

PRISCILA FERNANDA FURLANETTO

**ANÁLISE DESCRITIVA DA TRADUÇÃO PARA O
PORTUGUÊS DE *PYGMALION* DE
GEORGE BERNARD SHAW POR MILLÔR FERNANDES**

**Assis
2008**

PRISCILA FERNANDA FURLANETTO

**ANÁLISE DESCRITIVA DA TRADUÇÃO PARA O
PORTUGUÊS DE *PYGMALION* DE
GEORGE BERNARD SHAW POR MILLÔR FERNANDES**

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis –UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título Mestre em Letras – Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social.

Orientadora: Profa. Dra. Cleide Antonia Rapucci

**Assis
2008**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

F985a Furlanetto, Priscila Fernanda
Análise descritiva da tradução para o português de Pygmalion de George Bernard Shaw por Millôr Fernandes / Priscila Fernanda Furlanetto. Assis, 2008
113 f. + anexo

Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras de Assis - Universidade Estadual Paulista.

1. Tradução e interpretação. 2. Shaw, Bernard, 1856-1950.
3. Fernandes, Millôr, 1924-. 4. Teatro inglês. I. Título.

CDD 418.02

822

FURLANETTO, Priscila Fernanda. *Análise Descritiva da Tradução para o Português de Pygmalion de George Bernard Shaw por Millôr Fernandes*. 2008. Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura e Vida Social) – Faculdade de Ciências e Letras – Universidade Estadual Paulista, 2008.

RESUMO

As obras de um dos mais conhecidos humoristas brasileiros, Millôr Fernandes, já foram bastante exploradas pelos pesquisadores de uma forma geral. Mesmo assim, há ainda uma vertente desse autor a ser estudada: o Millôr tradutor.

O nosso objetivo nesta dissertação é analisar a peça *Pygmalion*, escrita por George Bernard Shaw em 1913, e sua tradução para o português pelo autor-tradutor Millôr Fernandes em 1963. A peça em cinco atos trata do professor de fonética Henry Higgins que se prontifica a transformar Eliza Doolittle, uma vendedora de flores que fala o dialeto *cockney*, em uma verdadeira dama, ensinando-a a falar “corretamente”.

O que nos chama a atenção nesta obra de Shaw é o dialeto *cockney* e as muitas expressões que encontramos no decorrer da peça. A nossa intenção é, portanto, mostrar as soluções encontradas por Millôr ao traduzir *Pygmalion*.

No primeiro capítulo, temos um panorama geral do gênero teatral, da tradução em si e posteriormente a história da tradução de teatro, assunto pouco explorado até hoje pelos teóricos e que nos é importante para que possamos ter uma visão geral da linha que cada um destes teóricos seguem.

No segundo capítulo exploramos um pouco acerca do autor da peça, George Bernard Shaw, mostrando suas obras, sua vida e suas características principais, além de termos uma análise da peça com o objetivo de que os leitores possam entender quais são os pontos principais da obra e sua idéia central.

O terceiro capítulo é o que nomeia esta dissertação, pois é onde analisamos a tradução para o português de *Pygmalion*, mostrando quais foram as maiores dificuldades encontradas por Millôr, chamado por nós de autor-tradutor, e as soluções apresentadas por ele para resolver o problema da transposição cultural, tão explícito em tal peça.

Nas considerações finais, repensamos os estudiosos da tradução de teatro e mostramos quais foram os acertos e desacertos da tradução feita por Millôr Fernandes, enfatizando ainda que este não agiu apenas como um tradutor, mas também como um autor, ousando por meio de sua criatividade e estilo.

Palavras-chave: *Pygmalion*; George Bernard Shaw; Millôr Fernandes; Tradução Teatral; Análise Descritiva da Tradução.

FURLANETTO, Priscila Fernanda. *Descriptive Analysis of the translation into Portuguese of George Bernard Shaw's Pygmalion by Millôr Fernandes*. Dissertation (Master's in Languages – Literature and Social Life) - Faculty of Sciences and Languages – São Paulo State University- UNESP, 2008.

ABSTRACT

The works by one of the most known Brazilian humorists, Millôr Fernandes, have already been explored by many researchers in general. However there is still an aspect of this author to be studied: Millôr as a translator.

Our main objective in this dissertation is to analyze the work *Pygmalion* written by George Bernard Shaw in 1913 and translated to Portuguese by the author-translator Millôr Fernandes in 1963. The play is divided in five acts and deals with the phonetics professor, Henry Higgins, who is in charge of transforming Eliza Doolittle, a flower saleswoman who speaks cockney dialect, in a truthful lady, teaching her how to speak English properly.

What draws our attention in Shaw's work is the cockney dialect and the plenty of expressions that we can find in the play. Our main intention here is to show the difficulties and the solutions found out by Millôr during *Pygmalion* translation.

In the first chapter we have a general panorama about the theatre genre, the translation itself and later about the history of the theatre translation, a subject that is not much explored by scholars and that is very important for us because we can have a general view of each tendency that these scholars follow.

The second chapter explores a little bit about the play author, George Bernard Shaw, showing his works, his life and his main characteristics, besides having a play analysis to allow the readers a better understanding about the main points of the play and its central idea.

The third chapter names this dissertation and analyses the Portuguese translation, showing the major difficulties found by Millôr, whom we call an author-translator, and the solutions he presents to the cultural transposition problem, which is so explicit in this play.

In the final considerations, we reflect again about the scholars who study the theatre translation and we show the pros and cons about Millôr's translation, emphasizing that he has not acted only as a translator, but also as an author, daring with his creativity and style.

Key-words: *Pygmalion*, George Bernard Shaw, Millôr Fernandes, Theatre Translation, Translation Descriptive Analysis

*Dedico esta dissertação às pessoas que testemunharam a luta, as
dificuldades, tristezas e alegrias que
surgiram neste precioso período de minha
vida...*

*Aos meus pais, João e Regina, ao meu irmão João Otávio e ao meu
companheiro de sempre Ivo, pelo apoio e
compreensão nos momentos de ausência.*

AGRADECIMENTOS

Ao longo de quatro anos muitas pessoas passaram pelo meu caminho enquanto pesquisava e escrevia esta dissertação. Nada disso seria possível se uma pessoa tão especial não tivesse aparecido e se transformado, de repente, em meu amigo virtual, Millôr Fernandes. Considero o manuscrito recebido de suas mãos o maior presente que já ganhei em toda a vida.

Seria impossível não agradecer a pessoa que me encorajou o tempo todo e mostrou-me que o sonho desta dissertação seria possível, a minha querida e amiga orientadora Dr. Cleide Antônia Rapucci, por tanta paciência, persistência e por motivar-me nos momentos mais difíceis. Obrigada Cleide, sem todo seu brilho este trabalho não teria sido conquistado com êxito.

Agradeço também a tantas outras pessoas que de alguma forma contribuíram para que este sonho se tornasse realidade: Altamir Botoso, por ter revisado meu texto com tanto profissionalismo, carinho e dedicação; aos professores Dr. Esteves e Dr. Sérgio pelas críticas e observações tão relevantes e decisivas para a finalização deste; a todos meus colegas de trabalho que presenciaram tantas vezes a minha ansiedade, o meu entusiasmo e que sabiam o quanto esta dissertação seria importante para mim.

Não poderia deixar ainda de agradecer aos meus pais, João e Regina que compartilharam o tempo todo do meu sonho, a meu irmão, João Otávio, que me ensinou que devemos rir sempre para que nossos dias possam ser mais amenos, ao meu companheiro de sempre, Ivo, pela paciência, ajuda e por ter me encorajado o tempo todo e, finalmente, aos meus amigos mais íntimos que acompanharam minha trajetória e que me encorajaram sempre! Obrigada a todos, sem vocês esse sonho não seria possível.

¹Pronto, Priscila, é inescapável, por isso não escapei. Estou famoso no mundo acadêmico! Deus do céu, com quem casei minha filha. Ah, você se esqueceu de que é fundamental o tradutor ganhar dinheiro? E quem (no caso o tradutor) aceita ganhar miseravelmente pelo seu trabalho é tratado condignamente? Isto é, com a mesma falta de dignidade do que recebe?

Por falar nisso, tradução, vai aí um poema, de presente. Escrito, acho, quando você não era nascida. Já foi?
(Millôr Fernandes)

La Dernière Translation

(Homenagem à recém fundada Sobrates
- Sociedade Brasileira de Tradutores)

Quando morre um velho tradutor
Sua alma, anima, soul,
já livre do cansativo ofício
De verter
Vai direta pro céu, in cielo, to the
heaven, au ciel, in caelum, zum himmel,
Ou pro inferno, Hölle, dos grandes
traditori?
Ou um tradutor será considerado
In the minute hierarquia do divino
(himm'lisch)
Nem peixe, nem água, ni poisson ni l'eau,
Neither water, nor fish, nichts, absolutamente
niente?
Que irá descobrir de essencial
Esse mero intermediário da semântica,
Corretor da Babel universal?
A comunicação definitiva, sem palavras?
Outra vez o verbo inicial?
Saberá, enfim!,
Se ELE fala hebraico
Ou latim?
Ou ficara infinitamente
No infinito
Até ouvir a Voz, Voix, Você, Voice.
Stimme, Vox,
Do Supremo Mistério
Partindo do Além
Voando como um pássarobirduccelopájarovogel
Se dirigindo a ele em,
E lhe dando, afinal,
A tradução pro Amém?

(Millôr Fernandes)

¹ Esta mensagem foi a última que Millôr Fernandes nos enviou em 28 de Janeiro de 2004.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 – Tradução e Teatro: Uma relação complexa.....	15
1.1 Teatro: a vida representada no palco.....	16
1.2 A arte da tradução.....	21
1.3 Panorama Geral da Tradução de Teatro.....	26
1.4 Tradução de Teatro: A mais difícil das empreitadas	32
CAPÍTULO 2 – Análise da Peça <i>Pygmalion</i> de George Bernard Shaw	36
2.1 George Bernard Shaw e sua obra.....	37
2.2 <i>Pygmalion</i> : A colisão entre diferentes mundos sociais.....	40
CAPÍTULO 3 – Análise Descritiva da Tradução para o Português de <i>Pygmalion</i> de George Bernard Shaw por Millôr Fernandes	66
3.1 O tradutor Millôr Fernandes.....	67
3.2 A tradução para o português de <i>Pygmalion</i> de George Bernard Shaw por Millôr Fernandes.....	72
CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
REFERÊNCIAS	104
ANEXOS.....	107

INTRODUÇÃO

Há cinco anos, ainda no curso da Faculdade de Ciências e Letras de Assis, mais especificamente nas aulas de Literatura Inglesa, descobrimos uma das mais belas peças teatrais inglesas, *Pygmalion* de George Bernard Shaw. A princípio seu enredo, seus personagens tão dinâmicos e engraçados chamaram-nos a atenção e fizeram com que eu ficasse, no momento da leitura, imaginando como àquela poderia ser encenada, como poderia ser o movimento dos atores em palco, seus figurinos, a sonoplastia, etc.

No decorrer do estudo da peça, juntamente com a professora, hoje nossa orientadora, Dra. Cleide Antonia Rapucci, começamos a questionar sobre o dialeto *cockney* que a personagem principal da peça, Liza, falava. Princípios então a levantar algumas questões: Como um tradutor seria capaz de transpor um dialeto, algo tão específico de um país, para outra língua? Quais seriam os recursos usados para tal arte? Quantas traduções para o português desta peça poderíamos encontrar?

Foi desta forma que iniciamos o trabalho em busca de traduções da peça *Pygmalion* e não imaginávamos que esta busca seria algo tão difícil. Já nos era conhecida a tradução de Miroel Silveira, feita nos anos 40 e que, de certa forma, não a considerávamos das melhores, por haver algumas omissões e por conter algumas expressões um tanto quanto defasadas para a nossa época. Esta também não nos apresentava nada de incomum na tradução do dialeto *cockney*. Queríamos algo diferente, algo com que pudéssemos ao menos comparar a tradução de Miroel e comentar sobre as técnicas usadas pelos tradutores.

No decorrer das pesquisas, descobrimos que, além da tradução de Miroel, só existia mais uma feita em 1963 por Millôr Fernandes. Começamos a procurar esta tradução, acionamos vários sites da Internet, ligamos e fomos a várias bibliotecas, mas parecia que esta tradução havia se apagado com o tempo. Foi quando resolvemos ir direto à fonte. Acionamos o site de Millôr Fernandes e perguntamos a ele onde poderíamos encontrar a sua tradução.

Correspondíamos-nos por meio de correio eletrônico. Passamos mais ou menos uns seis meses nos falando e ele, todo sarcástico e irônico, dizia-nos que encontrar tal tradução era uma tarefa impossível, pois, embora ele a tivesse traduzido, não a havia publicado.

Após muito insistirmos, finalmente Millôr enviou-nos sua tradução, hoje, sempre que nos referimos a ela a chamamos de manuscrito, pois é uma peça redigida à máquina e revisada por ele à mão, o que consideramos, portanto, uma grande contribuição deste trabalho e que se

encontra aqui em anexo juntamente com um documento que nos autoriza a usá-lo, podendo posteriormente ser útil a outros estudantes de literatura inglesa.

É importante frisarmos que após um ano do envio do manuscrito, Millôr publicou a tradução pela editora LP&M, mas, usamos para a nossa análise o que recebemos do autor-tradutor, pois o consideramos muito mais original e especial do que a posterior publicação. Além disso, o leitor aqui deve ter consciência de que quando citarmos a tradução do *Prefácio* da peça, estaremos nos referindo à peça publicada pela LP&M (2005), pois no manuscrito que temos não há a tradução desta parte.

Através da tradução de Millôr, foi-nos possível esta dissertação, trabalhamos muito com ela, lemos e relemos a referida tradução várias vezes para buscarmos os trechos mais interessantes e verificarmos quais foram os acertos e os desacertos deste autor-tradutor. É interessante frisarmos que, em um de seus e-mails, Millôr disse-nos que para traduzir o dialeto *cockney*, ele havia criado um coquinéi, ou seja, uma variante lingüística que não se fala em lugar algum do Brasil. Este foi, portanto, um dos tópicos mais explorados por nós no decorrer deste trabalho.

Nossa dissertação inicialmente apresenta um capítulo sobre teatro, tradução e mais especificamente tradução de teatro. O objetivo é situar o leitor na teoria e mostrar as grandes dificuldades que um tradutor enfrenta ao trabalhar com o gênero teatral. Cabe dizer aqui que tentamos situar o leitor num panorama geral da tradução de teatro, assunto pouco discutido entre os estudiosos de tradução. Através deste panorama, podemos ter uma visão mais ampla das teorias, dos estudiosos que com este assunto trabalharam ou ainda hoje trabalham e a linha que cada um deles seguem.

Num segundo momento, falamos sobre o escritor da peça, George Bernard Shaw. Exploramos um pouco de sua vida, personalidade e de suas características como grande escritor que foi. Em seguida, analisamos a obra *Pygmalion* para que os leitores possam entender a peça de uma forma geral.

De acordo com Bassnett (1978), todo tradutor deve interpretar a obra antes de traduzi-la, uma vez que a tradução está ligada diretamente com a cultura de cada país, com o modo de vida das pessoas, com a maneira com que falam, enfim, é impossível traduzir algo sem antes ter um conhecimento prévio da obra com que se trabalhará. Por isso, achamos importante antes de estudarmos a tradução em si, conhecer um pouco do autor, George Bernard Shaw, suas características como escritor e sua peça, objeto de nosso estudo.

Em seguida, analisamos a tradução para o português da obra *Pygmalion* feita por Millôr Fernandes e apontamos as soluções encontradas para os mais complexos problemas como o

dialeto *cockney*, as expressões idiomáticas e as gírias que se encontram na peça. Levamos em conta que estamos tratando de um autor que usa todo o seu potencial ao traduzir.

Por meio de uma das teorias vistas no primeiro capítulo desta dissertação, pretendemos mostrar no último capítulo que toda obra traduzida acaba sendo única e que todo tradutor é, de certa forma, também um autor. Em nosso caso, apontamos também as características mais importantes e relevantes do nosso autor-tradutor Millôr, mostrando que ele fez uso de todas elas ao traduzir a obra *Pygmalion*.

Estudamos aqui todas as mudanças ocorridas na peça traduzida e principalmente a maneira com que o dialeto *cockney* foi vertido para o português. Não deixamos, de maneira alguma, de fazer algumas considerações sobre o coquinéi inventado pelo autor-tradutor, uma das características mais marcantes e criativas de sua tradução.

Esperamos resgatar aqui tudo o que foi visto, como as principais características de uma obra teatral, como esta deve ser traduzida e quais são os maiores cuidados que um tradutor de teatro deve tomar ao verter uma peça de uma língua para a outra.

Retomamos as principais características da peça *Pygmalion* e concluimos sobre a tradução de Millôr, apontando os seus acertos e desacertos e mostrando ao leitor que independentemente de qual seja a escolha feita pelo tradutor, a obra será modificada e transformada em algo único, não deixando de ser o tradutor também um autor dotado de estilo, criatividade e ousadia.

Esperamos que esta dissertação possa ajudar os estudiosos de tradução de teatro, assunto pouco explorado até hoje e, principalmente, que possa contribuir com os estudantes de literatura inglesa em geral, levando-os a uma melhor compreensão da peça *Pygmalion*, através dos nossos estudos e da tradução feita por Millôr aqui anexada.

CAPÍTULO 1
TRADUÇÃO E TEATRO: UMA RELAÇÃO COMPLEXA

1.1 TEATRO: A VIDA REPRESENTADA NO PALCO.

Segundo Renata Pallottini (1989, p.13) em *Dramaturgia Construção do Personagem*, teatro é “a arte específica, pela qual, através da presença física do ator se manifesta um autor (mesmo que esse se confunda com o próprio ator) e transmite, com palavras, gestos, atos, movimentos, um conteúdo a um público”.

Podemos dizer também, de acordo com Christopher Russell Reaske (1966) em *How to Analyze Drama*, que drama é um trabalho de literatura que mostra a vida e a atividade humana por meio da apresentação de várias ações e diálogos de um grupo de personagens. É criado com a intenção de ser apresentado como teatro; assim, usamos este termo quando queremos falar de um trabalho literário escrito com o objetivo de ser mostrado no palco. Mesmo quando lemos uma peça, nós não temos uma compreensão real, verdadeira de como ela é, a menos que tentemos imaginar como os atores apresentariam aquele texto.

Há pouquíssimas peças que são basicamente escritas somente para a leitura e estas são chamadas de *closet dramas*. A maior parte delas são feitas com o objetivo de uma apresentação viva no palco e, embora nós possamos nos encontrar vagando discursivamente em considerações abstratas de imagens e ironias, devemos perceber e ter em mente que, acima de tudo, o sucesso de uma peça está ligado à maneira com que esta, por sua vez, funciona no teatro.

Não podemos esquecer, como afirma ainda Reaske (1966), que o drama é escrito para ser falado e apresenta personagens e conflitos que ao serem encenados nos dão a impressão de que aquilo está acontecendo na vida real. O escritor dramático deve automaticamente apresentar suas idéias e as características de seus personagens, quase inteiramente através dos seus diálogos e ações.

O texto escrito está ligado a sua encenação; desta forma, não podemos contar apenas com as palavras, mas também com tudo o que for visível no palco. Só temos a concretização do teatro quando a linguagem falada estiver impregnada de linguagem visual, sonora e sensorial; quando os atores estiverem em movimento dentro de um cenário com luz e música.

O vocabulário grego, segundo a Wikipedia², *Théatron*, estabelece o lugar físico do espectador, “lugar onde se vai para ver”. Entretanto, é também o lugar onde acontece o drama frente à audiência, complemento real e imaginário que acontece no local da representação e que surgiu na Grécia Antiga, no século IV a.C.

² WIKIPÉDIA.Desenvolvida pela Wikimedia Foundation. Tema: Dramaturgia. Acesso: 10 Fev. 2008.

O teatro apóia-se numa trindade: quem vê, o que se vê e o imaginado. Existe nos espaços do presente e do imaginário, e nos tempos individuais e coletivos que se formam neste espaço. É uma arte que um ator, ou conjunto de atores, interpreta uma história ou atividades, com auxílio de dramaturgos, diretores e técnicos que têm por objetivo apresentar uma situação e despertar sentimentos no público³.

Pallottini (1989, p.15) afirma que o teatro gira em torno da ação dos personagens e esta ação é um:

[...] movimento interno da peça de teatro, um evoluir constante de acontecimentos, de vontades, de sentimentos e emoções, movimento e evolução que caminham para um fim, um alvo, uma meta, e que se caracterizam por terem sua caminhada pontilhada de colisões, obstáculos e conflitos. A ação deflui do conflito. Quem conduz a ação, produz o conflito, exercita a sua vontade, mostra os seus sentimentos, sofre por suas paixões, torna-se ridículo na comédia, patético na tragédia, ri, chora, vence ou morre, é o personagem.

A arte de que falamos é algo apaixonante pelo fato de conhecermos a obra através dos personagens. Estes são seres fictícios que têm sexo, idade, postura, qualificação social (que se reflete na aparência, roupas, feições, tiques, hábitos, gestos). Por outro lado, temos também o conhecimento da alma dos mesmos, da psique, dos sentimentos, idéias, emoções, caráter de um ser humano, enfim, é obra de toda uma vida.

Diferentemente de um romance no qual o autor pode descrever um personagem de uma maneira objetiva, no teatro as únicas descrições que temos são aquelas feitas, muitas vezes, pelos outros personagens e estas descrições, geralmente acabam nos mostrando mais sobre o personagem que fala do que sobre o personagem a que se refere.

Antonio Candido (1963, p.113) em *A personagem de Ficção* assevera que no texto dramático:

[...] desaparece o sujeito fictício dos enunciados, visto as próprias personagens se manifestarem diretamente através do diálogo que o mais ocasional como: “ele disse” do narrador se torna supérfluo. Agora, não são mais as palavras que constituem as personagens e seu ambiente. São as personagens (e o mundo fictício da cena) que “absorveram” as palavras do texto e passam a constituí-las, tornando-se a fonte delas – exatamente como ocorre na realidade, mas, mesmo assim, devido às objetualidades intencionais, são ficção.

³ WIKIPÉDIA. Desenvolvida pela Wikimedia Foundation. Tema: Dramaturgia. Acesso dia 10 de Fev. 2008.

Ninguém melhor do que Shakespeare (apud PALLOTINI,1989, p.57) para definir esta arte: “O objetivo do teatro, a princípio e agora, foi e é oferecer, uma espécie de espelho à natureza, mostrar à virtude os seus próprios traços, à derrisão a sua exata efigie, à sociedade a verdadeira imagem do seu tempo [...]”

Então, quando Aristóteles descrevia o drama como a imitação de uma ação, ele se referia à representação da ação através do diálogo. Embora as peças sejam feitas para serem apresentadas oralmente no palco, há o fato de que são, por sua vez, escritas em palavras e eventualmente devem ser lidas.

Tendo início na Grécia antiga, o teatro tinha por objetivo as celebrações religiosas. Sua consolidação deu-se por meio de manifestações em homenagem ao deus do vinho, Dionísio. Desta forma, a cada safra de uva o povo grego realizava procissões em agradecimento. Nessas procissões, as pessoas embriagavam-se, cantavam, dançavam e acabavam “encenando” algumas peripécias para este deus.

Aos poucos, estas festas foram se aprimorando e conseqüentemente o teatro foi adquirindo forma. A primeira grande mudança foi o uso de máscaras para que as pessoas pudessem representar com mais “veracidade” e para que o público pudesse visualizar os sentimentos de cada cena e personagem.

Em conseqüência dessas primeiras apresentações, surgiram a tragédia e a comédia grega. A tragédia grega leva em conta a séria dimensão da vida e da personalidade humana. Seu padrão foi descrito e definido por Aristóteles em sua famosa *Poética*. De acordo com Carlson (1995, p.15), em *Teorias do teatro - Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*, Aristóteles, no Capítulo 6 da poética, define tragédia como:

[...] imitação de uma ação nobre e completa, com a devida extensão, em linguagem artisticamente enriquecida de todos os tipos de ornamentos lingüísticos, aplicados separadamente nas várias partes da peça; é apresentada em forma dramática e não narrativa, provocando, por meio de incidentes que inspiram terror e piedade, a catarse dessas emoções.

Aristóteles defende que a tragédia imita uma ação de alta importância. Geralmente há um personagem principal com algum defeito particular trágico (*hamartia*). Este personagem é levado à morte, ao desespero ou à miséria através do seu próprio erro ou ação. O defeito mais comum é o chamado de *hubris*, que significa orgulho excessivo e auto-destrutivo. O herói é levado ao sofrimento e termina compreendendo melhor o mundo como um todo e a si mesmo. A idéia básica da tragédia grega é que o homem aprende por meio de seu sofrimento.

De acordo com Carlson (1995, p.16), a tragédia compõe-se de seis elementos: enredo (mythos), caráter, pensamento, elocução, espetáculo e melopéia (música). O enredo é considerado por Aristóteles o elemento mais importante da tragédia, chamando-o de “alma”, devendo seguir uma extensão adequada, ou seja, sem muitos acontecimentos, deve conter uma única ação e pode ser simples ou complexo, pode haver tanto a mudança de fortuna quanto a passagem da ignorância para o conhecimento.

Em segundo lugar, Aristóteles discorre sobre o caráter (ethos) e nos mostra a descrição ideal do herói trágico. Expõe a existência de dois tipos de personagens: o homem bom mergulhado na adversidade e o homem mau na prosperidade. Assim, Aristóteles (apud CARLSON, 1995, p.17) prossegue:

O que, pois, nos resta após essas considerações é alguém entre os dois extremos. Seria uma pessoa perfeita em virtude e justiça, nem que caiu em desgraça, devido ao vício e à depravação, mas que sucumbiu por força de algum erro de cálculo.

Por meio do sofrimento do herói trágico, o público acaba recebendo uma grande lição de moral e uma mordaz idéia de auto-conhecimento.

A comédia grega desenvolveu-se fora das celebrações religiosas, desenvolveu-se especificamente com os rituais de fertilidade de Dionísio. É geralmente dividida em três categorias: Comédia Antiga, Comédia Média e Comédia Nova de acordo com Reaske (1966) em *How to analyze drama*.

Na Comédia Antiga, nós geralmente notamos muitas sátiras sobre o Estado e a política, assim como elementos bizarros; na Comédia Média não temos exemplos que sobreviveram ao tempo e na Comédia Nova geralmente surgem as situações românticas com personagens apaixonados procurando trabalhar para sair de uma situação triste e problemática para uma outra mais feliz e confortável. Nesta fase, mais do que nunca, as comédias ilustram o tradicional “final feliz” (REASKE, 1966, p. 07).

Aristóteles (apud CARLSON, 1995, p.21-22), quando começa em sua *Poética* a tratar da comédia, mostra-nos uma definição muito parecida com àquela da tragédia:

A comédia é a imitação de uma ação burlesca e imperfeita, de extensão suficiente, com diversos tipos [de embelezamento] separadamente [encontrados] nas partes [da peça]; [apresentada] por pessoas que interpretam e não em forma narrativa; pelo prazer e pelo riso, ela promove a purgação de emoções semelhantes.

O riso acontece na comédia por meio de diferentes técnicas usadas pelo autor da peça, como a linguagem, o assunto explorado, os tipos de personagens geralmente caracterizados pela maneira comum e popular de usar a língua etc. O importante é notarmos como cada dramaturgo atinge o público e consegue fazê-lo rir.

O drama é complexo por ter duas vertentes: a escrita e a encenada. O difícil para nós estudiosos é saber com qual destas vertentes devemos trabalhar, lembrando que cada uma delas nos obriga a seguir caminhos totalmente diferentes. Nesta dissertação, daremos ênfase ao teatro escrito pelo fato de trabalharmos com a tradução da peça, com a maneira pela qual foi escrita e conseqüentemente o modo como foi traduzida.

De acordo com Reaske (1966, p.13), embora as peças teatrais sejam designadas para serem apresentadas oralmente no palco, não podemos negar o fato de que elas foram escritas pelos seus criadores. Desta forma, as peças devem também ser lidas. Podemos tomar Shakespeare como exemplo, pois embora suas peças tenham sido encenadas antes mesmo de serem lidas, hoje, elas têm muito mais leitores do que audiência nos teatros.

Reaske (1966, p.13) enfatiza que, como críticos de drama, devemos dar ênfase, acima de tudo, ao texto escrito, pois peças teatrais não deixam de ser literatura; não esquecendo é claro que, embora sejam escritas, foram feitas para serem encenadas.

Para lermos e entendermos profundamente uma peça teatral, nós devemos entender quais são seus elementos principais, quais são as estratégias usadas pelos escritores, quais foram os recursos usados para a elaboração desta. Alguns elementos importantes devem ser levados em consideração como o período e a época em que a peça foi escrita, a biografia do escritor, a linguagem usada, os personagens em si e suas características, o lugar em que a história se passa etc. Elementos como estes são importantes para que o leitor possa entender a peça como um todo.

Entraremos agora em um ponto crucial desta dissertação: como traduzir uma peça teatral? O que devemos levar em conta, a encenação ou o texto escrito? No próximo item discutiremos a complexidade que envolve teatro e tradução.

1.2 A ARTE DA TRADUÇÃO

Uma das atividades mais difíceis que o homem é capaz de exercer é a tradução. Segundo Rosemary Arrojo (1999, p.10) a tradução “implica necessariamente uma definição dos limites e do poder dessa capacidade tão humana que é a produção de significados”.

Traduzir é confrontar duas línguas e, conseqüentemente, duas culturas, possibilitando aos cidadãos um contato maior com o mundo. Ser tradutor, definitivamente, não é uma tarefa fácil; requer sensibilidade artística, exige um vasto conhecimento lingüístico e cultural, além de muita vontade e determinação para chegar a um bom trabalho.

Paulo Rónai, grande estudioso na área, mostra que o ato de traduzir não difere das artes em geral, considera a atividade como algo também artístico. A complexidade da tradução encontra-se em conseguir transpor o que certo autor quis dizer em determinada língua para outra e isto, muitas vezes, acaba sendo difícil, porque vai além da significação das palavras. O tradutor acaba, portanto, trabalhando com o que está escrito nas “entrelinhas”.

Traduzir, para Paulo Rónai (1981, p.20) é ter um dom artístico, é exprimir o inexprimível como podemos observar na citação que aqui segue:

Ortega y Gasset, ao confrontar a impossibilidade teórica da tradução literária, afirma implicitamente que a tradução é arte. O objetivo de toda arte não é algo impossível? O poeta exprime o inexprimível, o pintor reproduz o irreproduzível, o estatuário fixa o infixável. Não é surpreendente, pois que o tradutor se empenhe em traduzir o intraduzível?

Para que possamos ter uma boa tradução, o tradutor deve ser acima de tudo, um bom leitor, principalmente quando falamos em tradução de obras literárias que vão além do escrito, que contém mistérios que devem ser desvendados por meio da interpretação e no caso da tradução, pelo bom tradutor.

Elizabeth Ramos (1998, p.183) mostra-nos que “a natureza e a complexidade de uma língua, os contrastes lingüísticos e os traços culturais contidos nas obras literárias acabam sendo mais claros e explicitamente evidenciados no exercício da tradução”.

Por meio do que lemos acima, percebemos que o tradutor deve ser consciente, deve compreender a obra, interpretá-la para que possa passar a uma outra língua e a uma outra cultura o que o autor quis dizer através de sua arte.

Susan Bassnett (1980) pondera em *Translation studies* que a tradução é uma das mais difíceis tarefas que um escritor pode exercer. Ela envolve muito mais do que o trabalho com duas línguas; envolve interpretação e o conglomerado de duas diferentes estruturas que o

tradutor deve saber manejar para que não fique algo estranho e sem sentido na língua traduzida.

Lefevere (1992), em *Translation/History/ Culture- A sourcebook* afirma que a tradução reescreve a obra original e como tal tem sua própria intenção, reflete uma certa ideologia que tem como função levar a sociedade a um dado caminho. A reescrita é manipulação e pode apresentar aos leitores novos conceitos, novos gêneros, enfim, pode fazer com que o público alvo abra a mente para coisas novas; através da tradução, o tradutor pode transmitir o que quiser de acordo com a sua intenção e interpretação para com a obra original. Assim, a tradução acaba sendo um canal aberto pelo qual influências estrangeiras podem penetrar na cultura nativa, desafiá-la e até contribuir para subvertê-la.

Cultura e língua são dois elementos indissociáveis. Jamais seremos capazes de transpor algo escrito em uma certa língua para outra sem levarmos em consideração a maneira como as pessoas falantes de ambas vivem em seus respectivos países. Muitas vezes, os tradutores obrigam-se a mudar certas coisas nos textos para que na língua alvo eles possam ter o mesmo significado da língua original, ou pelo menos passar a mesma idéia. Cada povo tem sua ideologia, suas crenças, enfim, seu modo de viver que acaba influenciando muito na compreensão de mundo.

Este assunto chama a atenção de muitos pesquisadores, pois é algo que requer sensibilidade artística e um vasto conhecimento. Não dá para imaginar que um tradutor simplesmente traduza uma obra literária sem antes pesquisar sobre o país de onde ela se origina, sobre as pessoas que nele vivem.

Edward Sapir (apud BASSNETT,1980, p.13) explica que a língua é um guia para a realidade social e que os seres humanos estão à sua mercê, fato que a torna o meio de expressão para sua sociedade. A experiência é determinada pelos hábitos lingüísticos da comunidade e cada estrutura representa uma realidade. Nenhuma língua é suficientemente parecida para ser considerada como representação da mesma realidade social. Os mundos em que diferentes sociedades vivem são distintos, por isso, cada tradução deve ser feita a partir do seu público alvo.

Nesta dissertação, fica evidente o quanto língua e cultura estão intimamente ligadas. Na peça *Pygmalion*, tem-se muito a estudar, pois a obra permite-nos entrar em contato com o dialeto *cockney*, além de muitas expressões idiomáticas, frutos de uma sociedade diversa da nossa. Por meio desta peça, analisaremos como o tradutor trabalhou com a questão da transposição cultural e, principalmente, estudaremos um pouco mais esta questão que nos é tão intrigante e atraente.

Na tradução de teatro, os aspectos da encenação devem também ser levados em conta e isso coloca-nos num grande impasse. Ao se traduzir uma peça teatral, deve-se ter consciência das mudanças que a mesma sofrerá de acordo com a língua, público alvo, a encenação, o ambiente físico, além de outros fatores que influenciam a sua existência.

Deve-se entender que a tradução acaba sendo baseada principalmente no texto escrito, mas cada performance desta peça, mesmo sendo baseada no texto escrito, será diferente e única. A tradução de teatro deve ser bem pensada, não podendo o tradutor esquecer-se totalmente das duas vertentes que envolvem a arte do teatro: texto escrito e encenado. Interessante seria se o tradutor pudesse unir os dois para que sua tradução ficasse completa, mas, mesmo que o tradutor tenha esta intenção, teremos outro problema que já foi exposto aqui: cada performance é única.

Uma possível solução, segundo o autor de *Page to Stage*, Outrum Zuber-Skerrit (1989), seria usar a filmagem para registrar a performance e, posteriormente, trabalhar com a mesma. No entanto, esse trabalho não seria algo tão relevante, uma vez que a peça encenada é viva, acontece naquele momento, e quando filmada, já não temos a mesma sensação, pois perdemos a interação que há entre atores e público, o que não deixa de ser também uma das fortes características do teatro.

No teatro, a ligação entre língua e cultura é ainda mais forte, é usada como forma de expressão do autor ou até mesmo como forma pedagógica. Esta arte teve e ainda tem uma carga muito forte de ideologias, o que a liga intimamente ao seu país de origem. Segundo Bassnett (1980, p.14), nenhuma língua pode existir se não estiver intimamente ligada ao contexto cultural e nenhuma cultura pode existir se não tiver a língua como o seu centro. A língua então é como se fosse o coração da cultura e é a interação entre ambas que resulta na continuação da energia vital que as permeia.

Língua e cultura, ainda segundo Bassnett (1980, p.14), estão tão ligadas que podemos pensar em um cirurgião operando o coração de alguém; este, por sua vez, não pode esquecer-se do corpo que está à volta deste órgão; da mesma forma, o tradutor ao lidar com o texto, não pode deixá-lo isolado, esquecendo-se da cultura a que o mesmo pertence, pois este pode ser um caminho perigoso.

Quando nos deparamos com uma peça teatral, percebemos o quanto é difícil solucionar problemas que estão intimamente ligados à cultura e ao modo de vida de um certo grupo, de uma certa comunidade existente no mundo. Ao traduzir uma obra, o tradutor está automaticamente trabalhando com um sistema de “perdas e ganhos”. Antonie Berman (2002) mostra-nos na citação que veremos abaixo, que muitas vezes as traduções acabam ganhando

características que no original não existiam e estas acabam sendo positivas e deixam a tradução melhor do que a própria obra original.

Por outro lado, há obras originais que perdem muito no ato da tradução, tornando-se obras mais pobres e que não conseguem mostrar a verdadeira intenção do autor. É sobre estes riscos que os tradutores correm que Berman (2002, p. 21) alerta-nos:

[...] a tradução faz girar a obra, revela dela uma outra vertente. [...] Reproduzindo o sistema-da-obra em sua língua, a tradução provoca nesta uma mudança, e aí existe, indubitavelmente, um ganho, uma “potencialização”. [...] A obra traduzida é às vezes “regenerada”. E não somente no plano cultural ou social: em seu falar próprio. A isso corresponderia, por outro lado, o fato de que, na língua de chegada, a tradução desperta possibilidades ainda latentes e que só ela, de maneira diferente da literatura, tem o poder de despertar. [...]

Sabendo de toda a complexidade do ato de traduzir, tendo em vista que língua e cultura andam juntas, podemos começar a pensar o que é essencial para que um tradutor seja capaz de efetuar uma boa tradução. Em *Translation studies* já citado anteriormente, Bassnett (1980, p. 22) aponta alguns tópicos que um tradutor deve seguir para fazer um bom trabalho:

1. Ter consciência de que não é possível traduzir de uma língua para a outra apenas a nível lingüístico;
2. Aceitar as diferenças culturais entre os países e perceber que não há similaridade cultural entre os mesmos;
3. Levar em conta a classe social, o status, a idade, o sexo do falante e o seu relacionamento com as pessoas que o escutam, além do contexto em que se encontram.
4. Considerar o significado das frases de acordo com o contexto particular das mesmas - como um momento de alta tensão no texto dramático.
5. Substituir na língua alvo o que se quis dizer na língua original, usando dois sistemas referenciais: o sistema particular do texto e o sistema cultural que o texto abrange.

O tradutor deve ter consciência que tem por responsabilidade solucionar os mais difíceis problemas encontrados no texto original. Além disso, ele deve não apenas passar o significado da obra original para a língua alvo, mas também adotar estilo e forma. Quando um tradutor se propõe a traduzir uma obra literária, ele, de certa forma, é responsável por aquele texto na língua traduzida e muitas vezes vê-se obrigado a não ser apenas um tradutor, mas também um autor. Percebemos isto claramente na tradução de Millôr Fernandes que analisaremos mais

tarde, quando Millôr sente a necessidade de “criar” para que o texto traduzido tenha o mesmo “sentido” do texto original.

Juntamente com Elizabeth Ramos (1998, p. 189), concluimos que o “papel da tradução passa a ser de preencher um hiato entre duas culturas diferentes e línguas distintas, onde, parafraçando Nida, coexistem mundos tão diferentes da experiência social”.

1.3 PANORAMA GERAL DA TRADUÇÃO DE TEATRO

Sendo uma vertente da tradução, a tradução de teatro fez com que muitos teóricos discutissem e chegassem a diferentes conclusões sobre como se deve traduzir uma obra teatral. Se olharmos para sua história, podemos entender melhor as diferentes linhas de pensamento e o porquê defendermos e seguiremos a linha de Susan Bassnett (1980), para nós, até hoje, a mais atual e com os melhores argumentos de sustentação.

Podemos dividir os estudos de tradução de teatro em dois: aqueles que a estudam sustentados pela teoria da semiótica, que são os estudiosos da Escola de Praga como: Zich, Mukarovsky, Bogatyrew, Honzi, Kowzan e Ubersfeld; e aqueles que são verdadeiramente estudiosos da tradução e mais especificamente da tradução de teatro, como Susan Bassnett e Patrice Pavis.

De acordo com Ekaterini Nicolarea (2005, p.02) em seu artigo “A Historical Overview of a Theoretical Polarization in Theater Translation”, Zich e Mukarovsky focavam seus estudos na análise de componentes do teatro em termos de estruturas e sistema de signos. Eles foram os primeiros teóricos a criar uma teoria rica no *corpus* do drama e do teatro. (2005; p.02)

Zich (apud NICOLAREA, 2005, p. 02) afirma que o teatro consiste em sistemas heterogêneos, mas independentes e nenhum deles têm algo mais especial do que o outro. Ele foi o primeiro entre os semióticos teatrais a negar o texto escrito; ele o via apenas como um dos sistemas que fazia parte do teatro como um todo.

Já Mukarovsky (apud NICOLAREA, 2005, p.02) seguia a definição de Saussir, levando em conta que uma obra de arte reside na consciência coletiva do público e a identificava como uma unidade semiótica cujo significante é a obra por si mesma e o significado é o “objeto estético”. Sua teoria representa um primeiro passo para a performance semiótica, no qual o texto da performance torna-se um macro-signo, cujo significado está constituído pelo seu efeito total.

Ainda seguindo a linha dos estudos semióticos, surgem Tadeuz Kowzan e Anne Ubersfeld que reestruturam as teorias dos estudiosos citados aqui anteriormente. Em 1960, Tadeuz Kowzan reescreve a básica teoria da Escola de Praga – a semiótica do objeto, a transformação e a extensão conotativa do estado dos signos – e tenta estabelecer uma tipologia dos signos teatrais e do sistema de signos.

Na tentativa de codificar e descrever os signos teatrais e o sistema de signos, Kowzan mostra-nos a primeira diferença entre os signos naturais e artificiais.

Considera como signos naturais àqueles que incluem os fenômenos que existem sem a participação da vontade humana, aqueles que são manifestados involuntariamente. (ex: a luz de um relâmpago é sinal de uma tempestade, febre é sinal de doença etc). Já os signos artificiais dependem da inversão da vontade humana para sinalizar ou comunicar alguma coisa a alguém. Esta oposição é, sem sombra de dúvida, absoluta e serve para Kowzan (apud NICOLAREA, 2005, p. 04) na formulação de um princípio adicional: a “artificialização” da aparência natural dos signos no palco.

Além disso, na tentativa de definir a idéia e especificar os signos, Kowzan também propõe o modelo para determinar as partes constituintes do teatro ao estabelecer alguns sistemas de signos básicos. Estes sistemas de signos estabelecem duas principais categorias, a auditiva e a visual e são respectivamente: palavras, tom, mímica, gestos, movimento, aparência externa do ator, cenário, luz, música e efeitos sonoros. Estes sistemas estão localizados tanto dentro quanto fora do ator e existem tanto no tempo, quanto no espaço.

A análise que apresentamos acima, feita por Kowzan, interessa-nos pelo fato de mostrar-nos que todo texto escrito contém, dentro de si, um conjunto de sistemas extralingüísticos, provando a existência de um texto gestual, um texto feito para a encenação em si.

Anne Ubersfeld, também já citada por Bassnett (1980) em seus artigos, é outra estudiosa da linha semiótica que defende que o sistema lingüístico é apenas um em meio a muitos que compõe o espetáculo. Segundo o artigo de Nicolarea (2005, p.05), Ubersfeld, em seu trabalho *Lire lê théâtre (1978)*, chama-nos a atenção para dois pontos importantes: primeiro que em qualquer noção de teatro deve-se ver o texto escrito ligado à performance. E segundo que o texto escrito é incompleto (“troué”) por si só.

Desta forma, Anne Ubersfeld defende que é impossível separar texto escrito de texto encenado, uma vez que um depende do outro. Enfatiza também que não existe uma só maneira de leitura e interpretação e por isso defende a noção do texto incompleto, pois só será completo quando for apresentado no palco, por meio da interpretação de alguém.

Quando a estudiosa discute o texto escrito como incompleto, de qualquer forma, não consegue evitar a ênfase na obra textual. A importância da análise de Ubersfeld (apud NICOLAREA, 2005, p. 06) revela-se quando ela faz a distinção entre o texto escrito e encenado e um texto que é mediado entre os dois, mas é um componente necessário para o resultado final.

Ao ser abordada pelos estudiosos da Escola de Praga, a tradução de teatro ganhou mais força no campo dos estudos da tradução de forma geral. O desafio que foi lançado por eles, por meio de questões como texto escrito e texto encenado levaram outros teóricos a reexaminar esta teoria. Dentre estes outros estudiosos, destacam-se Susan Bassnett e Patrice Pavis.

Susan Bassnett teve também, durante sua carreira, diferentes opiniões sobre a arte da tradução de teatro. No início dos anos 80, seguindo ainda as tendências dos estudiosos da semiótica, mostrou que a tradução de teatro não é algo muito estudado e nem levado muito em conta, principalmente pelo fato de muitas peças teatrais terem sido traduzidas como os textos em prosa o são.

Seguindo a mesma linha de Anne Ubersfeld, Bassnett (apud NICOLAREA, 2005, p. 06) defende, a princípio, que tanto o texto escrito quanto o encenado são inseparáveis e acredita que o texto escrito por si só é “*troué*”, como já vimos na teoria de Ubersfeld.

Ao descobrir os Semióticos da Escola de Praga e as discussões sobre as dimensões extralingüísticas de Kowzan, sobre o texto teatral, Bassnett (apud NICOLAREA, 2005, p.06) foi uma das primeiras nos estudos da tradução a apontar que a tradução de teatro deve ter dois critérios mais do que a tradução de prosa e poesia. O primeiro critério é a performance e o segundo critério é a função do texto (tradução) por si só.

O segundo critério é derivado do primeiro, uma vez que a função do texto teatral pressupõe o texto escrito como um constituinte da performance. Examinando a extensão à qual a noção de performance pode ser aplicada para a tradução de teatro, Bassnett (apud NICOLAREA, 2005, p.06) descreve a importância deste conceito e suas aplicações na tradução de teatro. A performance implica numa distinção entre a idéia do texto escrito e o aspecto físico e, por outro lado, pressupõe que o texto teatral contém dentro dele algumas características que o faz em ser encenável: um modelo gestual codificado. Então, Bassnett postula que se a performance é vista como um pré-requisito para o tradutor de teatro, então o tradutor deve determinar quais estruturas são encenáveis e traduzi-las dentro da língua alvo, mesmo que grandes mudanças lingüísticas e estilísticas aconteçam.

Em 1985, com o artigo: “Ways through the labyrinth: Strategies and Methods for Translating Texts”, Bassnett (1985, p.101-102) muda drasticamente a linha de pensamento que havia seguido até então. Afirma que a sua posição há alguns anos atrás teria sido muito vaga, uma vez que a performance é um termo inapropriado e o rejeita como “qualidade implícita, não identificada e não definida de um texto teatral no qual muitos tradutores se fechavam como uma justificativa por suas várias estratégias lingüísticas.”

A posição agora de Bassnett (1985) é que o tradutor deve levar em conta o texto escrito e as unidades contidas nele, analisando e investigando como elas são na língua original e como podem ser na língua alvo. Por meio desta investigação, tomando como ponto de partida o texto escrito, o tradutor pode verificar quais são as unidades mais importantes e relevantes do texto original que poderão ser preservadas na língua alvo para que haja um bom entendimento do público a que a obra se destina.

A tradução de teatro, segundo Bassnett, é uma atividade que envolve muitos códigos que giram em torno do texto escrito. Às vezes, o caminho à frente pode estar bem perto, bem próximo do texto original, enquanto outras vezes, deve haver um processo de tradução intersemiótica, ou seja, de investigação dos signos que estão dentro do texto, para que a função do texto original seja corretamente substituída dentro do texto da língua alvo.

Bassnett (1980, p. 35) conclui que é apenas através da escrita que pode existir a encenação de qualquer texto teatral. O texto escrito é material cru no qual o tradutor tem que trabalhar, e é com ele, mais do que com a hipotética performance, que o tradutor deve começar. (BASSNETT, 1980, p.35)

Em 1990, a teoria da tradução de teatro dividiu-se em dois pólos: de um lado Bassnett defendendo o texto escrito, de outro, Patrice Pavis defendendo a performance. Para Pavis (apud NICOLAREA, 2005, p.12) é a economia do texto dramático e sua tradução para o palco que permitem ao ator acrescentar o texto através do extralingüístico (entonação, tom, gestos, mímicas, movimentos), o que assegura a mudança entre palavra e corpo ou o que ele chama de *language-body*.

Neste ponto, seria interessante comparar a maneira como Bassnett e Pavis usam o sistema dêitico. Bassnett (1985, p.85,102) indaga as unidades dêiticas no texto e analisa suas funções tanto nos textos da língua original quanto nos textos da língua alvo como o melhor método para comparar a língua original e o texto alvo. Ela vê as unidades dêiticas mais como estruturas lingüísticas do texto do que como modelo gestual. Contrariamente, Pavis (apud NICOLAREA, 2005, p.12) vê o sistema dêitico como um modelo gestual codificado no texto escrito, uma posição que foi defendida por Bassnett no início de sua carreira como teórica de tradução de teatro.

Neste ponto é válido o que Pavis (apud KRUNG, 1998, p. 44) pensa sobre este assunto. Ele declara que “toda tradução pressupõe um ato hermenêutico, uma interpretação; para tanto, ocorreria um processo de apropriação: uma cultura, um contexto e um texto de partida seriam apropriados por uma cultura, um contexto, uma língua de chegada”.

Pavis (apud KRUNG, 1998, p. 44) tem vários estudos sobre tradução de teatro e apresenta um esquema que nos ajuda a compreender melhor o que acontece nas traduções de textos dramáticos. A primeira dificuldade encontrada por um tradutor de teatro, segundo ele, é que o texto só será compreendido na língua para que foi escrito, ou seja, em sua língua original. Fora disso, o tradutor terá que pensar muito e ser muito astuto para conseguir levar a outro público o que o autor da obra original quis dizer.

Em segundo lugar, Pavis pondera que todo tradutor de teatro é, sem dúvida nenhuma, também um dramaturgo, pois para que o mesmo possa reconstruir o texto em outra língua, ele deve antes identificar sua estilística, o seu tipo de ficção e seu registro cultural. Assim, a consequência de seu trabalho é transpor o texto dramático para uma outra língua de forma remodelada.

Em um terceiro momento, temos a concretização dramatúrgica, em que o texto é atualizado e preparado ideologicamente para o público alvo. É nesta fase que leitor e espectador são aproximados. Não importa como o tradutor tenha feito, mas sim o resultado que tenha alcançado, fazendo com que o texto ou a encenação da obra original tenha atingido o entendimento do público alvo.

Num quarto momento, há a “forma de enunciação cênica”. É nele que o texto traduzido ganha forma na encenação e passa pelo corpo e espaço de atores, chegando aos espectadores. Ocorre, então, a junção de texto e performance.

Por fim, cabe observar a recepção do público da obra traduzida. É por meio deste que sabemos se a tradução foi bem ou mal sucedida, pois o público a julgará em sua competência hermenêutica ou narrativa que se condiciona como horizonte de todo o trabalho anterior; além das competências rítmica, psicológicas e auditivas. (apud KRUNG, 1998, p. 45-46).

Neste fenômeno da tradução entre gestos e da tradução entre culturas, Pavis (apud NICOLAREA, 2005, p.13) vê a cultura intervindo no nível da vida social, “em todos os cantos do texto” e chega à concepção mítica de cultura e tradução:

Culture thus becomes this vague notion whose identity, determination, and precise place within infra-and superstructure we no longer know. Translation is this undiscoverable mythic text attempting to take account of the source-text – all the while with the awareness that such a text exists only with reference to a source-text-to-be-translated. Added to this disturbing circularity is the fact that theater translation is never where one expects it to be: not in words, but in gesture, not in the letter, but in the spirit of a culture, ineffable but omnipresent.

Como pudemos notar, as opiniões de Bassnett e Pavis são opostas. A primeira nega a dimensão gestual ou espacial codificada na linguagem do texto teatral e clama que qualquer noção como esta é problemática para o tradutor porque faz com que sua tarefa seja a de um super homem (BASSNETT, 1991, p.100). Seu principal argumento contra a noção do texto gestual é que o tradutor de teatro está esperando para verter um texto original que é incompleto e que *a priori* já contem um texto gestual oculto, em um texto alvo, no qual deveria também conter um texto gestual oculto.

Para enfatizar sua posição, Bassnett (1991, p.100) afirma que se esse conceito é levado a sério, então a suposição é que, durante o processo da tradução, é responsabilidade do tradutor decodificar o texto gestual enquanto ele senta na escrivaninha e imagina a dimensão da performance; e, na opinião dela, esta situação não faz sentido.

. Segundo Bassnett, (1991, p.111) a noção de performance foi inventada pelos tradutores como uma forma de escapar da relação servil e para exercitar liberdades maiores com o texto escrito como a variação substancial no texto alvo, incluindo cortes e adições. Ao negar a idéia da performance, vai mais fundo e convida os estudiosos a limitar suas investigações a apenas dois principais pontos: a historiografia da tradução de teatro e a investigação mais profunda sobre as estruturas lingüísticas existentes nos textos teatrais.

Recentemente, Bassnett (apud NICOLAREA, 2005, p.14) também adotou a posição do teatro antropológico, que comporta a idéia de que cada cultura é única e, por esta razão, há diferentes convenções de performance em diferentes culturas. Considerando que Pavis acredita que as diferenças culturais podem ser superadas pela universal presença transcendental, Bassnett (apud NICOLAREA, 2005, p.15) assegura que as diferenças culturais são acentuadas pela presença do particular. Ao invés dos gestos universais e culturais, ela firmemente acredita na particularidade de cada cultura e na particularidade de cada gesto dentro destas culturas.

Na seqüência desta dissertação, discutiremos mais profundamente as questões de tradução de teatro, juntamente com o aspecto da transposição cultural, levando em conta a teoria de Bassnett que, para nós, é a mais atual até hoje.

1.4 TRADUÇÃO DE TEATRO: A MAIS DIFÍCIL DAS EMPREITADAS

A consequência de uma tradução teatral é um texto diferente do original, pois o tradutor, agindo também como escritor, acaba modificando o texto de acordo com a realidade cultural do país ao qual esta tradução chegará. Cada país tem sua cultura e um ambiente lingüístico diferente, o que leva o tradutor a transmitir o que está na peça original no contexto da língua alvo.

Susan Bassnett (1985) em seu texto “Ways Through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Text” dá-nos um panorama geral sobre a tradução de teatro. Começa seu texto dizendo que como todas as traduções, as traduções de teatro partilham problemas semelhantes, mas a principal dificuldade encontra-se no texto em si.

Sabemos que a tradução entre línguas envolve a transferência de um texto original para a língua alvo, mas, no caso da tradução de teatro, temos também fatores que vão além do lingüístico. O texto teatral está sempre relacionado com a sua performance e, assim, podemos dizer que ambos são inseparáveis. Encontramos então o ponto de maior dificuldade para a tradução: como traduzir algo que ao mesmo tempo é escrito e encenado?

De acordo com Corseuil e Cauchie (2000, p. 46) no artigo “ Estudos Culturais: palco, tela e página”, “[...] a tradução para teatro, assim como a composição dramaturgica original, busca decisões textuais que levem em conta questões de dramaturgia [...] Desde a primeira textualização, a tradução deve procurar ir além do lingüístico, em direção ao dramático.”

Bassnett (1985, p.90) declara que o maior obstáculo nos estudos do teatro tem sido a contínua ênfase no texto verbal excluindo os outros sistemas de signos envolvidos na criação do mesmo. Há muitas discussões sobre o texto escrito e o texto encenado, pois cada qual tem a sua própria característica. O problema que o tradutor de teatro encara é justamente que se o texto encenado fica oculto ou existe positivamente no texto escrito, o tradutor carrega a responsabilidade de transferir não apenas o lingüístico, mas uma série de outros códigos também.

Bassnett (1985, p.90, 91) aponta cinco estratégias de tradução teatral:

1. Tratar o texto teatral como obra literária

Esta é, provavelmente, a forma mais comum de tradução de teatro. O texto é tratado como se fosse a obra literária e o tradutor presta atenção às características distintas do diálogo na página. Nada é mencionado em relação à entonação e outras características

extralingüísticas. Geralmente, implícita a este tipo de tradução, está a noção de fidelidade ao original. Esse tipo de tradução é comum quando a tradução é feita mais para a publicação do que para a produção de palco.

2. Usar o contexto da língua original como base do texto

Envolve a utilização da língua alvo e suas imagens estereotipadas da língua original e produz então um *frame text*. O resultado deste tipo de tradução é a criação ideológica em massa. Isso acontece muito com textos como os de Brecht, que foram escritos, muitas vezes, com propósitos políticos, direcionados ao seu país. Quando um tradutor se propõe a transpor suas peças para outra língua, deve atentar para transpor as ideologias que lá se encontram e que quase nunca são as ideologias do público alvo, ou seja, do público a que a tradução se destina. Assim, o tradutor deve ser inteligente, usar recursos interessantes para que o texto original não pareça obscuro ao público alvo.

3. Traduzir a performance

Este tipo de tradução leva em conta a dimensão da *performance* reproduzida lingüisticamente no texto. É uma tentativa, na língua alvo, de criar ritmos de discurso e, então, produzir um texto que os atores da língua alvo possam falar sem muita dificuldade (pelo menos na opinião do tradutor). As características da encenação incluem a substituição dos sotaques regionais da língua alvo e omitem as passagens que estão muito ligadas lingüística e culturalmente à língua original.

4. Criar drama em verso na língua original de formas alternativas

Neste tipo de tradução, a principal criação é a forma do verso. Muitas vezes, o tradutor acaba, com isso, criando textos obscuros, sem significados nos quais a dinâmica do texto na língua original desaparece na língua alvo, pois ele acaba se preocupando demasiadamente com o ritmo, com o verso, esquecendo-se do significado, da interpretação dos versos originais.

5. Tradução Cooperativa.

De todas as estratégias de tradução apresentadas aqui, talvez a tradução cooperativa seja uma das melhores soluções. Envolve a colaboração de pelo menos duas pessoas na construção do texto alvo – às vezes até alguém falante e nativo da língua original e da língua alvo. Assim, o tradutor é aquele que produz um cenário básico que é então trabalhado pela companhia. Este tipo de tradução evita a noção de encenação como uma qualidade que pode ser adicionada ao texto escrito e envolve o tradutor simultaneamente nas versões escritas e orais do texto.

Por meio destas cinco estratégias apresentadas por Bassnett (1985, p. 90, 91), a tradução de teatro é uma atividade bastante complexa que varia com o ponto de vista de cada

tradutor. Muitas vezes, ao traduzir algo, o tradutor tem um objetivo e dependendo de qual seja, as estratégias de tradução mudarão. Assim, para cada peça teatral, há certamente uma solução que cada tradutor deve perceber e pôr em prática, para fazer com que seu trabalho atinja o objetivo esperado.

Bassnett (1980, p.30) afirma em *Translation studies* que não há como existir entre duas línguas a exata maneira de se dizer algo; o que é possível é aproximá-las na questão de perdas e ganhos no processo de tradução. Esta é uma questão que por muito tempo deveria ter sido discutida: o que se perde na transferência de um texto original para um texto traduzido e o que também pode se ganhar, pois há momentos em que o tradutor pode enriquecer e até clarear o texto original como um resultado direto do processo de tradução. Além disso, o que geralmente é visto como perda no contexto do texto original, pode ser substituído no contexto do texto traduzido.

Lawrence Boswell (apud CORSEUIL, 2000, p. 50) deixa claro o quanto o texto dramático está ligado à cultura do país. O drama, mais do que qualquer outro gênero literário, acaba se transformando ao ser traduzido, uma vez que o tradutor deve transpor o que está na obra original para a língua alvo de forma que o público seja capaz de entender e se identificar com o que está assistindo ou lendo.

O texto é espancado, retorcido e revirado, de modo a se tornar aquilo que o grupo quer expressar. E como poderia deixar de ser assim? Não será o teatro culturalmente marcado? Qualquer pessoa de teatro que tenha trabalhado em mais de um país terá constatado a grande diversidade de convenções de ensaio e performance, bem como as diferentes expectativas de um outro público? Mutatis mutandis, a tradução de uma peça de Shakespeare, é elaborada a partir da leitura e interpretação pessoal do tradutor, retextualizada em outro idioma, a ser recebida por uma cultura distante do original, possibilitando nova inscrição cultural, contribuindo para a circulação e disseminação da peça e, ainda, para a complexidade de sua resolução cênica.[...].

Percebemos, então, que peças teatrais trabalham com algo que vai além das palavras; trabalham com ideologias e culturas, o que acaba fazendo com que a tradução seja algo bastante difícil e arriscado.

O tradutor que tem consciência do seu público alvo e que sabe da responsabilidade que tem perante o contexto cultural tanto da peça original quanto da peça traduzida evita causar “ao público-alvo estranheza desnecessária, não correspondente ao texto original” (CORSEUIL, 2000, p. 53)

O que observamos nas traduções de teatro é que cada tradutor acaba escrevendo o seu próprio texto. Temos na língua alvo tanto uma tradução do original, quanto uma obra única, pois cada tradutor vai escrever sobre os problemas de seu país e dar ênfase ao que acha importante. Não devemos julgar o texto teatral traduzido como algo inferior ao original, já que o mesmo possui novas características por estar dentro de uma nova inscrição cultural. Ele acaba se tornando, por sua vez, uma nova obra.

É exatamente com a idéia de que toda tradução acaba se transformando numa obra única que trabalharemos a análise da tradução de Millôr, pois por mais que tentemos comprovar que o intento do autor-tradutor foi traduzir a obra de George Bernard Shaw, vemos que não deixou de criar outra obra, a *Pygmalion* brasileira.

Este capítulo teve a intenção de mostrar aos leitores que a tradução de teatro é uma arte ainda mais complexa do que a tradução de textos em prosa, pois envolve não apenas o texto escrito, mas também o texto encenado. Além disso, vimos também que toda tradução não deixa de ser uma interpretação e, como tal, cada pessoa, cada tradutor, cada país e cada espectador tem a sua.

No segundo capítulo estudaremos mais profundamente a obra *Pygmalion* de George Bernard Shaw com o intuito de interpretá-la. Através desta interpretação, estaremos mais preparados para, posteriormente, analisarmos a tradução para o português da mesma obra feita por Millôr Fernandes.

CAPÍTULO 2
ANÁLISE DA PEÇA *PYGMALION* DE GEORGE BERNARD SHAW

2.1 GEORGE BERNARD SHAW E SUA OBRA

Este capítulo tem como objetivo analisar a obra *Pygmalion*, escrita por George Bernard Shaw, em 1913. É importante sabermos um pouco sobre o escritor, uma vez que através de sua vida, de seu estilo e também por meio do conhecimento de suas outras obras, teremos mais conteúdo para realizar a análise da peça em questão.

Conhecido pelos jornalistas como um dos escritores mais rebeldes de sua época, George Bernard Shaw (1856-1950) procurava sempre escandalizar a opinião pública através de suas palavras e imagens. O mais interessante em toda a obra de Shaw é que ele criticava quem quer que fosse, zombava de certos tipos da sociedade, falava tudo o que queria fazendo uso da comédia.

Shaw mostrava, através de suas obras, as características mais falhas dos seres humanos, apontava tudo o que achava ridículo na sociedade em que vivia, mas, para que as pessoas não o levassem tão a mal, ele as fazia rir. Por meio deste recurso, transformou-se em um gênio da escrita sem perder uma das suas características mais fortes, a sinceridade.

Didático, o escritor sonhava em reformar o mundo e atacar todos os problemas sociais existentes. Acreditava que por meio de suas peças poderia convencer a sociedade de suas mazelas e resolvê-las. Uma de suas características mais importantes, além do humor é o sarcasmo.

Seus personagens são cômicos porque revelam o que são de fato, ao invés de camuflar o degradante. Expressam idéias, convenções e conceitos que mudam os valores comuns da sociedade e que revelam o absurdo e o ridículo, são, portanto, na maior parte das obras, caricaturas.

Shaw acredita fortemente no efeito do riso. Personagens irrealis, enredos impossíveis, exagero e farsa são as ferramentas usadas por ele para mostrar a verdade do seu ponto de vista. Através de todas estas características, o autor camufla a sua “lição didática”. Ele vê a vida e a sociedade moderna com olhos bem abertos e tem como objetivo simplesmente mostrar a verdade e nos dar uma profunda interpretação dos problemas existentes na sociedade de seu tempo.

Esteve presente desde muito cedo nos meios artísticos e sociais e escrevia com muita convicção e segurança, sem medo do que as pessoas pudessem pensar dele. Deixou uma forte marca no teatro inglês, criando de certa forma um novo gênero de arte dramática em função

da originalidade de seus princípios pessoais. Esta originalidade provinha da espontaneidade do autor, de sua clareza, de sua sinceridade e de sua multiplicidade de idéias.

É notável, nas obras de Shaw, a humanidade do autor. Embora seja extremamente crítico e mostre sua forte opinião de socialista ortodoxo através de sua escrita, podemos observar que suas obras possuem alma, alma de um autor preocupado com o sentimento dos seres humanos que são menosprezados pela sociedade por algum motivo.

Nascido na Irlanda, conheceu desde cedo duas classes sociais: a primeira, rica e poderosa, chamada de “anglo-irlandesa”, à qual pertencia sua família, embora não fosse rica e a segunda, formada de cidadãos mais pobres e camponeses. A convivência com estas duas classes foi, certamente, crucial para a formação de Shaw que, desde cedo, perceberia as grandes diferenças existentes na sociedade.

Levou muito tempo para que Shaw começasse a ser conhecido e reconhecido pelas suas peças, pois a maior parte dos freqüentadores dos teatros eram pessoas extremamente conservadoras e que preferiam assistir a espetáculos mais comuns, que não perturbassem o espírito e nem as concepções sociais.

A característica mais forte das obras de Shaw é mexer com a opinião pública. A sociedade da época não estava preparada para encarar peças do estilo deste autor, peças que fossem contra as idéias burguesas.

Shaw escreveu muitas peças e cada uma delas tinha um objetivo social, explorava um assunto polêmico. Dentre as principais, temos: *Homem e Super-Homem*, que expunha a teoria de Shaw sobre as mulheres; *A Outra Ilha de John Bull* que fala sobre a Irlanda; *Major Bárbara*, referente ao Exército da Salvação; *Androcles e o Leão*, sobre o cristianismo.

Não poderíamos deixar de falar, é claro, da obra que é o objetivo do nosso trabalho, *Pygmalion*, a qual conta a história de uma vendedora de flores que fala o dialeto *cockney* e passa por uma transformação por meio da ajuda de Higgins, um renomado professor de fonética, que tem por objetivo transformar a moça em uma verdadeira dama da sociedade. Ficou muito conhecida por sua versão musical, *My Fair Lady*, da Broadway.

Entretanto, a peça que acabou se tornando o ponto alto da obra de Shaw foi *Santa Joana*. Encenada várias vezes, ficou muito tempo em cartaz e levou milhares de pessoas ao teatro. A peça trara do ponto de vista da Igreja sobre a heresia de forma muito clara e persuasiva. Além disso, Shaw explora o sentimentalismo, fazendo muitas pessoas se comoverem ao assistir à peça.

A carreira de Shaw, como pudemos notar, teve um começo muito difícil, porém o autor passou a ser reconhecido mundialmente e, em 1925, foi-lhe atribuído o Prêmio Nobel de

Literatura. Esse prêmio foi algo bastante polêmico para ele, que a princípio não queria aceitá-lo: recusava-se a receber honras e achava que todo o tipo de título que uma pessoa pudesse receber ameaçava a sua integridade pessoal.

Pensando desta forma, o Prêmio Nobel era para Shaw algo que o destruiria, uma vez que receberia, além da honraria, uma boa quantia em dinheiro. Convencia-se de que quanto mais dinheiro tivesse, ou seja, quanto mais dinheiro ganhasse, mais deveria pagar ao Estado através de impostos. Para ele, ganhar dinheiro era arruinar-se para o resto da vida. Temos aqui a parte de uma carta escrita por Shaw que se negava a receber o prêmio e o dinheiro:

[...] é-me impossível aceitar esse dinheiro. Os meus leitores e os espectadores das minhas peças provêm muito amplamente às minhas necessidades; quanto à minha fama, ela já é demasiado grande para a minha saúde espiritual. Nestas circunstâncias, esse dinheiro é um colete salva-vidas jogado a um homem que já chegou a terra e se encontra em segurança. Por isso rogo respeitosamente e com gratidão à Academia Real de Estocolmo considerar meus trabalhos fora de concurso. (AHLSTRÖM, 1955, p. 15)

Shaw acabou aceitando o Prêmio, mas doou o dinheiro para a Academia de Letras da Suécia com o intuito de que o mesmo pudesse ser utilizado nos meios artísticos e literários, entre a Suécia e as Ilhas Britânicas.

O Prêmio de 1925 fora atribuído a George Bernard Shaw “por sua obra penetrada ao mesmo tempo de idealismo e humanidade e cujo espírito de livre sátira se une freqüentemente a uma beleza poética e particular” (AHLSTRÖM, 1955, p. 16).

Encontramos, ao ler as obras de Shaw, segundo Ahlström (1955) , três tipos de homens no mesmo autor: o homem interior, doce, generoso, voltado para dentro de si mesmo; o personagem público, das vias públicas, transbordante de espírito, pronto à réplica, contraditor persuasivo, sempre pronto a se fazer de palhaço no circo da controvérsia e o Shaw socialista, o homem com uma crença, profundamente preocupado com a sorte da humanidade (AHLSTRÖM,1955, p.35).

Através do humor e da comédia em si, Shaw revelou que era um ser humano dotado de sensibilidade, mostrou que podemos e devemos rir de nossas próprias falhas e graças a este estilo bem humorado e sarcástico, um estilo cômico, conquistou um grande público que soube admirá-lo como o grande mestre que foi.

2.2 *PYGMALION*: A COLISÃO ENTRE DIFERENTES MUNDOS SOCIAIS.

George Bernard Shaw tem como uma de suas características mais marcantes o humor. Por meio das inversões sociais, como no caso de *Pygmalion*, mulheres persuadindo homens, ele nos faz rir e nos faz, ao mesmo tempo, pensar sobre a sociedade em que vivemos.

Estamos trabalhando com uma comédia e para obter comicidade, Shaw faz uso de repetições de palavras, de diferentes linguagens, que vão das mais formais até as mais mundanas e comuns do dia a dia. Explora os contrastes sociais, os diferentes tipos de pessoas que acabam se relacionando e adicionando à sua obra o ridículo que acaba se tornando cômico.

Pygmalion (1913), uma das mais populares peças de Shaw, por sua vez, tem dois grandes objetivos segundo Millôr Fernandes (1963, p. 02- 03):

1. Mostrar que a maneira com que as pessoas falam influencia na maneira com que são vistas e tratadas pela sociedade de forma geral;
2. Mostrar que através da fonética é possível que uma pessoa aprenda a falar “corretamente”, livrando-se, por exemplo, de um dialeto e que possa então ascender socialmente.

Pygmalion conta a história de uma vendedora de flores chamada Eliza Doolittle que morava em um bairro pobre de Londres, Angel Court – Drury Lane, e que falava um inglês diferente, um dialeto que chamamos de *cockney*. Falado pela baixa classe social de Londres, tais como pessoas que trabalham como floristas, leiteiros, lixeiros, enfim, que exercem as profissões menosprezadas.

Shaw criou *Pygmalion* para mostrar ao público sua filosofia socialista. Por meio da personagem principal da peça, Liza, ele ilustrou que as diferenças sociais entre as classes são barreiras facilmente quebradas, quando se estuda fonética. Através da fonética, segundo Shaw, as pessoas podem camuflar sua origem, podendo então fazer parte da alta sociedade apenas pela maneira como falam.

É importante que, ao pensarmos no enredo da peça, falemos um pouco sobre o seu título. Por que *Pygmalion*? Na verdade, este nome vem de uma lenda grega, cujo personagem principal, um escultor, tinha este mesmo nome.

Pygmalion esculpiu uma estátua de marfim pela qual se apaixonou perdidamente. O escultor rezava todas as noites para que um dia a estátua ganhasse vida. O pedido de Pygmalion foi atendido e ele acabou casando-se com a estátua, chamada Galatea.

Eliza Doolittle é a Galatea de Shaw, uma simples vendedora de flores que é “moldada” pelo professor de fonética, Henry Higgins e se torna uma mulher elegante, charmosa e que fala corretamente o inglês em apenas seis meses. Ao final da peça, Higgins, o nosso Pygmalion na versão moderna, percebe que havia moldado sua Galatea não apenas superficialmente, mas havia feito aflorar nela também a sensibilidade.

A obra inicia-se com um *Prefácio* chamado *Um professor de fonética*, na qual o narrador, que muitos leitores podem confundir com o próprio escritor, expõe um pouco da história da fonética e, didaticamente, explica os objetivos da peça. Ao final, demonstra ainda que a mudança do dialeto, da pronúncia e do comportamento de alguém só é possível desde que seja feito por um especialista.

Por meio da leitura de alguns trechos do prefácio lembrando que no manuscrito que temos não há o prefácio de Shaw traduzido, por isso fomos obrigados a citar aqui a publicação da LP&M podemos entender melhor o que encontraremos na peça. O trecho a seguir mostra claramente a finalidade da obra:

(...) But if the play makes the public aware that there are such people as phoneticians, and that they are among the most important people in England at present, it will serve its turn. (SHAW, 1957, p.09)

(...) Mas se a peça faz o público se dar conta de que existe gente que trabalha com fonética, e que essas pessoas estão entre as mais importantes da Inglaterra atualmente, vai cumprir a sua finalidade. (SHAW, 2005, p.10).

Fica claro que um dos grandes objetivos da peça que é mostrar ao público a ciência da fonética e a sua utilidade. Porém, ao final do *Prefácio*, há uma crítica à sociedade em geral que julga as pessoas pela maneira como falam:

[...] An honest slum dialect is more tolerable than the attempts of phonetically untaught persons to imitate plutocracy. Ambitious flower-girl who read this play must not imagine that they can pass themselves off as fine ladies by untutored imitation. They must learn their alphabet over again, and different, from a phonetic expert. Imitation will only make them ridiculous. (SHAW, 1957, p.09)

[...] Um dialeto de cortiço honesto é mais tolerável do que as tentativas de pessoas sem instrução fonética de imitar a plutocracia. Floristas ambiciosas que lêem esta peça não devem imaginar que podem ser capazes de se passar

por damas refinadas pro meio de imitação sem ter um tutor. Devem reaprender seu alfabeto desde o início, de uma maneira diferente, com um especialista. A imitação só vai ridicularizá-los. (SHAW, 2005, p.11)

Ao lermos a citação acima, percebemos que a obra trabalha com a maneira como as pessoas falam, diretamente ligada com o seu poder aquisitivo. Há uma crítica às pessoas que pertencem à classe baixa, que falam um inglês “mediocre” e que, após ficarem ricas, por algum motivo, passam a “fingir” que sabem falar bem, passam a mascarar a sua verdadeira origem.

No Ato I da peça ocorre a apresentação de alguns personagens. Porém, nesta primeira parte, ainda não temos os nomes destes, temos apenas uma apresentação misteriosa, sem muitos detalhes, como: “Filha”, “Mãe”, “Homem”, “Florista”, “Cavalheiro”, “Tomador de Notas”. O único apresentado pelo nome é o personagem “Freddy”, talvez pelo fato de ser um nome comum.

Podemos pensar que Shaw não apresenta os personagens pelos nomes, no primeiro Ato, pelo fato de querer dar mais ênfase à maneira pela qual cada um deles fala. Eles são, portanto, conhecidos primeiramente pelos leitores através de seus tipos e de seus sotaques.

Na abertura de cada um dos Atos da peça, surgem algumas informações importantes para entendermos onde se passam. No Ato I, o lugar é um bairro de Londres, “Prostico of St. Paul’s, Covent Garden” às 23h15. As pessoas estavam todas procurando abrigo, pois estava caindo uma tempestade. A tempestade foi uma maneira que Shaw encontrou para reunir personagens de diferentes lugares, com diferentes sotaques e classes sociais. A chuva possibilita, portanto, a reunião de todos os tipos de classes sociais de Londres juntos.

Dentre as pessoas que estavam esperando a tempestade terminar, há uma Mãe, que ainda não é apresentada ao público por meio de seu nome e seus dois filhos: “Filha” e Freddy.

Freddy havia saído embaixo da chuva com o objetivo de encontrar um táxi para poderem voltar para casa. Como chovia muito e a cidade estava um caos, Freddy, por sua vez, não conseguiu encontrá-lo.

A Mãe e a Filha ficam muito desapontadas com o moço e fazem com que ele volte para a rua em busca de um táxi de qualquer jeito. Quando este resolve sair novamente, colide com a Florista. Na colisão, o cesto de flores cai no chão e a Florista fica muito brava com a falta de educação de Freddy e acaba, sem querer, chamando-o pelo nome, uma vez que seu nome é comum.

A Mãe fica intrigada e curiosa em saber como a Florista conhece seu filho. A moça, diz não o conhecer, que apenas o chamou de Freddy justamente porque não sabia o seu nome e não tinha como se dirigir a ele. Inicia-se uma discussão entre a Mãe, a Filha e a Florista, já que a última queria receber da mãe de Freddy o prejuízo que o moço havia lhe dado ao derrubar sua cesta de flores. A Florista, de tanto insistir, termina recebendo além do preço.

A Florista acaba sendo muito inconveniente neste ato da peça. Começa a tentar vender suas flores para todos que estão esperando a chuva cessar. De repente, o “Homem”, um dos personagens que estavam ali, diz a ela que é melhor se calar, pois há um senhor que está com um caderno de notas, anotando tudo o que ela diz.

Desesperada, a moça acha que o “Tomador de Notas” é um tira da polícia e que vai prendê-la. E então temos o clímax deste ato, no qual a Florista e todas as outras pessoas que estavam paradas esperando a chuva parar, começam a conversar e a discutir. Há muitas vozes, muitas opiniões em relação ao que o “Tomador de Notas” está fazendo. Nesta parte da peça, Shaw introduz uma variedade de sotaques e coloca para os leitores o tema central da obra, a fonética.

A Florista fica desesperada e pede, por favor, para que o “Tomador de Notas” não a entregue para a polícia; diz que não havia feito nada de errado, apenas queria vender suas flores etc. Há uma lamentação sem fim nesta parte da obra e os leitores são capazes de notar que o medo que a moça tem da polícia, revela um pouco da condição social da classe baixa de Londres.

O “Tomador de Notas” começa a mostrar a sua habilidade de descobrir de onde era cada uma das pessoas que ali estavam. Mostra que através da fonética, ele consegue descobrir a origem de cada pessoa. Encontra o “Cavalheiro”, que fica muito interessado em saber como o “Tomador de Notas” era capaz de fazer aquilo.

Ao conversarem, o “Tomador de Notas” explica ao “Cavalheiro” com o que trabalha e o que acha das pessoas que não falam o inglês culto:

THE NOTE TAKER: Simply phonetics. The science of speech. That's my profession: also my hobby. Happy is the man who can make a living by his hobby! You can spot an Irishman or a Yorkshireman by his brogue. I can place any man within six miles. I can place him within two miles in London. Sometimes within two streets. (SHAW, 1957, p. 26).

TOMADOR DE NOTAS: Simplesmente fonética. A ciência da fala. É minha profissão; e minha diversão também. Feliz do homem que pode ganhar a vida se divertindo. Eu posso distinguir um irlandês de outro

irlandês pelo jeito da fala. Posso distinguir uma pronúncia de outra distante apenas dez quilômetros. Aqui em Londres, identifico pronúncias num espaço de dois quilômetros. Às vezes há maneiras de falar diferentes de uma rua para a outra. (SHAW, 1963, p. 11).

A Florista fica prestando atenção na conversa do “Tomador de Notas” com o “Cavalheiro. É devido a esta conversa que, posteriormente, a garota terá idéia de procurar o primeiro:

THE NOTE TAKER: Oh, yes. Quite a fat one. This is an age of upstarts. Men begin in Kentish Town with L80 a year, and end in Park Lane with a hundred thousand. They want to drop Kentish Town; but they give themselves away every time they open their mouths. Now I can teach them- (SHAW, 1957, p. 27)

TOMADOR DE NOTAS: Dá, como não! E muito bem! Vivemos num tempo de novos-ricos, gente que dá tudo pra subir na vida. Pessoas que começam num subúrbio miserável, ganhando oitenta libras por ano, e acabam em Park Lane, com cem mil por mês. E aí, claro, não querem que ninguém lembre que vieram de baixo. Mas falam. E cada vez que abrem a boca se denunciam. Minha missão é ensinar a...(SHAW, 1963, p. 11-12).

Percebemos claramente a marginalização das pessoas de classe baixa na obra em questão. A florista é usada para ilustrar como as pessoas são discriminadas pela maneira com que falam. É logo neste primeiro ato que encontramos uma colisão entre diferentes mundos sociais. Ao ler a fala do “Tomador de Notas” apresenta-se esta idéia muito claramente:

THE NOTE TAKER: A woman who utters such depressing and disgusting sounds has no right to be anywhere – no right to live. Remember that you are a human being with a soul and the divine gift of articulate speech: that you native language and is the language of Shakespeare and Milton and The Bible; and don't sit there crooning like a bilious pigeon. (SHAW, 1957, p. 27)

TOMADOR DE NOTAS: Uma pessoa que emite sons tão desagradáveis e deprimentes não tem direito de estar aqui nem em lugar nenhum – não tem direito de viver. Lembre-se de que você é um ser humano que possui uma alma e a dádiva da fala articulada: que a sua língua nativa é a língua de Shakespeare, de Milton e da Bíblia – e não fica grunhindo como um porco que acabaram de castrar. (SHAW, 1963, p. 12)

Na fala acima do “Tomador de Notas”, fica evidente o preconceito, a superioridade com que ele trata a Florista, apenas por ser mais culto do que ela. Sentimos, não apenas no primeiro ato, mas em toda a obra, uma grande arrogância na maneira com que este trata a moça.

Um dos pontos mais interessantes do Primeiro Ato é quando surge a possibilidade de transformar a “Florista” em uma verdadeira dama. Temos então, nesta parte, a idéia que dá início à intriga da obra, a idéia que acaba se concretizando e sendo o ponto principal da peça:

THE NOTE TAKER: You see this creature with her kerbstone English: the English that will keep her in the gutter to the end of her days. Well, sir, in three months I could pass that girl off as a duchess at an ambassador’s garden party. I could even get her a place as lady’s maid or shop assistant, which requires better English. (SHAW,1957, p. 27)

TOMADOR DE NOTAS: Vê, por exemplo, esta criatura com esse inglês de sarjeta. Esse modo de falar vai conservá-la na sarjeta até o fim de seus dias. Pois olha, cavalheiro, em três meses eu podia fazer essa garota passar por uma duquesa numa recepção de qualquer grande embaixada. Podia até arranjar para ela um lugar de governanta ou gerente de loja, atividades que exigem um inglês muito melhor. (SHAW, 1963, p. 12).

O “Tomador de Notas” e o “Cavalheiro” continuam a conversa. É evidente, quando lemos as falas do “Tomador de Notas”, o desprezo que tem pelas pessoas que não falam o inglês padrão:

THE NOTE TAKER: Yes, you squashed cabbage, you disgrace to the noble architecture of these columns, you incarnate insult to the English language: I could pass you off as the Queen of Sheba. [To the Gengleman] Can you believe that? (SHAW,1957, p. 27)

TOMADOR DE NOTAS: Estou dizendo, ô repolho da humanidade, ô desgraça da nobre arquitetura destas colunas, que você é a encarnação do mais espantoso insulto à língua inglesa. E que, apesar disso, eu poderia fazer você passar pela rainha de Sabá. (Ao Cavalheiro) Acredita? (SHAW, 1963, p. 12-13)

No decorrer da conversa, o leitor descobre quem são os dois homens por meio da apresentação um do outro. Tanto o “Tomador de Notas”, quanto o “Cavalheiro” trabalhavam com fonética e ambos já haviam ouvido falar um do outro. Pickering, até então conhecido pelos leitores como “O Cavalheiro”, estudava dialetos da Índia e era autor de *O Sânscrito como se fala* e Henry Higgins, professor de fonética, havia escrito o *Alfabeto universal Higgins*.

Ocorre um encontro inesperado entre dois estudiosos de fonética que tinham muita vontade de se conhecer. Pickering e Higgins saem de cena entretidos na conversa sobre fonética, assunto pelo qual se interessavam muito. Henry Higgins, ainda assim, não deixa de menosprezar e humilhar a Florista por ela ser quem é. Ele vai embora preocupado consigo mesmo, esquecendo-se que a vida é algo muito mais complexo do que o estudo da fonética.

A Florista permanece em cena, sozinha, até aparecer Freddy, que havia encontrado um táxi para sua mãe e irmã. Como ambas já haviam ido embora, o táxi não tinha mais utilidade para o moço, que ficou muito desapontado com a situação. Liza, agora apresentada aos leitores com seu nome próprio, ou seja, a até então conhecida Florista resolve aproveitar o táxi de Freddy para ir para casa.

Percebemos claramente a intenção de Shaw nesta parte da peça, ao mostrar a discriminação sofrida pelas pessoas de classe social mais baixa. Quando Liza fala que vai para casa de táxi, o motorista faz questão de ver se ela tem mesmo dinheiro para pagar a corrida:

The Flower Girl: [with grandeur] Never mind, young man. I'm going home in a taxi. [she sails off to the cab. The driver puts his hand behind him and holds the door firmly shut against her. Quite understanding his mistrust, she shews him her handful of money] A taxi fare aint no object to me, Charlie. [He grins and opens the door]. Here. What about the basket? (SHAW, 1957, p. 29).

Florista : (Grandiosa) Num faiz mar, seu moço. Eu vô pra casa nêli. (Avança pro carro. O motorista se vira pra trás e segura a porta, impedindo que ela a abra. Compreendendo bem a desconfiança dele, ela lhe mostra uma mão cheia de dinheiro). Ta cum medo di num recebê, Frerderico? Oi só- dinheiro di dá cum pau. (Ele mostra os dentes e abre a porta). Pronto. A cesta. (SHAW, 1963, p. 14).

Ao pedir para o taxista levá-la para casa, Liza acaba dizendo onde mora: *Angel Court, Drury Lane*. Na seqüência da peça há a descrição da casa da Florista. A casa, como descrita na peça, é algo muito simples, sem luxo algum, passando ao leitor uma sensação de melancolia. Shaw, ao mostrar onde Liza mora, enfatiza quão dura é a vida da moça para que ela possa apenas sobreviver.

A descrição da casa de Liza tem uma importância dramática no desenvolvimento da peça. O maior objetivo desta cena é revelar mais sobre a personagem, seu interior, sua pobreza que servem de contraste entre o que ela era e o que ela se tornou posteriormente. Por meio desta cena, Liza ganha o respeito e simpatia dos leitores.

No final do primeiro ato, o leitor percebe que apesar da difícil vida que Liza levava, ela ainda tinha sonhos, acreditava piamente que dias melhores viriam e que sua vida poderia ser diferente. Shaw finaliza o primeiro ato mostrando a esperança de Liza, apontando que a personagem buscará uma solução para uma vida melhor no decorrer da história.

Shaw obtém humor no primeiro ato, quando resolve aproximar os diferentes mundos sociais. O dialeto de Liza soa cômico, não apenas para aqueles que lêem, mas principalmente para aqueles que assistem à peça.

Liza é uma personagem muito interessante e é a chave principal do humor neste primeiro ato e talvez no decorrer do toda a peça. A inocência apresentada pela personagem e a insistência em mostrar-se uma garota honrada são fundamentais para manter o cômico da obra. A impaciência de Higgins para com a florista também é algo notável e que faz com que os leitores se divirtam.

Contrastando com o primeiro ato, o segundo começa descrevendo o laboratório de Henry Higgins. Notamos que este é repleto de móveis sofisticados, equipamentos avançados para o estudo da fonética, muito luxo e fartura; tudo bem diferente do que vimos na casa de Liza. Higgins e Pickering estão estudando fonética quando Mrs. Pearce, a governanta da casa, aparece com a notícia de que há uma jovem querendo falar com Higgins. Mrs. Pearce explica a Higgins que não havia mandado a moça embora devido a maneira “horrorosa” como ela falava; pensou que Higgins se interessaria em estudar sua a maneira de falar.

Higgins, encontrando na moça uma oportunidade de mostrar a Pickering como seus aparelhos e seus estudos funcionavam, pede à Mrs. Pearce que traga a moça até eles. É evidente, quando Higgins pensa na possibilidade de usar alguém para mostrar seus estudos ao amigo, que o personagem não se preocupa com os seres humanos e com seus sentimentos.

Shaw criou Higgins justamente para ilustrar a sociedade individualista e egoísta em que vivemos, para mostrar que as pessoas apenas se preocupam consigo mesmas, sem levarem em conta o que os outros pensam e sentem. A entrada de Liza no laboratório de Higgins é triunfante. A descrição que temos da Florista é, ao mesmo tempo, chocante e cômica e mais uma vez, temos a colisão de mundos tão diversos:

The Flower Girl enters in state. She has a hat with three ostrich feathers, orange, sky-blue, and red. She has a nearly clean apron and the shoddy coat has been tidied a little. The pathos of this deplorable figure, with its innocent vanity and consequential air, touches Pickering, who has already straightened himself in the presence of Mrs. Pearce. But as to Higgins, the only distinction he makes between men and women is that when he is neither bullying nor exclaiming to the heavens against some feather weight cross, he coaxes women as a child coaxes its nurse when it wants to get anything out of her. (SHAW, 1957, p. 36).

(A florista entra com toda pompa. Usa um chapéu com três penas de avestruz, laranja, azul-claro e vermelho. Tem um avental quase limpo e o casaco velho foi bem escovado. O impacto dessa deplorável figura com sua vaidade inocente e seu ar pretensioso emociona Pickering, que já tinha se empertigado um pouco na presença da Sra. Pearce. Mas, quanto a Higgins a única diferença que ele estabelece

entre homens e mulheres, quando não está gritando ou reclamando aos céus, é que lisonjeia as mulheres da mesma maneira que uma criança lisonjeia sua babá pra obter alguma coisa.) (SHAW, 1963, p.19-20).

Higgins irrita-se ao ver Liza e diz não estar interessado em gravar a maneira que a moça fala. Liza expõe seu objetivo ao professor, dizendo que gostaria de ter aulas com ele. Acreditava que se falasse melhor, ela poderia encontrar um emprego melhor. Inicia-se uma discussão entre todos os personagens que se encontravam no laboratório de Higgins. O professor menospreza Liza o tempo todo, humilhando-a, sem um mínimo de consideração pelo ser humano que está a sua frente.

Pickering tem uma idéia ao ouvir Eliza dizer que gostaria de falar corretamente para poder trabalhar em uma floricultura. Propõe a Higgins uma aposta: se ele transformasse a simples vendedora de flores em uma verdadeira dama, proclamaria ao mundo que Higgins era o maior e melhor professor vivo. Além disso, Pickering dispõe-se a pagar pelas aulas de Liza.

É neste momento que se tem o ponto central do enredo da peça, o ponto que dá início à intriga na qual Galatea, no estúdio de Pigmaleão, começa a passar pelo processo de remodelagem. Ao aceitar o desafio, Higgins não pensa nas conseqüências que modificar a maneira de ser e agir de alguém pode significar. Eis o momento em que Higgins aceita a aposta:

Higgins [becoming excited as the idea grows on him] What is life but a series of inspired follies? The difficulty is to find them to do. Never lose a chance: it doesn't come every day. I shall make a duchess of this draggetailed guttersnipe. [...]

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. [...] (SHAW, 1957, p. 41).

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 hora. Vou transformar numa bela duquesa esta fedorenta ratazana de sargeta. [...]

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 mesmo instante. Leve-a daqui, madame Pearce, e dê-lhe um banho. [...] (SHAW, 1963, p. 24).

Higgins aceitou a aposta com o intuito de ser “famoso” como professor. Não pensou, em momento algum, no que seria de Liza após ser transformada em uma dama. A discussão

entre Liza, Madame Pearce e Higgins inicia-se. A governanta, Mrs. Pearce, raciocinando por Higgins, tenta mostrar a ele o grande erro que estava cometendo.

O personagem Higgins, muito teimoso e não medindo conseqüências para seus estudos, não é convencido por Mrs. Pearce; resolve mesmo manter Liza em sua casa e pede a Mrs. Pearce que dê um banho na garota.

A cena do banho é muito cômica e deve ser comentada aqui. O leitor é capaz de perceber, por meio dela, como os mundos de Liza e Higgins são diferentes. Para Liza, tomar banho é algo que pode afetar sua saúde, ela chega a ter medo de tal ação e o encontro da moça com o banheiro é muito engraçado. Shaw colocou toda a sua comicidade nesta cena para expor os diferentes costumes entre as pessoas de classes sociais diferentes e as variadas concepções que cada uma destas pessoas têm sobre certos atos.

Para Liza, tomar banho poderia até matá-la e tirar toda a roupa significava um ato mundano, algo que não era decente. Mrs. Pearce prepara todo o banho, coloca Liza dentro da banheira e, com uma escova, começa a limpar toda a sujeira da menina.

O banho significa a mudança de vida da garota, no qual todo o passado, a sujeira, a pobreza e a ignorância, enfim, tudo o que vivera até ali, estava ficando para trás, estava saindo com a água que caía ralo a baixo. Esta cena representa o primeiro passo na criação da Galatea na qual surge uma vida nova sem sujeira, com roupas novas, comida farta, prazeres e cultura.

Neste segundo ato, notamos que o personagem Higgins é tido como não confiável e insano pelas pessoas que convivem com ele. Pickering questiona-o sobre a sua maneira de lidar com as mulheres e o grandioso professor de fonética, em suas falas, mostra ser muito machista. Higgins considera as mulheres inferiores aos homens, não acredita em amor e muito menos que um relacionamento entre sexos opostos possa dar certo:

Higgins [...] Well, I haven't. I find that the moment I let a woman make friends with me, she becomes jealous, exacting, suspicious, and a damned nuisance. I find that the moment I let myself make friends with a woman, I become selfish and tyrannical. Women upset everything. When you let them into your life, you find that the woman is driving at one thing and you're driving at another. (SHAW, 1957, p. 49-50)

Higgins: [...] Pois eu, não. Descobri que, no momento em que permito a uma mulher ser minha amiga, ela se torna ciumenta, desconfiada, um aborrecimento permanente. Quanto a mim, no momento em que permito ser amigo de uma mulher, me torno egoísta e tirânico. As mulheres transformam tudo. Quando você deixa que uma penetre em sua vida, descobre logo que ela tem um objetivo e você outro, completamente diverso. (SHAW, 1963, p. 34)

Pickering questiona o amigo por se sentir responsável por Liza. Teme, que Higgins acabe se aproveitando sexualmente da garota. Higgins mostra-se ser muito profissional quanto a isso, passando muita segurança ao dizer que nunca se envolveria com uma aluna; para ele, alunos são sagrados.

Mrs. Pearce é uma personagem que tem a função de guiar Higgins em seus atos impensáveis. A governanta aparece como a consciência de Higgins, tentando sempre mostrar o que é certo e o que é errado. Não concordando com o que seu chefe estava fazendo com Liza, mas tendo que aceitar tal situação, resolve pedir a Higgins que pense numa maneira de falar perto da garota:

Mrs. Pearce. Not at all, sir. Mr. Higgins: will you please be very particular what you say before the girl? (SHAW, 1957, p. 51)

Sra. Pearce: De modo algum, coronel. Professor, eu gostaria que o senhor tomasse muito cuidado com o que diz na frente da moça. (SHAW, 1963, p. 36).

A forma rude com que Higgins dirige-se às mulheres e a sua forma de falar sem pensar, usando palavrões e gírias, comprova que, apesar de o personagem ser um professor, ser alguém muito instruído, ainda assim, não deixa de ser uma pessoa rude, sem educação, sem modos para se comportar perante as outras pessoas, enfim, sem classe e por mais que tenha dinheiro e posição social, não passa de alguém sem conteúdo, alguém que não entende sobre seres humanos, sobre pessoas e sobre a vida de forma geral.

Shaw, por meio de Higgins, representou a alta sociedade inglesa como mesquinha e oca. Liza, contrastando com Higgins em matéria de posição social, mostra ser alguém mais humano e mais sensível do que o professor, que apenas exhibe o quanto sabe sobre fonética. É interessante notarmos que, quando Mrs. Pearce explica a Higgins o que ele faz e não é correto e deve se policiar para não fazer na frente de Liza, o personagem acaba concordando, porém não assume seus erros:

Higgins. You know, Pickering, that woman has the most extraordinary ideas about me. Here I am, a shy, diffident sort of man. Ive never been able to feel really grown-up and tremendous, like other chaps. And yet she's firmly persuaded that I'm an arbitrary overbearing bossing kind of person. I cant account for it. (SHAW, 1957, p. 52).

Higgins: Sabe, Pickering, essa mulher tem as idéias mais estranhas a meu respeito. Eu sou o que sou, um tipo modesto, tímido, diferente dos homens da minha idade. Jamais consegui me sentir realmente adulto e seguro do que

fazer. E, no entanto, ela não tem a menor dúvida de que sou um egoísta, uma personalidade arbitrária, concentrada no desejo do mando – um tirano, em suma. Não sei de onde ela tirou isso. (SHAW, 1963, p. 38).

Podemos perceber com isso o quanto Higgins é teimoso, mimado e egocêntrico. Estas características são relevantes para entender toda a história, uma vez que há um contraste entre ele e Liza. Este contraste de mundos não está apenas ligado ao poder aquisitivo e à posição social destes personagens; mas há algo que vai além disso, que é a maneira de tratar e pensar sobre os seres humanos.

No final do segundo ato, temos uma parte cômica em que Higgins começa a dar aulas a Liza. É notável a impaciência que Higgins apresenta ao ver que Liza tem muita dificuldade em melhorar sua maneira de falar. A maneira rude e impaciente de Higgins é um ponto a se destacar para que o leitor perceba toda a humilhação e dificuldade passada por Liza até que conseguisse chegar à perfeição. Na última parte deste ato, acontece um salto no tempo da história:

And that is the sort of ordeal poor Eliza has to go through for months before we meet her again on her first appearance in London society of the professional class. (SHAW, 1957, p. 65).

É por essa espécie de tortura que ela passa durante alguns meses antes que a encontremos de novo em sua primeira aparição junto à Sociedade de Londres.) (SHAW, 1963, p. 53).

O terceiro ato da peça começa com a descrição da casa da Sra. Higgins, a mãe de Henry Higgins. Percebemos que a casa é muito fina e elegante e podemos, por meio desta descrição, imaginar como mãe e filho são diferentes. Enquanto na casa de Higgins existem muitos móveis e muitos aparelhos e miudezas por todo lado, a casa da Sra. Higgins possui móveis elegantes, mas é uma casa sem muitos objetos, com uma decoração suave e ponderada, sem excessos.

Ela tem as mesmas características de sua casa, é uma mulher forte que já passa dos sessenta anos, muito educada, fina e reservada. Foi muito ousada no tempo de moça, usando roupas da moda e sendo uma das mulheres mais elegantes da época. Toda a descrição da casa da Sra. Higgins e de sua personalidade faz parte de uma das características de Shaw, que tenta ser o mais detalhista possível, com o objetivo de ajudar o público leitor a visualizar o cenário.

Higgins aparece na casa da mãe para explicar a ela o motivo de sua visita. A Sra. Higgins vai logo dizendo que não quer ter o filho por perto, é dia de receber visitas e a falta de

modos dele acaba espantando todas as suas amigas. Ele explica à mãe que não viera por acaso, conta a ela a história de Liza e a mãe fica sem saber o que fazer. A campanha toca, suas visitas já haviam chegado e então não há mais solução, não há mais tempo para que a Sra. Higgins pudesse intervir nas idéias do filho.

Neste ato, temos três personagens que apareceram no primeiro ato quase como anônimos e que agora são apresentados aos leitores pelos seus nomes. Antes eles foram nomeados como a “Mãe” a “Filha” e “Freddy”. Estes personagens, no terceiro ato, aparecem na casa da Sra. Higgins para visitá-la e são apresentados como: “Mrs. Eysford Hill”, “Miss Eysford Hill” e “Mr. Eysford Hill”. São pessoas que não são ricas, porém querem o tempo todo estar em contato com a alta sociedade. Higgins consegue perceber este tipo de pessoa rapidamente e não consegue calar-se, o seu senso crítico aflora a cada minuto e, com isso, acaba sendo inconveniente e rude. Acentuam-se o sarcástico e cômico nas falas deste personagem neste ato da peça.

Pickering também está em cena e a mãe de Higgins parece gostar muito dele, por ser diferente de seu filho, pois ele é um homem mais educado, moderado e sensato. Higgins explica a Pickering que já havia avisado sua mãe da situação e que, em breve, Liza chegaria. Higgins espera a chegada de Liza com impaciência, não agüenta ter que inventar conversas e fazer sala às visitas. Isso para ele é algo insuportável e, por esta razão, consegue expor todo o seu senso crítico chamando as pessoas de ignorantes sem que elas percebam:

Higgins. You see, we're all savages, more or less. We're supposed to be civilized and cultured – to know all about poetry and philosophy and art and science, and so on; but how many of us know even the meanings of these names? [To Miss Hill] What do you know of poetry? [To Mrs. Hill] What do you know of science? [Indicating Freddy] What does he know of art or science or anything else? What the devil do you imagine I know of philosophy? (SHAW, 1957, p. 73).

Higgins: Quer saber de uma coisa, somos todos mais ou menos selvagens. Convencionou-se que somos civilizados e cultos – que sabemos tudo sobre poesia e filosofia, arte e ciência; essa tralha toda. Porém a maior parte de nós nem sabe o que esses nomes significam. (Pra senhorita.) O que é que a senhorita sabe de poesia? (Indicando Freddy) O que é que ele sabe de arte ou, aliás, de qualquer outra coisa? Que diabo a senhora imagina que eu sei de filosofia? (SHAW, 1963, p. 60).

Como pudemos notar acima, Higgins não deixa de criticar a sociedade. Acredita que pessoas como as visitas de sua mãe são hipócritas e não possuem cultura nenhuma. Com seu

jeito rude e crítico, acaba sendo uma companhia desagradável e é justamente por isso que a Sra. Higgins não o quer por perto.

Liza finalmente chega e todos param para ver a sua entrada triunfal, quando a empregada da casa a anuncia. Higgins não consegue conter a sua ansiedade e vai logo tratando de mostrar sua mãe à Liza. Muito elegante e pronunciando as palavras corretamente e em um agradável tom de voz, Liza cumprimenta todos da sala. Sentam-se e começam a conversar. A conversa mantida por Liza é cômica e mostra-nos que falar corretamente não é o suficiente.

Uma pessoa que vem de origem humilde, como é o caso de Liza, não tem conhecimento para conversar com pessoas mais educadas, não sabe o que pode ou não ser dito e, embora não fale mais o dialeto *cockney*, desvela a sua origem por meio do que fala.

Higgins, sabendo do risco que correria levando Liza a um encontro com a sociedade de Londres, havia pedido à moça que abordasse apenas dois assuntos: o tempo e a saúde. Mesmo falando apenas sobre estes, Liza chamou a atenção das visitas por meio do uso de expressões desconhecidas àquelas pessoas:

Liza. [in the same tragic tone] But it's my belief they done the old woman in.

Mrs Higgins. [puzzled] Done her in?

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. (SHAW, 1956, p. 76).

Liza: (No mesmo tom trágico.) Mas tenho a impressão de que fecharam a velha.

Sra. Higgins: (Intrigada.) Fecharam?

Liza: Sim, 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. (SHAW, 1963, p. 62).

A conversa entre Liza e as outras pessoas que se encontram na sala continua e a moça diz que a tia havia sido morta por causa de um chapéu de palha novinho que ela tinha. As visitas começam a achar diferente a maneira como Liza fala, mesmo pronunciando todas as palavras corretamente. Cria-se na cena uma grande discussão sobre a maneira como a moça emprega certas expressões:

Mrs Eynsford Hill [suffering from shock] Well, I really cant get used to the new ways.

Clara [throwing herself discontentedly into the Elizabethan chair] Oh, it's all right, mamma, quite right. People will think we never go anywhere or see anybody if you are so old-fashioned.

Mrs Eynsford Hill. I daresay I am very old-fashioned; but I do hope you wont begin using that expression, Clara. I have got accustomed to hear you talking about men as rotters, and calling everything filthy and beastly; though I do think it horrible and unladylike. But this last is really too much. Don't you think so, Colonel Pickering? (SHAW, 1957, p. 78).

Sra. Eynsford: (Quase sufocada.) Realmente não consigo me acostumar a essas formas novas...tão soltas...de falar.

Clara: (Atirando-se desconsolada na cadeira elisabetana.) Ora, mãe, não tem nada de mais, é assim mesmo. As pessoas podem até pensar que não vamos a lugar nenhum e não conhecemos ninguém, da maneira como a senhora se espanta com qualquer coisa.

Sra. Eynsford: Eu, minha filha, não tenho vergonha de dizer – sou antiquada mesmo, que é que vou fazer? E espero que você, Clara, não passe a usar esse tipo de linguagem. Já me acostumei a ouvir você chamar os rapazes de janotas, ou, pior, pilantras e pelintras; embora eu ache isso horrível. É indigno de uma moça de sociedade. Essa linguagem que ela falou, me perdoem, essa, então, acho um pouco demais. Não pensa assim, coronel Pickering? (SHAW, 1963, p. 64-65).

Notamos que o linguajar de Liza causou polêmica entre as damas da sociedade e Higgins divertiu-se, tentou mostrar às damas que a maneira como ela falava era a última moda e que deveriam aderir a certas expressões também.

Clara, a filha de Mrs. Eysford Hill, mostra-se muito satisfeita com o novo linguajar e quer começar a usá-lo para não ser ignorada nas próximas reuniões sociais; a mãe, por sua vez, não gosta e diz preferir ser antiquada. Higgins acha, ao final da visita, tudo aquilo ridículo.

Após todos irem embora, a Sra. Higgins pergunta a Pickering qual era a verdadeira situação que todos estavam vivendo na casa de seu filho. Quis saber exatamente como Liza estava sendo tratada e qual era o objetivo de ambos para com a moça. Ela não perde a oportunidade de mostrar ao filho que se ele quisesse mesmo transformar Liza em uma verdadeira dama, deveria se reeducar, já que seu linguajar não era o mais apropriado.

Higgins, que se acha o onipotente, não gosta da crítica da mãe, e fica desapontado. Ponderada e ciente do que o filho estava fazendo com a moça, a Sra. Higgins não concorda e diz:

“You certainly are a pretty pair of babies, playing with your live doll”(SHAW, 1957, p. 81).

“Em suma, dois garotinhos travessos brincando de arrancar os olhos de uma boneca viva”(SHAW, 1963, p. 68).

Por meio da fala da Sra. Higgins, percebemos claramente a idéia da lenda grega de Pigmaleão, em que a estátua esculpida ganha vida. Em *Pygmalion*, também temos a modificação, ou melhor, a construção de um ser humano, o que nos faz pensar até que ponto alguém tem o direito de modificar alguém. Higgins não refletiu sobre as conseqüências de seus atos e, desta forma, brincou com sua boneca viva, modelou-a da maneira como quis, sem pensar que a boneca poderia ter sentimentos e vontades próprias.

A maneira como Higgins explica à mãe o que vem fazendo com a garota, como a transforma, parece-nos mágica, fantástica e até diabólica:

Higgins. Playing! The hardest job I ever tackled: make no mistake about that, mother. But you have no idea how frightfully interesting it is to take a human being and change her into a quite different human being by creating a new speech for her. It's filling up the deepest gulf that separates class from class and soul from soul. (SHAW, 1957, p. 81)

Higgins: Brincando? É a tarefa mais difícil que eu já me propus; não brinque com isso a senhora, minha mãe. É claro que é diabolicamente fascinante pegar um ser humano e transformá-lo em outro dando-lhe uma aparelhagem vocabular totalmente nova. Tenho a sensação de que estou enchendo o fosso que separa classe de classe e alma de alma. (SHAW, 1963, p. 68).

O ponto mais intrigante da obra é mesmo a transformação que Higgins pensa fazer em Liza, como se ele fosse um deus, uma pessoa superior a todos os outros seres humanos, que tivesse o direito de moldar alguém da maneira como quisesse. Porém, ao fim da peça, percebemos que a modificação não ocorrera apenas em Liza, mas em Higgins também.

Neste terceiro ato, a Sra. Higgins tem a função de expor ao filho e a Pickering a gravidade do problema que arrumaram. Tenta mostrar-lhes que embora a moça ao final será uma dama, não terá renda suficiente para se manter como tal e lança a pergunta: O que será feito dela no fim?

Os dois personagens masculinos, sem sensibilidade alguma, não conseguem perceber a gravidade do problema e, com o egoísmo de seres humanos, só conseguem pensar no grande triunfo que terão quando conseguirem atingir a perfeição com Liza. No fim do terceiro ato, notamos a moça se passando por princesa em uma embaixada em Londres, numa noite de

verão. Nesta festa, estão presentes as pessoas mais finas e elegantes da sociedade e a moça chama muita atenção.

Higgins fez questão de deixar as pessoas da festa intrigadas com Liza e queria que descobrissem algo sobre ela. Vestida lindamente e pronunciando um inglês perfeito, ela causou grande curiosidade entre todos. Whiskers, um dos convidados da festa, conhecido de Higgins e também conhecido como Nepommuck, vem falar com ele. Diz que agora é famoso em toda a Europa e sabe falar trinta e duas línguas, além de estar trabalhando como intérprete.

Higgins vê em Whiskers uma excelente oportunidade de verificar se sua obra, Liza, poderia mesmo passar por uma verdadeira dama, ou se seria logo descoberta pelo “especialista” em línguas.

Todos os homens da festa estão desesperados, querendo saber quem é a nova figura da sociedade, uma dama tão elegante e atraente. Whiskers, com o intuito de descobrir a origem de Liza, conversa com ela e depois participa de uma conversa entre a “Hostess”, termo traduzido como “Embaixatriz” por Millôr Fernandes, e Higgins:

Hostess. Ah, here you are at last, Nepommuck. Have you found out all about the Doolittle lady?

Nepommuck. I have found all about her. She is a fraud.

Hostess. A fraud! Oh no.

Nepommuck. YES, yes. She cannot deceive me. Her name cannot be Doolittle.

Higgins. Why?

Nepommuck. Because Doolittle is an English name. And she is not English.

Hostess. Oh, nonsense! She speaks English perfectly.

Nepommuck. Too perfectly. Can you shew me any English woman who speaks English as it should be spoken? Only foreigners who have been taught to speak it speak it well.

Hostess. Certainly she terrified me by the way she said How d’ye do. I had a schoolmistress who talked like that; and I was mortally afraid of her. But if she is not English what is she?

Nepommuck: Hungarian. (SHAW, 1957, p. 94).

Embaixatriz: [...] Ah, você voltou, Nepomuck. O que é que descobriu sobre a jovem Doolittle?

Nepomuck: Uma coisa muito simples e irrefutável – é uma fraude.

Embaixatriz: Uma fraude? Como?

Nepomuck: Fraude, sim. A mim ninguém me engana. Não pode se chamar Doolittle.

Higgins: Por que?

Nepomuck: Porque Doolittle é um nome inglês. E ela não é inglesa.

Embaixatriz: Oh, que tolice! Ela fala um inglês perfeito.

Nepomuck: Exatamente. Demasiado perfeito. A senhora é capaz de me mostrar algum inglês que fale inglês perfeito? Só estrangeiros que foram educados com extremo rigor falam dessa maneira.

Embaixatriz: É verdade que ela chegou quase a me assustar com o tom, a vibração com que disse: “Imenso prazer, senhora embaixatriz”. Tive uma professora que falava nesse tom: e eu tinha pavor mortal dela. Mas, se não é inglesa, é o quê?
Nepomuck: Húngara. (SHAW, 1963, p.74- 76).

A citação acima revela-nos que o famoso conhecedor de línguas não consegue descobrir quem de fato é Liza. Em meio à discussão sobre a origem da moça, Higgins diz não acreditar que ela era húngara e que para ele, ela não passava de uma londrina de origem comum que aprendeu a falar com um técnico em lingüística. As pessoas que escutam o que Higgins diz não concordam com ele e preferem acreditar em Nepomuck. Doolittle para eles é húngara, nada menos do que uma princesa de sangue real.

O terceiro ato termina com Higgins, Pickering e Liza indo embora da festa sem que ninguém perceba. Para Higgins, a festa já havia sido suficiente para saber que ele havia ganhado a aposta e Liza conseguira enganar a todos com sua classe e sua maneira perfeita de falar o inglês.

Concluimos que, no terceiro ato, Shaw apresenta-nos pelo nome os personagens da família Hill, que apareceram como anônimos no primeiro. Higgins os reconhece pela voz e maneira de falar, sabe exatamente o tipo de pessoas que são e ainda existe Clara, a filha, que aparece com o objetivo de estabelecerem um contraste com Liza. A primeira representa a baixa sociedade e a segunda, mesmo ainda no processo de final de aprendizado, mostra dignidade e equilibra todas as características que Clara não possui e que são visíveis e importantes em Liza.

Freddy também é personagem importante, pois contrasta com Higgins. Ambos são homens que acabam sendo ligados diretamente a Liza e que apresentam personalidades e estilo de vida totalmente diverso. Os dois são, posteriormente, motivo de confusão para a nossa personagem principal, quando ela tem que escolher com quem ficará.

No início do quarto ato, surgem Higgins e Pickering, chegando em casa felizes e orgulhosos por tudo ter dado certo. À medida que Higgins começa a falar a Pickering da felicidade e do alívio que estava sentindo por tudo ter terminado bem, Liza vai se modificando, sente-se triste, como se não fosse um ser humano, como se para eles ela não tivesse valor algum.

Higgins expõe a Pickering como haviam sido para ele os últimos seis meses, o quanto estava exausto e, se não fosse a obrigação que sentia em ter que vencer a aposta, já teria desistido há muito tempo.

Todos se recolhem e Liza fica sozinha no laboratório de Higgins. De repente, ele volta à procura de seus chinelos e ocorre o clímax da peça com, a discussão entre os dois personagens. Liza percebe que foi usada em uma experiência e que agora, após tudo acabado, não tem mais utilidade para Higgins. Nota que o professor brincara o tempo todo com ela e com seus sentimentos e que, modificada em uma verdadeira dama, não poderia voltar a ser quem foi um dia. A moça dirige-se a Higgins como nunca havia se dirigido antes. Nesta parte da peça, assiste-se a uma cena dramática na qual as verdades aparecem. A Galatea revolta-se contra o seu criador e percebe o grande mal que ele fez ao dar-lhe vida:

Liza. Because I wanted to smash your face. I'd like to kill you, you selfish brute. Why didn't you leave me where you picked me out of – in the gutter? You thank God it's all over, and that now you can throw me back again there, do you? [she crisks her fingers frantically] [...]

Liza. You dont care. I know you dont care. You wouldnt care if I was dead. I'm nothing to you – not so much as them slippers. (SHAW, 1957, p. 100).

Liza: Fiz isso só porque não posso arrebentar a sua cara. O que eu queria era matá-lo, monstro, egoísta! Por que não me deixou lá mesmo onde me conheceu, na sarjeta? Agradece a Deus que tudo tenha terminado, porque agora pode me jogar lá, de novo, e voltar à sua vidinha de professor, não é isso? (Torce as mãos) [...].

Liza: Você não liga. Eu sei que isso realmente não lhe interessa. Não se importaria nem de me ver morta. Eu não sou nada para você – sou menos do que os seus chinelos. (SHAW, 1963, p. 81).

O encontro dos diferentes mundos tem aqui o seu auge. Se antes Liza era ignorante, não sabia se portar perante as pessoas e não falava o inglês como se deveria, hoje, ela está diferente, porém não deixou de ser pobre e não esqueceu suas origens. Higgins, homem culto e rico, apesar de tudo, nunca deixou de ser rude e sem educação. Ter berço, em seu caso, não significa saber como tratar as pessoas com respeito, consideração e educação.

Ambos estão agora frente a frente e o que Liza quer modificar em seu professor é a visão que ele tem da vida e dos seres humanos. Mesmo tendo origem simples, ela sempre leva consigo certos princípios e, mesmo sendo modificada, não os perde.

Chega o momento que Higgins deve parar para pensar na maneira como sempre tratou as pessoas e principalmente as mulheres. Por meio de Liza, o professor começa a notar seus atos e percebe que não importava se Eliza era uma florista ou uma dama, uma vez que ele sempre a tratara do mesmo jeito, sem respeito algum.

Neste ato fica claro que não foi apenas Higgins quem ensinou algo à Liza, mas que ela também o ensinou e talvez este ensinamento, vindo dela, tenha sido mais importante do que qualquer aula de fonética e boas maneiras que ela tenha tomado.

Higgins fala a Liza que ela deve casar-se com alguém que possa lhe dar uma vida tranqüila, com conforto e segurança. Liza mostra em uma única fala que, embora tenha vindo de um subúrbio, embora tenha origem simples, era honrada e isso ninguém poderia modificar nela:

Liza. I sold flowers. I didn't sell myself. Now you've made a lady of me I'm not fit to sell anything else. I wish youd left me where you found me.(SHAW, 1957, p. 103)

Liza: Eu vendia flores. Não me vendia. Agora que você me transformou numa senhora de sociedade, estou preparada apenas para vender a mim mesma. Gostaria que me deixasse onde me encontrou. (SHAW, 1963, p. 84).

Higgins despede-se de Liza para dormir e tenta amenizar a situação dizendo que no final tudo dará certo. Ela pergunta o que lhe pertence das coisas que está usando, pois não quer ser acusada de roubo ao ir embora. O professor fica muito bravo e irritado com a situação, sente-se ofendido e diz que ela pode ficar com tudo o que quiser, menos as jóias que são alugadas. Liza tira as jóias e dá a ele. Pergunta se o anel comprado por ele também lhe pertencia. Higgins, muito irado atira o anel na lareira.

Esta cena do anel é merece um comentário nosso. O anel simboliza uma união e ao ser jogado na lareira, podemos pensar em um desenlace, uma união que termina ali. Liza sobe ao seu quarto, prepara-se para ir embora e deixa a casa. Na rua da casa de Higgins, encontra Freddy que fazia vigília amorosa. Freddy declara todo o afeto que tem por ela e ambos ficam aos beijos até a chegada de um policial. Saem correndo, felizes por estarem juntos.

Ao serem abordados por outro policial, o casal entra em um táxi e resolvem passar o resto da noite rodando pela cidade. Liza parece estar feliz junto de Freddy e encontra nele segurança, uma pessoa diferente de Higgins, que a trata como uma verdadeira mulher, que a respeita e que acima de tudo gosta dela. Assim termina o quarto ato.

O quinto e último ato inicia-se na casa da Sra. Higgins. Henry Higgins vai até lá com Pickering desesperado, pois não sabe qual foi o paradeiro de Liza. Esta, um pouco mais cedo, havia procurado a Sra. Higgins e em sua casa se encontrava.

Com a chegada de Higgins, sua mãe mantém Liza escondida e o professor conta toda a história que ela já sabe. A mãe lhe diz que não tem o direito de ir atrás da moça, uma vez que

ela não lhe pertence, ela não é um objeto e sim um ser humano que tem livre arbítrio. Enquanto conversam, a criada da Sra. Higgins avisa que há um senhor na porta que deseja falar com Higgins e se apresentou como Sr. Doolittle. O professor não entende e pede à criada que o faça entrar.

Doolittle entra em cena todo bem vestido, como se fosse o noivo de um casamento. Explica, ainda com seu dialeto *cockney*, que ficara rico por causa de Higgins e o condena por isso. Higgins escrevera uma carta a Ezra John Wannafeller dizendo a ele que Doolittle era o mais original moralista da Inglaterra. Ezra morre e coloca o nome de Doolittle em seu testamento. Doolittle fica rico e perde toda a sua liberdade de homem pobre e feliz.

Para Doolittle, como já visto no segundo ato da peça, o dinheiro deve ser apenas para suprir as necessidades de cada ser humano; o excesso dele só traz problemas e infelicidade. Doolittle acredita que o dinheiro roubara a sua liberdade.

A Sra. Higgins acaba confessando ao filho que Liza estava lá, em sua casa. Higgins fica muito irado ao saber que a mãe havia até então omitido este fato e quer conversar com ela. A conversa só é permitida com a condição de que Higgins não seja rude e que não maltrate a moça. Caso contrário, a Sra. Higgins não traria Liza até ele. A moça chega e cumprimenta todos que ali se encontravam.

Higgins fica muito nervoso ao perceber que tudo o que Liza diz, a maneira como se comporta para com ele é fruto de todos os seus ensinamentos. A Sra. Higgins permanece ainda na sala para amenizar a situação e não permitir que o filho humilhe a moça.

Liza começa falando sobre a sua situação quando chegara pela primeira vez na casa de Higgins. Diz que é muito grata pelo que aprendeu, porém o que fez com que ela mudasse a maneira de ser de verdade foi a forma com que foi tratada desde sempre por Pickering. Este, por sua vez, sempre a tratou como uma verdadeira dama, e isso fez com que ela enxergasse que não importava qual fosse a sua profissão ou sua posição social, importava mesmo quem ela era:

Liza. I know. I am not blaming him. It is his way, isn't it? But it made such a difference to me that you didnt do it. You see, really and truly, apart from the things anyone can pick up (the dressing and the proper way of speaking, and so on), the difference between a lady and a flower girl is not how she behaves, but how she's treated. I shall always be a flower girl to Professor Higgins, because he always treat me as a lady, and always will. (SHAW, 1957, p. 122).

Liza: Eu sei. Não estou censurando ele. É sua maneira de ser, não é mesmo? Mas o senhor me obrigou a um comportamento melhor me tratando de modo melhor. Vê, coronel, além das coisas que qualquer pessoa pode

aprender (a maneira correta de vestir e de falar, por exemplo), o que faz uma mulher ser uma verdadeira dama não é a maneira como ela se comporta, mas a maneira com que os outros se comportam com ela. Pro Professor Higgins eu serei sempre uma vendedora de flores, porque ele me trata como uma vendedora de flores. Mas eu tenho que ser uma dama pro senhor, porque o senhor me trata como uma dama. (SHAW, 1963, p. 101-102).

Analisando a fala de Eliza, entendemos que Shaw quis mostrar como as pessoas são julgadas pela posição social que têm e pela maneira como falam. Na peça, Liza, mesmo falando bem e se portando como uma dama, seria sempre para Higgins uma vendedora de flores, pois nunca foi respeitada por ter vindo de um lugar humilde.

As pessoas têm a tendência de sempre olhar o que temos, quem somos por fora, a maneira como nos portamos e falamos, mas nunca pensam que por trás de toda a beleza aparente pode-se esconder a maior mediocridade humana.

Enquanto Higgins respondia com indignação e irritação a tudo o que Liza havia dito sobre ele, Doolittle aparece para a filha, que fica assustada ao vê-lo todo bem vestido. Doolittle fala que gostaria de vê-la na igreja, pois ele ia casar-se com a madrastra de Liza.

Liza não gosta muito da idéia, pois acha que a mulher com quem seu pai se casará só o fará infeliz, porém aceita ir até a igreja. Já pronta para o casamento, acompanhada da Sra. Higgins, o professor tenta, mais uma vez, convencê-la de voltar para a sua casa.

Higgins diz a ela que não pode prometer tratá-la como uma dama, uma vez que ele relaciona-se com todo mundo como se fossem floristas; isso, segundo ele, faz parte de sua natureza. Temos aqui algo surpreendente, uma vez que Liza foi capaz de mudar, foi moldada pelo seu professor; mas ele não aceita mudanças, prefere continuar cometendo os mesmos erros, prefere ter um espírito pobre para sempre.

Mesmo com todo orgulho, Higgins chega a assumir que não saberá viver sem Liza. Alega, com o coração dilacerado que sentirá muito a falta dela. O professor demonstra que de fato aprendeu alguma coisa com a moça, mas não deixa de humilhá-la mesmo abrindo o seu coração:

Higgins [arrogant] I can do without anybody. I have my own soul: my own spark of divine fire. But [with sudden humility] I shall miss you, Eliza. [He sits down near her on the ottoman]. I have learnt something from your idiotic notions: I confess that humbly and gratefully. And I have grown accustomed to your voice and appearance. I like them, rather. (SHAW, 1957, p. 127).

Higgins: (arrogante) Olha aqui, eu fiz a pergunta, eu dou a resposta: posso passar sem ninguém. Não preciso de ninguém. Tenho uma alma própria;

minha fagulha particular do fogo divino. Mas (com súbita humildade) vou sentir muito a sua falta, Eliza. (Senta-se junto dela na otomana.) Alguma coisa eu aprendi das suas idióticas noções sentimentais – confesso isso, humilde e grato. E me acostumei à tua voz e à tua presença. Gosto delas ... demais. (SHAW, 1963, p. 107).

É válido notarmos que nesta parte da história, mesmo Higgins falando que não mudaria o seu jeito de ser, humilha-se e mostra a Liza o quanto gosta dela. Diz interessar-se pela vida, pela humanidade e que ela foi parte da vida que atravessou em seu caminho e cresceu em sua casa.

Liza não se deixa levar pelo sentimentalismo de Higgins e declara que não se interessa por pessoas que não se interessam por ela. Após a resistência da moça, Higgins volta a assumir um comportamento superior e arrogante e a menosprezá-la:

Higgins. [...] You call me a brute because you couldn't buy a claim on me by fetching my slippers and finding my spectacles. You were a fool: I think a woman fetching a man's slippers is a disgusting sight: did I ever fetch your slippers? I think a good deal more of you for throwing them in my face. No use slaving for me and then saying you want to be cared for: who cares for a slave? If you come back, come back for the sake of good fellowship; for you'll get nothing else. You've had a thousand times as much out of me as I have out of you: and if you dare to set up your little dog's tricks of fetching and carrying slippers against my creation of a Dutchess Eliza, I'll slam the door in your silly face. (SHAW, 1957, p. 128).

Higgins: [...] Você pode me chamar de grosseiro, porque não conseguiu ser minha proprietária em troca de trazer meus chinelos e achar meus óculos. Agiu como uma idiota: uma mulher trazendo os chinelos de um homem é uma visão repugnante. Por acaso eu fui buscar as tuas sandálias? Tenho muito mais respeito por você por ter atirado os chinelos em minha cara. Não tem sentido se escravizar por mim e depois exigir atenções especiais: ninguém dá atenção especial a um escravo. Se quiser voltar, volte esperando apenas bom companheirismo; só isso e nada mais. Teve tanto de mim quanto eu tive de você; e se me aparecer de novo com esses truquinhos de cachorro amestrado, carregando chinelos na boca, claro que não vão reconhecer em você a minha maior criação, a duquesa Eliza, e vou bater com a porta na sua cara imbecil. (SHAW, 1963, p.108).

O fragmento mostra-nos que Higgins ficara muito bravo ao perceber que não havia mais nada a fazer. Liza não se renderia aos seus apelos e não voltaria a morar com uma pessoa que não a tratasse com respeito e dignidade. O professor, por sua vez, humilha a moça mais uma vez, enfatizando o quanto tinha sido estúpida ao agir como uma empregada dele.

Higgins, machista convicto, tenta demonstrar a Liza que passou a enxergá-la como um verdadeiro ser humano assim que a moça lhe jogou os chinelos e falou a ele tudo o que pensava. Procurou deixar claro nesta parte da peça que até então só havia pensado nela com

uma mera escrava, por fazer todas as suas vontades e suprir as suas necessidades. Embora não houvesse mais jeito, percebera que ela era uma pessoa dotada de sentimentos e que não faria mais parte de sua vida.

Dentre os muitos objetivos de George Bernard Shaw ao escrever a obra, observamos uma crítica ácida a sociedade inglesa que valoriza somente o dinheiro e a superficialidade. Vemos que o dinheiro e a cultura só serviram para tirar a liberdade de Liza. Antes, a moça não tinha nada, porém era capaz de fazer o que bem entendesse. Transformada, ela não pode mais voltar a ser quem era e este é o maior dilema que vivencia no final da história:

Liza. Oh! If I only could go back to my flower basket! I should be independent of both you and father and all the world! Why did you take my independence from me? Why did I give it up? I'm a slave now, for all my fine clothes. (SHAW, 1957, p.129)

Liza: Ah, se eu pudesse voltar à minha cesta de flores? Seria independente de você, do meu pai, do mundo inteiro! Por que você roubou a minha independência? Por que eu cedi? Com todas estas lindas roupas, agora eu sou uma escrava. (SHAW, 1963, p.109).

A grande revelação que Liza faz a Higgins no final da peça é que se casará com Freddy. Higgins fica furioso e diz que ele havia moldado Liza para casar-se com um rei e não com um garoto que não sabe fazer nada da vida. Liza deixa bem claro a Higgins que não se importa com dinheiro e muito menos com condição social; sabe que Freddy a ama e não se importa de ter que trabalhar para sustentá-lo.

A criação de Higgins, Liza, revolta-se contra ele, levanta-se como uma muralha, forte, decidida, perdendo toda a ingenuidade e conformismo de antes. Assegura a ele que poderá trabalhar como professora de fonética uma vez que aprendeu com o professor esta arte.

Higgins não se conforma com o que ouve de sua própria criação, porém entende que agora Liza é uma verdadeira mulher, forte, astuta, com garra e sem medo de lutar. Enquanto se despedem um do outro, pois chega o momento de Liza ir à igreja assistir ao casamento de seu pai, Higgins pede a ela que não se esqueça de mandar fazer para ele um sanduíche, de comprar-lhe luvas e gravata.

Rapidamente Liza responde-lhe e soluciona seus problemas pensando que a vida de Higgins seria muito difícil dali em diante, uma vez que ele não saberia viver sozinho. A peça termina com Higgins pensando no casamento de Liza com Freddy; inconformado, o professor ri sem parar.

Higgins. Pickering! Nonsense: she's going to marry Freddy. Ha ha! Freddy! Freddy!! Ha ha ha ha ha!!!! [he roars with laughter as the play ends]. (SHAW, 1957, p. 133).

Higgins: Pickering! Que bobagem. Ela vai se casar com Freddy! Ah! Ah! Ah! Freddy! Freddy! Ah! Ah! Ah! Ah! (Rola de rir e a peça termina). (1963, p. 115).

Após o término da peça, surgem algumas páginas escritas em forma de texto. Esta testemunha da história é, com certeza, uma inteligente técnica usada pelo escritor para fazer com que o público confunda escritor com personagem, para fazer com que a peça torne-se mais dinâmica e atraente e que todos pensem estar ouvindo algo “narrado” por Shaw. Nestas páginas encontramos o resto da história de nossos personagens principais.

Este texto afirma-nos que Liza casou-se mesmo com Freddy, não porque ela gostasse muito dele, mas por saber que ele era uma pessoa que estaria sempre ao seu lado, que jamais a ameaçaria, uma pessoa fiel a quem poderia dominar. Casando-se com Higgins, Liza viveria uma vida sem liberdade, passaria o resto dos seus dias servindo-o como escrava e ele faria o que bem entendesse dela com seu jeito machista e egocêntrico de ser.

Freddy não era rico e por este motivo, o casal demorou até se acertar financeiramente. Com a ajuda de Pickering, abriram uma loja de flores que não lhes dava lucro algum, apenas débitos. O casal esforçou-se muito para aprender a administrar a loja; os dois fizeram cursos e Liza descobriu que não bastava apenas falar corretamente, mas, precisaria também aprender a escrever. A loja um dia ergueu-se sozinha e o casal descobriu então que a melhor fórmula administrativa vinha deles.

O “narrador⁴” é bem realista quando fala da vida de Liza e Freddy depois do matrimônio. Alega que sabe que o leitor queria mesmo que a heroína da história ficasse com Higgins, mas que Liza, por meio de sua decisão, mostrou-se forte, determinada e inteligente. Mesmo Liza não se casando com Higgins, o “narrador” mostra ao leitor que muitas vezes ela fantasia cenas junto de seu professor e o tem como uma paixão platônica. Porém, no dia a dia sempre discute, briga e se irrita com ele.

Podemos dizer que nesta parte final da peça, o “narrador” tem a função de apontar o destino de cada um dos personagens, como se fosse um epílogo do romance, além de deixar claro que a peça não foi escrita com objetivo romântico como nos indica o título: *Pygmalion – A Romance in five acts.*

⁴ É importante frisarmos que usamos aqui o vocábulo narrador entre aspas, porque estamos trabalhando com uma peça teatral e, como é sabido, nos textos teatrais não temos a figura do narrador. Porém, em *Pygmalion* temos um texto “narrado” que conclui a obra.

O título conduz-nos a um tipo de leitura, mas ao final, deparamos-nos com algo totalmente diverso. A peça, que consideramos moderna, acaba criticando o gênero romântico. Liza viveu como uma pessoa comum, teve problemas comuns e como todos nós viveu dias de alegrias e tristezas, nada mais do que isso.

[...] She is immensely interested in him. She has even secret mischievous moments in which she wishes she could get him alone, on a desert island, away from all ties and with nobody else in the world to consider, and just drag him off his pedestal and see him making love like any common man. We all have private imaginations of that sort. But when it comes to business, to the life that she really leads as distinguished from the life of dreams and fancies, she likes Freddy and she likes the Colonel; and she does not like Higgins and Mr Doolittle. Galatea never does quite like Pygmalion: his relation to her is too godlike to be altogether agreeable. (SHAW, 1957, p. 148).

[...] Continua profundamente interessada nele. Tem mesmo momentos secretos, de malícia, em que pensa em ficar só com ele, numa ilha deserta, longe de todos os laços e obrigações, pra poder derrubá-lo do seu pedestal e obrigá-lo a amar como um homem normal. Todos temos esses instantes de sonho. Mas, na hora dos negócios, na vida que ela leva realmente, longe de sua vida de devaneios e fantasias, Eliza gosta de Freddy e do coronel; e não gosta de Higgins nem do sr. Doolittle. Galatea não gosta muito de Pigmaleão; a relação dele com ela é demasiado divina pra ser agradável. (SHAW, 1963, p. 130).

Ao terminarmos a leitura da obra, notamos que Shaw ironiza a idéia de superação das diferenças através do domínio da forma de falar. Vemos que as distâncias entre as classes sociais acabam sendo insuperáveis, pois não estão somente na linguagem, mas também na forma de pensar das pessoas da classe dominante.

A linguagem usada pelo autor é moderna, seus diálogos são fortes, hábeis, diretos, absolutamente claros. Ele usa prosa e acaba sendo prosaico. Há falta de artifícios literários em suas peças e através disso acaba sendo um gênio no controle da linguagem.

Pygmalion foi comentada aqui com o objetivo de situar os leitores a entender a obra com a qual estamos trabalhando. Seguiremos nosso trabalho com a análise da tradução feita por Millôr Fernandes para que possamos discutir as soluções encontradas por ele nesta difícil empreitada.

CAPÍTULO 3
ANÁLISE DESCRITIVA DA TRADUÇÃO DE *PYGMALION* DE
GEORGE BERNARD SHAW POR MILLÔR FERNANDES

3.1 O TRADUTOR MILLÔR FERNANDES

Partindo da leitura de *Pygmalion*, que fizemos no capítulo anterior, poderemos agora discutir a tradução para o português feita por Millôr Fernandes.

Para que possamos analisar uma tradução, devemos ter em mente uma compreensão bem ampla sobre a obra traduzida, porque, quando a interpretamos, temos uma boa noção dos principais pontos desenvolvidos e principalmente dos maiores problemas que o tradutor teve que enfrentar.

George Bernard Shaw acreditava nas valiosas potencialidades da fonética. Como resultado de muitos estudos sobre o assunto, acabou criando *Pygmalion*, uma de suas peças mais conhecidas. Podemos perceber claramente, no *Prefácio* escrito pelo próprio autor, que seu principal objetivo ao escrever a peça foi mostrar a discriminação que certas pessoas sofrem dentro de uma sociedade devido à maneira tida como “errada, rude, ignorante” de se expressar e que rebaixa a condição dessas mesmas pessoas e as impede de uma ascensão social.

James L. Roberts (1959, p. 21) afirma que a língua acaba sendo mais significativa do que nós imaginávamos: “It Clothes our soul” e Higgins, o herói da peça, ao modificar a fala de Liza, acaba modificando também a alma da moça.

Devemos prestar atenção à personagem principal da peça, Liza, pois é por meio da maneira como ela fala que as ações da peça desenvolvem-se. Isto é para nós um fato muito relevante, pois nos interessa ver quais foram as soluções que Millôr Fernandes encontrou para traduzir o tipo de linguagem de Liza, que é o dialeto *cockney*. Antes de continuarmos, explicaremos o que vem a ser o dialeto *cockney* para que todos possam entender com clareza com o que estamos trabalhando aqui, pois sem uma noção prévia deste termo, fica difícil entender o trabalho do tradutor ao tentar verter esta variabilidade da língua inglesa para o português.

De acordo com o dicionário *The Oxford Companion to the English Language* da Oxford, *cockney* é um dialeto usado pela classe trabalhadora de Londres, especialmente no Leste e é conhecido como um *gutter dialect*, ou seja, um dialeto de rua, de sarjeta, de pessoas pertencentes à classe social considerada como “baixa”.

A origem do termo *cockney* tem muitas explicações que podem ser associadas com *odd egg, milksop, young city slicker, and street wise Londoner* (OXFORD, 1992, p. 225).

Para cada século, há, para o *cockney*, um tipo de significação, mas, o que nos interessa aqui, é a significação deste termo no século XX:

Cockney and London usage seem to have been synonymous for Walker. He makes no distinction between refined and unrefined usage in the capital apart from his reference to the lowest social order. In the 20c, however, the term was limited to those whose usage never served as a model for anyone. By the time of Shaw's play *Pygmalion* (1913), Cockney was generally regarded debased language (gutter Cockney and Shaw's flower-girl Eliza Doolittle received far more help from the phonetician Henry Higgins than Walker felt his fellows needed. The speech of all classes of Londoner has changed greatly since Walker's time. In the process, one of his fault's has by and large become a feature of the standart spoken English of England: the / w / in such pairs as while / while: see wand wh – sound. Of the others, one remains a stigma, one has only recently disappeared, and the third vanished long ago but remains controversial [...] (OXFORD, 1992, p. 228).

O dialeto *cockney* chamou muito a atenção dos acadêmicos. Barltrop e Wolveridge (1992, p. 228) postularam que:

We wanted to write for Cockneys as much as about them. The language is constantly shown as picturesque or comic; and almost invariably as inferior; it is taken for granted as coming from a people who do not know any better. We hope to persuade Cockneys as well as others that is more than the equal of any other form of speech...The Cockney does not have to define class – it defines him while East Londoners are defined by the social system as are all other working people, they are resentful of it in a resigned sort of way and strongly conscious of 'Them and US'... Thus, speaking well – "Talking posh" – does not make a great impression; it smacks of being the enemy's language".

O dialeto *cockney*, apesar de ser uma linguagem considerada inferior, é também vista com carinho pelos moradores de Londres e prova disso são as obras de Dickens e Shaw. Para finalizarmos esta parte sobre a obra *Pygmalion*, vamos resumir aqui os pontos mais importantes abordados na peça.

Primeiramente, George Bernard Shaw quis explicar a ciência da fonética e sua importância, uma vez que este não é um assunto muito comum para pessoas que não trabalham com línguas. Apontando a maneira de Liza falar, quis mostrar as barreiras sociais que pessoas que não falam a língua culta enfrentam e juntamente com isso, a infelicidade destas mesmas pessoas pela falta de dinheiro, de oportunidades e principalmente pela falta de dignidade com que são tratadas. A peça é uma crítica à sociedade inglesa do século XX, como já dissemos.

Sabendo a dificuldade que é traduzir e, principalmente traduzir dialetos, é que analisaremos a tradução *Pigmaleão* feita por Millôr Fernandes. Segundo John Milton (2002, p. 52), “[...] a tradução de dialeto tem sido descrita como uma aporia em tradução. Seja qual for a decisão que tome o tradutor, será sempre um desacerto, um disparate. O dialeto escolhido quer seja mimético, análogo, ou pertencente à norma culta, nunca terá a autenticidade do original [...]”.

Por meio da análise da tradução em questão, notaremos como Millôr Fernandes resolveu a questão do dialeto e das expressões que encontramos na peça, uma vez que não localizamos com facilidade estas questões em livros teóricos. Antes de entrarmos na análise da tradução em si, devemos saber um pouco sobre o nosso tradutor em questão, Millôr Fernandes.

Tendo em vista que “Millôr Fernandes é um autor ligado ao humorismo e que suas obras têm caráter descontraído, desprezencioso e até autogozador”, (PAULILLO, 1980, p.15) devemos ter em mente que o autor, por sua vez, sabe usar a linguagem de uma forma muito pertinente, já que fazer rir não é fácil e é preciso “recorrer a um variado arsenal de recursos estilísticos para provocar e manter o impacto que leva o leitor a rir e, no caso de Millôr, a pensar e pensar-se” (PAULILLO, 1980, p. 16). Podemos presumir que ao traduzir *Pygmalion*, Millôr fez uso de toda a sua habilidade humorística, de todo o seu dom de fazer rir e juntou ainda a habilidade lingüística para realizar da melhor maneira a tradução e conseguir, de alguma forma, passar a essência da obra original. Podemos dizer que a tradução para o português reproduz o estilo de Millôr, cuja arte se faz pelo uso “Hiperbólico, isto é, exageradíssimo, de certos traços fundamentais da linguagem em questão” (PAULILLO, 1980, p. 17).

Estamos estudando um Millôr inexplorado, o Millôr tradutor, e dessa forma, achamos importante destacar o que o próprio autor-tradutor pensa sobre o exercício da tradução:

Com a experiência que tenho hoje, em vários ramos de atividade cultural, considero a tradução a mais difícil das empreitadas intelectuais. É mais difícil mesmo do que criar originais, embora, claro, não tão importante [...]. As traduções, quase sem exceção têm tanto a ver com o original quanto uma filha tem a ver com o pai ou um filho a ver com a mãe. Lembram, no todo, de onde saíram, mas pra começo de conversa, adquirem como que um outro sexo [...]. Não se pode traduzir sem intuição. Não se pode traduzir sem dignidade.(FERNANDES, 1979, p. 5-7).

Millôr Fernandes é carioca e acabou se tornando jornalista através da revista *O Cruzeiro*. Artista, por excelência, é ainda humorista, cartunista, tradutor, além de ter o teatro como ponto alto de sua obra. Já traduziu mais de cem peças, entre elas *A megera domada*; *Rei*

Lear; *Hamlet*, todas de Shakespeare; *O velho ciumento*, de Cervantes; *Dr. Puntilla e seu criado Matti*, de Brecht, entre outras. Quanto a sua obra, destacamos *Uma mulher de três atos* (1955); *Do tamanho de um defunto* (1957); *Um elefante no caos* (1960); *Pigmaleoa* (1965); *Liberdade, liberdade* (1965) e muitas outras.

No panorama teatral brasileiro, Millôr é reconhecido e esse reconhecimento é obtido por meio da repercussão que têm seus trabalhos. Suas peças sempre foram “muito aplaudidas em longas temporadas e foram interpretadas por atores de renome” (CONTIERO, 2001, p. 15-16).

Segundo Décio de Almeida Prado em *Apresentação do Teatro Brasileiro – Crítica teatral (1947 – 1955)*, a comicidade do teatro de Millôr é rara e está próxima a Oscar Wilde e Bernard Shaw, pois ela encontra-se nas personagens e não no espírito pessoal do autor. Percebendo este fato, Millôr buscou extrair graça das coisas tristes e das pessoas “falhadas”, mas acaba cansando-se e “passa a enfileirar uma série de réplicas cômicas, fazendo sua peça assemelhar-se a uma colcha de retalhos da qual se pode, a qualquer momento, tirar uma amostrinha para admirá-la à parte” (PRADO, 1956, p. 127).

Millôr aprendeu línguas sozinho e se aventurou em suas traduções. O mais importante que ele nos tem a ensinar é que a tradução deve ser feita de acordo com a interpretação da obra original. O tradutor não deve perder tempo em conservar a forma e a estética da mesma.

O nosso autor-tradutor posiciona-se sobre as traduções científica e de literatura em entrevista à *Folha de São Paulo* (2006, p. 2), conforme se pode observar nos fragmentos abaixo:

Autodidata, diz que existem dois tipos de tradução (“isso não se ensina na escola”). A científica, “em que você pode sacrificar o estilo, mas não a veracidade”. E a tradução de literatura. “Essa não, foda-se a autenticidade, se está bom em português, danou-se”, ensina.”

Podemos concluir então, que a tradução de *Pygmalion* feita por Millôr, deve ter sido escrita sem muita preocupação com a obra de Shaw, uma vez que o autor-tradutor informa que não se importa com a forma e muito menos com a língua original, o que é importante para ele em uma tradução é que seja uma boa leitura na língua alvo e que passe a sua idéia central aos leitores.

Observaremos quais foram as soluções encontradas pelo tradutor e como ele traduziu o dialeto *cockney* e as expressões existentes na obra original. Além disso, devemos pensar que a obra estudada passa-se na Inglaterra, país bem diferente do nosso; sendo assim, seria interessante observar como os tradutores tratam da transposição cultural, questão à qual não

podemos fugir, quando estamos estudando *Pygmalion*. Traduzir não é apenas um trabalho com a linguagem, mas também um trabalho com a cultura, pois língua e cultura estão intimamente ligadas.

3.2 A TRADUÇÃO PARA O PORTUGUÊS DE *PYGMALION* DE GEORGE BERNARD SHAW POR MILLÔR FERNANDES.

Por meio do que foi explicitado aqui sobre tradução e, principalmente, sobre tradução de teatro é que focalizaremos nosso estudo da tradução para o português de *Pygmalion*, feita por Millôr Fernandes. É interessante relatar como foi possível ter acesso a esta tradução que, a princípio era inédita no Brasil, existindo, até então, apenas uma tradução portuguesa, e um ano depois que a tivemos em mãos, acabou sendo publicada pela editora L&PM.

Através de muitas pesquisas sobre as traduções para o português de *Pygmalion* de Bernard Shaw, descobrimos que além da tradução que já possuíamos, de Miroel Silveira, havia apenas mais uma brasileira, feita por Millôr Fernandes em 1963, e se dizia ter sido publicada pela Editora Brasiliense, informação divulgada no site do próprio Millôr.

A partir daí, as buscas começaram, pois não imaginávamos que a informação do site fosse errônea e que a tradução não havia sido publicada. Depois de muito procurarmos e nada encontrarmos, resolvemos ir direto à fonte e, por meio da Internet, foi possível entrar em contato com o Millôr. Mandamos um e-mail ao autor-tradutor perguntando sobre sua tradução e, após muito insistirmos, finalmente obtivemos a resposta que nos informava da impossibilidade de encontrar a tradução, já que não havia sido publicada.

Correspondíamos-nos quase todos os dias com Millôr que, com seu jeito irônico, sempre acabava deixando dúvidas se mandaria ou não uma cópia de sua tradução para que pudéssemos estudá-la. Ficamos nos comunicando por mais ou menos seis meses, quando, depois de muito insistirmos, finalmente o carteiro apareceu com um envelope que continha uma cópia da tradução revisada a mão pelo próprio autor-tradutor.

Sabemos que o que temos em mãos é um tesouro e ficamos mais felizes ainda quando vimos que Millôr, após um ano de nos ter enviado a tradução, publicou-a; sentiamo-nos assim, responsáveis por ela, responsáveis por termos resgatado algo que estava perdido e esquecido em alguma gaveta e que, agora, pode servir como objeto de estudo tanto para nós quanto para outros brasileiros.

Pouco sabemos sobre a história da tradução de *Pygmalion* de Millôr Fernandes. Logo que começamos a nos corresponder, ele nos disse que a obra não havia sido publicada, embora ele a tivesse traduzido em 1963.

Acreditamos que a obra tenha sido traduzida por Millôr com a intenção de ser encenada, pois traduziu a versão de *Pygmalion* para o cinema, que é uma versão muito mais completa, com longas explicações das cenas e que foi feita mesmo para a encenação. Essa versão de que

estamos falando é da Penguin Books, de 1957, e nos aparece como *Definitive text*, ou seja, texto definitivo.

Millôr, muitas vezes em seus e-mails, citava como o ator deveria fazer frente ao seu texto traduzido, pois o tradutor, com intuito de traduzir o dialeto *cockney*, afirmou ter inventado uma linguagem que não é falada em lugar nenhum do Brasil. O tradutor declarou-nos:

[...] Realmente, você ia se interessar pela minha tradução porque, para dar idéia do Shaw, tive que inventar um coquinei em português. Traduzir colocando em caipira, como fez um herói paulista, é apenas ridículo. Não entendeu nada. Fez gracinha. Coisa que um humorista nunca faz. A peça é sobre a impossibilidade de uma pessoa ascender socialmente por falar uma língua paralela, adicional, ou lá como se chame, [...] (FERNANDES, Millôr. [mensagem pessoal]. Mensagem enviada por <milloronline@uol.com.br> em: 05 jan. 2004).

“(...) Se você tem a tradução já viu. Leia alto, releia, e a descobrindo uma outra fala que poderá substituir o coq ator terá que colaborar, fazer o esforço que eu fiz (...)” ((FERNANDES, Millôr. [mensagem pessoal]. Mensagem enviada por <milloronline@uol.com.br> em: 23 jan. 2004)⁵

O autor-tradutor Millôr, inventando um “coquinei”, tinha a intenção de ver sua peça ser encenada em palcos brasileiros, mas, infelizmente, não possuo a informação se esta foi ou não encenada na época, embora, após muitas pesquisas, não tenhamos encontrado nada. Presume-se até então que a peça traduzida por Millôr provavelmente ficou apenas no papel e é com a peça escrita que trabalharemos aqui.

Outra coisa que é muito importante e que devemos notar é que a tradução que temos, que foi enviada por Millôr, não é exatamente a mesma que foi publicada um ano depois; há sutis mudanças. Citaremos o manuscrito que temos, pois ele foi o motivo da existência dessa dissertação e o colocaremos em anexo para aqueles que se interessarem pela sua leitura.

Sabemos que a tradução de teatro tem uma grande responsabilidade político – social, pois passa para o público muito de ideologia do autor e muitas vezes, do próprio tradutor, que faz uso de uma obra para mostrar algo que quer expressar em sua própria cultura.

Ao lermos a tradução de Millôr, percebemos que a sua maior preocupação foi de não alterar a idéia central da obra original e o tradutor acaba deixando isso muito claro, logo nas páginas 3 e 4 de sua tradução, quando aproveita uma brecha que Shaw faz na obra original, para explicar a obra e suas idéias quanto a ela.

⁵ A citação foi reescrita como se encontra no e-mail original.

A princípio, na obra original, Shaw tentou transcrever a fala da florista, Liza; buscou mostrar como era o som do dialeto *cockney*, mas, depois desiste, por ser este um trabalho bastante árduo e um tanto impreciso. Ao explicar esta situação, Millôr comenta:

[...] (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, fariam outra língua – isto é, uma língua tida por ignorante, rude – o que lhes 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 lingüístico que se aproxime do criado por uma linguagem dialetal. 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 pessoas tão ignorantes. Para que essa tradução tenha efeito é necessário 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) (SHAW, 1963, p. 3-4).

Brenno Silveira (2004, p. 25), em seu livro *A arte de traduzir*, fala um pouco sobre a tradução de dialetos e sobre o tradutor que exerce esta função. Ele pondera: “As melhores traduções são feitas, quase sempre, por tradutores que conhecem a obra, o ambiente e a personalidade literária do autor, tal como esta se reflete em seus livros. São feitas por tradutores que conhecem a história, a literatura e as tendências literárias, sociais, econômicas e filosóficas da época e do país em que viveu o autor”.

Pelo que vimos até aqui sobre o nosso tradutor e suas idéias sobre a tradução de *Pygmalion*, podemos dizer que ele tem plena consciência da obra e que tentou traduzi-la da melhor maneira possível, embora sua tradução jamais seja a obra original, pela impossibilidade de transpor para uma outra língua um dialeto, que é algo único. A respeito de dialetos, Brenno Silveira (2004, p. 34) tece os seguintes comentários:

Seria temerária a pessoa que tentasse dizer quantos dialetos há na língua inglesa. Para responder a essa pergunta, ter-se-ia, preliminarmente de definir o termo “dialeto”, mas, quando se chegasse a defini-lo, torna-se-ia

evidente a impossibilidade de responder à pergunta. Seríamos levados a perguntar, no fim, se o inglês de duas pessoas quaisquer que falam e escrevem na língua inglesa é exatamente o mesmo. Mas, evidentemente, não é. Mesmo dois membros da mesma família não serão exatamente semelhantes em sua maneira de falar. Só poderiam ser exatamente semelhantes se fossem exatamente idênticos em estrutura física e mental e estivessem sujeitos exatamente aos mesmos impulsos – o que constitui plena impossibilidade.

O referido teórico ainda faz as seguintes colocações sobre o trabalho do tradutor:

Quando um tradutor depara-se com um livro “cheio de coloquialismos, em cujos diálogos se reflita o linguajar popular de certos bairros proletários de Londres ou de certas regiões da Inglaterra, tal tradutor, por mais hábil e competente que seja, se verá diante de sérias dificuldades. Claro é que com paciência, perseverança e esforço, auxiliado, a todo momento de bons dicionários, que registrem expressões coloquiais e de gíria – tal tradutor poderá verter para a sua língua um desses livros. O êxito de tal tradução dependerá do grau de conhecimento que tenha da sua própria língua materna e da sua habilidade em encontrar, nela, as expressões coloquiais e idiomáticas correspondentes às com que tenha de se haver no texto estrangeiro [...] (SILVEIRA, 2004, p. 37).

Millôr Fernandes foi bastante corajoso, quando decidiu traduzir *Pygmalion*, pois sabia os riscos que corria. Para que se possa realizar uma boa tradução, o tradutor deve ter muita imaginação e criatividade e isso, não podemos negar, não falta à Millôr.

Logo no início da tradução deparamo-nos com algo que nos chama a atenção e que nos mostra uma distração do autor-tradutor Millôr. Ao iniciar o primeiro ato, encontramos alguns personagens esperando uma forte chuva de verão passar para poderem voltar para suas casas. A procura por táxis é muito grande e, assim, acabamos sendo apresentados a Freddy, sua mãe e sua irmã.

A mãe e a irmã de Freddy ficam esperando que o moço encontre um táxi para que elas possam voltar pra casa, mas, sem sucesso, o moço retorna ao local em que ambas o esperavam e é a primeira vez que Freddy aparece na peça. Nesta parte, ocorre uma explicação do autor na página 14 da obra original que diz:

“[...] He is a young man of twenty, in evening dress, very wet round the ankles [...]” (SHAW, 1957, p. 14).

“[...] É um rapaz de vinte anos já com acentuada gordura na cintura [...]” (SHAW, 1963, p. 01).

Não sabemos exatamente se a troca de “wet” por “fat” foi ou não proposital, uma vez que podemos pensar na possibilidade de Millôr ter tentado fazer com que Freddy parecesse um personagem engraçado; mas, mais adiante, chegamos à conclusão de que a troca dos adjetivos não foi proposital e sim uma distração, pois na página 17 da obra original, surge a mesma expressão e a tradução se faz de forma mais próxima da original:

“[...] He is in the same plight as Freddy, very wet about the ankles [...]” (SHAW, 1957, p. 17).

“[...] Está na mesma condição de Freddy, bastante molhado [...]” (SHAW, 1963, p. 05).

Podemos perceber explicitamente o erro do tradutor, principalmente pelo fato da existência da contradição; ao descrever Freddy no início, o tradutor não disse que ele estava molhado. E agora, o “velho senhor” que está sendo apresentado está “tão molhado quanto Freddy”. Certamente, acontece aqui um deslize de nosso tradutor.

O acréscimo às falas das personagens é também algo que deve ser estudado. Muitas vezes, Millôr enfatiza a fala da personagem original, talvez pelo fato de nós, brasileiros, sermos menos diretos e falarmos além do necessário. Seguem aqui alguns exemplos de acréscimo às falas do personagem Freddy.

Freddy. “[...] There wasn’t one at Trafalgar Square [...]” (SHAW, 1957, p. 15).

Freddy: “[...] Lá é que não tem mesmo nenhum nem vazio e nem cheio [...]” (SHAW, 1963, p. 02).

“Freddy. [...] Did you expect me to walk to Hammersmith?” (SHAW, 1957, p. 15).

“Freddy: [...] A senhora queria que eu andasse até Westminster? Era melhor ir a pé para casa.” (SHAW, 1963, p. 02).

“Freddy. I shall get soaked for nothing.” (SHAW, 1957, p. 15).

“Freddy: Vou me ensopar a toa. Bem, eu que me sacrifique” (SHAW, 1963, p. 02).

É nos acréscimos feitos às falas dos personagens que podemos notar o escritor que existe por trás do tradutor Millôr Fernandes. Fica evidente que quando um escritor propõe-se a traduzir alguma obra literária, ele não resiste em colocar algo característico seu ali e é exatamente por isso que temos toda discussão sobre a arte de traduzir, pois nunca estaremos lendo a obra original.

Somos capazes de colocar aqui muitos exemplos de acréscimos feitos pelo tradutor e demonstrar ainda que eles, de certa forma, dão, na maioria das vezes, um ar engraçado e descontraído à obra, característica muito forte do Millôr escritor:

Higgins. [...] Oh, she'll be all right: dont you fuss. [...] I started on her some months ago; and she's getting on like a house on fire. [...] (SHAW, 1957, p. 69).

Higgins: Olha, ela vai dar certo, fica calma. Não se exalte.[...] Comecei a educá-la, prepará-la, há quatro meses atrás, e ela progrediu com a violência de um incêndio numa casa de madeira. Gostou da imagem? [...] (SHAW, 1963, p. 57).

No acréscimo acima: “Gostou da imagem?”, o tradutor faz questão de enfatizar que Shaw havia usado uma figura de linguagem para descrever o progresso de Liza nas aulas do professor Higgins, o que acaba ficando engraçado, pois o tradutor está desvendando aos leitores todas as técnicas lingüísticas usadas pelo autor, sem que eles precisem fazer muito esforço para perceber.

Notamos também, no exemplo acima, algo diferente quanto ao tempo da história. Na fala original de Higgins, menciona-se o tempo em que o professor vem trabalhando Liza como “some months ago”, enquanto na tradução, Millôr especifica o mesmo dizendo que o trabalho com a moça tem sido feito “há quatro meses atrás”. Por que Millôr especifica o tempo, sendo que na obra original ele acaba sendo subjetivo?

Millôr faz muitos parênteses explicativos no decorrer da tradução, o que ajuda o leitor a compreender como a peça seria se estivesse sendo encenada. Estes parênteses são, por sua vez, muito relevantes, pois além de serem acréscimos do tradutor, comprovam também a intenção de encenação que Millôr teve ao traduzir a peça:

Liza. [...] Mr. Higgins told me I might come. (SHAW, 1957, p. 74).

Liza: [...] O professor Higgins (pronuncia cuidadosamente os agá) me disse que eu podia vir vê-la. (SHAW, 1963, p. 61).

É possível observar abaixo o efeito cômico da interjeição que Millôr acrescentou à fala de Mrs. Eynsford. Podemos dizer que Millôr acaba dando vida à fala do personagem:

Mrs. Eynsford Hill. [clicks her tongue sympathetically]!!! (SHAW, 1957, p.76).

Sra. Eynsford: - Tsh! Tsh! Tsh! (Estala a língua com simpatia). (SHAW, 1963, p. 62).

Muitas vezes, ao ler as partes mais cômicas da peça original e da tradução, chegamos a pensar que Millôr conseguiu trazer a nossa língua o nosso humor, ficando a tradução mais engraçada para nós do que a obra original.

Se a tradução está diretamente ligada com a cultura de cada país, podemos concluir que, de fato, Millôr usou a nossa cultura e o que consideramos engraçado para traduzir a peça e igualá-la a original. O humor é relativo e está também, assim como a tradução, intimamente ligado à cultura e aos costumes de cada país:

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 lading gin down her throat til she came to so sudden that she bit the bowl off the spoon. (SHAW, 1957, p. 76).

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 gin pela goela dela abaixo e de repente a velha reviveu com tal força que mordeu a concha da colher. (SHAW, 1963, p. 62).

No exemplo acima, vemos a capacidade do tradutor de manter e talvez até melhorar a comicidade da peça. Além disso, como estamos tratando ainda dos acréscimos do tradutor, vemos que, entre parênteses, Millôr estabelece como Liza mostraria para o público a cor que sua tia ficara quando estava doente. Esta rubrica faz com que o leitor imagine a peça sendo encenada e indica ao ator, se fosse encená-la, como deveria proceder no palco.

Note-se, no exemplo abaixo, a ironia que o tradutor acaba dando à fala de Higgins através de um acréscimo:

Higgins. [...] Oh, thats the new talk. To do a person in means to kill them. (SHAW, 1957, p. 77).

Higgins: [...] Acho que sim. Uma expressão nova – fechar uma pessoa significa assassiná-la. Como quem fecha uma conta. (SHAW, 1963, p. 63).

Dependendo do acréscimo que o tradutor faça às falas dos personagens, ele está sujeito a modificar a intenção do autor na obra original. Millôr ao acrescentar “Como quem fecha uma conta”, acaba revelando o cinismo do personagem Higgins em relação à fala de Eliza.

Muitas vezes, Millôr faz acréscimos para enfatizar a idéia do autor, como no exemplo abaixo, quando informa que o lugar de onde Liza vem é um subúrbio infecto:

Higgins. I say an ordinary girl out of the gutter and taught to speak by an expert. I place her in Drury Lane.(SHAW, 1957, p. 95).

Higgins: Pra mim é uma moça londrina de origem a mais ordinária possível, que aprendeu a falar com um técnico em lingüística. Ela é de Drury Lane. Como sabem, um subúrbio infecto. (SHAW, 1963, p.76).

O que nos interessa nesta análise é a maneira com que a Florista, Liza, fala e como esta, por sua vez, foi traduzida. Como já dissemos anteriormente, Millôr afirma ter inventado um “coquinéi” para as falas da Florista, embora, muitas vezes ao olhar para as falas, questionamos se o autor-tradutor teve ou não êxito em sua língua inventada:

The Flower Girl. “NAh then, Freddy: look wh’y gowing, deah”. (SHAW, 1957, p.15).

Florista: “Divagá cum a lôça, Frederico. Num inxerga não, homi?” (SHAW, 1963, p. 02).

The flower Girl. Thres menners f’yer?

Te-oo banches o voylets trod into the mad (...) (SHAW, 1957, p. 15).

Florista: Qui inducação, qüi modos, nossa sinhora. Cinco burquês de magnólias artolados na lama (...) (SHAW, 1963, p. 02).

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 (SHAW, 1957, p. 17).

Florista: (Protestando) Quim é qüi tá enganano a sinhora? Chamei eli di Frederico ô di Carlinho cumu si farla prum istranho quano si qué sê agradavi. (SHAW, 1963, p. 04).

Por meio de alguns exemplos, podemos tentar estabelecer algumas regras para o coquinéi inventado por Millôr. Geralmente, no lugar da letra “e”, o tradutor colocou a letra “i” e vice e versa.

Ex: “Divagá”		Devagar
“Indução”		Educação

Sem contar que omite o “r” final das palavras e acentua a última vogal como em “divagá”, já citado acima.

Podemos perceber também, muitos fonemas inexistentes no meio das palavras; com o intuito de criar um “dialeto”, Millôr coloca “r” e “n” onde não é necessário:

“burquês” = buquês		“farla” = fala
“artolados” = atolados		“argardavi” = agradável
“indução” = educação		

A preposição “que” é sempre traduzida como “qui” e, muitas vezes, o tradutor dá ainda mais ênfase ao som, acrescentando tremas a esta preposição, que fica “qüi”. Podemos perceber o mesmo tipo de mudança com o pronome interrogativo “Quem”, que se transforma em “Quim”.

Há também palavras cujos fonemas são omitidos, como por exemplo:

“quano”		quando → temos a omissão do “d”
“enganano”		enganando → temos a omissão do “d”
“lôça”		louça → omissão do “u”

Ao analisarmos pacientemente as palavras ditas pela florista, Liza e pelo seu pai, Alfred Doolittle, que também fala o dialeto *cockney*, notamos que Millôr pensou bastante na construção de seu coquinéi, e que essa construção foi certamente bastante demorada e difícil. Mesmo assim não podemos deixar de notar que nas falas da florista há muito do caipira brasileiro. Ao ler a peça em voz alta, ficamos com a impressão de estar escutando um caipira e não conseguimos distinguir o habitual linguajar caipira daquele inventado por Millôr.

A partir do Ato III, a personagem Liza já não fala mais usando o dialeto *cockney*. O argumento da peça permanece o mesmo, porém a discussão é levada para outro lado: a cultura de cada pessoa. Percebemos que, se antes a moça falava o dialeto *cockney* e era “marginalizada” por isso, agora ela é marginalizada por não saber conduzir uma conversa, por não ter assuntos apropriados para conversar com pessoas da alta sociedade e por acabar usando expressões que de certa forma são herança do meio em que vivia antes. Isso tudo nos revela que não adianta “sofisticar” a maneira como as pessoas falam as palavras, quando elas não sabem sobre o que falar.

Pelo uso de certos vocábulos desconhecidos da alta sociedade, Shaw cria o humorismo do ato III. É neste ato que Liza tem o seu primeiro contato com pessoas da sociedade e é nele ainda que Higgins percebe que, embora a garota já esteja usando um inglês mais culto, ele ainda tem muito trabalho pela frente.

Alguns exemplos extraídos do Ato III da peça, nos desvelam o cômico da personagem Liza, mesmo não usando o dialeto *cockney*:

Liza. [...] Somebody pinched it; and what I say is, them as pinched it done her in. (SHAW, 1957, p. 77).

Liza: [...] Alguém afanou, é claro; e quem afana um chapéu é bem capaz de fechar uma pessoa. (SHAW, 1963, p. 63).

Liza. Do I not! Them she lived with would have killed her for a hat-pin, let alone a hat. (SHAW, 1957, p.77).

Liza: Não acredito!?! Os tipos com quem ela vivia eram capazes de despachar ela por um alfinete, imagine agora um chapéu de palha novinho em folha. (SHAW, 1963, p. 63).

Liza. Not her. Gin was mother's milk to her. Besides, he'd poured so much down his own throat that he knew the good of it. (SHAW, 1957, p. 77).

Liza: Que o que! Pra ela gin era como leite materno. Sem falar que meu pai, ele mesmo, entornava tanto que conhecia melhor do que ninguém todos os efeitos do álcool. (SHAW, 1963, p. 63).

Liza. Drank! My word! Something chronic. (SHAW, p.1957, p.77).

Liza: - Bebia!? Não me deixe rir, minha senhora. Uma esponja! (SHAW, 1963, p. 63).

Liza. [...] And always more agreeable when he had a drop in. [...] There's lots of women has to make their husbands drunk to make them fit to live with.(...) and then it makes him lowspirited. A drop of booze just takes that off and makes him happy. [...] (SHAW, 1957, p. 77).

Liza: [...] E era sempre uma pessoa muito mais agradável quando estava mamado.[...] Tem muita mulher que eu conheço que precisa chumbar o marido pra agüentar viver com ele.[...] mas basta um bom copo de pinga pra limpar a alma e a vida – e a alegria volta. [...] (1963, p. 63, 64).

Observando os exemplos de como Millôr traduziu certas expressões é que percebemos, ao mesmo tempo, como Liza acabou conduzindo uma conversa nada agradável com as visitas da mãe do Professor Higgins. A conversa permite perceber a origem de Liza por meio dos sintagmas que ela utiliza:

“pinched it” - “afanou”

“kill her” - “despachar ela”

“he'd poured so much down his own throat” - “ele mesmo, entornava tanto”

“he had a drop in” - “quando estava mamado”

“make their husbands drunk”- “precisa chumbar o marido”

Certamente Millôr conseguiu passar, no ato III da peça, o que Shaw pretendia, que era mostrar que a maneira com que as pessoas falam é fundamental para a ascensão social delas, embora não seja tudo, pois o que conta muito também é sobre o que estas pessoas falam, ou seja, não há como uma pessoa falar “corretamente” sem que ela não tenha uma “educação” prévia.

A partir daí, o professor Higgins percebe então que seu trabalho ainda não estava pronto por completo, pois precisava lapidar Liza, educando-a e ensinando a ela certos princípios que ainda não possuía.

Depois do chá na casa da mãe de Higgins, ocorre a festa na qual Liza, já perfeitamente “construída” pelo Professor, vai para mostrar que ninguém seria capaz de descobrir sua origem. Quando tudo acaba e todos voltam pra casa, Liza fica nervosa com a maneira pela qual Higgins fala sobre ela e sobre o grande trabalho que teve para transformá-la em uma verdadeira dama.

Na passagem a que nos referimos acima, percebemos que Millôr usa uma linguagem “gramaticalmente errada”, de acordo com a norma culta da língua portuguesa, na fala de Liza, “calça eles”, uma vez que na obra original, o erro só aparece mais adiante; desta forma, Millôr faz uma troca de posição, mas demonstra que a personagem principal voltara a cometer erros por estar nervosa. Embora a posição do “erro” não seja a mesma da peça original, o tradutor acaba não omitindo um fato tão relevante:

Liza. [...] There are your slippers. And there. Take your slippers; and may you never have a day's luck with them. (SHAW, 1957, p. 100).

(...)

Liza: You dont care. I know you dont care. You wouldnt care if I was dead. I'm nothing to you – not so much as them slippers. (SHAW, 1957, p. 100).

Liza: [...] Toma os seus chinelos. Um! Outro! Calça eles, e que lhe entortem os pés, nunca mais lhe dêem um dia de alegria. (SHAW, 1963, p. 81).

Em algumas falas do pai de Liza, no ato II da peça, Doolittle se refere muitas vezes à garota, na tradução de Millôr, como “guria”. Sabemos que esta é uma expressão usada no sul do país, o que acaba contradizendo o próprio Millôr, quando declara ter procurado criar uma linguagem inexistente no Brasil:

Doolittle. [...] I aint see the girl these two months past (SHAW, 1957, p. 55).

Doolittle: [...] Tem mais di mês qüi nim veijo a guria (SHAW, 1963, p. 41).

Doolittle. It was like this Governor. The girl took a boy in the taxi to give him a jaunt [...] (SHAW, 1957, p. 55).

Doolittle: Ói, meu patrão, a guria trouxe cum ela um garotu, nu taxi [...] (SHAW, 1963, p. 14) .

Doolittle é um personagem que nos chama atenção pelo seu modo de falar. Embora apareça somente nos atos II e V, ou seja, praticamente no começo e no fim da peça, podemos dizer que o seu dialeto *cockney* não é muito observado na obra original.

No ato II, ainda percebemos alguns “erros” gramaticais e algumas estruturas não muito comuns, mas com toda a mudança que o mesmo sofre no decorrer da história, as suas falas em inglês parecem melhorar em relação à gramática e até a estrutura.

Ainda no ato II, Doolittle vai até a casa do Professor Higgins para tirar proveito da situação e conseguir algum dinheiro em troca de sua filha. O lixeiro mostra ser uma pessoa bem persuasiva, mesmo vindo de um lugar simples e mesmo não tendo estudo algum.

Ao final da peça, o lixeiro Doolittle fica rico devido a uma brincadeira que Higgins faz com ele. Doolittle modifica, sem sabermos de que maneira, o seu modo de falar e não usa com tanta força o dialeto *cockney*. As falas de Doolittle acabam sendo mais sutis no ato V.

O que nos chama a atenção é que, na tradução, Millôr deixou que o personagem continuasse a falar o dialeto *cockney* como o do começo da peça e através do seu inventado “coquinéi”, que já discutimos anteriormente, transformou o personagem em algo bastante cômico.

Não podemos deixar de olhar mais detalhadamente as falas deste personagem, para que possamos comentar as passagens em que ele usa ou não o dialeto *cockney* que Millôr fez questão de enfatizar na tradução, uma vez que Doolittle é uma figura cômica e a maneira com que Millôr o explora em sua tradução é muito interessante:

Doolittle. [...] See here! Do you see this? You done this. (SHAW, 1957, p. 113).

Doolittle: [...] Oilha aquí! Vê bem. Viu bem? O sinhô é u curpado diusso. (SHW, 1963, p. 92).

Doolittle. This, I tell you. Look at it. Look at this hat. Look at this coat. (SHAW, 1957, p. 113).

Doolittle: Diusso, tô lhi dizeno. Oilha bem. U chapéu, U casacu. U tudo. (SHAW, 1963, p. 92).

Doolittle. Eliza! not she. Why would she buy me clothes? (SHAW, 1957, p. 113).

Doolittle: - Eliza? Mais praque? Praque ela ia mi comprá alguma coisa? (SHAW, 1963, p. 92).

A conclusão a que se chega ao analisar os trechos acima é que Millôr exagerou na maneira com que traduziu as falas do lixeiro, uma vez que em inglês ele não falava tão precariamente assim. Percebemos que o objetivo do tradutor foi mesmo fazer com que as pessoas rissem, ou seja, explorou mais uma vez toda a sua característica de autor de comédia e fez, sem sombra de dúvidas, com que o personagem Doolittle fosse muito mais divertido em português do que na obra original.

Os nomes dos lugares que aparecem na peça também são traduzidos algumas vezes por Millôr. Na tradução, eles acabam sendo modificados e o próprio autor-tradutor deixa uma nota explicativa a respeito disto:

Os nomes em inglês, sempre devem ser ditos sem pretensão, tão errados quanto as outras palavras. Quando dito pelas personagens mais populares devem ser pronunciados mesmo de maneira ainda mais simples, como quem diz Madureira ou Cascadura (SHAW, 1963, p. 08).

As mudanças nos nomes dos lugares têm, na maioria das vezes, objetivo cômico como, por exemplo, quando *Largelady Park* (SHAW, 1957, p. 25) é traduzido como “Parque Dona Gorda” (SHAW, 1963, p.10). Na página 29 da obra original, temos *Buckingham Palace* cuja tradução de Millôr transformou-se na página 14, em *Palácio di Búquiga*.

Prova da comicidade de Millôr aproveitada para a tradução é uma “trovinha” falada por Higgins e Pickering que ele traduz, tentando fazer com que as pessoas que leiam, riam e percebemos na tradução o quanto Higgins e Pickering menosprezam Liza. Millôr não traduziu o sentido da trova, mas preferiu deixá-la mais engraçada e preservar o seu ritmo.

Higgins: [...] Eliza, Elizabeth, Betsy and Bess, they went to the woods to get a bird's nes':

Pickering: They found a nest with four eggs in it.

Higgins: They took one apiece, and left three in it (SHAW, 1957, p. 39).

Higgins: Eliza, Elizabeth, Liza e Beth, são quatro irmãs, não são sete.

Pickering: As três primeiras são fáceis.

Higgins: Mas Liza é quem mais promete (SHAW, 1963, p. 22).

Millôr deixa patente em sua tradução, que mesmo como tradutor não perde uma de suas características mais fortes como escritor, que é fazer rir. Fazer rir, como já dissemos, é a marca do Millôr autor, mas não podemos negar que em sua tradução, o tradutor não abriu mão de sua comicidade. Como percebemos na tradução da trovinha, Millôr foi obrigado a mudar o sentido da original, pois ela apresentava rimas e o autor-tradutor optou em preservar tanto a rima quanto o cômico, através da mudança de significados, ou seja, usando outras palavras no português.

A maneira com que Millôr Fernandes acabou construindo a linguagem de Liza e de Alfred Doolittle, embora não deixe de ser o caipira brasileiro, é bastante engraçada e, ao imaginarmos como seria esta peça no palco, encenada por um bom ator, podemos concluir que seria divertidíssima.

Millôr não abriu mão do cômico e de sua habilidade de escritor; ao final do ato II, aparece o Professor Higgins dando sua primeira aula a Liza. A obra original parece-nos menos cômica do que a tradução, na qual Millôr ousa e acaba encontrando soluções criativas. Os acréscimos feitos por Millôr para as páginas 64 e 65 da obra original encontram-se nas páginas 51 e 52 e 53 da tradução como podemos observar:

Liza: Oh well, if you put it like that – Ahyee, Beyee, ceyee, deyee –
 Higgins: [with the roar of a wounded lion] Stop. Listen to this, Pickering. This is what we pay for as elementary education. This unfortunate animal has been locked up for nine years in school at our expense to teach her to speak and read the language of Shakespear and Milton. And the result is Ahyee, Be-yee, Ce-yee, De-yee. [To Eliza] Say A, B, C, D.

Liza: [almost in tears] But I'm saying it. Ahyee, Beyee, Ceyee –

Higgins: Stop. Say a cup of tea.

Liza: A cappete-ee.

Higgins: Put your tongue forward until it squeezes against the top of your lower teeth. Now say cup.

Liza: C-c-c – I cant. C-Cup.

Pickering: Good. Splendid, Miss Doolittle.

Higgins: By Júpiter, she's done it at the first shot. Pickering: we shall make a duchess of her. [To Eliza] Now do you think you could possibly say tea? Not te-yee, mind: if you ever say be-yee ce-yee de-yee again you shall be dragged round the room three times by the hair of your head. [Fortissimo]. T, T, T (SHAW, 1957, p. 64).

[...]

Higgins: Be off with you to Mrs Pearce and tell her about it. Think about it. Try to do it by yourself: and keep your tongue well forward in your mouth instead of trying to roll it up and swallow it. Another lesson at half-past four this afternoon. Away with you.

Eliza, still sobbing, rushes from the room.

And that is the sort of ordeal poor Eliza has to go through for months before we meet her again on her first appearance in London society of the Professional class. (SHAW, 1957, p. 65)

Liza: Ah, bão, ansim sim – Ar, bêt, cêr, der...

Higgins: Espera, espera! Você ouviu, Pickering? É nisso aí, educação primária, que vai todo o nosso dinheiro. Ar, bêt, cêr, dêr... Esse pobre animal foi enjaulado alguns anos numa escola pra aprender a falar a língua de Milton e Shakespeare. E o resultado é esse. (Para Eliza) Diga A- Bê- Cê- Dê.

Liza: (Quase chorando) Qüi é qüi tou dizeno? Ar – bêt – cêr- dêr.

Higgins: Está bem. Diz abolidenrétipoxidengó. Só pra ver. Devagar. Abolidenré...

Liza: Abolindenré -

Higgins: Ótimo. Tipoxidengó ...

Liza: Tipolxidengó ...

Higgins: Viu, Pickering? Repete à perfeição. Se corrigirmos a tendência a rotacismos e lambdacismos e o prolongamento do A até parecer R a pronúncia está correta.

Pickering: Bom ouvido. Vai dar certo, senhorita.

Higgins: Diz: um ninho de soca maras num solar de marásticos.

Liza: (Apavorada) – Num sei!

[...]

Liza: Um ninhu...

[...]

Higgins: [...] O próprio primo proscratina a procriação. [...]

[...]

Higgins: [...] Uma palavra bem simples: CHÁ

Liza: Chár . (SHAW, 1963, p. 51, 52).

E mais uma vez, Millôr volta a colocar toda a sua criatividade em prática:

Higgins: Olha aqui, ouve! É chá, Shhhh...á.Não tem nada mais simples, que diabo! Não resiste!

Liza: Chááááá.....rrr

Higgins: Olha: Ou você diz isso certo ou eu te pego pelos cabelos e dou três voltas te arrastando pela sala .Chá.

Liza: Chá. (cai em pranto).

[...] O principal interesse tem sido, tradicionalmente, no que se chama “objetos da vida real”, palavras ou expressões tão forte ou exclusivamente arraigadas em uma cultura que são quase impossíveis de se traduzir em termos – verbais ou não- de outra. Houve e há longos debates sobre quando parafrasear, [...] quando usar o equivalente local mais aproximado, [...] quando criar uma palavra ou expressão nova, traduzindo-a literalmente e quando transcrever. E essas palavras e expressões limitadas pela cultura e “intraduzíveis” continuam a fascinar os tradutores e teóricos da tradução.

Uma das características da personagem principal da peça, Liza, é que ela usa muitas expressões e além dela, temos muitos outros personagens que também as usam. Mostraremos aqui alguns exemplos traduzidos:

Freddy. There's not one to be had for love or money (SHAW, 1957, p. 14).

Freddy: Nem com dinheiro nem com conversa. (SHAW, 1963, p. 01).

Daughter. [...] You selfish pig (SHAW, 1957, p. 15).

Filha: [...] Que egoísmo meu Deus...(SHAW, 1963, p. 02).

The Bystander. [...] she thought you was a copper's nark, sir. (SHAW, 1957, p. 21).

Homem: [...] Ela tava pensando que o sinhô era piolho de tira; tava memo. (SHAW, 1963, p. 06).

Observe que Millôr colocou “piolho de tira” para traduzir “nark” e percebemos que a tradução acabou ficando com um ar engraçado, embora a expressão “piolho de tira” seja algo não usual atualmente, ficando, assim, desatualizada. Comentando ainda o vocábulo “nark”, um dos personagens, o homem, diz: “[...] A sort of informer [...]” (SHAW, 1957, p. 21) e, embora não seja uma expressão, Millôr traduziu como “[...] cagete” (1963, p. 06), que também acabou ficando cômico.

[...] He's a blooming busy-body, [...] (SHAW, 1957, p. 23).

[...] Anté podi sê coisa pio mas tira num é não [...] (SHAW, 1963, p. 08).

Na expressão acima, notamos que a tradução não segue a expressão original e não preserva também a aliteração do som “b”.

Sarcastic Bystander. [...] Bly me! (SHAW, 1957, p. 24).

Transeunte Sarcástico: [...] que Deus me cegue?” (SHAW, 1963, p. 09).

The Flower Girl. Let him mind his own business and leave a poor girl (SHAW, 1957, p. 27).

Florista: Pruque qüi eli num óia o seu próprpio rabu e ...? (SHAW, 1963, p. 12).

Na tradução da expressão “mind his own business”, Millôr acaba usando uma expressão bastante forte no português, uma expressão que nos chama atenção, embora, na obra original, a expressão não seja tão forte assim.

Muitas vezes, para uma mesma expressão no Inglês, Millôr utiliza diversas traduções no Português. Desta forma, começaremos com uma das expressões mais usadas por Liza, “Garn”:

Liza: Garn! (SHAW, 1957, p. 42).

Liza: Virgi! (SHAW, 1963, p. 26).

Flower Girl: Garn! (SHAW, 1957, p. 27).

Florista: Disgranido! (SHAW, 1963, p. 12).

“Garn” é um bordão que caracteriza a personagem Liza, assim, ao traduzir por “Virgi”, Millôr acaba acentuando esta característica, pelo fato de a garota estar sempre frisando que é uma boa moça e que é honrada. A expressão “Virgi” no português nos remete à virgindade, pureza e santidade (Virgem Maria); o tradutor fez uma melhoria à expressão pelo fato da mesma estar intimamente ligada com Liza.

A expressão que caracteriza o personagem “Higgins” é : “By George”. Deste modo, vamos observar que Millôr traduziu esta expressão de muitas maneiras diferentes:

Higgins : [...] **By George**⁶, Eliza, the streets will be strewn with the bodies of men shooting themselves for your sake before I've done with you.(SHAW, 1957, p. 46).

Higgins: [...] **Ah, flôr, nem fala.** Minha Eliza, as ruas estarão juncadas de cadáveres de homens que vão se suicidar por sua causa antes mesmo de poder considerar você completamente pronta (SHAW, 1963, p. 26).

Higgins: [turning hopefully] Yes, **by George!** We want two or three people. You'll do as well as anybody else. (SHAW 1957, p. 72).

Higgins: (Pegando a bola no ar). **Claro, não se incomodem!** Precisamos de mais gente na conversa. As senhoras mesmo servem. [...] (SHAW, 1963, p.59).

Higgins: [suddenly] **By George**, yes: it all comes back to me! [They stare at him].Convent Garden! [Lamentably] What a damned thing! (SHAW, 1957, p. 75).

Higgins: (Subitamente) **Com mil diabos**, é isso; já me lembro. (Todos o olham). Convent Garden! (Lamentando). Ih, que desgraça! (SHAW, 1963, p. 61).

Higgins: [...] **By George:** [...] (SHAW, 1957, p. 82).

Higgins: [...] **O diabo que me carregue** – [...] (SHAW, 1963, p. 69).

Higgins: [...] **By George**, Pick, [...] (SHAW, 1957, p. 113).

Higgins: [...] – **Pelas chagas do demônio**, Pick, [...] (SHAW, 1963, p. 92).

Higgins: [...] Is she, **by George?** Ho! (SHAW, 1957, p. 119).

Higgins: [...] **Não diz!?! Está mesmo? A cretina!** (SHAW, 1963, p. 98).

Higgins: [...] Forgive! Will she, **by George!** Let her go. Let her find out how she can get on without us. She will relapse into the gutter in three weeks without me at her elbow. (SHAW, 1957, p. 123).

⁶ O negrito é nosso. Foram colocados com o objetivo de destacarmos as expressões. .

Higgins: [...] Perdoar!?! Que é que você está dizendo, Pickering!? **Com mil demônios**, deixa ela ir embora. Deixe que ela aprenda a viver sem a nossa ajuda. Vai recair logo na sargeta. Sem a minha ajuda ela estará lá de novo em três semanas. [...] (SHAW, 1963, p. 103).

Millôr Fernandes não segue um padrão para traduzir a expressão “By George”, como pudemos observar. A maioria das vezes, o tradutor coloca a figura do “demônio” para traduzi-la, expressão que no português é relativamente forte e que de certa forma acaba caracterizando o personagem Higgins na obra traduzida.

Através das mudanças na tradução do bordão de Higgins, notamos que a caracterização original do personagem foi também modificada. Shaw, ao colocar uma única expressão como bordão de seu personagem, teve como objetivo mostrar aos leitores que Higgins estava defasado, não mudava, usava sempre a mesma expressão e mantinha sempre as mesmas opiniões. Na tradução, esta característica é modificada, pois uma única expressão acaba sendo traduzida de muitas formas diferentes, perdendo sua originalidade.

Percebemos, através da maneira com que Higgins se expressa tanto na obra original, quanto na obra traduzida, que ele é um personagem explosivo, assim, Millôr consegue passar esta forte característica do personagem para a obra traduzida. É ainda, um dos personagens da peça que mais usa expressões apesar de ser professor e conhecer sua língua muito bem. Analisaremos aqui outras expressões faladas por este personagem na obra:

Higgins: **Damnation**⁷(SHAW, 1957, p. 28).

Higgins: **Caramba!** (SHAW, 1963, p. 14).

Higgins: **Damnation!** (SHAW, 1957, p. 121).

Higgins: (Entre dentes) **Desgraça!** (SHAW, 1963, p.101).

Higgins: Well, **dash me** if I do! [...] (SHAW, 1957, p. 81).

Higgins: **Que macacos me mordam** se eu entendo. [...] (SHAW, 1963, p. 68).

Higgins: [...] But she’s got some **silly bee in her bonnet** about Eliza. [...] (SHAW, 1957, p. 81).

⁷ Os negritos são nossos. Tivemos o objetivo de destacar as expressões.

Higgins: [...] Mas acho que está com alguma **zurumela no bestunto** a respeito de Eliza. [...] (SHAW, 1963, p. 68).

Higgins: And what are you doing her among all these **swells**? (SHAW, 1957, p. 90).

Higgins: E o que você está fazendo aqui no meio de todos esses **janotas**? (SHAW, 1963, p. 73).

Higgins: **What on earth** - ! [...] (SHAW, 1957, p.100).

Higgins: [...] **Mas, que demônio ...?** (SHAW, 1963, p. 81).

Higgins: [...] The **creature** is nervous, after all. (SHAW, 1957, p. 100).

Higgins: [...] A **mocinha** está nervosa. É natural. O cansaço. [...] (SHAW, 1963, p. 81).

Higgins: [...]– not now, of course, because youre crying and **looking as ugly as the very devil**; [...] SHAW, 1957, p. 102).

Higgins: [...] – não agora, naturalmente, porque chorou **como um carneiro e está feia como a peste**; [...] (SHAW, 1963, p. 84).

Higgins: [...] **damn my own folly** in having lavished my hard-earned knowledge and the treasure, of my regard and intimacy on a heartless guttersnipe. [...] (SHAW, 1957, p. 105).

Higgins: [...] **dane-se eu mesmo com a minha estupidez**, gastando uma ciência adquirida com tanto esforço e o tesouro da minha atenção e da minha intimidade com uma vagabunda sem coração.[...] (SHAW, 1963, p. 86).

Higgins: Oh, **bother!** [...] (SHAW, 1957, p. 113).

Higgins: - **Naaaõ! Agora não!** [...] (SHAW, 1963, p. 91).

Higgins: **What the dickens** has happened to you? (SHAW, 1957, p. 114).

Higgins: - **Mas que diabo** aconteceu com você? (SHAW, 1963, p. 93).

Higgins: **The devil he does!** Whew! [...] What a lark! (SHAW, 1957, p. 116).

Higgins: - **Que o diabo o enterre a ele e a você! Cáspite! [...] Que pândego!** (SHAW, 1963, p. 94).

Higgins: [...] **Where the devil is that girl?** Are we to wait here all day? [...] (SHAW, 1957, p. 120).

Higgins: [...] **Onde, diabos me carreguem, se meteu essa mulher?** Vamos ter que esperar o dia inteiro? [...] (SHAW, 1963, p. 99).

Higgins: [...] I am not intimidated, like your father and your stepmother. **So you can come back or go to the devil:** which you please. (SHAW, 1957, p. 128).

Higgins: [...] Não estou intimidado pela moralidade da crasse mérdia, como seu pai e sua madrasta. **Você pode voltar ou ir pro diabo que a carregue.** O que mais lhe agrada. (SHAW, 1963, p. 109).

Higgins: [...] **Damn his impudence!** [...] (SHAW, 1957, p. 129).

Higgins: [...] **O senvergonha! Que audacioso!** [...] (SHAW, 1963, p. 110).

Higgins: [...] **You damned impudent slut, you!** But it's better than sniveling; better than fetching slippers and finding spectacles, isn't it? [...] **By George,** Eliza, I said I'd make a woman of you; and I have. I like you like this. (SHAW, 1957, p. 132).

Higgins: [...] **Sua rameira desgraçada,** sua!...Mas isso é muito melhor do que choramingar, do que ficar apanhando chinelos e procurando óculos, é ou não é? [...] **Diabos me carreguem,** Eliza, eu disse que ia fazer de você uma mulher – e fiz! É assim que eu gosto de você. (SHAW, 1963, p. 113).

O que podemos entender com as expressões acima é que muitas vezes, uma mesma expressão é traduzida diferentemente, perdendo a característica do personagem, como no caso de “By George” e “Damnation”. Higgins acaba sendo caracterizado por expressões fortes e que têm significados ligados ao diabo; Millôr faz questão de deixar isso bem claro na maneira com que as traduz.

Além disso, há muitas expressões que acabaram se perdendo com o tempo, quero dizer, que são consideradas hoje desatualizadas e fica difícil, muitas vezes, conseguirmos entender o

que elas significam como, por exemplo: “Macacos me mordam”; “Zurumela no Bestunto”; “Janotas”; “Cáspite”; “Que pândego!”

Deparamo-nos, no decorrer da tradução de Millôr Fernandes, com muitas destas expressões ditas desatualizadas e, muitas vezes, não entendemos os seus significados:

Flower Girl. Good **enough for ye-oo**. Now you know, don't you? I'm coming to have lessons, I am. And to play for em te-oo: make no mistake. (SHAW, 1957, p. 38).

Florista: **Durinho di bistuto, Ahh!** U sinhô é proufêssô di que? Qui é qüi eu porssso qüare? Linção. Linção di farla. Pargano! (pagando). Num vim perdi farvô a ninguém não (SHAW, 1963, p. 20).

Comparando a fala da Florista na obra original com a tradução, vemos que Millôr, mais uma vez, fez uso de sua habilidade de escritor para criar uma expressão, mas talvez não tenha sido muito feliz em sua criação, pois “Durinho di bistunto” é algo considerado desatualizado hoje.

Após algumas pesquisas, descobrimos que “bistunto” é o cérebro e esta palavra pode ser encontrada nos dicionários do século XVII. Millôr provavelmente usou-a com o objetivo de transformar a fala da Florista em algo engraçado.

Aparece na página 43, uma expressão também dita por Higgins que é: “To make fuss” e Millôr, por sua vez, a traduz com um termo extremamente antigo que é “não recalcitre mais” (SHAW, 1963, p. 27) que, além disso, tem um sentido muito mais forte e pesado que no original.

Outras vezes, Millôr consegue deixar a tradução com um ar muito mais natural no português, algo que nos soa bem e que ao mesmo tempo nos faz rir:

Higgins [...] Bundle her off to the bathroom. (SHAW, 1957, p. 46).
Higgins: [...] Sabão nela! (SHAW, 1963, p. 30).

Liza: Ah-oo! Ah-oo! It's too hot. (SHAW, 1957, p. 48).
Liza: Ah-oo! Ah- oo! Tá pelano! (SHAW, 1963, p. 34).

Concluimos que a maioria das expressões usadas por Millôr acabaram desatualizadas enquanto no inglês elas continuam em uso. Notamos também que muitas das traduções acabam sendo mais fortes no português do que são na língua original ou vice e versa, não seguindo nunca um padrão.

Por mais que o tradutor faça, jamais uma expressão será traduzida com a mesma carga de significado que possui na língua original, pois expressões são únicas e insubstituíveis em cada língua, uma vez que fazem parte da cultura de cada país.

Uma dos fatos mais relevantes na peça, quando tratando das expressões, é o palavrão “bloody”, que é referido no início da peça através de Mrs. Pearce. Este, por sua vez, é um palavrão bastante forte para a época em que *Pygmalion* foi escrita e acaba sendo complicada a tradução para o português, pelo fato da palavra em si, a princípio, não ser mencionada por inteiro; sabemos apenas a sua inicial que é “b”.

George Bernard Shaw faz uma brincadeira com a letra “B” para que haja um tom cômico nesta parte da peça, mas Millôr Fernandes, ao traduzir a mesma passagem, perde totalmente o ar cômico e a intenção de Shaw:

Mrs. Pearce. [...] but there is a certain word I must ask you not use. The girl used it herself when she began to enjoy the bath. It begins with the same letter as bath.[...] (SHAW, 1957, p. 51).

Sra, Pearce.[...] Mas há uma palavra que eu lhe peço não repetir. A moça acabou de usá-la ao entrar no banho. Começa com p.[...]” (SHAW, 1963, p. 36).

Mrs. Pearce: Only this morning, sir, you applied it to your boots, to the butter, and to the brown bread (SHAW, 1957, p. 51).

Sra. Pearce: Só esta manhã, professor, o senhor aplicou essa palavra às suas botas, à manteiga e ao pão-de-forma.(SHAW, 1963, p. 37).

Higgins: Oh, that! Mere alliteration, Mrs. Pearce, natural to a poet (SHAW, 1957, p. 51).

Higgins: Ah, ora! Isso não vale. Simples aliteração, madame Pearce – uma licença poética. (SHAW, 1963, p. 37).

Como pudemos observar, há uma perda significativa de sentido na tradução de Millôr, pois Mrs. Pearce cita três palavras com B, devido ao tal palavrão começar com B e Millôr simplesmente não leva em conta a “aliteração” e nem o palavrão, que no português começaria com P. Podemos dizer que a brincadeira intencional de Shaw desaparece e perde todo o sentido na tradução.

Quando estamos no Ato III da peça, Liza fala o palavrão por completo e há toda uma discussão entre os personagens sobre a maneira de falar da florista. A tradução deste palavrão, “bloody”, ficou muito boa, porém este possui no inglês um significado mais forte do que para nós no português. Millôr, mesmo com este palavrão, não segue um padrão e o traduz a cada momento de uma forma:

Liza: [...] Walk! Not **bloody** likely. [...] I am going in a taxi. [...] (SHAW, 1957, p. 78).

Liza: [...] Pelo parque? À pé? [...] **Que diabo**, estou de táxi. [...] (SHAW, 1963, p. 64).

Clara: Such **bloody** nonsense! (SHAW, 1957, p. 79).

Clara: Uma tolice **disgranida**! (SHAW, 1963, p. 65).

Observamos que na fala de Liza, Millôr traduz “bloody” como “Que diabo” e, na fala de Clara, a mesma expressão fica como o adjetivo “disgranida”; procurando este palavrão no *Dicionário do Palavrão e Correlatos*, de Glauco Mattoso (1951, p. 21 e p. 40), teremos as seguintes traduções:

Bloody: (adj.) Ver Fucking (1)

Fucking: (adj.) 1. (= damned) de merda (1); raio/diabo/diacho de; a porra de; desgraçado; desgranhento; desgranhudo; duma figa; filha-da-puta; fiadaputa [...].

Millôr pesquisou esta expressão antes de traduzi-la e quis explorar o mais diverso dos seus significados em sua tradução. Para termos uma idéia de quão forte é a expressão, podemos ler a passagem em que a mãe de Clara pede para que a filha não pronuncie “Bloody” de forma alguma:

Mrs. Eynsford Hill: I daresay I am old-fashioned; but I do hope you wont begin using that expression, Clara. I have got accustomed to hear you talking about men as rotters, and calling everything filthy and beastly; though I do think it horrible and unladylike. But this last is really too much. Don't you think so, Colonel Pickering? (SHAW, 1957, p. 78).

Sra. Eynsford: - Eu, minha filha, não tenho vergonha de dizer- sou antiquada mesmo, que é que vou fazer? E espero que você, Clara, não passe a usar esse tipo de linguagem. Já me acostumei a ouvir você chamar os rapazes de janotas, ou pior, pilantras e pelintras; embora eu ache isso horrível. É indigno de uma moça de sociedade. Essa linguagem que ela falou, me perdoem, essa, então, acho um pouco demais. Não pensa assim, coronel Pickering? (SHAW, 1963, p. 65).

As expressões são uma das mais fortes características da obra *Pygmalion*. Os personagens que mais usam este tipo de linguagem são Liza e Higgins. Tentamos aqui

mostrar as mais interessantes que encontramos e principalmente mostrar como as mesmas foram traduzidas para o português, afinal, traduzir expressões é uma tarefa árdua e imprecisa.

Para finalizarmos esta parte sobre as expressões, apontarei aqui uma fala de Freddy e sua tradução. O que queremos mostrar com tudo isso é que, com o passar do tempo, as expressões no português desatualizam-se e fica muito difícil entender o que um dia elas significaram:

Freddy: Righto! Ripping. [...] Wimbledon Common.[...] (SHAW, 1957, p. 110).

Freddy: - Ótimo! Piramidal. [...] Para onde quiser! [...] (SHAW, 1963, p. 89).

Notemos que “Piramidal” deve ser algo como “Legal”, mas que não usamos e nem ouvimos falar atualmente. No decorrer de toda a obra deparamo-nos com um arsenal de expressões de difícil compreensão por não serem mais usadas ou por terem sido inventadas pelo tradutor.

Por meio da análise das expressões até este momento, vemos que tudo o que o tradutor fizer não será uma boa solução, pois jamais teremos o mesmo significado da obra original.

Acredito que Millôr tenha se saído muito bem nesta parte. Embora ele tenha usado certas expressões que não compreendemos bem, ele foi muito criativo, fez uso de todo o seu potencial como escritor, com o objetivo de passar aos leitores brasileiros a principal idéia da obra.

Podemos dizer que, apesar de algumas imperfeições, Millôr foi bastante hábil ao fazer sua tradução, pois traduzir uma peça de teatro requer muito mais que técnica, o tradutor tem que ter consciência da língua original, da cultura do país em que a obra foi escrita e, principalmente, das idéias que o autor quis passar através de sua escrita e que, muitas vezes, na língua alvo, não tem sentido algum.

Louis Nowra (1984, p. 14 -15), em seu artigo “Translating for the Australian Stage (a personal view point)”, que se encontra no livro *Page to Stage – Theatre as translation de Ortrun Zuber* - Skerritt afirma:

[...] A play demands more than translation, it has to, on many occasions, undergo reconstitution in the hope of making it as performable as it was in the original language. This can be extremely hazardous because different eras and cultures have different ideas of what constitutes stage worthiness, which is why, for example, Racine’s plays are seldom done outside of France.

Muitas vezes, ao analisarmos uma tradução, acabamos julgando o tradutor por ele ter feito uso de termos criados ou por ter alterado muitas passagens no decorrer da mesma. Devemos ter em mente que traduzir é ir além da língua e que há muito mais elementos envolvidos neste ato do que podemos imaginar. A teoria de André Lefevere (1984, p.192) sobre “Refração” em seu artigo “Refraction – Some Observations on the Occasion of Wole Soyinka’s Opera *Wonyosi*”, também encontrado no livro *Page to Stage*, é muito relevante e ele assim se manifesta:

Refraction plays a very important part in this process. It denotes the rewriting of texts (the production of plays) in order to make them acceptable for a new audience. In the process, virtually every feature of the original may be changed, or else very little may be changed. Changes will usually fall under three categories: a change of the language in the which the original is written, with its concomitant socio- cultural context, a change of the ideology of the original (i.e, its ‘world view’ in the widest, not just the political sense of the word) and a change of the politics of the original (i.e., the presuppositions as to what is, or is not, literature that can be seen to have guided the author of the original, whether he/she follows them or rebels against them).

Ao analisarmos a tradução de Millôr Fernandes, levamos em conta que estávamos trabalhando com um autor-tradutor e notamos, então, que o mesmo acabou utilizando toda sua habilidade de escritor em sua tradução, pois tentou transpor o dialeto *cockney* de forma criativa para o português, inventando um “coquinéi”, embora saibamos que tal invenção não tenha fugido muito do que consideramos uma linguagem caipira no interior do Brasil e tenha sido uma grande mistura de todas as variantes lingüísticas que temos em nosso país.

Além disso, todas as expressões e todas as cenas cômicas foram transpostas de forma bastante engraçada e natural, mesmo sabendo que muitas das expressões acabaram se desatualizando e hoje, nem sabemos o que elas um dia quiseram dizer. Infelizmente, este é o risco que se corre ao se traduzir expressões, pois estas, por sua vez, estão em constante mudança, assim como as línguas e, cada dia, novas expressões surgem e tomam o lugar das antigas.

Não podemos dizer que a tradução de Millôr foi algo perfeito, pois é uma tradução e, por melhor que seja, jamais poderá ser comparada à obra original. Millôr cometeu alguns desacertos como pudemos notar, mas acredito que não devemos julgá-lo, pois traduzir é sempre um jogo muito arriscado e é preciso muito talento, muita determinação e, sobretudo, coragem.

Traduzir é algo especial, é algo que mexe com o mundo de uma forma geral e acredito que Millôr tenha esta consciência. Como declara Elizabeth Ramos (1998, p. 183) em seu artigo “Barren lives: Análise da Transposição Cultural”:

A língua pode ser uma forma de comparação entre culturas, mostrando o que é universal e o que é peculiar (metáforas e simbolismos) encontrando-se marcantes evidências deste fato no texto literário. É precisamente no exercício da tradução que ficam mais claras e explicitamente evidenciadas a natureza e a complexidade de uma língua, os contrastes lingüísticos e os traços culturais contidos nas obras literárias. José Paulo Paes se refere à tradução como “a lente que faculta à miopia do monolíngüe, enxergar o mundo, vasto mundo, que se estende para além das suas limitações lingüísticas.

Millôr alcançou o seu objetivo por meio de sua tradução. Comprovou que a tradução é mesmo arte e que sem intuição, sem um espírito disposto a ousar, o resultado acaba sendo apenas algo direto de uma língua para outra, sem emoção, sem vida, sem expectativas, enfim, acaba sendo um texto morto; e o que um tradutor não pode fazer nunca ao traduzir teatro é torná-lo algo morto, sem emotividade, já que este existe para a vida, para que os atores o encenem, para que algo escrito movimente-se além do papel, existe ainda para fazer com que as pessoas riam, chorem, pensem e sintam, acima de tudo, que estão vivas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação teve como objetivo principal analisar e discutir a tradução para o português da peça *Pygmalion* de George Bernard Shaw feita por Millôr Fernandes. Antes de entrarmos mais especificamente nesta análise, tivemos a intenção de levar os leitores a um maior conhecimento sobre a tradução de teatro, assunto pouco explorado pelos estudiosos de tradução.

Durante muito tempo procuramos materiais que explicassem as diferenças que existem entre as traduções de prosa e poesia e as traduções teatrais. Com isso, pudemos perceber que a arte teatral é considerada diversa das outras pelo fato de utilizar-se de uma forma diferente de escrita e por ser composta de duas diferentes vertentes: a escrita e a encenada.

Toda discussão sobre a tradução teatral gira em torno das duas vertentes citadas acima, levando cada estudioso a seguir uma linha diferente de pensamento. Muitos, como pudemos constatar, seguem a linha da semiótica, acreditando que há no texto escrito um texto gestual, ou seja, um subtexto que remete o leitor a sua encenação e acreditam que o teatro só exercerá verdadeiramente o seu papel a partir do momento em que estiver no palco, com atores, cenário, figurino, luz, som e todos os outros elementos que compõe a performance dos atores.

Já os estudiosos de tradução não levam a encenação em conta. Acreditam, sim, que esta seja parte do texto escrito e não negam a importância da performance; porém, para exercer a tradução em si, argumentam que o mais importante é o texto escrito e é com ele que devem trabalhar, mais do que com a suposta performance. Alegam ainda que o texto escrito é o ponto de partida de todo tradutor, é através dele que posteriormente será feita uma performance e mostram que nunca uma encenação poderá ser igual a outra, uma vez que o texto está sujeito a diferentes leituras e interpretações.

Não pudemos deixar de tratar também da transposição cultural. Sabemos que toda tradução trabalha diretamente com esta questão, já que língua e cultura são indissociáveis. Porém, demonstramos que, mais do que outros tipos de arte, o teatro está ainda mais ligado à cultura dos países pelo fato de, ao estudarmos sua origem, notarmos que, na maioria das vezes, são escritos com objetivos “pedagógicos” ou “ideológicos”. Assim, o tradutor teatral deve ler e interpretar a peça original, saber exatamente o porquê foi escrita, para que posteriormente possa vertê-la na língua alvo, por meio de um texto compreensível aos olhos do público, mesmo que precise com isso, modificá-la. Comprovamos aqui que, muitas vezes, a tradução transforma a obra original e esta acaba tornando-se única.

Seguimos nesta dissertação a linha de pensamento da mais atual estudiosa de tradução de teatro, Susan Bassnett. Esta escolha foi feita pelo fato de Bassnett defender que a tradução de teatro deve levar em conta o texto escrito. Desta forma, foi através do texto escrito que trabalhamos a análise da tradução de Millôr Fernandes. Notamos que Shaw, crítico severo à sociedade de sua época, escrevia fazendo uso da comédia para mostrar as mazelas do mundo em que vivia e as falhas dos seres humanos de forma geral. Astuto, criticava a tudo e a todos sem que o público o levasse a mal. Conseguia transmitir a todos o que queria de uma forma descontraída, fazendo com que rissem ao se depararem com problemas ou situações tão próximas de suas vidas.

Pygmalion foi uma das obras mais famosas de Shaw e foi escrita com propósito didático. O autor quis mostrar ao público como as pessoas não conseguem ascender socialmente pela maneira com que falam. Usou, com este propósito, sua personagem Liza, uma vendedora de flores, falante do dialeto *cockney*, dialeto que, como pudemos ver, é usado na parte leste de Londres, pelas pessoas de classe social considerada baixa.

Shaw também teve como objetivo, informar ao público a importância da fonética e como as pessoas podem se transformar através de seu estudo. Resgatando uma antiga lenda grega, *Pigmaleão*, Shaw escreve uma versão moderna desta história, trazendo-a para seu tempo, abordando, por meio dela, os problemas de sua sociedade. Vemos, ao fim da história, que as pessoas podem mudar sua forma de falar e de ser, porém a essência do ser humano é imutável e permanecerá com a pessoa até o fim de sua vida.

Concluimos que Millôr tem muitas características em comum com Shaw, sendo sarcástico, irônico, hiperbólico e por se utilizar do riso como principal ferramenta de suas críticas. Desta forma, percebemos que Millôr, ao traduzir *Pygmalion*, fez uso de todo o seu potencial como escritor, não apenas exercendo o papel de tradutor ao verter um texto de uma língua para outra, mas também usando de toda a sua criatividade, de toda a sua habilidade e ousando o tempo todo, para transpor ao português a essência da obra original.

Houve, como pudemos notar, acertos e desacertos na tradução que estudamos. Ao analisarmos, por exemplo, o coquinéi que Millôr diz ter inventado, ou seja, uma variante lingüística que, segundo ele, não é falada em nenhum lugar do Brasil, percebemos que o que ele fez foi apenas uma tentativa sem sucesso, pois ao lermos as falas de Liza, por exemplo, notamos que não ficou muito diferente do que consideramos como um português caipira, falado no interior do Brasil. Porém, não devemos desconsiderar a sua solução, que foi criativa, ousada e merece, de qualquer forma, mérito.

Outro ponto que merece destaque sobre a tradução de Millôr foi a maneira com que ele traduziu algumas expressões e gírias. Inúmeras vezes, conseguiu trazer à nossa língua e cultura o cômico e, neste sentido, o autor-tradutor fez um bom trabalho; outras, deixou a desejar, principalmente quando colocou algumas expressões que não nos são compreensíveis, por já não serem mais usadas e estarem desatualizadas.

Na tradução do bordão, “By George” de Higgins, sentimos uma descaracterização do personagem original, uma vez que ele repetia sempre a mesma expressão para mostrar ao público a constância de sua personalidade. Já na tradução, notamos que Millôr traduziu tal expressão de diversas formas e com isso perdemos a essência do personagem original. Já na tradução do bordão de Liza, “Garn”, o tradutor conseguiu um efeito muito significativo, quando colocou na tradução a expressão “Virge”, e neste vocábulo está intrínseca a esta, toda a essência da personagem, que vive dizendo que é honesta e direita.

Os acréscimos feitos pelo tradutor também merecem nossa atenção. Muitas vezes, Millôr ousa, cria e acrescenta coisas às falas dos personagens que os tornam muito mais engraçados na nossa cultura. Estas certamente foram, muitas vezes, características da tradução que a deixaram mais viva e mais engraçada ao público a que se dirige.

No geral, acreditamos que Millôr tenha feito um bom trabalho e se ligarmos a teoria da tradução de teatro que defendemos aqui com a prática desta, podemos dizer que o autor-tradutor sabia sobre o que estava falando, entendia sobre a obra e seu autor e, mais importante ainda, teve a intenção de transpor o texto para a cultura brasileira, fazendo com que o cômico pudesse chegar ao público leitor de uma forma com que este de fato risse e entendesse a essência da peça.

Millôr mostrou-se aqui não apenas um tradutor, mas também um escritor. Fez da tradução, como já pudemos notar, também uma obra única e teve como intenção levar até os leitores monolíngües a obra de Shaw, *Pygmalion*, que consideramos uma das obras primas da literatura inglesa.

Sem o manuscrito enviado por Millôr a nós, esta dissertação não seria possível e hoje, por meio dela esperamos contribuir com estudiosos da tradução de teatro e também com os alunos de literatura inglesa que, de forma geral, têm agora em mãos um estudo mais aprofundado da peça.

Sabemos que a tradução é uma arte, que requer um vasto conhecimento de mundo, muito estudo e acima de tudo, muita ousadia e determinação para se chegar a um bom trabalho. Millôr, ao nosso ver, é um grande tradutor e conseguiu mostrar não só a obra de um dos maiores escritores ingleses, George Bernard Shaw, mas também a sua própria arte.

REFERÊNCIAS

AHLSTRÖM, Gunnar. Pequena história da atribuição do Prêmio Nobel a George Bernard Shaw. In: SILVEIRA, Miroel.(Org.). *Tradução e Adaptação de Pygmalion*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1955. p. 09-42.

ARROIO, Rosemary. *Oficina de tradução – A teoria na prática*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

AUBERT, Francis. Modalidade de tradução: Teoria e resultados. In: *Anais do I Congresso Ibero –Americano de Tradução e Interpretação*. São Paulo: UNIBERO, 1998.

BASSNETT, Susan. Translating spatial poetry: An examination of theatre texts in performance. In: HOLMES, J.(Org.). *Literature and translation*. Leuven: Acco, 1978, p.161-76.

_____. *Translation Studies*. Londres: Routledge, 1980.

_____. Ways Trough the Labyrinth. Strategies and Methods for Translating Theatre Texts. In: HERMANS, Theo. (Org.). *The Manipulation of Literature*. Londres: Croom Helm, 1985, p. 87-102.

BERMAN, Antonie. *A Prova do Estrangeiro. Cultura e tradução na Alemanha romântica*. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: Edusc, 2002.

CAMPOS, Geir. *Tradução e Ruído na Comunicação Teatral- Tradução e Comunicação*. São Paulo: Editora Álamo, 1982.

CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

CONTIERO, Lucinéia. *Millôr Fernandes na Dramaturgia Brasileira*. Assis: Unesp, 2001.

CORSEUIL, Anelise & CAUGHIE, John. (Org). *Estudos culturais: palco, tela e página*. Florianópolis: Insular, 2000.

DRAMATURGIA. Em: Wikipédia, a enciclopédia Livre. Disponível em: <<http://www.wikipedia.com.br/dramaturgia.htm>>. Acesso em: 10 fev.2008, 18:25:30.

FERNANDES, Millôr. Sobre Tradução. In: SHAKESPEARE, William. *A Megera Domada*. Porto Alegre: L&PM, 1979, p. 5-7.

_____. *Correspondência Pessoal Eletrônica*. [mensagem pessoal]. Mensagem enviada por milloronline@uol.com.br em 05 de Jan. 2004.

_____. *Correspondência Pessoal Eletrônica*. [mensagem pessoal]. Mensagem enviada por milloronline@uol.com.br em 23 de Jan. 2004.

KRUNG, Alexandre e Silva. Tradução para teatro: o tradutor na fronteira das disciplinas. In: MILTON, John; AUBERT, Henrik. (Org.). *Anais do VI Encontro Nacional de Tradutores: Integração via Tradução*. São Paulo: USP, 1998.

LEFEVERE, André. Refraction – Some Observations on the Ocasion of Wole Soyinka's Opera Wonyosi. In: ZUBER – SKERRITT, Ortrun. (Org.). *Page to Stage – Theatre as translation*. Amsterdam: Editions Rodopi B.V., 1984.

_____. *Translation/History/Culture- A Sourcebook*. Londres: Routledge, 1992.

MATTOSO, Glauco. *Dicionarinho do Palavrão & Correlatos Inglês-Português/Português-Inglês*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1990.

MILTON, John. *O clube do Livro e a Tradução*. Bauru: Edusc, 2002.

NICOLAREA, Ekaterini. A historical overview of a theoretical polarization in theatre translation. Disponível em: <<http://www.proz.com/doc/341.htm>>. Acesso em: 10 fev.2005, 19:00.

NOWRA, Louis. Translating for the Australian Stage: a personal view point. In: ZUBER-SKERRITT, Ortrun. (Org.). *Page to Stage*. Amsterdam: Editions Rodopi B.V., 1984.

OXFORD, Dictionary. *The Oxford Companion to the English Language*. Oxford: Nova York, 1992.

PALLOTINI, Renata. *Dramaturgia Construção do Personagem*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

PAULILLO, Maria Célia. *Millôr Fernandes*. São Paulo: Abril, 1980. (Literatura Comentada)

PRADO, Décio. *Apresentação do Teatro Brasileiro – Crítica Teatral*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1956.

RAMOS, Elizabeth. Barren Lives: Análise da Transposição Cultural. In: *Anais do I Congresso Ibero-Americano de Tradução e Interpretação*. São Paulo: UNIBERO, 1998.

REASKE, Christopher Russell. *How to analyse drama*. Department of English Harvard University. New York: Monarch Press, 1966.

ROBERTS, James L. *Pygmalion Notes*. Cliff'snotes. USA: Incorporated Lincoln, Nebraska, 1959.

RÓNAI, Paulo. *Escola de Tradutores*. Rio de Janeiro: Tecnoprint Gráfica S.A., 1981.

SILVEIRA, Brenno. *A Arte de Traduzir*. São Paulo: Editora UNESP- Melhoramentos, 2004.

SHAW, George Bernard. *Pygmalion- A romance in five acts- Definitive Text*. Londres: Penguin Books, 1941.

_____. *Pigmaleão*. Tradução de Millôr Fernandes. Rio de Janeiro, 1963. (Manuscrito)

_____. *Pigmaleão*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: LP&M, 2005.

STRECKER, Marcos. Folha de São Paulo. Humorista, dramaturgo, chargista, roteirista, tradutor, pai do frescobol Millôr. São Paulo: 18 de Novembro, 2006. p.E1 e E3.

VENUTI, Lawrence. *Escândalos da Tradução*. Bauru: Edusc, 2002.

ZUBER-SKERRITT, Ortrun. *Page to Stage*. Amsterdam: Editions Rodopi B.V., 1984.

ANEXOS