as interferências reportadas, podemos confirmar que o objetivo principal do texto de partida parece ter sido relativamente conservado.

[15] Entende-se por objetivo original o que o autor, neste caso Henrik Ibsen, pretendeu transmitir na sua obra. Inclui todas as características adjacentes a esta, desde as mais intrinsecamente linguísticas, até às pragmáticas e culturais, passando pelas emoções transmitidas pelo texto lido e/ou posto em palco.

O drama social e psicológico, a problemática universal do papel da mulher na sociedade dos homens, a responsabilidade pessoal e a vontade pela independência na vida da alta sociedade são objetivos mantidos na tradução de Freire de Andrade.

No entanto, podemos questionar se a coerência e coesão entre as diferentes categorias do texto dramático, as personagens, o espaço (físico e psicológico), a ação, o tempo, faziam parte dos objetivos do texto original. Se tomarmos estes pontos como parte essencial do objetivo de Henrik Ibsen, então, como veremos nos capítulos seguintes, e decorrente daquilo que já notámos anteriormente, este objetivo é posto em causa, com esta alegada tradução.

5.1.1- Tradução Problemática

Na tradução de Freire de Andrade, como verificámos nos capítulos anteriores, encontramos uma vasta quantidade de inexatidões.

Associado a estas, damos conta de que o leitor e/ou público é de certa forma enganado pela autoproclamada tradução, dado que, em consequência das alterações presentes nesta obra, podemos considerar que existe um ligeiro nível de adaptação. As personagens são domesticados, as ações são modificadas, assim como a intensidade emocional das falas e o enredo.

A competência do tradutor parece a primeira resposta para os incidentes que ocorrem nesta tradução. No entanto, dado o facto de não existirem dados acerca do mesmo, não podemos esclarecer sobre o seu nível de formação e especialização nem sobre o seu grau de experiência, visto que também não existem dados, nem registo de outras obras traduzidas sob o nome de Freire de Andrade.

Podemos apenas especular sobre as razões por detrás destas ocorrências, cuja quantidade nos leva a considerar esta tradução como um trabalho de qualidade comprometida (ao nível do estabelecimento da desejada equivalência). O certo é que existe uma falta de rigor e a qualidade da tradução fica aquém do que era esperado.

Algumas das questões que podemos discutir são o facto de este tradutor ter utilizado uma versão inglesa da peça para fazer a sua tradução. Parte-se do princípio de

que a razão pela qual ele fez uma tradução indireta poderá ter a ver com o facto de não ter conhecimentos da língua norueguesa. Outra das questões prende-se com a escolha da versão de Una Ellis-Fermor ao invés da versão do aclamado especialista em Ibsen, William Archer, opção que é um tanto curiosa. Questiona-se o grau de conhecimento que este tradutor possuía sobre a obra e as suas traduções, assim como o acesso a outras versões da peça *Hedda Gabler*. Há que ter em consideração que, antes de ocorrer esta tradução para português, já esta peça havia sido traduzida para francês e espanhol, versões estas aparentemente com mais qualidade do que a de Una Ellis-Fermor, além do mais, em línguas um tanto mais próximas da nossa.

O facto de ter sido utilizada esta versão inglesa, onde não só existe a omissão de falas, como ocorre a adaptação de pelo menos uma expressão, é fator suficiente para que a versão portuguesa sofra essas mesmas falhas e alterações. Caso Freire de Andrade ou um revisor tivessem revisto a tradução, pondo em causa a própria tradução de Una Ellis-Fermor, comparando com as ditas versões francesa e/ou espanhola, ter-se-iam tornado evidentes as falhas que encontrámos na nossa análise.

Por outro lado, ainda, quando avaliamos a adequação desta tradução ao género literário onde se insere, podemos dizer que esta não se adequa ao género em todas as suas dinâmicas. O teatro, à semelhança de outras áreas especializadas, conta com exigências específicas que distinguem os métodos de tradução adequados dos demais.

Se tomarmos o teatro como uma área, que, aquando de uma tradução, requer procedimentos e atenção especializados, talvez possamos dizer que Freire de Andrade não possuía conhecimentos suficientes acerca desta área, para que o ato performativo não fosse, de certa forma, posto em causa.

5.1.2- Personagens

Não podemos falar em personagens sem abordar a psicologia comportamental, quer ao nível social quer individual. No teatro, a relação que uma personagem tem com outra e consigo mesma contribui para a construção da identidade da personagem e para a imagem que o público constrói dessa personagem.

Aquilo que a personagem diz e a forma como age, faz parte de um jogo social que

constitui a realidade onde as personagens vivem. A manipulação tal como as situações não intencionais constituem o cerne desta realidade de forma a atingir um determinado objetivo.

Nesta versão de *Hedda Gabler* por Freire de Andrade o nível de alteração das personagens, em relação às do texto de partida, nem sempre é percetível à primeira vista. No entanto, a domesticação de expressões, a omissão e/ou acréscimo de marcadores, palavras, frases ou gestos típicos de uma determinada personagem alteram, em certa medida, a personalidade desta.

Se entendemos uma personagem como sendo um todo resultante de todas as situações que ocorrem ao longo da peça, de todas as palavras ditas, ademais aliadas com as interações com as outras personagens, então podemos concluir que as personagens nesta tradução sofrem alterações ao nível interno e externo.

A partir do momento em que estamos perante uma tradução, é inevitável, como já referido múltiplas vezes em momentos anteriores, que não estejamos perante uma equivalência absoluta. Assim, nunca será possível encontrar, entre todas as línguas para as quais *Hedda Gabler* já foi traduzida, uma versão cem por cento equivalente à original.

Quando nos referimos a alterações na caracterização das personagens ao nível interno, falamos essencialmente daquilo que a personagem está a sentir e que é visível de forma indireta, pela forma como ela age e como fala. É aquilo que ocorre entre as linhas, a componente psicológica e comportamental dos personagens. É aquilo que move a personagem, os seus objetivos, a influência do espaço social – o seu estatuto social e do ambiente familiar - na sua conduta.

A um nível intermédio, encontramos ações diretamente relacionadas com o nível interno (espaço psicológico) da personagem, mas que se verificam também ao nível externo (comportamento). Podemos mencionar as expressões faciais, o tom de voz, entre outras formas de expressão de emoções, que são visíveis e transmitem conotação acerca da essência e do estado interno da personagem.

Quando nos referimos ao nível externo, estamos a falar da sua aparência e as

ações que conduz, conforme traduzidas e descritas com precisão, o que nem sempre acontece na tradução analisada neste trabalho. As características que são descritas acerca de cada uma das personagens não correspondem fielmente àquelas do texto de partida. As ações, abordadas em maior pormenor no capítulo 5.1.3, não ocorrem em conformidade com a versão inglesa.

Os níveis intermédio e externo são aqueles onde é mais visível a influência das escolhas de Freire de Andrade nesta tradução. Existe uma vasta ocorrência de alterações e falhas ao nível daquilo que as personagens dizem e como o dizem, as ações que descrevem ter ocorrido, que estão a acontecer no momento e aquelas que são colocadas no futuro.

Podemos arriscar dizer que as personagens de Freire de Andrade não são aquelas de Una Ellis-Fermor, obrigando por esta lógica a não corresponderem também às de Henrik Ibsen. A sua essência foi, de várias formas, alterada.

Ainda assim, não podemos dizer que existe uma fenda tão larga entre as duas versões, que ponha estas completamente em causa, na mesma medida em que não podemos dizer que a interpretação do tradutor não tenha criado, de alguma forma, uma versão diferente destas personagens.

5.1.3- Ação

Cada um de nós, ao longo da sua vida, adquire determinada forma de se movimentar, de interagir com os objetos e com os outros, até mesmo tiques que para nós são impercetíveis, mas que outros poderão notar como sendo característicos em nós. Cada personagem é também detentora deste tipo de características. O que a personagem faz e como o faz é parte de quem a personagem é. Se alterarmos a história da personagem, a ação a que esta é submetida e a ação que executa, estamos a alterar a própria personagem.

Entretanto, cada ação pressupõe uma reação. Quando uma determinada ação é alterada as seguintes sofrerão repercussões. Quanto maior for a alteração e o envolvimento de outros na ação, maior será a repercussão, que poderá reverberar ao longo de toda a peça.

As alterações que vimos acima sobre omissões e acréscimos de informações, bem como as alterações dos valores e da força pragmáticos dos atos ilocutórios, para além dos valores nos verbos e tempos verbais, são os principais modificadores da ação nesta versão de *Hedda Gabler*. Esta é a área onde ocorre uma maior repercussão para com o texto de partida. Cada alteração mencionada leva a uma série de alterações em cadeia.

As alterações nas didascálias ao nível da reação emocional da personagem é uma das questões que mais influencia a dinâmica da peça. É a partir destas que o ator e o público terão acesso ao estado psicológico da personagem. Uma grande quantidade deste tipo de ocorrências sofre transformações na tradução em análise, alterando por sua vez a ação que ocorre interior e exteriormente.

5.1.4- Estado emocional

No teatro, tanto ou mais do que nos restantes géneros literários, a expressão de emoções é a principal ferramenta na produção de um espetáculo, não podendo existir teatro sem algum nível de emoção associado. Mesmo que tentemos eliminar o fator emocional da equação, tal eliminação não é possível, já que mesmo se inserirmos o público numa sala vazia, escura, até aí é impossível não existir uma experiência emocional.

Stanislavski e Brecht são apenas dois dos principais autores de modelos de interpretação que têm na sua raiz, entre outros, como um ator deve representar uma emoção. Ambos os autores fazem largas descrições da influência que um determinado estado emocional acarreta naqueles que o observam.

Também o sociólogo Ervin Goffman é conhecido, particularmente pela sua obra *The representation of self in everyday life*, publicada em 1956, no que diz respeito à interpretação do indivíduo enquanto ator na encenação da sua própria vida diária. Goffman fala-nos de coerência nas interações, respeitando estatutos sociais e/ou as situações em que o indivíduo se encontra. Estes parâmetros são, então, aplicados, no teatro, na forma como a personagem interage emocionalmente com a sua vida e a dos outros.

O fator emocional está no centro de qualquer peça teatral, é através da dinâmica

emocional que o teatro se estabelece, não só como fonte de entretenimento, mas também como manipulador do estado de espírito, da mente e das ideias do seu público-alvo. Aquando da alteração de uma reação emocional de uma personagem aquilo que o autor pretendia transmitir quando escreveu a peça é comprometido. Da mesma forma, é comprometida a fala da personagem, se esta existir, ou até as falas seguintes. E, no caso de existir mais do que uma personagem em palco, a carga emocional conjunta e a dinâmica entre elas é alterada.

Portanto, quando ocorre uma alteração ao nível da intensidade, quer através das interjeições, marcadores discursivos, quer dos atos ilocutórios e/ou da pontuação, ocorrências estas a que assistimos em larga escala, o objetivo máximo da obra é comprometido.

O tradutor deveria estar preparado para reconhecer o texto como fonte emocional, o que nem sempre acontece com esta tradução de Freire de Andrade. Esta tradução faz com que *Hedda Gabler* e as suas personagens sejam incapazes de cumprir a sua função, ao impossibilitar ao leitor e/ou público a experimentação do grau emocional, associado ao texto de partida.

5.1.5- Espaço

O espaço cénico é a representação de um espaço que para as personagens é real, assim como o deve, em certa medida, ser para o público, especialmente no caso do teatro realista moderno de Ibsen. O cenário recria o mundo físico das personagens.

Este será, de todos os elementos analisados ao longo deste projeto, o menos afetado na tradução de Freire de Andrade, mas não permanece completamente intacto.

Em *Hedda Gabler*, todo o espaço cénico, que é o de três divisões da casa de Jorgen e Hedda, encontra-se maioritariamente descrito numa só didascália, a primeira que ocorre na obra. Isto ainda que, no decorrer da mesma, um ou outro detalhe seja acrescentado ou alterado. Estes detalhes acrescentados posteriormente, por norma no início de cada ato, dizem respeito a objetos que as personagens adicionam ao espaço, quer por necessidade destes, quer porque o autor os substituiu, adicionou ou alterou.

Parte das indicações cénicas também são as indicações temporais, que ocorrem maioritariamente nas didascálias, em paralelo com indicações materiais do cenário, mas também através de falas das personagens. Esta ocorrência acontece, por exemplo, na didascália introdutiva do segundo ato.

É no terceiro ato, porém, que encontramos uma maior omissão, acréscimo e inconsistência dos dados do espaço cénico. Nomeadamente, no que diz respeito ao fogo que arde no fogão, que, em Una Ellis-Fermor, está praticamente extinto, mas, na interpretação de Freire de Andrade, este encontra-se "vivo". *Hedda Gabler*, na versão inglesa estaria coberta por uma manta, Freire de Andrade acrescenta que esta é uma manta de viagem e omite o facto de Hedda estar vestida com as roupas do dia anterior.

Destas alterações apenas aquela relacionada com o estado do fogo cria incoerência no desenrolar da peça. As restantes não serão alterações prejudiciais à peça e ao desenrolar da ação, mas geram incongruências pouco justificáveis.

6. Considerações Finais

Hedda Gabler de Ibsen é hoje um enorme fenómeno mundial ainda maior do que o era na época em que foi traduzida por Freire de Andrade em1968.

Destacando-se pela quantidade de vezes que foi posta em palco, incluindo adaptações para televisão e cinema, em múltiplos países, línguas e culturas, a sua história reflete uma intemporalidade que decorre do facto de remeter para problemáticas que acompanham a própria Humanidade, tais como a sensação de não estar bem consigo mesmo, o desejo irrealista de um futuro impossível, a nostalgia de um passado que não é recuperável, entre outras.

O próprio sucesso de Henrik Ibsen é incontornável. Sendo considerado o maior dramaturgo norueguês do século XIX, um dos pais do teatro realista moderno, do teatro em prosa e do modernismo, as suas obras e a equivalência das mesmas, aquando da sua tradução, são fulcrais. É na tradução que prevalece a disseminação das palavras do autor, a sua influência e o seu sucesso.

São estas as premissas que levaram à decisão de analisar aquela que parece ser a primeira tradução de *Hedda Gabler* publicada em português europeu.

A tradução, em geral, é uma atividade difícil, complexa e problemática. Se considerarmos o facto de a obra em análise neste trabalho se tratar de um texto dramático, com a funcionalidade de representabilidade, intensifica-se a complexidade e a probabilidade de decorrerem incidentes aumenta.

O tradutor, quando confrontado com a tarefa da tradução de um texto deste género deve ter em conta as características específicas do mesmo, de forma a garantir o mínimo de falhas possíveis.

É de extrema importância ter em consideração o facto de que se trata de um texto criado, não apenas para ser lido, mas para ser representado. É importante, nesta medida, considerar a cultura de chegada, através da fluidez e clareza do discurso para uma boa perceção e receção por parte do público.

Ainda na mesma medida, são de evitar soluções que em outros tipos de tradução

resultariam, como a utilização de notas de rodapé, dado que enquanto no texto para leitura estas são aceitáveis, em palco não se tornam tão viáveis. O espectador tem um papel e está perante circunstâncias diferentes das do leitor comum, ambos assistem ao mesmo conteúdo através de meios e sentidos inteiramente diferentes.

A questão da oralidade e da representabilidade associadas ao texto dramático são fulcrais para o sucesso da obra. Associada a esta, e como um dos pontos que, no caso em estudo, sofre grandes alterações aquando da tradução, encontra-se a intensidade discursiva, que, tanto quanto possível, deveria ser mantida ao máximo, a fim de que o fator emotivo, com esta relacionado, seja equivalente ao texto de partida.

A transformação dos elementos culturais, através da domesticação, como é o caso de certas expressões linguísticas ditas idiomáticas, reflete-se não como um problema mas sim como uma estratégia eficaz para a resolução do estranhamento.

Cada peça terá, em princípio, características que a diferenciarão das demais, tendo em conta também o facto de existirem vários géneros dentro do texto dramático. Assim sendo, o tradutor poderá ver-se obrigado a adaptar-se a cada caso e autor específico.

Neste capítulo final será revista e sumarizada a análise desenvolvida no capítulo 4 e as repercussões abordadas no capítulo 5, aliando, depois, estes às principais conclusões conjeturadas.

Esta dissertação foi iniciada com o objetivo de analisar a tradução da peça de teatro *Hedda Gabler* de Henrik Ibsen, traduzida por Freire de Andrade e publicada pela Editorial Presença em 1968. Esta análise foi concebida com o objetivo de apresentar os incidentes que ocorrem ao longo desta versão portuguesa relativamente ao texto de que parte e as repercussões que estes provocam no conteúdo, objetivo e dinâmica da peça.

Havendo concretizado o principal objetivo, a que esta dissertação se propunha, interpretamos, à luz do enquadramento teórico sobre a teoria da tradução e do teatro, que a tradução de Freire de Andrade não se conforma, em muitos momentos, com aquilo que entendemos como sendo as características da equivalência.

Na mesma medida, considera-se que esta versão portuguesa da obra de Ibsen se desenha, parcialmente, como uma adaptação, de, pelo menos, parte do conteúdo e da

forma da versão de Una Ellis-Fermor.

A questão que mais se destaca na análise é a falta de equivalência entre o texto de partida de Una Ellis-Fermor e o texto de chegada.

Interessa-nos, na tradução para o teatro, a equivalência formal e dinâmica de que nos falava Eugene Nida: a mensagem do autor corresponde em forma e conteúdo; e o efeito provocado é o mesmo pretendido no texto de partida.

Compreende-se que a adaptação aconteça sempre que a quantidade de alterações feitas ao texto de partida seja avultada. Na tradução de Freire de Andrade contamos com um total de mil duzentas e cinquenta e uma ocorrências, entre omissões, acréscimos, faltas de correspondência semântica, domesticação, alteração de expressões e interjeições, mudança de valor ilocutório e da pontuação e de notas de rodapé. Caso os verbos e tempos verbais tivessem sido abordados nesta dissertação teríamos um total que ronda as duas mil e quinhentas ocorrências. Apesar dos mesmos terem sido analisados a sua complexidade e extensão obrigaria a exceder os limites de uma dissertação e, por esse motivo, foi decido que fossem excluídos. No entanto, não são considerados menos importantes ou relevantes, afetando significativamente a ação da peça.

No que diz respeito às ocorrências de omissões na tradução de Freire de Andrade, considera-se que este tipo de alteração não tem, em princípio, ligação com técnicas de tradução. Esta incidência, assim como com os acréscimos, inibem o leitor de ter o contacto suposto com o material de partida, sendo que tanto o impossibilitam de aceder a determinado conteúdo quanto o obrigam a apreender mensagens que não fazem parte das palavras do texto de partida.

A falta de correspondência semântica apresenta um tipo de problema semelhante às falhas anteriormente descritas. As palavras do texto de partida são substituídas, consciente ou inconscientemente, por outras, alterando partes da história e de como esta decorre.

A domesticação, em certa medida, elimina qualquer possível estranhamento que a tradução literal poderia criar. As expressões religiosas inserem-se de certa forma nesta

categoria, tendo-se verificado por parte do tradutor esforço para encontrar as expressões religiosas culturalmente aceites na língua de chegada, no entanto, também encontramos alguma falta de consistência, no que diz respeito a fixar uma expressão como tradução consistente de uma outra.

As interjeições e marcadores discursivos, assim como o valor ilocutório e a pontuação, podem estar ligados à dimensão da intensidade emocional. A sua função na língua influencia a intensidade com que o ator ou leitor interpretará a forma como a personagem diz uma determinada fala. Esta dinâmica afeta toda a manipulação psicológica de que o texto é capaz, alterando assim o tipo de efeito produzido no leitor e/ou público.

Como já referido num momento anterior, as notas de rodapé não são o meio ideal para qualquer tipo de explicação no universo do texto dramático e do palco teatral.

Argumentava-se na análise e discussão que esta tradução se torna menos apta por estas ocorrências, nesta medida o conteúdo e objetivos presentes no texto de partida sofrem efeitos negativos, facto que se constata quando refletimos sobre a questão de esta versão ser a primeira publicada em Portugal e a única durante quarenta anos. Quarenta anos de uma falsa *Hedda Gabler*, até, em 2008, o mercado português receber uma tradução direta, no entanto, adaptada do português do Brasil para o português europeu, uma Hedda que usufrui de uma linguagem completamente diferente daquela dos anos sessenta.

No decorrer da análise encontraram-se limitações, como o facto de não existir informação acerca de Freire de Andrade e de não podermos comparar a versão de Henrik Ibsen com a tradução em análise, assim como com a de Una Ellis-Fermor.

O facto de não possuirmos informação sobre o tradutor, apesar de não influenciar diretamente a análise, influencia as ilações sobre os problemas descobertos na mesma, não podendo assim desenvolver-se essa temática.

Idealmente seria necessária uma reescrita da tradução de Freire de Andrade, no entanto, uma possível proposta para resolver os problemas expostos poderia passar pela identificação das principais diferenças entre o texto de partida e o texto de chegada e a

resolução das mesmas.

Esta solução melhoraria a qualidade da tradução e solucionava os problemas de coesão textual, ainda assim, poderia não conseguir fazer justiça absoluta ao texto de partida. Protegeria, no entanto, o leitor de cair na teia daquilo que não é a *Hedda Gabler*, tal como esta foi traduzida por Una Elis-Fermor, ou, melhor dizendo, na teia do enredo proposto por Freire de Andrade e cuja história difere parcialmente daquela contada por Una Elis-Fermor (e, possivelmente, por Henrik Ibsen).

Esta dissertação abre perspetivas sobre a necessidade da disseminação de estratégias dedicadas à tradução dramática, a fim de salvaguardar as obras do género dramático, passadas, atuais e futuras.

Devemos refletir sobre as problemáticas que a tradução dramática coloca, a fim de os Estudos de Tradução a abordarem com maior frequência, fomentando a especialização de profissionais neste ramo. A especialização de profissionais nesta área com certeza será uma mais valia para o teatro e para todos os elementos a ele associados.

7. Bibliografia e referências

7.1 Bibliografia primária

Ibsen, Henrik, 1950, *Hedda Gabler*, (Una Ellis-Fermor, Trad.), Penguin Classics.

Ibsen, Henrik, 1968, *Hedda Gabler*, (Freire de Andrade, Trad.), Editorial Presença.

7.2 Bibliografia secundária

Aaltonen, Sirkku, 1997, *Translation as Intercultural Communication – Selected papers from the EST Congress, Prague 1995*, Mary Snell-Hornby, Zuzana Jettmarová e Klaus Kaindl (eds.), John Benjamins, Países Baixos.

Aaltonen, Sirkku, 2000, *Theatre Translation and Cultural Relocation*, University of Vaasa, Finland, Carole-Anne Upton, UK & Northampton MA: St. Jerome Publishing, Manchester, UK.

Aaltonen, Sirkku, 2000, *Time-sharing on stage. Drama Translation in Theatre and Society*, Topics in Translation 17, Multilingual Matters Ltd, Bristol, UK.

Albino, José Carlos, 2004, *Contributo para a História do Desenvolvimento Local em Portugal*, Animar, Lisboa, Portugal.

Allen, S., Dutton, E., McBain, J., 2016, *Rehabilitating Academic Drama*, Chapter 13, *The Routledge Research Companion to Early Drama and performance*, Routledge, London, UK.

Austin, J. L., 1962, *How to do things with words*, Oxford University Press, Oxford, UK.

Bassnett, Susan, 2002, *Tranlation Studies*, 3ª edição, Routledge, London, UK.

Baldwin, Andrea, 2009, *Applied Theatre: Performing the Future*, Australian Psychiatry, SAGE Publications, California, USA.

Baker, Mona (Ed.), 1998, *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, London, UK.

Baker, Mona, 2011, *In other words: A coursebook on translation*, Second edition, Routledge, London, UK.

Boase-Beier, Jean, 2011, *"Stylistics and Translation"* in *Handbook of Translation Studies*, Volume 2, Yves Gambier and Luc van Doorslaer (eds.), John Benjamins, Philadelphia, USA.

Boyd, Martin, 2016, *The problem of "performability" in theatre translation*, The Theatre Times, New York, USA.

Brodie, Geraldine, 2016, *Theatre translation in performance*, Perspectives, Routledge volume 24, número 3, London, UK.

Cooper, Abigail Charlotte, 2014, *The Creative Translator*, Universitatis Islandiae, Iceland.

Coelho, Rui Pina, 2006, *Henrik Ibsen em Portugal: figuras, fascínios e renovações*, CENDREV Centro Dramático de Évora, Évora, Portugal.

Cunha, Celso, et al, *Breve gramática do português contemporâneo*, Edições João Sá da Costa, 2006, Lisboa, Portugal.

Cutchins, D., et al, 2013, *The Pedagogy of Adaptation*, Scarecrow press, London, UK.

Cutchins, D., et al, 2018, *Adaptation, fidelity and reception*, Chapter 26, *The Routledge Companion to Adaptation*, Routledge, London, UK.

Espasa, Eva, 2000, *Performability in translation: Speakability? Playability? Or just saleability?*, University of Vic, Catalunya, Spain.

Fernandes, Alinne Balduíno P., 2010, *Between Words and Silences: Translating for the Stage and the Enlargement of Paradigms*, Scientia Traductionis, número 7, Universidade Federal de Santa Catarina, SC, Brasil.

Freeman, Barry, 2010, *Toward a Postmodern Ethnology of Intercultural Theatre: an Instrumental Case study of the Prague Toronto Manitoulin Theatre Project*, University of Toronto, Toronto, Canada.

Gentzler, E., 2001, *Contemporary Translation Theories: 2nd revised edition*, Multilingual Matters, Clevedon, UK.

Goffman, Ervin, 1956, *The representation of self in everyday life*, University of Edinburg Social Sciences Research Centre, Edinburgh, UK.

Innes, Christopher (ed.), 2003, *Henrik Ibsen's Hedda Gabler A Sourcebook*, Routledge, London, UK.

Hoffman, Kate, 1998, *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*, Routledge, London, UK.

Jenner, W.J.F., 2013, *The Manipulation of Poetics in Literary Translation: A Case Study of Journey to the West*, *Theory and Practice in Language Studies*, Volume 3, Número 7, Academy Publisher, Finland.

Johnston, David, 2002, *Translation for the Stage*, National University of Ireland, Maynooth University, Ireland.

Kritsis, Konstatinos, 2013, *Exploring Theatre Translation: The Translator of the Stage in the Case of a Stanislavskian Actor*, University of Warwick, Coventry, UK.

Kuhiwczak, P., Littau, K., 2007, *A Companion to Translation Studies*, Multilingual Matters, UK.

Maisala, Sini, 2010, *Source and Target Text-Orientation in Drama Translation*, University of Turku, Finland.

Mateus, M. H. M et al, 2003, *Gramática da Língua Portuguesa*, Caminho, Lisboa, Portugal.

Mathijssen, J. W., 2007, *The Breach and the Observance*, Utrecht, Netherlands.

Mathjissen, J.W., 2007, *Differing norms in theatre translation*, Utrecht, Netherlands.

McFarlane, James (ed.), 1994, *The Cambridge Companion to Ibsen*, Cambridge University Press, UK.

Mendes, José Maria Vieira, 2010, *Hedda*, Artistas Unidos – Livros Cotovia, Lisboa, Portugal.

Merino-Álvarez, Raquel, 2017, *Translation and Censorship Under Franco and Salazar*, in *The Routledge Companion to Iberian Studies*, Chapter 34, Routledge, London, UK.

Millán, C., Bartrina, F., 2012, *The Routledge Handbook of Translation Studies*, Routledge, London, UK.

Mumford, Meg, 2018, *Bertolt Brecht*, Routledge, London, UK.

Newmark, Peter, 1988, *A Textbook of Translation*, Prentice Hall International, New Jersey, USA.

Nida, Eugene et al, 1982, *The teory and practice of translation*, United Bible Societies, UK.

Nida, Eugene, 1964, *Toward a science of translating*, E. J. Brill, Leiden, Netherlands.

Nida, Eugene, 1969, *The theory and practice of translation*, E. J. Brill, Leiden, Netherlands.

Nord, Christiane, 1997, *Translating as a Purposeful Activity: A Prospective Approach*, Routledge, London, UK.

Pavis, Patrice, 1992, *Theatre at the crossroads of culture*, Routledge, London UK.

Pellatt, Valerie I., 2015, *Drama Translation: Performance and Language Enhancement*, Newcastle University, Newcastle UK.

Rodrigues, Márcia Regina, 2010, *A situação do teatro português na década de 1960*, Editora UNESP, Brasil.

Samuelsson-Brown, Geoffrey, 2004, *A Practical Guide for Translators*, Multilingual Matters, UK.

Sarmento, Clara, 2012, *Entre Margens e Centros: Textos e Práticas das Novas Interculturas*, Edições Afrontamento, Porto, Portugal.

Savinio, Alberto, 2006, *Vida de Henrik Ibsen*, Tradução de Luísa Feijó, Edições Cotovia, Lisboa, Portugal.

Searle, John R., 1979, *Expression and Meaning*, Cambridge University Press, Cambridge, UK.

Shahba, M., Ameri, A., Laal, R., 2013, *Drama Translation from Page to Stage*, Islamic Azad University, Journal of Language and Translation, volume 3, número 3, Iran.

Suh, Joseph Che, 2002, Compounding Issues on the Translation of Drama/Theatre Texts, University of Buca, Cameroon.

Tatu, Oana, 2011, *A Few Considerations on Drama Translation, Bulletin of the Transilvania, Series IV: Philology and Cultural Studies*, volume 4, número 1, University of Brasov, Romania

Venuti, Lawrence, 1995, *The Translator's Invisibility: A history of translation*, Routledge, London, UK.

Venuti, Lawrence, 1998, *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*, Routledge, London, UK.

Weinstein, Arnold, 2008, *Northern Arts The Breakthrough of Scandinavian Literature and Art, from Ibsen to Bergman*, Princeton University Press, New Jersey, UK.

White, Andrew, 2013, *The Routledge Companion to Stanislavsky*, Routledge, London, UK.

Zatlin, Phyllis, 2005, *Theatrical Translation and Film Adaptation*, University of Surrey, Multilingual Matters, UK.

Zorraquino, Martín; Portolés, J., 1999, *Los Marcadores del Discurso*, en Bosque, I y Demonte, V. (eds): *Gramática Descriptiva de la lengua española*, vol. 3, Espasa Calpe, Madrid, España.

Zurbach, Christine, 2007, *A tradução dramática: o texto e a cena*, Universidade de Évora, Caleidoscópio, Casal de Cambra, Portugal.

Zurbach, Christine, 2015, *Dramaturgy, Translation and Performance: the case of contemporary portuguese theatrical repertoires.* In *How peripheral is the Periphery? Translating Portugal back and forth, Essays in Honour of João Ferreira Duarte*, edited by Maia, Rita Bueno & al., Cambridge Scholars Publishing, UK.

7.3 Peças *Hedda Gabler*:

Ibsen, Henrik, 1902, *Hedda Gabler*, Gyldendalske Boghandels Forlag, (Obra publicada pela primeira vez em 1890)

Ibsen, Henrik, 1892, *Hedda Gabler Drame en quatre actes*, (Moritz Prozor, Trad.).

Ibsen, Henrik, 1903, *Hedda Gabler Drama en* cuatro actos, Teatro Antiguo y Moderno Vol. II. (C. Costa e J. M. Jordá, Trad.), A. López.

Ibsen, Henrik, 1912, *Hedda Gabler and The Master Builder*, The Viking Edition Volume X (William Archer, Trad.), Charles Scribner's Sons.

Ibsen, Henrik, 2008, *Hedda Gabler*, (Francis Henrik Aubert, Trad.), Edições Cotovia.

7.4 Sitografia

Artistas Unidos (2010). HEDDA de José Maria Vieira Mendes a partir de Hedda Gabler de Henrik Ibsen http://www.artistasunidos.pt/contactos/38-pecas/depois-do-teatro-taborda/25-what-are-the-requirements-to-run-joomla-15 .

CETBase da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, disponível em: http://ww3.fl.ul.pt/CETbase/ .

Bassnett, Susan, 1991, *Translating for the Theatre: The Case Against Performability*, TTR : traduction, terminologie, rédaction, volume 4, número 1, disponível em: https://doi.org/10.7202/037084ar .

Freitas, Manuela, (7 Abril 2009), O Teatro e a Censura, *Passa a Palavra*, disponível em: http://passapalavra.info/2009/04/2414/ .

Husgen, Thomas J.C., 2015, *Para uma ontologia dos estudos de tradução, Linguística, Informática e Tradução: Mundos que se Cruzam*, Oslo Studies in Language, OSLa, disponível em: http://www.journals.uio.no/osla .

Lombardi, Esther, 2019, *Henrik Ibsen's Listo of Works*, disponível em: https://www.thoughtco.com/henrik-ibsen-list-of-works-740170

Nord, Christiane, 1997, *Defining Translation Functions: The Translation Brief As A Guideline For The Trainee Translator*, Article in jnl/bk, Ilha do Desterro 33, disponível em: https://www.academia.edu/22216404/Defining_Translation_Functions... 41_DEFINING_TRANSLATION_FUNCTIONS._THE_TRANSLATION_BRIEF_AS_A_GUIDELINE_FOR_THE_TRAINEE_TRANSLATOR .

Zurbach, Christine, 2013, *A tradução de teatro segundo Luiz Francisco Rebello*, Sinais de cena, número 64, disponível em:
https://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/9779/1/ea%20cz%20final%20Rebello%20Sinais%20de%20Cena%20vers%C3%A3o%20final.pdf .

8. Anexos

Anexo 1: Ocorrências de Omissões

A tabela seguinte é referente às ocorrências encontradas na versão inglesa de Una Ellis-Fermor em comparação com a portuguesa de Freire de Andrade.

Freire de Andrade	**Pág.**
[Engaged in research A puisne]	7
[His hair and beard are fair; he wears glasses]	14
Eh? (x 12)	15; 17; 19; 21; 22; 23; 26; 28; 30; 33; 36
[with a little laugh]	21
[Her eyes are steel-grey; cold, clear and calm]	28
My dear Miss Tesman	28
[after a pause]	38
Of course	39
[Is a slender little thing with pretty, soft features]	41
My dear, dear	42
Great	45
Yes, of course. Of course.	54
Yes, of course.	55
[irritably]	57
All the same	58
Of course not	59
My dear	60
Somehow	62
From	64
Oh	64
Very much	68
Well	70
In any case	74
[wearily]	79
Well, well	79
Hedda (X 7)	80; 99; 104; 171; 175; 180;

	226
Ah, this one	83
After lunch	84
Case	89
[laughing]	93
Learned	96
Yes (X 2)	101; 107
[over by the glass door]	106
At last	110
[out of his pocket] Real	112
Very much	116
I should say	121
There was a kind of courage about it, about this hidden intimacy	127
On end	128
[Without meeting his eyes]	132
[eagerly]	132
Dear	142
Very much	145
I can sec him	147
Such	149
[With her clothes on]	151
No	154
Just fancy!	161
Just think	166
Madam Hedda	172
Tell me	173
Good-bye	181
Can still	186
[shrieking]	188
[involuntarily]	188
His own	189
In such-and-such places	194
I must run in and see you again	200
Oh	202
Hear that	208
Good heavens	213
You understand, Hedda? It's something I owe to Ejlert's memory.	221
Here?	221
[She takes off her hat and overcoat.]	222
I mean for me.	222
[Quickly]	227

Mademoiselle	232
[softly]	233

Anexo 2: Ocorrência de Acréscimos

As tabelas seguintes são referentes às ocorrências encontradas na versão portuguesa de Freire de Andrade em comparação com a inglesa de Una Ellis-Fermor.

Freire de Andrade	**Pág.**
(Das árvores)	9
senão resignarmo-nos	11
da sua irmã	11
Bravo!	15
(disposta a sair)	16
isso prova que	17
(contemplativamente) junto de mim	18
é verdade	18
claro	21
merecia esta viagem	21
que tem razão É verdade	22
é certo	23
é claro	23
para eu poder ter esse dinheiro	24
que quer	24
Apenas um pouco mais do que a conta para lhes dar compreende	25
continuamente	26
O quê?	26
com transporte de ternura	28
Que agradável surpresa	28
Olá!	28
Não há problema!	29
mas	30
fique descansado Ah!	30
como sempre está por causa da sua doença	31
o quê?	31
Onde esteve sentada	32
Que diabo!	32
Não vê que	32
Bem sabe que	33
Não falte	35

Acho-o velho	38
Em solteira	39
Mesmo muito	46
faça isso	47
na verdade	48
Isto é	49
Prepara-se	49
Era a única forma	50
Pois claro	51
Deixe-se lá disso	51
Andámos	52
Olhe lá!	53
Ora! Ora! Ora!	53
Pelo menos	54
Ora! Julgo	58
Pelo menos Efectivamente um pouco Um pouco	58
Parando O quê?	60
Nunca	60
De ambos	63
Ei-la	65
Do lado	66
Muito	66-67
Tanta	67
É de opinião que	68
Para arranjar mais algumas coisas	68
Por vezes evoluem de forma inesperada	70
Afinal	72
Pelo contrário	77
Pois é assim	78
(Que existe no exterior da casa)	81
É uma bela arma!	83
Mal fechada	84
Ele disse o que lhe apeteceu	86
Pois claro!	87
Mesmo as mais inconcebíveis!	88
Estar a todo o instante	89
Também	91
Ele prometia mais garantias	91
Certamente	92
Decerto	92

Como quando um comboio pára numa estação	93
É o momento adequado para antes que o sinal da partida indique que tem de se continuar a tal viagem	93
Lá dentro	94
Porta	95
(Brack troca um sorriso de cumplicidade com Hedda)	96
Creio que não	97
Mas também, diga-me se sabe	99
Quanto mais não seja	99
Voltemos ao assunto dos dois	100
Más consequências	101
Como herança	102
Francamente	103
Afinal	104
O quê?	105
Minha	106
Efectivamente	112
Lhe está a dizer que	116
Então	120
Senhor Lovborg	122
E se não se incomodar muito	123
Vamos	126
Para o passado e vejo constato que, na realidade	127
Exactamente	127
Tão grande	128
calmamente	128
Mais estranhas acerca de	129
Uma forma de ternura, essa sua vontade firme Sempre que	129
Uma noção De conhecimento	130
Como teria sido qualquer coisa de verdadeiramente útil!	131
Mais ainda	132
Pois bem	133
Que acaba de me mostrar	142
Mudei de ideias	145
Hein	146
Acha?	149

A quem o destino Insuspeitáveis	
A cena passa-se Protegem De viagem De tédio	149
Sr.	152
Ai!	155
Não muito correctamente	156
Para ele ouvir	157
Submeto-me	158
Chamá-la-ei	158
Com a tampa metálica	161
Em pormenor	161
Mas É isso que	162
Durante algum tempo	164
Tive necessidade de me	164
Que não diz	165
Porquê?	165
Ao menos	165
enervar	169
Senhor doutor	169
minha	171
apenas	172
Na realidade	172
A conveniente	174
Pelo que ouço De facto	174
Para nossa vergonha	174
E era	175
minha	175
Que se antevia ser a mais Num clima deveras	176
Pelos vistos	177
Que sou Vir direito aqui	178
Além desta casa	178
De si	180
minha	180
Pense bem minha	181
imensa	182
E assim por diante.	183

No momento	
Também	184
Sempre	186
Da forma como anteriormente vivia	186
já	186
Que tanto lhe custou!	189
Ao vento Muito	189
Na concepção desse	190
Andar a passear	191
De honra	192
Nunca mais	195
minha	195
(a cena continua a passar-se) (Do exterior)	197
À minha Rina	199
Rina	201
Muito especial	202
Deus é testemunha de que nenhuma circunstância prevalecerá, que desvie a minha atenção do que deve ser feito. Tentemos estar tão serenos, quanto nos for possível, e…	221
Ah, senhor Brack	222
Um filho	225
Aqui	227

Anexo 3: Ocorrências de Falta de Correspondência Semântica

Una Ellis-Fermor	Freire de Andrade	Pág.
Why, I don't believe they're up yet!	Olá! Nem acredito que ainda não se tenham levantado!	10
That's what I said, Miss.	É como lhe digo, menina.	10
must	podiam	10
there just isn't anywhere left for it.	não vejo bem onde hei-de pôr isto.	11
was	me custa ter	11
What do you think it was for me, Miss? I just can't tell you.	Que direi eu, menina?	11
contented Jörgen must have you in the house with him He simply must.	Resignar Como sabe, Jorgen quer que você cá fique Disse que queria, muito simplesmente.	11
So helpless and all	Tão só e sem ajuda!	11
suit	fazer o serviço à vontade	12
Oh, come now!	Ora, não me venha cá com histórias	12
Because, of course, she's a fine lady – and that particular!	Deve ser uma senhora de elevada condição, com hábitos próprios!	12
with General Gabler's daughter the road	numa filha essas estradas	12
I never thought it would be a match between her and Mr Jörgen Not in those days.	nunca pensei que viesse a ser preciso ter que viver com ela e com o senhor Jorgen Nunca na minha vida.	12
But that reminds me	É verdade	13
Yes	Está bem	13
[full of meaning] Come to that, you may soon be able to call him something else – something even grander.	(intencional) De resto, pode-se dar a uma pessoa qualquer nome, desde que seja pomposo.	13
Miss	além disso	13
humming to himself youngish looking His hair and beard are fair;	Vem a falar sozinho maneiras juvenis negligentemente	14

he wears glasses.		
Good morning, good morning, Jörgen!	Ora viva, Jorgen. Bom dia.	14
shakes her hand	agarra-lhe na mão	15
Although you haven't had anything like a proper night's rest!	Mas assim não descansou o suficiente.	15
that doesn't make a bit of difference to me	que importância tem isso para mim	15
a lift Hedda had so much luggage that she had to have with her	uma ajuda Hedda tinha mais bagagens do que lhe era possível levar.	15
Well, well	Ainda bem	17
It's just as though you were still at home with us.	É como fazia quando vivíamos todos juntos: à maneira antiga.	17
[turning and twisting the hat in his hand	(Dando voltas ao chapéu e abanando-o)	17
large as life own boy	para o resto da vida filho único	18
Come, come, come!	Ora, ora, ora…	18
Admirers	pretendentes	19
humming a little	falando por entre os dentes	19
of course	Efectivamente	20
one of these days	dentro de alguns dias	20
Yes	Está bem.	20
You're quite right But	Está tudo muito certo Ah	21
Have you had a chance yet to have a good look at the house?	Mas, diga-me agora: haverá alguma probabilidade de conseguir melhorar o aspecto da casa?	22
You bet I have! I have been wandering round ever since it was light.	Com certeza que há. Não tenho pensado noutra coisa e julgo que encontrei a solução.	22
And what do you think of it, on the whole?	E que tal lhe parece essa solução?	22
she'd never care to live anywhere except in Mrs Falk's house.	não se importava de viver fosse onde fosse, menos em casa da senhora Falk.	23
you had started	vocês partiram	23
will be all this	deve ter sido um gasto enorme.	23

Oh	Bem!	24
Because you've got your own salary to rely on now	Vocês terão de viver agora apenas com o vosso ordenado	25
to turn to may have looked through that now	à sua volta podem, por vezes, parecer resolverá	25-26
They have gone down before you	Fizeram tudo para o prejudicar	26
I shouldn't think there can be much in it, would you	Eu nunca o consideraria capaz duma coisa dessas	26-27
Well, well!	Óptimo!	27
Ah yes	Sem dúvida	27
Good morning	Viva	28
has the bride slept well	Então como dormiu a noiva	28
Now	Já	29
[handing it]	(Acenando)	30
Well,	Oh!	30
Oh yes.	É verdade	30
Yes, I missed them dreadfully Now you shall see them, Hedda.	Realmente! Tinha-me esquecido delas É a sua vez, agora, de prestar atenção a estas coisas, Hedda	31
doesn't interest	dizem respeito	31
Yes	Está bem	31
Not manage with Berte?	Governar a casa sem a Berte?	31
Oh!	A…h!	32
Oh	Ora!	33
Think of that, Hedda.	Essa! Não vê, Hedda?	33
Yes, isn't it? Eh?	Sem dúvida!	33
Ah She nods	Ora Baixa a cabeça num cumprimento	33
Yes	Bem!	34
Oh	Ora!	34
Oh– let me go.	Ora! Deixe-se de exageros!	35
Yes, do, please	Está bem	35
[behind him]	(depois de passar)	35

just	Exactamente	36
Isn't she like that as a rule?	Não a achou como de costume?	36
not like she was today.	Hoje não!	36
[really upset]	(Contrariada)	36
Anyway	Não lhe diga nada	37
If you would!	Como quiser.	37
you might ask her over here for the evening.	podia saber se ela ficou sentida com o que se passou aqui.	37
and that must be enough.	e acho que não é preciso mais nada.	38
Only it seems to me now that you belong to the family –	Basta isso para ter a sensação de que agora pertence à família.	38
centre doorway	centro do vão da porta	38
get rid of	separar-me	38
into the bouquet	para o interior do quarto	39
it didn't last long! But fancy her being in town.	Isso foi há muito tempo Contudo, julgava-a na cidade!	40
Odd,	Por acaso	40
bear	Poder	40
Show her in	Se não se importa	40
It's nice to see you	Que agradável surpresa	41
I do so want	faço isto, porque	43
he could get into	que certamente arranjou	44
Mrs Elvsted	Amiga	44
I don't quite know how to put it fairly steady	Não faço a mínima ideia como aquilo foi feito firmemente	45
Really!	É verdade!	45
desperately anxious	ansiosa e desesperada	45
restless	Fatigado	46
it's gone so well	está tão bem feito	46
Just fancy!	São mesmo de espantar!	46
[searchingly]	(interrogativamente)	47
[starting nervously]	(Pondo-se nervosa)	47
[smile]	(riso)	47
implore On the same subjects, as far as I can make out.	Peço-lhe Pelo menos, tanto quanto sei, têm os mesmos objectivos.	48
Yes, I'll be only too glad to	Está bem Farei isso apenas para lhe agradar	48
You can be sure of that	Pode ir descansada	48

I'll go in, then	Então vamos a isto	49
Yes, I certainly will.	Esteja descansada que farei	50
That's right.	Está bem!	50
Didn't you realize I wanted to get rid of him?	Nem você suspeita como eu estava desejosa que ele saísse!	50
[confused]	(Perturbada)	51
my dear Mrs Tesman	cara amiga	51
wanted to talk about	Falaria	51
Yes a	Efectivamente Numa	52
Yes And since then, anyhow, we have drifted such a long, long way apart. Our circles were so entirely different.	Está bem Depois disso fomos, sem dúvida, impelidas para meios sociais muito, muito diferentes. Os ambientes em que vivíamos eram completamente distintos.	52
Christian	primeiro nome	53
Oh no, you're making quite a mistake.	De maneira nenhuma! Está enganada.	53
There, there, there!	Ora! Ora! Ora!	53
not used	nunca ninguém teve para si	54
Actually his late wife most of	Efetivamente a anterior Todo	54
Yes	Está bem	56
came over	ver-nos	56
I should think not	Bem sei que não	56
you see	Sabe	57
Only, it seems to me, he must be much too old for you.	Mas diga-me, não será velho de mais para si?	57
Oh, what he feels	Ora! maneira dele sentir	58
It can't be	Não consigo	58
[with a nervous start] It'll all come out	(Nervosamente) vamos à verdade	59
simply I should have been absolutely alone up there in future.	absolutamente Não poderia, de futuro, continuar lá, sozinha.	59
of course	verdade	59
[across the room]	(através da sala)	60
him	Casa	60
There didn't seem to be	Não me parece que tenha	61
secret	durante muito tempo	61
Oh	Ora	62

In fact, you've what they call 'reclaimed him', you have, little Thea.	Fez, de facto, aquilo a que se chama «a sua regeneração», não foi, Thea?	62
he says so himself	era o que ele dizia	62
And you did, did you?	E você não perdeu a oportunidade de o fazer?	63
Why, Hedda, that's just what he called it	Por que será que ele sempre lhe chamou assim	63
she wanted to shoot him with a pistol.	pouco faltou para que ela o ferisse com uma pistola	64
And that's why	Mas	64
Yes	realmente	65
talk about her	descrevê-la como uma pessoa	65
Oh well, then, it's obviously she.	Então está visto que não podia ter sido outra pessoa.	65
Sh!	Psíu!	65
That's good.	Que satisfação!	66
I wonder if Berte could see to this?	E se Berte vê esta carta?	66
I'll tell her to.	Dar-lha-ei eu.	66
Brack's here see	Brack chegou cumprimentar	66
[waved now and then lets fall]	(penteado que está sempre a cair-lhe da órbita.)	66-67
It's very nice to	Estamos encantados	67
I think a little younger.	Dá a impressão de ser muito mais novo.	67
Oh, do leave me out of it, please	Deixe-se dessas coisas, sim?	68
longing to be off	está atrasada	68
Rather! We can't thank you enough. there will have to be a little rearranging	Muito. Nunca seremos suficientemente agradecidos. uma modificação	68
Is that so	É só isso	69
I expect it's the serious part of the fun that's coming now.	Espero que não seja o aspecto desagradável do assunto!	69
Oh,	Ora!	69
in some little suburban house.	naquela casa tão pequena e rústica	69
That's just the difficulty.	Era impossível.	69
Have you heard anything further?	Falou-se nisso outra vez?	70

one piece of news	uma porção de novidades	70
Oh?	Que novidades?	70
And just think!	Exactamente.	71
Oh yes.	Parece que sim.	71
Isn't that good news? for good.	são boas notícias! mais do que o razoável.	72
What on earth can he be going to live on?	Onde diabo pensa ir viver?	72
looking quickly at him	Atirando-lhe uma olhadela de relance	72
long ago	em tempos	73
Ah	Bem sei	73
After all, they've 'reclaimed' him	Apesar de tudo isso eles tentaram tirá-lo de casa	74
let's hope to goodness they'll get something or other for him	esperemos que a misericórdia divina o ajude	74
party	Reunião	74
Yes	Efectivamente	74
You needn't worry	Não fique aborrecido	74
rests	mantendo	75
That has to do both with you and with him	A ambos e a ele também.	75
Well, well, now!	Bem, e então que tem isso?	76
unthinkable	irrealizável	76
married on our prospects debt	fizemos os nossos projectos despesas inteiramente a crédito	76
doing that at all	desdenhar de tudo isto	77
This can't make any difference.	Mas isso não nos faz muita diferença!	77
Oh yes. Yes	Sim, está bem	77
[reaching out her hand] Good-bye,	(acenando com a mão para Brack) Boa tarde	78
Good-bye, good-bye.	Vivam. Boa tarde.	78
Good-bye	Boa tarde	78
Well, Hedda	Vê, Hedda?	78
simply and solely our prospects	Apenas em projectos.	78
You may be right, there.	Podiam ter-se realizado.	78
that we fell in love with, I might almost say	na qual queríamos iniciar o nosso amor, queria dizer.	78
that we should entertain – keep up some sort of	que nos divertiríamos, visitando alguns lugares.	79

establishment.		
hostess we two must get along by ourselves out here every now and then	dona de casa temos que viver com os nossos próprios recursos sempre pronta a auxiliar-nos	79
now	de início	79
		81
How do you do again,	A que devemos o prazer de o ver outra vez,	81
[is heard]	(Ouvindo-a)	81
That comes of using the back-way in	Descanse que estou a disparar na direção das traseiras	82
Well, come in then.	Vá lá! Entre!	82
as for an informal party	de passeio	82
The deuce!	Que diabo!	82
Oh,	Ora!	83
Because we're not going to play that game any more today.	Parece-me que, por hoje, já basta de brincadeiras desse género!	83
Well	Está bem!	83
the minute he had finished lunch he tore off to his aunts.	Neste momento, deve estar a terminar o almoço que extorquiu às tias	83
there isn't so much as a tiny chink	não teria podido então, deixar a porta mal fechada, entreaberta	84
a cosy little gossip all to ourselves - Madam Hedda	de maneira confortável, sobre os nossos próprios assuntos, minha senhora.	85
Oh but I don't count that.	Bem! Mas, realmente, também não considero isso uma conversa	85
Not like this, between ourselves? Alone together, you mean?	Na verdade, da forma como falámos, não o foi. A sua ideia era de uma conversa em que pudéssemos falar a sós?	85
you were home again.	para me encontrar outra vez consigo.	86
Madam enjoyed yourself	minha prezada ocupada	86
Oh, he did all right. or whatever they are.	Ora, deixe-se disso! Ou tudo o mais que lá encontre.	86
lack	necessidade	87
should have thought	estou convencido que	88

Not in the long run, anyhow.	No fim de contas, nunca o são.	88
Not even a learned man one is in love with?	Embora um homem instruído seja susceptível, como qualquer outro, de se apaixonar!	88
Oh!	Ora!	89
[taken aback]	(Recostando-se)	89
[annoyed] Well, you just try it yourself!	(meio a rir, meio a chorar) Pode bem calcular por si próprio.	89
And all this business about	E sempre sobre	89
After all, do you think that's extraordinary?	Pensando bem acha isso extraordinário, não é?	90
My time was up	A minha altura de casar estava a passar.	90
reliable	Firme	90
No-o. I wouldn't exactly say that.	Não! Nunca faria semelhante afirmação!	91
But, anyway, he may get somewhere in time	Está bem. Sem dúvida que arranje uma colocação algures	91
thought really	Julgo invulgarmente	91
preserved a – a certain respect for the marriage-tie Madam	me tenho mantido a uma boa distância… do nó matrimonial minha prezada	91-92
is actually a very pleasant thing for everybody concerned.	é a coisa mais agradável que, de momento, alguém pode desejar.	92
that trip side by side one other person	o passeio de um lado para o outro uma única companhia	92
Oh come, you know!	Tem que se arriscar, sabe?	94
I don't care for that.	Não me quero arriscar a isso	94
entertainingly	agradàvelmente	94
unbound	incalculável	95
keep up with	guardar	96
[turning over the books	(Andando à roda dos livros)	96
Now, I'll take all this in with me. I must tidy myself up a little	Tendo-os todos agora, comigo. Vou-me lavar	97
turns	volta atrás	97
Won't she? Perhaps it's that business with the hat that's the trouble?	Por que não? Ficou talvez desgostosa com aquele assunto do chapéu?	97
Yes,	Certamente.	98

was	Ficou	
with her I must make the best of it.	a fazer-lhe companhia Acho isso perfeitamente natural.	98
that you'd got so plump on your holiday.	pelo facto de você ter passado umas boas férias.	98
Nothing.	Não disse nada.	98
something	pequeno incidente	99
[across the room) Well, you know, that kind of thing comes over me – just like that.	(através da sala) Bem sabe que essas coisas me acontecem… coisas desse género	99
And I don't know why I should be – happy.	por que razão haveria eu de manifestar mais comedimento?	99
[laughing]	(sorrindo com ironia)	99
Isn't there something in it, though?	Não me parece que haja nisso qualquer fantasia!	100
There's this much in it I used Jörgen Tesman to see me home from evening parties.	Há, e não é pouca Jorgen costumava ir a minha casa passar alguns serões.	100
[laughing]	(Com um sorriso)	100
came past here	Estivemos	100
[doubtfully]	(ambìguamente)	101
Not that evening.	Nessa noite foi só isso!	101
dear sir	Amigo	101
often	a maior parte das vezes	101
I was just going to say	É aquela que acontece	101 -102
Now that we have made it more or less comfortable for you?	Agora que transformámos a casa num lar suficientemente confortável para si?	102
Oh!	Ora adeus!	102
going to be	me tenho	102
But won't there be some object or other in life for you to work for, like other people, Madam Hedda?	Mas não haverá algum assunto, mesmo dos mais vulgares, com que possa entreter-se, como faz toda a gente, minha cara senhora?	103
that would have something fascinating about it?	que tivesse o condão de me fascinar?	103
But that's no use either.	mas também não é costume fazer-se…	103
It might be.	Quem diz que não?	103
I was going to say.	talvez me conviesse!	103
Oh, come now! Things like politics aren't a bit – they're not at	Ora deixe-se disso! Uma coisa dessas não é nada o seu	103

all his line of country.	género.	
Well	Está bem!	104
he'd need fairly rich man	é ser-se muito rico	104
Yes. There we have it Because that's what it is.	Está tudo muito certo No fim de contas, cada coisa é como tem que ser.	104
You have never gone through	Nunca na sua vida se ocupou de algo	104
Nothing serious	nada de verdadeiramente importante	105
now that may come	Presentemente Talvez tenha chegado esse momento	105
You'll never see	Aceitaria	105
I have no gift for Not for	Não tenho sorte nenhuma Nenhuma sorte	16
got a gift for one thing in the world	tenho uma coisa como presente	106
[stands looking out] [a laugh] Ah, just so! Here is	(Mantendo o olhar vago) (com um sorriso) É assim mesmo! Aí vem	106
party	Reunião	106
Because that's only a vague rumour, you know – what you told us this morning.	Contudo, não passa de uma suposição, pelo que disse esta manhã.	107
Just think of it!	Acredito nisso.	107
's	Vai	107
but I really must	na realidade	107
place	Escritório	108
if the worst comes to the worst	haja o que houver	108
If he won't go with you and my husband.	Se ele chegar depois de terem partido.	108
Why	Não percebo	109
my dear lady	Cara amiga	109
[slight top-hat]	(tem uma figura insignificante chapéu alto)	110
Of course we do	Exactamente	110
with For you're going to settle down in town again, I hear.	pondo-lhe Segundo ouvi dizer, está outra vez cá na cidade.	111
But it's very highly spoken of	Mas toda a gente fala do seu livro	111

Yes my dear	Está bem Caro	112
myself up a position again	algo de novo	112
that's what it is	Assim parece!	112
one deals with	projecta-se	113
control	Condicionarão	114
it wouldn't.	Claro que não…	114
the	de um	114
my place	meu escritório	115
Oh, nonsense!	Ora que contra-senso!	115
But all the same –	Mas é igual…	115
my place plenty	meu escritório. uma boa quantidade	115
would much rather	lhe será muito mais agradável	116
Casually	Tentando ser indiferente	116
it's almost imperative Otherwise she'll have no one to sec her home.	mais importante Aliás, não está ninguém lá, em casa, por quem ela espere.	116
I'll just have a word with the maid.	Vou dar agora um recado á criada.	116
are going	Tencionava	117
I can quite understand that it must be rather annoying for you.	Custa-me a perceber o que pode haver nesse projecto de incómodo, para si.	117
Yes	Talvez!	118
it	Dele	118
[at the same time] But what about you, Judge?	(Na mesma ocasião) Mas com respeito a si, senhor Brack?	118
that honour	que essa distinção	118
As a matter of fact has just	É um facto! Parece que nos	119
Wouldn't you men like to go in and have a glass of cold punch?	Façam o favor de entrar para um copo de ponche frio!	119
so far as I know.	pelo menos para mim	120
entertain	Distrairei	120
In the days – when we two knew one another.	quando nos conhecemos	121
how could you throw yourself away like that?	Como pôde desviar-se dessa maneira, do caminho que lhe estava destinado?	122
[from time to time]	(constantemente)	123
[glancing]	(Inclinando-se)	124

There isn't going to be any kind of disloyalty, anyhow. I won't have that sort of thing.	De qualquer forma não deixaria de haver deslealdade! Não quero essa espécie de sentimentos!	124
Why, because I think it's so jolly waiting on you, Hedda.	Porque, bem… esperava poder ser-lhe prestável, Hedda.	125
Oh, but you've filled both glasses now. And Mr Lövborg won't have any.	Ah! Mas encheu só dois copos! E para o senhor Lovborg, não trouxe nada?	125
but	Porque	125
a Utile village	a povoaçãozinha	126
that's the one below	É uma das fotografias da parte inferior do	126
It was there if we could have had you with us	Era lá que eles estavam. Poderia ter lá estado também connosco	126
Was there no love in your feeling for me either? Not a touch – not a flicker of love in that either?	Não sente por mim um pouco de amor, presentemente? Nem um bocadinho… nem sequer o mais pequeno sobressalto?	126
I wonder if there actually was? You, especially, were absolutely frank.	Penso que, actualmente, tudo passou! Digo-lhe isto, a si, porque foi totalmente sincero.	127
It was you who wanted that.	Era o que você queria.	127
enthralling. There was a kind of courage about it, about this hidden intimacy,	dominador. Havia, nessa familiaridade secreta!	127
When I came up to see your father in the afternoons.…	Quando eu lá cheguei, naquela tarde, para falar com o seu pai…	127
Always with the same illustrated paper in front of us.	Mas sem nunca deixarmos de ter na nossa frente uma publicação ilustrada, sempre a mesma!	127
Told you things about myself that no one else knew in those days. on end	Quando lhe contava os meus próprios problemas! Assuntos eu nunca ninguém suspeitou que pudessem servir de tema das nossas conversas. Todas	128
Yes, how else can I account for it?	Certamente. Como é que nunca percebeu isso?	128
Quite frankly.	Com uma tão absoluta	128

	franqueza!	
but frankly	uma lealdade total	129
relationship	Intimidade	129
not quite.	De forma total não era.	129
What made you do it, then?	Então, como explica o que houve?	129
That one isn't allowed to know about?	Onde ninguém teve ainda permissão de penetrar?	130
that as well, I rather think.	não havia qualquer mal, penso.	130
The bond of our common hunger for life. But why couldn't that have gone on, in any case?	A junção de seres ardentemente desejosos de viver. Mas, por que será que tudo se desfez entre nós?	130
of our relations suspecting	dessas nossas relações irrepreensível	131
you threatened to!	quando a disparou contra mim!	131
Yes	Está agora explicado	131
And now you have consoled yourself so delightfully up at the Elvsteds'.	Tem agora sido recompensado pelos encantos da mulher do Elvsted.	131
Yes?	Continue.	132
Then it was your passion for life –	Era então essa a… paixão da sua vida!	133
Take care! Don't assume anything like that.	Cale-se! Não o autorizo a tomar atitudes dessas!	133
evening	meia cerimónia	133
I've been longing for you to come!	como me pareceu longo o tempo enquanto esperei por si!	133
Oughtn't I to go in and say a word or two to your husband?	Posso dizer alguma coisa ao seu marido?	134
Not a bit of it!	Nem uma palavra sobre o assunto.	134
You're coming over here, right beside me.	Você veio cá a casa, só para estar comigo.	135
just to look at?	vista assim?	135
Only to look at?	Apenas quando está assim?	135
That's how it is we can sit and talk to each other quite frankly.	Por essa razão é que podemos estar sentados e falar um com o outro, com absoluta franqueza.	135
Nothing indirect about it	Em assuntos que não seja necessário falar de maneira indirecta	135

Leaning	Segredando	136
What do you mean?	O que pretende insinuar?	136
Then perhaps one could even live at last.	Que talvez baste ter a coragem necessária para «viver», no fim de contas.	137
[steadily]	(friamente)	137
power	forma de o obrigar	137
Oh, but	Não percebo	138
Or, rather	Ora naturalmente	138
[softly]	(Em voz baixa)	138
Exactly!	Perfeito!	139
Let him, then.	Que importa?...	140
You know, Now, wasn't that what I said, when you came in here this morning in such a state of distraction –	Está demonstrando que Afinal não era nada do que me dizia, esta manhã, quando aqui veio, naquele estado de excitação…	140
Distraction?	Excitação?	140
There's	Havia	141
[softly]	(Vagarosamente)	142
[Laying] going to a party.	(Agarrando-lhe) se apresentar numa reunião.	142
Hush!	Esteja calada!	142
miss me	me perdeu	143
[softly]	(Mansamente)	143
you're going	tem que	143
[Calmly] that even if I came to grief once, yet… Now I'm on my feet again.	(Acalmando-se) ainda que eu não tenha êxito, ainda… Mas agora, estou outra vez bem firme e de pé.	143 -144
[softly]	(Em voz baixa)	144
[with a faint cry]	(Com um grito de desânimo)	144
You were so kind as to ask me to join you.	Não quer convidar-me a ir consigo?	145
[Speaking] hand it in	(volta-se) as passar à máquina	145
Fancy! Jolly how are you going to get Mrs Elvsted home	Encantado! Óptimo como se arranjará sòzinha com a senhora Elvsted	145
That will do beautifully.	Fica assente.	146
Oh well, everything's all right, then.	Excelente! Então, está tudo arrumado.	146
uncensored	Irrepreensível	147

[taking leave with a bow]	(Pedindo licença para se retirar, com uma vénia)	147
[has got up]	(põe)	147
then he will come I can sec him.	Parece que estou a vê-lo	147
if only it would be like that.	se for só isso.	148
And then, you see, then he'll have got control of himself again	E então? Não vê que ele está outra vez em condições de tomar conta de si próprio?	148
That would be worth having, wouldn't it? after all	Acha que mereceria a pena, esse, em particular? no fim disto tudo	149
Let go! Let go!	Vamos! Vamos!	149
Nonsense	Que insensatez é essa?	150
[there has been a fire in it, which is now nearly out footstool close softly]	(vendo-se arder um lume vivo banco adequado quase metida dentro mansamente)	151
[eagerly]	(embora com intensidade)	152
[quickly, holding out her hand]	(Tirando-lhe a carta da mão, apressadamente)	152
No	Desculpe	152
Yes, do.	Está bem. Ponha.	152
the lamp out.	levar este candeeiro daqui.	152
put it out.	leve-o embora.	153
[putting it out]	(Levando o candeeiro)	153
Why, it's broad daylight!	É verdade, já está dia claro.	153
You I thought this was how it would be.	Nos Preocupa-me o que possa ter acontecido.	153
Yes. One's heard enough about that gentleman before today.	Com certeza. Temos ouvido tantas coisas acerca desse cavalheiro!	153
Gracious, yes; let her sleep, poor thing. Shall I	É verdade, louvado seja Deus, é preciso deixá-la dormir, pobre senhora! Posso	153
[quietly]	(calmamente)	154
In here?	Onde está?	154
Ah, well, we might have saved ourselves that trouble.	Bem, já estamos livres deste aborrecimento.	155
afterwards	apesar de tudo	155
I slept quite well, I think. Didn't you?	Julgo que dormi menos mal. Não dormiu?	155

There, there, there!	Lá está você!	156
Well, of course they kept things up frightfully late at the Judge's.	Bem, certamente que tudo deixou para muito tarde, em casa do juiz Brack.	156
all the same	apesar de tudo	156
place	Escritório	157
in the meantime	neste intervalo	158
Yes will you make up the fire?	Certamente Faça favor de aumentar o lume	159
[turning]	(Regressando)	160
Just fancy, Hedda!	Que fantasia, Hedda!	160
would never	Não me lembrei	161
We got there more than an hour too soon.	Estivemos nisto mais de uma hora, logo que chegámos.	161
You mean, I suppose, that he has more spirit than other people.	Concordo, imagino, que ele tem mais valor do que as restantes pessoas!	162
Vine leaves Well, that was how he put it.	Meio embriagado Bem, mas em que moldes o fez!	163
Oh, well Where did you part from him, then?	Está certo!... Em que se baseia para afirmar isso? Diga!	163
We broke up – me last of us – at the same time. see	saímos, os últimos, todos ao mesmo tempo em dar uma espreitadela à	164
extraordinary	Estranha	164
to be a little behind	Atrasar	164
Not	E, então	165
What did you talk to him about afterwards, then?	Que é que lhe disse acerca do que aconteceu?	166
you see. And two or three others got away from us.	como vê e os outros estavam um pouco distantes	166
They must have seen him home, then.	então foram com ele a casa?	166
slept it off must go	levantado tenciono	167
[holding out her hand for the package]	(Agarrando o maço)	167
[searchingly]	(interrogativamente)	167
early	muito cedo	168
Just think!	Era óptimo!	169
[dismissing the matter wearily]	(desanimando-o com enfado)	169
don't you think so?	sou-o de facto.	170

simply must go	Vou só	170
I really must be off	efectivamente, é como diz	171
place	Escritório	171
party	Reunião	171
let's	sente-se	172
party	Reunião	173
You see, Madam Hedda, place	como vê, minha senhora escritório	174
Anyway, he changed his mind, I imagine.	Em nenhum momento, julgo, chegou a perder a cabeça…	174
Mademoiselle	Jovem	175
Mademoiselle	Jovem	175
Mademoiselle party	«menina» Reunião	175
warmest	Ardentes	175
Mademoiselle	Jovem	176
her friends	aos seus amigos	176
in the end	para pôr fim ao incidente.	176
crazy	Pobre	176
Had no vine leaves	Não estava (…) embriagado	177
Vine leaves	Embriagado	177
if it comes out at the trial that he had come straight from my place.	siga o caminho de uma dolorosa experiência, que foi, afinal, iniciada no meu escritório.	177
Will there be a trial too, then?	E então? Será sempre uma experiência…	178
shrewd	Íntimo	178
This Mrs Elvsted, she won't be leaving town again in a hurry.	Esta senhora Elvsted não teria, sem um forte motivo, deixado outra vez a cidade, com aquela pressa…	178
Well, even supposing there is something between them	E então? Partindo do princípio de que esse assunto diz respeito aos dois	178
from now onwards	após os novos cometimentos de	179
on a firm footing here	firmemente assente nos seus pés.	179
[with a smile]	(irònicamente)	179
[nodding]	(Inclinando-se)	179
hold	mesmo inibido	180
Hedda You may be right there Who knows what I mightn't prove capable of in that case?	Pode estar descansada Mas, efectivamente, ninguém é capaz de saber o que eu faria, dentro das	180

	minhas possibilidades, neste caso.	
Yes I must see about	Sem dúvida vi o que me interessava ver,	181
and what's more	o que é ainda melhor,	181
do you mean?	não é?	181
[laughing. He goes out. She shuts the door after him. Serious now, and looks out excited]	(sorrindo-se. Ele fecha a porta atrás de si. Está preocupada e olha para o exterior. no auge da excitação)	182
[towards] and I will [bows]	(no) como penso também entrar (cumprimenta)	182
call on you	lhe contar tudo	182
Tesman isn't up yet?	Tesman ainda está deitado?	183
I gathered that things had been very merry at Judge Brack's.	Tirei conclusões acerca dos alegres acontecimentos que se deram no escritório do juiz Brack-	184
I	cheiO	184
Everything's too late now. It's all up with me.	Tudo se atrasou irremediávelmente, agora. Tudo perdido, para mim.	184
beg	Peço	185
must part now	estão agora separados.	185
Part?	Separados?	185
I will stay here and be with you when the book comes out.	Ficarei consigo até que o livro seja publicado.	187
and	que também é	187
that's what I feel it is	é como eu sinto que o caso deve ser encarado	187
I suppose it is sounded fantastic.	Certamente parece estranho	189
So I might as well tear up my life's work, too.	Pude também fazer o mesmo ao trabalho que tinha por objetivo, o êxito dessa mesma vida.	189
There at least there is clean sea water. Let them drift in it And, after a time, they will sink	[1]Para onde havia, bem no fundo, límpida água do mar. Impeli-os para lá. Foram. Passado um momento, estavam no fundo.	189
little	recém-nascido	190
It is like murdering a child.	Foi o mesmo que assassinar uma criança.	190
It's all over, then	E é tudo, então!	190

Everything is dark ahead of me now.	Tudo o que vejo à minha frente me parece, agora, sem significado.	190
see her walking with me	me viam com ela	191
Of course But is it something so absolutely irreparable?	é certo Mas houve alguma coisa de tal forma irreparável?	191
It won't stop at last night only. I know that well enough. kind of life I don't want to start again, any more, now It is the courage to live, and to challenge life, that she has broken in me.	A noite passada não é, pelos seus acontecimentos, responsável pelo que eu considero o fim da minha vida. viver desta forma Não quero, agora, recomeçar coisa alguma Porque o que me faltou foi… a coragem para viver, para enfrentar a vida.	191
pretty little fool has played her part	Louquinha tinha jogado a parte que lhe cabia,	191
Oh	Ora!	191
child murder to her.	Assassinar um filho seu	193
along towards morning, say, after a wild, riotous night	depois de uma manhã inteira, melhor, depois de ter passado uma noite tempestuosa e orgíaca*	193 -194
all's said and done, this	o que disse que fez… Isso, bem!	194
Could you not see to it that – that it is done beautifully?	Não é capaz de perceber como, como tudo teve a sua evolução, em beleza?	194
imagine	Dizer	195
For once	Para sempre	195
Remember me	Cumprimentos a	195
		197
[quietly]	(calma)	197
– here, in the house of the living – I ought myself to bring the news of her death.	que vive aqui, seria eu própria que lhe havia de contar a maneira como ela morreu.	198
But do sit down.	Não se senta?	198
Not at such a time.	Nunca, em tempo algum!	199
That's how sewing for sewing soon	Eis reunidos reunião o mais depressa possível.	199
Fancy!	Fantástico!	200
I was just going again, dear	Estava neste momento para	200

boy.	voltar para casa, meu filho.	
like this	tão a peito	200
Miss	Juliane	201
Oh	Ora!	201
with sick folk	na adversidade	201 -202
at Dear, dear,	Para Querido, querido!	202
Every scrap of it.	Fi-lo todo em cinza.	205
I've never known you show your affection in this sort of way before.	não tinha ainda notado, da sua parte, qualquer demonstração de afecto, antes deste momento!	206
I rather think I understand	até nem sei se me atreva a perceber	207
[cold and controlled]	(Já calma)	207
why not that, too?	Não diga coisa alguma.	208
that reminds me hear that	Isso não me sai da ideia conhecê-lo	208
Is it something to do with Ejlert Lövborg again?	Haverá ainda mais alguma coisa que possamos fazer por Ejlert Lovborg?	209
Either	Também	210
[walking about] you	(Passeando) por parte delas	210
his lodgings	Aposentos	211
what else was I to do didn't feel	que é que eu não faria Sinto	211
afternoon	Noite	211
Yes,	Com certeza	213
sad	Má	213
Come now	Contenha-se	214
did it himself	feito nada de grave	214
dear, dear	meu caro	216
Most likely it's all over already.	Do pior que pode haver.	217
It is all over! All over!	Deve ser das mais perigosas.	217
find out	Apanhar	217
Just as when	Na altura	219
Hm. That was odd.	Como? Isso passou das marcas.	219
[walking about] Fancy Ejlert going out of the world like that!	(Passeando) Espantoso! Ejlert desistir de viver, dessa maneira!	219
it could be put together	Pudéssemos reunir os	219

	elementos	
and here they've been,	e devem aqui estar,	220
will give	Daria	221
come along We must look over the notes at once	vamos a isto Devemos em primeiro lugar ver esses elementos.	221
irradiated	que irradia	222
Which you would have been deprived of soon, in any case.	Da qual se deve alhear quanto antes.	223
[in suspense]	(Ansiosa)	224
Mademoiselle	«menina»	225
gather	ouvi dizer	225
that had gone off	que lhe tiraram	226
Madam	Minha	226
would mind	fizesse o favor	227
Well, my precious Thea, how is Ejlert Lövborg's memorial getting on?	Então, minha preciosa Thea, como vai progredindo o apontamento de Ejlert Lovborg?	228
[glancing at]	(Inclinando-se)	229
And if you do not keep silence – what then?	E, se ficar calado… que sucede?	231
There is always the other way out	Prevalecerá a outra versão	231
doesn't do it	devem dizer-se	232
Mademoiselle	Jovem	232
[returning his look]	(Olhando para outro lado)	234
just as you once	no próprio local onde	234
[Hangings] I will be quiet in future.	(Colgaduras) Terei tempo, no futuro, de estar calada.	236
I tell you what You shall move	É verdade Terá de ir para ca sa	236
Willingly!	Gostosamente!	236
[clearly and distinctly] that is what you are looking forward to, as the	(Em voz muito alta) isso é que se chama adivinhar o futuro aliás,	237
Now she's playing with the pistols again.	Lá está ela, outra vez, divertindo-se com as pistolas.	237
[distractedly]	(desvairada)	237
[shrieking to Brack]	(Segredando para Brack)	237
One doesn't do that kind of thing!	Ninguém deve fazer contra si uma coisa destas!	237

Anexo 4: Ocorrências em Expressões Religiosas

Una Ellis-Fermor	Freire de Andrade	Pág.
My goodness!	Deus do céu	10
God bless us!	Deus me valha!	14
Bless Me!	Valha-me Deus!	17
Goodness me	Valha-nos Deus	25
Heaven knows	Só Deus sabe!	61
For heaven's sake!	Pelo amor de Deus!	65
Let's hope to goodness	Esperemos que a misericórdia divina	74
By Jove	Valha-me Deus!	74
Good Lord	Deus meu	76
Thank heavens	Graças a Deus	80
Dear me!	Valha-me Deus!	82
What in heaven's name	Mas, Santo Nome de Deus	83
Here was I, very blessed day, wishing to goodness	Tenho pedido a Deus, dia a dia	86
By Jove	Valha-se Deus!	90
Goodness no!	Valha-nos Deus!	97
Oh Lord	Oh, meu Deus	97
Heaven knows	Deus sabe	102
Lord knows	Deus sabe	103
Good gracious	Meu Deus!	109
Good gracious	Deus seja louvado	113
Good gracious, no!	Bom Deus! Não levo!	117
Good Lord!	Meu Deus!	118
Good Lord!	Meu Deus!	120
Good gracious!	Santo Deus!	136
What on earth	Que diabo	141
Oh heavens, heavens	Oh, meu Deus, meu Deus	141
Thank heaven!	Graças a Deus!	144
Heavens	Louvado seja Deus!	148
Oh, heavens, heavens!	Oh, meu Deus!	151
Lord bless you, ma'am	Deus nos ajude, minha senhora	153
Heavens, yes	Santo Deus, sim	156
Bless us!	Valha-nos Deus!	159
My goodness	Por amor de Deus	161
Heaven know he is	Deus sabe como isso é verdade	172
Good Lord	Ora, ora!	178
Oh, heavens, heavens	Oh! Meu Deus!	189
Bless us	Guarde-nos Deus!	199

Thank God!	Graças a Deus!	199
God forgive you, my child	Deus lhe valha, minha filha	201
Thank God	Graças a Deus	201-202
Good heavens	Bendito seja Deus	204
What on earth	Que diabo	204
Good God!	Deus de misericórdia!	205
Good heavens	Deus misericordioso	206
Good heavens!	Deus misericordioso!	207
Oh heavens	Oh, meu Deus	209
Bless me	Deus me ajude	209
Good heavens!	Bom Deus!	217
Dear God!	Santo Deus!	222
The Lord only knows	Só Deus sabe	234
Merciful God!	Meu Deus!	237