

Encontro Regional da ABRALIC 2007
Literaturas, Artes, Saberes

Análise Descritiva da tradução para o português da obra *Pygmalion* de George Bernard Shaw por Millôr Fernandes

Priscila Fernanda Furlanetto (UNESP)

Introdução

Através de diversas pesquisas, notamos que 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 maior objetivo neste trabalho é analisarmos detalhadamente a tradução para o português da obra *Pygmalion* (1913) escrita por George Bernard Shaw feita pelo autor-tradutor Millôr Fernandes. A peça, escrita em cinco atos, trata de um 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.

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

Devemos frisar que estamos lidando com uma peça teatral e sua tradução, assim, não podemos deixar de falar sobre a tradução de teatro, mostrando ao leitor quais são as maiores dificuldades que um tradutor encontra ao trabalhar este gênero tão complexo.

1 A Tradução de Teatro

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

Traduzir é confrontar duas línguas e conseqüentemente duas culturas, possibilitando aos cidadãos um contato maior com mundo. Ortega, em seu ensaio “Miséria y Esplendor de la traducion” diz que a tradução “é uma tarefa misteriosa e impossível, pela qual se pode tentar levar outras línguas e grandes autores a afetar o pensamento e a linguagem de alguém, e assim ergue-se acima do nivelamento cultural da sociedade moderna” (apud.MILTON, 2002, p. 83).

Ser tradutor, definitivamente, não é uma tarefa fácil; requer sensibilidade artística, requer um vasto conhecimento lingüístico e cultural, além de muita vontade e determinação para chegar a um bom trabalho que certamente contribuirá para a humanidade.

Traduzir é ir além das palavras escritas. O tradutor deve ter consciência que ao traduzir uma obra literária ele deve primeiramente saber a intenção da mesma, deve compreendê-la e interpretá-la para que possa passar a uma outra língua e a uma outra cultura o que o autor da obra original quis dizer através de sua arte.

Cultura e língua são duas coisas indissociáveis. Jamais seremos capazes de transpor algo escrito em uma certa língua para outra sem levarmos em consideração a maneira em que as pessoas falantes de ambas as línguas vivem em seus respectivos países.

Muitas vezes, os tradutores são obrigados a mudar certas coisas nos textos para que na língua alvo os mesmos possam ter o mesmo significado da língua original, ou pelo menos passar a mesma idéia. Assim, cada povo tem sua ideologia, suas crenças enfim, seu modo de viver que acaba influenciando muito no entendimento de mundo.

Em nosso trabalho fica evidente o quanto língua e cultura estão intimamente ligadas. Estamos lidando com a peça *Pygmalion* e nela temos muito a estudar, pois a obra nos traz o Dialeto Cockney, além de muitas expressões idiomáticas.

Desta forma, podemos notar como o tradutor da peça trabalhou com a questão da transposição cultural e podemos, principalmente estudar um pouco mais esta questão que nos é tão intrigante e atraente.

Assim, quando nos deparamos com uma peça teatral, que é o nosso objeto de estudo neste trabalho, percebemos o quanto é difícil solucionar problemas que são intimamente ligados à cultura e ao modo de vida de um certo grupo, de uma certa comunidade existente no mundo.

Não podemos perder de vista que 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 se vê obrigado a não ser apenas um tradutor, mas também um autor. Percebemos isto claramente na tradução de Millôr Fernandes como veremos a seguir.

Susan Bassnett em seu texto “Ways Through the Labyrinth Strategies and Methods for Translating Theatre Texts” nos dá um panorama geral sobre tradução de teatro. Assim, Susan começa seu texto dizendo que como todas as traduções, as traduções de teatro encontram problemas da mesma forma, 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?

Susan Bassnet diz 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 teatro. Há muitas discussões sobre o texto escrito e o texto encenado, pois cada qual tem a sua própria característica. Assim, o problema que o tradutor de teatro encara é justamente que se o texto encenado é 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.

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 este seja, as estratégias de tradução mudarão. Assim, para cada peça teatral, há certamente uma solução que cada tradutor deve perceber e por em prática, para fazer com que seu trabalho atinja o objetivo esperado.

O que percebemos nas traduções de teatro é que cada tradutor acaba escrevendo o seu próprio texto. Assim, na língua alvo, temos 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.

Bassnett diz em seu livro *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.

Este é um ponto da tradução que por muito tempo deveria ter sido discutido: 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. (BASSNETT, p.30, 1980)

Temos um capítulo em *Translation Studies* que fala apenas sobre tradução de teatro. Bassnett diz que um texto dramático não pode ser traduzido como um texto em prosa. Para começar, um texto teatral é lido diferentemente, é lido como algo incompleto, como algo que só chega a totalidade quando encenado.

Tendo o texto teatral tem duas vertentes, a escrita e a encenada, o tradutor acaba caindo em uma questão complicada, pois não consegue saber que caminho seguir, uma vez que o teatro, só será teatro se texto e performance estiverem juntos.

Para finalizar esta parte, colocarei aqui a conclusão de Bassnett que diz que a tradução de teatro é uma atividade que envolve muitos códigos, ambos 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), quando a função do texto original é substituída pelo texto da língua alvo. Devido a esta multiplicidade, nenhuma dessas noções sobre tradução teatral pode ser considerada certa. A questão toda é definir tradução como distinta de versão e adaptação.

O que é mais complicado é a questão de “*performability*”, a qualidade implícita, indefinida do texto teatral que muitos tradutores tentam justificar por suas várias estratégias lingüísticas. Assim, Bassnett conclui que é apenas através da escrita que pode existir a encenação de qualquer texto teatral. O texto escrito, é *troué*, (segundo Anne Ubersfeld), isto é, não é completo por si só, é o material cru no qual o tradutor tem que trabalhar e é com o texto escrito, mais do que com a hipotética performance que o tradutor deve começar.

Em meio a tanta polêmica que envolve a tradução de teatro é com o texto teatral escrito da obra *Pygmalion* de George Bernard Shaw, traduzido para o Português por Millôr Fernandes que vamos trabalhar aqui.

2 Análise da tradução para o português da obra *Pygmalion* por Millôr Fernandes

Através da análise da tradução em questão, analisaremos como Millôr Fernandes resolveu o problema do dialeto e das expressões que encontramos na peça, uma vez que não encontramos 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 descontraindo, despretencioso e até autogozador“ (PAULILLO,1980, p.15) devemos ter em mente que o mesmo, por sua vez, sabe usar a linguagem de uma forma brilhante, 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 a obra *Pygmalion* de Bernard Shaw, 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 que não deixa de ser também uma comédia. Podemos dizer que certamente a tradução para o português reproduz realmente 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).

Através de muitas pesquisas sobre as traduções para o Português da obra *Pygmalion* de Bernard Shaw, descobrimos que além da tradução que já tínhamos em mãos, de Miroel Silveira, havia apenas mais uma brasileira feita por Millôr Fernandes em 1963 e que dizia ter sido publicada pela Editora Brasiliense, informação esta encontrada no site do próprio Millôr. A partir daí as buscas começaram, pois não se imaginava que a informação do site era errônea e que a tradução não havia sido publicada. Depois de muito procurar e nada encontrar, resolvemos ir direto à fonte e através da internet foi possível entrar em contato com o Millôr. Mandamos, então, um e-mail ao autor-tradutor perguntando sobre sua tradução e após muito insistir, finalmente obtivemos a resposta que nos informava da impossibilidade de encontrar a tradução já que não havia sido publicada.

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

Pouco sabemos sobre a história de 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, que tem 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.

Assim, 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, diz ter inventado uma linguagem, que não é falada em lugar nenhum do Brasil. Em um de seus e-mails o tradutor comentou sobre isso:

(...) 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, (...) (<milloronline@uol.com.br> 05 jan. 2004)

Como pudemos perceber nas falas do próprio Millôr, ele, 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, ainda 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.

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 para o português de Millôr, percebemos que a maior preocupação do mesmo, foi de não alterar a ideologia 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 mesma.

A princípio, na obra original, Shaw tentou transcrever a fala da florista, Eliza; tentou mostrar assim, como era o som do dialeto Cockney, mas, depois desiste, por ser isto algo bastante trabalhoso e um tanto impreciso. Assim, ao explicar esta situação, Millôr fala:

(...) 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. (FERNANDES, P.3e 4, 1963).

Brenno Silveira, em seu livro *A arte de Traduzir*, fala um pouco sobre a tradução de dialetos e sobre o tradutor que exerce esta função ele diz: “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” (2004, p.25)

Através do que vimos até aqui sobre o nosso tradutor em questão 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 será a obra original, pela impossibilidade de transpor para uma outra língua um dialeto, que é algo único.

Colocaremos aqui um dos mais relevantes pontos da tradução feita por Millôr para que se possa ver o resultado da mesma.

Muitas vezes ao ler as partes mais cômicas da peça original e da tradução, chego a pensar que em português a obra acabou ficando mais engraçada e com muito mais humor do que a original.

Se pensarmos que a tradução está diretamente ligada à 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 à original. O humor é relativo e está também, assim como a tradução intimamente ligado à cultura e aos costumes de cada país. Segue um exemplo que compara o humor da obra original com o humor da tradução:

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. 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. P.62

Através do exemplo acima, vemos a capacidade do tradutor de manter e talvez até melhorar a comicidade da peça. Vemos que entre parênteses Millôr coloca como Eliza mostraria para o público a cor que sua tia ficara quando doente. Certamente este acréscimo faz com que o leitor imagine a peça sendo encenada.

O que nos interessa bastante nesta análise é a maneira com que a Florista, Eliza, fala e como esta, por sua vez, foi traduzida. Como já dissemos anteriormente, Millôr diz ter inventado um “coquinei” para as falas da Florista, embora, muitas vezes ao olhar para as falas, eu chegue a questionar se o autor-tradutor teve ou não êxito em sua língua inventada. Segue aqui alguns exemplos:

“The Flower Girl: “NAh then, Freddy: look wh’y gowing, deah”. (p.15)
 “Florista: “Divagá cum a lôça, Frederico. Num inxerga não, homi?” (p. 2)

“The flower Girl: Thres menners f’yer?
 Te-oo banches o voylets trod into the mad (...)” (p. 15)
 “Florista: Qui inducação, qüi modos, nossa senhora. Cinco burquês de magnólias artolados na lama (...)” (p. 2).

“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 “(p. 17)

“Florista: (Protestando) Quim é qüi tá enganano a senhora? Chamei eli di Frederico ô di Carlinho cumu si farla prum istranho quano si qué sê agradavi.” (p. 4).

Assim, através de alguns exemplos, podemos tentar estabelecer algumas regras para o coquinêi 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, muitas letras inexistentes no meio das palavras; com o intuito de criar um “dialeto”, Millôr coloca “r” e “n” onde não é necessário. Veja alguns exemplos:

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

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

Há também palavras cujas letras são omitidas como por exemplo:

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

Se pararmos, então, para analisar pacientemente as palavras faladas pela florista Eliza e pelo seu pai Alfred Doolittle que também fala o dialeto Cockney, notamos que Millôr pensou bastante na construção de seu coquinei, que esta invenção, foi certamente bastante demorada e difícil, mas, mesmo assim, não podemos deixar de dizer que nas falas da Florista, há muito de caipira brasileiro e sempre, ao ler a peça em voz alta, teremos a impressão de estarmos escutando um caipira falando e não conseguimos distinguir a linguagem caipira com que já estamos acostumados, da linguagem inventada por Millôr.

Outra coisa que é interessante notarmos em relação às falas de Eliza é que a partir do ato III a personagem já não fala mais usando o dialeto Cockney, porém, a discussão da peça acaba sendo levada para um outro lado, a cultura de cada pessoa. Assim, percebemos que se antes Eliza 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 mostra que não basta a maneira com que as pessoas pronunciam as palavras, mas também sobre o que estas pessoas falam.

Através do uso de certos vocábulos não conhecidos pelas pessoas da alta sociedade é que Shaw faz o humorismo do ato III. É neste ato que Eliza 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 muito melhor do que o de antes, ele ainda tem muito trabalho pela frente.

Veja aqui alguns exemplos retirados do Ato III da peça que nos mostra o cômico da personagem Eliza mesmo não usando o dialeto Cockney:

“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.” (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.”(p.63)

“Liza: Drank! My word! Something chronic.”(p.77)

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

Outra coisa que é muito importante na obra em que estamos analisando é a maneira com que as expressões são traduzidas. Devemos ter em mente, que muitas vezes, para uma mesma expressão no Inglês, Millôr utiliza diversas traduções no Português. Veja outra tradução encontrada da expressão:

“Liza: Garn!” (p.42)

“Liza: Virgi!” (p. 26)

“Flower Girl: Garn!”(p. 27)

“Florista: Disgranido!”(p. 12)

É interessante notarmos, que “Garn” é um bordão que caracteriza a personagem Eliza, 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; desta forma, o tradutor fez uma melhoria à expressão pelo fato da mesma estar intimamente ligada com Eliza.

Outra expressão bastante usada pelo personagem “Higgins” é: “By George”. Assim, vamos observar como Millôr traduziu esta expressão de muitas maneiras diferentes:

“Higgins : (...) **By George**, Eliza,...)” (p. 46)

“Higgins: (...) **Ah, flôr, nem fala (...)**” (p. 26)

“Higgins: [turning hopefully] Yes, **by George!** (...)”(p.72)

“Higgins: (Pegando a bola no ar). **Claro, não se incomodem!** (...)”
p.59

“Higgins: [suddenly] **By George**, yes: it all comes back to me!” (p. 75)

“Higgins: (Subitamente) **Com mil diabos**, é isso; já me lembro.”
(p.61)

“Higgins: (...) **By George:** (...)” (p.82)

“Higgins: (...) **O diabo que me carregue** – (...)” (p. 69)

“Higgins: (...) **By George**, Pick, (...)” (p. 113)

“Higgins: (...) – **Pelas chagas do demônio**, Pick, (...)” (p.92)

“Higgins: (...) Is she, **by George?** Ho! (...)” (p.119)

“Higgins: (...) **Não diz?!? Está mesmo? A cretina!** (...)” (p. 98)

“Higgins: (...) Forgive! Will she, **by George!** (...)” (p. 120)

“Higgins: (...) Perdoar?!? Que é que você está dizendo, Pickering!? **Com mil demônios,** (...)” (p.103)

O que podemos notar nas traduções da expressão “By George” é que não há mesmo um padrão que Millôr segue para traduzi-la. 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 em português.

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.

Uma das coisas mais interessantes quando estamos 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”. Desta forma, 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. Veja:

“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**.(...)” (p. 51)

“Sra, Pearce.(...) Mas há uma palavra que eu lhe peço não repetir. A moça acabou de usa-la ao entrar no banho. Começa com **p**.(...)” (p. 36)

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

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

“Higgins: Oh, that! **Mere alliteration**, Mrs. Pearce, natural to a poet” (p. 51)

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

Assim, 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 levando 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, Eliza 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”, não ficou muito boa, pois a palavra é bastante forte e vulgar na Inglaterra, enquanto no português acabou ficando normal. Veja os exemplos:

“Liza: (...) Walk! Not **bloody** likely. (...) I am going in a taxi. (...)” p.78

“Liza: (...) Pelo parque? À pé? (...) **Que diabo**, estou de táxi. (...)” p.64

“Clara: Such **bloody** nonsense!” P.79

“Clara: Uma tolice **disgranida**!” P.65

Observe que na fala de Eliza, Millôr traduz “bloody” como “Que diabo” e na fala de Clara a mesma expressão fica como o adjetivo “disgranida”, nada comparado com a carga de significado que o palavrão tem na língua original.

Há muito mais exemplos interessantes e que devem ser estudados mais profundamente em minha dissertação de Mestrado. Pudemos notar através dos exemplos colocados aqui o quanto Millôr Fernandes trabalhou para fazer uma tradução bem próxima da obra original. Seguiremos então às conclusões deste trabalho.

Conclusão

Ao analisarmos a tradução de Millôr Fernandes para o português levamos em conta que estávamos lidando com um autor-tradutor e notamos, então, que o mesmo acabou fazendo bastante uso de toda sua habilidade de escritor em sua tradução, pois tentou transpor o dialeto Cockney de forma criativa para o português, inventando um “cóquinéi”, embora saibamos que tal invenção não tenha fugido muito do que consideramos uma linguagem caipira no Brasil.

Além disso, todas as expressões e todas as cenas cômicas foram transpostas de forma bastante engraçada e natural para o português, mesmo a gente 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 quando traduzimos 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 mais bem feita que esta 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.

Referências Bibliográficas

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

BASSNETT-MCGUIRE, Susan. **Ways Trough the Labyrinth.. Strategies and Methods for Translating Theatre Texts**. In: HERMANS, T. (Org.). **The Manipulation of Literature**, Londres: Croom Helm, 1985.

BASSNETT-MCGUIRE, Susan. **Translation Studies**. Londres: Routledge, 1980.

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

FERNANDES, Millôr. **Sobre Tradução**. In: SHAKESPEARE, William. **A Megera Domada** – tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L & PM editora, 1979, pg. 5-7.

FURLANETTO, Priscila F. **Correspondência Eletrônica com Millôr** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <milloronline@uol.com.br> em 05 e 21 jan.2004.

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

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

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

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

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

SHAW. G. B. **Pygmalion- A romance in five acts- Definitive text**. London: Penguin Books, 1957.

SHAW, G.B. **Pigmaleão**. Tradução de Millôr Fernandes. Rio de Janeiro: Documento datilografado pelo próprio tradutor, 1963.

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