

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA
TRADUÇÃO

LUCIANE DOS SANTOS FORTES

Garn! I'm a good girl, I am: um estudo descritivo de duas traduções do *cockney* em *Pygmalion* de Bernard Shaw para o português brasileiro.

FLORIANÓPOLIS
2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA
TRADUÇÃO

LUCIANE DOS SANTOS FORTES

Garn! I'm a good girl, I am: um estudo descritivo de duas traduções do *cockney* em *Pygmalion* de Bernard Shaw para o português brasileiro.

Dissertação submetida ao programa em Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina para obtenção de grau de mestre em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina

Orientador: Prof. Dr. Lincoln Paulo Fernandes

Florianópolis
2013

Ficha catalografica

AGRADECIMENTOS

De forma estrategicamente essencialista, agradeço a Deus e à ciência que permite cada dia mais que a fé se justifique.

Aos meus amados pais Deodato e Ivonir, que me apoiaram sempre e me deram educação para que eu pudesse adquirir cultura.

Aos meus maravilhosos irmãos Júnior, Renato e Márcio, que serviram de exemplo e motivação para manter os estudos. Assim como às minhas sobrinhas que fazem com que eu queira ser um ótimo exemplo a ser seguido.

Ao meu orientador Professor Doutor Lincoln Paulo Fernandes, por compartilhar seu conhecimento com correções pontuais e por me recordar muitas vezes por atos e palavras que a vida acadêmica não pode e não deve se sobrepor à “vida”.

Ao Professor Doutor Sergio Romanelli, Professora Doutora Andréia Guerini, Professora Doutora Magali Sperling Beck e à Professora Doutora Beatriz Viegas-Faria, pela gentileza em aceitarem contribuir com este trabalho.

Agradeço ainda à Professora Doutora Ina Emmel, Professora Doutora Karine Simoni e ao Professor Doutor Michael Katz, que contribuíram indiretamente nesta pesquisa, tornando o mestrado uma experiência ainda mais agradável. Agradeço também à secretaria da Pós-graduação (PGET) pela disponibilidade e esclarecimentos sempre necessários.

Aos colegas de curso que participaram da caminhada, ajudaram-me a cada passo, compartilhando desde bibliografia, momentos de angústias acadêmicas e alguns momentos de lazer que fizeram toda a diferença, em especial à Caroline Reis Vieira Santos.

Um “valeuzão” aos amigos de Porto Alegre, que ficaram longe dos olhos, mas sempre perto do coração: Cláudia Helena, Daiane, Fernanda, João Jr, Lisiane, Luciana, Marcelo, Melina e Savana. Vocês são muito especiais para mim!

Agradeço aos laços criados durante esse mestrado, que me levou para longe de casa e assim mais perto do mundo. *A mi hermanita y hijita* Laura Milena Guerrero por tudo e todas as fortes emoções que passamos juntas, também ao amigo Rodrik. Foi muito legal dividir a casa, a comida, as risadas, danças etc. com vocês.

Às *habibas* Carolina Livi, Shayene e Rani por estarem lá pra distrair, dançar e alegrar os dias cinza.

Agradeço, por fim, ao meu querido Amit de Boer que me deu a chance de acreditar em tudo, outra vez. Principalmente que os planos não são mais só meus. São nossos... *De toekomst is van ons, schatje!*

Life is no 'brief candle' to me. It is a sort of splendid torch which I have got hold of for the moment; and I want to make it burn as brightly as possible before handing it to future generations.

George Bernard Shaw

RESUMO

Esta pesquisa está inserida nos Estudos Descritivos de Tradução e tem como objetivo analisar duas traduções para o português brasileiro da peça *Pygmalion* de Bernard Shaw. Mais especificamente, analisar como os dois tradutores brasileiros Miroel Silveira (1964) e Millôr Fernandes (2005) traduziram o dialeto *cockney* da personagem Eliza Doolittle. Esta variação linguística específica tem associações geográficas e culturais. O *cockney* é a forma de inglês falado na área de *East End* de Londres pela chamada classe trabalhadora e tem um papel central na narrativa de *Pygmalion*. O modelo teórico metodológico proposto por Lambert e Van Gorp (1985) foi utilizado para a análise das traduções. A hipótese inicial levantada por este estudo foi a de que os tradutores, apesar de utilizarem abordagens diferentes, não apagarão os traços dialetais, pela importância desse elemento no desenvolvimento da peça, o que vai de encontro às observações de Milton (2002) no que se refere à prática comum de apagamento de dialetos na tradução literária no Brasil. O que se verificou pela análise é que Miroel Silveira ambientou a peça no Rio de Janeiro e traduziu o *cockney* de Eliza funcionalmente para um pseudodialecto suburbano com marcação da oralidade principalmente pelo uso de gírias, deixando bem marcado, dessa forma, seu background social, enquanto Millôr Fernandes optou por traduzir funcionalmente o *cockney* a um pseudodialecto caipira, porém mantendo a peça em Londres.

PALAVRAS-CHAVE: Tradução de texto teatral – *Pygmalion* - Análise Descritiva, Cockney - George Bernard Shaw.

ABSTRACT

This research is embedded within the Descriptive Translation Studies and aims at analyzing two translations into Brazilian Portuguese of the play *Pygmalion* by Bernard Shaw. Specific attention is given to how the two Brazilian translators Miroel Silveira (1964) and Millôr Fernandes (2005) translated the cockney accent of the character Eliza Doolittle. This linguistic variation has specific geographical and cultural association. Cockney is the form of English spoken in London's East End area by the so-called working class and has a central role in the narrative. The methodological model proposed by Lambert and Van Gorp (1985) was used for the analysis of the translations. The initial hypothesis formulated that the two translations, despite the different approaches, would not erase the dialect due to its importance to the development of the play, going against observations made by Milton (2002) to what refers to the common practice of erasing dialects in literary translations in Brazil. The analysis verified that Miroel Silveira changed the setting of the play to Rio de Janeiro and translated Eliza's cockney accent functionally to a suburban pseudo dialect with orality marks mainly by slang usage, marking the social background. On the other hand, Millôr Fernandes chose to translate cockney functionally into a pseudo "caipira" dialect, however, keeping the setting of the play in London.

KEYWORDS: Drama Text Translation - *Pygmalion*, Descriptive Analysis – Cockney - Bernard Shaw.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Filiação teórica e metodológica desta pesquisa Fonte: Elaboração nossa.....	35
Figura 2: Região onde se encontra o dialeto cockney de Londres (MONTGOMERY, p. 11, 2006).	36
Figura 3: Sistema de prestígio de variedades literárias	40
Figura 5: Cartaz do filme de 1968.....	45
Figura 4: Cartaz do musical da.....	45
Figura 6: Capa GBS	51
Figura 7: Capa MS	52
Figura 8: Capa MF	53

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Relação dos nomes dos personagens na peça Pygmalion e em suas traduções em ordem cronológica.....	60
Quadro 2: Reprodução de trecho da peça com suas traduções em ordem cronológica.....	61
Quadro 3: Reprodução de trecho da peça com suas traduções em ordem cronológica.....	63
Quadro 4: Reprodução de trecho da peça com suas traduções em ordem cronológica.....	65
Quadro 5: Reprodução de trecho da peça com suas traduções em ordem cronológica.....	66
Quadro 6: Reprodução de trecho da peça com suas traduções em ordem cronológica.....	67
Quadro 7: Reprodução de trecho da peça com suas traduções em ordem cronológica.....	70
Quadro 8: Reprodução de trecho da peça com suas traduções em ordem cronológica.....	71
Quadro 9: Reprodução de trecho da peça com suas traduções em ordem cronológica.....	72
Quadro 10: Reprodução de trecho da peça com suas traduções em ordem cronológica.....	74
Quadro 11: Reprodução de trecho da peça com suas traduções em ordem cronológica.....	75
Quadro 12: Reprodução de trecho da peça com suas traduções em ordem cronológica.....	76
Quadro 13: Reprodução de trecho da peça com suas traduções em ordem cronológica.....	77
Quadro 14: Reprodução de trecho da peça com suas traduções em ordem cronológica.....	78
Quadro 15: Reprodução de trecho da peça com suas traduções em ordem cronológica.....	79
Quadro 16: Reprodução de trecho da peça com suas traduções em ordem cronológica.....	80
Quadro 17: Reprodução de trecho da peça com suas traduções em ordem cronológica.....	81
Quadro 18: Reprodução de trecho da peça com suas traduções em ordem cronológica.....	82
Quadro 19: Reprodução de trecho da peça com suas traduções em ordem cronológica.....	82

Quadro 20: Reprodução de trecho da peça com suas traduções em ordem cronológica.....	83
Quadro 21: Reprodução de trecho da peça com suas traduções em ordem cronológica.....	84
Quadro 22: Reprodução de trecho da peça com suas traduções em ordem cronológica.....	85
Quadro 23: Reprodução de trecho da peça com suas traduções em ordem cronológica.....	85
Quadro 24: Quadro conclusivo de destaques da linguagem encontrada na tradução de MS.	89
Quadro 25: Quadro conclusivo de destaques da linguagem encontrada na tradução de MF	90
Quadro 26: Destaques de gírias e expressões que se referem a dinheiro.	91

LISTA DE ABREVIATURAS

CAPES	Comissão de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
EDT	Estudos Descritivos da Tradução
ET	Estudos da Tradução
FUNARTE	Fundação Nacional de Artes
GBS	George Bernard Shaw
MF	Millôr Fernandes
MS	Miroel Silveira
PB	Português Brasileiro
PGET	Pós-Graduação em Estudos da Tradução
PUCRS	Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UFSC	Universidade Federal de Santa Catarina
UFU	Universidade Federal de Uberlândia
UNESP	Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho
USP	Universidade Federal de São Paulo

SUMARIO

INTRODUÇÃO	19
CAPÍTULO 1 – O COCKNEY DE ELIZA PELA PERSPECTIVA DA TRADUÇÃO	25
1.1 ALGUNS PRINCÍPIOS BÁSICOS DOS ESTUDOS DESCRITIVOS DA TRADUÇÃO (EDT)	25
1.2 TRADUÇÃO TEATRAL	30
1.3 TRADUÇÃO E REPRESENTAÇÃO DE DIALETOS FICCIONAIS	34
1.4 A LINGUAGEM <i>COCKNEY</i> DE <i>PYGMALION</i> EM TRADUÇÃO ...	39
CAPÍTULO 2 – METODOLOGIA DE ANÁLISE PARA PYGMALION	43
2.1 DADOS SOBRE AUTOR E OBRA	43
2.1.1 <i>Pygmalion</i>	44
2.2 OS TRADUTORES E AS TRADUÇÕES	45
2.2.1 <i>Miroel Silveira</i>	46
2.2.1 <i>Millôr Fernandes</i>	47
2.3 PROCEDIMENTOS DE ANÁLISE	48
CAPÍTULO 3 – ANÁLISE DESCRITIVA DO COCKNEY	51
3.1 DADOS PRELIMINARES	51
3.2 REPERCUSSÃO DAS DUAS TRADUÇÕES DA PEÇA	53
3.3 ANÁLISE MACROESTRUTURAL	54
3.3.1 <i>Divisão organizacional do texto</i>	54
3.3.2 <i>Diálogos/ Monólogos</i>	55
3.3.3 <i>Estrutura interna da narração</i>	55
3.3.4 <i>Comentários do autor</i>	56
3.3.5 <i>Comentários dos tradutores</i>	56
3.4 ANÁLISE MICROESTRUTURAL	59
3.5 ANÁLISE SISTÊMICA	87
CAPÍTULO 4 - CONSIDERAÇÕES FINAIS	93
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:	97
ANEXOS	105

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa está inserida nos Estudos Descritivos da Tradução, e tem como objetivo analisar duas traduções para o português brasileiro da peça *Pygmalion*, de Bernard Shaw. O enfoque no estudo está na análise das escolhas relacionadas à tradução do *cockney* da personagem Eliza Doolittle.

Seguindo a metodologia desenvolvida por Lambert e Van Gorp (1985), este estudo se desenvolve no entrecorte entre Estudos Descritivos da Tradução, a Literatura Dramática e a Sociolinguística, sendo esse último aspecto um recorte relacionado à linguagem ficcional, com o objetivo de tentar preencher uma pequena parte da lacuna existente no Brasil em pesquisas feitas sobre a tradução de dialetos e variações linguísticas na Literatura Dramática. Há apenas treze pesquisas brasileiras registradas no banco de dissertação e teses da CAPES sobre a tradução teatral e apenas uma trabalha na temática de tradução teatral e variação linguística.

As pesquisas de Alexandre Krug e Silva “Tradução para Teatro: o tradutor na fronteira das disciplinas” (USP), André Fernández Romera “Tradução anotada e comentada de *El Brasil Restituído*, de Lope de Vega” (USP), Luciana Kaross “A Tradução da Comédia Teatral em *The Importance of Being Earnest*” (UFSC), Maria da Gloria Magalhães dos Reis “A tradução do texto teatral contemporâneo - A tradução do sopro em “Lettre aux acteurs de Valère Novarina” (USP), Marina Pessini “O teatro de Natalia Ginzburg: uma tradução comentada de *L’Inserzione*” (UFSC), Nana Izabel Pontes Coutinho “A tradução teatral *Widower’s Houses* de George Bernard Shaw - uma tradução comentada” (UFSC) são todas traduções comentadas com reflexão teórica de tradução de peças teatrais com vistas a compreender as dificuldades de tal gênero.

Enquanto as pesquisas de Antonia Javiera Cabrera Muñoz “Antipoesia em *Lear Rey & mendigo* de Nicanor Parra” (UFSC), Eliane Alves Leal “Sedução E Rebeldia Em *Dom Juan: A Recriação Do Mito Por Fernando Peixoto (1970) Para A Cena Brasileira*” (UFU) são análises baseadas na performance, através da tradução intersemiótica e tem como objetivo de avaliar a recepção das peças.

A dissertação de Eduardo Silva Dantas de Matos “Os manuscritos de ‘Cândido ou O otimismo’, de Cleise Mendes’: leituras do processo de criação e proposta de edição genética” (UFBA) faz uma análise da peça teatral “Cândido ou O Otimismo”, escrita pela dramaturga Cleise

Mendes, a partir dos manuscritos da autora da peça com o objetivo de compreender o processo criativo da autora.

Já a tese de Beatriz Viégas-Faria “Implicaturas conversacionais e tradução teatral” (PUCRS), toma como exemplo de análise sete traduções de *A Midsummer Night's Dream*, de William Shakespeare; as dissertações de Kátia Maria Silva de Andrade “Lendo William Butler Yeats em português: uma análise descritivo-comparativa de peças irlandesas” (UFBA), de Maria Elisabeth Vitullo Lopes “O Texto Do Teatro: A Análise De Uma Tradução. Les Fourberies De Scapin (Molière). Artimanhas De Scapino (Carlos Drummond De Andrade)” (USP) e a de Priscila Fernanda Furlanetto “Análise Descritiva Da Tradução Para O Português De Pygmalion De George Bernard Shaw Por Millôr Fernandes” (UNESP), com objetivos distintos, adequados aos objetos, porém em comum todos analisam traduções teatrais a partir de perspectivas teóricas descritivas.

Todos os estudos acima mostram que tradução teatral é uma atividade que exige muita habilidade, e pela sua natureza intersemiótica torna-se um desafio por si só. Não existem apenas elementos linguísticos a serem traduzidos. Existem também elementos paralinguísticos, linguagem corporal, gestos etc. e, como em qualquer outro texto, elementos culturais.

Nesse contexto carente de conhecimento na área de tradução teatral que analise linguagem dialetal, o presente estudo pretende entender as escolhas utilizadas por dois tradutores brasileiros para traduzir o dialeto presente na peça *Pygmalion*, adotando uma perspectiva textual. Mais detalhes sobre os trabalhos cobrindo a interface de Estudos da Tradução de Literatura Teatral serão explorados no Capítulo 1, Revisão da Literatura, na Seção 1.2.

Com base no objetivo geral, as perguntas de pesquisa que servem como linhas condutoras do estudo são as seguintes:

› como os dois tradutores lidam com a representação do *cockney* da personagem Eliza Doolittle na peça? Há algum padrão na prática tradutória desses dois tradutores?

› quais são as classificações metodológicas dessas práticas (aceitável *versus* adequada)?

› quais os possíveis fatores que levaram os tradutores a fazer tais escolhas?

Como pode se observar essas perguntas têm caráter descritivo, pois o enfoque é o texto traduzido na tentativa de descobrir práticas de tradução nos contextos em que o texto ocorre, buscando, assim,

descrever o que realmente acontece e tentar explicar os motivos que possam ter levado os tradutores a utilizar certas práticas em detrimento de outras. As traduções encontradas no corpo do texto nesta dissertação foram feitas pela autora, portanto, não citarão autoria para evitar interrupções na leitura.

A hipótese inicial deste estudo é a de que os tradutores, apesar de utilizarem abordagens diferentes, não apagarão os traços dialetais, pois o *cockney* tem uma posição central nos acontecimentos da peça, já que esses são todos relacionados a mudança da fala dialetal de **Eliza Doolittle** a uma linguagem padrão. O *cockney* não serve apenas para a caracterização de determinados personagens, mas para o processo de transformação de Eliza de florista nas ruas para uma dama da sociedade.

O uso de dialetos em obras literárias pode ter muitas funções, sendo uma delas a humorística. Não é o caso de *Pygmalion*, inclusive porque segundo Levenston (1992):

Não é, no entanto, o sotaque cockney de Eliza Doolittle que nos faz rir. O momento mais engraçado em *Pygmalion* ocorre no terceiro ato, quando Eliza já dominou a pronúncia da classe alta e fala "com exatidão pedante de pronúncia e grande beleza do tom". Apenas seu vocabulário e gramática deixam muito a desejar (1992, p.47) ¹

Mugglestone (1993) afirma que o sucesso da peça, tanto como uma parábola socialista como uma comédia social, depende não somente do conhecimento das preocupações de igualdade social de Shaw, mas também de algumas considerações mais amplas como linguísticas, e talvez mais particularmente, sociolinguísticas, sendo tais contextos estabelecidos pelo autor de *Pygmalion* na peça. Mugglestone ainda esclarece que:

O século em que Shaw nasceu, por exemplo, foi testemunha da ascensão de concepções inteiramente novas de identidade social, as distinções de classe com a qual *Pygmalion* trata

¹ *It is not, however, Eliza Doolittle's Cockney accent that makes us laugh. The funniest moment in Pygmalion occur in the third act, by which time Eliza has mastered upper-class pronunciation and speaks "with pedantic correctness of pronunciation and great beauty of tone". Only her vocabulary and grammar leave much to be desired.*

apenas acabam seguindo o seu curso, a classe trabalhadora em que Eliza está claramente inserida no Ato 1, portanto, recebe reconhecimento lexo-gráfico do OED apenas em 1816, e as classes superiores a que ela aspira só aparecem a partir de 1826. Refletindo percepções fundamentalmente diferentes de rótulo social e hierarquias sociais, as nuances de classe, registradas pela primeira vez em 1772, criando as maiores preocupações sociais do século XIX. A consciência de classe, primeiramente registrada em 1887, é, com efeito, a questão que domina *Pygmalion*, refletida mais obviamente nos sinais linguísticos de identidade social que fornecem a chave para a transformação de Eliza. (MUGGLESTONE, 1993, p. 374)²

Mugglestone (1993) continua explicando que:

Este papel do sotaque, portanto, como um determinante não apenas de status social, mas também de aceitação social é por sua vez adotado como o principal veículo para a crítica social de Shaw em *Pygmalion*. Apresentado em termos da metamorfose de Eliza nas mãos do foneticista, Henry Higgins, reflete a sensibilidade de Shaw, não apenas para a maneira pela qual portas podem ser fechadas por detalhes de linguagem, mas também, e mais fundamentalmente, para a forma pela qual divisões de desigualdade social vieram a

² *The century into which Shaw was born, for example, was witness to the rise of entirely new conceptions of social identity, the class distinctions with which Pygmalion deals coming into being only along its course; the working classes in which Eliza is firmly located in Act I hence receive lexicographical recognition in OED only in 1816, the upper classes to which she aspires appear only from 1826. Reflecting fundamentally different perceptions of social labelling and social hierarchies, the nuances of class, first recorded in 1772, were to create the major social preoccupations of the nineteenth century. Class consciousness, first recorded in 1887, is, in effect, the issue which was to dominate Pygmalion, mirrored most obviously in the linguistic signals of social identity which provide the key to Eliza's transformation.*

ser espelhadas por determinantes da desigualdade linguística, por sistemas de marcadores superficiais em si, mas dotados de grande e potencialmente divisionista significado social. (p. 375)³

Portanto, todas as escolhas linguísticas possuem implicações, e segundo Hatim e Mason (1990), “(...) [t]radutores têm de estar constantemente alertas às implicações sociais de suas escolhas. A tradução na língua fonte de um dialeto específico cria um desafio inescapável qual dialeto da língua-alvo utilizar?” (p. 4)⁴.

O tradutor terá a necessidade de recriar a variação linguística para sua língua, e no caso da tradução teatral a linguagem deve soar natural tanto para ser lida quanto interpretada. Além disso, o português brasileiro não tem uma variação linguística com as mesmas características do *cockney*. Dificilmente duas culturas diferentes terão dialetos equivalentes, porém, por se tratar de literatura (dramática), o aspecto linguístico pode ser associado a uma questão ficcional, por ser criação do autor.

A importância desta investigação reside em duas questões principais. Em primeiro lugar, apresentar o dialeto e sua representação dentro da peça, por ser um grande desafio traduzir uma variação linguística para o teatro; em segundo lugar, no campo dos Estudos da Tradução ainda existem poucas pesquisas sobre a tradução de teatro, e uma peça como *Pygmalion* tem aspectos ricos para serem pensados por pesquisadores da tradução. O aspecto da peça como literatura para ser lida, bem como atuada com a variação linguística; o *cockney* intriga e

³ *This role of accent as a determiner not only of social status but also of social acceptability is thus in turn adopted as the major vehicle for Shaw's social critique in Pygmalion. Presented in terms of Eliza's metamorphosis in the hands of the phonetician, Henry Higgins, it reflects Shaw's sensitivity not only to the way in which doors may be barred by details of language, but also, and more fundamentally, to the way in which divisions of social inequality had come in turn to be mirrored by determinants of linguistic inequality, by systems of markers superficial in themselves but endowed with great and potentially divisive social significance.*

⁴ [...] *translators have to be constantly alert to the social implications of their decisions. The representation in a ST of a particular dialect creates an inescapable problem: Which TL dialect to use?*

ajuda a refletir sobre as dificuldades que os tradutores do teatro podem encontrar em seu trabalho.

Segundo Aaltonen (2000) cada tradutor cria um texto para cada palco, dentro de seu contexto social, cultural, teatral e linguístico. Importante salientar que a análise será feita a partir do quadro interdisciplinar entre os Estudos Descritivos da Tradução, a Literatura Dramática e a Sociolinguística, como já mencionado acima, buscando no texto literário as escolhas dos tradutores, não abrangendo a performance, ou tradução intersemiótica.

Com o intuito de responder as perguntas e a hipótese inicial levantada, esta dissertação está organizada da seguinte forma: Introdução, seção na qual são apresentadas as perguntas levantadas por este estudo fornecendo as justificativas que fundaram o desenvolvimento e a apresentação da organização deste trabalho; O Cockney de Eliza Pela Perspectiva da Tradução apresenta o arcabouço teórico e metodológico que informa este estudo; **Metodologia De Análise Para Pygmalion** apresenta o corpus da pesquisa, a peça *Pygmalion*, seu autor, os dois tradutores, assim como a recepção da peça e das traduções. Informa também ao leitor a metodologia de análise e os procedimentos, explicitando todos os passos determinados por Lambert e Van Gorp (1985) utilizados para a análise; Análise Descritiva do Cockney trata da análise das duas traduções para confirmar ou refutar a hipótese inicial deste estudo; Considerações Finais responde as perguntas iniciais deste trabalho além de apresentar algumas conclusões; será feito um apanhado geral dos passos do estudo e se apresentam sugestões para pesquisas futuras.

CAPÍTULO 1 – O COCKNEY DE ELIZA PELA PERSPECTIVA DA TRADUÇÃO

Este capítulo está organizado em três seções. Na primeira seção, sendo este estudo uma análise de duas traduções, busca-se situar a pesquisa dentro dos Estudos Descritivos da Tradução. Logo, como esta análise busca entender a tradução de uma linguagem dialetal na fala de uma personagem fictícia, o *cockney*, parte-se do modelo metodológico proposto por Lambert e Van Gorp (1985) para analisar traduções. E finalmente, dedica-se à tradução teatral e o texto teatral por ser este o objeto da presente investigação.

1.1 Alguns princípios básicos dos Estudos Descritivos da Tradução (EDT)

Ao longo da história da tradução muitos teóricos têm buscado defini-la; Umberto Eco (2007, p. 9), por exemplo, questionando “o que é traduzir?” afirma que a primeira consoladora resposta seria “dizer a mesma coisa em outra língua”, mais adiante explica que não há como chegar-se ao consenso do que é “dizer a mesma coisa” e logo afirma que até mesmo “dizer” é pouco inteligível. Já Hervey e Higgins (2002, p.132) afirmam que a tradução é uma atividade complexa que não consiste apenas em transferir significados de uma língua para outra e um conjunto de características culturais oriundas do contexto de origem está envolvido nessa transição.

Nesse sentido, é tarefa do tradutor servir de mediador entre duas culturas, que muitas vezes não possuem diferenças apenas na língua, com suas estruturas e modos de dizer, mas também nos contextos políticos, econômicos e simbólicos. A complexidade do processo está no fato de que o tradutor não deve estar ciente apenas da cultura-fonte, mas também da cultura-alvo. Outros elementos necessitam também serem levados em conta, como as diferenças dos leitores de línguas distintas assim como a recepção do texto no mercado editorial onde a tradução for publicada.

Para fins de organização, na presente investigação o termo tradução será o utilizado de acordo com Toury (1995) que em sua expoente obra *Descriptive Translation and Beyond* afirma que “traduções são fatos das culturas-meta, em dadas ocasiões, fatos com um

status especial, às vezes constituindo de (sub)sistemas próprios identificáveis, mas da cultura-meta de qualquer forma” (p. 29)⁵.

Os Estudos Descritivos da Tradução, como proposto por Lambert e Van Gorp (1985), têm como base a teoria dos polissistemas. Essa teve sua gênese no final da década de 1960 por intermédio dos estudos do israelense Itamar Even-Zohar. Incluindo aspectos do formalismo russo e do estruturalismo tcheco, a teoria foi criada pelo autor para compreender as características peculiares da literatura israelense e de suas respectivas traduções. Even-Zohar continuou atualizando e revisando seus textos originais até o início dos anos 1990, tendo outros pesquisadores como Bassnett (1991) e Toury (1995) contribuído decisivamente para a contínua aplicabilidade da teoria em diversas áreas de pesquisa dos Estudos de Tradução (ET).

De maneira sucinta, a hipótese dos polissistemas vê uma determinada cultura como um amplo sistema no qual internamente existem outros sistemas. Todos eles relacionam-se com outros sistemas paralelos. Funcionam como redes dinâmicas e hierárquicas, sendo suas fronteiras flexíveis e tênues.

Tais sistemas estabelecem constantes disputas entre si com o intuito de chegar à posição dominante. Para entender essa última característica, Even-Zohar formula as noções de centro (lugar ocupado pelos elementos de maior prestígio em um determinado sistema) e periferia (região onde se encontram os elementos menos hegemônicos). É por intermédio da disputa entre esses integrantes do sistema que o polissistema se estabelece.

Nesse contexto, é possível compreender o polissistema literário de um determinado país, que se relaciona com outros polissistemas como o semiótico, o político, o social, etc. Nele há uma tensão contínua entre os diversos gêneros literários existentes em um determinado momento histórico, visando à posição dominante. No seu centro, tendem a aparecer os repertórios canônicos, que são constituídos pelos grupos que possuem o poder. Os repertórios canônicos são associados ao prestígio, à qualidade e ao status dentro desse polissistema.

Há também os sistemas periféricos, no qual se encontram os repertórios não-canônicos. Tendem a aparecer aqui as literaturas de menor prestígio como a infantil, a popular e obras traduzidas. É a partir da oposição entre centro e periferia que é possível entender esses

⁵ [...] translations are facts of target culture; on occasion facts of a special status, sometimes even constituting identifiable (sub)systems of their own, but of the target culture in any event.

polissistemas, permitindo que não só sejam objetos de estudos gêneros que possuem repertórios canônicos, mas também os menos hegemônicos.

A hipótese do polissistema traz a ideia de que o texto não funciona isoladamente, mas está intrinsecamente relacionado a outros elementos que também fazem parte do sistema. Assim sendo, o contexto, externo ao polissistema literário e ao texto propriamente dito tem que ser levado em conta, já que todos os sistemas, sejam eles relacionais ou não, são importantes para a compreensão de determinada obra ou gênero literário.

Ideia análoga é utilizada por Even-Zohar (1979) ao falar sobre o polissistema da tradução literária. Nesse sentido, ele afirma que não se deve tratar uma obra literária individualmente, mas que se deve observar o conjunto da literatura traduzida de forma interrelacionada, em função dos princípios que regem a seleção dos textos a serem traduzidos e do modo como as traduções utilizam o repertório literário de um sistema. Tal conjunto pode então ser estudado como constituindo um polissistema próprio dentro do polissistema literário.

Tendo como base a hipótese dos polissistemas, o também israelense Gideon Toury (1995) formulou estudos na área da tradução, demonstrando a prevalência do texto de chegada. Essa abordagem, conhecida como *target oriented*, aponta para a ideia de que a necessidade da tradução é normalmente preestabelecida pela cultura-alvo e é ali elaborada tendo em vista a função de preencher alguma lacuna nesse sistema. Toury salienta que mesmo em casos nos quais a tradução é imposta pela cultura de origem, ela só se estabelecerá em virtude do uso dado pela cultura-alvo.

A abordagem proposta por Toury não planeja excluir o texto e a cultura de partida da análise, mas sim dar importância central ao sistema-alvo por ser, por um lado, o fim que rege o processo de tradução e, por outro, o ponto de partida do pesquisador. Tendo tais concepções como pano de fundo José Lambert e Hendrik Van Gorp (1985) propuseram um modelo bastante sintético e prático para o estudo descritivo de traduções literárias através de uma abordagem funcional e sistêmica.

Dado que os textos de Even-Zohar e Toury apresentam o funcionamento dos sistemas e os métodos de estudo de uma forma que tende à generalização e à abstração, o artigo de Lambert e Van Gorp é um contraponto que busca a aplicação da teoria, tornando-se uma referência frequente nos Estudos Descritivos.

O principal objetivo do método é revelar as diversas normas que atuam não somente em produtos específicos, mas de modo mais geral, na atividade tradutória do polissistema literário de uma cultura, o que é atingido conectando-se sistemicamente aos vários aspectos observados nas traduções.

Isso leva os autores a destacarem a importância de estudos em larga escala, para além da contribuição de análises de casos individuais. “Certamente não é absurdo estudar um único texto traduzido ou um só tradutor, mas é absurdo desconsiderar o fato de que essa tradução ou esse tradutor tem conexões (positivas ou negativas) com outras traduções e outros tradutores” (LAMBERT & VAN GORP, p.45, 1985)⁶. Este estudo adota, portanto, a perspectiva dos Estudos Descritivos da Tradução definidos por Hermans (1999) da seguinte forma:

[...] O termo "descritivo" foi utilizado como uma declaração programática em oposição a outros termos e abordagens, e é mais bem compreendido em sentido de oposição. [...] Eles [os descritivistas] não querem ser prescritivos, e eles não querem que o julgamento de valor seja o único ou mesmo o objetivo primário do estudo da tradução. Ao rejeitar uma abordagem prescritiva, ou normativa da tradução, os descritivistas almejam conduzir uma pesquisa por si só e não para destilar um conselho prático ou orientações para a boa tradução, ou regras que os tradutores devem seguir quando traduzir, ou critérios com que os críticos e revisores podem avaliar a qualidade da tradução. "Descritivo", assim, sinaliza uma mudança deliberada longe de "aplicada" para investigação "pura", em um contexto histórico no qual a tendência "aplicada" tinha sido por muito tempo dominante. Isto empresta ao termo "descritiva" sua polêmica extremidade oposicionista. A "heurística positiva" do descritivismo redefine os objetivos de estudar a tradução, alegando legitimidade para a pesquisa

6 It is not at all absurd to study a single translated text or a single translator, but it is absurd to disregard the fact that this translation or this translator has (positive or negative) connections with other translations and translators.

que é "de luz" e não "de uso", para falar nos termos de Holmes. Ela quer estudar traduções como elas são, e para explicar a sua ocorrência e sua natureza. Esses esforços podem produzir insights que acabam por ser de uso prático para tradutores, professores de tradução e críticos, mas esses benefícios são incidentais. Em essência, descritivistas consideram o que os tradutores fazem e dizem, e que os professores de tradução e críticos fazem e dizem, como seu objeto de estudo. Deste modo não apenas traduções mas também afirmações sobre tradução, incluindo pronunciamentos normativos e avaliativos, são a água para o moinho descritivo" (1999, p.35)⁷.

Portanto, dentro dos Estudos Descritivos, as ideias de "fidelidade" e "qualidade" não são elementos centrais na discussão do tema, pois estes seriam norteadores normativos definidos a priori.

⁷ [...] *the term 'descriptive' was used as a programmatic declaration in opposition to other terms and approaches, and is best understood in that oppositional sense. [...] They [the descriptivists] do not want to be prescriptive, and they do not want value judgments to be the sole or even the primary aim of the study of translation. In rejecting a prescriptive, or normative, approach to translation, the descriptivists want to conduct research for its own sake and not in order to distil from it practical advice or guidelines for good translation, or rules of thumb which translators should follow when they translate, or criteria with which critics and reviewers can assess the quality of translation. 'Descriptive' thus signals a deliberate shift away from 'applied' to 'pure' research, in a historical context in which the 'applied' tendency had long been dominant. This lends the term 'descriptive' its polemical, oppositional edge. The 'positive heuristic' of descriptivism redefines the aims of studying translation by claiming legitimacy for research which is 'of light' rather than 'of use', to speak in Holmes's terms. It wants to study translations as they are, and to account for their occurrence and nature. These endeavors may yield insights that turn out to be of practical use to translators and to translation teachers and critics, but such benefits are incidental. In essence, descriptivists regard what translators do and say, and what translation teachers and critics do and say, as their object of study. In this ways not only translations but also statements about translation, including prescriptive and evaluative pronouncements, are grist to the descriptive mill (Hermans, 1999).*

Segundo Lambert e Van Gorp (1985), a análise descritiva supera a normativa justamente neste aspecto. A análise descritiva busca uma profundidade maior na análise textual, com objetivo de descobrir escolhas tradutórias, considerando a tradução como texto independente do original, escrita para um público diferente, falante de uma língua distinta e muitas vezes em outra época.

Sendo assim, esse modelo servirá para a condução da presente investigação, tratando-se de uma análise textual de duas traduções brasileiras de uma peça teatral, traduzida por dois tradutores distintos e publicada em décadas diferentes.

1.2 Tradução Teatral

Na tradução de peças de teatro, muitas características devem ser verificadas, como o gênero literário, período histórico da publicação e estilo do texto-fonte. O tradutor em potencial também tem de levar em consideração que, nesse caso, o texto-alvo não serve apenas para a leitura silenciosa, mas também para a encenação. As falas devem ser pensadas de uma forma que sejam naturais para a leitura e construção das personagens, por exemplo, que qualquer artifício de linguagem utilizado seja planejado e pensado com uma intenção teatral.

Tendo em conta as dificuldades geradas por esses elementos, que não foram citados aqui de maneira exaustiva, usaremos o conceito de tradução teatral baseado em Pavis (1992) *Toward Specifying Theatre Translation*, no qual o autor discute a complexidade envolvida no processo, já que traduzir representa muito mais do que apenas uma transposição de determinado texto de uma língua para outra.

Bassnett (1991) afirma que na história da tradução menos foi escrito sobre os problemas de traduzir textos teatrais do que qualquer outro tipo de texto. Até os anos 80, os estudos da tradução teatral eram um campo omissos nos estudos da tradução. A autora também complementa dizendo:

O ponto de vista geralmente aceito sobre essa ausência de estudos teóricos é que a dificuldade reside na natureza do texto teatral, que existe em uma relação dialética com a performance do mesmo texto e é, muitas vezes, entendida como

algo "incompleto" ou "parcialmente realizado".
(BASSNET, 1991, p. 99)⁸.

Alguns pesquisadores compreendem o texto teatral como incompleto por ser escrito para ser encenado, porém, grande parte das obras dramáticas possui certa autonomia em relação à encenação. As próprias peças de Bernard Shaw servem como exemplo disso; já que a descrição física dos personagens é tão detalhada, o leitor pode visualizá-los sem vê-los no palco e imaginar as ações através das indicações cênicas.

Pavis afirma que a tradução em geral e em particular a tradução teatral tem mudado os paradigmas:

[...] (a tradução) já não pode ser equiparada a um mecanismo de produção de equivalência semântica copiado mecanicamente a partir do texto original. É antes, a ser concebida como uma apropriação de um texto por outro. As teorias da tradução, portanto, seguem a tendência geral da semiótica do teatro, reorientar os seus objetivos à luz de uma teoria da recepção. (PAVIS *apud* BASSNET 1991, p. 100)⁹.

Pesquisadores da tradução teatral encontram muitos desafios assim como os tradutores de teatro, entre eles um se destaca: a dualidade da peça para ser lida e/ou interpretada. O pesquisador deve escolher analisar a peça de forma textual, ou a performance. Dificilmente uma análise dos dois contemplará a complexidade textual e as questões visuais e acústicas relacionadas à peça teatral em performance.

⁸ *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'. (BASSNET, 1991, p.100).*

⁹ *[...] has changed paradigms: it can no longer be assimilated to a mechanism of production of semantic equivalence copied mechanically from the source text. It is rather to be conceived of as an appropriation of one text by another. Translation theory thus follows the general trend of theatre semiotics, reorienting its objectives in the light of a theory of reception. (PAVIS *apud* BASSNET, 1991, p. 100).*

Poucas vezes se tem acesso a informações sobre a intenção do tradutor, se intencionava traduzir o texto apenas para ser lido, por exemplo, é necessário escolher o aspecto a ser analisado pelo que se encontra disponível. No caso deste estudo, as duas traduções serão analisadas enfocando na sua modalidade literária, pela falta de registros de performances da peça traduzida e encenada no Brasil. Somente registros recentes de peças estão disponíveis, o que impossibilita analisar a encenação das duas traduções e sua recepção no cenário brasileiro, como se esclarece no Capítulo Método na seção 2.1 sobre a repercussão da peça.

É possível ainda pensar que as traduções analisadas podem ter sido traduzidas para leitura, pois por exemplo, a edição de Pigmalião da editora LP&M é uma versão de bolso. Tem um custo bastante baixo, levando em conta o valor médio de um livro no Brasil.¹⁰

Snell-Hornby (2007) ajuda a entender as diferenças de análises possíveis em relação ao texto teatral ou dramático, por essa investigação tratar-se de uma análise do nível textual. Snell-Hornby diferencia a tradução para a página (leitura) da do palco (performance), ainda discorre sobre a importância do texto teatral e quão complexo e completo esse gênero textual é. Afirma que ao se traduzir, o texto revela-se ainda mais complexo devido às várias características inerentes a ele. A autora afirma que o texto teatral traduzido muitas vezes precisa ser modificado, durante ensaios, por exemplo, para passar a ser “atuável” ou “performático”. Posição compartilhada com Pavis que considera o texto para a leitura um dos estágios da performance teatral, já que todos os envolvidos na montagem de uma peça primeiramente precisam lê-la e conhecê-la para somente então pensá-la no palco.

Em seu artigo *Theater and Opera Translation* (2007) Snell-Hornby faz um apanhado geral da tradução teatral, ou dramática. A autora esclarece que nos anos 1980 se iniciaram as pesquisas que analisavam aspectos semióticos nas traduções, citando os teóricos Anne Übersfeld e Patrice Pavis. Sobre o último afirma que ele equipara a performance ao texto escrito, o *mis en scène*, com o *mis en signe*, considerando ambos relevantes aos estudos da tradução.

Pavis (1997) em seu artigo *The State of Current Theatre Research* esclarece que, em seu ponto de vista, as pesquisas atuais que analisam a tradução teatral podem sim analisar apenas o texto escrito,

¹⁰Acesso em: http://www.lpm-editores.com.br/site/default.asp?Template=../livros/layout_produto.asp&CategoriaID=619066&ID=542237)

pois a barreira da análise puramente literária já foi vencida. Ele ainda afirma que texto e performance não são mais vistos como dependentes um do outro.

Texto e performance não são mais considerados como tendo uma relação de causa e efeito, mas como dois conjuntos relativamente independentes, que não necessariamente sempre trabalham juntos para fins de ilustração.” (PAVIS, 1997. p. 219)¹¹.

E ainda reforça a ideia de que cada um dos estudos possui sua importância e que uma peça teatral tem em seu texto um gênero completo e que por algum tempo foi deixado de lado em consequência dos estudos intersemióticos:

Como resultado, a semiologia do texto foi negligenciada ou até mesmo desclassificada, o texto e o palco foram radicalmente separados como análise dramatúrgica e ‘linguagem teatral’. Mas agora, o texto dramático está fazendo um retorno nítido’. O teatro não é mais considerado simplesmente como um espaço de performance, mas mais uma vez, embora de uma forma diferente, como prática textual. (PAVIS, p.219 1997)¹².

A abordagem da análise deste estudo estará enfocada no nível textual das duas traduções, contudo considera-se que uma análise completa de uma peça teatral envolveria também a questão da performance. E na análise desta performance ainda seria relevante a recepção da representação do dialeto na montagem da peça.

¹¹ *Text and performance are no longer thought of as having a cause and effect relationship, but as two relatively independent ensembles which do not always necessarily work together for the sake of illustration.*

¹² *As a result, the semiology of the text was neglected or even disqualified; the text and the stage were radically separated as were dramaturgical analysis and ‘theatrical language.’ But now the dramatic text is making a marked comeback: theatre is no longer simply considered as a performance space, but once again, albeit in a different way, as textual practice. (PAVIS, 1997).*

Por dialeto entender-se-á “uma forma distinta de pronúncia, estrutura da língua, e vocabulário os quais são identificados como vindos de uma área geográfica ou de uma classe social. Em graus de variação possui padrões melódicos e rítmicos” (BLUNT, 1994, p. 1) ¹³.

Em seu livro *Stage Dialects*, Jerry Blunt busca guiar atores, diretores e escritores de peças teatrais com informações sobre dialetos e como podem ser utilizados no teatro. O autor provê exemplos de 11 dialetos diferentes, recorrentes no teatro, buscando uma aproximação maior entre o dialeto falado pelas pessoas e o usado nos palcos.

Percebe-se então a preocupação de que um dialeto seja respeitado e mantido próximo à realidade, preocupação esta que Bernard Shaw também teve em sua escrita, porém após uma “tentativa desesperada” de representar o *cockney*, ainda no primeiro ato da peça, na terceira fala da personagem Eliza, Shaw abandona a forma aproximada da fonética de representação que até então utilizava.

Essa dificuldade do escritor em representar o dialeto também se transporá ao tradutor, que provavelmente buscará representar tal dialeto para a língua de chegada.

1.3 Tradução e representação de dialetos ficcionais

A tradução teatral possui vários aspectos específicos e a tradução de dialetos para o teatro é um destes aspectos que requer atenção especial do tradutor. No caso da peça *Pygmalion*, o *cockney* se torna mais um ponto de dificuldade para o tradutor.

O tradutor tem de recriar o dialeto para sua língua, e no caso da tradução teatral a linguagem deve soar natural tanto para o leitor quanto para os atores que interpretarem a peça traduzida. Além disso, em uma peça como *Pygmalion*, em que um dos aspectos mais importantes é o *cockney*, o desafio está ligado à cultura.

Esse dialeto em específico tem associações geográficas e culturais: *cockney* é a forma de inglês falado na área de *East End* de Londres pela chamada classe trabalhadora. Além disso, o português brasileiro aparentemente não tem uma variação linguística como o *cockney*.

¹³ [...] *A distinctive form of pronunciation, language structure, and vocabulary which are identified as coming from a geographic area or social class. In varying degrees it possesses melodic and rhythmic patterns* (BLUNT, 1994)

Há uma dissertação de mestrado e uma tese de doutorado escritas sobre a peça *Pygmalion* de Shaw, relacionadas com a tradução. A tese de doutorado está relacionada diretamente com o tema desta pesquisa. Tese essa, intitulada "Tradução no Vazio: a Variação Linguística nas Traduções Portuguesas de *Pygmalion* de Bernard Shaw, e *My Fair Lady* de Alan Jay Lerner", defendida por Sara Ramos Pinto, em 2009, na Universidade do Porto Faculdade de Letras Centro de Estudos Comparativistas.

Há dois fatores principais em que essas duas pesquisas vão a direções diferentes em relação à presente investigação. A dissertação de mestrado analisa apenas a tradução de Millôr Fernandes. A tese de doutorado tem como corpus de pesquisa as traduções para o português europeu, trabalha com tradutores portugueses e também a adaptação para o cinema que não serão abordadas na presente investigação.

O esquema abaixo representa o arcabouço teórico-metodológico deste estudo buscando localizá-lo dentro dos Estudos de Tradução, ele é formulado a partir de um desdobramento dos mapas propostos por Holmes (1972, 1988), e Williams e Chesterman (2002).

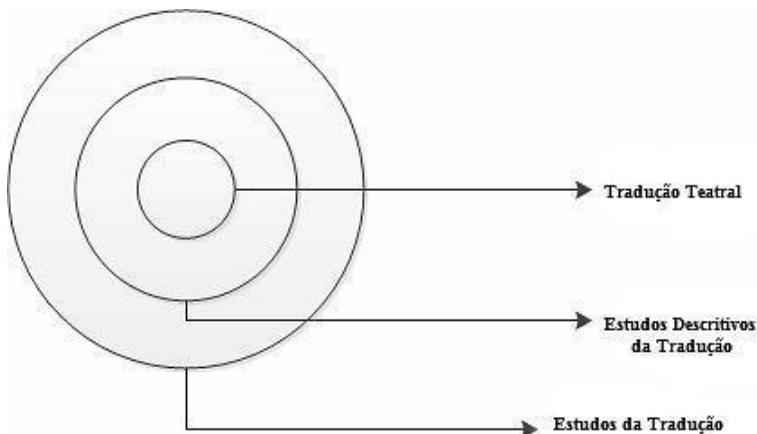


Figura 1: Filiação teórica e metodológica desta pesquisa

Fonte: Elaboração nossa

Embora este estudo se dedique especialmente à análise da tradução de um dialeto dentro de uma peça teatral, ele não se encontra

no diagrama já que não se intenciona fazer um estudo sobre o dialeto *cockney*, esse estudo tampouco se preocupará em fazer um estudo aprofundado de dialeto.

No entanto, é importante ressaltar algumas informações como, o fato de que: o *cockney* é um dialeto geográfico, pois é reconhecidamente encontrado na região do *East End* em Londres (mapa a seguir). Na peça de Shaw, há uma representação fictícia da linguagem, apesar da tentativa inicial de Shaw representar graficamente a pronúncia particular deste dialeto.

Há uma tendência de representar o *cockney* de forma bastante vertical na peça, ou seja, diferenciando de forma socioeconômica (diastrática) os falantes desta variante.

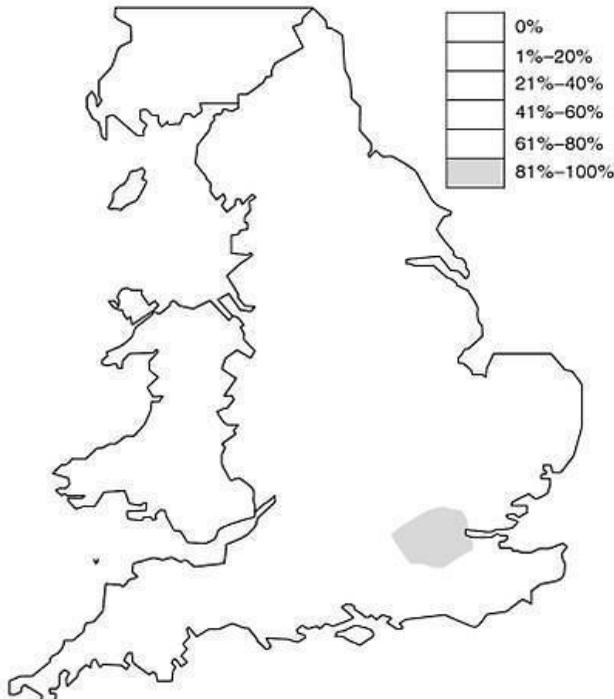


Figura 2: Região onde se encontra o dialeto cockney de Londres (MONTGOMERY, p. 11, 2006).

Bagno (2011) afirma algo extremamente interessante e aplicável a este estudo, ou seja, que existe um pseudodialeto, um dialeto ficcional ou fictício, que pode ser associado a algo existente no mundo real, mas

que é representação do real, mas não necessariamente a linguagem utilizada em contexto real.

Alguns exemplos de pesquisas sobre traduções de personagens fictícios com linguagem dialetal que dão base para este estudo seriam os de Caroline Reis Vieira Santos, com sua dissertação “A tradução da fala do personagem Hagrid para o português brasileiro e o português europeu no livro *Harry Potter e a Pedra Filosofal*: um estudo baseado em corpus” (SANTOS, 2010), sobre a tradução da fala de um dos personagens (Rubeus Hagrid) da série de livros *Harry Potter*. Personagem esse que possuía uma representação da variante linguística dialetal chamada *Somerset*, proveniente da região sudoeste da Inglaterra.

Outra pesquisadora, Vanessa L. Hanes em sua dissertação defendida na UFSC “A tradução do inglês sulista norte-americano em três filmes dos irmãos Coen: uma análise descritiva” (HANES, 2011) fez um estudo do dialeto inglês sulista norte-americano. Hanes utiliza três adaptações filmicas dos irmãos Coen como corpus de sua pesquisa.

Já Elisângela Liberatti (2012), fez uma tradução comentada para o inglês de histórias em quadrinhos de Chico Bento, um personagem de fala caipira, criado por Maurício de Souza com o título “Ara, Chico; Aw, Chuck: uma tradução funcionalista de quadrinhos do Chico Bento”, recentemente defendida e publicada pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução da UFSC.

Já os teóricos abrangem a ideia da tradução de dialetos de variadas formas: Nord (2006) discute a ideia de dialetos na ficção, e como eles são representados de acordo com sua categorização de texto como ficcional ou factual não dependendo apenas do próprio texto.

Nord acrescenta que cabe ao autor e, sobretudo, ao leitor definir se um texto é ficcional ou factual baseado em convenções filosóficas e sociológicas, portanto, uma característica de uma cultura específica, como a linguagem, pode ser vista como "real" de acordo com o ponto de vista do receptor. A autora ainda menciona *Pygmalion* de Shaw, quando diz:

Se as informações sobre a situação interna estão escondidas em certos elementos do texto ficcional, como em nomes próprios, dialeto regional ou social (por exemplo, *Pygmalion* de Shaw), etc., muitas vezes é extremamente difícil de transmiti-las ao texto-alvo, [...] em um texto literário muitas vezes não é adequada a utilização

de substituições, traduções explicativas ou notas de rodapé (NORD, 2006, p.108) ¹⁴.

Nord evidencia a opinião também partilhada neste estudo de que substituir um dialeto no texto fonte por outro no texto alvo é algo extremamente complexo, e que se o tradutor opta por tal substituição está fazendo uma escolha que trará diversas implicações. Além disso, por tratar-se de tradução teatral, não é conveniente que o tradutor utilize notas de rodapé, sendo sua comunicação com o leitor apenas através de direções de palco.

A maior preocupação que os tradutores da peça *Pygmalion* devem ter é a linguagem, a fala *cockney* de alguns personagens deve ser traduzida para uma "língua" que possa ser lida e também falada (representada) e que cause o efeito similar ao do *cockney* no original que se opõe ao inglês padrão.

Para que isto aconteça de forma natural, o tradutor deve estar consciente de sua responsabilidade de criação, apenas seu conhecimento da língua inglesa não lhe bastará. É importante que ele seja tão escritor quanto tradutor, já que ele será o escritor da tradução. Essa ideia já era discutida no século XVIII por D'Alembert, que no seu texto *Observações sobre a arte de traduzir* afirma:

[...] Entretanto, atribuindo aos escritores criadores o primeiro lugar que merecem, parece que um excelente tradutor deva ser colocado imediatamente após, acima dos escritores que escreveram tão bem quanto se pode fazer sem talento (D'ALAMBERT, 2004, p. 73).

De acordo com o pensamento de D'Alambert, o tradutor é o autor da tradução e também o escritor que os leitores da língua para qual ele traduz leem. No caso, se desconhecemos uma língua e lemos a tradução essa é o nosso original. Não há necessidade de buscar o que complementa o seu sentido como obra e se o tradutor é habilidoso pode ter mais prestígio literário do que um autor de original. No caso da peça

¹⁴ If the information on the internal situation is hidden in certain elements of fictional text, such as in proper names, regional or social dialect (e.g. Shaw's *Pygmalion*) etc., it is often extremely difficult to transmit it to the target text, [...] because in a literary text it is often not appropriate to use substitutions, explanatory translations or footnotes.

de Bernard Shaw, *Pygmalion*, apenas um leitor bastante fluente em inglês é capaz de lê-la no original, pois é necessário que se faça uma leitura em voz alta observando a pronúncia para decifrar as palavras que representam a fala *cockney*. Sendo assim, Miroel Silveira e Millôr Fernandes são os autores da peça em português.

1.4 A linguagem *cockney* de *Pygmalion* em tradução

A narração da peça dá-se através dos diálogos e o autor/tradutor se tornará realmente visível pelas instruções de palco. Shaw é um escritor que descreve as ações em detalhe, nada lhe escapa. Bassnett afirma: “Bernard Shaw, por exemplo, [...] toma cuidado excessivo em suas longas direções de palco, controlando até mesmo a aparência física de seus personagens.” (2005, p. 104).

Especificamente na peça *Pygmalion*, Shaw preocupa-se mais nas instruções cênicas relacionadas à linguagem *cockney*.

A questão da linguagem é um ponto central na peça, já que ela conta a história do professor de fonética, Henry Higgins, que faz uma aposta com seu amigo Coronel Pickering afirmando que conseguiria transformar uma florista de dialeto *cockney*, Eliza Doolittle, em uma dama refinada da sociedade através de aulas avançadas de sotaque e boas maneiras.

Bernard Shaw modifica em seu texto dramático o vocabulário e também a gramática da língua inglesa, buscando representar o dialeto *cockney*, nas falas das personagens Eliza Doolittle, Alfred Doolittle e algumas outras de menor relevância para a trama principal.

Ambos tradutores devem pensar na linguagem considerando as implicações sociais de suas escolhas, sendo, como dito anteriormente, o *cockney* um dialeto com uma carga de desprestígio na sociedade inglesa da época em que a peça foi publicada.

Pinto (2009) apresenta o diagrama a seguir, que representa o prestígio da língua em suas formas escrita e oral, e nesse ponto as traduções também deverão buscar tal forma de representação da linguagem.

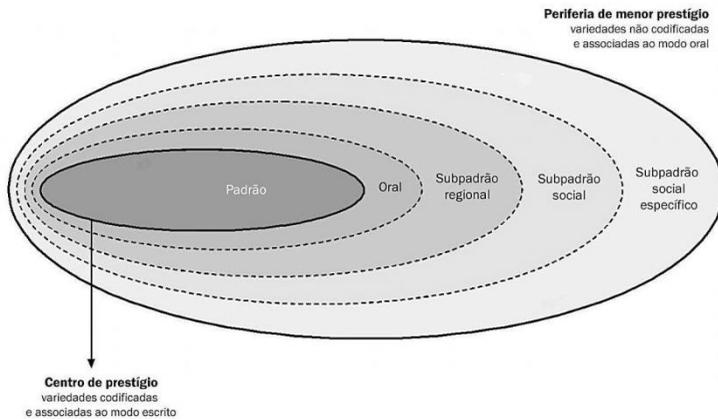


Figura 3: Sistema de prestígio de variedades literárias

Fonte: PINTO, 2009, p.137.

Tal diagrama representa possíveis opções de registro de linguagem para os tradutores, evidenciando que o centro de prestígio da língua está na forma escrita, quanto mais afastado dessa, mais desprestígio terá a fala. Eliza além de falar o dialeto *cockney* ainda possui seu próprio idioleto, e:

[...] Por idioleto entende-se o modo distinto ou motivado de um indivíduo usar a língua em um determinado nível de formalidade ou tenor. Para demonstrar a validade desta abordagem para um problema comum em tradução (ou seja, uso informal idioletal da linguagem), tomamos um texto literário (*Pygmalion* de Shaw) e concentrando-se na maneira dos tradutores lidarem com uso idioletal da florista de falas marcadas como "I'm a good Girl, I am" e característica geral informalidade do teor de um dialeto, como o *Cockney*. O que se espera mostrar neste exercício, então, é que as características de idioleto ou tenor não são da competência exclusiva de uma variedade em vez de outra (por exemplo, falada, linguagem não-literária), mas são mais correntes em domínios do uso da língua tão

variado como a literatura e o relato factual (HATIM & MASON, 1990, p.98)¹⁵.

A questão ideoletal, também é de suma importância na configuração do dialeto como apontam Hatim e Mason (1990) acima. Essas questões possuem um impacto direto na construção e representação dos personagens e, portanto, devem sempre ser levadas em consideração durante a atividade tradutória. No caso de *Pygmalion*, Eliza se diferencia dos personagens de diferentes classes sociais por seu dialeto, assim como se diferencia de outros personagens *cockneys* por seu idioleto. O próximo capítulo descreve o aparato metodológico, detalhando assim como os objetivos deste estudo foram alcançados.

¹⁵ *By idiolect we understand the individual's distinctive and motivated way of using language at a given level of formality or tenor. To demonstrate the validity of this approach to a common problem in translation (i.e. informal, idiolectal use of language), we take a literary text (Shaw's Pygmalion) and focus on the way translators have dealt with the Flower Girl's idiolectal use of tagged statements such as I'm a good girl, I am, and the general informality characteristic of the tenor of a dialect such as Cockney English. What we hope to show in this exercise, then, is that features of idiolect or tenor are not the exclusive preserve of one variety rather than another (e.g. spoken, non-literary language), but have wider currency across domains of language use as varied as literature and factual reporting.*

CAPÍTULO 2 – METODOLOGIA DE ANÁLISE PARA PYGMALION

Este capítulo metodológico está organizado em três partes. Na primeira parte, são apresentados autor e obra com alguns dados biográficos contextualizando a obra no seu período de publicação. Da mesma forma em seguida, são apresentados os autores das duas traduções que constituem o corpus desta investigação. E finalmente, o capítulo dedica-se aos procedimentos de análise partindo do modelo metodológico proposto por Lambert e Van Gorp (1985) introduzindo os passos de análise da presente investigação em detalhe.

2.1 Dados sobre autor e obra

Bernard Shaw ou GBS, como se autointitulava, era tão conhecido por seu envolvimento na política do Socialismo Fabiano quanto por suas quarenta e oito peças. Algumas de suas peças ganharam fama renovada, como *Pygmalion* (1912), através do cinema (1938) e de adaptações posteriores, como *My Fair Lady* (1956). Shaw, porém, creditava a três peças o estabelecimento de sua carreira. Curiosamente, a primeira das três deu a Shaw sucesso comercial: *John Bull's Other Island* (1904) continua a ser uma das peças mais populares de Shaw na Inglaterra e na Irlanda.

Nascido em 26 de julho de 1856 em Dublin, o autor viveu a fase de declínio e empobrecimento da família. Shaw foi o segundo filho de Lucinda Elizabeth (Bessie), Gurlly Shaw, uma cantora lírica, e, Carr George Shaw, um comerciante de milho falido. Em 1876, Shaw deixou Dublin e seu pai e mudou-se para Londres, onde passou a viver com a família de sua mãe. Morou com a mãe e a irmã enquanto fazia carreira nas áreas de Jornalismo e Letras. Seu primeiro trabalho criativo foram obras em prosa; escreveu cinco romances (o primeiro deles intitulado "*Immaturity*"), sem publicá-los. Lia vorazmente nas bibliotecas públicas e na sala de leitura do Museu Britânico. Envolveu-se com a política progressiva, depois de trabalhar como crítico de arte e de música para jornais.

Shaw era um orador empolgado no Hyde Park, e seu envolvimento político levou à sua nomeação para o Comitê Executivo do Partido Socialista Fabiano em 1885. Shaw pode ser creditado por ter ajudando a fundar o Partido Trabalhista britânico.

2.1.1 Pygmalion

A peça escrita em 1916 conta a história da metamorfose de uma florista de dialeto *cockney* em uma dama na sociedade londrina através da aposta de dois linguistas, baseada no mito de Pigmaleão de Ovídio, o escultor que se apaixonou por sua própria estátua Galateia e recebe da deusa Afrodite a graça de torná-la humana. A florista aprende a falar o inglês padrão através do treino da fala durante as cenas da peça, sendo dessa forma “esculpida” para ser aceita na sociedade.

Bernard Shaw não ficou nada satisfeito com a montagem da peça na Inglaterra, pois os diretores insistiam em dar um final feliz, casando Eliza Doolittle e Mr. Higgins, o que lhe forçou a escrever um posfácio para aclarar seu ponto de vista. Esta informação deixa a impressão de que o texto de Shaw somente poderia ser respeitado se lido, já que encenado ele já havia sido demasiado corrompido. Shaw fazia uma crítica social em relação à disparidade de classes e também à inferioridade da mulher na sociedade. Portanto, Eliza merecia ser vista como uma mulher inteligente, decidida e independente; não a mocinha que é “salva” pelo casamento.

Na própria peça, em alguns momentos, qualidades notórias sobre Eliza são destacadas pelos personagens masculinos Colonel Pickering e Professor Higgins como “... é um gênio. Toca piano admiravelmente. Parece que nunca fez outra coisa”. E ainda “... já aprendeu coisas que eu levei anos para descobrir” (SHAW, 2007. p.100), mostrando que Eliza é uma mulher inteligente e capaz.

Shaw foi questionado sobre o título da peça, que leva como subtítulo “*A Romance In Five Acts*”, e sobre isso ele declarou:

Eu chamo de romance porque é a história de uma moça pobre que conhece um cavalheiro na porta de uma igreja e é transformada por ele em uma bela dama. Isso eu chamo de romance. É o que todos chamam de romance, então pelo menos desta vez estamos todos de acordo. (apud HOLROYD, 1989, p. 331)¹⁶.

¹⁶ *I call it a romance because it is a story of a poor girl who meets a gentleman at a church door and is transformed by him into a beautiful lady. That is what I call romance. It is also what everybody else calls a romance, so for once we are all agreed.*

Bernard Shaw, além de ser contra o final com casamento de Higgins e Eliza, também detestava a ideia de tornar sua peça em um musical; ironicamente foi nesse formato que a peça se tornou mundialmente conhecida.

My fair Lady é o musical baseado na peça *Pygmalion* de Bernard Shaw com adaptação e letras feitas por Aland Jay Lerner e música por Frederick Loewe. A história do musical conta como Eliza torna-se de uma florista *cockney* em uma dama após seis meses de lições de fonética, de etiqueta etc., com o professor Henry Higgins.

A produção do musical de 1956 na Broadway foi um sucesso, marcando a história dos musicais, sendo um recorde de tempo em cartaz, sucesso esse seguido pela versão fílmica de produção estadunidense com set em Londres, de 1968, contando com Audrey Hepburn no papel de Eliza, Rex Harrison no papel do Professor Henry Higgins e Wilfrid Hyde-White no papel de Colonel Pickering. A crítica do *New York Times* o considerou “o musical perfeito”. Seguem abaixo os cartazes:

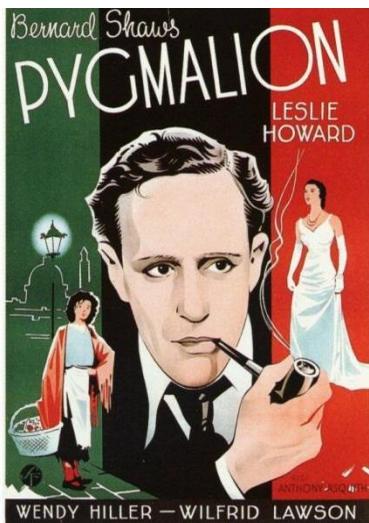


Figura 4: Cartaz do musical da Broadway.

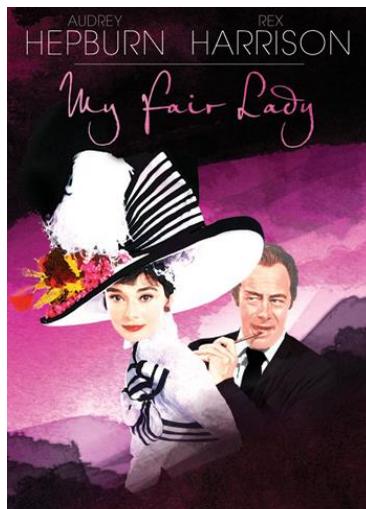


Figura 5: Cartaz do filme de

2.2 Os tradutores e as traduções

2.2.1 Miroel Silveira

Foi jornalista, escritor, dramaturgo, ator, diretor, professor universitário, redator, consultor literário, correspondente e crítico teatral, membro de comissões julgadoras, pesquisador, teatrólogo, diretor, adaptador de romances, roteirista, argumentista, autor de musicais e, para o maior interesse deste estudo, tradutor.

Em 1938, recebeu um prêmio da Academia Paulista de Letras pelo livro de contos “Bonecos do Engonço”, porém recusou o prêmio da Academia Brasileira de Letras ao tomar conhecimento do julgamento da banca de que nenhum dos livros concorrentes daquele ano merecia um primeiro lugar, sendo então o livro de Miroel vencedor do segundo lugar.

Com participação ativa na produção e na administração cultural de São Paulo, atuou como membro fundador do Conselho Municipal de Cultura nas cidades de Santos e São Paulo, foi diretor artístico da primeira Cia. Teatral Bibi Ferreira, diretor do Suplemento Literário do Diário de Santos e professor do então Departamento de Teatro, Cinema, Rádio e TV (CTR) da ECA-USP.

Com o fim da Censura, na década de 80, Miroel Silveira levou para a Universidade de São Paulo o arquivo de documentos do DEIP – SP através de sua pesquisa de doutoramento, e hoje serve de base para o projeto A Censura em Cena, projeto que resgata a memória teatral da época da ditadura militar no Brasil.

Na Universidade Federal de São Paulo (USP) a pesquisadora Jacqueline Pithan dos Santos em sua dissertação intitulada “Miroel Silveira: um homem de teatro no espírito do seu tempo” (PITHAN, 2010) faz um panorama do teatro brasileiro através da vida e obra de Miroel. Na citada dissertação constam entrevistas com pesquisadores e teatrólogos que conheceram e conviveram com Miroel. Em uma delas está a informação de que Miroel começou a carreira de tradutor de livros traduzindo *A Princesa de Babilônia* e *Zadig* de Voltaire. Miroel também traduziu seu próprio conto *Perturbadora Miss Dolly* para o inglês, e seu conto acabou sendo incluído na coleção norte-americana *My Deep Dark Pain is Love* em 1983.

Segundo o próprio Miroel, sua primeira participação no teatro foi como tradutor, ele traduziu peças de Maxwell Anderson, Jean Paul Sartre, Willian Inge e Bernard Shaw. Em entrevista o professor Clóvis

Garcia¹⁷ afirma que grande parte das traduções de Miroel era encomendada, porém algumas eram feitas pela admiração que Miroel tinha pelos autores. Miroel traduziu ainda Saint Simon e Shakespeare.

2.2.1 Millôr Fernandes

Nasceu Milton Fernandes e virou Millôr Fernandes por causa da letra do escrivão, contou ele mesmo. Decidiu adotar o nome Millôr, por achar diferente, e tudo que Millôr mais queria era ser diferente. Assim como Bernard Shaw, que leu toda a Enciclopédia Britânica, Millôr também foi um autodidata, não teve uma formação acadêmica, porém passava muitas horas dedicando-se à leitura e aos estudos.

Conhecido como um dos maiores intelectuais do Brasil, em 1972 juntou-se ao *Pasquim*, jornal da resistência à repressão da ditadura militar. Participou até 1975 do jornal. Como escritor, Millôr publicou mais de 30 livros em prosa, e como tradutor, influenciou até mesmo no valor monetário das traduções. Não havia um valor regular, e cada um cobrava de uma forma, então era um mercado muito desleal. O tradutor para a produção de uma peça de teatro, passou a receber 5% da bilheteria pelo uso de sua tradução, por exigência contratual de Millôr. Sobre a prática da tradução, Millôr afirmou:

A tradução no Brasil é muito pouco contestada. Duvido que procurando trocadilhos em inglês não os encontre em português. Eu traduzo peças de teatro buscando manter a aliteração, os trocadilhos. Mas a linguagem seiscentista não é possível manter, seria ridículo traduzir Shakespeare com a linguagem de Camões (FERNANDES. M, 1989 em entrevista).

Millôr traduziu Hamlet em quatro meses, usando todas as traduções de línguas que ele conhecia. Millôr afirmou em entrevista “a melhor definição que podem fazer de mim é anarquista, mas não que coloca bomba, mas de que vai contra a sociedade e o governo.” (FERNANDES. M, 1989).

¹⁷ Professor do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP e amigo de Miroel Silveira.

2.3 Procedimentos de Análise

Lambert e Van Gorp (1985) propuseram um modelo bastante sintético e prático para o estudo descritivo de traduções literárias através de uma abordagem funcional e sistêmica. Dado que os textos de Even-Zohar e Toury apresentam o funcionamento dos sistemas e os métodos de estudo de uma forma que tende à generalização e à abstração, o artigo de Lambert e Van Gorp é um contraponto que busca a aplicação da teoria, tornando-se por essa razão uma referência frequente nos estudos descritivos.

O principal objetivo do método é revelar as diversas normas que atuam não somente em produtos específicos, mas, de modo mais geral, na atividade tradutória, do polissistema literário de uma cultura, que é atingido conectando-se sistemicamente aos vários aspectos observados nas traduções. Isso leva os autores a destacarem a importância de estudos em larga escala, para além da contribuição de análises de casos individuais.

Os termos que denominam uma tradução como “adequada” ou “aceitável” dialogam claramente com a noção de estrangeirização *versus* domesticação, termos estes cunhados por Venuti (2002). Assim, esclarece Baker:

Determinar se o projeto de uma tradução é domesticador ou estrangeirizante claramente depende de uma detalhada reconstrução da formação cultural na qual a tradução é produzida e consumida: o que é domesticado ou estrangeirizado só pode ser definido com referência à hierarquia mutável de valores na cultura alvo (2001, p. 243)¹⁸.

¹⁸ *Determining whether a translation project is domesticating or foreignizing clearly depends on a detailed reconstruction of the cultural formation in which the translation is produced and consumed: what is domestic or foreign can be defined only with reference to the changing hierarchy of values in the target language culture.*

Neste modelo proposto por Lambert e Van Gorp, são fornecidos os seguintes procedimentos práticos para a análise descritiva das traduções: (i) dados preliminares, (ii) macronível, (iii) micronível e (iv) contexto sistêmico.

(i) Dados preliminares: os dados preliminares de informação são título e informações na página de título (presença ou ausência da indicação do gênero, nome do autor e nome do tradutor), metatextos ou paratextos (prefácios, notas de rodapé, onde a voz do tradutor pode se fazer ouvir) e a estratégia geral (se a tradução é parcial ou completa, se existem omissões e, no caso de existirem, se há algum motivo em especial para tais omissões). Os resultados devem levar a hipóteses sobre os níveis Macro e Micro, isto é, o reflexo disso no texto como um todo.

(ii) Macronível: as divisões do texto, títulos dos capítulos, apresentação dos atos e cenas, a estrutura da narrativa interna, intriga dramática (prólogo, exposição, clímax, conclusão, epílogo); estrutura poética e qualquer comentário autoral, assim como instruções de palco. No caso do presente estudo, as instruções de palco são de suma importância, por se tratar da análise da tradução de um texto dramático, e, como será visto no capítulo de análise, Shaw, autor da peça integrante do corpus deste estudo, tem apreço especial na descrição de personagens, objetos e tudo que diz respeito da montagem de suas peças. Os dados macroestruturais devem levar a hipóteses sobre as estratégias microestruturais que constituem o corpus desta investigação.

(iii) Micronível: a identificação de mudanças em diferentes níveis linguísticos. Estes incluem o nível lexical, os padrões gramaticais, narrativa, ponto de vista e modalidade, níveis de linguagem (socioleto; arcaico/popular/dialeto; jargão). Um dos motivos mais importantes para se utilizar deste modelo de análise na presente investigação está principalmente relacionado ao estudo do micronível das duas traduções; o dialeto *cockney* está em um nível de linguagem específico e se apresenta como um ponto bastante relevante.

A análise microestrutural, como mencionado na seção anterior, tem um valor primordial neste estudo, nela buscar-se-á compreender as formas de traduzir o *cockney* de Eliza Doolittle para o português brasileiro. Observar-se-á em detalhe alguns trechos selecionados a partir dos seguintes preceitos:

› analisar-se-á apenas as falas da personagem Eliza Doolittle, desconsiderando outros personagens de fala *cockney*;

› a análise perpassará pelos atos da peça acompanhando as mudanças do uso da linguagem da personagem em questão observando

como os tradutores mostram a fala dialetal tornando-se língua padrão ao longo da narrativa;

› pelas lições do professor Higgins e as provas em que Eliza é colocada observar-se-á as mudanças de conteúdo e forma da linguagem da personagem em questão.

Este recorte foi considerado necessário para que fosse possível uma maior caracterização da linguagem da personagem ficcional, considerando uma característica importante no decorrer da peça; a personagem protagonista passa a utilizar uma linguagem diferente de sua original a partir do terceiro ato da peça, porém com o conteúdo inadequado para o padrão da sociedade em que almejam que ela seja aceita. Eliza reaprende a falar e se portar. A peça será considerada neste estudo em três momentos:

I – Eliza Doolittle, florista nas ruas de linguagem *cockney*;

II – Eliza, dama que fala o inglês padrão, porém com conteúdo inadequado aos olhos da sociedade, considerada “demasiado moderna” pela Sra. Eynsford Hill;

III- Srta. Doolittle se comunica e age como uma “verdadeira dama”, e o professor Higgins vence sua aposta.

Os resultados devem interagir com o nível macro e levar a considerações em termos do contexto sistêmico mais amplo.

(iv) Contexto sistêmico: nesta seção os níveis macro e micro são contrapostos, texto e teoria são comparados, e os fatores condicionantes da tradução, elementos que restringem as escolhas do tradutor, são identificados.

Também são descritas as relações intertextuais (outras traduções e obras “criativas”), assim como as relações intersistêmicas (estruturas de gênero, códigos estilísticos, etc.).

Esses procedimentos de análise são de natureza descritiva, pois não avaliam uma tradução ou um tradutor por si só, porém analisam a interação da tradução dentro de determinado contexto.

A relação da tradução e seu impacto como obra independente do texto-fonte são os pontos valorizados nesta análise. O próximo capítulo aplica esses procedimentos de análise descritiva nas duas traduções da peça *Pygmalion* de GBS para o português do Brasil.

CAPÍTULO 3 – ANÁLISE DESCRITIVA DO COCKNEY

Este capítulo está dedicado à análise propriamente dita, seguindo os passos de *On Describing Translations*, obra de Lambert e Van Gorp escrita em 1985. Além dos passos do modelo metodológico, descrito no capítulo anterior, apresenta-se uma breve análise da repercussão das duas traduções de *Pygmalion* no Brasil.

3.1 Dados Preliminares

O texto a ser analisado como texto-fonte é uma reimpressão da publicação de 1916¹⁹ da editora *Constable and Company* de Londres, com a adição do *Sequel* que foi acrescentado por Shaw. Na capa consta o nome da editora, sendo também a da reimpressão *Dover Thrift*, o nome da obra – *Pygmalion* e o nome do autor George Bernard Shaw. Há uma pequena nota biográfica do autor, fonte para algumas de nossas informações sobre Shaw. Não consta nenhuma informação sobre o gênero da obra.

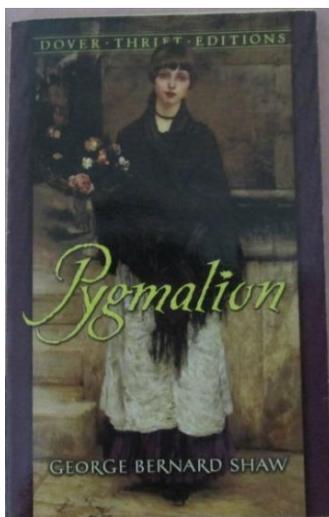


Figura 6: Capa GBS

¹⁹ Como a obra de Shaw já faz parte do domínio público, a edição citada é apenas referencial, podendo ser encontrada gratuitamente no site do projeto Gutenberg Disponível em: (http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk_files=1453622).

O texto foi primeiramente traduzido por Miroel Silveira em 1942, mas nesta pesquisa trabalha-se com a publicação que faz parte da coleção Prêmios Nobel da Literatura. Apenas cinquenta exemplares foram tirados desta edição de 1964. A capa do livro apenas apresenta uma ilustração, e a folha de rosto apresenta o nome do autor Bernard Shaw e o título *Santa Joana e Pigmalião*, com tradução de Dinah Silveira de Queiroz, Miroel Silveira e Fausto Cunha. Por se tratar de uma publicação específica para obras premiadas pelo Nobel da Literatura, o gênero literário está definido, porém não consta ser gênero dramático.



Figura 7: Capa MS

O texto traduzido por Millôr Fernandes é uma reimpressão da primeira edição de 2005. Na capa do livro consta o nome da obra *Pigmaleão*, o nome do autor e *Tradução de Millôr Fernandes*. Na contracapa, a súpula da peça é apresentada e há comentários elogiosos sobre a tradução de Millôr: “Neste livro Millôr Fernandes faz muito mais do que uma tradução. Enfrentando a enorme complexidade da obra de Shaw, Millôr adapta e recria, conseguindo a proeza de transmitir o sabor e a genialidade do texto original”.

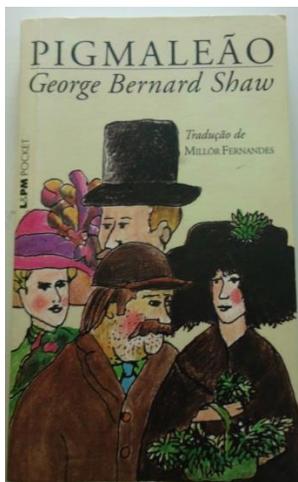


Figura 8: Capa MF

Não há referência de autoria dos comentários da contracapa do livro. Não consta nenhuma informação sobre o gênero na capa ou na contracapa. Apesar da breve apresentação da história, não há referência do gênero dramático.

3.2 Repercussão das duas traduções da peça

Na década de 1960 *Pygmalion* entrou de vez na história brasileira, o musical de Frederick Loewe e Alan Jay Lerner, baseado em *Pigmaleão*, de George Bernard Shaw foi aos palcos de três diferentes capitais brasileiras. Atores de grande valor na história do teatro brasileiro atuaram no musical como Bibi Ferreira, Paulo Autran e Jayme Costa. Segundo informações cedidas por e-mail (em 17 de novembro de 2011) pela FUNARTE (Fundação Nacional de Artes) a peça foi encenada no Brasil em duas ocasiões distintas:

- a primeira pelo Grupo Permanente de Teatro (de Londrina), o espetáculo foi encenado entre os meses de maio a julho de 1959 no Teatro Guayra (no Paraná) com tradução do texto, direção, cenários e figurinos de Haydée Bittencourt;

- a segunda pelo Clube de Teatro do Colégio Nova Friburgo. Este espetáculo foi apresentado no dia 18 de junho de 1966, no auditório do Colégio Novo Friburgo no estado do Rio de Janeiro. O texto utilizado foi o da tradução de Miroel da Silveira e teve a direção de Mário

Castillo. Apesar de Mário Castillo ser um importante nome no teatro brasileiro, não há informações sobre a encenação da peça e o grupo que fazia parte do elenco era de atores amadores, estudantes do colégio.

A análise textual das duas citadas traduções será realizada na seção 3.4, onde se explicitará as diferenças entre as traduções de Miroel Silveira e Millôr Fernandes, assim como o dialeto *cockney* foi traduzido por estes dois tradutores.

3.3 Análise Macroestrutural

Seguindo os passos do modelo de Lambert e Van Gorp (1985), parte-se para a análise macroestrutural. A partir dessa análise há uma tentativa de classificar as traduções de Miroel Silveira e Millôr Fernandes como consideradas **aceitáveis**, ou seja, orientadas pelo sistema-alvo ou **adequadas**, sendo orientadas pelo sistema fonte, a partir dos conceitos nomeados por Lambert e Van Gorp.

Segundo os teóricos, de um ponto de vista empírico, nenhum texto traduzido deverá ser inteiramente coerente em relação ao dilema **adequado versus aceitável**.

3.3.1 Divisão organizacional do texto

O texto original possui um prefácio, que será analisado na seção 3.3.5, e a peça é dividida em cinco atos. Após os cinco atos há uma *sequel* ou epílogo. Esse só foi acrescentado pelo autor de forma a criticar as interpretações teatrais que insistiam em dar um final feliz à peça.

A tradução de Miroel Silveira possui uma nota do tradutor (que será analisada mais tarde), prefácio, os mesmo cinco atos do original e o epílogo de Shaw. Por se tratar de uma edição com duas peças, há uma divisão na metade do livro com o título *Pigmalião – Comédia em cinco atos* e a informação de “Tradução e Adaptação de Miroel Silveira”, deixando claro que os demais tradutores citados no início do livro trabalharam apenas na tradução da peça *Santa Joana* que está na mesma edição.

A tradução de Millôr Fernandes possui o prefácio (traduzido por Ana Ban e não por Millôr), os cinco atos e o epílogo de Shaw. Na tradução de Millôr não há divisão com título para o epílogo.

Não há grande variação entre as divisões da peça em si, mas pequenos detalhes podem fazer muita diferença, já que o epílogo foi acrescentado pelo autor, pois ele sentiu que havia necessidade de justificar o fim da peça uma vez que essa não terminava com final feliz ao contrário do que os diretores de teatro da época insistiam em representar, e Eliza não se casaria com Henry Higgins. Para Shaw, casá-los seria uma forma de acabar com a construção da personagem de Eliza, a Galateia moderna (HOLROYD, 1991, MAZER, 1998, TURNER, 1986).

3.3.2 Diálogos/ Monólogos

Por ser uma peça teatral as ações da narrativa ocorrem a partir dos diálogos entre personagens e alguns monólogos. Os diálogos são geralmente longos alternados com falas curtas entre os personagens; o registro das falas em sua grande maioria é coloquial e os monólogos, geralmente da personagem Eliza, são traduzidos pelos cinco atos da peça e, apesar das diferentes escolhas dos tradutores, os diálogos basicamente dizem o mesmo, com exceção dos diálogos que tratam de locais ou versam sobre a linguagem. Não existem omissões, apenas adaptações de linguagem e de contexto. Alguns exemplos dos diálogos encontram-se nos anexos desta dissertação.

3.3.3 Estrutura interna da narração

A peça de Shaw possui uma sequência cronológica. Do momento em que Eliza Doolittle e Henry Higgins se conhecem no primeiro ato, até passar a ser sua pupila no segundo e no terceiro ato Eliza já passa a utilizar a linguagem ensinada pelo seu tutor, porém sem o conteúdo adequado.

O clímax da narrativa dramática é durante o quarto ato, quando depois de apresentar Eliza perante a sociedade, Henry Higgins e Colonel Pickering falam da façanha atingida e Higgins é extremamente insensível em relação aos sentimentos de Eliza e essa foge.

O desfecho no quinto ato se dá quando Henry Higgins e Colonel Pickering vão à casa da Sra. Higgins, mãe do professor Higgins, procurando por Eliza, ligam para a polícia e só então descobrem que a moça está na casa da Sra. Higgins desde a manhã. O pai de Eliza Doolittle se apresenta transformado, porém falando seu *cockney*, e acusando Higgins pela transformação pela qual passa.

A mesma sequência narrativa é encontrada em ambas as traduções de Miroel Silveira e Millôr Fernandes. A estrutura da peça original é mantida, apesar de outros aspectos serem adaptados, como será visto na subseção 3.3.5.

3.3.4 Comentários do autor

Bernard Shaw, em seu prefácio, explica ironicamente a seus leitores que os ingleses não têm respeito por sua própria língua, e que não ensinam seus filhos a falar adequadamente. Diz que escrevem de forma tão abominável que é difícil saber como pronunciar o que escrevem. Ele afirma que a Inglaterra precisa de um fonético enérgico e entusiasta, e por este motivo fez de um o herói de sua peça popular.

Shaw justifica a criação do personagem Henry Higgins, levemente baseado em um estudioso fanático por fonética (Henry Sweet) que era intolerante aos que desconheciam ou pouco sabiam desse campo de estudo.

Shaw também justifica no prefácio que a peça é didática, e que comprova que é possível sim por métodos científicos transformar a fala de uma pessoa. E de forma bastante irônica, bem ao seu estilo, avisa a “floristas ambiciosas” que não devem fazer o experimento fonético sem o devido auxílio de um tutor, já que um dialeto natural e honesto suburbano é mais tolerável do que a tentativa de pessoas sem instrução fonética adquirir o dialeto da “plutocracia”, isto é, da classe alta, rica.

No ato I, na terceira fala da florista Eliza, o autor se desculpa “Here, with apologies, this desperate attempt to represent her dialect without a phonetic alphabet must be abandoned as unintelligible outside London”.²⁰ Até então o autor estava tentando representar o cockney da florista, escrevendo as falas o mais próximo possível da leitura.

Sobre esse comentário do autor os tradutores se posicionam como segue na próxima subseção.

3.3.5 Comentários dos tradutores

Millôr Fernandes faz um grande parêntese explicando o que Shaw afirma no original como segue:

²⁰ Aqui, com minhas desculpas, esta tentativa desesperada de representar o dialeto dela na falta de um alfabeto fonêmico deve ser abandonado já que é ininteligível fora de Londres (FERNANDES, 2005 p.16-17).

[Atenção: aqui, o autor da peça, Bernard Shaw, que até este momento vinha procurando vagamente transformar em sinais gráficos a fala cockney do personagem, desiste e diz textualmente: “Esta tentativa desesperada de reproduzir essa linguagem, sem um alfabeto especial correspondente, deve ser abandonada porque é totalmente ininteligível fora de Londres”. E G. B. S passa a escrever as falas em inglês normal, deixando a cargo dos atores transformar essas falas em cockney. O diretor brasileiro tem que considerar fundamentalmente esse problema. A peça *Pigmaleão* é, basicamente, o problema da marginalização de pessoas que, dentro de uma comunidade, falaria outra língua – isto é, uma língua tida como ignorante, rude – o que lhe impede o acesso social.

O tradutor avisa que é impossível, claro, traduzir cockney para o português. Por outro lado não há a possibilidade de adaptação da peça pelo fato de que, no Brasil, não existe nenhum problema linguístico que se aproxime do criado para uma linguagem dialetal.

Assim o tradutor tentará criar uma língua que, não sendo de parte alguma, possa sugerir a ideia do cockney, uma forma de baixeza lingüística que faz com que representantes da elite repilam ligações mais íntimas (ligações sociais simples, quanto mais casamento!) com pessoas ignorantes. Para que essa tradução tenha efeito, é necessária a colaboração profunda de diretor e atores. O que inclui não transformar as palavras em nenhum sotaque regional (nordestino, gaúcho ou semelhante) reconhecível pelo público. Nada disso. A linguagem deve ser apenas estranha, com uma conotação, claro, da grossa incultura. Aqui e ali o público poderá reconhecer formas e maneiras de dizer universais, mas não deve poder localizar nenhum delas.] (FERNANDES, 2005 p.16-17).

Fica claro que na opinião de Millôr a tradução deve se manter ambientada em Londres, por considerar que o português não possui problemas linguísticos característicos que se assemelhem com o

cockney. Há ainda mais um comentário do tradutor, através de uma nota de rodapé na tradução de Millôr Fernandes que será explicitada em seu contexto no capítulo de análise.

É interessante ressaltar aqui que este é justamente o oposto do pensamento de Miroel em relação à tradução da peça, como ele explica em sua nota do tradutor:

Conforme acentuou Shaw neste prefácio, para alcançar seu objetivo a peça deve ser uma aula de fonética, que demonstre, pela evolução idiomática de Eliza (Galateia), os milagres de que é capaz um Pigmalião mediante apenas o adequado ensinamento da fala. Ora, mantendo a peça em Londres, não me seria possível demonstrar em português, esse fato essencial. (MIROEL, 1964, p.221)

Miroel em sua nota ainda afirma ter seguido o exemplo de tradutores de Pigmalião para outras línguas, como o casal Hamon, na França, que segundo Miroel foi diretamente autorizado por Shaw a adaptar a peça “às margens do Sena”.

Miroel afirma ainda: “Se a peça perdeu com isso, a culpa não é minha – disso tenho a consciência não só tranquila, mas também tranquilizada pela opinião de Mário de Andrade. A culpa será talvez do nosso idioma” (SILVEIRA, 1964, pp. 221-222). Neste ponto, Miroel e Millôr estão de acordo; o português não possui um dialeto como o *cockney*.

Considerando as classificações de Lambert e Van Gorp, buscou-se identificar as traduções como **aceitáveis** ou **adequadas**. Os autores de *On Describing Translations* afirmam que se uma tradução é considerada **adequada** em nível macro, há indicações de que ela seja considerada **adequada** em nível micro.

Analisando ainda como hipótese as traduções de Miroel Silveira e Millôr Fernandes podem ser consideradas em nível micro como aceitável e adequada respectivamente:

A tradução de Miroel Silveira é **aceitável** por ser, de acordo com os conceitos de Lambert e Van Gorp (1985), orientada pelo sistema-alvo, voltada aos leitores brasileiros, adaptada ao português do Brasil, levando em conta o conhecimento da linguagem e da cultura brasileira da década de 1960, quando a tradução foi publicada.

A tradução de Millôr Fernandes é **adequada**, por ser orientada pelo sistema-fonte. Millôr não reloca a peça para o Brasil e mantém-na em Londres. Sua proposta tradutória, segundo sua observação citada anteriormente, leva a acreditar que Millôr cria uma língua que não é o português brasileiro utilizado por nenhum falante nativo de nenhuma região. A proposta de Millôr parece estar recriando o *cockney* para o leitor brasileiro. Em sentido crítico a forma em que Millôr aborda o tema do dialeto criado por ele, sua intenção é causar choque de classes, ressaltando o preconceito linguístico existente nas palavras “baixeza linguística” e “pessoas ignorantes”.

Para comprovar as hipóteses levantadas, a análise microestrutural é essencial, para que observando no detalhe, na linguagem e no desenvolvimento da tessitura textual se as traduções são realmente **aceitável** e **adequada**. Mas como Lambert e Van Gorp nos explicam, é ingenuidade pensar que uma análise exaustiva de todos os problemas textuais seria possível.

Partimos, portanto, para a análise microestrutural para a confirmação de tais conclusões, para de forma mais apurada reconhecer as técnicas tradutórias escolhidas por estes dois tradutores para *Pygmalion*, que é uma peça complexa e repleta de peculiaridades. O contexto sistêmico também deve ser analisado, para que contrastando os níveis micro e macro seja possível descrever as diferentes opções tradutórias. As duas traduções devem ser relacionadas para comparação da época em que foram traduzidas e como tal informação pode ter influenciado nas traduções.

3.4 Análise Microestrutural

Nesta seção será feita a análise do dialeto *cockney*, por ser um dos pontos principais da peça que é o corpus deste estudo, a análise neste nível estará dividida em três momentos da peça *Pygmalion* com o objetivo de mostrar a mudança da linguagem da personagem *cockney* Eliza Doolittle, que ao longo dos atos da peça transforma sua imagem e linguagem.

Neste momento partir-se-á para a análise microestrutural buscando caracterizar as traduções de Miroel Silveira, denominado a partir desse momento (MS) e Millôr Fernandes, denominado (MF) pelas divisões assinaladas anteriormente. Observa-se que a ordem dos textos em análise é cronológica e não por importância. O texto-fonte, por isso, está colocado como o primeiro, sendo denominado (GBS), não para comparação com as traduções, mas como mera referência.

Para referência dos personagens que aparecem nos trechos a seguir, os nomes foram traduzidos na tradução de Miroel Silveira, enquanto que na de Millôr Fernandes os nomes foram mantidos. Portanto os nomes ficaram como segue:

Quadro 1: Relação dos nomes dos personagens na peça Pygmalion e em suas traduções em ordem cronológica

GBS	MS	MF
HENRY HIGGINS	HENRIQUE MASCARENHAS	HENRY HIGGINS
COLONEL PICKERING	CORONEL GUIMARÃES	COLONEL PICKERING
DOOLITTLE	ALFREDO GARAPA	DOOLITTLE
FRED EYNSFORD HILL	JOSÉ RIVADÁVIA	FRED EYNSFORD HILL
A BYSTANDER	UM ESPECTADOR	A BYSTANDER
A SARCASTIC BYSTANDER	UM ESPECTADOR SARCÁSTICO	A SARCASTIC BYSTANDER
ELIZA DOOLITTLE	ELISA GARAPA	ELIZA DOOLITTLE
MRS. EYNSFORD HILL	D. MARIETA RIVADÁVIA.	MRS. EYNSFORD HILL
CLARA EYNSFORD HILL	CLARA RIVADÁVIA	CLARA EYNSFORD HILL
MRS. HIGGINS	D. JOANITA	MRS. HIGGINS

MRS. PEARCE	D. CÂNDIDA MASCARENHAS	MRS. PEARCE
THE PARLOR- MAID	CRIADA	THE PARLOR- MAID

MS, segue a tradição lobatiana de traduzir os nomes dos personagens como estratégia prima pela legibilidade do texto e pela fluência da leitura na língua-alvo (FERNANDES, 2004). Para os termos legibilidade, ou facilidade entendemos ser a “compreensão determinada por dificuldades linguísticas, um aspecto da compreensibilidade” (PUURTINEN, 1998, p. 2²¹).

MF, no entanto, mantém os nomes dos personagens em inglês, por considera-los parte da identidade desses personagens. Tal escolha pode atrapalhar a legibilidade ou falacidade do texto teatral.

No trecho a seguir Eliza, ainda denominada como *Flower Girl*, e nas traduções Florista, diz suas primeiras falas na peça. Observa-se que neste momento, Shaw representa o *cockney* tentando escrever como se pronunciaria. O leitor deve buscar falar em voz alta para reconhecer a forma de falar da personagem.

Quadro 2: Reprodução de trecho da peça com suas traduções em ordem cronológica

Pygmalion – GBS	Pigmalião - MS	Pigmaleão - MF
<i>THE FLOWER GIRL:</i> <i>Nah then, Freddy:</i> <i>look wh' y' gowin,</i> <i>deah.</i> <i>FREDDY. Sorry [he</i> <i>rushes off].</i> <i>THE FLOWER GIRL</i> <i>[picking up her</i> <i>scattered flowers and</i> <i>replacng them in the</i> <i>basket] There's</i>	A FLORISTA Oh, Zé! Não enxerga onde pisa? JOSÉ — Foi sem querer. (Afasta-se na disparada.) A FLORISTA (enquanto apanha as flôres caídas, que vai pondo na cesta) — Que sujeito errado!	FLORISTA: Dirvagá cum a loça, Ferderico. Num inxerga não, hômi? FREDDY: Desculpe. (Sai correndo.) FLORISTA: (Recolhendo as flores e colocando-as de novo na cesta.) Qui indução, qui modos,

²¹ Readability, or ease of reading and understanding determined by linguistic difficulty, is one aspect of comprehensibility. (PUURTINEN, 1998, p.2)

<i>menners f' yer! Te-oo banches o voylets trod into the mad.</i>	Mete um tranco na gente e depois pega a reta. Será impossível? Logo hoje, que eu ainda não ranquei a gaita de ninguém!	nossa senhora. Cincos burquês de mangnólias artolados na lama.
---	--	--

Na tradução de MS, Eliza diz “Não enxerga onde pisa?”, que é uma expressão informal em português sem qualquer erro gramatical, ocorrendo assim uma transposição, ou seja, uma mudança no conteúdo da fala; assim como uma normalização do dialeto, mantendo, porém o efeito coloquial e não padrão da fala.

Já na tradução de MF há um esforço de representar graficamente dificuldades na fala, através da linguagem criada pelo tradutor. Há um acréscimo em “Dirvagá com a loça”, que mostra a linguagem bastante coloquial da personagem e uma tentativa de marcar a classe social da personagem.

Em detalhe, MF desloca “erres” às palavras que não teriam, retira-os nos finais das palavras ou ainda muda a ordem deles:

Devagar → dirvagá

Frederico → Ferderico

MF ainda transforma palavras, fazendo com que elas soem como uma má pronúncia como:

Não → num

Enxerga → inxerga

Homem → hōmi

Já na segunda fala de Eliza, do ponto de vista léxico, locução preposicionada *trod into* que significa literalmente “caminhar por” (Webster’s Online Dictionary, s. d., www.merriam-webster.com), dando a ideia de que Fred “caminhou” por cima das flores, pisando-as. Na tradução de MS esse verbo está representado na primeira fala. Quando a personagem diz “Não enxerga onde pisa?”, pode estar subentendido que Fred pisou nas flores. E já na segunda fala, há um acréscimo de significado.

Toda a fala “Que sujeito errado! Mete um tranco na gente e depois pega a reta. Será impossível? Logo hoje, que eu ainda não ranquei a gaita de ninguém!” foi criação de MS. Nessa fala destaca-se o uso de expressões bastante informais como “meter um tranco” que

significa chocar-se contra, dando a ideia de que Fred derrubou as flores quando se chocou contra Eliza. “Pegar a reta” significaria sair andando, mostrando que Fred não deu auxílio a ela para recolher as flores caídas.

Porém na fala “Logo hoje, que eu ainda não ranquei a gaita de ninguém!”, não há nada na fala criada por GBS que tenha este mesmo significado. Na verdade “arrancar gaita” é provavelmente um vocábulo bastante datado, pois apenas foi encontrada em um jornal dos anos 70 através de busca online pelo site da Biblioteca Nacional.

E pelo contexto compreende-se que significa “tirar vantagem” de alguém, como segue: “E aos russos, iugoslavos, hindus, egípcios, cubanos explicava com sutileza a necessidade de arrancar a gaita do Tio Sam e atender as exigências do Fundo Monetário”²². Demonstrando que a Elisa de MS vem de uma classe social em que tirar vantagem de outros é um valor habitual.

As violetas citadas no texto de GBS estão omitidas na tradução de MS. MF usa algumas transformações nas palavras como se percebe em “Qui inducação, qui modos, nossa senhora. Cincos burguês de mangnólias artolados na lama”. Aqui novamente possa ser a tentativa do tradutor de marcar a classe social de Eliza.

Inducação → Educação
 Qui → Que
 Senhora → Senhora
 Burquês → Buquês

E as violetas tornam-se magnólias, ou melhor, “mangnólias” na tradução de MF.

Quadro 3: Reprodução de trecho da peça com suas traduções em ordem cronológica.

Pygmalion – GBS	Pigmalião - MS	Pigmaleão - MF
<i>THE FLOWER GIRL. Ow, eez ye-ooa san, is e? Wal, fewd dan y' de-ooty bawmz a mather should, eed now bettern to spawl</i>	A FLORISTA -- Ah! Então êsse cara é seu filho? Por que é que a madama não deu mais melhor educação pra êle? O danado caiu	FLORISTA: Ah, a senhora é a mãe du moço? Mãe boa, hein, qui insina êssis modus pru filho; bota as fror tudo no artolero i

²²Acesso

em

10/12/12:

http://memoria.bn.br/DocReader/hotpage/hotpageBN.aspx?bib=348970_06&pagfis=3887&pesq=&esrc=s&url=http://memoria.bn.br/docreader.

<i>a pore gel's flahrzn than ran awy atbaht pyin. Will ye-oo py me fthem?</i>	em cima de mim, me esmolambou com as flores e deu o pira. Mas a madama entra com algum, não entra?	corri sim nim pargá. A madama vai pargá. A madama vai pargá meus prijuízo?
---	---	---

Nesse trecho a florista está falando com a mãe do rapaz que derrubou suas flores: “*Ow, eez ye-ooa san, is e?*”. Eliza está apenas confirmando “Oh, ele é seu filho, não é?”, MS acrescenta “cara” e MF adapta o sentido da frase fazendo com que a florista soe um pouco mais educada com “Ah, a senhora é a mãe do moço?”.

Na fala em que Eliza dialoga com a mãe de Fred, nenhuma das duas traduções é literal. No aspecto da linguagem MS faz uma transgressão à norma culta da língua portuguesa na frase: “Por que é que a madama não deu mais melhor educação pra êle?”, “mais melhor” é um típico pleonasma, sendo “melhor” um adjetivo anômalo.

Os adjetivos anômalos já possuem implícitos os advérbios "mais" e "menos", sendo dispensável seu uso. Além de mudar a palavra “madame” para “madama”.

Essa forma de falar pode ser considerada uma variação diastrática, ou seja, característica de um estrato social. Essa fala da personagem se aproxima ao que uma jovem do subúrbio brasileiro talvez dissesse. Principalmente pelo uso da linguagem carregada em gírias como “me **esmolambou** com as flores e **deu o pira**”, sendo as expressões esmolambar, ficar desajeitada, mal vestida (GURGEL, 2009, p.353) e dar o pira, ir embora (GURGEL, 2009, p.587).

MF aqui recria algumas palavras comuns com uma grafia bastante distinta, mas mantendo certo padrão de suas mudanças.

Fror → Flor

Artolero → Atoleiro

I → E

Pargá → Pagar

Prijuízo → Prejuízo

Assim como MS, nesta fala MF usa como recurso um erro gramatical, assim em vez de utilizar o plural “as flores” ou ainda “as frores” a tradução traz “as fror”.

Quadro 4: Reprodução de trecho da peça com suas traduções em ordem cronológica.

Pygmalion – GBS	Pigmalião - MS	Pigmaleão - MF
<i>THE FLOWER GIRL [protesting] Who's trying to deceive you? I called him Freddy or Charlie same as you might yourself if you was talking to a stranger and wished to be pleasant. [She sits down beside her basket].</i>	A FLORISTA Eu lá quero enganar a senhora? Quando a gente quer adoçar um cara, a gente chama: "Como vai, Chi-co!. " ou então: "Alô, Zé!" (Senta-se junto da sua cesta.)	FLORISTA: (Protestando.) Quim é qüi tá enganano a sinhora? Chamei êli di Fredinho ô di Carlinho cumu si faria prum istranho quano si quê sê argradávi.

No trecho acima, quando Eliza é acusada pela mãe de Fred de estar suprimindo a informação de onde conhece o rapaz, por tê-lo chamado pelo nome, apesar de GBS ter deixado a sua tentativa de representar a fala da personagem, ele ainda mantém o que a norma padrão da língua inglesa acusaria como um erro em “*same as you might yourself if you was talking to a stranger*”. Tal uso incorreto da conjugação verbal é bastante comum entre falantes nativos, o que pode ser observado em músicas, filmes e seriados.

Na tradução de MS “*wish to be pleasant*” é traduzido por “adoçar um cara”, tal expressão não foi encontrada nas referências utilizadas, porém por meio de um mecanismo de busca (www.google.com.br 10/12/12), as expressões que correspondiam a “adoçar alguém” tinham origem em simpatias afro-brasileiras que dizem acalmar uma pessoa ou então fazer com que ela se apaixone.

Já MF busca manter as mesmas palavras, porém fazendo sua marcação dialetal que se mostra bastante caipira, como se refere também no prefácio da tradução analisado anteriormente. Observamos que algumas palavras tendem a uma mudança completa na grafia.

Enganano → enganando
 Êli → ele
 Di → de
 Prum → para um
 Cumu → como
 Istranho → estranho

Quano → quando

Argradávi → agradável

Aqui nota-se novamente a troca do “e” por “i”, do “o” por “u”, a omissão do “d” no meio das palavras e ainda o “r” que é acrescentado onde não haveria seu uso e omitido no fim de palavras que teriam a consonante.

Chama também a atenção a tradução dos nomes, que mais uma vez foram traduzidos por MS de forma diferente como “Freddy or Charlie” para “Chico ou Zé”, e inconsistentemente traduzidos por MF neste trecho por “Fredinho ou Carlinho”, mostrando que na verdade para MF, os nomes que para ele não devem ser traduzidos são os que se referirem aos personagens.

Quadro 5: Reprodução de trecho da peça com suas traduções em ordem cronológica.

Pygmalion – GBS	Pigmalião - MS	Pigmaleão - MF
<i>THE FLOWER GIRL</i> <i>[taking advantage of the military gentleman's proximity to establish friendly relations with him]. If it's worse it's a sign it's nearly over. So cheer up, Captain; and buy a flower off a poor girl.</i>	A FLORISTA - (tratando de entabular conversa com o cavaleiro) — Quando o mólho cai assim, é sinal que acaba logo. Como é, general? Pode sê um buquêzinho ou tá difícil?	FLORISTA: (Aproveitando-se da aproximação do cavaleiro de aspecto militar para estabelecer intimidade com ele.) Si piorô daí só pode melhorá. Qué dizê, coronér, u sinhô dévi ficá contenti i comprá uma fror da poubre frorista.

Nessa fala, Eliza está se aproximando de um senhor, que veste trajes militares, Colonel Pickering, e a linguagem de Eliza por GBS é quase neutra, não tão marcada. MS usa na fala uma expressão bastante comum do registro dos subúrbios brasileiros, “pode sê ou tá difícil?”.

A expressão teve como resultado de busca entre aspas com a correção de “sê” para “ser” 39,400 resultados correspondentes na busca do Google. É uma expressão bastante comum, porém não faz parte da linguagem culta. Já MF novamente traduz mantendo mais ou menos as mesmas palavras, apenas usando algumas palavras distintas nas traduções:

Captain → coronér

Cheer up → u sinhô dévi ficá contenti

Os padrões se repetem nas palavras que invertem e omitem letras, acrescentando apenas essa:

Poubre → pobre.

Essa escolha chama a atenção por não parecer com algo reconhecível, e não modificando muito na pronúncia da palavra. Na verdade apenas dificultando um pouco sua articulação, já que pobre possui uma vogal aberta /ɔ/ e com o u utilizado fica /ɔu/ que deve ser seguida por uma bilabial /b/.

Quadro 6: Reprodução de trecho da peça com suas traduções em ordem cronológica.

Pygmalion – GBS	Pigmalião - MS	Pigmaleão - MF
<i>THE FLOWER GIRL: I ain't done nothing wrong by speaking to the gentleman. I've a right to sell flowers if I keep off the kerb. [Hysterically] I'm a respectable girl: so help me, I never spoke to him except to ask him to buy a flower off me.</i>	<i>A FLORISTA: Ué! Eu não estou acharcando ninguém! Eu pago licença pra vender flor na rua! (Nervosamente) — Seja ligação, môço, eu só meti as papas no general para ver se êle comprava uma florzinha, não foi? (A todos) — Não foi? Eu sou família, não vai agora me encanar só porque o homem me deu um cruza.</i>	<i>A FLORISTA: Eu num fiz nada! Qui é qui tem di errado farlá cum u moço? Tenho dereito di vendê minhas fror onde quizé, a num sê na carçada. (Histérica.) Eu sô uma moça direita. Só falei pra êli comprá uma fror di mim.</i>

Pode-se considerar essa fala uma das mais importantes da personagem, pois seu orgulho está ferido, ela se sente ofendida e passa a se defender por meio da retórica. GBS escreveu a fala utilizando expressões como “*I ain't done nothing wrong*”, que além do uso de “*ain't*” que somente é utilizado na fala, ainda faz uma dupla negativa pelo uso de “*nothing*”. O uso da dupla negativa, que é visto como um

erro pela gramática normativa da língua inglesa acaba caracterizando a personagem, assim como “*I’m a good girl, I am*”, que será analisado logo abaixo.

A tradução literal da primeira parte dessa fala diria “Eu não fiz nada de errado ao falar com o cavalheiro” a que MS traduziu utilizando uma expressão no sentido figurado “acharcando”, tal expressão foi encontrada com a grafia distinta, porém o significado cabia perfeitamente no contexto; “achacar” significa pedir ou exigir dinheiro, extorquir, subornar (GURGEL, p.93, 2009), e o exemplo citado no dicionário de gírias “o cidadão é muito chegado a achacar os outros” confirma o significado.

Há também a indicação que é uma gíria do Rio de Janeiro, o que demonstra o esforço do tradutor em localizar a linguagem com gírias da região de onde a personagem vem em sua tradução.

O tradutor MF manteve novamente as mesmas palavras praticamente, incluindo a ordem delas, apenas usando a palavra “moço” ao invés de cavalheiro. Seguindo o mesmo padrão de sua linguagem criada, com os “is”, “erres”, “us”. Tais características serão retomadas em detalhe nas conclusões desta análise.

A florista segue dizendo que tem o direito de vender suas flores, contanto que não seja na calçada, e MS explica um pouco mais, com uma explicitação “Eu pago licença pra vender flor na rua!” adapta assim para o contexto carioca. Na fala de GBS não há a palavra licença ou licitação. MF traduz o sentido adaptando a ideia geral, “Tenho direito di vendê minhas fror onde quizé, a num sê na carçada”.

Quando a personagem fala de forma “histórica” ou como na tradução de MS “nervosamente”, que é “*uma moça respeitável*” literalmente os tradutores MS e MF fazem opções distintas: Ambos usam expressões coloquiais para traduzir tal frase, pois a palavra respeitável em português possui uma conotação mais formal.

MS escolhe a expressão “*eu sou família*” se entende que há a intenção de mostrar que Elisa Garapa é uma moça com valores familiares.

MF escolhe traduzir como “*Eu sô uma moça direita*” e nesse momento há uma inconsistência na fala de Eliza. Em outros momentos a palavra foi grafada “direito” como, por exemplo, na fala em que Eliza afirma ter o direito de vender suas flores.

Aquí nota-se uma forma da linguagem que parece bastante caipira de MF:

Dereito → direito

Quando a personagem apela às outras pessoas que estão abrigadas da chuva no pórtico, MS cria “Seja ligação, môço, eu só meti as papas no general para ver se êle comprava uma florzinha, não foi?”. Nessa fala, pouco do que está dito é literal do que está no texto de GBS. Nessa frase há duas gírias, que provavelmente já não são mais utilizadas, pois não foram encontradas. “Seja ligação” tem significado obscuro, não foi encontrada a expressão nem mesmo aproximações. Pelo contexto se poderia julgar algo como “seja legal”, “não seja tão severo”.

A expressão “meter as papas” somente foi encontrado em dois blogs escritos em português de Portugal, e pelos contextos nada se pode apreender. Isso demonstra que as traduções com muitas gírias acabam algumas vezes se tornando obsoletas; pois as gírias marcam a linguagem em um determinado período no tempo e local e seus significados se tornam obscuros para outra geração e diferentes regiões.

Na fala seguinte, Eliza diz “*I never spoke to him except to ask him to buy a flower off me*”. Traduzida como segue:

MS – “não vai agora me encanar só porque o homem me deu um cruza”

MF – “Só falei pra êli comprá uma fror di mim”

Nota-se novamente que MS utiliza-se de uma gíria do Rio de Janeiro, “encanar”, que significa prender (GURGEL, 2009, p. 335), e “cruza” é uma forma curta de dizer “Cruzeiros”, a moeda brasileira da época (GURGEL, 2009, p. 277), o que é um acréscimo, pois nenhuma moeda é mencionada no texto-fonte, e também uma adaptação. Novamente MF adotou uma tradução mais literal, apenas mantendo a grafia de sua língua criada.

Apesar de no recorte deste estudo, a análise buscar basicamente descrever e identificar a maneira pela qual os tradutores da peça representam o dialeto *cockney*, não há como ignorar que as opções relacionadas a nomes de pessoas e locais estão de acordo com a ideia geral das traduções. No trecho a ser analisado em seguida, é necessário um esclarecimento. Na fala do Tomador de Notas (Henry Higgins) com quem a florista está dialogando, o personagem identifica as regiões de onde as pessoas vêm a partir de seus sotaques e dialetos. Por isso ele menciona muitos nomes de cidades e bairros em Londres.

Como já mencionado anteriormente, o tradutor MS adaptou a peça ao Brasil, portanto, em sua tradução cita locais do Brasil e bairros do Rio de Janeiro. Inclusive atribuindo a linguagem de Eliza como sendo do morro do Querosene. Essa fala completa encontra-se no apêndice (ver p.116).

Deste modo, na fala da personagem no texto-fonte o bairro mencionado é Lisson Grove, que fica na região de Westminster, em Londres, que por muitos anos foi uma das regiões mais pobres da cidade. MS não repete o nome do local na fala de Eliza, porém acrescenta a informação de que ela agora vive no bairro Estácio, que até o fim do séc. XX era a região de meretrício no Rio.

Quadro 7: Reprodução de trecho da peça com suas traduções em ordem cronológica.

Pygmalion – GBS	Pigmalião – MS	Pigmaleão - MF
<p><i>THE FLOWER GIRL</i> <i>[appalled] Oh, what harm is there in my leaving Lisson Grove? It wasn't fit for a pig to live in; and I had to pay four-and-six a week. [In tears] Oh, boo—hoo—oo—</i></p>	<p>A FLORISTA (aterrorizada) — Eu sou mesmo de lá! Mas o senhor não vai pôr multa por isso, vai? Já faz tempo que desgueiei do morro. Melhorei muito! Agora ando no Estácio. Pago sessenta pilas por um apartamento no porão! (chorando.) Eu sou família! . . .</p>	<p>FLORISTA: (Assombrada e assustada.) Qui é qüi tem di errado eu nascê im Lirsson Grouvi? Lá um dava nim prum porco virvê bem, aquele chiquero. I mi coubravum quatros pence pur semana. (Chorando.) Oh-buuuuu-Oh-buuuuu...</p>

MF muda o nome com o que se percebe como um padrão de acréscimo de “erres” e trocando “e” por “i”.

Lirsson Grouvi → Lisson Grove

Quanto à linguagem do diálogo, MS usa mais gírias como “desgueiei do morro” que significa sair, ir embora (GURGEL, 2009, p.309) e “pilas” dinheiro (GURGEL, 2009, p.583).

MF traduz quase literalmente a fala de Eliza que diz que o lugar onde morava não servia nem mesmo para um porco viver. Fazendo o acréscimo de “chiqueiro”. Explicita a expressão “*four-and-six a week*” explicando “mi coubravum quatro pence pur semana”, sendo *ponce* a moeda inglesa. Há neste trecho uma mistura de estratégias, mas ainda mantém a ideia de não adaptação.

Novamente MF em sua língua criada, usa uma combinação de difícil pronúncia, com o “ou” substituindo “o”:

Coubravum → cobravam

E neste momento acrescenta duas notas de rodapé, que serviriam como indicação para a performance da peça, e não necessariamente como explicação para a leitura.

Repito, a maneira de escrever é só para lembrar ligeiras nuances de pronúncia que podem dar impressão de sotaque. Nada especialmente forte. Os nomes em inglês, sempre, devem ser ditos sem pretensão, tão errados quanto as outras palavras. Quando ditos pelas personagens mais populares, devem ser pronunciados mesmo de maneira ainda mais simples, como quem diz Madureira ou Cascadura. (FERNANDES, 2005, p. 22)

Nessas duas notas MF explica como imagina que a pronúncia deve soar em português, ainda fazendo referência que devem ser ditas com a mesma simplicidade de pronúncia de nomes de bairros no Brasil. Aqui vale recordar que para MF, como mencionado na macroanálise, a possibilidade de relocar a peça para o Brasil não existiria.

Quadro 8: Reprodução de trecho da peça com suas traduções em ordem cronológica.

Pygmalion – GBS	Pigmalião – MS	Pigmaleão - MF
<i>THE FLOWER GIRL. I want to be a lady in a flower shop stead of selling at the corner of Tottenham Court Road. But they won't take me unless I can talk more genteel. He said he could teach me. Well, here I am ready to pay him--not asking any favor--and he treats me as if I was dirt.</i>	A FLORISTA: Quero arrumar um emprêgo nessas lojas de flor, em vez de andar vendendo por ai. Mas ninguém me aceita porque eu não sapeco o verbo em condições. E êle disse que era capaz de me ensinar... Eu pago, não estou pedindo favor, e êle me trata pior que cachorro. Eu pago...	FLORISTA: Eu queru sê uma dama numa loja de frores invés di vendê elas nu meio da rua. Mas ningüem vai mi querê parlando feito burra. Tenhu qüi arprendê a farlá. Êli prozô qüi podia mi insiná. I eu vim — tô querenô pargá; não tô pidindo farvô não. Mais êli mi trata cumo si eu fosse uma táubua.

Gírias e expressões idiomáticas estão presas num tempo e espaço. E MS usa algumas que já não são encontradas, ou mudaram de sentido com o tempo, como por exemplo, sapecar: apesar de três entradas distintas terem sido encontradas com referência a sapecar, nenhuma satisfazia o sentido no contexto.

Algumas expressões, apesar de conhecidas e ainda usadas, não são encontradas nos dicionários disponíveis, e com poucos registros até mesmo na internet, como é o caso de “tratar pior que cachorro”.

A linguagem com gírias e modismos linguísticos ainda está muito longe de ser considerado um objeto de estudo linguístico usual, apesar de apresentar fenômenos morfológicos, sintáticos e semânticos bastante ricos (PERINI, 1997 e GURGEL, 2009).

MF mantém o padrão de soletrar palavras representando-as como as imagina pronunciadas. Chama atenção o uso do plural da palavra “frores”, mostrando que MF não pretende quebrar os padrões da gramática da língua portuguesa.

MF usa também a palavra “prozô” que talvez seja uma gíria, porém não foi encontrada em dicionários especializados, que significa pelo contexto dizer. E a palavra “táubua”, que também é escrita seguindo o padrão do pseudodialeto caipira, mas com o significado obscuro, não encontrado em referências. Pelo contexto se imagina que seja um pedaço de madeira sem utilidade. A palavra foi novamente grafada do MF com o acréscimo de “u”, a grafia usual seria:

Táubua → tábua

Quadro 9: Reprodução de trecho da peça com suas traduções em ordem cronológica.

Pygmalion - GBS	Pigmalião – MS	Pigmaleão - MF
<p><i>THE FLOWER GIRL</i> <i>[coming back to him, triumphant] Now you're talking! I thought you'd come off it when you saw a chance of getting back a bit of what you chucked at me last night.</i> <i>[Confidentially]</i></p>	<p>A FLORISTA (subitamente vitoriosa) — Ah! Falou em gaita a escrita muda, hein? Já está querendo de volta um pouco da granulina que me deu ontem! (Baixando a voz, confidencial) — Ontem tu estava um</p>	<p>FLORISTA: (Voltando-se pra ele, triunfante.) Ah, uvuiu farlá em dinhêro! Sarbia qüi o sinhô não ia predê casião di pergá di volta argum du dinheiro qüi mi jogô onti.</p>

<i>You'd had a drop in, hadn't you?</i>	bocado escabrio, ahn?	(Confidencialmente.) Tava um poqüinho mamado, num tava?
---	-----------------------	--

GBS menciona o dinheiro que o professor Higgins dá para Eliza ainda no primeiro ato, e ela se refere a esse dinheiro dizendo que ele quer resgatar um pouco dele, “[...] getting back a bit of what you chucked at me” / “You’d had a drop in”.

Mais uma vez MS ao traduzir busca gírias variadas, inclusive sobre dinheiro novamente, como é o caso da frase “Falou em gaita a escrita muda”. Gaita significa dinheiro segundo Gurgel (2009). O dicionário de gírias ainda cita o exemplo: “Quer ganhar uma gaita na maior moleza” (GURGEL, p. 404, 2009). Ainda na mesma fala Elisa usa outra gíria para dinheiro, “granulina”, e o exemplo citado é: “Quero saber da minha granolina”.(GURGEL, 2009, p. 418)

Outro campo semântico de gírias bastante relevante é o relacionado com alcoolismo, com palavras sobre embriaguez, como “escabrio” que significa bêbado, ébrio, embriagado como no exemplo “O malandro estava escabriado” (GURGEL, 2009, p. 349). A personagem pergunta ao professor Higgins se ele “estava um bocado escabrio”. Assim como mais tarde na peça e, portanto, também nessa análise Eliza menciona que seu pai dá uma bebida à sua tia doente, e que isso é usual em sua família, pois seu pai era um bêbado.

MF também faz o uso da gíria “mamado” definida como bêbado, apontada como gíria do Rio de Janeiro (GURGEL, 2009, p 473), o que pareceria bastante inconsistente caso não se tratasse de uma linguagem criada. Ainda nesse trecho observa-se o padrão de MF se repetindo com as palavras em sua troca de vogais, acréscimos e mudança de ordem ou omissão de letras.

uviu → ouviu
 Farlá → falar
 Dinhêro → dinheiro
 Sarbia → sabia
 Qüi → que
 Sinhô → senhor
 Predê → perder
 Di → de
 Pergá → pegar

Onti → ontem

Quadro 10: Reprodução de trecho da peça com suas traduções em ordem cronológica.

Pygmalion – GBS	Pigmalião – MS	Pigmaleão - MF
<i>LIZA. Oh, I know what's right. A lady friend of mine gets French lessons for eighteen pence an hour from a real French gentleman. Well, you wouldn't have the face to ask me the same for teaching me my own language as you would for French; so I won't give more than a shilling. Take it or leave it.</i>	ELISA: Tu não me tapeia no preço, não. Olhe, uma conhecida minha, sabe? . . . da fulerage... tá aprendendo francês que é pra levar melhor os otário na conversa. O professor dela é francês, no duro. E cobra vinte mangos por hora. O senhor não pode pedir a mesma coisa pra me ensinar brasileiro.	LIZA: Ah, eu sarbia! Uma corlega minha tem lição di francês dum francês mesmo, pur dizoitos pence cada hora. Craro qüi u sinhô num vai qüerê u mesmu pra mi insiná minha propria língua; qüé dizê, eu lhi pagu um shilling cada hora nim mais um níque: é pergá, ô largá. Mais num tenho.

GBS usa expressões coloquiais como “*you wouldn't have the face to ask*”, e ainda “*take it or leave it*”. MS por sua vez adota a estratégia do uso de gírias. Como “não me tapeia” que pelo contexto significa enganar, lograr²³.

Também a gíria “fulerage” que foi encontrada como significando brincadeira boba, molecagem (GURGEL, 2009, p.400). Talvez nesse caso tenha acontecido uma mudança de significado da gíria, pois nesse contexto não parece estar de acordo. MS ainda usa a gíria “no duro” que significa de verdade. Sendo o exemplo dado no dicionário de gírias: “*No duro, acabei com o papo furado daquele vagabundo*” (GURGEL, 2009, p.531, grifo nosso).

Muitas vezes encontramos gírias se referindo a dinheiro, como é o caso de mangos, encontrada no dicionário de gírias como significando “Cruzeiro”, moeda brasileira antiga. O exemplo citado foi: “Custa só 300 mangos, xará” (GURGEL, 2009, p.478, grifo nosso). Como as

²³Dicionário Michaelis, s. d., <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php>

gírias relacionadas à dinheiro são frequentes o quadro 26 explicitará algumas delas, demonstrando e comentando algumas escolhas feitas pelos tradutores em relação ao tema.

Quadro 11: Reprodução de trecho da peça com suas traduções em ordem cronológica.

Pygmalion - GBS	Pigmalião – MS	Pigmaleão - MF
<i>LIZA [protesting extremely] Ah—ah—ah—ah—ow—ow—oooo!!! I ain't dirty: I washed my face and hands afore I come, I did.</i>	ELISA (protestando veementemente) — Êh! Êh! Antes de vim pra cá lavei o rosto, lavei as mãos, lavei tudo! Na batata!	LIZA: (Num extremo protesto.) Ah-Ah-ah-ah-ow-oo-oo!!! Eu num sô porca. Larvei a cara e as mões pra vim aqui, juro.

MS nesse trecho usa a gíria “na batata” que significa com certeza (GURGEL, 2009, p. 151). O desconhecimento de tal gíria pode causar estranhamento, já que em outros contextos a palavra batata significa simplesmente um tubérculo.

É interessante observar que MS não segue um padrão talvez esperado do uso de “erros” gramaticas, que acrescentaria veracidade à linguagem suburbana da personagem. Por exemplo, o uso do plural correto em “as mãos”, a linguagem comum suburbana esperada seria “as mão” de acordo com Perini (1997).

É frequente fazer o plural marcando-o apenas no primeiro elemento do sintagma, no caso da frase o plural ficaria no artigo apenas. Ainda segundo Perini, esta construção possui o estigma linguístico buscado pelos tradutores, pois:

Essas construções, quando não são simplesmente ignoradas, são dadas como da linguagem das ‘pessoas incultas’, ou de ‘baixa classe’. Segundo essa opinião, não se trataria de um fato normal do português brasileiro, mas de um ‘erro’ cometido por aquelas pessoas (coitadas) que não tiveram a sorte de uma educação formal suficiente. (1997, p. 19)

MF faz o uso de “as mões” que, portanto, seria menos comum ou natural a um falante nativo brasileiro. Apesar da formação do plural de

algumas palavras possuir o término usual “ões” justificar a criação do tradutor, pois essa irregularidade no plural das palavras em português causar esse tipo de formação de plural, que no caso acarreta em um “erro”.

Quadro 12: Reprodução de trecho da peça com suas traduções em ordem cronológica.

Pygmalion - GBS	Pigmalião – MS	Pigmaleão - MF
<i>LIZA. You're no gentleman, you're not, to talk of such things. I'm a good girl, I am; and I know what the like of you are, I do.</i>	ELISA Com que intenção? Olhe que eu sou família!	LIZA: U sinhô num presta, u sinhô num tem arma (alma), trarta gênti feito bicho. Sô uma moça direita — num pensa qüi eu sô desses. Cunheçu bem as persoa da sua laia e... não vô...

Aqui além do *cockney* há também características do idioleto da personagem Eliza, ver capítulo 1 seção 1.4.

Passamos agora ao segundo momento desta microanálise, no terceiro ato, quando a personagem Eliza Dollittle já é aluna do Professor Higgins e de acordo com o próprio personagem “[...] a pronúncia dela eu já consegui modificar completamente; mas uma pronúncia correta não é tudo, é claro. Temos que cuidar do que ela pronuncia com essa pronúncia”. (SHAW, 2007. p.84)

Henry Higgins está afirmando que a personagem já possui uma pronúncia padrão, mas como dito anteriormente, sabemos que o dialeto fictício da personagem não está representado apenas pela pronúncia. E nessa afirmação, o personagem está preocupado com o conteúdo da fala de Eliza.

Quadro 13: Reprodução de trecho da peça com suas traduções em ordem cronológica.

Pygmalion - GBS	Pigmalião – MS	Pigmaleão - MF
<i>LIZA [in the same tragic tone] But it's my belief they done the old woman in.</i>	ELISA (sombria) — Minha tia faleceu de gripe. Pelo menos, foi o que disseram. Mas essa eu não engulo.	Liza: (Soturna.) Minha tia morreu de gripe, isto é, pneumonia: é o que diziam.

A expressão idiomática “*Do someone in*” é explicada pelo próprio GBS na próxima fala do personagem Henry Higgins como matar alguém. MS traduziu a expressão por “falecer”, que é um uso formal, porém fez um acréscimo da expressão “Essa eu não engulo” e “engolir” é considerado uma gíria, encontrada no dicionário de gírias com o significado de aceitar, concordar, acreditar. (GURGEL, 2009, p. 342) MF traduziu a frase com uma linguagem padronizada, sem nenhum uso de expressão informal ou idiomática.

Nesse trecho, Eliza está falando sobre um assunto nada apropriado para uma dama, que é pelo que seu professor quer passá-la. Como mencionado anteriormente, a peça menciona alcoolismo e termos relacionados, o que nos faz acreditar que este elemento é comum na vida da personagem Eliza.

Quadro 14: Reprodução de trecho da peça com suas traduções em ordem cronológica.

Pygmalion - GBS	Pigmalião – MS	Pigmaleão - MF
<p><i>LIZA. Y-e-e-e-es, Lord love you! Why should she die of influenza? She come through diphtheria right enough the year before. I saw her with my own eyes. Fairly blue with it, she was. They all thought she was dead; but my father he kept ladling gin down her throat 'til she came to so sudden that she bit the bowl off the spoon.</i></p>	<p>ELISA (mesmo tom trágico) — Ora, ninguém duvida que lhe tenham preparado a cama! Pois se ela tinha escapado sã e salva de outras piores, por que haveria de morrer de gripe? No ano passado, tinha tido difteria, e não morreu. No outro, teve cólicas, cólicas e mais cólicas, e nunca morreu. Antes já tinha tido cada parto, dona, cada parto! Num, minha tia chegou a ficar roxa. Eu a vi, com êstes olhos! Todos pensavam que ela já estivesse morta. Pois veio o meu pai e começou a enfiar-lhe colheradas e mais colheradas de cachaça pela goela adentro. Só parou quando ela recuperou os sentidos. (Apurando cada vez mais a pronúncia) — Também, quando ela acordou, acordou com tanta gana, que quase amassou com os dentes a ponta da colher!</p>	<p>Liza: Siim, seenhora! Como é que ela ia morrer de gripe? Uma velha forte daquele jeito? Um ano antes ela tinha tido uma difteria daquelas e saiu novinha como se não fosse nada. Vi com estes olhos. Chegou a ficar azul assim, oh! (Pega qualquer fazenda e mostra um azul berrante.) Todo mundo pensou que estava morta; mas meu pai não desistiu, continuou enfiando gim pela goela dela abaixo e de repente a velha reviveu com tal força que mordeu a concha da colher.</p>

MS faz muitos acréscimos, e novamente usa uma gíria, “preparar a cama” que significa preparar uma armadilha (GURGEL, 2009, p. 602). Tal gíria causa um efeito de estranhamento à interlocutora de Eliza, como pode ser visto no apêndice. Porém, neste ponto questiona-se, se a marcação do dialeto *Cockney* consistia até então no uso de gírias, a partir deste ponto talvez fosse interessante usar outro recurso. Pois a gramática do português considerado culto foi respeitada em grande parte das falas da personagem.

GBS escreveu a fala “*my father he kept ladling gin down her throat*”, que literalmente traduzida significa “meu pai continuou servindo gim pela sua garganta”. O tradutor MS verteu como “enfiar-lhe colheradas e mais colheradas de cachaça pela goela adentro”. E não muito diferentemente, o tradutor MF “enfiando gim pela goela dela abaixo”. Enfiar goela abaixo, uma variação da expressão usada acima, tem o significando de coagir, obrigar (GURGEL, 2009, p.340).

Apesar de não estar relacionado à linguagem de forma particular, observa-se que MS e MF usaram estratégias diferentes para traduzir o nome da bebida (gin), MS fez a domesticação para cachaça, e MF traduziu literalmente para gim.

MF faz dois acréscimos; a expressão “saiu novinha”, que não foi encontrada em referências, e “Chegou a ficar azul assim, oh!”, e nessa última ainda acrescenta uma direção de palco “(Pega qualquer fazenda e mostra um azul berrante.)”. Provavelmente neste momento o tradutor está buscando valorizar o teor humorístico da cena.

Quadro 15: Reprodução de trecho da peça com suas traduções em ordem cronológica.

Pygmalion - GBS	Pigmalião – MS	Pigmaleão – MF
<i>LIZA [piling up the indictment] What call would a woman with that strength in her have to die of influenza? What become of her new straw hat that should have come to me? Somebody pinched it; and</i>	ELISA — Por isso é que essa eu não engulo. Então uma mulher forte assim lá ia morrer de gripe? E onde enfiaram o chapéu de palha novinho que eu deveria ter herdado? Alguém o afanou, e êsse alguém que afanou	Liza: (Reforçando a suspeita.) Como é que uma mulher forte assim ia morrer de gripe? O que é que aconteceu com o chapéu de palha, novinho em folha, que ela deixou para mim? Alguém afanou, é claro; e

<i>what I say is, them as pinched it done her in.</i>	o chapéu deve ter sido o mesmo que preparou a cama da minha tia.	quem afana um chapéu é bem capaz de fechar uma pessoa.
---	--	--

Aqui Eliza já pode utilizar a linguagem padrão, porém o conteúdo de sua fala não é adequado. Fala dos problemas de alcoolismo na família como se fosse um tópico comum e simples, que causa espanto e estranhamento aos seus interlocutores.

Passamos agora ao terceiro momento desta microanálise, no quarto ato, após o fim do experimento. Eliza já é a dama que Higgins e Pickering esperavam transformar. Porém após o experimento a moça está transtornada com suas emoções por se sentir desvalorizada por seu professor.

No trecho que segue, os três personagens Eliza, Higgins e Pickering chegaram da ópera. Higgins e Pickering dialogam sobre como estão cansados e contentes com o fim do experimento. Higgins faz comentários como “Graças a Deus terminou”. Eliza ouvindo a tudo em silêncio fica bastante irritada e ferida. Logo após, em uma discussão com o professor, Eliza até mesmo comete um “erro” gramatical, como segue:

Quadro 16: Reprodução de trecho da peça com suas traduções em ordem cronológica.

Pygmalion – GBS	Pigmalião – MS	Pigmaleão – MF
<i>LIZA: You don't care. I know you don't care. You wouldn't care if I was dead. I'm nothing to you—not so much as them slippers.</i>	ELISA: Eu bem sei que isso não lhe importa! Que pouco se lhe daria, também, se eu morresse. Não sou nada para você. Valho menos do que êste chinelo. . .	LIZA: Você não liga. Eu sei que isso realmente não lhe interessa. Não se importaria nem de me ver morta. Eu não sou nada pra você — sou menos do que os seus chinelos.

GBS escreveu a fala “*not so much as them slippers*”. No trecho completo (no apêndice) Higgins corrige Eliza dizendo “*those slippers*”. A que MS traduz “Valho menos do que êste chinelo” Uma das poucas

vezes que a norma culta da língua portuguesa é “transgredida” pelo tradutor, e uma das poucas vezes que o tradutor é literal em uma fala de Eliza. Aqui novamente o tradutor poderia ter se valido da tendência do português brasileiro suburbano de marcar o plural apenas pelo artigo, porém não o fez. Isso demonstra que a linguagem usada na tradução é apenas *baseada* na linguagem real suburbana, pois essa forma seria a mais comum nesse caso.

MF por seu turno traduz como “sou menos do que os seus chinelos” omitindo o “erro” na fala de Eliza. Após ser corrigida pelo professor, Eliza reage como segue:

Quadro 17: Reprodução de trecho da peça com suas traduções em ordem cronológica.

Pygmalion – GBS	Pigmalião – MS	Pigmaleão – MF
<i>LIZA [with bitter submission] Those slippers. I didn't think it made any difference now.</i>	ELISA (com amarga submissão) — Que êstes chinelos . . . Pensei que não precisava mais me preocupar com essas coisas, agora...	LIZA: (Com amarga submissão.) Que interessa os chinelos, agora? (Pausa, Eliza sem esperança e esmagada. Higgins pouco à vontade.)

As expressões que aqui foram destacadas no texto de GBS e MS, e foram traduzidas novamente literalmente por MS.

Já MF que omitiu na fala anterior o “erro” no uso do plural de Eliza, foi igualmente omitida a reação da correção ficando “Que interessa os chinelos, agora?”.

No último ato da peça, depois de Eliza sair da casa de Higgins sem dizer para onde ia, deixando seu professor e Pickering preocupados, a moça encontra-se na casa da Sra. Higgins.

O professor chega à casa em desespero, como descreve o autor “*in a state*”. Eliza já está mais calma em relação à situação ocorrida na noite anterior, e segura de si fala com Higgins como segue:

Quadro 18: Reprodução de trecho da peça com suas traduções em ordem cronológica.

Pygmalion - GBS	Pigmalião – MS	Pigmaleão – MF
<i>LIZA. But of course you are: you are never ill. So glad to see you again, Colonel Pickering. [He rises hastily; and they shake hands]. Quite chilly this morning, isn't it? [She sits down on his left. He sits beside her].</i>	ELISA -- Bem, evidentemente; o senhor jamais adocece. E quanto me alegro em vê-lo, coronel! (Ele se levanta com presteza, e apertam-se as mãos) — Como está agradável a temperatura desta manhã, não acham? (Senta-se ao lado do coronel.)	LIZA: É claro que está bem; nunca esteve doente. Estou muito contente de revê-lo também, coronel Pickering. (Pickering se levanta, atrapalhado. Aperto de mão.) A manhã está muito fria, o senhor não acha? (Ela se senta à esquerda dele. Ele senta ao lado dela.)

Aqui se percebe que a personagem está utilizando a norma culta da língua, e sua atitude está completamente de acordo com a dama que se esperava que ela se tornasse a partir da aposta feita no começo da peça. Ambos tradutores fazem o uso da linguagem culta do português neste trecho.

Na seguinte fala Eliza usa expressões menos formais nos textos de GBS e MF. Porém, MS opta pelo uso do português castiço.

Quadro 19: Reprodução de trecho da peça com suas traduções em ordem cronológica.

Pygmalion - GBS	Pigmalião – MS	Pigmaleão - MF
<i>LIZA [to Pickering, taking no apparent notice of Higgins, and working away deftly] Will you drop me altogether now that the experiment is over, Colonel Pickering?</i>	ELISA (ao coronel, enquanto trabalha habilmente com a agulha, e sem dar aparentemente atenção a Henrique) — Espero, coronel, que o senhor não deixe de me visitar,	LIZA: (Para Pickering, sem tomar conhecimento da presença de Higgins, e enquanto não pára de bordar com as agulhas.) O senhor também vai me largar de vez, agora que a

	agora que a experiência terminou. Devo-lhe tanta gratidão, que muito me aborreceria se o senhor me esquecesse.	experiência terminou, coronel Pickering?
--	--	--

GBS usa “*drop me altogether*”, e MF “me largar de vez”, sendo largar uma gíria, definida como abandonar pelo dicionário de gírias. (GURGEL, 2009, p.447)

MS como dito acima escolhe até mesmo nesta expressão traduzir por algo formal, como “não deixe de me visitar”.

A personagem passa a atacar indiretamente ao seu professor. Falando com Pickering de sua forma de falar, que ofendia as pessoas, sem intenção, assim como o comportamento frio e desatento de Higgins.

Quadro 20: Reprodução de trecho da peça com suas traduções em ordem cronológica.

Pygmalion – GBS	Pigmalião – MS	Pigmaleão - MF
<i>LIZA. Oh, I didn't mean it either, when I was a flower girl. It was only my way. But you see I did it; and that's what makes the difference after all.</i>	ELISA - Eu também usava a minha linguagem... de esgôto . Sem má intenção. Mas a usava, e é aí que está a diferença entre uma pessoa bem-educada e outra mal-educada.	LIZA: E também não queria ofender ninguém, quando era florista. Mas o meu jeito grosseiro de falar incomodava as pessoas bem-educadas. Consegui me dominar, me transformar — essa é a diferença que importa.

A fala em inglês (GBS) sem o contexto completo parece sem sentido, mas com isso percebe-se que houve uma explicitação por parte de ambos os tradutores. As falas em ambas as traduções estão bastante independentes do texto e possuem sentido completo. Os dois buscam explicar aos leitores a linguagem usada pela florista no início da peça.

Neste trecho Eliza afirma que já não conseguiria emitir os sons de seu dialeto. Porém quando percebe seu pai na sala, se surpreende e emite seus sons *cockneys*.

Quadro 21: Reprodução de trecho da peça com suas traduções em ordem cronológica.

Pygmalion - GBS	Pigmalião - MS	Pigmaleão - MF
<p>LIZA. No: Not now. Never again. I have learnt my lesson. I don't believe I could utter one of the old sounds if I tried. [Doolittle touches her on her left shoulder. She drops her work, losing her self-possession utterly at the spectacle of her father's splendor] A— a—a—a—ah—ow—ooh!</p>	<p>ELISA --- Não tenha medo, coronel, que não voltarei para de onde vim. Hoje, nem que eu quisesse não conseguiria articular mais os sons de antigamente... (Garapa bate-lhe no ombro. Ela se vira, deixa cair o trabalho e perde a cabeça ao ver o esplendor do pai:) — Êh! Êh! Êh!</p>	<p>LIZA: Não, agora não. Nunca mais. Aprendi minha lição. Pra começar, nem com muito esforço conseguiria pronunciar os sons como pronunciava. (Doolittle toca-a no ombro esquerdo. Ela deixa cair o trabalho, perdendo o controle ao ver a maneira espantosa como o pai se veste.) A-a-a-a-ah-ow-ooh!</p>

Os sons emitidos por Eliza são traduzidos por MS como “Êh! Êh! Êh!” e MF mantém exatamente como no original “A-a-a-a-ah-ow-ooh!”. Já a frase “*her father's splendor*” foi traduzida literalmente por MS “o esplendor de seu pai” enquanto MF traduz fazendo um acréscimo “a maneira espantosa como seu pai se veste”, tais escolhas são bastante distintas entre uma tradução e a outra. Demonstra a intenção de MS de transportar a peça para o contexto brasileiro e também a estratégia estrangeirizadora de MF. A forma utilizada por Millôr pode acabar não sendo compreendida pelo leitor brasileiro.

Aqui Eliza usa uma expressão idiomática “*touch a millionaire*”, típica da linguagem informal.

Quadro 22: Reprodução de trecho da peça com suas traduções em ordem cronológica.

Pygmalion - GBS	Pigmalião - MS	Pigmaleão - MF
<i>LIZA. You must have touched a millionaire this time, dad.</i>	ELISA - Quer dizer que desta vez a facada foi em algum milionário, hein?	LIZA: Deve ter achacado um bom milionário desta vez.

Foi traduzida por MS por “a facada foi em algum milionário”, ainda acrescentando “hein” que faz parte da linguagem oral, sobretudo. Facada é uma gíria que significa tomar dinheiro de alguém (GURGEL, 2009, p.368). MF por sua vez traduziu de forma menos informal com “deve ter achado um bom milionário”.

A fala espontânea está sempre cheia de “erros”, correções; e além da troca de significado, há a expressão de sentimentos. A última fala desta análise não se destaca pelo uso da linguagem informal, mas pela escolha das palavras.

Quadro 23: Reprodução de trecho da peça com suas traduções em ordem cronológica.

Pygmalion - GBS	Pigmalião - MS	Pigmaleão - MF
<i>LIZA [angrily] You're going to let yourself down to marry that low common woman!</i>	ELISA (zangada) — Ora, papai! O senhor não deve rebaixar-se, casando com uma criatura tão vulgar.	LIZA: (Zangada.) Você vai se prender, se amarrar dessa maneira com uma mulher baixa e vulgar?

Destacaram-se nos três textos as palavras utilizadas por Eliza ao se referir à sua madrasta, GBS escolheu “*low common woman*”, a que MS traduziu por “criatura vulgar” e MF “mulher baixa e vulgar”. A palavra *common* em inglês possui as traduções “vulgar, trivial, ordinário, medíocre, inferior, baixo, barato”²⁴. Ambos tradutores optaram por termos pejorativos da língua culta. Uma das principais

²⁴Dicionário Michaelis, s. d., <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php>

características da linguagem na tradução de *Pygmalion* é o uso de expressões comuns da fala, esse recurso é utilizado na tentativa de representação do *cockney*, ponto alto desta análise.

Na análise microestrutural das traduções buscou-se revelar os procedimentos escolhidos em relação à linguagem *Cockney* da personagem Eliza Doolittle, para assim confirmar as classificações determinadas nos estágios de análise preliminar e macro. Segundo Lambert e Van Gorp (1985) as classificações **aceitável** e **adequada** deveriam ser ratificadas pelas escolhas dos tradutores observando os detalhes linguísticos das traduções na microanálise.

Observamos, portanto, que no nível microestrutural de análise, MS buscou adaptar a linguagem *cockney* para a linguagem do subúrbio da cidade do Rio de Janeiro, porém com a ressalva de manter em grande parte a gramática normativa intacta. O uso de expressões coloquiais e muitas gírias causa o efeito de um **pseudodialecto suburbano**, tratando-se de uma linguagem irreal, diferentemente do *cockney* que apresenta uma ruptura completa da língua inglesa.

Mantemos a ressalva de que também a linguagem *cockney* de GBS é uma recriação da linguagem utilizada, mesmo reconhecendo que o autor pudesse ter o conhecimento da linguagem e tenha mantido muitas de suas características nas falas da peça. MF, sendo um escritor teatral também, buscou criar uma linguagem cômica, que assim como consta no prefácio de sua tradução, é caipira, porém sabemos que essa também é uma criação literária, ou seja, um pseudodialecto caipira. Com características que podem lembrar em momentos personagens do imaginário do público brasileiro como Chico Bento (criado por Maurício de Souza) ou até mesmo Jeca Tatu, ou Mazzaropi (criado por Milton Amaral), porém com uma linguagem com padrões nada típicos, criados pelo tradutor/ escritor.

Assim como afirmou Marcos Bagno, sobre o **pseudodialecto caipira** encontrado na linguagem do personagem Chico Bento da revista em quadrinhos de Maurício de Sousa:

Em todas essas manifestações o que existe é uma “representação artística” de uma variedade linguística imaginada pelo autor. Por isso escolhi a denominação de “**pseudodialecto**”, porque não é um dialecto verdadeiro, é um dialecto “falso”, “fingido”, no sentido usado por Fernando Pessoa ao dizer que “o poeta é um fingidor”. É **a recriação artística**

de uma **representação imaginária que o autor tem do que seja a variedade linguística que ele tenta representar** (BAGNO, 2011, p.210, grifo nosso).

Observa-se que Bagno considera a linguagem que busca algumas características de certo linguajar para uma “recriação artística” um pseudodialecto, assim como se classifica os usos de linguagem utilizados nas traduções que constituem o corpus deste estudo.

A tradução do *cockney*, portanto, é bastante delicada pelo fato de que um dialeto é carregado de marcas sociais, históricas, culturais e econômicas, se neutralizadas na tradução, tais marcas poderiam descaracterizar as principais qualidades da personagem Eliza Doolittle. Deste modo, essa análise mostrou que é possível traduzir um dialeto como o *cockney*, pois as marcas dialetais não foram apagadas. Estas são apresentadas de forma funcional, não seguindo a forma culta da linguagem do português brasileiro, assim como o *cockney* não segue a forma culta da linguagem do inglês britânico.

Na próxima seção, concluímos a análise seguindo os passos determinados por Lambert e Van Gorp, analisando o contexto sistêmico, que buscará contrapor as características encontradas nos passos anteriores da análise.

3.5 Análise sistêmica

Nesta seção os níveis macro e micro serão contrapostos, texto e teoria serão comparados e os fatores condicionantes da tradução, elementos que restringem as escolhas dos tradutores serão identificadas. As relações intertextuais e relações intersistêmicas também serão descritas.

Considerando as classificações de Lambert e Van Gorp (1985), as traduções foram classificadas como **aceitável** e **adequada** tanto no nível macro quanto microestrutural. Porém é importante lembrar aqui que essas classificações buscam apenas compreender, dentro de certo grau de distinção, principalmente em contraste das duas traduções, as escolhas tradutórias. Além disso a seleção dos trechos para a análise microestrutural foi baseada nos pontos da peça em destaque no aspecto da linguagem *cockney*, limitando assim a análise de outras estratégias utilizadas pelos tradutores.

Com isso, no caso de Miroel Silveira trata-se de uma tradução **aceitável** por ser, de acordo com os conceitos de Lambert e Van Gorp (1985), orientada pelo sistema-alvo, voltada aos leitores brasileiros, adaptada ao que seria a peça de Bernard Shaw se este a tivesse escrito em português brasileiro, com o dialeto *Cockney* da personagem “Elisa Garapa” traduzido de forma funcional a um pseudodialecto suburbano, baseada em gírias e expressões coloquiais características do Rio de Janeiro da época (final dos anos 1960) em que a tradução foi feita e publicada.

Já a tradução de Millôr Fernandes foi considerada **adequada**, por ser orientada pelo sistema-fonte. Millôr não adapta a peça para o Brasil, pois mantém-na em Londres. Em sua proposta tradutória, analisada no nível microestrutural, Millôr criou um pseudodialecto caipira que não é o português brasileiro que segundo o próprio tradutor não é utilizado por nenhum falante de nenhuma região do país. Portanto as marcas dialetais de *Pygmalion* de Shaw foram traduzidas também de forma funcional, por este pseudodialecto, que não pertence à Londres, nem ao Rio, nem interior de Minas, etc.

Seria ainda mais preciso afirmar que a tradução de Miroel é “mais aceitável” do que a de Millôr Fernandes e a de Millôr “mais adequada” do que a de Miroel. Já no que diz respeito ao **dialeto não fictício**; uma forma linguística é convencionalmente associada com um grupo social e as diferenças linguísticas presentes na fala de usuários não são funcionais e sim arbitrárias, ou seja, um gaúcho não usa a expressão “tchê” para ser identificado como gaúcho, mas por ser uma expressão comum em seu contexto cotidiano.

Embora seja possível investigar a existência de variação linguística motivada por alguma função, a maioria dos sociolinguistas não considera essa possibilidade devido a sua postura teórica e filosófica de que todos os dialetos são equivalentes em seu potencial comunicativo, ou seja, que independente do dialeto falado, a comunicação é estabelecida sem que se possa julgar uma forma de falar como melhor ou mais clara do que outra. (BIBER; CONRAD, 2009).

Considera-se a tradução do *cockney* feita por MS um **pseudodialecto suburbano**, com destaque no uso de gírias que se opõe ao uso da norma culta do português brasileiro, da mesma forma que o *cockney* se opõe à norma culta da língua inglesa.

O quadro abaixo mostra alguns destaques da linguagem encontrada na tradução de MS:

Quadro 24: Quadro conclusivo de destaques da linguagem encontrada na tradução de MS.

MS Pseudodialetto Suburbano	Norma Culta
Ranquei gaita	Arranquei gaita (Tirar proveito)
Mais milhor	Melhor
Me esmolambou	Me desajeitou
Deu o pira	Saiu
Pode sê ou tá difícil?	—
Acharcar	Extorquir
Encanar	Prender
Desgueiei do morro	Saí /me mudei do morro
Sapecar	—
Tratar pior que cachorro	—
Escabrio	Bêbado
Tapear	Enganar
Fulerage	—
No duro	De verdade
Na batata	Com certeza
Engolir	Aceitar, acreditar
Preparar a cama	Preparar uma armadilha
Êste chinelo	Estes chinelos
Prozô	—

Considera-se, portanto, a tradução do *cockney* feita por MF um **pseudodialetto caipira**. Com características específicas na escrita representando uma pronúncia com trocas de “erres”, assim como omissões, trocas de vogais como “e” por “i”, “o” por “u”, além do acréscimo de “n” em palavras que não teriam tal consoante.

Essas mudanças na representação da linguagem se opõem ao uso da norma culta do português brasileiro da mesma forma que o *cockney* se opõe à norma culta da língua inglesa. A linguagem criada por MF possui uma maior abrangência linguística em comparação a tradução de MS por não estar identificada com uma região específica do Brasil.

O quadro que segue mostra alguns destaques da linguagem encontrada na tradução de MF:

Quadro 25: Quadro conclusivo de destaques da linguagem encontrada na tradução de MF

MF Pseudodialeto Caipira	Norma Culta
Dirvagá	Devagar
Burquês	Buquês
Artolados	Atolados
Inducação	Educação
Farlá	Falar
Argradávi	Agradável
Quano	Quando
Enganano	Enganando
Êli	Ele
Di	De
Prum	Para um
Cumu	Como
Istranho	Estranho
Pobre	Pobre
Coubravam	Cobravam
Táubua	Tábua
Uviu	Ouviu
Farlá	Falar
Dinhêro	Dinheiro
Sarbia	Sabia
Qüi	Que
Sinhô	Senhor
Predê	Perder
Di	De
Pergá	Pegar
Onti	Ontem
Qüé	Quer
Dizê	Dizer
Pagu	Pago
Queru	Quero
Níque	Níquel
Mões	Mãos

Na análise microestrutural das duas traduções um dado peculiar emergiu: assim como no texto de partida, nas traduções encontram-se diversas gírias e expressões que se referem a **dinheiro**.

O quadro que segue mostra alguns destaques dessas gírias e expressões encontradas em ambas as traduções:

Quadro 26: Destaques de gírias e expressões que se referem a dinheiro.

Texto Fonte	Gírias e expressões MS	Gírias e expressões MF
—	Gaita	--
--	Cruza	--
four-and-six	sessenta pilas	
--		quatro pence (sendo <i>pence</i> a moeda inglesa)
--	granulina	
	mangos	dinhêro
		Shilling/Níque (sendo a grafia correta Níquel)

É interessante observar que pelas escolhas tradutórias, o dinheiro citado por Miroel Silveira era a moeda da época no Brasil, enquanto para Millôr Fernandes a moeda era a citada nas falas por Shaw e ainda que no texto fonte muitas vezes a referência ao dinheiro foi feita de forma indireta.

Com relação à prática da tradução no Brasil é importante ressaltar que, até recentemente, essa era conhecida por não transpor variantes linguísticas (cf. ESTEVES, 2005 e MILTON, 2002). Milton afirma:

Uma norma rígida que encontrei foi a ausência quase total de linguagem de baixo padrão nas traduções do Clube do Livro e em outras traduções de obras clássicas realizadas no mesmo período. Qualquer tipo de idioleto ou dialeto do original era traduzido em um português correto e padrão. (MILTON, 2002, p.15)

Esse fato talvez ocorresse pelos poucos estudos sobre variantes brasileiras e pela crença na linguagem padrão como sinônimo de boa escrita e estilo. Em vista disso, e considerando-se o contexto em que foram produzidas, as traduções analisadas traduzem funcionalmente a

variação linguística e, portanto vão de encontro à prática aplicada em suas épocas.

Recentes pesquisas nos Estudos da Tradução sobre a tradução de dialetos na literatura (PAGANINE, 2011, SANTOS, 2010, HANES, 2011 E LIBERATTI, 2012) mostram que as traduções no Brasil estão buscando manter marcas dialetais indo de encontro à ideia de que as traduções brasileiras apagam essas marcas dialetais. Ainda reforçam a ideia apresentada neste estudo de que a linguagem representada pela literatura é um objeto distinto de estudo da sociolinguística.

No teatro também as traduções gradualmente buscam representar marcas dialetais por meio de marcas orais (FERNANDES, 2010, PINTO, 2009). As traduções comentadas feitas no meio acadêmico, por não possuírem a pressão editorial, são as que mais buscam ousar no uso da linguagem (PAGANINE, 2011).

Algumas características que marcam o tom oral, como o uso da interjeição “hein” e outros elementos que os tradutores buscaram reproduzir nos diálogos foram a pontuação emotiva, que atribui uma intensidade ao que está sendo dito; as pausas sinalizadas nas falas, que dão origem ao truncamento frásico, típica da língua oral.

E no uso de onomatopeias como Êh, Êh, Êh – encontrada na tradução de Miroel Silveira, que escolheu por usar as formas convencionais no Brasil de reprodução de onomatopeias. Porém Millôr Fernandes manteve as onomatopeias usadas pela personagem Eliza em inglês.

Para gerar no texto traduzido o distanciamento entre as variações linguísticas presentes no texto fonte cabe notar que Millôr Fernandes fez uso de marcas gráficas, que representariam a fala, apesar de que esse tipo de recurso poderia dar origem a mal entendidos na leitura do texto traduzido, pois não há uma padronização quanto à ortografia da língua falada quando representada na escrita (salvo a representação fonética). De fato, a marcação usada poderia incomodar o leitor, forçando-o a adaptar-se à leitura de um código com o qual não está acostumado.

Porém o efeito geral do pseudodialecto parece derivar não do uso isolado de alguns desvios da língua padrão, mas sim da combinação dessas várias marcações mesmo não correspondendo na tradução ponto por ponto aos mesmos desvios do texto-fonte. Como o período em que as traduções foram publicadas é bastante distante, histórica e culturalmente existem marcas difíceis de ater. A tradução de Miroel Silveira foi feita no período em que houve um *boom* no teatro brasileiro, assim como o surgimento das primeiras telenovelas; já a de Millôr, bastante posterior, acompanhou o crescimento editorial brasileiro.

CAPÍTULO 4 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo observou a maneira como dois diferentes tradutores brasileiros lidaram com a linguagem de uma personagem fictícia, não buscando listar erros e acertos de tradução. Observamos como um mérito a transgressão dos padrões estéticos e editoriais da época em que foram feitas ambas as traduções, pois esta é a tendência atual da prática de tradução.

Tais escolhas trazem algo de inovador e servem como exemplos tanto para novas traduções de outros dialetos ingleses como para novas traduções que se façam necessárias da própria peça *Pygmalion*. Pois, como Umberto Eco afirma: “[toda] tradução (e por isso as traduções envelhecem) se move em um horizonte de tradições e convenções literárias que fatalmente influenciam as escolhas de gosto” (ECO, 2007, p. 322).

O objetivo principal desta pesquisa foi observar como dois tradutores brasileiros haviam traduzido a fala da personagem Eliza Doolittle, da peça *Pygmalion* do autor irlandês Bernard Shaw. Essa fala, no texto fonte, é marcada por um dialeto originário do *East End* de Londres. A pergunta de pesquisa que guiava este estudo era: como traduzir o dialeto de um personagem dentro de um **texto teatral**? A hipótese inicial levantada por este estudo foi que, por terem traduzido a peça em um espaço de tempo bastante distante os tradutores marcariam traços **dialetais** de formas completamente diferentes.

Imaginou-se que a primeira tradução faria uma redução do dialeto, mas tentaria compensar essa limitação por uma marcação de traços de **oralidade**. Da segunda tradução esperava-se o uso de “subversões” às regras gramaticais normativas além do uso de traços de oralidade. Isto porque o mercado editorial está gradualmente aceitando mais a linguagem não padrão, com traços dialetais, como a utilizada por Shaw. A hipótese também era de que os tradutores não apagariam o dialeto, por ser uma característica muito importante no desenvolvimento da narrativa da peça.

O que se verificou pela análise é que MS ambientou a peça no Rio de Janeiro e traduziu o *cockney* de Eliza funcionalmente para um pseudodialeto suburbano com marcação da oralidade pelo uso principalmente de gírias, deixando bem marcado, dessa forma, seu background social. Gurgel (2009) explica que “[o] modismo linguístico tenderá a desempenhar a função/atividade de contraponto entre a linguagem padrão e a linguagem usual.” (p.56). Com essas características, a tradução foi classificada como **aceitável** por ser

orientada pelo sistema-alvo, com características de obra escrita no contexto brasileiro. Miroel buscou na domesticação recursos para manter a peça uma aula de fonética como GBS explicou no prefácio da peça. Tal escolha implica em uma representação de Elisa Garapa como uma carioca da periferia, uma personagem de fácil referência para o público brasileiro.

Já MF optou por traduzir funcionalmente o *cockney* a um pseudodialeto caipira, porém mantendo a peça em Londres, não domesticando características culturais como nomes de lugares, a moeda utilizada, etc.; por isso foi classificada **adequada** de acordo com o modelo teórico metodológico adotado por este estudo. A tradução possui muitas características estrangeirizantes, segue muitas vezes um padrão de tradução literal com alguns acréscimos. A Eliza de Millôr, conseqüentemente, é a florista londrina de fala cômica. Não tem uma identidade muito distinta da de GBS.

Ambas as traduções levaram em conta a importância do dialeto para a narrativa da peça, confirmando a hipótese levantada por este estudo de que não seria possível traduzir *Pygmalion* apagando a marca dialetal completamente.

A tradução de MF confirmou a hipótese levantada de apresentar maiores contrariedades à norma gramatical padrão mesmo que com poucas ocorrências, porém, com intenso uso de marcas fonéticas como os “erres” tão amplamente usados no meio de palavras como “dirvagá”.

Como se pode acompanhar ao longo deste trabalho, os dois tradutores optaram por traduzir o dialeto de Eliza Doolittle em graus e formas diferentes. A tradução mais antiga (de MS) buscou na estratégia de reambientação do contexto o Pigmaleão brasileiro, enquanto a tradução mais recente (de MF) buscou traduzir a peça sem mudar o contexto, mantendo-o em Londres.

No capítulo 1, seção 1.4, há um diagrama que mostra como a linguagem mais afastada da forma oral possui mais prestígio. Tal diagrama explicita o motivo das escolhas tomadas pelos dois tradutores, que buscaram na linguagem oral com características de desprestígio em relação à sociedade para representar o *cockney*, que em sua essência é um dialeto de desprestígio na peça de Bernard Shaw.

O padrão encontrado nas duas traduções foi a criação de uma linguagem, sendo a criada por MS pseudo-suburbana e a de MF pseudo-caipira, porém ambas as linguagens possuem aproximações evidentes de características do português oral. Com poucos “erros” reconhecidos como comuns aos falantes nativos do português brasileiro, como a

marcação do plural em apenas um dos sintagmas, como citado na análise.

Este estudo não buscou avaliar o que os tradutores deviam fazer, senão analisar as decisões tomadas por eles para evidenciar o que foi feito por dois tradutores brasileiros ao traduzir um dialeto britânico de uma peça teatral.

Durante o desenvolvimento deste estudo, surgiram questões que despertaram interesse e que apresentam mérito para investigação. Uma sugestão interessante seria um estudo que contemplasse a performance teatral, com a montagem da peça com ambas as traduções para assim, analisar e comparar a recepção e legibilidade de cada uma das traduções.

A tarefa mais complexa neste estudo foi manejar e limitar o recorte de análise, pois não se desejava analisar demasiado superficialmente as escolhas tradutórias, e, ao mesmo tempo, sendo o corpus escolhido tão complexo, muitos aspectos ainda poderiam ter sido aprofundados.

Minha contribuição através deste estudo constitui-se no retrato do pseudodialeto suburbano e na busca extensiva de esclarecimento pelo uso das gírias cariocas utilizadas na tradução de MS.

Alguns outros pontos que poderiam ser bastante interessantes seriam:

1. analisar a linguagem do pseudodialeto caipira criado por Millôr Fernandes, para observar até que ponto a linguagem utilizada é realmente criada;
2. talvez um estudo comparativo com outras traduções que utilizam este tipo de linguagem pudesse evidenciar características comuns;
3. também seria claramente produtivo fazer um estudo comparativo da linguagem suburbana carioca para observar as características que se encontram na tradução de Miroel Silveira.

Além disso, a questão dialetal foi analisada neste trabalho somente a partir da personagem protagonista, em detrimento de outros personagens que também poderiam ter sido explorados. Como este trabalho constitui-se da análise da fala de uma personagem, não há variáveis fixas e exatas que possam ser analisadas e que gerem sempre um mesmo resultado, mesmo porque se trata de uma ciência não-exata.

Contudo, isto não quer dizer que este estudo não levou em consideração o rigor científico necessário para se fazer uma pesquisa, quer dizer apenas que os critérios utilizados na análise podem ser variáveis subjetivas de pesquisadores e que, por isso, podem gerar resultados diversos.

Espera-se que este trabalho tenha contribuído para mostrar que as escolhas tradutórias podem ser revisitadas a partir de uma perspectiva literária e que o texto fonte com suas características específicas pode ser um desafio tradutório assim como sua concepção literária. Há ainda muito que se pesquisar no campo dos Estudos da Tradução Literária e Dramática. Muitas perspectivas e abordagens podem ser aplicadas para que o campo se consolide ainda mais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AALTONEN, S. **Time-sharing on stage: Drama Translation in Theatre and Society**. Clevedon: Multilingual Matters, 2000.

AMORIM, L. M. **Tradução e adaptação: Encruzilhadas da textualidade em Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carrol, e Kim, de Rudyard Kipling**. 1ª ed. São Paulo: Editora da UNESP, 2005.

ARROJO, R. **Oficina de tradução: a teoria na prática**. 4ª ed. São Paulo: Ática, UNESP, 2005. 239 p. 1986. 88 p. (Princípios).

BAGNO, M. **Preconceito lingüístico: o que é, como se faz**. 1ª ed. São Paulo: Loyola, 1999.

_____. **Entrevista com o professor Marcos Bagno**. In: *Traduções*, v. 6, Florianópolis, p. 209-212, 2011. Entrevista concedida a Elisângela Liberatti e Michelle de Abreu Aio.

BAKER, M. **In Other Words: A Course book on Translation**. London and New York: Routledge, 1992.

_____ and MALMKJAER, Kirsten. **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**. Routledge, London & New York, 2001, 654 p.

BARBOSA, H. G.. **Procedimentos técnicos da tradução: uma nova proposta**. 1ª edição. Campinas: Pontes, 1990.

BASSNETT, S. **TTR : traduction, terminologie, rédaction**. vol. 4, n° 1, 1991, p. 99-111. <<http://id.erudit.org/iderudit/037084ar>> Acessado em 13 de abril de 2012.

_____. **Estudos de tradução**. Traduzido por Sônia Terezinha Gehring, Letícia Vasconcellos Abreu e Paula Azambuja Rossato Antinolfi. Porto Alegre: UFRGS, 2005

BIBER, D.; CONRAD, S. **Register, genre, and style**. Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, 2009.

BLUNT, J. **Stage dialects**. Woodstock: The Dramatic Publishing Company, 1994.

D'ALEMBERT, Jean le Rond. **Observações sobre a arte de traduzir em geral e sobre este ensaio de tradução em particular**. Tradução de Lea Mara V. Staut. In: TORRES, Marie Hélène C. (Org.). *Clássicos da Teoria da Tradução*. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, v. 2, 2004. p. 62-87. Antologia Bilíngue.

DELISLE, J.; WOODSWORTH, J. **Os tradutores na história**. 1ª edição. São Paulo: Ática, 2003. (Múltiplas Escolhas)

Dicionário Michaelis de Português Online. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br>

ECO, H. **Quase a mesma coisa: Experiências de tradução**. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

EVENSTON, E. A. **The stuff of literature: Physical aspects of texts and their relation to literary meaning**. Albany: State University of New York Press, 1992

EVEN-ZOHAR, I. **Polysystem Theory**. *Poetics Today* 1. 1979. p. 287-310

FERNANDES, A. '**Translating Marina Carr's By the Bog of Cats...: The Re-Creation of Landscapes**', unpublished paper delivered at The International Association for the Study of Irish Literatures (IASIL), NUI Maynooth, Ireland, 30 July 2010

FERNANDES, L. P. **Practices of Translating Names in Children's Fantasy Literature: A Corpus-based Study**. Florianópolis, 2004, 189

f. Tese (Doutorado em Letras Inglês e Literaturas Correspondentes) – Centro de Comunicação e Expressão, Florianópolis, 2004

FERNANDES, M. Entrevista. Roda Viva: **Programa Roda Viva** do canal TVE, exibida em 03/04/1989. [Entrevista reprisada no dia 30/03/11].

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. Disponível em: <<http://www.bn.br/portal/>>. Acesso em: 10 de Outubro de 2012

GURGEL, J. B. E SERRA. **Dicionário de gíria - modismo linguístico - o equipamento falado do brasileiro**. Brasília: s.d., 2009.

HANES, Vanessa Lopes Lourenço. **A tradução do inglês sulista norte-americano em três filmes dos Irmãos Coen: uma análise descritiva**. Dissertação de Mestrado na Área de Pesquisa de Teoria e História da Tradução. Universidade Federal de Santa Catarina, 2011. 115 p.

HARE, D. et al. **Stages of translation**. Bristol: Absolute Press, 1996.

HATIM, B., MASON, I.I. **Discourse and the translator**. New York: Longman, 1990.

HERMANS, T. **Translation in Systems. Descriptive and Systemic Approaches Explained**. Manchester: St. Jerome, 1999.

HERVEY, S.; HIGGINS, I. **Thinking French Translation: A Course in Translation Method**. London: Routledge, 2002.

HOLMES, J. **The name and nature of translation studies**. *Translated! Papers on literary translation and translation studies*. Amsterdam: Rodopi, 1988

HOLROYD, M. **Bernard Shaw: Volume 1. 1856-1898: The Search For Love**. London: Penguin, 1991

KAROSS, L. **A Tradução da Comédia Teatral em *The Importance of Being Earnest*** Dissertação de Mestrado na Área de Pesquisa de Teoria e História da Tradução. Universidade Federal de Santa Catarina, 2007. 124p.

KUHIWCZAK, P.; LITTAU, K. **A companion to translation studies**. Clevedon: Multilingual, 2007.

LAMBERT, José & VAN GORP, Hendrik. On Describing Translations, in Theo Hermans, ed. **The Manipulation of Literature. Essays in Translation Studies**. London: Croom Helm, 1985, .42-53.

LIBERATTI, Elisangêla. **Ara, Chico; Aw, Chuck: Uma Tradução Funcionalista De Quadrinhos Do Chico Bento**. Dissertação de Mestrado na Área de Pesquisa de Teoria e História da Tradução. Universidade Federal de Santa Catarina, 2012

MAZER, M. C.. **Heartbreak House: People's Light & Theatre Company. Dramaturg's Note Bernard Shaw: a Brief Biography**. 1998. Disponível em : <http://www.english.upenn.edu/~cmazer/hhbio.html> > Acesso em: 04 de novembro de 2012

MICHAELIS: **Moderno Dicionário da Língua Portuguesa**. São Paulo: Melhoramentos, 1998.

MILTON, J. **O Clube do Livro e a tradução**. Bauru: Edusc, 2002.

MONTGOMERY, C. **Northern English dialects: A Perceptual Approach**. Sheffield: University of Sheffield, Unpublished PhD Thesis, 2006.

MUGGLESTONE, L.. **Shaw, Subjective Inequality, and the Social Meanings of Language in Pygmalion**. *The Review of English Studies*,

New Series, Vol. 44, No. 175 (Aug., 1993), pp. 373-385. Published by: Oxford University Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/517281>
Acesso em: 04 de Abril de 2012

NORD, C.. **Text Analysis in Translation: Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis**. Second Edition. London: Rodopi, 2006.

OXFORD – online dictionary (<http://oxforddictionaries.com/>)

PAGANINE, Carolina. **Três contos de Thomas Hardy: tradução comentada de cadeia de significantes, hipotipose e dialeto**. 2011. 365 p. Tese (doutorado). Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011. Disponível em: http://www.pget.ufsc.br/curso/teses/Carolina_Geaquinto_Paganine_-_Tese.pdf. Acesso em: 12/12/12.

PAVIS, P. **Theatre at the crossroads of culture**. London: Routledge, 1992.

_____. **The State of Current Theatre Research**. Université de Paris. *Applied Semiotics/Sémiotique appliquée* 1:3 (1997), 203-230 Disponível em: <http://french.chass.utoronto.ca/as-sa/ASSA-No3/Vol1.No3.Pavis.pdf> Acesso em 20/12/2012 11:30

PERINI, M. A. **Sofrendo a gramática: ensaios sobre a linguagem**. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1997.

PINTO, S. R. **O Teatro e as sua recepção quando o público impõe reescrita**. *Revista autor*, 2009. Acessado em 14/10/2012 através de: http://www.revistaautor.com/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=456:o-teatro-e-a-sua-recep-quando-o-pco-imp-reescrita-parte-ii&catid=22:cultura-e-sociedade&Itemid=41

_____, **Tradução No Vazio A Variação Linguística Nas Traduções Portuguesas De Pygmalion, De Bernard Shaw, E My Fair Lady De Alan Jay Lerner**. Lisboa, 2009. Tese (Doutorado) – Universidade De Lisboa Faculdade De Letras Centro De Estudos Comparatistas

PITHAN, Jacqueline. **Miroel Silveira - um homem de teatro no espírito do seu tempo**. 2010. Dissertação (Mestrado em Teoria e Pesquisa em Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27152/tde-17022011-122649/>>. Acesso em: 2013-02-29

PUURTINEN, T. **Syntax, Readability and Ideology in Children's Literature**. *META*, Montréal, v. 43, n° 4, p.524-533, 1998. Disponível em: <http://id.erudit.org/iderudit/003879ar>. Acessado em 14/10/2012

RODRIGUES, C. C.. **Tradução e diferença**. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

ROMANELLI, Sergio. **Análise descritiva das traduções brasileiras do conto The Black Cat de Edgar Allan Poe**. Revista Eletrônica Polidisciplinar Vãos, v. 1, p. 162-173, 2009.

SANTOS, Caroline Reis Vieira. **A tradução da fala do personagem Hagrid para o português brasileiro e português europeu no livro Harry Potter e a Pedra Filosofal: um estudo baseado em corpus**. Dissertação de Mestrado na Área de Pesquisa de Teoria e História da Tradução. Universidade Federal de Santa Catarina, 2010, 134 p.

SANTOS, J. P. **Miroel Silveira - um homem de teatro no espírito do seu tempo**. 2010. Dissertação (Mestrado em Teoria e Pesquisa em Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27152/tde-17022011-122649/>>. Acesso em: 06/11/2012.

SHAW, G. B. **B.Spartacus Educational**.
<http://www.spartacus.schoolnet.co.uk/Jshaw.htm>. Acesso em 03 de junho de 2010.

SHAW, G. B.. **Pygmalion**. New York. Dover Publications. 1994.

_____. **Pigmaleão**. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2007

_____. **Santa Joana e Pigmaleão**. Tradução de Dinah Silveira de Queiroz, Miroel Silveira e Fausto Cunha. Rio de Janeiro: Delta, 1964.

SILVEIRA, B. **A arte de traduzir**. 1. Ed. São Paulo: UNESP, 2004.

SNELL-HORNBY, Mary. **Translation Studies – An Integrated Approach**, Revised Edition. Amsterdam, John Benjamins, 1995, 170 p.

_____. **Translating multimodal texts**. The Turns of Translation Studies. Amsterdam: Benjamins, 2006. p. 84 – 90.

_____. Opera and Theater Translation. In: I. Kuhiwczak, Piotr. II. Littau, Karin. **Translating and interpreting**. Warwick: Cromwell Press Ltd., 2007, 106 - 119.

TOURY, G. The Nature and Roles of Norms in Translation. In: **Descriptive Translation Studies and Beyond**. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 1995, p 53-69.

TRUDGILL, P. **The dialects of England**. Blackwell: Oxford, 1999.

TURNER, Tramble T. **Bernard Shaw's 'Eternal' Irish Concerns**. Eire-Ireland, 57-69. 1986

UBERSFELD, A.. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

WILLIAMS, J.; CHESTERMAN, A.: **The Map: A Beginner's Guide to Doing Research in Translation Studies**. London: St. Jerome, 2002.

VENUTI, L.. **The Translator's Invisibility**. New York: Routledge, 1994.

_____. **Escândalos da tradução: por uma ética da diferença**. Trad. Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo. Bauru: EDUSC, 2002.

ANEXOS

ATO I

Pygmalion (G. Bernard Shaw)	Pigmalião (Miroel Silveira)	Pigmaleão (Millôr Fernandes)
<p>THE FLOWER GIRL. Nah then, Freddy: look wh' y' gowin, deah.</p> <p>FREDDY. Sorry [he rushes off].</p> <p>THE FLOWER GIRL [picking up her scattered flowers and replacing them in the basket] There's manners f' yer! Te-oo banches o voylets trod into the mad. [She sits down on the plinth of the column, sorting her flowers, on the lady's right. She is not at all an attractive person. She is perhaps eighteen, perhaps twenty, hardly older. She wears a little sailor hat of black straw that has long been exposed to the dust and soot of London and has seldom if ever been brushed. Her hair needs washing rather badly: its mousy color can hardly be natural. She wears a shoddy black coat that reaches nearly to her knees and is shaped to her waist. She has a brown skirt with a coarse apron. Her boots are much the worse for</p>	<p>A FLORISTA Oh, Zé! Não enxerga onde pisa?</p> <p>JOSÉ — Foi sem querer. (Afasta-se na disparada.)</p> <p>A FLORISTA (enquanto apanha as flôres caídas, que vai pondo na cesta) — Que sujeito errado! Mete um tranco na gente e depois pega a reta. Será impossível? Logo hoje, que eu ainda não ranquei a gaita de ninguém!</p> <p>A Florista vem abrigar-se à direita da Senhora. Não é uma pequena muito bonita. Deve ter 18 ou 20 anos. Sua roupa modesta já está meio gasta, o mesmo acontecendo com os sapatos. Sua pele parece haver-se habituado a to-das as intempéries. Está o mais limpa que pode; mas, em contraste com as senhoras elegantes que tem ao lado, parece bastante suja.</p> <p>A MÃE Como sabes que meu filho se chama José?</p>	<p>FLORISTA: Dirvagá cum a loça, Federico. Num inxerga não, hômi?</p> <p>FREDDY: Desculpe. (Sai correndo.)</p> <p>FLORISTA: (Recolhendo as flores e colocando-as de novo na cesta.) Qui inducação, qui modos, nossa senhora. Cincos burquês de mangnólias artolados na lama. (Senta-se no rebordo da coluna, escolhendo as flores que não se estragaram). Está à direita da senhora. Não é, em absoluto, uma figura romântica.</p> <p>Deve ter dezoito ou vinte anos, não mais que isso. Usa um pequeno chapéu de marinheiro, de palha preta, há anos exposto ao pó e à sujeira de Londres sem ter sido escovado uma única vez. O cabelo dela precisa de uma lavagem imediata: não é possível que essa cor de rato seja natural. Veste um casaco preto surrado, o qual lhe cai até os joelhos, apertando na cintura. Tem uma saia marrom e um avental</p>

<p>wear. She is no doubt as clean as she can afford to be; but compared to the ladies she is very dirty. Her features are no worse than theirs; but their condition leaves something to be desired; and she needs the services of a dentist].</p>	<p>A FLORISTA -- Ah! Então êsse cara é seu filho? Por que é que a madama não deu mais melhor educação pra êle? O danado caiu em cima de mim, me esmolambou com as flores e deu o pira. Mas a madama entra com algum, não entra?</p>	<p>ordinário. E calça botas sujas e velhas. É indubitável que essa jovem está tão limpa quanto é possível, em suas condições; mas, comparada com as duas mulheres, está sujíssima. Seus traços também não são piores do que os das duas mulheres; mas o estado em que se encontram é deplorável. Sem falar que precisa imediatamente dos cuidados de um dentista.)</p>
<p>THE MOTHER. How do you know that my son's name is Freddy, pray?</p>	<p>A FILHA -- Nada disso, mamãe. Era só o que faltava.</p>	<p>MÃE: COMO é que você sabe que meu filho se chama Frederico?</p>
<p>THE FLOWER GIRL. Ow, eez ye-ooa san, is e? Wal, fewd dan y' de-ooty bawmz a mather should, eed now bettern to spawl a pore gel's flahrzn than ran awy atbaht pyin. Will ye-oo py me f'them? [Here, with apologies, this desperate attempt to represent her dialect without a phonetic alphabet must be abandoned as unintelligible outside London.]</p>	<p>A MÃE -- Clara, isso é comigo! Tens aí dinheiro trocado? A FILHA --' Só tenho uma nota de vinte.</p>	<p>FLORISTA: Ah, a sinhora é a mãe do moço? Mãe boa, hein, qui insina êssis modus pru filho; bota as fror tudo no artolero i corri sim nim pargá. A madama vai pargá. A madama vai pargá meus prijuízo?</p>
<p>THE DAUGHTER. Do nothing of the sort, mother. The idea!</p>	<p>A FLORISTA (esperançosa) — Deixa, Madama; um peru eu troco.</p>	<p>[Atenção: aqui, o autor da peça, Bernard Shaw, que até este momento vinha procurando vagamente transformar em sinais gráficos a fala cockney do personagem, desiste e diz textualmente: "Esta tentativa desesperada de reproduzir essa linguagem, sem um alfabeto especial correspondente, deve ser abandonada, porque é</p>
<p>THE MOTHER. Please allow me, Clara. Have you any pennies?</p>	<p>A MÃE (A Clara) — Dá-me então a nota. (Clara entrega-a de má vontade. À florista:) Toma.</p>	<p>Muito obrigada, madama. CLARA Pede o trôco, mamãe. O cêsto todo não vale o que você deu. A MÃE Chê, Clara, que estás desinquieta hoje! (À Florista:) — Podes ficar com o trôco. A FLORISTA Que mão aberta! Madama sempre</p>
<p>THE DAUGHTER. No. I've nothing smaller than sixpence.</p>	<p>A FLORISTA Muito obrigada, madama. CLARA Pede o trôco, mamãe. O cêsto todo não vale o que você deu. A MÃE Chê, Clara, que estás desinquieta hoje! (À Florista:) — Podes ficar com o trôco. A FLORISTA Que mão aberta! Madama sempre</p>	<p>abandonada, porque é</p>
<p>THE FLOWER GIRL [hopefully] I can</p>	<p>aberta! Madama sempre</p>	<p>abandonada, porque é</p>

<p>give you change for a tanner, kind lady.</p>	<p>faz ponto por aqui,</p>	<p>totalmente ininteligível fora de Londres". E G B. S</p>
<p>THE MOTHER [to Clara] Give it to me. [Clara parts reluctantly]. Now [to the girl] This is for your flowers.</p>	<p>é? A MÃE Bueno. Agora responde: como é que sabes o nome do meu</p>	<p>filho? S passa a escrever as falas em inglês normal, deixando a cargo dos atores transformar essas falas em cockney. O diretor brasileiro tem que</p>
<p>THE FLOWER GIRL. Thank you kindly, lady.</p>	<p>A FLORISTA Eu não sei o nome dêle!</p>	<p>considerar fundamentalmente esse problema. A peça</p>
<p>THE DAUGHTER. Make her give you the change. These things are only a penny a bunch.</p>	<p>A MÃE Eu escutei quando disseste "Oh, Zél Não en xerga onde pisa?" Não me queiras enganar!</p>	<p>é, basicamente, o problema da marginalização de pessoas que, dentro de uma comunidade, fariam outra língua — isto é, uma língua tida por ignorante, rude —, o que lhes impede o acesso social.</p>
<p>THE MOTHER. Do hold your tongue, Clara. [To the girl]. You can keep the change.</p>	<p>A FLORISTA Eu lá quero enganar a senhora? Quando a gente quer</p>	<p>O tradutor avisa que é impossível, claro, traduzir cockney para o português. Por outro lado não há a possibilidade de adaptação da peça pelo fato de que, no Brasil, não existe nenhum problema lingüístico que se aproxime do criado por uma linguagem dialetal.</p>
<p>THE FLOWER GIRL. Oh, thank you, lady.</p>	<p>a gente quer adoçar um cara, a gente chama: "Como vai, Chico!" ou então: "Alô, Zél!" (Senta-se junto da sua cesta.)</p>	<p>Assim, o tradutor tentará criar uma língua que, não sendo de parte alguma, possa sugerir a idéia do cockney, uma forma de baixeza lingüística que faz com que representantes da elite repilam ligações mais íntimas (ligações sociais simples, quanto mais casamento!) com</p>
<p>THE MOTHER. Now tell me how you know that young gentleman's name.</p>	<p>CLARA E a senhora lhe deu vinte cruzeiros! Bem feito, quem mandou desconfiar do José?</p>	
<p>THE FLOWER GIRL. I didn't.</p>	<p>Retira-se indignada, mais para o interior da marquise. Um cavalheiro já de certa idade, de aspecto marcial e ar amável, entra correndo para abrigar-se. Escorre água de seu guarda-chuva. Suas calças estão tais quais as de José. Está de smoking e traz capa.</p>	
<p>THE MOTHER. I heard you call him by it. Don't try to deceive me.</p>	<p>Retira-se indignada, mais para o interior da marquise. Um cavalheiro já de certa idade, de aspecto marcial e ar amável, entra correndo para abrigar-se. Escorre água de seu guarda-chuva. Suas calças estão tais quais as de José. Está de smoking e traz capa.</p>	
<p>THE FLOWER GIRL [protesting] Who's trying to deceive you? I called him Freddy or Charlie same as you might yourself if you was talking to a stranger and wished to be pleasant. [She sits down beside her</p>		

<p>basket].</p> <p>THE DAUGHTER. Sixpence thrown away! Really, mamma, you might have spared Freddy that. [She retreats in disgust behind the pillar].</p> <p>An elderly gentleman of the amiable military type rushes into shelter, and closes a dripping umbrella. He is in the same plight as Freddy, very wet about the ankles. He is in evening dress, with a light overcoat. He takes the place left vacant by the daughter's retirement.</p> <p>THE GENTLEMAN. Phew!</p> <p>THE MOTHER [to the gentleman] Oh, sir, is there any sign of its stopping?</p> <p>THE GENTLEMAN. I'm afraid not. It started worse than ever about two minutes ago. [He goes to the plinth beside the flower girl; puts up his foot on it; and stoops to turn down his trouser ends].</p> <p>THE MOTHER. Oh, dear! [She retires sadly and joins her daughter].</p> <p>THE FLOWER GIRL [taking advantage of the military</p>	<p>Coloca-se no lugar que Clara deixou vazio.</p> <p>O CAVALHEIRO -Que chuva! Que chaparrão!</p> <p>A MÃE E tão despacito não pára.</p> <p>O CAVALHEIRO - É o que receio. Pareceu-me que ia arribar, mas já desandou a chover outra vez.</p> <p>A MÃE - Santa Maria! (Recua tristemente e junta-se a Clara.)</p> <p>A FLORISTA - (tratando de entabular conversa com o cavaleiro) — Quando o mólho cai assim, é sinal que acaba logo. Como é, general? Pode sê um buquêzinho ou tá difícil?</p> <p>O CAVALHEIRO Não tenho trocado, rapariga.</p> <p>A FLORISTA Entra com a grana que o trôco eu arrumo.</p> <p>O CAVALHEIRO Trocas uma nota de cem? Não tenho menos.</p> <p>A FLORISTA Ah! Se eu tivesse uma vaca! Fica com uma florzinha, vá. Só cinco mangos, general!</p>	<p>pessoas tão ignorantes. Para que essa tradução tenha efeito, é necessária a colaboração profunda de diretor e atores. O que inclui não transformar as palavras em nenhum sotaque regional (nordestino, gaúcho ou semelhante) reconhecível pelo público. Nada disso. A linguagem deve ser apenas estranha, com uma conotação, claro, de grossa incultura. Aqui e ali o público poderá reconhecer formas e maneiras de dizer universais, mas não deve poder localizar nenhuma delas.]</p> <p>FILHA: Não faz isso não, mãe! A idéia dela!</p> <p>MÃE: Deixa, Clara. Você tem algum trocado aí?</p> <p>FLORISTA: (Esperançosa.) Eu tenho u distrocado, dona.</p> <p>MÃE: (Pra Clara.) Me dá. (Clara dá o dinheiro a ela, relutante.) (Pra florista.) Pega aí. É pra pagar as tuas flores.</p> <p>FLORISTA: Eu munto a argradeço, madama.</p> <p>FILHA: Ela não vai dar o troco? Essas flores custam um penny a dúzia.</p> <p>MÃE: Quer calar a boca um instantinho,</p>
---	--	--

<p>gentleman's proximity to establish friendly relations with him]. If it's worse it's a sign it's nearly over. So cheer up, Captain; and buy a flower off a poor girl.</p> <p>THE GENTLEMAN. I'm sorry, I haven't any change.</p> <p>THE FLOWER GIRL. I can give you change, Captain,</p> <p>THE GENTLEMEN. For a sovereign? I've nothing less.</p> <p>THE FLOWER GIRL. Garn! Oh do buy a flower off me, Captain. I can change half-a-crown. Take this for tuppence.</p> <p>THE GENTLEMAN. Now don't be troublesome: there's a good girl. [Trying his pockets] I really haven't any change—Stop: here's three hapence, if that's any use to you [he retreats to the other pillar].</p> <p>THE FLOWER GIRL [disappointed, but thinking three halfpence better than nothing] Thank you, sir.</p> <p>THE BYSTANDER [to the girl] You be careful: give him a flower for it. There's a bloke here</p>	<p>O CAVALHEIRO Ora, não me enfades! Já te disse que não tenho trocado. (Apalpa os bolsinhos) — Não disse? Ora essa! Cá tenho mil réis, se é que servem para algo. (Dá-lhe o dinheiro.)</p> <p>A FLORISTA Micharia eu não vendo, coronel. Comigo é só de cachorrinho pra cima.</p> <p>UM ESPECTADOR - Tome tento, môça, é melhor dar alguma flor pelo dinheiro, porque ali tem um sujeito tomando nota de tudo o que a gente está dizendo. (Todos se voltam para olhar o homem que está tomando notas.)</p>	<p>Clara? (À florista.) Guarda o troco.</p> <p>FLORISTA: Oh, munto obrigado, madama.</p> <p>MÃE: Agora me diz como é que você sabia o nome do meu filho.</p> <p>FLORISTA: Eu num sabia.</p> <p>MÃE: E eu não ouvi você dizer o nome dele? Está querendo me enganar por quê?</p> <p>FLORISTA: (Protestando.) Quim é qüi tá enganano a sinhora? Chamei êli di Fredinho ô di Carlinho cumu si faria prum istranho guano si quê sê argradávi.</p> <p>FILHA: Seis pence jogados fora! Ah, mãe, a senhora bem podia ter poupado isso a Freddy. (Esconde-se, aborrecida, por trás da coluna. Um senhor de idade, com ar fino, tipo simpático de militar aposentado, corre pro abrigo, fechando um guarda-chuva. Está na mesma condição de Freddy, bastante molhado. Veste-se a rigor, com uma capa leve. Fica no lugar que a filha deixou vago.)</p> <p>CAVALHEIRO: Puxa!</p> <p>MÃE: (Pro cavalheiro.) O senhor</p>
---	---	---

<p>behind taking down every blessed word you're saying. [All turn to the man who is taking notes].</p>		<p>acha que ainda vai durar muito, essa chuva?</p> <p>CAVALHEIRO: Eh! (Como quem diz: "Vai!".) Está engrossando ainda mais, agora. Piorou mesmo. (Aproxima-se da florista. Põe o pé no plinto da coluna. Curva-se pra enrolar a bainha da calça.)</p> <p>MÃE: Ai, meu Deus. (Afasta-se para junto da filha.)</p> <p>FLORISTA: (Aproveitando-se da aproximação do cavalheiro de aspecto militar para estabelecer intimidade com ele.) Si piorô daí só pode melhorar. Qué dizê, coronér, u sinhô dévi ficá contenti i comprá uma fror da poubre frorista.</p> <p>CAVALHEIRO: Não posso. Lamento. Não tenho nenhum trocado.</p> <p>FLORISTA: Eu dô u distroco, Coronér.</p> <p>CAVALHEIRO: Você troca um soberano? É o menor que eu tenho.</p> <p>FLORISTA: Poucha! Compra uma fror di mim, Coronér. Eu distroco até meia coroa. Oh; pur dois pence.</p> <p>CAVALHEIRO: Fica boazinha e não insiste: está bem? (Remexe nos bolsos) Realmente não tenho</p>
--	--	---

		<p>nenhum trocado. Opa! Achei. Três níqueis. Serve? (Afasta-se pra outra coluna.)</p> <p>FLORISTA: (Desapontada mas achando que, afinal, três níqueis é melhor do que nada.) Orbrigado.</p> <p>HOMEM: Ti cuida: dá uma fror pra êh. Tem um tira aí ditrás inscreveno tudas as parlavras qui tu diz. (Todos se viram pro homem que toma notas.)</p>
--	--	--

Pygmalion (G.Bernard Shaw)	Pigmalião (Miroel Silveira)	Pigmaleão (Millôr Fernandes)
<p>THE FLOWER GIRL [springing up terrified] I ain't done nothing wrong by speaking to the gentleman. I've a right to sell flowers if I keep off the kerb. [Hysterically] I'm a respectable girl: so help me, I never spoke to him except to ask him to buy a flower off me. [General hubbub,</p> <p>mostly sympathetic to the flower girl, but deprecating her excessive sensibility. Cries of Don't start hollerin. Who's hurting you? Nobody's going to touch you. What's the good of fussing? Steady on. Easy, easy,</p>	<p>A FLORISTA (<i>aterrorizada</i>) — <i>Ué!</i> Eu não estou acharcando ninguém! Eu pago licença pra vender flor na rua! (<i>Nervosamente</i>) — Seja ligação, môço, eu só meti as papas no general para ver se êle comprava uma florzinha, não foi? (<i>A todos</i>) — Não foi? Eu sou família, não vai agora me encanar só porque o homem me deu um cruza.</p> <p><i>Movimento geral. Perguntas. Confusão.</i></p> <p>O HOMEM DAS NOTAS (<i>adianta-se e vê reunirem-se em to</i></p> <p>UM ESPECTADOR — <i>É fato, êle não é o que a gente pensa. Espia o sapato dêle. Não é sapato de araque, não. (Explicando ao homem das notas) — Ela estava imaginando que o Sr. era</i></p>	<p>FLORISTA: (Se levantando aterrorizada.) Eu num fiz nada! Qui é qui tem di errado farlá cum u moço? Tenho direito di vendê minhas fror onde quizê, a num sê na carçada. (Histérica.) Eu sô uma moça direita. Só falei pra êli comprá uma fror di mim. (Há um bruaáá de gente falando ao mesmo tempo, de modo geral</p>

<p>etc., come from the elderly staid spectators, who pat her comfortingly.</p>	<p><i>araque, não sabe?</i></p>	<p>a favor da</p>
<p>Less patient ones bid her shut her head, or ask her roughly what is</p>	<p>HOMEM DAS</p>	<p>moça, só</p>
<p>wrong with her. A remoter group, not knowing what the matter is, crowd</p>	<p><i>NOTAS (subitamente interessado) Ara-</i></p>	<p>excesso de</p>
<p>in and increase the noise with question and answer: What's the row?</p>	<p><i>que? O que quer dizer araque?</i></p>	<p>sensibilidade da parte dela.</p>
<p>What she do? Where is he? A tec taking her down. What! him? Yes: him</p>	<p>ESPECTADOR</p>	<p>Gritos de</p>
<p>over there: Took money off the gentleman, etc. The flower girl,</p>	<p><i>(incapaz de dar exata explicação) — Ara-</i></p>	<p>"Deixa de</p>
<p>distraught and mobbed, breaks through them to the gentleman, crying</p>	<p><i>que? ora . . . ora. . .</i></p>	<p>faniquito, dondoca".</p>
<p>mildly] Oh, sir, don't let him charge me. You dunno what it means to</p>	<p><i>Araque é um tira, essa é boa! Uma espécie de empregado de dona Justa.</i></p>	<p>"Ninguém qué ti farzê nada!"</p>
<p>me. They'll take away my character and drive me on the streets for</p>	<p>A FLORISTA (sempre receosa, e continuando o escândalo)</p>	<p>"Tem alguém ti chatiano?"</p>
<p>speaking to gentlemen. They--</p>	<p><i>— Juro que não fiz nada!</i></p>	<p>"Pára com êssi frozô todo".</p>
<p>THE NOTE</p>	<p>HOMEM DAS NOTAS</p>	<p>"Ta cum dô de barriga, sensitiva?"</p>
<p>[coming forward on her right, the rest crowding after</p>	<p><i>(com autoridade, mas de bom humor) — Cale a bôca! Eu lá tenho ar de policia?</i></p>	<p>"Carma, garota." Vêm dos vários setores. Os</p>
<p>him] There, there, there, there! Who's hurting you, you silly girl?</p>	<p>A FLORISTA (longe de tranquilizar-se) — Então, o que é que está rabiscando aí? Deixe eu ver. (O Homem das notas abre o caderninho e põe bem no nariz dela. Os outros também querem ler e se precipitam.) — Vôte! Não pesco neca!</p>	<p>mais velhos tentam mesmo acalmá-la. Os</p>
<p>What do you take me for?</p>	<p>HOMEM DAS NOTAS</p>	<p>mais impacientes mandam que ela cale o bico ou perguntem, grosseiramente,</p>
<p>THE BYSTANDER. It's all</p>	<p><i>Mas eu entendo. (Lê, repra</i></p>	<p>por que ela não vai reclamar noutra freguesia. Um grupo mais distante, não sabendo o que é que há, vai-se aproximando, aumentando o barulho e a confusão: "Quí foi qui</p>
	<p><i>duzindo com exatidão a pronúncia da florista) — "Como é,</i></p>	
	<p><i>general? Pode ser um buquêzinho ou tá difícil?"</i></p>	
	<p>A FLORISTA (muito aflita) — Então êle não é general? (Ao "General") — Não deixe me encanar só por uma palavrinha à-toa!</p>	
	<p>CAVALHEIRO Mas</p>	

<p>right: he's a gentleman: look at his boots.</p> <p>[Explaining to the note taker] She thought you was a copper's nark, sir.</p> <p>THE NOTE TAKER [with quick interest] What's a copper's nark?</p> <p>THE BYSTANDER [inept at definition] It's a--well, it's a copper's nark, as you might say. What else would you call it? A sort of informer.</p> <p>THE FLOWER GIRL [still hysterical] I take my Bible oath I never said a word--</p> <p>THE NOTE TAKER [overbearing but good-humored] Oh, shut up, shut up. Do I look like a policeman</p>	<p><i>ninguém vai-te prender! (Ao Homem das Notas) — Tôda gente viu que a rapariga não me queria mal algum rno de si os outros todos) — O sua cretina, quem você está pensando que eu sou?</i></p>	<p>arconteceu?" "O que é que ela fez?" "Ele fugiu?" "Um tira quis levá ela." "Onde?" "Aqui." "Olha êli ali." "Qual?" "Aquele ali." "Ela robô u cavalheiro qui ia passar..." etc.</p> <p>FLORI STA: (Empurrando as pessoas pra se aproxi-mar do homem que toma notas. Chora copiosamente.) Meu sinhô, num dexa êli dá queixa di mim, pur farvô. U sinhô sabi o qüi isso é? Êlis vão tirá minha licença di mim i me deixá na rua da amalgura. Só pruque eu farlei pru coronér comprá uma fror, só pur isso. Êlis...</p> <p>TOMA DOR DE NOTAS: (Avançando pela direita dela. O resto vem atrás</p>
---	--	---

		dele.) Hei, hei, hei! Ninguém está querendo tirar nada de você, mulher boba! Está pensando que eu sou o quê?
--	--	--

Pygmalion (G. Bernard Shaw)	Pigmalião (Miroel Silveira)	Pigmaleão (Millôr Fernandes)
<p>THE NOTE TAKER. Never you mind. They did. [To the girl] How do you come to be up so far east? You were born in Lisson Grove.</p> <p>THE FLOWER GIRL [appalled] Oh, what harm is there in my leaving Lisson Grove? It wasn't fit for a pig to live in; and I had to pay four-and-six a week. [In tears] Oh, boo—hoo—oo—</p> <p>THE NOTE TAKER. Live where you like; but stop that noise.</p> <p>THE GENTLEMAN [to the girl] Come, come! he can't touch you: you have a right to live where you please.</p> <p>A SARCASTIC BYSTANDER [thrusting himself between the note taker and the gentleman] Park Lane, for instance. I'd like to go into the</p>	<p>O HOMEM DAS NOTAS Não interessa. O que interessa é saber que isso é verdade. (À florista:) — Como é que você se arranja para vir de tão longe? Você nasceu no morro do Querosene.</p> <p>A FLORISTA (aterrorizada) — Eu sou mesmo de lá! Mas o senhor não vai pôr multa por isso, vai? Já faz tempo que desguiei do morro. Melhorei muito! Agora ando no Estácio. Pago sessenta pilas por um apartamento no porão! (chorando.) Eu sou família! . . .</p> <p>O HOMEM DAS NOTAS More onde quiser, contanto que pare com êsse barulho indecente!</p> <p>A FLORISTA (caindo em melancólica meditação, com a cabeça inclinada para o cêsto, falando para si</p>	<p>TOMADOR DE NOTAS: Esquece isso. Você é ou não é de Norfolk? (Pra moça.) E você, como é que veio bater aqui? Você nasceu em Lisson Grovo.</p> <p>FLORISTA: (Assombrada e assustada.) Qui é qui tem di errado eu nascê im Lirsson Grouvi? Lá um dava nim prum porco virvê bem, aquele chiquero. I mi coubravum quatros pence pur semana. (Chorando.) Oh-buuuuu-Oh-buuuuu...</p> <p>TOMADOR DE NOTAS: Pelo amor de Deus, mora onde bem entender, mas pára com esse berreiro.</p> <p>CAVALHEIRO: Vamos, vamos, menina. Ele não vai fazer nada com você. Você tem direito de morar onde quiser.</p> <p>TRANSEUNTE SARCÁSTICO: (Metendo-se entre o tomador de notas e o</p>

<p>Housing Question with you, I would.</p> <p>THE FLOWER GIRL [subsiding into a brooding melancholy over her basket, and talking very low-spiritedly to herself] I'm a good girl, I am.</p>	<p>mesma, enquanto se senta num degrau:) — Eu sou família, juro, eu é que sei!</p>	<p>cavalheiro.) No Palácio de Buckingham, por exemplo. Será que tem mesmo o direito, cavalheiro? Eu gostaria de discutir os problemas de habitação popular com Vossa Excelência.</p> <p>FLORISTA: (Caindo numa pesada melancolia, curvando-se sobre a cesta de flores e falando pra si mesma.) Eu sô uma boa rarpariga, juro. Eu sô.</p>
---	--	--

ATO II

Pygmalion (G. Bernard Shaw)	Pigmalião (Miroel Silveira)	Pigmaleão (Millôr Fernandes)
<p>PICKERING [gently] What is it you want, my girl?</p> <p>THE FLOWER GIRL. I want to be a lady in a flower shop stead of selling at the corner of Tottenham Court Road. But they won't take me unless I can talk more genteel. He said he could teach me. Well, here I am ready to pay him--not asking any favor--and he treats me as if I was dirt.</p> <p>MRS.</p>	<p>GUIMARÃES (com gentileza) — Vamos, menina, diga aquilo que quer.</p> <p>A FLORISTA -- Quero arrumar um emprêgo nessas lojas de flor, em vez de andar vendendo por ai. Mas ninguém me aceita porque eu não sapeco o verbo em condições. E êle disse que era capaz de me ensinar... Eu pago, não estou pedindo favor, e êle me trata pior que cachorro. Eu pago...</p> <p>HENRIQUE -- Quanto?</p> <p>A FLORISTA (subitamente vitoriosa)</p>	<p>PICKERING: (<i>Delicadamente.</i>) Mas, o que é que você quer, afinal?</p> <p>FLORISTA: Eu queru sê uma dama numa loja de frores invés di vendê elas nu meio da rua. Mas ninguém vai mi querê falando feito burra. Tenhu qüi arprendê a falará. Êli prozô qüi pudia mi insiná. leu vim — tô qüereno pargá; não tô pidindo farvô não. Mais êli mi trata cumo si eu fosse uma táubua.</p> <p>Sra. PEARCE: Como é que uma</p>

<p>PEARCE. How can you be such a foolish ignorant girl as to think you could afford to pay Mr. Higgins?</p>	<p>— Ah! Falou em gaita a escrita muda, hein? Já está querendo de volta um pouco da granulina que me deu ontem! (Baixando a voz, confidencial) — Ontem tu estava um bocado escabrio, ahn?</p>	<p>moça tola e ignorante como você acha que pode pagar o professor Higgins?</p>
<p>THE FLOWER GIRL. Why shouldn't I? I know what lessons cost as well as you do; and I'm ready to pay.</p>	<p>HENRIQUE (imperiosamente) — Sente-se.</p>	<p>FLORISTA: Achano. Pruque não? Só a sinhora sabi qui linção custa caro? Eu pargo.</p>
<p>HIGGINS. How much?</p>	<p>A FLORISTA Isso é cantada?</p>	<p>HIGGINS: Quanto?</p>
<p>THE FLOWER GIRL [coming back to him, triumphant] Now you're talking! I thought you'd come off it when you saw a chance of getting back a bit of what you chucked at me last night. [Confidentially] You'd had a drop in, hadn't you?</p>	<p>HENRIQUE (berrando) — Sente-se!</p>	<p>FLORISTA: (<i>Voltando-se pra ele, triunfante.</i>) Ah, uvuiu farlá em dinhêro! Sarbia qüi o sinhô não ia predê casião di pergá di volta argum du dinheiro qüi mi jogô onti. (<i>Confidencialment e.</i>) Tava um poqüinho mamado, num tava?</p>
<p>HIGGINS [peremptorily] Sit down.</p>	<p>D. CÂNDIDA (com severidade) — Senta, minha filha. Vai fazendo o que te disserem. (Puxa uma cadeira para ela.)</p>	<p>HIGGINS: (<i>Peremptório.</i>) Senta aí.</p>
<p>THE FLOWER GIRL. Oh, if you're going to make a compliment of it--</p>	<p>A FLORISTA Eu vou pirar. (Fica de pé, intimidada e cheia de raiva.)</p>	<p>FLORISTA: Ah, si u sinhô archa qui é assim qüi uma pessoa inducada...</p>
<p>HIGGINS</p>	<p>GUIMARÃES (cortêsmente) — Tenha a bondade de sentar-se</p>	<p>HIGGINS: (<i>Trovejando.</i>) Senta aí!!! Si. PEARCE: (<i>Com seriedade.</i>) Senta aí, moça. Faz o que lhe mandam.</p>
	<p>A FLORISTA -- Obrigada, seu general. (<i>Senta-se e olha para o coronel com gratidão.</i>)</p>	<p>FLORISTA: Ah-ah-ow-oo! (<i>Continua em pé, meio por rebeldia, meio por desorientação.</i>)</p>
	<p>HENRIQUE -- Como é que você se chama?</p>	<p>PICKERING: (<i>Extremamente cortês.</i>)</p>
	<p>A FLORISTA</p>	

<p>[thundering at her] Sit down.</p> <p>MRS. PEARCE [severely] Sit down, girl. Do as you're told. [She places</p> <p>the stray chair near the hearthrug between Higgins and Pickering, and stands behind it waiting for the girl to sit down].</p> <p>THE FLOWER GIRL. Ah--ah--ah--ow-- ow--oo! [She stands, half rebellious, half bewildered].</p> <p>PICKERING [very courteous] Won't you sit down?</p> <p>LIZA [coyly] Don't mind if I do. [She sits down. Pickering returns to the hearthrug].</p> <p>HIGGINS. What's your name?</p> <p>THE FLOWER GIRL. Liza Doolittle.</p>	<p>Elisa. HENRIQUE (<i>ríspido</i>) — Elisa do quê?</p> <p>A FLORISTA -- Elisa Garapa.</p>	<p>Quer fazer a nímia gentileza de sentar-se, senhorita? (<i>Coloca a ca- deira perto do tapete, junto à lareira, entre ele e Higgins.</i>)</p> <p>LIZA: (<i>Com recato.</i>) Tá bão. (<i>Senta. Pickering volta a seu lugar.</i>)</p> <p>HIGGINS: Qual é o teu nome? FLORISTA: Liza Doolittle.</p>
<p>Pygmalion (G. Bernard Shaw)</p> <p>HIGGINS.</p>	<p>Pigmalião (Miroel Silveira)</p> <p>HENRIQUE --</p>	<p>Pigmaleão (Millôr Fernandes)</p> <p>HIGGINS:</p>

<p>Come back to business. How much do you propose to pay me for the lessons?</p> <p>LIZA. Oh, I know what's right. A lady friend of mine gets French lessons for eighteenpence an hour from a real French gentleman. Well, you wouldn't have the face to ask me the same for teaching me my own language as you would for French; so I won't give more than a shilling. Take it or leave it.</p> <p>HIGGINS [walking up and down the room, rattling his keys and his cash in his pockets] You know, Pickering, if you consider a shilling, not as a simple shilling, but as a percentage of this girl's income, it works out as fully equivalent to sixty or seventy guineas from a millionaire.</p>	<p>Miséria de nome! Elisa Garapa, quanto você me quer pagar pelas aulas?</p> <p>ELISA - Tu não me tapeia no preço, não. Olhe, uma conhecida minha, sabe? . . . da fulerage... tá aprendendo francês que é pra levar melhor os otário na conversa. O professor dela é francês, no duro. E cobra vinte mangos por hora. O senhor não pode pedir a mesma coisa pra me ensinar brasileiro, pode? (Com <i>decisão</i>) — Dou dez pilas cada lição. Topa ou não topa?</p> <p>HENRIQUE (<i>passando ao longo da sala, enquanto faz ti-fintar as chaves e as moedas que tem no bolso</i>) — Coronel, se considerarmos o cruzeiro não como um simples cruzeiro, mas em relação ao que ela ganha, chega-se à conclusão de que equivale ao conto de réis do milionário.</p>	<p>Falando de negócios; quanto você pretende me pagar pelas lições?</p> <p>LIZA: Ah, eu sarbia! Uma corlega minha tem lição di francês dum francês meismo, pur dizoitos <i>pence</i> cada hora. Craro qüi u sinhô num vai qüerê u mesmu pra mi insiná minha propria língua; qüé dizê, eu lhi pagu um <i>shilling</i> cada hora nim mais um níque: é pergá, ô largá. Mais num tenho.</p> <p>HIGGINS: (<i>Indo e vindo pelo aposento, fazendo soar as chaves e as moedas no bolso.</i>) Sabe, Pickering, se considerarmos um <i>shilling</i> não como um <i>shilling</i> apenas, mas como uma percentagem da renda desta jovem, é fácil concluir que esse <i>shilling</i> equivale a mil de um milionário...</p>
--	--	--

Pygmalion (G.Bernard Shaw)	Pigmalião (Miroel Silveira)	Pigmaleão (Millôr Fernandes)
LIZA. Oh, you are real good. Thank	ELISA -- Muito obrigada, general! O	LIZA: Oh, u sinhô, sim, é um hõmi

<p>you, Captain.</p>	<p>senhor é um bocado liga.</p>	<p>bão. Obrigado, coronér.</p>
<p>HIGGINS [tempted, looking at her] It's almost irresistible. She's so deliciously low—so horribly dirty—</p>	<p>HENRIQUE (visivelmente tentado, olhando para Elisa) — Sua proposta é quase irresistível. Esta pequena é tão deli- ciosamente vulgar! Tão sem asseio!</p>	<p>HIGGINS: (Tentado, olhando pra ela.) É quase irresistível. Tão deliciosamente vulgar — tão horrorosamente porca...</p>
<p>LIZA [protesting extremely] Ah—ah—ah—ah— ow—ow—oooo!!! I ain't dirty: I washed my face and hands afore I come, I did.</p>	<p>ELISA (protestando veementemente) — Êh! Êh! Antes de vim pra cá lavei o rosto, lavei as mãos, lavei tudo! Na batata!</p>	<p>LIZA: (Num extremo protesto.) Ah- Ah-ah-ah-ow-oo-oo!!! Eu num sô porca. Larvei a cara e as mões pra vim aqui, juro.</p>
<p>PICKERING. You're certainly not going to turn her head with flattery, Higgins.</p>	<p>GUIMARÃES (rindo) — Não é com vinagre que se apa- nham mósas, professor. Mais tato, menos precipitação!</p>	<p>PICKERING: Acho que com essa espécie de lisonjas, você não vai mudar o comportamento dela, Higgins.</p>
<p>MRS. PEARCE [uneasy] Oh, don't say that, sir: there's more ways than one of turning a girl's head; and nobody can do it better than Mr. Higgins, though he may not always mean it. I do hope, sir, you won't encourage him to do anything foolish.</p>	<p>D. CÂNDIDA (mal à vontade) — Coronel Guimarães, espero que o Sr. não anime o professor a fazer alguma loucura.</p>	<p>SRA. PEARCE: (Pouco à vontade.) Não aposte nisso, coronel. Ninguém sabe ser mais lisonjeiro do que o professor, mesmo quando faz tudo ao contrário. Es- pero que o senhor tenha bom senso e não o encoraje em suas loucuras.</p>
<p>HIGGINS [becoming excited as the idea grows on him] What is life but a series of inspired follies? The difficulty</p>	<p>HENRIQUE -- A vida o que é se não uma série de loucuras inspiradas? O difícil é encontrar oportunidade para praticá-las. Coronel Guimarães! Nunca se deve perder uma oportunidade, quando ela aparece. Eu vou transformar esta mambembe numa verdadeira dama!</p>	<p>HIGGINS: (Excitado, à medida que a idéia toma conta dele.) Que é a vida senão uma tentativa de organizar a loucura? O problema é não perder as oportunidades — elas não chegam a toda</p>

<p>is to find them to do. Never lose a chance: it doesn't come every day. I shall make a duchess of this draggletailed guttersnipe.</p>	<p>ELISA (protestando contra a classificação) — Êh! Êh! Êh!</p>	<p>hora. Vou transformar numa bela duquesa esta fedorenta ratazana de sarjeta.</p>
<p>LIZA [strongly deprecating this view of her] Ah—ah—ah—ow—ow—oo!</p>	<p>HENRIQUE (entusiasmando-se) — Isso! Dentro de seis meses, dentro de três meses, se ela tiver bom ouvido e facilidade de dição, eu serei capaz de apresentá-la seja onde fôr, fazendo-a passar por seja quem fôr... Vamos começar hoje mesmo . . . agora, neste instante! Oh! Cândida, leve-a e dê-lhe um bom banho. Limpe-a todinha. Use bicarbonato, ou, se fôr preciso, até soda cáustica.</p>	<p>LIZA: (Protesto veemente contra essa visão a seu respeito.) Ah-Ah-Ah-ow-o!</p>
<p>HIGGINS [carried away] Yes: in six months—in three if she has a good ear and a quick tongue—I'll take her anywhere and pass her off as anything. We'll start today: now! this moment! Take her away and clean her, Mrs. Pearce. Monkey Brand, if it won't come off any other way. Is there a good fire in the kitchen?</p>	<p>D. CÂNDIDA: Mas, professor . . .</p>	<p>HIGGINS: (Inspirado.) Em apenas seis meses! Em três, se ela tiver um bom ouvido e uma língua ágil. Em seis meses eu a levarei a qualquer parte e a farei passar por quem quiser. Vamos começar hoje: agora! Neste mes-mo instante. Leve-a daqui, madame Pearce, e dê-lhe um bom banho. Com soda cáustica, se a sujeira não sair de outra maneira. O fogo da cozinha está aceso?</p>
<p>MRS. PEARCE [protesting]. Yes; but—</p>	<p>HENRIQUE (com ímpeto) — Não quero mas aqui. Tire-lhe a roupa e queime-a tôda. Telefone para uma casa de modas e mande vir imediatamente um enxoval completo. Enquanto as roupas não chegam, envolva-a em papel de embrulho.</p>	<p>SRA. PEARCE: (Protestando.) Está, mas...</p>
<p>HIGGINS [storming on] Take all her clothes off and burn them. Ring up Whiteley or somebody for new ones. Wrap her up in brown paper till they come.</p>	<p>ELISA Com que intenção? Olhe que eu sou família!</p>	<p>HIGGINS: (Incontrolável.) Tire todas as roupas dela e jogue no fogo. Telefone para Whiteley, ou qualquer outra loja, e mande vir roupas novas. Enquanto a rou-pa não chega, ela pode ser enrolada em papel de em-brulho.</p>
<p>LIZA. You're</p>	<p>HENRIQUE --- Aqui não precisamos do seu pudor de morro.</p>	<p>LIZA: U sinhô</p>

<p>no gentleman, you're not, to talk of such things. I'm a good girl, I am; and I know what the like of you are, I do.</p> <p>HIGGINS. We want none of your Lisson Grove prudery here, young woman. You've got to learn to behave like a duchess. Take her away, Mrs. Pearce. If she gives you any trouble wallop her.</p> <p>LIZA [springing up and running between Pickering and Mrs. Pearce for protection] No! I'll call the police, I will.</p> <p>MRS. PEARCE. But I've no place to put her.</p> <p>HIGGINS. Put her in the dustbin.</p> <p>LIZA. Ah—ah—ah—ow—ow—oo!</p>	<p>Agora vou ensiná-la a portar-se como uma mulher fina.</p> <p>Leve-a, Cândida ... E se ela amolar muito, pode dar-lhe pancada.</p> <p>ELISA (correndo para perto do coronel) — Não! Não! Eu chamo a polícia.</p> <p>D. CÂNDIDA -- Não tenho onde pô-la, professor. HENRIQUE Ponha-a no forno.</p> <p>ELISA -- Êh! Êh!</p>	<p>num presta, u sinhô num tem arma (alma), trarta gêniti feito bicho. Sô uma moça direita — num pensa qüi eu sô desses. Cunheçu bem as pessoa da sua laia e... não vô...</p> <p>HIGGINS: Olha, menina, acabou. Os melindres e fricotes lá do teu bairro não funcionam aqui. Vai aprender a se comportar como uma duquesa. Leva ela, madame Pearce. Se não obedecer, dê-lhe uma surra.</p> <p>LIZA: (Saltando e procurando proteção ao lado de Pickering.) Não! Eu chamu a pulka.</p> <p>SRA. PEARCE: Eu não tenho lugar pra ela. HIGGINS: Bota na lata de lixo.</p> <p>LIZA: Ah-ah-ah-ow-oo!</p>
--	---	---