

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE LETRAS
CURSO DE LETRAS – PORTUGUÊS/INGLÊS

LETÍCIA SILVA SANTOS

***TÔ-OO BANCHES O VOYLETS TROD INTO THE MAD: UM ESTUDO DO
SOCIOLETO COCKNEY COMO DESAFIO DE TRADUÇÃO DO TEXTO
DRAMÁTICO EM PYGMALION DE GEORGE BERNARD SHAW***

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

PATO BRANCO

2018

LETÍCIA SILVA SANTOS

T*Θ-00 *BANCHES O VOYLETS TROD INTO THE MAD: UM ESTUDO DO SOCIOLETO COCKNEY COMO DESAFIO DE TRADUÇÃO DO TEXTO DRAMÁTICO EM PYGMALION DE GEORGE BERNARD SHAW

Trabalho de conclusão de curso de graduação, apresentado à disciplina de TCC II, do curso de Letras da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR, como requisito parcial para a obtenção do título de licenciado/bacharel.

Orientadora: Profa. Dra. Camila Paula Camilotti.

Linha de pesquisa: Estudos da Tradução.

PATO BRANCO
2018



**DEFESA PÚBLICA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO LETRAS –
PORTUGUÊS/INGLÊS**

FOLHA DE APROVAÇÃO

Autor(a): LETICIA SILVA SANTOS

Título: Tê-OO BANCHES O VOYLETS TROD INTO THE MAD: UM ESTUDO DO SOCIOLETO
COCKNEY COMO DESAFIO DE TRADUÇÃO DO TEXTO DRAMÁTICO EM PYGMALION DE
GEORGE BERNARD SHAW.

Trabalho de conclusão de curso defendido e APROVADO em 18/06/2018, pela comissão julgadora.

Profa. Dra. Camila Paula Camilotti
Orientador(a) e Presidente da Banca

Profa. Dra. Mariese Ribas Stankiewicz
Parecerista e Membro da Banca Examinadora

Profa. Dra. Mirian Ruffini
Membro da Banca Examinadora

VISTO E DE ACORDO

Profa. Dr. Rodrigo Alexandre de Carvalho Xavier
Coordenador do Curso de Letras Português/Inglês

Profa. Ma. Rosangela Aparecida Marquezi
Responsável pelo TCC Portaria 295 01/09/2015

Dedico este trabalho aos meus pais, Silvaní e Esmeraldo, meus padrinhos, Suzi e Euclides (*in memorian*), aos meus irmãos, Luiz, Elielton e Stênio e suas esposas, Udy, Mércia e Ana, aos meus professores Alberes, Suzana e Olga, e à minha orientadora, Camila.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, a minha família por ser meu porto seguro onde quer que eu esteja. E, mesmo de longe, foram fonte de força e coragem para que eu concluísse essa jornada;

Aos meus pais, Silvani e Esmeraldo que, mesmo em meio as dificuldades, mantiveram-se firmes na minha educação e me cobraram para ser uma boa aluna;

Aos meus padrinhos, Suzi e Euclides (*in memoriam*), por serem o meu porto seguro em todos os momentos da minha vida e me darem a mão quando estava perdida;

Aos meus irmãos, Luizinho, Elielton e Stênio, e suas respectivas esposas, Udy, Mércia e Ana, por serem meus anjos protetores desde sempre e por acreditarem nos meus sonhos e manterem a fé nas minhas empreitadas;

Ao professor Alberes, por ter me guiado para o mundo da literatura e as professoras, Suzana e Olga, por terem proporcionado momentos incríveis durante o ensino médio e os meus primeiros passos dentro da língua portuguesa;

Agradeço à minha orientadora, professora Camila, pela sua sabedoria e por me guiar num grande e desafiador estudo e por ter estado ao meu lado nesse momento, que é o mais incrível de toda a minha vida;

As minhas colegas de turma, Rafaela, Luana, Nathalia e Daniele, por me apoiarem nos momentos mais difíceis e por me explicarem tudo que eu aprendi de novidade da cultura paranaense;

À professora Cláudia e sua disposição nas belas e agradáveis conversas sobre Londres e os *cockneys* de verdade;

À professora Mariese, por me apresentar *Pigmaleão* e pela sua contribuição em toda a minha formação acadêmica, inclusive, dando o seu parecer agradável a este trabalho;

À professora Mirian, que as vezes é mãe, amiga, conselheira e confidente, por ser membro da minha banca de defesa e por ter proporcionado aulas incríveis durante toda a graduação;

Aos meus amigos patobranquenses, em especial, todos que ficaram ao meu lado em todos os momentos difíceis durante a minha estadia;

Aos professores do curso de graduação em Letras, por serem os melhores;

Ao departamento acadêmico de Letras, por auxiliar os alunos em todos os momentos;

A Deus, por ser a fonte da minha fé;

Enfim, a todos que de alguma forma contribuíram para a realização da minha graduação e elaboração desse trabalho, muito obrigada.

“Viver é desenhar sem borracha”

Millôr Fernandes

SANTOS, L. S. **Tə-oo banches o voylets trod into the mad**: um estudo do socioleto *cockney* como desafio de tradução do texto dramático em *Pygmalion* de George Bernard Shaw. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Licenciatura em Letras – Português/Inglês. Universidade Tecnológica Federal do Paraná: Pato Branco, 2018.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é observar a acentuação *cockney* presente na peça *Pygmalion* de George Bernard Shaw como um desafio de tradução para o português brasileiro. Na tradução feita por Millôr Fernandes, *Pigmaleão* chega ao idioma com uma nova característica que visa uma tentativa de semelhança ao enredo original que é o desprestígio do discurso da personagem principal, pelos princípios teóricos de Marcos Bagno. O presente trabalho também buscou observar as especificidades do texto dramático e suas características na tradução, por intermédio dos estudos teóricos de autores como Susan Bassnett, Anne Ubersfeld e Patrice Pavis que são nomes importantes para os estudos da tradução do teatro. A análise da tradução do texto dramático foi feita por meio da escolha de três falas da personagem Elisa Dolittle no texto original e sua respectiva tradução no texto de Millôr Fernandes. A partir dessas falas, observou-se como Millôr Fernandes traduziu a variação *cockney* para a Língua Portuguesa. Foram, também, utilizados teóricos dos estudos da tradução para suporte de análise da tradução assim como um panorama sobre o texto dramático com os estudos feitos por Salvatore D'onófrío. As conclusões obtidas foram categorizadas de acordo com as teorias que dão suporte para os estudos da tradução e de como o autor iniciou o processo de tradução da peça. Assim, entendemos que o autor traduz a obra por etapas, por exemplo: primeiro o personagem de Higgins e depois o de Pickering. Após traduzir esses dois personagens e entender o contexto de fala da terceira protagonista, Elisa, começa a tradução das falas com a variação linguística.

Palavras chave: tradução; texto dramático; Pigmaleão.

SANTOS, L. S. **Tə-oo banches o voylets trod into the mad**: a study from *cockney socioleto* like a translation challenge from dramatical text in *Pygmalion* from George Bernard Shaw. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Licenciatura em Letras – Português/Inglês. Universidade Tecnológica Federal do Paraná: Pato Branco, 2018.

ABSTRACT

The objective of this work is being emphasized *cockney* present in the play *Pygmalion* of George Bernard Shaw is a challenge of translation into Brazilian Portuguese. In the translation made by Millôr Fernandes, the *Pygmalion* comes to the language with a new vision, seen as an attempt to resemble the original spirit of contempt for the main character, by the theoretical principles of Marcos Bagno. The work also sought the specificities of the dramatic text and its characteristics in the translation, through the studies of authors as authors, authors and authors. The translation of the dramatic text was made through the choice of three lines of the character Elisa Dolittle in the original text and its translation in the text of Millôr Fernandes. From these lines, it was observed Millôr Fernandes translated a *cockney* research into the Portuguese Language. Translation studies were also used to support translation analysis as an overview of the dramatic text with studies done by Salvatore D'onófrío. As a result, they were categorized according to the theories that support translation studies and how the process started the translation process of the piece. Thus, we understand that the author translates a work in stages, for example: first the character of Higgins and then the one of Pickering. After using these two characters and understanding the context of the leading speech, Elisa, begins a translation of the speech with a linguistic variant.

Keywords: translation; dramatical text; *Pygmalion*, *Pigmaleão*.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1: Série de concretizações.....	27
--	----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 CONTEXTUALIZAÇÃO INICIAL: O TEXTO, O AUTOR E O TRADUTOR	14
1.1 O AUTOR DE <i>PYGMALION</i> : ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE GEORGE BERNARD SHAW	14
1.2 <i>PYGMALION</i> EM CENA: UMA VISÃO PANORÂMICA DO TEXTO DRAMÁTICO DE SHAW	17
1.3 NASCIDO MILTON E AGORA MILLÔR: BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE O TRADUTOR.....	19
2 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES ACERCA DOS PRINCÍPIOS TEÓRICOS DO TEXTO DRAMÁTICO	23
3 ANÁLISE DA TRADUÇÃO DE <i>PYGMALION</i> PARA A LÍNGUA PORTUGUESA: OS DESAFIOS DE TRADUÇÃO DA ACENTUAÇÃO FONÉTICA <i>COCKNEY</i> PARA O PORTUGUÊS.....	30
3.1 OS SOTAQUES BRASILEIROS E O <i>COCKNEY</i> : EXISTE CORRESPONDÊNCIA?.....	33
3.1.2 CATALOGAÇÃO: TRAÇOS DO <i>COCKNEY</i> EM ALGUMAS FALAS DA PERSONAGEM ELIZA DOLITTLE E SUA RESPECTIVA TRADUÇÃO PARA O PORTUGUÊS	35
CONSIDERAÇÕES FINAIS	39
REFERÊNCIAS	41
ANEXOS.....	44

INTRODUÇÃO

O texto dramático faz parte de um gênero textual que, originalmente, já nos tempos gregos, era trabalhado oralmente por autores das tragédias clássicas e depois eram registrados. Por ser um texto escrito com o objetivo de ser encenado, o texto dramático precisa ser estudado, analisado e até traduzido de um modo peculiar. Esse estudo diferenciado se trata da visualização teórica para com o texto, pois devemos encará-lo como um texto dramático, não como uma narrativa. Isso acontece, porque o texto dramático possui uma estrutura específica que se conecta diretamente ao momento da sua enunciação no teatro. Assim, a situação de enunciação¹ está naturalmente imersa no texto dramático e deve ser levada em consideração no momento da leitura e da tradução. Essa característica é a que primordialmente diferencia o texto dramático dos demais gêneros textuais. Como dito anteriormente, o texto dramático é primordial e especialmente feito para ser enunciado no palco, por meio da voz e do corpo do ator.

De acordo com Susan Bassnett (2003, p. 190), o texto teatral, devido à sua característica peculiar da enunciação, pode ser considerado incompleto, pois, segundo a autora, “é só no espetáculo teatral que todo o potencial do texto é atualizado (sic).” Assim, podemos entender que o texto dramático tem suas especificidades. Além de aspectos de incompletude, há também, no texto dramático, as interferências do diretor de teatro e dos autores ao longo de sua concepção para o teatro, quando decidem encená-lo. A este propósito, Patrice Pavis (2008, p. 21) adverte que “levar um texto para o palco é um dos partos mais difíceis: no exato momento em que o espectador estiver assistindo ao espetáculo já será demasiado tarde para conhecer o trabalho preparatório do encenador”. Como um texto que foi escrito especialmente para a encenação, o texto dramático, antes de chegar no palco, passará por uma série de concretizações que o deixará apto a ser encenado. Sabendo isso, temos a

¹ Segundo Patrice Pavis (2008, p.27) a situação de enunciação é uma relação entre o novo contexto social de recepção e a encenação. O autor ainda diz que “A encenação não é uma translação do texto para a cena, mas sim um teste teórico, que consiste em colocar o texto ‘sob tensão’ dramática e cênica a fim de experimentar no que é que a enunciação cênica provoca o texto; instaura um círculo hermenêutico entre enunciado para dizer e enunciação ‘abrindo’ o texto para muitas interpretações possíveis.”

preocupação de estudar o texto dramático como um texto particular e não negligenciar suas especificidades e implicações.

Assim, levando em consideração a importância do texto dramático para a literatura e para o teatro, o presente trabalho tem como objetivo geral considerar aspectos como a incompletude do texto dramático e a importância do estudo deste gênero na academia, não só pela contribuição na literatura, mas também em outros campos de pesquisa, como a linguística e a tradução.

Este estudo também conta com a referência teórica de autores que são consagrados nos estudos da tradução e nos estudos da tradução do texto dramático. Autores como Susan Bassnett, Anne Ubersfeld e Patrice Pavis que discutem aspectos particulares do texto dramático e Lawrence Venuti, André Lefévere e Antoine Berman que apresentam teorias do processo de tradução. Esses autores trazem uma abordagem própria ao texto dramático pois, como é um texto que tem algumas particularidades, é preciso que seja traduzido de uma forma diferenciada. Por essa razão, traduzir um texto dramático é um desafio ao tradutor. A esse respeito, Pavis (2008) afirma que o desafio do tradutor reside, em maior ou menor grau, na situação de enunciação que está implícita no texto dramático e que, no momento da tradução, o tradutor só tem acesso a ela em sua mente. Para Pavis (2008), a situação de enunciação é, então, virtual no momento da tradução do texto, isto é, o tradutor consegue somente imaginar a situação de enunciação do texto dramático que está traduzindo, pois ele ainda não tem acesso à situação de enunciação real daquele determinado texto.

Assim, com base no que foi exposto acima, esta pesquisa teve por objetivo específico estudar os desafios de tradução do texto dramático *Pygmalion*², de George Bernard Shaw (1856 – 1950) para a língua portuguesa feita por Millôr Fernandes (1923 – 2012). O tradutor, um importante contribuinte para o círculo cultural e literário brasileiro, traz ao português brasileiro uma obra que apresenta dificuldades de tradução e que, ao enfrentá-las, é capaz de fornecer, por intermédio de sua tradução, um novo olhar ao espectador brasileiro. Uma dificuldade notória desta tradução, a qual é especialmente estudada aqui,

² Importante salientar que, ao nos referirmos a peça de Shaw, a nomearemos como *Pygmalion* e ao falarmos sobre a tradução, a trataremos como *Pigmaleão*.

é a acentuação *cockney* que está presente no texto fonte e que o tradutor traz ao português brasileiro de forma que complete a tradução e a deixe mais ‘abrasileirada’ o possível. Nesse sentido,

a tradução teatral (como qualquer tradução linguística (sic) ou tradução de ficção) não é uma simples operação translinguística (sic); ela empenha muito uma estilística, uma cultura, uma ficção, para não passar por essas macroestruturas. (PAVIS, 2008, p. 127).

Outros estudos semelhantes acerca da tradução do texto dramático foram desenvolvidos e mesmo que seja um tema já estudado, o presente trabalho tem por objetivo apresentar uma visão específica dos desafios da tradução do texto dramático, em particular do texto *Pygmalion*, de Shaw traduzido por Fernandes, intitulado por ele como *Pigmaleão*. Há, nos estudos literários brasileiros, autores que desenvolveram ideias semelhantes ao apresentado nesta pesquisa. Luciane dos Santos Fortes, do programa de pós-graduação em estudos da tradução da Universidade Federal de Santa Catarina/UFSC, apresenta uma análise que parte dos estudos descritivos da tradução publicada em 2011 na *In-Traduções revista do programa de pós-graduação em estudos da tradução da UFSC*. Em sua análise, a autora apresenta um estudo comparativo entre as duas traduções de *Pygmalion* para o português brasileiro. A primeira, feita em 1964, por Miroel Silveira e a segunda, em 2001, por Millôr Fernandes. Um outro estudo, foi desenvolvido por meio de dissertação de mestrado, no ano de 2004, por Priscila Fernandes Furlanetto, do programa de pós-graduação da Universidade Estadual Paulista/UNESP – Assis, apresenta um estudo similar, pois propõe um estudo descritivo da tradução de Millôr Fernandes feita em 2001. A autora, também, apresenta, no corpo do texto, conversas via correio eletrônico com o tradutor que foram feitas no ano de 2004. Assim como as pesquisas anteriormente citadas, esse trabalho, além de contribuir para os estudos da tradução e para a literatura dramática, busca apresentar o texto dramático como objeto de estudo específico, considerando as suas especificidades de um texto dramático. Enquanto um texto narrativo pode ser estudado na sua completude com narrador, personagens e enredo, por exemplo, que são características presentes na narrativa, no texto dramático, não temos um narrador que esteja presente desde a concepção do texto, a personagem só será construída com a colaboração e interferência do

ator e o enredo que, em algumas partes, pode ter uma divergência dependendo do público receptor. De acordo com Patrice Pavis (2008, p. 22) a encenação é

[...] objeto de conhecimento, o sistema das relações que tanto a produção (os atores, o encenador, a cena em geral), quanto a recepção (os espectadores) estabelecem entre os materiais cênicos [...] constituídos por sistemas significantes.

O texto dramático tem suas especificidades e essas são fundamentais para que seja estudado, analisado e, sobretudo, traduzido como um texto dramático. Seja pela incompletude³, pela enunciação ou pelos aspectos linguísticos que são apresentados no texto, temos, num texto dramático, uma gama de estudos que podem ser desenvolvidos e que contribuam para a formação de mais tradutores deste gênero particular. Para que seja melhor compreendido e organizado, este estudo está dividido em três capítulos: o primeiro destina-se a contextualizar ao leitor questões acerca do autor da peça teatral, George Bernard Shaw, e o seu texto *Pygmalion*. Além disso, este capítulo traz uma breve biografia do tradutor e escritor Millôr Fernandes, responsável pela tradução de *Pygmalion* para o português brasileiro; o segundo capítulo aborda o suporte teórico da análise tradutória, bem como as teorias que envolvem o texto dramático; e, por fim, o terceiro capítulo consiste na análise da acentuação *cockney* como desafio de tradução com o aporte teórico de Lawrence Venuti, André Lefevere e Antoine Berman. Ao fim da análise, tecemos breves considerações sobre o estudo realizado e os anexos que apresentam o corpus utilizado na presente pesquisa.

³ Segundo Bassnett (1991), o texto dramático é incompleto pois somente ganha vida quando está no momento da *mise-en-scène* do espetáculo teatral.

1 CONTEXTUALIZAÇÃO INICIAL: O TEXTO, O AUTOR E O TRADUTOR

Inicialmente, neste capítulo, trataremos sobre algumas considerações sobre o autor, após o tradutor e por fim, sobre o texto em estudo. O autor, George Bernard Shaw, um nome expoente para a literatura mundial, tem grande influência na literatura e na dramaturgia. Seu texto, *Pygmalion*, lhe rendeu reconhecimento e um lugar na literatura mundial. O tradutor, Millôr Fernandes, teve influência na literatura brasileira e na dramaturgia, teve críticas e recomendações publicadas em jornais internacionais, como o *The New York Times*, e trouxe nomes da literatura ao português brasileiro graças as suas traduções e, por fim, trataremos do texto em estudo, *Pygmalion*, bem como sua tradução, *Pigmaleão*, e suas especificidades de texto dramático.

1.1 O AUTOR DE *PYGMALION*: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE GEORGE BERNARD SHAW

“You use a glass mirror to see your face; you use works of art to see your soul.”
G. B. Shaw - *Back to Methuselah*

George Bernard Shaw nascido em 1856, em Dublin, na Irlanda, um idealizador e sonhador, era convencido de que “[...] os males sociais têm sua raiz no sistema burguês de vida, altamente egoísta [...]” (D’ONOFRIO, 2007, p. 510). Essa sua convicção nasce ainda na juventude, oriundo de uma família protestante, Shaw teve uma educação irregular por ser resistente aos modos rigorosos que constituíam os padrões educacionais da época. Mudou-se para a Inglaterra ainda jovem, em 1876, mesmo discordando da política com a qual o país, que então era sua nova casa, tratava sua terra natal, a Irlanda. Autodidata, construiu seu próprio conhecimento no *British Museum* e, influenciado pela obra de Ibsen, interessou-se por assuntos culturais como a música, as letras e o teatro. (BONFIM, 2017).

Em 1884, fundou a *Fabian Society*, junto com outros autores, políticos e pensadores da época. O manifesto da sociedade, ele mesmo redigiu e teve grande impacto visto que mais tarde viria a ter grande influência na política e na sociedade inglesa. Através dessa sociedade, escreveu os *Fabian Essays in*

*Socialism*⁴ que se tratavam de ensaios que argumentavam sobre o socialismo moderado que se desvinculava do marxismo. Os primeiros ensaios mostram um temperamento panfletário indignado pelas injustiças sociais e que buscavam, paliativamente, uma solução através da denúncia da hipocrisia que ocorria na época. (LP&M POCKET, s/a)

No ano seguinte, em 1885 ganhou notoriedade ao fazer críticas sobre a obra de William Shakespeare. Shaw, denominou de bardolatria a adoração, em particular, da obra do dramaturgo inglês. Esse termo origina do apelido de Shakespeare vindo do século XVIII quando era chamado pelos ingleses de Bardo de Avon⁵. No ano de 1888, começou a exercer a crítica musical e defendeu com veemência a obra de Richard Wagner. Inicia, então, sua carreira literária com romances, mas a sua posição de crítico teatral o levou a escrever peças para ilustrar as posições contra o teatro inglês. (LP&M POCKET, s/a)

De acordo com a biografia disponibilizada pela LP&M Pocket, o autor

Embora fosse essencialmente tímido, acabou criando o mito-personagem George Bernard Shaw, conhecido como showman, satirista espirituoso, pole-mista, crítico, bufão intelectual e dramaturgo. A partir dele, comentadores da sua obra cunharam um novo adjetivo para a língua inglesa: shavian, termo usado para abarcar todas as versáteis e brilhantes qualidades do autor. (LP&M POCKET, s/a)

Dentre seus romances, estão: *Immaturity* (1879), *The Irrational Knot* (1880), *Love Among the Artists* (1881), *Cashel Byron's Profession* (1882), *An Unsocial Socialist* (1883). Seus textos teatrais, no total de 52, são considerados a sua melhor produção literária. Esses retratavam com rancor os vícios da sociedade vitoriana. As peças com maior destaque são: *Plays pleasant and unpleasant*, 1898; *Plays for puritans*, 1901; *Widower's houses* 1892; *Mrs. Warren's profession*, 1893; *Saint Joan*, 1923; e *Pygmalion*, 1913. As duas últimas peças são rivalizadas por alguns críticos para serem consideradas a obra-prima do autor. (LP&M POCKET, s/a)

⁴ A *Fabian Society* é uma sociedade política socialista que se opõe à luta de classes, sendo fundada em Londres no dia 4 de janeiro de 1884. O *Fabianism* acredita na gradual evolução da sociedade, através de reformas incipientes e de forma "evolucionista", que conduzam gradualmente ao socialismo, diferenciando-se do marxismo, que prega uma passagem revolucionária ao socialismo.

⁵ O bardo, na Europa antiga, era uma pessoa que transmitia de forma oral histórias, mitos e lendas. Shakespeare era chamado de Bardo de Avon pela influência da cidade do seu nascimento e morte, *Stratford-upon-Avon* que fica na região centro-sul do país.

Em 1925, ganhou o prêmio Nobel de literatura por: “seu trabalho, que é marcado pelo idealismo assim como pela humanidade, e pelo fato de sua sátira estimulante ser frequentemente (sic) infundida por uma beleza poética singular”. (LP&M POCKET, s/a), porém quis recusá-lo, e só não o fez por insistência de sua esposa que o convenceu a aceitar o prêmio para honrar a Irlanda. O autor aceitou o prêmio, mas ainda não desejava ficar com a soma em dinheiro e assim a destinou para o financiamento de traduções de livros suecos para o inglês. Já em 1938, no mesmo ano em que a adaptação fílmica de sua obra mais conhecida *Pygmalion* fora lançada, recebe a estatueta do Oscar pelo seu trabalho no filme e na peça homônima. (BONFIM, 2017). Deixou de escrever teatro em um período de cinco anos, aos quais se dedicou para a edição das suas obras escolhidas no período entre 1930 e 1938. Falece no dia dois de novembro de 1950. Seu corpo foi cremado e, misturado com as cinzas da esposa, foi lançado no jardim de sua casa próximo à estátua de Joana d’Arc, na Inglaterra. (BONFIM, 2017).

Apresenta em seus textos teatrais grande influência do dramaturgo norueguês Henrik Ibsen. Em seu livro *Quintessência do Ibsenismo*, publicado em 1891, Shaw tece elogios ao dramaturgo ao afirmar sua importante influência e contribuição na arte dramática durante todo o século XX. Segundo Shaw, Ibsen criticava os dramalhões, os melodramas, as questões sentimentais e as convenções desgastadas que se faziam presentes no período entre o final do século XIX e o início do XX. De acordo com D’onofrio (2007, p. 509), “A sua dramaturgia busca constantemente a representação da verdade existencial, oculta pela hipocrisia da vida burguesa”, ao comentar sobre a escrita de Shaw em relação a de Henrik Ibsen.

Ainda com algumas polêmicas sociais que envolvem seu nome, como relatado no documentário dirigido por Edvins Snore, *The Soviet Story*, relatam o autor como um socialista que defende o extermínio dos ‘parasitas sociais’. No documentário ainda aparecem provas documentais sobre a apelação que o autor fez, em 1933, para que os químicos da época desenvolvessem um gás letal para exterminar seres humanos “inadequados”. (THE SOVIET STORY, 2008, 1h25m33s). Mesmo com essas polêmicas envolvendo o autor, temos um grande nome para o teatro mundial. Seja como crítico ou como escritor, Shaw marcou

na história da literatura seu nome com textos críticos e de grande importância social para as gerações que viriam a seguir e seguiriam seus textos como inspiração.

1.2 PYGMALION EM CENA: UMA VISÃO PANORÂMICA DO TEXTO DRAMÁTICO DE SHAW

A comédia *Pygmalion* foi escrita em 1912 e é uma das peças teatrais mais famosas de Shaw. Por meio de seu cômico e, de certo modo, irônico enredo, o autor mostra ao mundo um registro que se tornou um marco da literatura da era vitoriana e que, posteriormente, foi adaptado para os principais meios midiáticos: o teatro e o cinema. Sua peça, com o título traduzido para o português como *Pigmaleão*, é um texto que retrata uma relação entre um professor de fonética e uma florista. O enredo sugere uma comicidade característica ao texto crítico do século XX, bem como aos padrões sociais impostos pela era vitoriana como qualificação social para estar presente na sociedade. A era vitoriana movimentou a burguesia inglesa e propôs moldes sociais que imperam até as sociedades atuais. Esses conceitos patriarcais são encontrados mais evidenciados no comportamento das mulheres em relação à figura masculina e a importância de uma boa origem familiar para um casamento sucedido. Esses e outros temas de caráter social são levemente sugeridos no texto de Shaw e exponencialmente tornam-se uma crítica velada.

O título *Pygmalion* é de origem cultural greco-romana no qual aparece representado por duas figuras mitológicas. A primeira é “Pigmalião, rei de Tiro, que matou Siqueu, esposo da irmã Dido, para apoderar-se das riquezas do trono de Cartago;” (D’ONOFRIO, 2007, p. 509). Essa lenda foi elaborada por Virgílio em seu poema épico *A eneida*. A segunda é a história de Ovídio, um escultor que, para compensar a falta de uma companheira, fez uma estátua de uma bela jovem em mármore. Com essa realização e representação da beleza feminina, o artista se apaixona pela estátua e passa a vesti-la com os mais belos vestidos, joias e flores. Caído de amores pela sua criação, pediu à Vênus que lhe concedesse uma jovem como a sua escultura, e a deusa, então, deu vida à virgem de mármore e Pigmalião pôde, enfim, se casar com ela. (D’ONOFRIO, 2007, p. 510)

A peça de Shaw foi inspirada na segunda figura mitológica, esta que também motivou outros artistas a representarem o amor em seu aspecto simbólico, assim como o artista que criou a estátua de mármore. O enredo do texto de Shaw também gira em torno de um criador e uma criatura. Porém, diferentemente da lenda mitológica, o homem não esculpe sua musa em uma pedra de mármore, mas molda seu comportamento e o seu falar, buscando encaixá-la nos padrões considerados adequados para a época na qual viviam. A personagem Elisa Doolittle é a mulher moldada por Henry Higgins, um professor de fonética que acredita na variação fonética e prova, ao longo do texto dramático, o quanto uma variação pode ser mais ou menos prestigiosa dependendo da região e de quem pronuncia essa variação.

No decorrer do texto, o leitor e/ou o espectador pode se permitir divagar dentro do mundo de Elisa e sentir, com o auxílio da projeção imaginária, a sensação de reaprender a falar de forma diferente o mesmo idioma e com isso, desprezar tudo o que foi ensinado durante a vida. O professor Higgins, no meio do texto, quando ainda estava avaliando a forma de falar de Elisa, faz uma crítica aos moldes educacionais dos quais o próprio Shaw também discordava. Entretanto, a obra não é somente essa questão linguística que envolve a trama entre Higgins e a senhorita Doolittle, mas também a história de amor que aparece na obra de modo velado, não tão convencional, da aprendiz com o seu mestre. Ambos apresentam uma interação que, de início, parece ser desconfortável para ambos, mas que com o tempo torna-se um sentimento de bem-estar mútuo.

Essa história de amor, que é um marco no texto teatral, traz para o palco um novo conceito: uma peça que mostra como a forma de fala, que é particular de cada indivíduo, é, de forma geral, uma particularidade de determinada classe social. Isso torna o texto de Shaw memorável pois, a partir daqui, houve adaptações que são representadas com outras formas de distinção, não somente a fala, como em *Pygmalion*. Na adaptação brasileira da peça, temos a telenovela *Totalmente Demais* que foi exibida no ano de 2015 e é livremente inspirada na peça *Pigmaleão*. Aqui, Eliza é uma florista pelas circunstâncias da vida e o personagem que a transforma em modelo, Arthur, se apaixona pela personagem de Eliza o que causa intrigas na trama e constrói o enredo da história. Também houve uma adaptação anterior, uma produção chamada

Pigmalião 70 que foi exibida no ano de 1970 na rede Globo de televisão. Nesta, o enredo é mantido similarmente ao de Shaw, mas aqui quem transforma o homem é uma mulher. Com os papéis invertidos na telenovela, a história de Nando é contada. Um simples vendedor de frutas que trabalha na feira com sua mãe. O clímax ocorre quando o personagem bate no carro da milionária Cristina que decide ensiná-lo como comportar-se como uma pessoa da aristocracia, motivada por uma aposta feita com o empresário e amigo Carlito, só que, como Higgins, Cristina se apaixona pelo personagem Nando.

Ainda temos, então, um desafio a ser tratado: como que o tradutor, Millôr Fernandes, traz ao português brasileiro uma peça tão particular e característica de uma região específica de Londres? Brilhantemente ele consegue e ainda torna o texto tão particularmente brasileiro que, para determinados leitores brasileiros, ficaria até difícil de identificar quem realmente o escreveu. O autor ou o tradutor? Para compreender melhor este processo e estudar sobre os desafios do tradutor, iremos, a partir daqui discorrer um pouco mais sobre o tradutor Millôr Fernandes e seu processo de tradução de *Pigmaleão*.

1.3 NASCIDO MILTON E AGORA MILLÔR: BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE O TRADUTOR

Não se sabe exatamente quando Milton Viola Fernandes nasceu. Em alguns registros consta o ano de 1923, em outros, 1924, mas se sabe que, pelas grafias que são facilmente encontradas em alguns documentos antigos, seu nome sofreu algumas alterações. Esses manuscritos prezavam, muitas vezes, pelo arranjo da letra que ganhava atributos, como ondas ou formas arredondadas que as tornavam agradáveis aos leitores. Por isso, o menino que nasceu Milton, passou a chamar-se Millôr que, ainda jovem, entrou no mundo da escrita com algumas publicações em jornais e em revistas da época em que iniciou seus trabalhos como escritor. No teatro iniciou seus trabalhos com a peça *Uma Mulher em Três Atos* que, quando escrita em 1953, foi considerada imatura por críticos da época. (ENCICLOPEDIA ITAÚ CULTURAL, 2016)

A partir da primeira peça, o autor propõe-se a escrever outros textos dramáticos que foram brilhantemente trazidos ao palco com características do gênero comédia que, num diálogo com o texto dramático, constrói uma extensa

gama de textos para serem encenados. O autor escreve outros tipos de textos teatrais ao longo de sua iniciante carreira: um texto lírico com *A Gaivota*, uma tradução de Tchecov; *Pigmaleoa* retornando à comédia; o absurdismo⁶ abordado em *Um Elefante no Caos*; um texto dramático revolucionário com *Flávia, Cabeça, Tronco e Membros*; um texto que traz questionamentos como *Liberdade, Liberdade* que, escrito em parceria com Flávio Rangel, concedeu novos parâmetros à dramaturgia da década de 60, no auge da censura e da ditadura quando o autor era bastante criticado por seus textos.

Nessa peça, os autores escrevem o texto com frases de grandes teóricos e pensadores sobre o que significa a liberdade. Um exemplo disso é a fala do primeiro ato do personagem de Paulo que diz: “Tiradentes: Cumpri minha palavra: Morro pela liberdade!” (FERNANDES, RANGEL, 1965, p. 10). Essas falas e o molde com que foi escrita, a peça mostra, em plenos anos 60, um novo conceito que recebeu críticas e censura. Em um comentário do jornal *The New York Times*, que é apresentado ainda no início da versão em PDF da peça teatral, Millôr salienta que *Liberdade, Liberdade* é um espetáculo que “mistura protesto, humor e música” (NEW YORK TIMES, 1965, apud, FERNANDES, RANGEL, p. 3). Ainda, no seu comentário, acrescenta que:

Essas produções refletem o amplo sentimento existente entre os jovens intelectuais brasileiros de que o regime do presidente Humberto Castelo Branco, com sua forte posição anticomunista, é hostil à liberdade cultural e intolerante quanto a críticas de esquerda no que se refere às condições econômicas e sociais do País. (NEW YORK TIMES, 1965, apud, FERNANDES, RANGEL, p. 3).

Agora, então, um nome do cenário cultural brasileiro, Millôr Fernandes consagrou-se também como tradutor do autor inglês William Shakespeare trazendo para o português brasileiro algumas de suas célebres peças teatrais: *A Megera Domada*; *As Alegres Matronas de Windsor*; *Rei Lear* e *Hamlet*. Como tradutor, teve um trabalho importante na tradução nacional ao trazer para o português brasileiro alguns autores que são importantes no cenário teatral

⁶ Inspirado no conceito de absurdo de Albert Camus (1941), o absurdismo é a indagação do ser sobre questões filosóficas que regem o mundo no qual vive. Camus, em seu ensaio, aborda o absurdo sob a perspectiva filosófica e quando é visualizado a partir da perspectiva teatral, traz ao público um novo molde de texto, reflexão e encenação. No caso de Fernandes, na sua obra *Um Elefante no Caos*, os acontecimentos que estão presentes no livro são representativos pois retratam, de certa forma, uma sociedade que está localizada no ano de 1955 e que sofre algumas ações que culminaram no contexto sócio-político do golpe de 1964.

mundial, tais como Bertold Brecht, John Millington, Molière, Harold Pinter, Robert Patrick e Anton Tchekhov.

É importante salientar que, em relação à peça teatral *Pigmaleão*, o próprio tradutor pensou em abandonar a tradução, diante do desafio de encontrar um sotaque no português brasileiro que fosse “equivalente” ao *cockney* do texto original. Um texto publicado em 2014 pela editora *L&PM Pocket* mostra um trecho de uma entrevista feita a Millôr Fernandes em 1962 para a revista *Senhor*. Em um dos momentos da entrevista, Millôr fala sobre como é difícil o trabalho da tradução e acrescenta que “[...] com a experiência que tenho, hoje, em vários ramos de atividade cultural, considero a tradução a mais difícil das empreitadas intelectuais. [...]” (FERNANDES, 2014). Com este pequeno trecho da entrevista, podemos entender um pouco do trabalho de um tradutor, sobretudo no que tange à tradução de um texto dramático.

Millôr também fala sobre como é difícil e sobre como abandonou a tradução ao fazer seu primeiro trabalho. Segundo ele:

Passei boa parte de minha vida traduzindo furiosamente, sobretudo do inglês. Para ser mais preciso, até os vinte anos, quando traduzi um livro de Pearl Buck para a José Olympio. O livro se chamava *Dragon Seed*, foi publicado com o nome de “A estirpe do dragão” [...]. Depois disso abandonei a profissão para nunca mais, por ser trabalho exaustivo, anônimo, mal remunerado. Só voltei à tradução em 1960, com a peça “Good People” (A fábula de Brooklyn), de Irwin Shaw, para o Teatro da Praça. Depois disso traduzi mais três ou quatro peças – entre elas “The Playboy of The Western World”, uma obra-prima, de tradução quase impossível devido à sua linguagem extremamente peculiar. (FERNANDES, 2014)

Nesse pequeno excerto da entrevista, podemos visualizar como que as dificuldades da profissão afetam um tradutor. O autor/tradutor reconhece que é um trabalho difícil e que tem algumas traduções que possuem uma linguagem peculiar. Podemos compreender que essa linguagem peculiar também se adequa à peça *Pigmaleão* pois, mesmo que a entrevista tenha sido feita em 1962 e a primeira publicação da tradução pela editora seja em 2005, temos uma similaridade no que diz respeito à dificuldade de tradução.

Neste primeiro capítulo, tivemos breves considerações sobre o autor, Shaw, o tradutor, Fernandes, e a obra originária, *Pygmalion*. Com essa prévia contextualização, a partir daqui apresentaremos algumas considerações sobre a tradução do texto dramático, bem como suas especificidades e buscaremos

mostrar o trabalho de Millôr Fernandes ao trazer ao português brasileiro um texto dramático que é célebre na literatura de língua inglesa e que é repleto de desafios.

2 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES ACERCA DOS PRINCÍPIOS TEÓRICOS DO TEXTO DRAMÁTICO

O texto dramático é base para muitos estudos relacionados ao teatro e à interpretação, seja no âmbito social, por meio da retratação da sociedade da época da escrita de tais textos, seja por meio de aspectos linguísticos e literários. Segundo D’Onofrio (2007, p. 278), “o espetáculo teatral é composto de uma constelação de signos: imagens visuais, auditivas, musicais, rítmicas, pictóricas entrelaçam-se, formando uma entretecedura harmoniosa.” Com essa definição, temos uma visão panorâmica da arte cênica que é, de certa forma, autônoma em sua globalidade. O texto dramático é um elemento importante para a composição do drama e, segundo D’Onofrio (2007, p 281), “[...] é, sem dúvida, o elemento mais importante do teatro porque é somente ele que confere estabilidade à peça.”. Quanto ao texto teatral, Pavis (2008, p.25) salienta que,

[...] o texto não é um reservatório não estruturado de significados, um *Baumaterial* (um material em construção), como diria Brecht; é exatamente o oposto, isto é, o resultado de um circuito historicamente determinado de concretizações: significante (obra-coisa), significado (objeto estético) e Contexto social [...], são variáveis que modificam a concretização do texto e que é mais ou menos possível reconstituir.

Com essa autonomia do texto, podemos conceber que, além de extrema importância para a composição da arte cênica, o texto teatral também possui elementos fixos que o caracterizam como texto dramático. D’Onofrio enumera esses elementos conforme a seguir:

- 1) as ações que, ligadas entre si, formam o enredo, a trama (nível fabular);
- 2) as personagens, que vivem os fatos que acontecem no enredo (nível atorial);
- 3) as indicações para o cenário em que as ações se desenvolvem e diante descrições do espaço e do tempo (nível descritivo);
- 4) as reflexões que as personagens fazem sobre os fatos que estão acontecendo (nível reflexivo). (2007, p. 281)

Com essa concepção da importância do texto dramático, nos limitaremos a analisar somente o texto em sua natureza, em sua construção sintática e

morfológica, considerando o polissistema⁷ literário em que o tradutor está inserido. De acordo com Sábato Magaldi (2001), existe um importante estudo sobre a história do texto teatral e todas as suas especificidades durante todos os séculos em que se conhece o texto encenado como teatro. O autor começa abordando *Os Persas*, de Ésquilo (490 a.C.), tratando-a como a tragédia mais antiga preservada do autor e comenta sobre as possíveis razões que levam os diretores e companhias de teatro a encená-la ainda nos dias de hoje. Tais razões seriam:

[...] equivalência a temas que povoam o mundo moderno: o repúdio ao imperialismo e sua inevitável derrota pelas forças libertadoras; o predomínio da inteligência e da sagacidade sobre o poderio bélico; a vitória final da razão e da justiça contra os ataques dos bárbaros. (MAGALDI, 2001, p. 3)

Essas características são essenciais para compreendermos a riqueza do texto dramático de acordo com a época de sua concepção. Por exemplo, uma tragédia grega, escrita há séculos, ao ser encenada, pode adequar-se aos tempos modernos, desde que esteja contextualizada ao público receptor. O teatro e o cinema têm o poder de movimentar às obras clássicas no tempo e torná-las atuais à determinado público e a determinada época histórica. Magaldi (2001, p. 3) quando cita a “equivalência a temas que povoam o mundo moderno” sugere que temas tanto atuais quanto antigos estão em um diálogo crescente dentro do texto dramático e que, independente do ano de criação e escrita, o texto poderá ser adaptado para o palco novamente, independentemente do tempo e do local da encenação. O autor sugere, também, que, quando um texto dramático é escrito, supostamente todo o mundo ao redor do autor influencia na composição das linhas que serão encenadas e passadas ao público de forma que os elementos audiovisuais do teatro, o texto e o ator se fundam em um só para compor a encenação em sua totalidade.

Assim como as formas de representação antigas, temos as formas modernas que foram consagradas nos moldes que conhecemos, com rubricas

⁷ De acordo com Itamar Even-Zohar, um polissistema é a configuração de uma estrutura aberta e heterogênea, ou seja, um sistema múltiplo composto de várias redes simultâneas de comunicações. Inserido no contexto brasileiro, seria algo como a construção do português brasileiro com todas as variações linguísticas existentes. (EVEN-ZOHAR, 1990)

do autor e com um texto previamente escrito graças ao movimento estético do renascimento que proporcionou uma nova abertura para a cultura, arte e criação humana. Antes desse movimento estético, o teatro tinha uma funcionalidade diferenciada do entretenimento, como catequização ou ensinamento, ou seja, o teatro servia para representar no palco aquilo que era para ser visto e aprendido pelo povo. Geralmente os personagens eram interpretados por homens, uma vez que as mulheres não podiam atuar. Os papéis femininos, por sua vez, eram interpretados por adolescentes e, depois da encenação, os autores ou até mesmo os atores dedicavam um tempo para registrar tudo o que foi dito oralmente. Segundo Szondi (2011, p. 23) “O homem só entrava no drama como ser que existe *com* outros.” (grifos do autor), além de referenciar a esfera social da existência. O autor salienta a importante interação do teatro que não é somente o texto com texto, mas trata-se de uma interação com o texto-autor-diretor-ator para compor toda a encenação que será interpretada para o público. Assim, com a chegada do Renascimento, os textos já estavam escritos e o trabalho do dramaturgo era o de adequá-los ao público que iria recebê-los em forma de teatro.

Entretanto, o drama não é vinculado a algo que lhe prenda aos moldes literários tão conhecidos. Ainda segundo Péter Szondi, (2011, p. 25) “O drama é absoluto.” Isto é, o drama é independente como gênero. O texto dramático é feito para que haja interferências tanto do diretor do teatro, que irá moldá-lo para o palco, quanto dos atores que irão enunciá-lo na encenação. A ideia é que a equipe artística possa tornar o texto apropriado para o público que irá recebê-lo no momento da *mise-en-scène*, junto aos elementos audiovisuais do teatro, em qualquer momento histórico e em qualquer local.

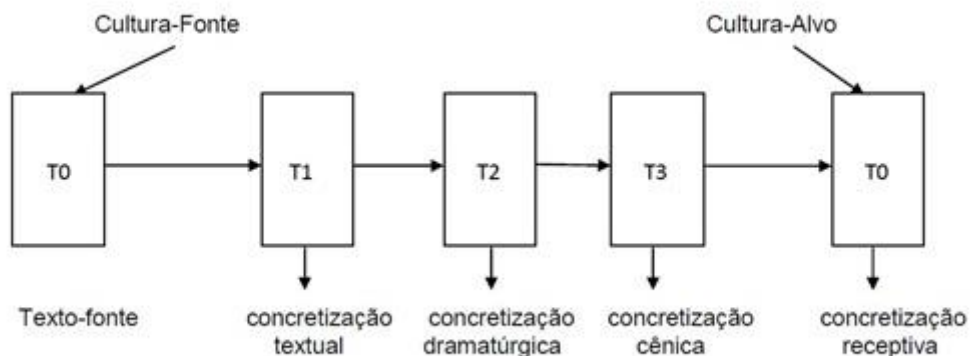
Diante dessas premissas, nasce o trabalho do tradutor do texto dramático, que precisará levar em consideração aspectos fundamentais do texto dramático em seu processo tradutório de uma língua para outra. Quando se fala em tradução de texto dramático, há um estudo amplo à luz da pesquisa de Susan Bassnett (1991) que discute não só sobre a questão da tradução *per se*, mas também sobre o próprio teatro e suas implicações. Um tradutor, em seu processo tradutório, deve considerar uma gama de aspectos que são determinantes para a tradução teatral e que são fundamentais para a composição e escrita de um

texto direcionado à sua cultura receptora. É certo que essas questões são levadas em consideração também na tradução de outros tipos de texto, como poesia e prosa, por exemplo. Porém, no texto dramático, além de traduzir um código linguístico para outro, o tradutor deve imaginar o funcionamento desse texto em cena, no momento em que ele seria enunciado pelo ator, na *mise-en-scène*. Tal aspecto inevitavelmente confere ao texto dramático um diferencial e um desafio em seu processo tradutório.

Segundo Bassnett (1991), o texto dramático é um texto incompleto, pois foi criado para ser encenado, ou seja, foi construído de forma que o ator possa dar a vida a ele no momento da *mise-en-scène* do espetáculo teatral. Quando esse texto se limita à leitura, alguns aspectos seriam deixados em segundo plano. Esse segundo plano vai ser trabalhado pelo subconsciente do leitor, quando este puder ir além das páginas do roteiro e conseguir imaginar o ator em cena; e pelo tradutor, em processo tradutório de um código linguístico para outro. Assim, ambos, tanto leitor quanto tradutor, poderão, em algum momento, “alcançar”, ainda que virtualmente, a completude do texto dramático. Pavis (2008), em seu texto *Teatro no Cruzamento de Culturas* denomina essa etapa de recepção leitora como o T1 (concretização linguística), quando o texto ainda mantém a sua estrutura textual sem interferências do diretor ou da interpretação do ator, em um roteiro geralmente impresso. Na etapa do T1 também pode ser concebido o texto em sua tradução, da língua alvo e então, o T0 seria o texto da língua fonte que serviria de base para a tradução linguística e cultural que será recebida no T1.

Pavis (2008) sugere uma série de concretizações às quais o texto dramático, quando traduzido de uma língua para outra, é submetido para que seja recebido pela cultura alvo. Com isso, temos que considerar inúmeros aspectos para que o texto possa ser recebido de modo que não perca a sua forma de texto dramático. Essa forma, segundo Pavis (2008), é basicamente a divisão da narrativa em diálogos, com o nome da personagem no início da frase e, por fim, as rubricas que compõem a construção e o complemento da cena durante a concretização do T4. Expomos, abaixo, a ilustração de Pavis referente às fases de concretização da tradução o texto dramático:

Figura 1: Série de concretizações



Fonte: PAVIS, 2008, apud ZARDO, 2012, p. 148.

Conforme a ilustração de Pavis, percebemos que as concretizações textuais, no caso T0 (texto fonte) e T1 (concretização textual), são os primeiros passos aos quais o texto dramático está submetido em sua forma inicial, como um texto pelo texto, no processo de tradução. Em seu texto *Teatro no Cruzamento de Culturas* (2008, p. 127), Pavis comenta que o tradutor exerce uma posição de leitor e dramaturgo, no sentido mais técnico da palavra, quando está no processo de tradução da cultura de partida para a cultura de chegada.

Para compreendermos apropriadamente a importância do T1 como concretização textual, devemos partir do T0 na condição de texto fonte. Esse texto fonte, a partir daqui denominado como T0, é a obra concebida pelo autor, que não é propriamente nítido pelo leitor, em sua completude de um texto dramático, pois um texto teatral é concebido em conjunto com outros elementos e quando ainda permanece no T0, ainda precisa de ajustes para ser compreendido completamente pelo leitor de outra cultura. Já no seu contexto de produção, na cultura na qual o texto foi escrito, não é incompreensível textualmente, pois está ambientado de forma que o leitor local consiga compreender o que está escrito e consiga até imaginá-lo no palco. Nessa dinâmica, a situação de enunciação que permeia o texto estará ainda na mente no leitor. Com isso, determina-se que o T0 é uma situação interacional entre o autor, o ambiente e o público que irá receptionar este texto na cultura fonte, sem passar por nenhum processo de tradução, seja textual, dramaturgica ou midiática.

Já no T1, que é a concretização textual denominada por Pavis (2008), a partir daqui citada somente como T1, é uma tradução linguística do T0 (texto fonte), originalmente escrito em outra língua. A concretização textual será dependente dos passos de uma situação de enunciação virtual, que estará somente na mente do tradutor durante o processo tradutório. Aqui encontra-se o grande desafio da tradução do texto dramático: o tradutor, ao traduzir o texto dramático de uma língua para outra, ainda que o objetivo inicial de sua tradução seja a leitura, ele não pode negligenciar o funcionamento desse texto em cena, ou seja, a situação de enunciação que está nas entrelinhas do texto. Além disso, ele não pode esquecer das questões culturais que permeiam o texto dramático originário e que precisarão ser levadas seriamente em consideração no processo tradutório. presente no T0, bem como a recepção do público que estará nos passos seguintes: o T2, concretização dramatúrgica, e T3, concretização cênica.

As considerações em torno das culturas de partida e de chegada são de grande importância para a composição da tradução de um texto dramático, pois, segundo Pavis (2008, p. 127), o tradutor “[...] ‘ficcionaliza’ e ‘ideologiza’ o texto ao imaginar em qual situação de enunciação está enunciado: quem fala a quem e para quais fins?” E com essa concepção considera-se que o tradutor, além de ser um leitor-dramaturgo, visualiza, em seu subconsciente, a peça teatral em cena para que possa trazer ao leitor uma releitura do texto de partida de forma que ele não perca a estrutura do texto fonte. O texto dramático permite essa liberdade de tradução, pois, como um texto que é feito para ser encenado, o tradutor tem a possibilidade de ir além com o texto e construir uma nova história com a mesma estrutura e o mesmo significado do texto original. Essa conclusão de Pavis (2008) nos remete ao que seria a própria interpretação do autor nessa nova cultura de recepção enquanto que, sendo um tradutor e um dramaturgo dessa nova obra, o tradutor proporciona ao público alvo uma obra que é fruto de uma “liberdade poética” de tradução.

A tradução do texto passa por um processo de estudo no qual o tradutor deve inserir-se na sociedade do autor para que entenda em qual contexto de produção as personagens estavam produzindo suas falas. Um auxílio no processo de tradução é encontrado nas rubricas. O autor, ao delimitar ações dos atores nas rubricas, auxilia o tradutor a compreender alguns aspectos de fala

durante o processo de concretização da enunciação enquanto idealiza o texto enunciado no palco. Ubersfeld (1996), em seu livro *Reading Theatre*, cita uma nomenclatura diferenciada: Didascália. No tópico *Os componentes do texto teatral*⁸ (1999, p.8, tradução nossa), comenta sobre os aspectos que são característicos do texto teatral e como essa construção se dá ao longo dos anos na história do teatro e comenta ainda que “a relação textual diálogo-didascália varia de acordo com o período histórico do teatro.”⁹(1999, p.8, tradução nossa).

Didascália é um termo grego que, segundo Ubersfeld (1999), refere-se a uma orientação de produção de palco e de direção do ator, semelhante às rubricas que também orientam os atores e a posição de palco, bem como o que deve ser feito com o texto para que seja mais parecido com a produção do autor. As didascálias que estão presentes no texto de Shaw, por exemplo, são fundamentais para a compreensão e tradução por parte de Fernandes, pois, mesmo que ainda desenvolvesse as falas na acentuação fonética *cockney*, o autor coloca as didascálias em inglês britânico. Com isso, as didascálias são entendíveis fora de Londres, diferente do *cockney*. Encarando a acentuação como desafio de tradução, as notas de orientação são de extrema importância pois elas também são traduzidas e auxiliam o ator da língua receptora na construção da personagem.

Com os preceitos teóricos relacionados ao texto dramático elencados neste capítulo, tivemos uma visão sobre como funciona a construção do texto dramático e da sua autonomia enquanto gênero textual. Assim, entendendo a preocupação do autor da obra originária em manter as didascálias em inglês britânico, a partir daqui, teremos um estudo sobre os desafios de tradução de *Pygmalion* para o português brasileiro e de como o tradutor realiza essa contextualização para inserir o texto no polissistema literário brasileiro.

⁸ The components of a theatrical text (1996, p.8)

⁹ The textual dialogue-didascalia relation varies according to period in the history of theatre. (1996, p.8)

3 ANÁLISE DA TRADUÇÃO DE *PYGMALION* PARA A LÍNGUA PORTUGUESA: OS DESAFIOS DE TRADUÇÃO DA ACENTUAÇÃO FONÉTICA *COCKNEY* PARA O PORTUGUÊS

Ao realizar a transcrição do objeto de estudo deste trabalho para a catalogação dos dados fonéticos fornecidos pelo autor para a construção da personagem Elisa Dolittle de *Pygmalion*, verificamos que o autor utiliza uma variação linguística característica de uma região de Londres para a construção da fala da personagem. O *cockney* é uma denominação para a fala característica de londrinos do leste da cidade, em geral, da classe trabalhadora. A acentuação fonética nesse tipo de fala serviu como um código secreto dos estivadores por muito tempo. De acordo com o jornalista Aisling Yeoman (2012), o *cockney* é

um código secreto utilizado por criminosos para confundir a polícia e aqueles que escutassem a conversa e assim conseguir esconder os crimes que cometiam ou utilizado pelos comerciantes com o objetivo de excluir aqueles que não pertenciam ao grupo de conversas por fazerem vendas pouco confiáveis.¹⁰

Mais tarde, ao ser estudado, teve uma delimitação traçada: concluiu-se que o uso do *cockney* serviu também para a divisão linguística entre a burguesia e a classe trabalhadora. Esta é a forma como linguistas conseguiram delimitar as diferenças entre a pronúncia inglesa da população central e a pronúncia dos moradores da área leste da capital britânica. Uma das principais características dessa acentuação é a junção de palavras completamente sem relação alguma para formar outra palavra para que apenas mantenha a rima.

Na obra de Shaw, o socioleto¹¹ é apresentado pela fala da personagem de Eliza Dolittle, uma florista com pouca instrução escolar e marginal à sociedade burguesa da era vitoriana. Seu sotaque é abandonado pelo próprio autor que desiste, ainda no início do primeiro ato, de usar a transcrição fonética do *cockney*

¹⁰ Original em espanhol: Un código secreto utilizado por criminales para confundir a la policía y a aquellos que escuchasen la conversación para poder ocultar de este modo sus actividades delictivas o que era utilizado por los comerciantes de los mercados con la finalidad de excluir a aquellos no pertenecientes al gremio de las conversaciones al realizar ventas poco fiables. (YEOMAN, 2012).

¹¹ “O conceito de socioleto literário é aqui construído como a representação textual de formas 'não-padrão' de fala que manifestam as forças socioculturais (sic) que moldaram a competência linguística (sic) do falante bem como os vários grupos socioculturais (sic) aos quais o falante pertence ou pertenceu.” (LANE -MERCIER, 1997, apud CARVALHO, 2006, p. 23)

para que o leitor pudesse compreender o que realmente era dito pela personagem. Uma particularidade da obra é que, ao ser traduzida para o português, ela manteve o aspecto marginal da personagem nos traços linguísticos que foram designados por Millôr Fernandes. Tais traços são acentuados logo no início da peça, mas o tradutor ainda mantém as rubricas e explica, como no texto-fonte, o porquê de Shaw abandonar a transcrição fonética do *cockney*.

Em um contexto geral, a composição da acentuação *cockney* se dá pela junção de palavras que, na condição de produtores do sotaque, os londrinos estão preocupados com seu esquema rítmico e não com a sua estrutura em si. Surgido em um contexto no qual os falantes queriam diferenciar a sua fala marginal da burguesa, o *cockney* surge em meados de 1600 inicialmente no livro de Samuel Rowlands. A tradição local diz que *cockneys* eram as pessoas que nasciam ao soar do sino da igreja de *St. Mary-le-Bow* que fica em *Cheapside*¹². Essa definição é tão significativa que, quando houve a segunda grande guerra e o sino foi destruído pela Alemanha nazista, os nascidos entre 1941 e 1961 não eram considerados “*cockneys* de verdade” (PANAGOTTO, 2016).

No livro em análise, a variação *cockney* aparece somente nas quatro primeiras páginas e, então, o autor Shaw deixa uma nota salientando que, “esta tentativa desesperada de reproduzir essa linguagem, sem um alfabeto especial correspondente, deve ser abandonada, porque é totalmente ininteligível fora de Londres” (SHAW, 1986, p.16, tradução de Millôr Fernandes).¹³ O próprio escritor deixa a cargo do ator transformar essas falas em *cockney*. Millôr Fernandes, ainda nesta mesma nota, salienta que o diretor brasileiro da peça, ao prepará-la para a encenação, deve considerar esse problema que é parte fundamental do texto. O tradutor ainda apresenta essa questão textual como algo socialmente discutível, pois trata-se da “marginalização de pessoas que, dentro de uma comunidade, fariam outra língua” (FERNANDES, 2011, p.16). Como consequência, a tradução do *cockney* para o português representa um desafio,

¹² Importante rua do centro de Londres – Inglaterra.

¹³Here, with apologies, this desperate attempt to represent her dialect without a phonetic alphabet must be abandoned as unintelligible outside London. (SHAW, 1986, p. 16-17)

uma vez que no português não há um problema linguístico que se aproxime do *cockney*.

Assim, como estratégia de tradução, o tradutor utiliza uma língua criada que sugere o socioleto como forma de marginalização linguística e os falantes dessa variante linguística são, na maioria das vezes, considerados ignorantes pela burguesia. Millôr Fernandes (2011) conclui que, nessa tradução, ele não acrescenta característica de nenhum sotaque regional, pois o objetivo é que o leitor não reconheça em sotaque algum o desprestígio linguístico apresentado no livro e finaliza dizendo que a linguagem deve ser apenas estranha, com uma conotação grotesca que confira ao personagem certa inferioridade em seu modo de falar.

Marcos Bagno (2007), no seu livro *Preconceito Linguístico* trata sobre a questão do domínio da norma padrão do idioma e sobre a questão da ascensão social que está diretamente relacionada a este domínio:

Ora, se o domínio da norma culta fosse realmente um instrumento de ascensão na sociedade, os professores de português ocupariam o topo da pirâmide social, econômica e política do país, não é mesmo? Afinal, supostamente, ninguém melhor do que eles domina a norma culta. (BAGNO, 2007, p. 69)

Com essa citação do linguista brasileiro, podemos compreender melhor a situação de enunciação desafiadora de Millôr Fernandes. Pois, ao fazer uma variante linguística sem prestígio social, o tradutor teve que considerar que, além de tudo, a posição social da personagem de Elisa e ao transpor a obra ao polissistema brasileiro, a moça ainda manteve seu desprestígio que, na tradução, é permanecido até o início da ‘mudança’ de fala que acontece após os ensinamentos de Higgins.

Sabendo disso, podemos, então, considerar uma correspondência existente no português brasileiro para esse dialeto particular da região londrina? A seguir, trouxemos uma discussão sobre a correspondência da variação *cockney* aos sotaques brasileiros e de como o tradutor inseriu o texto no contexto social de recepção da tradução.

3.1 OS SOTAQUES BRASILEIROS E O COCKNEY: EXISTE CORRESPONDÊNCIA?

Como apresentado, o *cockney* tornou-se um grande desafio de tradução, pois o tradutor não tinha uma correspondência em português para essa variação, a qual é abandonada por Shaw ainda na quarta página do livro. Na leitura do texto-fonte, o espectador pode não ter essa percepção claramente devido ao fato de o autor abandonar a acentuação fonética ainda no início do texto. O espectador somente terá a visualização da importância do sotaque para o texto quando este já estiver no palco. Pavis (2008), quando elabora os passos da concretização do texto dramático, exemplifica como que funcionará a recepção do leitor/espectador quanto ao texto que está em cena. O autor salienta que, quando há a concretização receptiva, T0 ou T4¹⁴, temos aqui a enunciação do texto que já passou pelos processos anteriores, ou seja, pelo T1, T2 e T3, e que agora tem uma nova função: ser recebido pelo público.

Mas ao ter a percepção de que será recebido pelo público, o tradutor deve considerar aspectos importantes para a tradução. No caso do espaço cultural brasileiro, temos uma sociedade linguística rica de sotaques. Esses sotaques brasileiros foram moldados de acordo com a colonização e a história de cada região do país que tem dimensões continentais. Nessa situação de variação linguística e cultural que existe no Brasil, temos que considerar que o tradutor, em seu trabalho, contribui para o todo que é o espetáculo teatral e que um importante ponto a ser levado em consideração é a situação de enunciação e de encenação a que o texto será submetido. O texto enunciado no palco, com os elementos audiovisuais que compõem o espetáculo teatral passa a ser uma nova obra.

Ao estudar a tradução feita por Millôr Fernandes, temos uma observação importante a ser feita: além de dominar o idioma, o tradutor era um intelectual importante e trouxe importantes contribuições para a literatura e para o teatro. Então, podemos dizer que ele conhecia o contexto sociocultural de Shaw e de seu texto *Pygmalion* e que, ao traduzi-lo, deixou pontos importantes para que o

¹⁴ Segundo Patrice Pavis (2008), o T4 que é a concretização receptiva, retorna ao T0, porque ao ser traduzida a peça volta a ser um texto original, ou seja, o texto enunciado no teatro, com todos os elementos audiovisuais, é uma nova obra.

leitor saiba que é uma tradução como nomes de personagens, locais e características específicas da literatura inglesa. Um exemplo disso está no texto que, traduzido por Fernandes, mostra o personagem de Higgins ainda estudando a jovem Doolittle para verificar qual o melhor método para a mudança de fala dela e, neste trecho, o personagem cita grandes autores da língua inglesa. O personagem diz que “[...] esse pobre animal foi enjaulado alguns anos numa escola primária pra aprender a falar a língua de Milton e Shakespeare [...]” (FERNANDES, 2011, p. 74).

Assim, concluímos que, em sua tradução do texto *Pygmalion* para o português, Fernandes deixou o texto dramático com características particulares da cultura brasileira de modo a inseri-lo no contexto cultural brasileiro. Essa conexão da cultura brasileira com a tradução de Millôr Fernandes é concebida pela teoria de Patrice Pavis (2008, p. 127) que comenta sobre a modelização da tradução, dizendo que:

Essa primeira tradução (que poderíamos chamar de *concretização dramática*) é fundamental, pois ela *modeliza* (no sentido de Lotman¹⁵) e constitui o texto. Longe de ser formalização exterior e “expressiva/expressionista” de um sentido que seria conhecido antecipadamente, a tradução infla vida no texto, o constitui em texto e em ficção, desenha-lhe a dramaturgia. Em resumo, traduzir é uma das maneiras de ler e interpretar um texto, ao se socorrer de outra língua: e traduzir para o palco é também socorrer-se das “linguagens de cena”. (grifos do autor).

Assim, podemos relacionar a tradução de *Pigmaleão* como uma tradução modelizada para o contexto cultural. Essa inserção se dá pelo autor descrever uma equivalência cultural para a acentuação *cockney* que a partir da tradução se molda ao público brasileiro, mesmo com aspectos particulares da língua inglesa. Como citado anteriormente, a tradução de Fernandes não faz referência a um modo de falar específico no Brasil, mas pode ser reconhecida pelo falante nativo da língua portuguesa em todas as regiões do Brasil, por isso a obra

¹⁵ Yuri Lotman (1922 – 1993) foi um historiador e semiótico cultural que fundou a escola de Tartu-Moscou de semiótica cultural. O autor via como possível o estudo da semiótica desde que fosse vista como informação. Em um artigo publicado na revista do ICHLA, Kirchof cita Lotman que aborda “A compreensão da cultura como informação determina alguns métodos de pesquisa. Ela permite examinar tanto etapas isoladas da cultura como todo o conjunto de fatos histórico-culturais na qualidade de uma espécie de texto aberto, e aplicar em seu estudo métodos gerais da Semiótica e da Lingüística estrutural” (LOTMAN, 1979a, p. 32 *apud* KIRCHOF, 2010, p. 3)

consegue abranger uma gama extensa de espectadores ao redor do país que tem um público considerável de admiradores da arte teatral.

3.1.2 CATALOGAÇÃO: TRAÇOS DO COCKNEY EM ALGUMAS FALAS DA PERSONAGEM ELIZA DOLITTLE E SUA RESPECTIVA TRADUÇÃO PARA O PORTUGUÊS

A peça *Pygmalion*, em resumo, trata da história de um professor de fonética e sua busca pelos mais variados sotaques e variações de um mesmo idioma. Higgins cataloga, por menor que seja, todos os detalhes que escuta enquanto passeia pelas ruas de Londres. Enquanto faz isso, percebe de onde o falante é, se possui ascendência estrangeira e, ainda, de qual região londrina é originário. Os estudos do professor são acerca do que conhecemos hoje como sociolinguística e essa disciplina abrange as questões sociais que estão presentes na fala de cada indivíduo. Nas frases que foram utilizadas por Shaw na peça teatral que foi escrita originalmente, existe a transcrição de símbolos fonéticos para que o leitor tente, ao menos virtualmente, visualizar como a personagem realmente fala.

Neste estudo, foram catalogadas as falas com a transcrição fonética de Shaw que está presente no livro. Essa transcrição auxiliou na hora da tradução, pois, ao conhecer os símbolos fonéticos, é mais fácil para que tenhamos uma construção de imagem de cada fala do personagem. No caso do inglês britânico, o qual é utilizado no livro, este já possui, em algumas palavras, um tom um pouco diferenciado do inglês americano e isso também influenciou na catalogação, transcrição e estudos das transcrições que foram feitas a partir disto.

Os símbolos fonéticos são importantes para compreendermos a escrita de Shaw e entendermos como foi feita a tradução para o português brasileiro. O símbolo 'ə' (schwa), que aparece nas falas em estudo, no alfabeto fonético da Associação Internacional de Fonética (IPA, 2005) tem um som meio fechado que lembra o som da letra 'a'. Então, ao realizar a leitura, é preferível, nesses trechos, que o leitor tenha uma noção dos símbolos fonéticos que aparecem no inglês para poder compreender, de forma básica, como a florista fala durante essas poucas linhas selecionadas para análise.

Quadro 1 – Transcrição do texto fonte

“THE FLOWER GIRL. Nah then, Freddy: look wh’y gowin, deah. [...]
 THE FLOWER GIRL. Theres menners f’ yer! Tə-oo banches o voylets trod into the mad. [...]
 THE FLOWER GIRL. Ow. eez, yə-ooa san, is e? Wal, fewd dan y’ d-ooty bawmz a matter should, eed now bettern to spawl a pore gel’s flahrzn than ran awy athant pyin. Will ye-oo py me f’them? [...]” (SHAW, 1986, p. 15-16, grifos nossos)

- 1- Tə-oo lê-se “Taoo”
- 2- yə-ooa lê-se “ya-ooa”

Quadro 2 – Tradução do texto feita exclusivamente para este trabalho

“FLORISTA. Nah então, Freddy: olhe por aí, deah. [...]
 FLORISTA. Essas maneiras dele! Dois buquês de violetas esmagados por um louco. [...]
 FLORISTA. Ow. eez, ele é seu filho, não é? Bem, que tipo de mãe ensina esses modos pro filho, que joga as flores no chão e corre sem nem pagar. Você vai pagar para mim? [...]” (tradução nossa)

Quadro 3 – Tradução de Millôr Fernandes publicada pela editora LP&M Pocket

“FLORISTA: Dirvagá cum a loça, Ferderico. Nun inxerga não, hõmi? [...]
 FLORISTA: Qui inducação, qui modos, nossa senhora. Cincos burquês de magnólias artolados na lama. [...]
 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 corri sim nim pargá. A madama vai pargá. A madama vai pargá meus prijuízo? [...] (FERNANDES, 2011, p. 15-16)

Ao observar os quadros acima, podemos ter uma visão mais concreta de como foi feita a tradução de Millôr Fernandes no que tange, principalmente, aos aspectos linguísticos que foram mencionados anteriormente. No primeiro quadro, temos um trecho da obra de Shaw em língua inglesa, conforme escrito pelo autor. Ao lê-lo, temos certa dificuldade em compreender o texto pois, dentre

os aspectos fonéticos, o *cockney* é também uma variação linguística que une palavras que formam um significado diferente do que é conhecido no inglês padrão.

Um exemplo dessa junção é a frase “*he’s always use his Al Capone of call to his trouble and strife*”. A tradução literal desta frase seria “Ele sempre usa seu Al Capone para ligar para o seu problema e luta”, mas lendo esta frase como um falante ou conhecedor da variação *cockney*, a tradução para o português seria algo como: “ele sempre usa seu telefone para ligar para a sua esposa”. Essa variante é constituída pela junção de duas ou mais palavras para formar um significado. Essa variação buscava caracterizar a diferença entre o povo e a burguesia e esse objetivo foi alcançado. Antigamente o *cockney* era particular de uma região de Londres, mas nesses tempos, vem sendo caracterizado como particular de toda a cidade de Londres.

Sabendo disso, compreendemos que o tradutor encontrou grandes desafios no processo tradutório do inglês para o português. Por exemplo, a tradução do quadro 2 e a do quadro 3, que é a feita pelo tradutor, podemos ver como são importantes a contextualização e a enunciação virtual que é mencionada por Pavis (2008). Essa transposição idiomática, quando feita, projeta uma série de mudanças que são fundamentais para a compreensão do enredo do texto por qualquer leitor de um país com dimensões continentais como o Brasil. Esta opção tradutória em estudo segue a linha da universalidade do tema que o autor aborda em sua obra, pois entendemos que o tradutor traz ao leitor o texto dramático em sua incompletude, sem focar-se na preocupação de desenvolvimento linguístico. Como anteriormente citado, o aspecto linguístico é abandonado pelo autor e, com esse abandono da particularidade linguística do *cockney*, temos o foco completo na temática abordada por Shaw, que não só se faz presente no ano em que foi escrita a obra, mas também atualmente que se resume em: como a variação linguística serve, também, como meio de inserção social.

Millôr Fernandes traz ao português brasileiro uma obra canônica do teatro que, em consideração ao estudo da variação linguística particular de Londres, o aspecto da acentuação fônica torna-se irrelevante quando é uma temática importante disponível para qualquer leitor. Neste caso, o tradutor traz a obra para

qualquer leitor, ou seja, não se trata de uma tradução elitizada, mas sim, uma tradução compreensível em qualquer canto do país. Além de compreensível, essa tradução pode ser enunciada e encenada em qualquer região do Brasil.

Neste capítulo, tivemos a análise da tradução com o aporte dos teóricos já mencionados no texto. Com esse aporte, pudemos visualizar e concluir como o autor realiza a tradução e assim, desenvolver uma possibilidade de tradução por etapas. Essa tradução, seria a categorização da tradução de um personagem e depois de ter a tradução das falas dos personagens ao redor da personagem principal, traduzir as falas em socioleto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo sobre os desafios de tradução de uma variação linguística de Língua Inglesa para o português brasileiro teve uma trajetória particular. Passamos por uma breve biografia do autor, Bernard Shaw, e discorremos um pouco sobre o seu texto teatral *Pygmalion*, que é o principal objeto de estudo desta pesquisa, e suas características gerais. Chegamos ao tradutor e, com uma breve biografia, salientamos a importância do autor para o círculo literário brasileiro. Tivemos uma fundamentação teórica sobre o campo da tradução e, especificamente, sobre a tradução do texto dramático sob os olhos de teóricos como Patrice Pavis, Susan Bassnett e Anne Ubersfeld. Assim, compreendemos os passos importantes para a tradução de um texto dramático, bem como, os passos e concretizações necessários para que a tradução do texto dramático seja bem recebida pelo público alvo.

Entendemos que o tradutor aqui estudado, Millôr Fernandes, fez um trabalho de etapas na sua tradução. Ao realizar esse estudo, constatamos que as etapas podem ter sido da seguinte forma: primeiro, o tradutor trouxe ao português brasileiro as falas do personagem do professor Higgins, para poder compreender o contexto do professor de fonética. Em seguida, trouxe as falas do personagem Pickering, que é um grande parceiro de Higgins durante a trama de toda a história. Por fim, trouxe as falas de Eliza, pois, ao compreender como funcionavam os contextos de falas dos outros personagens que interagiriam diretamente com a moça, o tradutor trouxe uma variação que se encaixaria inteiramente com todo o contexto do texto dramático, assim possibilitando a sua encenação em território nacional.

Os estudos da tradução formam uma disciplina que está em constante mudança devido às novas contribuições e pesquisas que são feitas na área. Seja de textos narrativos, poesias e textos dramáticos, as traduções demandam um conhecimento específico de cada profissional da área e este conhecimento é adquirido de forma universal, um estudo que vai além das salas de aula. O texto dramático, ao ser traduzido, passa por aspectos que são importantes e fundamentais para a composição do texto que será encenado no palco junto com os outros elementos que compõem o espetáculo teatral. É importante que, como

pesquisadores da área, saibamos como é feito o processo de construção de um espetáculo teatral e de como é feita a tradução de um texto dramático de uma língua fonte para a língua alvo. No Brasil, temos uma excelente equipe de tradutores que trazem ao português brasileiro textos dramáticos que são de grande importância para a literatura mundial.

Pygmalion é uma obra-prima do teatro e sua tradução, no Brasil, intitulado por Millôr Fernandes como *Pigmaleão*, é um texto que abrange inúmeros espectadores por sua amplitude de público. Seja a elite ou o povo, o texto pode ser entendido em qualquer canto do país, e o tradutor consegue essa abrangência de forma simples. Na construção do texto, temos aspectos que são estrangeiros, mas que, graças ao tradutor, formaram uma aliança com os traços culturais brasileiros e juntos formaram o texto que temos publicado pela editora e que está nas prateleiras para a leitura. *Pigmaleão* ficará eternizado no rol de traduções de Millôr Fernandes.

REFERÊNCIAS

Livros:

BASSNETT, S. *Estudos da tradução: fundamentos de uma disciplina*. Tradução: Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Educação e Bolsas, 2003.

_____. *Translating for the Theatre: The Case Against Performability*. Languages and Cultures in Translation Theories. Vol. 4, nº 1, 1st Semester 1991.

BERMAN, A. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo / Antoine Berman*; tradução Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. 2. ed. Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.

D'ONOFRIO, S. *Forma e sentido do texto literário*. São Paulo: Ática, 2007. 307 p.

_____. *Literatura ocidental: autores e obras fundamentais*. 2.ed. São Paulo, SP: Ática, 2000. 527 p.

EVEN-ZOHAR, I. *Poetics today: polyssistem studies*. Vol. 11. Nº 1.

LEFEVERE, A. *Translation History Culture*. General Editors: André Lefevere and Susan Bassnett. Routledge: 1992.

MAGALDI, S. *O texto no teatro*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. 481 p.

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

SHAW, G. B. *Pigmaleão: um romance em cinco atos*. Tradução: Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2011. 176 p.

SHAW, G. B. *Pygmalion: a romance in five acts*. New Zeland: Penguin Books, 1986. 148 p.

SZONDI, P. *Teoria do drama moderno: [1880-1950]*. 2. ed. São Paulo, SP: Cosac & Naify, c2011. 176 p.

UBERSFELD, A. *Reading Theatre*. Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 1999. Translation by Frank Collins of Lire le théâtre I, Berlin: Editions Berlin, 1996.

VENUTI, L. *Escândalos da Tradução: por uma ética da diferença/Lawrence Venuti*; tradução Laureano Pelegrini, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo; revisão técnica Stella Tagnin – Bauru: EDUSC, 2002.

_____. *O escândalo da tradução*. Tradução: Stella E. O. Tagnin. TradTerm: 3, 1996, p. 99-122.

Referências Digitais:

BONFIM, J. [Vida e Obra] *George Bernard Shaw*. Portal dos Atores: 2017. Disponível em: < <https://portaldosatores.com/2017/11/03/vida-e-obra-george-bernard-shaw/> > Acesso em: 05 de mar. de 2018.

DELPHINO, C. *História do Brasil*. Disponível em: < <http://www.historiabrasileira.com/> > Acesso em: 13 de maio de 2018.

FERNANDES, M. *Millôr Fernandes e a arte de traduzir*. Revista Senhor: 1962. Publicado em 2014. Disponível em: < <http://www.lpm-blog.com.br/?p=24603> > Acesso em: 01 de maio de 2018.

FERNANDES, M. RANGEL, F. *Liberdade, liberdade*. 1965. Disponível em: < <http://joinville.ifsc.edu.br/~luciana.cesconetto/Textos%20teatrais/LIBERDADE,%20LIBERDADE%20-%20FI%3%A1vio%20Rangel%20e%20Mill%3%B4r%20Fernandes.pdf> > Acesso em: 13 de maio de 2018.

FORTES, L. S. *Duas traduções brasileiras da peça Pygmalion de Bernard Shaw: Uma análise inicial a partir dos Estudos Descritivos da Tradução*. In-Traduções revista do programa de pós-graduação em estudos da tradução da UFSC. Florianópolis: UFSC, 2011. Disponível em: < <http://incubadora.periodicos.ufsc.br/index.php/intraducoes/article/view/1791/2011> > Acesso em: 23 de jun. de 2018.

FURLANETTO, P. F. *Análise descritiva da tradução para o português de Pygmalion de George Bernard Shaw por Millôr Fernandes*. Assis: UNESP, 2008. Disponível em: < <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp073070.pdf> > Acesso em: 23 de jun. de 2018.

GEORGE BERNARD SHAW. *Vida & Obra*. Disponível em: < http://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805134&SecaoID=948848&SubsecaoID=0&Template=../livros/layout_autor.asp&AutorID=115 > Acesso em: 23 de jun. de 2018.

INTERNATIONAL PHONETIC ASSOCIATION. *Reproduction of The International Phonetic Alphabet (Revised to 2005)*. Disponível em: < <https://www.internationalphoneticassociation.org/content/ipa-vowels> > Acesso em: 23 de jun. de 2018.

KIRCHOF, E. R. *Yuri Lotman e semiótica da cultura*. Prâksis: Revista do ICHLA. Instituto de Ciências Humanas, Letras e Artes. Disponível em: < <http://periodicos.feevale.br/seer/index.php/revistapraksis/article/view/703> > Acesso em: 14 de maio de 2018.

LEFEVERE, A. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007, 264 p. Disponível em: < <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/viewFile/2175-7968.2011v1n27p321/19785> > Acesso em: 02 de jan. de 2018.

MARTINS, M. A. P. *As Contribuições de André Lefevere e Lawrence Venuti para a Teoria da Tradução*. Cadernos de Letras (UFRJ) n.27 – dez. 2010 Disponível

em: <
http://www.lettras.ufrj.br/anglo_germanicas/cadernos/numeros/122010/textos/cl301220100marcia.pdf > Acesso em: 02 de jan. de 2018.

Millôr Fernandes. Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3110/millor-fernandes> > Acesso em: 20 de maio de 2018.

PANAGOTTO, E. M. M. NICOLAU, C. F. *Cockney English: por que os londrinos falam assim?* São Paulo: Universidade Brasil, 2016. Disponível em <
<http://universidadebrasil.edu.br/portal/cockney-english-por-que-os-londrinos-falam-assim/>> Acesso em: 30 de set. de 2017.

YEOMAN, A. *La cultura Cockney o “would you adam an eve it?”*. Tradução: Noa E. Díaz. The Prisma: 2012. Disponível em: <
<http://theprisma.co.uk/es/2018/04/02/la-cultura-cockney-o-would-you-adam-an-eve-it/> > Acesso em: 13 de maio de 2018.

ZARDO, M. *Tradução do texto teatral: novos desafios da investigação tradutória*. Porto Alegre: UFRGS, 2012. Tese. Disponível em: <
<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/66289/000870716.pdf?sequence=1>> Acesso em: 15 de jun. de 2017.

CARVALHO, S. P. P. *A tradução do socioleto literário: um estudo de Wuthering Heights*. 2006, 218 f. Dissertação. (Mestrado em Estudos Estilísticos e Literários em Inglês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Disponível em: <
http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-09112007-142700/publico/TESE_SOLANGE_P_PINHEIRO_CARVALHO.pdf > Acesso em: 23 de jun. de 2018.

ANEXOS

Anexo 1 – Pygmalion – George Bernard Shaw (1986, p. 15-16)

THE FLOWER GIRL. Nah then, Freddy: look wh' y' gowin, deah.
FREDDY. Sorry [*he rushes off*].

THE FLOWER GIRL [*picking up her scattered flowers and replacing them in the basket*] Ther'es manners f' yer! Tə-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 a romantic figure. 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*

15

THE FLOWER GIRL. Ow, eez, yə-ooa san, is e? Wal, fewd dan y' d-ooty bawinz a mather should, eed now bettern to spawl a pore gel's flahrzn than ran awy athaht pyin. Will ye-oo py me f'them? [*Here, with apologies, this desperate attempt to*

16

Anexo 2 – Pigmaleão – Millôr Fernandes (2011, p. 15-16)

FLORISTA: Dirvagá cum a loça, Ferderico. Num inxerga não, hõmi?

FREDDY: Desculpe. *(Sai correndo.)*

FLORISTA: *(Recolhendo as flores e colocando-as de novo na cesta.)* Qui inducação, qui modos, nossa sinhora. 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. 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*

15

MÃE: Como é que você sabe que meu filho se chama Frederico?

FLORISTA: Ah, a sinhora é a mãe du 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?