

A TRADUÇÃO PARA TEATRO

Maria Helena Guimarães

Introdução

O texto dramático distingue-se das demais manifestações literárias pelo facto de se destinar não só a ser *lido* mas também a ser *visto*, isto é, ele pressupõe, logo à partida, um espectador. Em qualquer peça de teatro, não só temos presente um *leitor/ouvinte implícito*, como também um *espectador implícito*, daí a profusão de didascálias, que não são mais que indicações do autor relativamente a aspectos tão díspares como a identificação de personagens, tom de voz, cinética e gestualidade, bem como a todo o universo circundante em que as personagens se movem e agem, tais como ruídos exteriores, estados de espírito, tempo e espaço. Estas didascálias não visam apenas fornecer ao eventual encenador da peça e aos actores indicações proscénicas, elas têm também, por vezes, uma função equivalente à desempenhada pelos comentários metanarrativos na diegese, dirigindo-se explicitamente ao leitor, com fins explicativos, preditivos e persuasivos, entre outros.

Não é de mais, contudo, insistir no facto de que qualquer texto dramático é concebido com a finalidade *d'agir sur un public à travers une incarnation scénique* (Ducrot/Schaeffer, 1995: 618), pelo que qualquer texto desta natureza deve ser encarado nas suas diversas vertentes: linguístico-literária, dramaturgica e plástica. Assim, antes de traduzirmos um texto dramático temos não só de *ler e analisar* todo o diálogo pormenorizadamente, como também todas as notas do autor, as quais devem ser encaradas *comme des prescriptions linguistiques appelées à être transposées scéniquement* (*ibid.*: 619).

Pela sua especificidade própria, o texto dramático, para além dos problemas comuns a qualquer outro tipo de tradução literária, coloca alguns problemas acrescidos que exigem do tradutor uma atenção redobrada, já que do seu trabalho irá depender, em muito, o trabalho do encenador.

O objectivo deste artigo é, assim, tentar abordar alguns dos problemas específicos deste tipo de tradução, tentando, sempre que possível, indicar, com exemplos retirados da tradução das peças de teatro *Visitantes*, de Botho Strauß,

e *A Moeda Falsa*, de Máximo Gorki, algumas soluções com vista ao desenvolvimento de estratégias que contribuam para a resolução das dificuldades com que o tradutor se debate ao tentar levar a cabo a tarefa difícil de tornar culturalmente compreensível e aceitável um texto sem, contudo, recear, sempre que necessário, *from domestic norms to signal the foreignness of the foreign text* (Venuti, 1998: 87), de forma a criar no público leitor/espectador abertura para as diferenças quer linguísticas quer culturais. Numa era que se diz de globalização, é importante que o tradutor tenha consciência clara do seu papel de mediador cultural, na medida em que, pelo seu trabalho, ele permite estabelecer *pontes* de contacto entre culturas diferentes, condição *sine qua non* para a evolução de qualquer cultura, em todas as suas vertentes, não esquecendo nunca que *the value of any translated text depends on effects and functions that can't be entirely predicted or controlled* (*ibid.*: 189). Por outro lado, a produção de alteridades, de outros reais e imaginários, é, também, por mais paradoxal que pareça, o processo mais eficaz de contribuir para a autoprodução e fixação identitárias.

1. Tradução, dramaturgia e dramatologia

Quando lemos algumas traduções de peças de teatro, somos confrontados com um certo número de pequenas *aberrações*, que denotam falta, por parte do tradutor, de conhecimentos básicos a nível da produção dramaturgica e a nível da dramatologia. Como já aqui foi dito o texto dramático destina-se a ser *ouvido, representado e visto*.

É, assim, muito importante que o tradutor seja não só um *leitor/ouvinte* atento do texto a traduzir, como também um *ouvinte* atento da sua língua em todos os actos de comunicação oral da vida real, desenvolvendo, pela sua análise, competência comunicativa e discursiva suficientes para que *os diálogos* sejam reproduzidos na língua de chegada (LC) de uma forma natural, de acordo com o contexto em que têm lugar, gerindo o uso da palavra, de forma a evidenciar, sempre que necessário, os sociolectos e idiolectos próprios dos vários enunciadores/personagens colocados pelo autor em *interacção*. Uma das tarefas mais difíceis do tradutor é traduzir/reproduzir, por exemplo, enunciados *coerentemente incoerentes* ou *incoerentemente coerentes*, através dos quais certos autores modernos tentam confrontar-nos, de forma *congruente*, com a *loucura* e o *absurdo*

da “normalidade” vigente, que nos encaminha, segundo eles, para o Apocalipse².

Se bem que a *oralidade* seja anterior à escrita, se bem que o ser humano comece por *ouvir* e *falar* para, só depois, aprender a escrever, a verdade é que *a não-distância dos pontos do tempo entre si [...], a instantaneidade do tempo real, [...] a proliferação de todas as opiniões num só contínuo mediático* (Baudrillard, 1995: 159) têm vindo a conduzir o indivíduo, em nossa opinião, à indiferença em relação a si mesmo e aos outros, incapacitando-o de uma faculdade fundamental, a faculdade de *ouvir*, sem a qual é impossível traduzir, correctamente, qualquer texto dramático, seja ele moderno ou clássico. Não nos podemos esquecer, em particular na tradução de peças de teatro, que *in the realm of translation [...] the words εν αρχη ην ο λογος [in the beginning was the word] apply*³.

O tradutor tem que reescrever a peça. Ora escrever uma peça de teatro é, já por si, tarefa bem difícil, pois o autor tem ele, também, que dominar todas as competências atrás referidas. Ou se não vejamos, por exemplo, o que Gorki escreve a Tchekov em 1900, referindo-se à sua primeira tentativa de escrever um drama: *digo-lhe que ainda hei-de escrever um drama completamente. Sem falta! Repare, trata-se de uma disciplina muito curiosa, que ensina o valor das palavras. Pretende dizer-se: “com um sorriso, ele olhou para o armário” e não se consegue.*⁴

É, pois, essencial, que o tradutor de textos literários dramáticos esteja, minimamente, familiarizado com a análise dramaturgica do diálogo, estudando-o não numa perspectiva literária, nem numa perspectiva puramente linguística, mas enquanto *medium* dramaturgico, isto é, sem nunca perder de vista que o texto tem por finalidade ser *dito e representado*.

Por fim, é de salientar a necessidade de o tradutor ter algumas noções de dramaturgia, desenvolvendo a capacidade de *visionar* a obra dramática enquanto *representação e particulièrement [les] relations entre l’univers dénoté et l’univers dramatique (scéniquement réalisé ou textuellement présenté)* (Ducrot/Schaeffer, 1995: 620), relações que, no texto dramático, são estabelecidas directamente pela intervenção do autor, através da divisão em cenas e actos, pelas didascálias, pelas relações temporais e espaciais, que ele próprio define, etc, que determinam, em grande parte, o ritmo da peça. Uma forma de conseguir uma certa competência neste domínio passa pelo tradutor ser, antes de mais, um frequentador crítico e assíduo de espectáculos de teatro, mas também por assistir, sempre que possível, a ensaios de teatro.

2. “Relação” tradutor - autor

Não cremos ser possível traduzir qualquer texto, e subsequentemente qualquer texto dramático, sem conhecer, minimamente, o autor, o seu estilo, os temas por ele mais tratados nas suas obras, o contexto sócio-histórico e cultural em que a sua obra se insere, numa palavra, o tradutor, na fase de pré-preparação para a *reescrita* do texto, tem de vestir a *pele* do autor, sem, todavia, perder a sua *autonomia e identidade*.

2.1. Exemplo I: *A Moeda Falsa de Máximo Gorki*

Assim, por exemplo, como traduzir Gorki, sem conhecer algumas das suas obras, como o romance *Mãe* (Мать), como fazê-lo, desconhecendo o seu percurso de vida, os seus primeiros contos, como consegui-lo, ignorando a história, a cultura e a literatura do país que o viu nascer?⁵ É claro que é sempre possível fazê-lo. Mas não será que dessa forma estamos a descurar, aquilo que Venuti designa por *the ethics of translation* (1998: 81-87)? Não será que, como diz Berman isso leva a uma *systematic negation of the strangeness of the foreign work* (*apud* Venuti, 1998: 81)? Será que Vladimir Nabokov tem razão, quando afirma que *one of the main troubles of would-be translators is their ignorance*?⁶

Mas nada melhor que um exemplo. Quando, pela primeira vez, se lê a peça *A Moeda Falsa*, apercebemo-nos que ela apresenta, em termos dramáticos, alguma inconsistência. Mas não será que essa aparente inconsistência não é mais do que o reflexo, por um lado, do facto de Gorki, não ser propriamente um autor dramático (não é por acaso que a versão inicial é de 1912 e que a versão final só foi publicada em livro, em 1927), e, por outro, do facto de, entre as duas redacções, se terem dado grandes convulsões no seu país (em 1917, dá-se a Revolução Russa), o que levou à modificação do sentido ideológico da peça e a mudanças relativamente ao tema e ao carácter das personagens em acção, o que aparece reflectido quer nas correcções introduzidas pelo autor no manuscrito, *quer no grande número de notas de texto [...] inseridas no lugar de passagens eliminadas pelo autor*⁷. Sem estas informações não seria possível recriar o ambiente de confusão de ideias e sentimentos, de tensão social, de quase perturbação e febre mental em que as personagens *agem*, onde, todavia, se vislumbra um pouco do nihilismo cómico, porque trágico, daquilo que muitos designam

como *alma russa*. Enquanto escritor e dramaturgo, Gorki ocupa-se do meio social, em que a principal problemática é gerir a miséria, é a sobrevivência num mundo em mutação, o que torna o texto, de certa forma, actual, se pensarmos nas mutações recentes quer na Rússia, quer no mundo em geral. Ninguém sabe para onde vai, não se vislumbram saídas, apenas soluções momentâneas, em que os valores humanos pouco importam, para a miséria, para fugir, por mais um dia, à loucura. Talvez isso explique as contradições que encontramos na construção das várias personagens, nenhuma delas verdadeiramente consistente, porque dominadas por um único instinto, o da sobrevivência num mundo em profunda mutação. Assim, sem conhecermos, plenamente o contexto sócio-cultural e histórico em que a obra foi escrita, cremos ser impossível *recriar* esta peça na LC. Por exemplo, como traduzir correctamente o texto, ignorando que, na época, a grande maioria das pessoas vivia em velhas casas, em que os quartos eram todos subalugados, onde era difícil qualquer tipo de privacidade (tudo se via, tudo se sabia) e onde, por isso, a linguagem é muitas vezes dupla. Ora, então, vejamos. As personagens são seres com uma personalidade quase sempre dúbia, escondendo-se por trás das palavras. É necessário que tal efeito não se perca no processo tradutivo:

Наташа: [...] Вы вообще заочный человек, [...].

Кто вы такой?

Natasha: O senhor é, em geral, uma pessoa misteriosa, [...]. Quem é o senhor?

Стогов: Замечательно; кроме меня самого – это все хотят знать.

Stogor: Admirável! Excepto eu próprio, [...] toda a gente quer saber quem eu sou.

O conhecimento do contexto sócio-económico e político da época ajuda-nos a resolver algumas dificuldades tradutivas tornando o texto de partida acessível e compreensível ao leitor/espectador:

Глинкин: Здравствуйте. А где ваш отец?

Glinkin: Como está? Onde está o seu pai?

Наташа: Пошёл сдавать какому-то господину квартиру во флигеле. [...]

Natasha: Foi com um senhor ver o quarto das traseiras para o alugar[...]

Глинкин: Странно. Разве во флигеле можно жить? [...]

Glinkin: Que estranho! Mas será que é possível viver no quarto das traseiras? [...]

A tradução literal da palavra por nós sublinhada é ‘apartamento’, contudo, tendo lido todo o texto e conhecendo a realidade histórica, optámos pela palavra ‘quarto’, já que é disso mesmo que se trata.

Por outro lado, o tratamento entre nobres empobrecidos e a arraia-miúda oscila entre o respeito jocoso

Бобова: Дворянину – почтение! [...] Bobova: Os meus respetos a Vossa Senhoria!

e a sobrançeria, passando de um tratamento de reverência ao uso da 2ª pessoa do singular, que deve por nós ser respeitada, já que ela reflecte a situação caótica da altura:

Бобова: Забил, что часики-то у меня в закладе.

Bobova: Esqueceste-te que o teu relógiozinho está penhorado em minha casa.

Por outro lado, e por razões que se prendem com a coerência semântica do texto, nem sempre podemos, por exemplo, substituir provérbios ou ditos populares por expressões de idêntico valor na LC, por se tratar de isotopias de importância decisiva para a interpretação do texto. Por exemplo, na peça que temos vindo a analisar, há uma passagem em que surge um provérbio russo que tem de ser traduzido literalmente, já que, de outra forma, todo o diálogo perde em coerência. Não vamos aqui citar o texto original, já que a tradução é suficientemente elucidativa:

Ефимов: Continuando a conversa, eu diria que cada ova quer ser peixe...

Luzguin: Cada ova quer ser peixe? É verdade! Efimov: E não apenas um peixe, mas um tubarão.

Glínkin, outra personagem da peça, riposta, por seu turno: “Что – чепуха – и всем известно”, o que traduzido literalmente ficaria: “isso é um disparate bem conhecido de todos”. Cremos que, em termos de oralidade tal frase perderia toda a sua força e efeito, pelo que, socorrendo-nos das virtualidades operatórias da isotopia, optámos por esclarecer o *leitior/ouvinte* que se trata de um provérbio, mantendo a homogeneidade do diálogo e contribuindo para uma maior coerência intra-textual. Assim, a nossa escolha foi “Esse provérbio é um perfeito disparate!”.

As referências literárias contidas no texto também nos podem ajudar a melhor *reescrevê-lo* na LC. No caso vertente, são várias as menções a Tolstói, particularmente à figura de Agáfia (personagem do romance *Anna Karenina*), ao compositor Glinka, etc.

2.2. Exemplo II: *Visitantes* de Botho Strauß

Não iremos aqui falar de aspectos já referidos no ponto anterior e que são válidos no tocante à aproximação que o tradutor deve fazer a qualquer obra dramática com o intuito de proceder à sua reescrita. Focaremos aqui apenas alguns aspectos que, porque peculiares do texto dramático moderno, não foram até agora mencionados.

Mas antes de falarmos das particularidades do teatro contemporâneo, comecemos por conhecer um pouco da obra e do percurso de Botho Strauß, aliás, o primeiro passo de qualquer trabalho de tradução literária. Ora, no caso deste autor, estamos perante um dramaturgo por excelência, se bem que se tenha dedicado, em particular a partir de meados dos anos setenta, à escrita de prosa curta e romances. Ao lermos a obra *Visitantes*, verificamos de imediato ser um autor de grande virtuosismo linguístico, o que lhe permite reproduzir o mundo por ele criticado de uma forma reverberante. Trata-se do ensaio de uma peça de teatro cujo tema está relacionado com a investigação genética. Mas isso é apenas o pano de fundo. Aquilo que Strauß trata, de facto, nesta obra, é dos bastidores do teatro, das lutas mesquinhas entre actores, à mistura com uma visão crítica de um certo tipo de espectadores, com incursões na realidade dos actores/personagens enquanto seres sociais, onde todos nós somos simultaneamente espectadores/actores, em suma, trata-se de uma autoreflexão do teatro, de uma peça dentro de uma peça, onde o teatro fala de si e *per se*. Mas falar de teatro, aqui, é falar do próprio ser humano, das suas fraquezas, contradições, concepções antagónicas de um teatro/mundo cada vez mais desconexo.

Conhecendo um pouco da mundividência do autor, cuja ancoragem é mais fenomenológica que dialéctica, pode afirmar-se que ele aborda nesta, como em muitas outras das suas obras, a temática da alienação da nossa sociedade, de uma forma crítica, onde mais do que ironia, encontramos o cómico, pois não é apontada nenhuma saída, é um facto que é possível

constatar, mas que nenhuma dialéctica pode mudar, pelo que a peça termina exactamente como começa.

Max: Ich komme über diese Stelle nicht.hnweg.

Volker: Es ist der Anfang des Dramas!

Max: Eben. Ich komme nicht rein. Ich krieg die Tür nicht auf. Da liegt aber auch irgendwo ein Stolperstein begraben.

Karl Joseph: Dann stolpern Sie rein ins Drama. Stolpern Sie einfach drauflos. [...]

Max: Não consigo ultrapassar este ponto

Volker: Mas é o começo do drama!

Max: Precisamente. Não chego lá. Não consigo. Há algo aqui que me escapa, que me faz... tropeçar.

Karl Joseph: Então tropece para dentro do drama, homem. Pura e simplesmente tropece de uma vez por todas.

Por vezes a tradução torna-se difícil, pois este autor recorre, com frequência, à nominalização de expressões, com o fim de inculcar maior força ao texto, sublinhando o absurdo das situações:

Max: Ich weiß nicht, was raten Sie mir? Soll ich vielleicht frecher auftreten? Sie kennen das, vom Spielfeld... Dies Brust-an-Brust. Dies Mit-abgestreckten Armen-die Füße-in-den-Rasen-Stampfen, Nabel an Nabel mit dem Schiedsrichter, [...] dies Auf-der-obersten-Grenze-des Erlaubten-Drohen, dieser Tanz des Zorns auf dem Gipfel der Beherrschung -

Max: Não sei, que me aconselha? Será que devo, talvez, entrar de uma forma mais insolente? Você conhece isso dos relvados...- Aquela luta peito-a-peito, aquele com-os- braços-esticados-a-bater-com-os-pés-no-relvado, umbigo-contra-umbigo com o árbitro, [...] aquele até-ao-limite-máximo- permitido-da-ameaça, aquela dança da ira no cúmulo do autodomínio -

Mais do que em qualquer outro tipo de tradução literária, o tradutor tem que estar atento à fluidez e entoação do diálogo na LC, para que o texto pareça estar escrito de forma natural (cf. Newmark, 1995: 128), procedendo, sempre que necessário, a simplificações da linguagem que facilitem a sua representação, compensando-as noutros pontos do diálogo com acrescentos de vária ordem, concorrendo para que o texto mantenha a mesma força dramática tanto ao nível da palavra *dita* como ao nível da encenação/representação.

Quer durante o processo da tradução do texto, quer durante o processo da sua transposição para a cena, isto é, da sua tradução inter-semiótica, em que é necessário fazer *an interpretation of verbal signs by means of some other language*⁸, neste caso para a linguagem cénica, é muito importante o tradutor trabalhar em estreita colaboração com o encenador, pois quanto maior for a interligação entre a tradução interlingual, a encenação e a sua vertente plástica (cenário, luzes, etc.) mais a peça *respira* teatro e maior o efeito da mesma sobre a sensibilidade do espectador.

Cada encenador, ao levar uma peça à cena, parte de uma determinada concepção cénica, introduzindo, por vezes, por razões que até podem ser meramente práticas, alterações relativamente ao local da acção, propondo, simultaneamente determinadas soluções plásticas em termos de iluminação, adereços, etc. que implicam, em alguns casos, reformulações e adaptações do original que devem ser do conhecimento prévio do tradutor.

Outro aspecto importante da colaboração entre tradutor e encenador liga-se com a tradução e interpretação das diferentes didascálias introduzidas no texto pelo autor. E aproveito aqui para citar o encenador Rui Madeira que num texto seu afirma *desgraçado do encenador, que ufano da sua genialidade não saiba, ou descure ler e interpretar, as pequenas notas didascálicas sobre a atitude dos actores...*⁹

No caso das peças citadas, *A Moeda Falsa* é, de longe, a que apresenta maior número de notas, notas de natureza mais prática do que psicologista. A título de exemplo cito aqui a tradução de uma dessas notas, que demonstram, como afirma Rui Madeira, que se os actores *souberem interpretar correctamente as didascálias, têm meio personagem criado*¹⁰:

De manhã. Durante a noite quase houve um incêndio. A sala está desarrumada, os móveis fora do sítio. Por todo o lado, trouxas de roupa branca e de vestuário.

O caixilho da janela está partido e os vidros estilhaçados. No parapeito da janela um vaso com flores. [...] No centro da sala, sobre a grande mesa oval, um samovar apagado e louça por recolher. [...] Iákovliev, homem de cerca de 60 anos, zarolho, com cara de eunuco, em colete e chinelos [...] Paulina arruma o vestuário e a roupa branca; tem menos de 30 anos de idade, [...] parece austera, mesmo severa, olha de soslaio [...]

Escolhemos este exemplo, pois as indicações cénicas são também elas muito minuciosas, o que tanto facilita o trabalho do encenador, como, em certa medida, coarctada a sua liberdade.

Na comédia *Visitantes*, as notas do autor são em muito menor número, contendo algumas indicações cênicas, bem como assinalando a entrada ou saída das personagens. A título de exemplo, citamos aqui duas dessas didascálias:

Sobre o palco, encontra-se, de forma desordenada e desconexa, um amontoado de peças de decoração, a serem utilizadas na peça. Na parte dianteira, uma pequena mesa com um candeeiro. Volker está sentado à mesa com o guião à sua frente. Karl Joseph e Max ensaiam a sua primeira cena. Ao fundo, o guarda da noite entra no palco e conversa com a sua mulher através do ‘walkie-talkie’.

A importância da colaboração entre tradutor e encenador é, sem dúvida, crucial para que os objectivos e sentido da peça não sejam ultrajados, nem o autor traído, enquanto dramaturgo.

Em resumo, não podemos falar em *receitas*, em *soluções únicas* para chegar a uma boa tradução de um texto dramático, nem os Estudos em Tradução poderão, nunca, vir a ser um ramo das ciências exactas. Existem, todavia, alguns *ingredientes*, que, quando bem utilizados, podem, contribuir para o bom êxito dessa árdua tarefa, a saber: muito trabalho, muita leitura, muita pesquisa e, claro, uma grande honestidade.

¹ Competência posta em relevo pela Dra. Regina Guimarães, dramaturga e tradutora, nas suas intervenções no workshop sobre *Tradução para Teatro*, realizado no ISCAP, no dia 19 de Fevereiro de 2004.

² Como exemplo, citamos a peça de Alexei Chipenko, *Da vida de Komikaze*, traduzida por Regina Guimarães, levada à cena e publicada pelo CTB em Março de 2004.

³ V. Walter Benjamin, “The Task of the Translator”, in Rainer Schulte and John Biguenet (eds.), *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1992, p. 79.

⁴ In *A Moeda Falsa*, Parte II, “Projecto Correspondências”, Braga, CTB, 2001, p. 70.

⁵ Cf. Vladimir Nabokov, “Onegin in English”, in Rainer Schulte and John Biguenet (eds.), *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1992, p. 137.

⁶ V. nota *supra*.

⁷ Cf. “O trabalho de Gorki sobre a peça “A MOEDA FALSA”, in *A Moeda Falsa*, Parte II, “Projecto Correspondências”, Braga, CTB, 2001, p. 29-35.

⁸ Cf. Roman Jakobson, “On Linguistic Aspects of Translation”, in Rainer Schulte and John Biguenet (eds.), *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1992, p. 144-151.

⁹ Cf. Rui Madeira, “De A Gaivota à Moeda Falsa, baloiçando-me nas árvores”, in *A Moeda Falsa*, Parte II, “Projecto Correspondências”, Braga, CTB, 2001, p. 45-49.

¹⁰ *Ibid.*

BIBLIOGRAFIA

- BAUDRILLARD, J. (1995), *A Ilusão do Fim ou a Greve dos Acontecimentos*, Lisboa, Terramar Editores.
- STRAUB, B. (1990), *Besucher*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag.
- , (2001), *Visitantes*, tradução para o Grupo de Teatro 'Só'.
- CTB (eds.) (2001), Máximo Gorki – *A Moeda Falsa*, Parte II, “Projecto Correspondências”, Braga, CTB.
- DUCROT, O./SCHAEFFER, J.-M. (1995), *Nouveau Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage*, Paris, Éditions du Seuil.
- GORKI, M. (sd), Фальшивая Монета, in *Obras Completas*, Moscovo, p. 236-291.
- , (2001), *A Moeda Falsa*, Braga, CTB.
- NEWMARK, P. (1991), *About Translation*, Clevelon/Philadelphia/Adelaide, Multilingual Matters Ltd.
- , (1995), *Approaches to Translation*, New York/London/Toronto, Phoenix ELT.
- SCHULTE/R./BIGUENET, J. (eds.) (1992), *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, Chicago/London, The University of Chicago Press.
- VENUTI, L. (1998), *The Scandals of Translation – Towards an Ethics of Difference*, London/New York, Routledge.