



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB

INSTITUTO DE LETRAS – IL

DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS – TEL

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA – POSLIT

**O HUMOR NAS TRADUÇÕES DE
THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST (1895),
DE OSCAR WILDE, NO BRASIL**

GUILHERME PEREIRA RODRIGUES BORGES

ORIENTADOR: PROF. DR. HENRYK SIEWIERSKI

BRASÍLIA – DF

2023

GUILHERME PEREIRA RODRIGUES BORGES

O HUMOR NAS TRADUÇÕES DE *THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST* (1895),
DE OSCAR WILDE, NO BRASIL

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília.

Orientador: Prof. Dr. Henryk Siewierski

Brasília – DF
2023

FICHA CATALOGRÁFICA

Ficha catalográfica elaborada automaticamente
com os dados fornecidos pelo autor.

PB732h	<p>Pereira Rodrigues Borges, Guilherme. O humor nas traduções de <i>The Importance of Being Earnest</i> (1895), de Oscar Wilde, no Brasil / Guilherme Pereira Rodrigues Borges; orientador Henryk Siewierski. – Brasília, 2023. 211 p.</p> <p>Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, 2023.</p> <p>1. Tradução dramática. 2. Humor e literatura. 3. Retradução. 4. Teatro cômico. 5. Oscar Wilde. I. Siewierski, Henryk, orient. II. Título.</p>
--------	---

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

BANCA EXAMINADORA

Esta tese de doutorado, intitulada *O humor nas traduções de The Importance of Being Earnest (1895), de Oscar Wilde, no Brasil*, de autoria de Guilherme Pereira Rodrigues Borges sob a orientação do Prof. Dr. Henryk Siewierski, foi examinada e aprovada por:

Prof. Dr. Henryk Siewierski (POSLIT/UnB)
Presidente

Profa. Dra. Maria da Glória Magalhães dos Reis (POSLIT/UnB)
Presidente Substituta

Prof. Dr. Walter Carlos Costa (POET/UFC)
Examinador Externo

Dr. Rafael Voigt Leandro (Pesquisador Autônomo)
Examinador Externo

Profa. Dra. Alessandra Matias Querido (LET/UnB)
Examinadora Interna

Prof. Dr. Paweł Jerzy Hejmanowski (TEL/UnB)
Examinador Suplente

Brasília – DF
Data da banca de defesa: 09 de fevereiro de 2023.

AGRADECIMENTOS

O resultado final desta pesquisa de doutorado é fruto do apoio que recebi ao longo de toda a minha trajetória acadêmica da qual fazem parte diversas pessoas. Em especial, agradeço:

Aos meus familiares e amigos, pela compreensão nos momentos de ausência necessária, pelas mensagens de incentivo e por acreditarem na minha capacidade e no êxito deste trabalho.

Ao professor Henryk Siewierski, por ter sido meu orientador e ter desempenhado essa função com paciência, zelo e amizade. Agradeço pela confiança na elaboração desta tese e por todo o apoio ao longo do curso de doutorado.

Às professoras Cíntia Schwantes e Válmi Hatje-Faggion e ao professor Paweł Hejmanowski, pela participação na banca do exame de qualificação e pelas valiosas contribuições.

Às professoras Alessandra Matias Querido e Maria da Glória Magalhães dos Reis e aos professores Walter Carlos Costa, Rafael Voigt Leandro e Paweł Hejmanowski, por terem aceitado participar da banca final de defesa e terem contribuído com reflexões, sugestões e ideias para esta pesquisa.

Ao PósLit, pelas oportunidades e pela abertura de novas perspectivas. Em particular, aos professores das disciplinas cursadas ao longo do curso de doutorado, professor André Luís Gomes e professoras Cíntia Schwantes e Roberta Cantarela. Às professoras do POSTRAD Alice Maria de Araújo Ferreira, Helena Santiago Vigata e Alessandra Ramos de Oliveira Harden, pelos ensinamentos nas disciplinas cursadas.

A todos que participaram, direta ou indiretamente, do desenvolvimento deste trabalho de pesquisa enriquecendo o meu processo de aprendizado.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa concedida durante parte do doutorado.

The question that lurks in the corners of my mind as I work and revise and mutter curses at any fool who thinks the second version of a text is not an original, too, is this: what exactly am I writing when I write a translation? Is it an imitation, a reflection, a transposition, or something else entirely? In what language does the text really exist, and what is my connection to it? I do not mean to suggest that a translation is created with no reference to an original—that it is not actually a version of another text—but it seems clear that a translated work does have an existence separate from and different from the first text, if only because it is written in another language.

[A pergunta que paira nos cantos da minha mente enquanto trabalho, reviso e murmuro maldições direcionadas a qualquer tolo que pense que a segunda versão de um texto não é um original, também, é a seguinte: o que exatamente estou escrevendo quando escrevo uma tradução? É uma imitação, um reflexo, uma transposição ou algo totalmente diferente? Em que idioma existe realmente o texto e qual é a minha conexão com ele? Não pretendo sugerir que uma tradução é criada sem referência a um original – que não é realmente uma versão de outro texto – mas me parece claro que uma obra traduzida tem uma existência separada e distinta do primeiro texto, ao menos porque está escrita em outro idioma.]¹

Edith Grossman (2010, p. 39)

¹ Todas as traduções de textos em língua estrangeira citados nesta tese são de minha autoria, salvo quando a autoria da tradução estiver indicada nas referências.

Resumo

Esta tese tem como objetivo analisar cinco traduções do inglês para o português do Brasil da peça teatral *The Importance of Being Earnest: A Trivial Comedy for Serious People* (1895), do dramaturgo irlandês Oscar Wilde (1854-1900). Essas traduções foram realizadas por Guilherme de Almeida e Werner L. Loewenberg (2005, em quarta edição pela editora Civilização Brasileira); Oscar Mendes (1975, editora José Aguilar); Eduardo Tolentino e Brian Penido Dutt-Ross (2007, editora Peixoto Neto); Sonia Moreira (2011, editoras Penguin/Companhia das Letras) e Petrucia Finkler (2014, editora L&PM). Com exceção da tradução de Eduardo Tolentino e Brian Penido Dutt-Ross (2007), intitulada “*A importância de ser Fiel*”, as outras quatro traduções têm o título “*A importância de ser Prudente*”. Nessa análise, considera-se principalmente como foi traduzido o humor na peça e os nomes próprios dos personagens. Esta tese se enquadra nos Estudos Descritivos da Tradução e se baseia na Teoria dos Polissistemas, de Itamar Even-Zohar (1990), nos trabalhos de Gideon Toury (2012) sobre estudos descritivos, nos preceitos de André Lefevere (1992), que esquematiza os sistemas literários, e nas teorizações de Sirkku Aaltonen (2000), que aborda e teoriza os sistemas teatrais. De modo prático, na análise das cinco traduções da peça, utiliza-se o esquema de descrição de traduções literárias desenvolvido por José Lambert e Hendrik Van Gorp (1985/2011). Em relação aos nomes próprios, ficou evidente que principalmente o nome “Ernest” se apresenta na obra de modo “carregado” (HERMANS, 1988), ou seja, tem diversas implicações no texto. Essas implicações não são atendidas pela opção tradutória de “Prudente” (Almeida/Loewenberg, Mendes, Moreira e Finkler) e são atendidas com maior frequência pela opção de “Fiel” (Tolentino/Dutt-Ross). Como se constatou em relação ao cômico da obra, Oscar Wilde utiliza vários recursos e estratégias para criar humor no texto e, com base nos dados expostos e nos exemplos abordados na tese, ficou evidente que as escolhas dos tradutores influenciam de forma positiva ou negativa a percepção do cômico ao se ler as traduções. As estratégias usadas para traduzir as piadas no texto incluem desde a omissão até o uso de expressões idiomáticas brasileiras no lugar de expressões inglesas.

Palavras-chave: Tradução dramática. Humor e literatura. Retradução. Teatro cômico. Oscar Wilde.

Abstract

The aim of this research project is to analyze five translations from English into Brazilian Portuguese of the play *The Importance of Being Earnest: A Trivial Comedy for Serious People* (1895), by Irish playwright Oscar Wilde (1854-1900). These translations were carried out by Guilherme de Almeida and Werner L. Loewenberg (2005, fourth edition by Civilização Brasileira); Oscar Mendes (1975, published by José Aguilar); Eduardo Tolentino and Brian Penido Dutt-Ross (2007, published by Peixoto Neto); Sonia Moreira (2011, published by Penguin/Companhia das Letras) and Petrucia Finkler (2014, published by L&PM). With the exception of the translation by Eduardo Tolentino and Brian Penido Dutt-Ross (2007), entitled “*A importância de ser Fiel*”/“*The importance of being Faithful*”, the other four translations carry the title “*A importância de ser Prudente*”/“*The importance of being Prudent*”. In this research project, it is mainly investigated how the humor in the play and the proper names of the characters were translated. This doctoral thesis fits into Descriptive Translation Studies and is based on the Theory of Polysystems, by Itamar Even-Zohar (1990), on the works of Gideon Toury (2012) on descriptive studies, on the precepts of André Lefevere (1992), who schematizes literary systems, and in the works of Sirkku Aaltonen (2000), who theorizes theatrical systems. In a practical way, when analyzing the five translations of the play, the description scheme of literary translations developed by José Lambert and Hendrik Van Gorp (1985/2011) is used as a basis to compare and contrast the five different translations. Regarding proper names, it was evident that the name “Ernest” is mainly presented in the work in a “loaded” way (HERMANS, 1988), that is, it has several implications in the text. These implications are not met by the translation option of “Prudente” (Almeida/Loewenberg, Mendes, Moreira and Finkler) and are more frequently met by the option of “Fiel” (Tolentino/Dutt-Ross). Regarding the comic aspects of the play, Oscar Wilde uses various resources and strategies to create humor in the text and, based on the data and the examples addressed in the thesis, it was evident that the translators’ choices influence, positively or negatively, the perception of the comic when reading the translations. Strategies used to translate the jokes into Portuguese range from omission to the use of Brazilian idioms in place of English expressions.

Keywords: Drama Translation. Humour and literature. Retranslation. Comic Theatre. Oscar Wilde.

Lista de figuras

Figura 1 – Capa da tradução de Guilherme de Almeida e Werner Loewenberg (2005).....	85
Figura 2 – Capa da tradução de Oscar Mendes (1975).....	88
Figura 3 – Capa da tradução de Eduardo Tolentino e Brian Penido Dutt-Ross (2007).....	90
Figura 4 – Capa da tradução de Sonia Moreira (2011).....	93
Figura 5 – Capa da tradução de Petrucia Finkler (2014).....	96

Lista de quadros

Quadro 1 – Títulos e subtítulos da obra de partida e das cinco traduções brasileiras.....	97
Quadro 2 – Nomes dos personagens da peça em inglês e em português.....	101
Quadro 3 – Comparativo entre as falas de Gwendolen e Cecily.....	167
Quadro 4 – Diferentes versões da mesma fala de Lady Bracknell.....	173

Sumário

INTRODUÇÃO.....	13
1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	19
1.1. A tradução de literatura: questões gerais.....	19
1.2. A Teoria dos Polissistemas.....	23
1.2.1. O sistema literário.....	25
1.2.2. O sistema teatral.....	29
1.3. Estudos Descritivos da Tradução (EDT).....	31
1.3.1. O esquema descritivo de Lambert e Van Gorp.....	38
1.4. A tradução do humor.....	39
1.5. A tradução de expressões idiomáticas.....	41
1.6. O fenômeno da retradução e a recuperação do passado.....	42
1.7. A tradução de títulos.....	46
1.8. A tradução de nomes próprios.....	47
1.9. O epigrama.....	49
2. O AUTOR OSCAR WILDE.....	52
2.1. Vida e obra.....	52
2.2. A sociedade vitoriana.....	65
2.3. A peça <i>The Importance of Being Earnest</i>	70
3. ANÁLISE DO PROCESSO TRADUTÓRIO.....	76
3.1. Os tradutores.....	76
3.1.1. Guilherme de Almeida e Werner J. Loewenberg.....	76
3.1.2. Oscar Mendes.....	80
3.1.3. Eduardo Tolentino e Brian Penido Dutt-Ross.....	81
3.1.4. Sonia Moreira.....	83
3.1.5. Petrucia Finkler.....	84
3.2. O esquema descritivo de Lambert e Van Gorp.....	84

3.2.1. Dados preliminares.....	85
3.2.2. Macroestrutura.....	96
3.2.3. Microestrutura.....	100
3.2.4. Contexto sistêmico.....	109
4. A TRADUÇÃO DO HUMOR NA PEÇA <i>THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST</i>	132
4.1. O humor de Oscar Wilde.....	132
4.1.1. A distribuição do humor em <i>The Importance of Being Earnest</i>	153
4.2. A tradução do humor em <i>The Importance of Being Earnest</i>	157
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	196
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	204

INTRODUÇÃO

Esta tese de doutorado tem como objetivo analisar cinco traduções do inglês para o português do Brasil da peça teatral *The Importance of Being Earnest: A Trivial Comedy for Serious People* (1895), do dramaturgo irlandês Oscar Wilde (1854-1900). Nessa análise, considera-se principalmente como os tradutores abordaram os nomes próprios contidos na peça, elementos importantes na obra, bem como o humor presente no texto, já que a obra em questão trata-se de uma comédia. São abordadas também questões de apresentação das traduções (seus aparatos e recursos editoriais) e informações biográficas sobre os tradutores.

A primeira tradução de *The Importance of Being Earnest*, de Guilherme de Almeida e Werner L. Loewenberg, foi publicada em 2005 (em quarta edição) pela editora Civilização Brasileira, no Rio de Janeiro. Essa tradução, de Almeida e Loewenberg, foi realizada no ano de 1950 com o objetivo inicial de ser apresentada nos palcos de São Paulo. A segunda tradução, de Oscar Mendes, foi publicada em 1975 pela editora José Aguilar, em São Paulo, sendo que a primeira edição data de 1961, em uma coletânea contendo a obra completa de Wilde, também traduzida por Mendes e publicada pela editora José Aguilar. A terceira tradução, de Eduardo Tolentino e Brian Penido Dutt-Ross, foi publicada em 2007 pela editora Peixoto Neto, em São Paulo, mas foi realizada no ano de 2002 para encenação em São Paulo. A quarta tradução, de Sonia Moreira, foi publicada pelas editoras Penguin e Companhia das Letras em 2011, em São Paulo. A quinta tradução, de Petrucia Finkler, foi publicada pela editora L&PM em 2014, em Porto Alegre. Com exceção da tradução de Eduardo Tolentino e Brian Penido Dutt-Ross (2007), que tem o título “*A importância de ser Fiel*”, as outras quatro traduções têm o título “*A importância de ser Prudente*”.

Essas traduções específicas foram escolhidas por abrangerem um espaço de tempo considerável (64 anos entre a primeira e a última), o que permitirá observar as diferentes práticas tradutórias e editoriais da década de 1950 à de 2010. A seleção também considerou a variedade nos formatos das traduções: por exemplo, a tradução de Petrucia Finkler (2014), pela editora L&PM, é no formato de livro de bolso; enquanto a tradução de Eduardo Tolentino e Brian Penido Dutt-Ross (2007), pela editora Peixoto Neto, é uma edição de luxo, com capa dura. Além de fornecer contexto e informações básicas sobre o autor Wilde, elementos

suplementares como capas, prefácios, introduções, notas, etc. também podem moldar a maneira como a obra é recebida e compreendida pelos leitores. Nas traduções que apresentam prefácio ou algum tipo de texto introdutório, esses elementos receberão atenção especial.

A edição em inglês do texto de partida adotada como referência de comparação foi publicada em 2010 pela editora Broadview Editions, em Toronto, no Canadá. Essa é uma edição elaborada especialmente para o estudo acadêmico da obra e conta com muitos textos suplementares, por exemplo: uma extensa e aprofundada introdução, resenhas da peça de sua época de estreia, cartas e depoimentos do autor, imagens, ilustrações, etc. Esse conteúdo contribui para se estabelecer o contexto originário do autor e da peça, a saber, o Reino Unido no final do século XIX.

The Importance of Being Earnest é a peça mais popular de Wilde e um dos melhores exemplos da comédia de costumes britânica (HIRST, 2018). É uma das poucas peças de seu período que permanece em repertórios teatrais atuais. Seu autor é conhecido por seu humor sarcástico e perspicaz, em sua vida e em suas obras, e, na peça em questão, essa característica se expressa de modo que, segundo Susan Jacobs (1992), a artificialidade e o exagero, em questões de estilo e de estrutura narrativa, produzem um mundo de fantasia em que absolutamente todos os personagens são caricatos e o enredo é totalmente trivial, servindo apenas para fornecer aos personagens oportunidades para falas cômicas e alfinetadas irônicas. De acordo com o dramaturgo Mark Ravenhill (2013), *The Importance of Being Earnest* é, para adultos, o que *Alice no país das maravilhas* é para crianças. Há de comum entre as obras a sensação de artificialidade, há o absurdo de uma história que se desenvolve no decorrer do chá, uma história em que, na superfície, não parece haver muita coisa em jogo, mas que, na verdade, há.

Um dos principais elementos de análise nesta tese, o humor, foi escolhido por se destacar quando se lê o texto da peça e quando se estuda a vida e o conjunto da obra de Wilde. A principal questão que se busca elucidar nesta pesquisa é: de que modo as traduções brasileiras recriam e refletem o cômico da obra? O humor tem um papel essencial em nossa comunicação cotidiana e se constitui como um importante componente de inúmeras obras literárias e artísticas.

A tradução do humor levanta questões importantes na área dos Estudos da Tradução, entre elas a questão da traduzibilidade: ao se tentar traduzir o cômico, espera-se que elementos culturais e estruturas próprias do idioma de partida dificultem ou impossibilitem o trabalho do tradutor. O humor, apesar de nascer enraizado em contextos culturais e

linguísticos específicos, se faz presente nas relações e trocas entre culturas e aparece em livros, peças, filmes e programas de televisão de grande propagação mundial.

Para demonstrar como a peça tem sido recriada no Brasil, o ponto de partida é o estudo das referidas cinco traduções publicadas em formato de livro. Este estudo aborda o texto enquanto drama, enquanto obra literária. Porém, em razão das particularidades da escrita e da reescrita do texto dramático, que tende a se diferir bastante do processo de criação de um romance, a título de comparação, serão abordados alguns aspectos inerentes da prática teatral.

Por exemplo, é comum que uma mesma obra teatral possua diferentes versões em circulação, pois o texto costuma ser abordado por diferentes agentes além do autor (diretores, atores, profissionais técnicos, etc.); podendo haver uma ou mais versões de antes da obra ser levada aos palcos (uma versão com maior predominância da voz autoral) e de depois, com revisões feitas durante o processo de encenação da peça (revisões que podem, ou não, ter sido feitas pelo autor). Esse é o caso da peça *Earnest* (referida dessa forma abreviada ao longo da tese) e isso será abordado nos capítulos seguintes. Por isso, é muito importante para o pesquisador dos Estudos da Tradução considerar também o processo de origem da obra que investiga para melhor analisar os textos traduzidos, sabendo afirmar qual versão exata do texto serviu de fonte para o tradutor, já que nem sempre essa informação é divulgada de forma clara, como será demonstrado mais adiante na tese.

A tese se insere nos Estudos Descritivos da Tradução e se apoia, mais precisamente, na Teoria dos Polissistemas, que começou a tomar forma a partir dos estudos de Itamar Even-Zohar (1970, 1971) e posteriormente foi abordada por Gideon Toury (2012) e André Lefevere (1992), que veio a descrever sistemas literários considerando aspectos como patronagem, poética e ideologia. De modo prático, na análise das cinco traduções da peça, será utilizado o esquema de descrição de traduções literárias desenvolvido por José Lambert e Hendrik Van Gorp (1985/2011). Diversos outros teóricos contribuem para o embasamento de temas mais pontuais, como a já mencionada questão da tradução do humor, além da tradução de títulos, expressões idiomáticas, de nomes próprios, sobre o fenômeno da retradução, etc.

Meu histórico de pesquisa em tradução de textos dramáticos/teatrais se iniciou na graduação, no curso de Bacharelado em Letras-Tradução (Inglês), na Universidade de Brasília, analisando traduções brasileiras da peça teatral *Pygmalion/Pigmaleão* (1912), do irlandês George Bernard Shaw (1856-1950), contemporâneo, conterrâneo e amigo de Wilde. No estudo dessa comédia teatral de Shaw, investigou-se as diferentes estratégias adotadas pelos tradutores Miroel Silveira e Millôr Fernandes ao traduzirem o texto para o português.

Enquanto Miroel optou por adaptar a história ao Brasil, ambientando o enredo no Rio de Janeiro, Millôr optou por manter a peça em seu contexto originário, em Londres, na Inglaterra, e as implicações de cada escolha foram analisadas (HATJE-FAGGION; BORGES, 2016). De modo similar a Wilde, Bernard Shaw foi um relevante autor teatral irlandês que saiu de sua terra natal e emigrou para a Inglaterra com o objetivo de trabalhar no meio cultural. Observar a longa e próspera carreira de Shaw que, inclusive, foi vencedor do Prêmio Nobel de Literatura, pode indicar como teria sido a carreira de Wilde na segunda metade de sua vida, caso o autor não tivesse passado pelas provações do aprisionamento e a sua consequente debilitação física.

Ainda na graduação, como Projeto Final de curso, traduzi do inglês para o português do Brasil a peça *The lover/O amante* (1963), de Harold Pinter (1930-2008). Nesse processo tradutório, estratégias diversas foram necessárias ao longo da tradução, mas todas elas foram escolhidas considerando as demandas específicas do texto dramático e as qualidades e atributos estilísticos da escrita de Pinter. Por exemplo, questões técnicas de iluminação e cenário foram discutidas, bem como foram abordados aspectos inerentes à obra de Pinter, sobretudo as suas pausas, recurso pelo qual o autor é famoso: nos textos de Pinter, o que não é dito, nas interrupções dos diálogos, é tão importante quanto o que é dito (BORGES, 2014).

No curso de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (POSTRAD), da Universidade de Brasília, meu objeto de pesquisa foi a peça teatral *A Streetcar Named Desire/Um bonde chamado Desejo* (1947), do norte-americano Tennessee Williams (1911-1983), e três de suas traduções brasileiras. Na dissertação (BORGES, 2017), foram compiladas informações sobre os agentes do processo tradutório (tradutores, editoras, revisores, etc.) e investigou-se como as traduções foram elaboradas em relação a seus formatos (capas, contracapas, paratextos, coleções) e como cada tradutor configurou os aspectos característicos do texto de Williams em suas traduções, considerando principalmente a composição do discurso da personagem Blanche Dubois. A análise realizada teve o propósito de demonstrar que as escolhas dos tradutores efetivadas textualmente produzem um efeito e têm implicações na leitura do texto, principalmente em relação à caracterização dos personagens. Foi apresentado também um histórico da presença e da recepção de Williams no Brasil, tendo em vista especialmente a peça *Streetcar*.

Após o mestrado, durante a minha experiência como docente substituto e voluntário do curso de Letras-Tradução (Inglês) da Universidade de Brasília, ao ministrar disciplinas voltadas à tradução literária, a peça *Earnest* sempre esteve presente nos conteúdos

contemplados durante as aulas. São muitos os aspectos que podem ser trabalhados em sala de aula com base nessa peça, mas o principal é a tradução dos nomes próprios dos personagens. Após discutir sobre as problemáticas tradutórias desse aspecto, quando os alunos têm a oportunidade de traduzir trechos do texto, uma única instrução lhes é fornecida: que escolham qualquer nome para o personagem “Ernest” que não seja “Prudente”; ou seja, que elaborem um projeto de tradução inovador e que se distanciem da tradição estabelecida no Brasil de se usar “Prudente” como tradução desse importante elemento da obra (haja vista que quatro das cinco traduções analisadas nesta tese adotam essa escolha).

As opções para o nome sugeridas pelos alunos são diversas e demonstram o potencial tradutório dessa obra que, atualmente, encontra-se engessado. A maioria dos estudantes opta por “Franco” para traduzir “Ernest”, refletindo o significado de sinceridade que o nome inglês sugere com a ideia de franqueza. Outras opções incluem “Genuíno” (referente ao adjetivo homônimo), “Cícero” (em referência a “sincero”), “Honório” e “Honorato” (indicando “honra”), “Ernesto” e “Honestino” (aludindo a “honesto”). Como será apresentado nos capítulos seguintes, a tradução desse nome específico se mostra crucial para a compreensão do enredo e de parte do humor empregado na obra. Essa experiência, de trabalhar com a peça *Earnest* em sala de aula e ver as diferentes abordagens tradutórias de cada aluno, foi muito importante para a escolha dessa obra como objeto de investigação desta pesquisa.

Esta tese, composta por introdução, quatro capítulos, considerações finais e referências, se insere nesse projeto mais abrangente que visa dar mais visibilidade e promover pesquisas relacionadas à tradução do teatro de língua inglesa no Brasil. Até o momento, esse campo de investigação demonstrou ter um grande potencial para a área dos Estudos da Tradução no país. O estudo da tradução dramática pode ser relevante para os Estudos da Tradução em geral por trazer à tona os desafios e técnicas específicas envolvidas na tradução de obras dramáticas, que podem diferir daquelas envolvidas na tradução de outros tipos de textos. Além disso, estudar a tradução dramática pode ajudar a esclarecer as maneiras pelas quais as diferenças culturais e linguísticas são negociadas e representadas nas peças traduzidas e pode, ainda, contribuir para uma melhor compreensão do papel da tradução nos intercâmbios culturais.

No Capítulo 1, são abordados aspectos teóricos e metodológicos sobre a tradução de textos literários e dramáticos. No Capítulo 2, os contextos histórico e social em que o autor Wilde viveu são explorados. São apresentadas informações sobre sua biografia, sua obra em geral e, mais especificamente, sobre a peça *Earnest*. No Capítulo 3, em que se adota o

esquema descritivo de Lambert e Van Gorp, os tradutores e as suas traduções para o português do Brasil recebem atenção mais pontual. Nesse capítulo, investiga-se principalmente a tradução dos nomes próprios no texto, bem como os aspectos editoriais das traduções.

No Capítulo 4, amplia-se a discussão dos itens apresentados no Capítulo 3, abordando com mais detalhes a questão da tradução do humor na peça. Nesse último capítulo, analisa-se as traduções com exemplos comentados do texto de partida e de cada texto traduzido. Os exemplos são selecionados a partir de um estudo sobre as demais comédias de Wilde e sobre o seu humor, de modo mais geral, expresso não somente em suas obras, mas também em conversas e declarações orais. Nas considerações finais, são retomadas e sintetizadas as principais conclusões dos capítulos anteriores para se obter uma visão geral de como a questão do humor presente na peça *Earnest* foi abordada nas cinco ocasiões e como as traduções circulam no sistema literário traduzido brasileiro.

A epígrafe desta tese, de autoria da importante tradutora norte-americana Edith Grossman, serve para balizar o estudo apresentado a seguir. Grossman afirma que a relação estabelecida entre o texto de partida e a obra traduzida é algo que ainda a desconcerta, mesmo após tantos anos de experiência traduzindo do espanhol para o inglês autores como Gabriel García Márquez, Antonio Muñoz Molina e Carlos Fuentes. Não obstante, uma coisa lhe parece clara: que uma obra traduzida desfruta de uma existência separada e distinta do texto de partida. Esta tese busca apresentar um retrato de como se deu a vida da peça *The Importance of Being Earnest* no Brasil.

1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Neste capítulo, são apresentados os pressupostos teóricos e metodológicos tomados por base para a elaboração desta pesquisa. É dada atenção especial à Teoria dos Polissistemas e aos Estudos Descritivos da Tradução e também são abordados tópicos diversos e relevantes para a posterior análise das traduções da peça teatral de Wilde.

1.1. A tradução de literatura: questões gerais

De acordo com Susan Bassnett (2014), o objetivo da tradução literária é possibilitar que leitores tenham acesso a textos que lhes seriam incompreensíveis caso fossem mantidos em sua língua de partida. A complexidade dessa tarefa se deve ao fato de que textos surgem em contextos espaciais e temporais que são únicos e exclusivos, portanto, não podem ser replicados. Ou seja, o que se diz em uma língua nunca pode ser reproduzido de forma idêntica em outra, não apenas porque as línguas são diferentes, mas também porque os espaços, os momentos e as culturas são diferentes, logo, o tradutor atua como um agente de transformação do texto.

A tradução é um movimento através do tempo e do espaço. A própria palavra tem origem nessa metáfora, como ressalta Paulo Rónai (1976, p. 3-4) sobre a etimologia latina do termo:

traducere é levar alguém pela mão para o outro lado, para outro lugar. O sujeito deste verbo é o tradutor, o objeto direto, o autor do original a quem o tradutor introduz num ambiente novo [...] Mas a imagem pode ser entendida também de outra maneira, considerando-se que é ao leitor que o tradutor pega pela mão para levá-lo para outro meio linguístico que não o seu.

Nessa jornada, que começa em um ponto específico e move-se para além de suas fronteiras, há muitos obstáculos pelo caminho: cada nome próprio (objeto de análise importante para a obra considerada nesta tese), referência cultural, piada ou expressão idiomática faz o tradutor questionar-se sobre as semelhanças e as diferenças entre uma realidade e outra. Questiona-se, principalmente, se as diferenças são banais ou significativas o bastante para exigir uma reestruturação do texto de partida ou o acréscimo de material de apoio (notas, introduções, prefácios, etc.) que ajude na sua compreensão.

É sobretudo através dessas estratégias de mediação, que são essenciais e inevitáveis,

que se percebe que traduzir não é uma atividade inocente ou neutra: é um processo textual que envolve o encontro de diferentes línguas, em sua acepção mais simples, mas que possui implicações que vão além do linguístico. Conforme Grossman (2010, p. 36), as línguas, mesmo as que são “primas de primeiro grau” como espanhol, português e italiano, arrastam histórias imensas e individuais atrás de si e, com todos os seus aspectos de tradição, cultura, formas e níveis de discurso, nenhuma delas se encaixa perfeitamente ou ocupa o mesmo espaço e tempo que outra; mas elas podem se conectar através da tradução que é uma tarefa que desempenha um papel importantíssimo na criação e no desenvolvimento de uma cultura e de uma literatura.

Como ressalta Walter Carlos Costa (2005), os grandes renovadores das literaturas sempre estiveram ligados às literaturas estrangeiras: Miguel de Cervantes, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Ezra Pound, Jorge Luis Borges, Machado de Assis, Clarice Lipector, Cecília Meireles, Augusto e Haroldo de Campos, entre tantos outros (a lista é interminável). Para esses autores, a tradução funciona como um lugar de aprendizado e de testagem de temas e formas inovadoras. Certamente, este é o caso do escritor Guilherme de Almeida, um dos tradutores da peça analisada nesta tese. Sua biografia e sua prática tradutória serão apresentadas com mais detalhes no Capítulo 3.

De acordo com Marlova Aseff (2016, p. 240), que analisa a proeminente atuação dos poetas-tradutores na literatura brasileira desde o início do mercado editorial do país, “ao usar a tradução como forma de exercício poético, o poeta quase sempre levará algo dessa experiência para a sua produção autoral”. Figuras como Rachel de Queiroz, José Lins do Rego, Mário Faustino, Ivo Barroso, Ivan Junqueira, etc., acharam na tradução as suas filiações literárias e contribuíram enormemente para a configuração atual das formas de dicção poética da poesia brasileira.

A partir desse fato, surge a importância de se estudar a história da tradução e de inseri-la na história da literatura, já que, segundo Germana Henriques Pereira (2016), a tradução parece ser o veio fundamental para se compreender as vogas estéticas e suas reconfigurações, a invenção das técnicas narrativas e poéticas. Segundo, ainda, Alessandra Ramos de Oliveira Harden (ibid., p. 50-51), é papel do pesquisador de tradução “lembrar que estamos sempre devendo, que nada é somente nosso, que somos, indivíduos e culturas, apenas a combinação de tudo que nos precedeu”.

Em relação à arte dramática, também se mostra importante e necessário inserir a história do teatro traduzido na história do teatro brasileiro, considerando o quanto a presença

de obras dramáticas estrangeiras marcou o desenvolvimento dessa arte no Brasil. Conforme Aline Rodrigues (2008, p. 70), a encenação no país de textos da dramaturgia mundial foi possível devido a um vigoroso trabalho de tradução que é pouco evidenciado nas bibliografias referentes à história do teatro brasileiro: “por isso, torna-se de extrema importância uma abordagem da atividade tradutória como elemento determinante da evolução da dramaturgia nacional para compreendermos os principais momentos da história do teatro”.

A aparente dificuldade de se abordar a tradução dentro da literatura provém, em grande parte, da postura negativa adotada por vários escritores e estudiosos em relação à prática tradutória. Por exemplo, Vladimir Nabokov (1899-1977), um proeminente escritor e tradutor, escreveu o seguinte poema sobre a sua tradução do romance *Eugene Onegin* (1833), de Alexander Púchkin:

*What is translation? On a platter
A poet's pale and glaring head,
A parrot's speech, a monkey's chatter,
And profanation of the dead.*
[O que é tradução? Numa bandeja,
A cabeça pálida e fulgurante de um poeta,
A fala de um papagaio, a tagarelice de um macaco,
E a profanação dos mortos.] (NABOKOV apud ARROJO, 2007, p. 26)

Segundo, ainda, o poeta Robert Shelley (1792-1822), “seria tão sábio jogar uma violeta em um caldeirão para que se pudesse descobrir o princípio formal de sua cor e de seu perfume como fazer uma transfusão das criações de um poeta de uma língua para outra”; conforme Robert Frost (1874-1963), a verdadeira poesia é intraduzível, sendo seu cerne justamente aquilo que “se perde” na tradução; para Paul Valéry (1871-1945), a qualidade do poema é inversamente proporcional à sua traduzibilidade; de acordo com Yehuda Amichai (1924-2000), ler poesia em tradução é como beijar uma mulher através de um véu, colocando um filtro entre o autor e o original (MILTON, 2002, p.3).

Nessa perspectiva, a tradução é entendida enquanto algo que serve apenas para destruir e descaracterizar o texto de partida, pois é incapaz de reproduzir a “essência”, o “espírito” dos textos literários e poéticos. Por isso, é entendida como uma prática inferior, já que não respeita o conjunto de critérios que determinam e caracterizam os textos que compõem a literatura.

Por trás desse baixo status atribuído à tradução pelos estudiosos da literatura há ainda razões nacionalistas. Com o desejo de se estabelecer literaturas nacionais a partir século XIX, as identidades nacionais tiveram primazia e o foco principal passou a ser a reivindicação das narrativas nativas, portanto, o processo de importação de obras estrangeiras através da

tradução foi minimizado ou totalmente apagado. Não obstante, conforme Bassnett (2019, p. 4), “os grandes textos fundamentais de tantas culturas, tanto seculares quanto sagrados, chegaram até nós por meio de traduções”² já que apenas um pequeno número de pessoas é capaz de ler, atualmente, textos escritos em aramaico, sânscrito, grego antigo, chinês clássico, tibetano antigo, anglo-saxão ou mesmo latim: “sem traduções, obras como a Bíblia, escrituras budistas e epopeias antigas seriam inacessíveis para a maioria de nós”³.

Longe de ser uma atividade marginal, a tradução é, e sempre foi, fundamental para a renovação e a mudança literária e cultural. A tradução é segunda, em relação ao texto de partida, apenas temporalmente. De acordo com Bassnett (2014, p. 177), tentar estabelecer uma hierarquia entre “original” e tradução inevitavelmente acarretará em relegar a tradução a um lugar de inferioridade. Ganha-se muito mais ao se observar o processo de tradução como a criação de um novo original para um novo público.

Um dos principais avanços dos Estudos da Tradução consiste na reelaboração do conceito de tradução como um processo de transferência ou substituição do conteúdo de um texto, sendo que esse conteúdo poderia ser transferido de maneira objetiva e completa para a língua de chegada. Como defendiam os estudiosos J. C. Catford e Eugene Nida, por exemplo, nessa visão tradicional da tradução, o papel do tradutor se torna um ofício meramente mecânico, já que deve seguir os princípios básicos da boa tradução: reprodução da “ideia” ou do “espírito” do original em sua totalidade e a manutenção da “fluência” e da “naturalidade” observadas no texto de partida.

Atualmente, há o reconhecimento de que traduzir literatura é mais do que transferir: é transformar. E essa transformação pode ser extremamente criativa. Como ressalta Haroldo de Campos (1962/2006, p. 3) em seu importante ensaio *Da tradução como criação e como crítica*, a “tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação”. Citando, ainda, Ezra Pound, “o exemplo máximo de tradutor-recriador”, Haroldo destaca a importante relação entre a tradução e a literatura:

uma grande época literária é talvez sempre uma grande época de traduções, ou a segue [...] É bastante curioso que as Histórias da Literatura Espanhola e Italiana sempre tomem em consideração os tradutores. As Histórias da Literatura Inglesa sempre deixam de lado a tradução –suponho que seja um complexo de inferioridade– no entanto alguns dos melhores livros em inglês são traduções (POUND apud CAMPOS, 2006, p. 3).

2 “The great foundation texts of so many cultures, both secular and sacred, have come down to us through translations.”

3 “Without translations, works including the Bible, Buddhist scriptures and ancient epics would be inaccessible to most of us.”

Estes breves apontamentos servirão de base para as reflexões mais aprofundadas apresentadas nas próximas seções deste capítulo. A partir dessas delimitações gerais, se tem a tradução como uma atividade complexa, crucial para a renovação da literatura e merecedora de um lugar de destaque na crítica e história literárias.

1.2. A Teoria dos Polissistemas

A Teoria dos Polissistemas foi sintetizada pelo teórico israelense Itamar Even-Zohar no final da década de 1960 e início da década de 1970. O interesse inicial de Even-Zohar era explicar as particularidades da história da literatura israelense e das traduções literárias realizadas para a língua hebraica. Entre os anos de 1970 e 1990, Even-Zohar desenvolveu e revisou seu aparato teórico, culminando na publicação de uma edição especial do periódico *Poetics Today* (1990) contendo uma compilação de textos revistos do teórico. Essa é a referência que será a base desta seção e suas subseções.

A Teoria dos Polissistemas, criada por Itamar Even-Zohar no início da década de 1970, tem como base principal o formalismo russo. Os formalistas, um grupo de acadêmicos que veio a revolucionar os estudos literários, incluía os críticos Viktor Chklovsky, Boris Eikhenbaum, Roman Jakobson, Yuri Tynianov, entre outros. Atuaram em São Petersburgo e Moscou a partir da Primeira Guerra Mundial e permaneceram ativos até que o regime stalinista os silenciou no final da década de 1920. O trabalho deles foi continuado pelos estruturalistas tchecos e foi retomado na Rússia nas décadas de 1960 e 1970 por semióticos como Yuri Lotman. Por volta dessa época, os escritos formalistas chegaram à Europa ocidental traduzidos para o francês, o alemão e, posteriormente, para o inglês.

Os formalistas definiram a literatura a partir da maneira que ela molda seu principal material: a linguagem. Consideravam obras literárias não como a expressão da personalidade de um escritor ou o espírito da época, mas como um conjunto de dispositivos e artifícios projetados para tornar a linguagem desautomatizada, estranha, não familiar. Esses dispositivos seriam organizados em uma ordem hierárquica que se altera constantemente e de forma autônoma. Ou seja, para a literatura evoluir e continuar sempre se renovando, os recursos já familiarizados são substituídos por outros recursos estranhos e inovadores, até se tornarem eles mesmos familiarizados e serem substituídos também.

Yuri Tynianov foi um dos primeiros a escrever sobre “sistemas” para ilustrar essas ideias e seu trabalho foi de grande importância para Even-Zohar. Segundo Tynianov, os

fenômenos literários precisam ser estudados de maneira relacional: o que é individual e característico em uma obra, um período, um gênero ou uma literatura só pode ser determinado em um amplo contexto sistêmico. Um sistema literário pode ser concebido contendo um centro dominante e canônico que, com o tempo, se desgasta e é substituído por um novo e mais dinâmico.

Essa oposição centro/periferia é uma das principais ideias de Tynjanov. Para o autor, a evolução literária consiste em uma mudança nas interrelações entre os elementos de um sistema, normalmente o centro e a periferia trocando de lugar. Esse processo não é algo neutro, um desenvolvimento gradual, mas uma questão de embate, de ruptura.

De acordo com um artigo de Tynjanov e Roman Jakobson, se a literatura constitui um sistema com uma evolução sistêmica, é possível considerar outros meios culturais e sociais também como sistemas. As correlações entre esses vários sistemas formam um sistema de sistemas. A maneira exata em que essas correlações se estabelecem, dependerá de cada sistema envolvido.

Para Even-Zohar (1990), a Teoria dos Polissistemas tem como hipótese central que uma cultura é um sistema composto de diversos sistemas (literário, linguístico, econômico, político, etc.). A literatura traduzida pode ser vista como um subsistema que ocupa uma posição dentro da literatura que a hospeda. As traduções podem ocupar um papel “inovador” ou “central”; podem ser “secundárias” ou “periféricas”; ou podem ocupar posições intermediárias. Uma das ideias principais da abordagem sistêmica é seu caráter relacional. Os elementos de um sistema são considerados com base em suas relações com outros elementos e derivam seu prestígio de sua posição em uma hierarquia. As relações que um elemento mantém com outros elementos são o que constitui sua função ou valor.

Essa visão dos sistemas como entidades dinâmicas e plurais possibilita questionamentos sobre o posicionamento das traduções dentro das culturas receptoras e sobre como elas se materializam tendo em vista as relações entre as culturas envolvidas. A conclusão geral de Even-Zohar é que a posição corriqueira assumida pela literatura traduzida tende a ser a secundária (periférica), ou seja, traduções tendem a ter um efeito conservador em vez de revolucionário e inovador. Even-Zohar, no entanto, enfatiza que a tradução é essencial para qualquer sistema cultural, já que nenhuma cultura é totalmente independente, e que processos de tradução ocorrem também dentro dos polissistemas, tanto quanto entre eles.

As definições de Even-Zohar para o conceito de “sistema” são as seguintes: “a rede de relações que pode ser hipotetizada para um certo conjunto de observáveis” (1990, p. 27);

ou, de forma mais completa:

a rede de relações que pode ser hipotetizada para um agregado de fatores tidos como envolvidos em uma atividade sociocultural e, conseqüentemente, aquela própria atividade observada através dessa rede. Ou, em outras palavras, o complexo de atividades, ou qualquer seção dele, para o qual relações sistêmicas podem ser hipotetizadas (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 85)⁴.

A Teoria dos Polissistemas foi um dos principais aparatos que deram base à emergente disciplina dos Estudos da Tradução, posicionando a atividade tradutória no campo mais amplo do meio cultural e trazendo para a discussão uma série de outros fatores e parâmetros além dos textos originais. Em outras palavras, Even-Zohar contribuiu para a integração da tradução a práticas e processos socioculturais mais amplos.

Nesta pesquisa, estão envolvidos ao menos dois tipos de sistemas culturais: literários e teatrais. Pretende-se abordar a transferência da peça *The Importance of Being Earnest* do sistema literário anglo-irlandês para o sistema literário brasileiro; e pretende-se averiguar como essa obra se relaciona com os sistemas teatrais no contexto de partida (Inglaterra) e, principalmente, no contexto de chegada (Brasil). Nas subseções a seguir, os sistemas literários e teatrais serão abordados, demonstrando a aplicabilidade das ideias discutidas até então.

1.2.1. O sistema literário

De acordo com Even-Zohar (1990, p. 28), o sistema literário pode ser definido como a rede de relações que se hipotetiza haver entre uma série de atividades consideradas “literárias” e essas próprias atividades observadas por meio dessa rede. Em outras palavras, o sistema literário se define como um complexo de atividades e uma série de relações que definem tais atividades como literárias, sendo que essas atividades e essas relações não são fixas e inerentes, mas são determinadas pela sociedade e pela história.

A título de exemplo, o sistema literário brasileiro contemporâneo se mostra muito diferente do sistema literário da década de 1960, período em que foram publicadas as mais antigas traduções analisadas nesta tese. Inovações tecnológicas, mudanças nos mercados de bens culturais e a rápida evolução das preferências dos consumidores são alguns dos fatores que contribuem para essas diferenças.

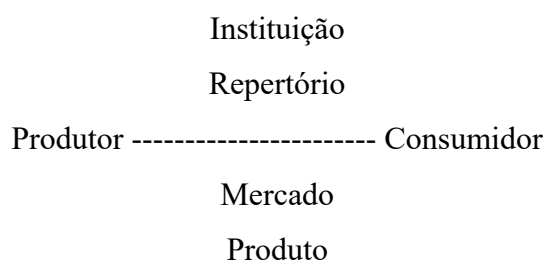
Para Even-Zohar (1990), a já mencionada questão do centro e da periferia de um sistema é uma importante dicotomia que se observa nos sistemas literários na forma da oposição entre literatura canônica e não canônica. De acordo com o teórico (EVEN-ZOHAR,

⁴ “Network of relations which can be hypothesized for an aggregate of factors assumed to be involved with a socio-cultural activity, and consequently that activity itself observed via that network. Or, alternatively, the complex of activities, or any section thereof, for which systemic relations can be hypothesized.”

1990, p. 15), a literatura canônica seria a “aceita como legítima pelos círculos dominantes dentro de uma cultura” e, portanto, preservada e transmitida como parte do patrimônio cultural, enquanto a não canônica é descrita como “normas e textos considerados ilegítimos que são rejeitados por esses círculos”⁵. Como Even-Zohar ressalta, a canonicidade não é uma característica inerente aos textos, mas é atribuída por indivíduos, grupos e instituições.

Segundo o autor, “as tensões entre cultura canônica e não canônica são universais. Elas estão presentes em todas as culturas humanas, porque simplesmente não existe uma sociedade humana que não seja estratificada” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 16)⁶.

A fim de organizar os componentes do polissistema literário, Even-Zohar se baseia no esquema de comunicação desenvolvido por Roman Jakobson, no qual operam seis fatores essenciais (remetente, destinatário, contexto, código, contato e mensagem). Even-Zohar estabelece os componentes do sistema literário da seguinte maneira:



O produtor seria o escritor ou o autor, mas Even-Zohar não utiliza esses dois termos para evitar as imagens mais convencionais dessa figura na área da teoria literária que o vê como o dono absoluto de sobre seu produto, inclusive seu sentido, ou como uma figura não confiável. Tal qual, Even-Zohar prefere o termo “consumidor” para o leitor, por entender que a leitura não é o único modo de recepção da literatura. As instituições seriam editoras, grupos literários, agências governamentais de fomento à cultura e à educação, centros educacionais, mídia, igrejas, etc. O repertório representa o conjunto de regras e os materiais que regulam tanto a criação quanto o consumo do produto literário: se trata do conhecimento compartilhado entre produtor e consumidor que torna possível o intercâmbio entre essas duas figuras. No mercado, estão envolvidos agentes e atividades que lidam diretamente com o lado

⁵ “In such a view, by ‘canonized’ one means those literary norms and works (i.e., both models and texts) which are accepted as legitimate by the dominant circles within a culture and whose conspicuous products are preserved by the community to become part of its historical heritage. On the other hand, ‘non-canonized’ means those norms and texts which are rejected by these circles as illegitimate and whose products are often forgotten in the long run by the community (unless they change their status).”

⁶ “The tensions between canonized and non-canonized culture are universal. They are present in every human culture, because a non-stratified human society simply does not exist.”

econômico da literatura, mas também agentes como professores que, por exemplo, ao indicar uma leitura aos seus alunos, influenciam nas vendas de tal produto.

Por fim, Even-Zohar se refere a produto como qualquer performance (ou algo passível de uma performance) que produza signos. Qualquer resultado de qualquer atividade pode ser considerado um produto, independente de sua manifestação ontológica. Geralmente, esses produtos são textos, mas nem sempre.

De acordo com Even-Zohar (1990, p. 34)⁷, esse esquema não prevê hierarquias entre os fatores presumidos. São as interdependências entre os fatores que garantem o funcionamento e a perpetuação do sistema:

assim, um CONSUMIDOR pode “consumir” um PRODUTO produzido por um PRODUTOR, mas para que o “produto” (como um “texto”) seja gerado, deve existir um REPERTÓRIO comum, cuja usabilidade é determinada por alguma INSTITUIÇÃO. Deve existir um MERCADO onde tal bem possa ser transmitido. Nenhum dos fatores enumerados pode funcionar isoladamente, e os tipos de relações que podem ser hipotetizadas perpassa todos os eixos possíveis do esquema.

Um autor que abordou os postulados de Even-Zohar e os desenvolveu explicitando as possíveis relações em sistemas literários foi André Lefevere (1992). Alguns dos conceitos do teórico se mostram importantes para a compreensão dessa conjuntura, tais como “patronagem”, “poética” e “reescritura”⁸.

Sua ideia geral é a de que a sociedade pode ser entendida como um conglomerado de sistemas e a literatura é um deles. Esse sistema literário possui um duplo mecanismo de controle: um externo que regula as relações entre a literatura e os demais sistemas denominado como “patronagem”, e um interno que mantém a ordem de dentro do próprio sistema literário, a “poética” que é observada de várias formas pelos “especialistas” (críticos, professores, jornalistas, tradutores, etc.).

A patronagem é definida como “os poderes (pessoas, instituições) que podem favorecer ou dificultar a leitura, escrita e reescrita da literatura” (LEFEVERE, 1992, p. 15)⁹. A patronagem pode ser exercida por indivíduos, grupos, instituições, uma classe social, um partido político, editoras, meios de comunicação, etc. Como órgãos reguladores, zelam para que o sistema literário não saia de sintonia com o resto da sociedade através de três eixos: 1) o

⁷ “Thus, a CONSUMER may ‘consume’ a PRODUCT produced by a PRODUCER, but in order for the ‘product’ (such as ‘text’) to be generated, a common REPERTOIRE must exist, whose usability is determined by some INSTITUTION. A MARKET must exist where such a good can be transmitted. None of the factors enumerated can be described to function in isolation, and the kind of relations that may be detected run across all possible axes of the scheme.”

⁸ “Patronage”, “poetics”, “rewriting”.

⁹ “The powers (persons, institutions) that can further or hinder the reading, writing, and rewriting of literature.”

ideológico determina qual deve ser a relação entre a literatura e outros sistemas sociais; 2) o econômico garante o sustento financeiro dos produtores; 3) o status, já que o patrono pode conceder ou retirar prestígio e reconhecimento.

A poética é o conceito dominante do que a literatura deve ser, ou o que ela é permitida ser, em uma dada sociedade (LEFEVERE, 1992, p. 14). É uma forma de código que torna a comunicação literária possível consistindo em um inventário de dispositivos, gêneros, temas, esteriótipos de personagens, situações e formas. Patronos e especialistas em literatura, ideologia e poética controlam o sistema literário e, portanto, a produção e a distribuição de literatura. Não apenas textos literários são produzidos sob essas restrições, mas também suas “reescrituras”, incluindo traduções.

A reescrita inclui atividades como tradução, crítica, resenhas, resumos, antologias, adaptação para crianças, adaptação para quadrinhos, cinema ou TV, em suma, qualquer transformação de um texto para o mesmo ou outro idioma, ou para o mesmo ou outro meio. A reescrita tem uma enorme relevância social e cultural pois determina a “imagem” de uma obra literária quando o acesso direto a essa obra é limitado ou inexistente. Segundo Lefevere (1992, p. 16), uma grande parte da transmissão da cultura e, portanto, muito do nosso conhecimento cultural, não se baseia no contato direto com os “originais”, mas com suas várias “reescrituras” em circulação.

A tradução, como outras formas de reescrita, está sujeita às restrições de patronagem e poética, contudo, Lefevere enfatiza que essas restrições não são fatores condicionantes, nem absolutos. Os agentes produtores podem optar por segui-las ou não, fomentando subversividade, seja ela poética ou ideológica. Como a tradução envolve a importação de bens de fora do sistema, ela sempre tem o potencial de ser subversiva.

De acordo com Luís Fernando da Rosa Marozo (2018), são muitas as vantagens da abordagem literária sistêmica. A partir desse aparato teórico, se tem uma visão social e cultural ampla dos fenômenos estudados. Percebe-se que os textos respondem a um determinado contexto social e a um discurso de poder moldado pelo que se considera aceitável e legítimo por determinadas instituições. Segundo Marozo (2018, p. 18),

o caráter sistêmico rompe com a hierarquização da leitura, para a qual há modelos “interpretativos” que tomam os textos como algo que existe de a priori, que não é necessário questioná-los ou investigá-los em sua materialidade, restando somente decifrar seus segredos “ocultos”. O rompimento de hierarquias não rompe com o respeito e o prestígio dos poetas da tradição canônica; apenas muda sua abordagem, sendo estudado em uma perspectiva mais ampla.

A seguir, os sistemas teatrais serão considerados a partir dessa mesma perspectiva.

1.2.2. O sistema teatral

Segundo Andreza Caetano (2018), o teatro representa a arte corporal, visual e tangível; representa também a capacidade de extrair do coletivo as percepções do mundo e de materializar a dor e a alegria nessas percepções; é a catarse, a expurgação, através da conjunção de imagens, sons e gestos. É uma arte capaz de tocar o leitor enquanto leitura, mas que, quando se materializa no palco, modifica e interfere no real:

entendemos que o teatro – texto e encenação – deve ser uma arte que busca a atenção do espectador para arrebatá-lo de si, e para que ele possa se enxergar por meio dos acontecimentos que arrolam e fundam o ser fictício e o ser presentificado. O teatro é palavra viva, é som e cor, é a possibilidade manifesta diante dos olhos de quem o vê e ouve. É, portanto, no nosso entender, a mais bela e completa de todas as artes, uma vez que envolve todos os sentidos humanos (CAETANO, 2018, p. 117).

Partindo da definição de Even-Zohar de sistema literário, também pode-se supor que o sistema teatral consistirá no conjunto de relações entre os diferentes agentes e atividades em torno da atividade principal que se chama de “teatro”. De forma coerente com o sistema literário, o sistema teatral também pode ser decomposto em elementos, a saber: produtor, produto, repertório, consumidor, mercado e instituições. Cada um cumpre sua função de acordo com a sua posição no sistema e contribuem para o seu funcionamento geral.

Pode-se considerar como produtores os dramaturgos, diretores e companhias teatrais; os produtos são as peças e as apresentações teatrais; consumidores, o público, a plateia; o repertório, compartilhado por produtores e consumidores, se trata dos elementos necessários para a criação dos produtos; no mercado se tem festivais, feiras, espaços expositivos, etc.; por último, as instituições, o fator controlador do sistema, seriam entidades públicas e privadas como teatros nacionais e órgãos de gestão política do teatro, agências de financiamento, crítica teatral, premiações e organizações acadêmicas.

De acordo com Sirkku Aaltonen (1996), o polissistema teatral consiste em textos e os agentes que os consomem e os produzem; é uma rede complexa de subsistemas (o teatro é uma forma de arte que reúne diversas formas de expressão artística), teatros principais e periféricos (*Broadway* e *Off-Broadway*, por exemplo), e vários sistemas de produção e consumo de conteúdo. Segundo Aaltonen, os produtores incluem todos aqueles que contribuem para a criação de textos no polissistema: dramaturgos, tradutores, diretores de palco, figurinistas, som e técnicos de luz e atores.

O sistema teatral é parte do Polissistema cultural e, em função disso, há mecanismos

de controle para que não haja dissonâncias sistêmicas. Isso é realizado dentro do sistema por profissionais como tradutores, diretores artísticos e cênicos, críticos e organizadores de antologias: figuras que contribuem para a implantação de textos nos sistemas teatrais, e nos demais sistemas culturais e sociais.

Como ressalta Burç Dđdem Dđnçel (2007), apesar de haver muitas semelhanças entre os sistemas teatrais e literários, a principal diferença está no fator espetáculo, já que o teatro envolve componentes como figurinos, cenários, direção de palco, som, luz, etc. Em função disso, poderá haver mais reescretores que se envolverão durante o curso de uma produção de uma peça em um sistema teatral quando comparado à produção de um texto no sistema literário.

Segundo Dđnçel (2007, p. 147)¹⁰,

a tradução de um texto estrangeiro terá que passar por uma série de tentativas antes de ser aceita para encenação pelas pessoas que “encomendaram” a peça. O processo de reescrita de uma tradução começa logo após essa fase de experimentação, e é exatamente nesse ponto que os reescretores entram no processo de produção de uma peça. Produtores, atores, dramaturgos, diretores de palco, técnicos de som e luz e até estilistas, todos eles, reescrevem o texto traduzido em seus próprios termos.

Um dos principais pontos de intersecção entre os sistemas literário e teatral é a publicação em formato de livro de traduções que foram produzidas para o teatro, como observado com alguns dos textos analisados nesta tese. Outro caso interessante é a publicação de traduções que não foram realizadas com o objetivo de serem levadas ao palco, como também observado nesta tese. Pode haver diferentes abordagens tradutórias considerando isso, como ressalta Barbara Delli Castell (2020, p. 311):

se o tradutor trabalhar para uma editora, ele estará mais atento ao texto dramático, dando prioridade, obviamente, não à performance, mas ao cuidado filológico com o texto original, atento ao meio cultural em que o texto foi produzido. A tradução teatral, neste caso, entraria na categoria de tradução literária, ainda que se trate de um texto em que o diálogo prevaleça sobre a narração. No entanto, se o tradutor trabalhar para um diretor ou mesmo no teatro, ele se dedicará ao texto cênico, tornando fundamentais os critérios de performatividade.

Essa performatividade pode se expressar na ambientação, nos figurinos, na recitação, no emprego da iluminação, etc.

É importante pensar também nas diferenças de recepção dos textos literários e teatrais. O leitor é um agente mais ativo que controla o ritmo da leitura e que tem total

10 “The translation of a foreign text will have to go through a series of trials before it will be accepted for staging by the people who “commission” the play. The rewriting process of a translation starts just after this phase of trials, and that is exactly the point where the rewriters step in during the process of the production of a play. Dramaturges, actors, playwrights, stage directors, sound and light technicians, and even dress designers, all of them, rewrite the translated text in their own terms.”

liberdade para ir e vir no texto, esclarecendo dúvidas, relendo passagens, etc. O espectador teatral não está na posição de controlar o ritmo do espetáculo, devendo compreender e assimilar o texto no momento da encenação. Essas diferenças também podem influenciar nas técnicas tradutórias utilizadas pelos tradutores.

A seguir, serão explorados os principais desenvolvimentos da abordagem sistêmica de Even-Zohar: os Estudos Descritivos da Tradução (EDT) propostos pelo teórico Gideon Toury que trabalhou em conjunto com Even-Zohar.

1.3. Estudos Descritivos da Tradução (EDT)

Há cinquenta anos, em 1972, James S. Holmes apresentou no Terceiro Congresso Internacional de Linguística Aplicada, em Copenhague, o ensaio de título *The Name and Nature of Translation Studies* (“O Nome e a Natureza dos Estudos da Tradução”). Nessa apresentação, Holmes teorizou uma disciplina semi-autônoma chamada “Estudos de Tradução” (*Translation Studies*) que abordaria todo o “complexo de problemas agrupados em torno do fenômeno da tradução e das traduções” (HOLMES, 1988, p. 67)¹¹.

A estrutura dessa disciplina, segundo Holmes, seria a seguinte: como pesquisa pura (não aplicada), os Estudos da Tradução têm dois objetivos principais, quais sejam, descrever os fenômenos do ato de traduzir e da tradução (ou das traduções) da forma como se manifestam no mundo e estabelecer princípios gerais (teorias) que permitam explicar e prever esses fenômenos. O ramo descritivo da disciplina, que mantém o contato mais próximo com os fenômenos empíricos estudados, abarca 3 tipos principais de pesquisas: focadas no produto (descrição de traduções existentes), focadas na função (descrição do contexto, da situação sociocultural da tradução) e focadas no processo (descrição do ato tradutório em si).

Apesar de ser um texto importante e hoje ser considerado um dos textos fundacionais da disciplina, a realidade é que o texto de Holmes foi publicado apenas em 1988 e ficou relativamente desconhecido até essa data. A obra que mais contribuiu para a consolidação do ramo descritivo foi *Descriptive Translation Studies – and beyond* (1995/2012), de Gideon Toury, que será a principal fonte referenciada nesta seção.

De acordo com Toury (2012), disciplinas empíricas são concebidas para dar conta, de uma forma sistemática e controlada, de segmentos específicos do “mundo real”, ou seja, nenhuma ciência será completa e autônoma a menos que tenha um ramo descritivo: descrever, explicar e prever fenômenos pertencentes ao segmento de mundo seria, então, o objetivo 11 “The complex of problems clustered round the phenomenon of translating and translations”.

principal de uma disciplina desse tipo. Esses estudos, metodicamente realizados, representam o melhor método para se testar, refutar, modificar e corrigir a teoria: “as relações entre os ramos teóricos e descritivos de uma disciplina também permitem a produção de estudos mais refinados e, portanto, mais significativos, facilitando assim uma compreensão cada vez melhor daquele segmento da realidade a que essa ciência se refere” (TOURY, 2012, p. xii)¹².

Toury argumenta que suas ideias não são novas, que houve tentativas anteriores de se descrever o ato e o resultado da tradução. No entanto, até então, a maioria dos estudos descritivos havia sido realizada dentro de outras disciplinas que não os Estudos da Tradução (Linguística Contrastiva, Literatura Comparada, etc.), assim, embora essas pesquisas tratassem de traduções, seus arcabouços teóricos e metodológicos não abarcavam tudo o que a tradução envolve.

Não se questiona a qualidade desses estudos, já que muitos deles ofereciam bons resultados, de acordo com Toury, mas faltava um ramo sistemático contendo suposições, metodologias e técnicas claras e explícitas dentro dos próprios Estudos da Tradução. Somente assim as descobertas de estudos individuais seriam testáveis e comparáveis, o que facilitaria o acúmulo ordenado de conhecimento. O principal objetivo de Toury (2012) é precisamente lidar com algumas das principais questões envolvidas no estabelecimento de tal ramo e incorporá-lo à disciplina.

Um dos pontos principais que Toury levanta diz respeito à relação entre o ramo descritivo e o ramo teórico da disciplina. Segundo Holmes (1988), um dos objetivos da disciplina é ter como base do ramo teórico os resultados dos estudos descritivos realizados. Isso não quer dizer que todo estudo tem, ou mesmo deva ter, pretensões teóricas, mas, toda descrição bem executada trará consequências para a teoria subjacente. Quer as implicações teóricas sejam aferidas pelo próprio pesquisador ou por outro estudioso, os estudos descritivos podem contribuir para a verificação, refutação e modificação de hipóteses gerais.

Com o passar do tempo, os resultados acumulados dos estudos descritivos devem permitir a formulação de uma série de “leis” (“*laws*”) que expliquem as relações inerentes entre todas as variáveis relevantes para a tradução. Para Toury (2012, p. 10), a formulação de leis desse tipo pode ser considerada como o objetivo final do ramo teórico da disciplina. De acordo com Toury, essas leis não são absolutas, mas servem para estabelecer as probabilidades de que um certo tipo de comportamento poderia ocorrer em um contexto

12 “The relations between the theoretical and descriptive branches of a discipline also make it possible to produce more refined and hence more significant studies, thus facilitating an ever better understanding of that section of reality to which that science refers.”

determinado. O que a formulação de leis pressupõe, então, é o estabelecimento de regularidades de comportamento, tendo controlabilidade máxima dos parâmetros analisados.

O principal resultado dessa relação simbiótica é benéfico para ambos os ramos descritivo e teórico: a medida que a teoria se refina, isso possibilitará a realização de estudos descritivo ainda mais complexos, o que, por sua vez, aperfeiçoará a teoria, e assim por diante.

Em relação à abordagem e principal orientação a ser seguida ao se realizar estudos descritivos, Toury (2012, p. 18) afirma que é crucial “que as traduções sejam consideradas como fatos da cultura que as abrigam”¹³, já que, independente da sua função ou do seu status sistêmico, traduções são constituídas dentro da cultura de chegada e refletem sua própria constelação sistêmica. Esta seria uma abordagem orientada para o contexto de chegada, para o texto traduzido em si, ao contrário de uma abordagem que privilegia o texto de partida.

Quando essa abordagem orientada para o texto de chegada começou a ser apresentada pela primeira vez para o estudo da tradução, isso foi considerado um tanto heterodoxo. Naquela época, na década de 1970, os Estudos da Tradução ainda eram majoritariamente voltados aos “originais”, e as traduções eram abordadas apenas como representações de textos previamente existentes.

Nos anos que se seguiram, a maioria dos estudiosos da tradução passou a integrar em seus estudos mais considerações relacionadas ao contexto de chegada (mas sem abandonar totalmente o contexto de partida). Além disso, a introdução de outro paradigma bastante voltado ao texto de chegada serviu para diminuir o antagonismo na área. Este paradigma, que ficou conhecido como *Skopostheorie* ou Teoria do Skopos, deixou uma marca considerável na disciplina, principalmente nos círculos de língua alemã.

Também formulada nos anos de 1970 por Hans J. Vermeer, concomitante a Toury e sua abordagem descritiva, a Teoria do Skopos representou a primeira virada funcional da tradução, defendendo que toda tradução tem uma finalidade que, conseqüentemente, determina as estratégias que o tradutor deve adotar. O nome dessa teoria deriva da palavra grega *skopos*, que significa “objetivo” ou “propósito”. Vermeer acredita que, de acordo com a Teoria da Ação, toda ação tem um propósito, tem uma finalidade de alcançar um objetivo para assim alterar o estado atual das coisas. A tradução é uma ação, portanto, tem que ter um propósito. A finalidade de cada tradução é determinada sobretudo por uma série de instruções dadas pelo seu solicitante (como objetivo, público-alvo, etc.). A autora Christiane Nord se refere a isso como o *brief* da tradução.

13 “The crucial step taken in pursuit of this goal is the suggestion that translations be regarded as facts of the culture that would host them.”

O escopo de uma tradução, ou seja, sua finalidade, determinará todo o processo de tradução e os diferentes métodos e estratégias a serem adotados, dependendo da situação, a fim de produzir um texto funcionalmente adequado. Com a Teoria do Skopos, Vermeer contesta as teorias tradicionais baseadas na equivalência e destrona o texto-fonte, bem como seus efeitos sobre o leitor, e o propósito e as intenções do autor do texto-fonte como fatores decisivos em uma tradução. Em vez disso, ele coloca o escopo no centro do processo da tradução.

Apesar das semelhanças com os propósitos de Toury, o objetivo final da *Skopostheorie* está voltado para a área aplicada da tradução (com foco no ensino e avaliação da tradução), enquanto que os objetivos finais da abordagem descritiva se voltam para o ramo teórico dos Estudos da Tradução.

De acordo com Toury (2012, p. 22), a tradução e seus produtos muitas vezes acarretam mudanças na cultura alvo. Isso faz parte da própria natureza do ato, já que a tradução pode funcionar como uma forma de preencher lacunas presentes no contexto de chegada. Mesmo quando se trata de diferentes traduções do mesmo original, cada texto é único e pode estar mais ou menos em sintonia com os textos e modelos vigentes, mas em si é algo novo e, como tal, sua introdução em uma cultura sempre acarreta alguma mudança, por menor que seja. Mesmo com essas retraduições sendo produzidas em um curto espaço de tempo, elas provavelmente não ocuparão exatamente a mesma posição e não cumprirão as mesmas funções na cultura de chegada. A partir disso, percebe-se a importância em sempre se estudar a tradução no contexto em que foi criada.

Um outro fator que pode gerar mudanças na cultura de chegada através da tradução é o fato de que esses textos tendem a se desviar, em algum nível, dos padrões. Isso acontece por causa da possibilidade de certas características do texto de origem serem reproduzidas pelo tradutor e isso é uma característica definidora do gênero: não importa a maneira como foram realizadas, traduções serão sempre bastante distintas de textos não traduzidos.

Segundo Toury (2012, p. 23), essa é uma das razões pela qual deve-se considerar as traduções como constituintes de sistemas específicos ou até mesmo de gêneros tradutórios próprios na cultura alvo. Para Toury, é “totalmente impensável” que uma tradução permaneça entre duas culturas, um espaço denominado “intercultural” pelo teórico Anthony Pym (1998, 2000). A não ser que essa intercultural (hipotética) tenha se desenvolvido e se transformado em uma entidade sistêmica autônoma, ela é necessariamente parte de um sistema existente, o sistema alvo.

Qualquer tentativa de se realizar descrições viáveis de traduções exige uma contextualização adequada, que é sempre específica a um determinado caso e nunca é totalmente evidente. O estabelecimento da posição das traduções em determinada cultura faz parte do estudo descritivo. Essa posição pode ser apenas provisória: muitas vezes, pode ser necessário revisá-la ao longo do estudo. Como já destacado, nem mesmo duas traduções de um mesmo texto podem ocupar exatamente a mesma posição na cultura de chegada e se mostra necessário analisar ambas individualmente. Além disso, a posição de uma tradução na cultura de chegada jamais será um reflexo da posição do texto-fonte em seu próprio ambiente cultural.

Outro ponto importante levantado por Toury (2012) é que nem o texto fonte, nem as operações tradutórias, nem mesmo as relações entre as culturas de partida e chegada estão fora dos Estudos Descritivos da Tradução. Esses aspectos apenas receberão um status diferente. Uma abordagem orientada ao texto de chegada está longe de ser exclusivamente sobre o texto traduzido. De acordo com Toury (2012, p. 31), é na cultura alvo “que as observações começam, mas de forma alguma deve ser considerado que é aí que elas também terminam”¹⁴.

Resumindo os principais pontos de Toury (2012) até então, quando uma tradução é abordada do ponto de vista da cultura de chegada, presume-se que esse texto foi elaborado para atender a certas necessidades dessa cultura, trazendo-lhe uma versão de algo que já existia em outro sistema, algo considerado digno o bastante para justificar essa transposição. A tradução apresentada, em sua forma como é incorporada à nova cultura, nunca é uma novidade completa, nunca é completamente estranha à cultura de chegada, pois, por mais que a tradução acarrete a retenção de alguns aspectos do texto de origem, também envolve ajustes tendo em vista os requisitos do sistema de chegada. Tudo o que é produzido em um evento de tradução é sempre algo que não existia antes, mesmo nos casos em que o mesmo texto-fonte é retraduzido para o mesmo idioma, a tradução resultante representa um novo texto autônomo.

Em casos mais simples, o que é importado para a cultura receptora é apenas um texto. Em casos mais complexos, modelos (conjuntos de normas para a geração determinados tipos de textos) ou, até mesmo, modos de uso de linguagem podem ser importados. A novidade importada não é um mero reflexo do texto-fonte, nem da tradição da qual faz parte. Em vez disso, o elemento importado diz respeito à organização estrutural da cultura de chegada. Em outras palavras, essa importação funciona com base no que aquela cultura

¹⁴ “This is where observations begin, but by no means should it be taken to imply that this is where they will also end.”

receptora está disposta (ou possibilitada) a aceitar.

Um exemplo interessante apresentado por Toury (2012, p. 145) que exemplifica várias das questões abordadas é a presença do autor Shakespeare no sistema literário hebraico. Não há nenhuma menção a Shakespeare em fontes hebraicas até meados do século XVIII. A partir dessa época, escritores e críticos passaram a considerar o autor como uma das principais figuras da literatura mundial, como Homero, Goethe e Tolstoi. Mas essa mudança de status foi um tanto superficial: para a maior parte do meio literário hebraico do período, Shakespeare era apenas mencionado como um sinal de erudição cultural. Na realidade, as posições das obras do autor que entraram no sistema literário hebraico eram marginais e seu impacto foi praticamente nulo.

Além disso, Shakespeare era considerado quase exclusivamente como um dramaturgo. Suas primeiras traduções para o hebraico, e por quase um século inteiro depois disso, foram monólogos ou outras passagens curtas de suas peças, principalmente das tragédias. Assim, apesar do fato de que, na maioria das culturas europeias, os sonetos de Shakespeare já eram considerados parte importante de sua obra, e mesmo que, na própria tradição hebraica, o soneto sempre tenha desfrutado de um papel importante e uma posição central, os sonetos de Shakespeare não eram discutidos.

Apesar desses sonetos circularem já há muito tempo nos sistemas com os quais a literatura hebraica tinha contato próximo (sobretudo Alemanha, Rússia e Polônia), demorou para que eles começassem a ser traduzidos para o hebraico: a primeira tradução conhecida de um soneto de Shakespeare nessa língua data de 1916, quando já havia traduções de dezenas de passagens de peças e de cinco de suas tragédias na íntegra: *Otelo* (1874), *Romeu e Julieta* (1879), *Macbeth* (1883), *Rei Lear* (1899) e *Hamlet* (1900–1901).

Segundo Toury (2012, p. 146) a explicação mais provável para o fato dos sonetos de Shakespeare terem chegado tão tarde à cultura hebraica é porque, diferente do drama, o soneto tinha uma tradição bastante extensa nesse sistema e não havia a necessidade de praticar a sua produção, muito menos de abrir um novo nicho para eles na cultura de chegada.

Sonetos em hebraico apareceram pela primeira vez em Roma, na Itália, por volta do ano 1300, com Imanuel, o Romano, ou Manoello Giudeo (1260-1330). Desse modo, a forma poética estava presente na literatura hebraica muito antes do que em todas as literaturas que vieram a adotar esse gênero italiano. Mas esse é um caso isolado e a verdadeira tradição do soneto em hebraico, com traços próprios, começou a se solidificar cerca de um século depois. O soneto hebraico tornou-se, então, especialmente nos séculos XVII e XVIII, o gênero mais

difundido da poesia hebraica na Itália. O formato do soneto era usado para a composição de poemas seculares, como era o caso na tradição italiana, mas também de hinos litúrgicos.

Há um nome específico para “soneto” em hebraico, o que evidencia a sua apropriação pela cultura: *šir zahav*, que, literalmente, significa “poema de ouro”, demonstrando claramente o status de prestígio da forma nessa cultura. Analisando a palavra através da prática da Gematria, que atribui um valor numérico a cada letra da palavra, se tem $z+h+b: 7+5+2=14$, o número fixo de versos de um soneto.

O mesmo fenômeno observado com os sonetos de Shakespeare se aplica aos demais autores que trabalharam com a forma em suas obras: embora Goethe estivesse entre os poetas mais traduzidos para o hebraico, demorou muito para seus sonetos começarem a ser traduzidos.

O ano exato da primeira publicação de sonetos shakespearianos traduzidos para o hebraico é 1916. O tradutor era Israel Jacob Schwartz (1885-1971), originalmente da Lituânia, mas que, aos 21 anos, emigrou para os Estados Unidos, como tantos outros judeus do leste europeu nessa época. Toury (2012, p. 148) faz duas considerações principais acerca do conteúdo e da forma dessas traduções.

Sobre o conteúdo, Toury ressalta a manipulação que o tradutor Schwartz realizou nos sonetos de conteúdo romântico direcionados a sujeitos masculinos. Em todos esses poemas, os interlocutores foram substituídos por mulheres. O tradutor adicionou ainda mais marcadores de gênero do que seriam necessários na transposição inglês-hebraico. Como resultado, os sonetos traduzidos por Schwartz se tornaram poemas de amor para uma mulher, uma diferença significativa dos textos de partida.

Durante a primeira metade do século XX, a poesia hebraica, tanto original quanto traduzida, era escrita por judeus ortodoxos ou que tiveram um treinamento religioso intensivo. Esses poemas eram direcionados a um público de formação semelhante. Nesse contexto e para esse público-alvo, o envolvimento entre dois homens era impensável. Manipular os sonetos de teor sexual masculino foi um meio-termo que Schwartz, um judeu ortodoxo, encontrou entre a sua admiração por Shakespeare e os sonetos de conteúdo considerado impróprio, entre seu forte desejo de apresentar esse aspecto da obra do autor inglês ao leitor hebraico e as restrições do rígido modelo cultural estabelecido pela cultura receptora. Como indicado por Toury (2012, p. 149)¹⁵, “meio-termo” é uma ideia-chave ao se falar de tradução.

As soluções de Schwartz em relação à forma do soneto também podem ser

15 “‘Compromise’ is a key-word in any attempt to account for both translations and translation practices.”

consideradas como um meio-termo. Sabe-se que o soneto inglês difere muito do modelo italiano, que tem sido a base do soneto hebraico há centenas de anos. O tradutor Schwartz sempre teve como referência o modelo italiano, até encontrar os sonetos de Shakespeare. Diante disso, havia duas principais abordagens a serem seguidas: introduzir a forma desviante no repertório literário hebraico ou impor a forma italiana já estabelecida aos sonetos do autor inglês.

O modelo italiano é composto por dois quartetos e dois tercetos. A distribuição das rimas no formato clássico é a seguinte: os quartetos são construídos sobre duas rimas (abba/abba) e os tercetos, sobre duas ou três (cdc/dcd ou cde/cde, ou ainda, ccd/eed). O soneto shakespeariano compõe-se de três quartetos e um dístico (estrofe de dois versos). O esquema de rimas mais tradicional é abab/cdcd/efef/gg. O soneto inglês só tem de comum com o italiano a quantidade de versos.

Nas traduções de Schwartz, dos 168 versos traduzidos, apenas 8 (dois quartetos) seguem o esquema de rima shakespeariano. Os demais obedecem ao esquema hebraico, porém, nos dois primeiros quartetos dos sonetos, o tradutor não seguiu a “regra” da rima dupla (abba/abba). Quanto à estrutura, os sonetos traduzidos estão divididos de modo mais alinhado ao modelo inglês, com três quartetos e um dístico final, em vez de dois quartetos e dois tercetos, como na tradição hebraica/italiana.

A seguir, complementa-se o que já foi apresentado até então sobre os Estudos Descritivos da Tradução e explora-se a metodologia de descrição que será usada posteriormente na tese.

1.3.1. O esquema descritivo de Lambert e Van Gorp

Com base nas hipóteses de Itamar Even-Zohar e na abordagem descritiva de Gideon Toury, os teóricos José Lambert e Hendrik Van Gorp (1985/2011) desenvolveram um esquema descritivo de traduções literárias com o objetivo de atender a importante demanda por uma metodologia abrangente e própria da área que permite estudar os diversos aspectos da tradução. Esse esquema se divide em quatro principais estágios:

1) Dados preliminares, em que se descreve título e página-título, abordando a presença ou ausência da indicação de gênero, nome do autor, nome do tradutor; metatextos (na página-título; no prefácio; nas notas de rodapé – no texto ou separado?) e a estratégia geral (tradução parcial ou completa?).

2) Macronível, que prioriza a divisão do texto (em capítulos, atos e cenas, estrofes),

título dos capítulos, apresentação dos atos e cenas, relação entre os tipos de narrativa, diálogos, descrição; entre diálogo e monólogo, voz solo e coro; estrutura narrativa interna (enredo episódico? final aberto?); intriga dramática (prólogo, exposição, clímax, conclusão, epílogo); estrutura poética (por exemplo, contraste entre quartetos e tercetos em um soneto); comentário autoral, instruções de palco.

3) Micronível, com foco nos níveis fônicos, gráficos, microssintáticos, léxico-semânticos, estilísticos, elocucionários e modais; na seleção de palavras, padrões gramaticais dominantes e estruturas literárias formais (metro, rima), formas de reprodução da fala (direta, indireta, fala indireta livre), narrativa, perspectiva e ponto de vista; modalidade (passiva or ativa, expressão de incerteza, ambiguidade); níveis de linguagem (socioleto; arcaico/popular/dialeto; jargão).

4) Contexto sistêmico, que investiga as oposições entre micro e macroníveis e entre texto e teoria (normas, modelos); relações intertextuais (outras traduções e obras “criativas”); relações intersistêmicas (por exemplo, estruturas de gênero, códigos estilísticos).

Segundo os autores Lambert e Van Gorp (2011, p. 211), os aspectos básicos do esquema deverão ser interpretados conforme as prioridades específicas do estudo sendo realizado, já que toda tradução é resultado de circunstâncias únicas e o processo de tradução pode ser estudado a partir de diversos pontos de vista. É tarefa do estudioso estabelecer quais são as abordagens mais relevantes.

1.4. A tradução do humor

O humor é considerado algo universal. O riso está presente em todas as culturas conhecidas e quase todos o vivenciam por uma média de 17 vezes por dia e a uma taxa de 5 risos para cada 10 minutos de conversa. O som de uma risada é uma das poucas expressões não verbais reconhecíveis de uma cultura para outra (ROBERTS, 2019).

A etimologia da palavra “humor” ajuda a entender esse conceito difícil de se definir: na Grécia Antiga, Hipócrates acreditava que a saúde de alguém era determinada pelo equilíbrio de quatro fluidos corporais chamados “humores”. Essa foi uma das principais explicações vigentes para a relação entre saúde e doença entre os séculos IV a.C. e XVII. Isso fez com que, no século XVI, os excêntricos que não aderiam às normas sociais fossem chamados de “humoristas”. Já que esses excêntricos eram comumente objetos de diversão, a palavra “humorista” passou a significar alguém que causa comicidade. Posteriormente, as pessoas começaram a imitar esses excêntricos com o intuito de divertir, então, no século XIX,

“humorista” passou a ter o significado de quem cria um produto para divertir os outros e esse produto passou a ser conhecido como “humor” (ROBERTS, 2019, p.18).

Conforme Delia Chiaro (2012), a tradução do humor nem sempre foi tão difundida no meio acadêmico. Antes da década de 1990, a literatura sobre o assunto era escassa e, muitas vezes, anedótica. No entanto, é um assunto que sempre interessou estudiosos de diversas áreas. Desde meados dos anos 90, esse aspecto particular da tradução passou a receber mais atenção com a publicação de edições especiais de periódicos dedicados ao assunto e com diversas dissertações e teses em programas de pós-graduação.

De acordo com Chiaro (2012), ao cruzar fronteiras geográficas, o humor tem que conciliar elementos linguísticos e culturais que são frequentemente específicos da cultura de origem, a fim de não perder o efeito cômico no novo local. Dispositivos geradores de humor, como palavras e frases com duplo sentido e referências a pessoas, histórias, eventos e costumes de uma cultura específica, se expressam através de trocadilhos e jogos de palavras e essa combinação de elementos linguísticos e culturais é o que torna desafiante o trabalho do tradutor de peças, filmes, livros, quadrinhos, etc., que abordam o humor.

De fato, se o humor a ser traduzido é um texto curto, como uma piada, se é um texto mais longo, como um romance ou um produto mais complexo, como um filme ou uma comédia teatral, se o recurso empregado é trocadilho ou ironia, sátira ou paródia, a transposição linguística resulta em uma série de problemas de natureza prática e teórica. Tais dificuldades se devem ao fato de que a tradução de humor verbal abrange as questões mais debatidas dos Estudos da Tradução: equivalência e traduzibilidade.

Sobre essa perspectiva, é interessante levantar a comparação do linguista Charles Francis Hockett (apud CHIARO, 2012) que equipara piadas “poéticas” (que exploram especialmente recursos relacionados à linguagem) e poesia, sendo que a principal característica compartilhada entre elas é “intraduzibilidade”. De fato, a tradução de poesia também suscita muitos questionamentos sobre a sua factibilidade devido à necessidade de se aderir a rimas, métrica, estrofes e cadência. Mas, apesar dessas dificuldades, a poesia sempre foi e ainda é amplamente traduzida, da mesma forma que o humor.

Como ressalta Rosemary Arrojo (2007), afirmar que certo tipo de texto é impossível de se traduzir se baseia na concepção já ultrapassada da tradução como um processo de transferência ou substituição do conteúdo de um texto de uma língua para outra de modo que o conteúdo “original” possa ser passado de maneira objetiva e completa para a língua de chegada.

De acordo com Tiago Marques Luiz (2016, p. 21), traduzir o cômico de um texto “demanda conhecimento de estratégias cômicas, como o jogo de palavras, ironia, quiasmos, entre outros, como também o domínio acerca do texto a ser trabalhado, com suporte de dicionários, edições anotadas e comentadas do texto-fonte.” Além disso, também são importantes criatividade e, sendo o humor algo intrinsecamente social, conhecimento dos estereótipos, clichês e chavões da cultura de partida e seus possíveis correspondentes (aproximações) na cultura de chegada.

Ressalta-se também que o cômico não se limita ao aspecto verbal e, tratando-se de tradução de teatro, isso é algo importante a se considerar. Segundo Rivaldete Maria Oliveira da Silva (2012, p. 13) “corpo, gesto, movimento, aspecto de caráter, pensamentos, são elementos propensos à produção do cômico, de forma específica, estão inseridos no automatismo das personagens e imitam o mecânico existente no homem”. De acordo com Marques Luiz (2016, p. 27),

traduzir o humor para o palco é um desafio, uma vez que o ator tem que ter um preparo maior para lidar com o texto, e saber transmitir essa comicidade da cena aos espectadores. Se por um lado, o ator-tradutor falha, de outro, o espectador tem a sensação infeliz de testemunhar tal fato: o que era para ser engraçado, por alguma razão desconhecida, não o foi, e consequentemente o espectador não rirá.

1.5. A tradução de expressões idiomáticas

Conforme será apresentado no Capítulo 4, uma das técnicas geradoras de humor utilizadas por Oscar Wilde é a alteração de expressões idiomáticas. Em relação a esses elementos, eles podem carregar aspectos culturais, crenças religiosas, superstições e/ou ideologias de pessoas de sociedades ou nações diversificadas. Expressões idiomáticas podem ser facilmente reconhecidas por falantes nativos de uma língua, mas, para aqueles que não o são, esses elementos podem ser de difícil entendimento (FITRI *et al.*, 2019).

Segundo Mona Baker (1992, p. 63), expressões idiomáticas são “padrões linguísticos congelados que permitem pouca ou nenhuma variação na forma e [...] muitas vezes carregam significados que não podem ser deduzidos de seus componentes individuais”¹⁶. Conforme Baker, uma expressão não permite variação em sua forma em circunstâncias normais, a menos que o interlocutor esteja conscientemente fazendo uma piada ou um trocadilho, como será exemplificado mais adiante em relação à obra de Wilde.

Baker (1992, p. 64) destaca ainda que o significado de uma expressão fixa ou um

¹⁶ “They are frozen patterns of language which allow little or no variation in form and [...] often carry meanings which cannot be deduced from their individual components.”

provérbio é sempre mais do que a soma dos significados de suas palavras: “a expressão deve ser tomada como uma unidade para se estabelecer seu significado”¹⁷. O mesmo se aplica a qualquer estrutura fixa e recorrente de uma língua: “encontrar qualquer expressão fixa evoca na mente do leitor ou ouvinte todos os aspectos da experiência que estão associados aos contextos típicos em que a expressão é usada”¹⁸.

Baker (1992) sugere quatro diferentes estratégias para a tradução desse tipo de expressão, a saber: 1) usar uma expressão de significado e forma semelhantes, ou seja, opta-se por uma expressão da língua de chegada que transmite aproximadamente o mesmo significado que a expressão da língua de partida e, além disso, consiste em itens lexicais correspondentes; 2) usar uma expressão de significado semelhante, mas de forma diferente (itens lexicais diferentes), algo que é possível em muitas ocasiões; 3) tradução por paráfrase, a forma mais comum de se traduzir expressões idiomáticas que não têm equivalentes na língua de chegada. Nesse caso, o tradutor tenta exprimir o significado de uma expressão usando palavras na língua de chegada que são semelhantes ou próximas em significado ao enunciado na língua de partida, mas essas palavras não constituem uma expressão; 4) tradução por omissão, quando o tradutor opta por não traduzir a expressão idiomática por não haver expressão correspondente, ou o significado não ser fácil de se parafrasear.

Pode-se destacar ainda a estratégia da tradução literal que Peter Newmark (1988) recomenda em alguns casos, mas não em todos. Trata-se de traduzir palavra por palavra a expressão idiomática e essa estratégia tem o potencial de causar estranhamento e gerar estruturas pouco naturais.

1.6. O fenômeno da retradução e a recuperação do passado

Retraduções, como destaca Şebnem Susam-Sarajeva (2003, p. 2), podem ser entendidas como traduções subsequentes de um texto, ou parte de um texto, realizadas após uma tradução inicial que introduziu esse texto na língua de chegada. Esse fenômeno tem sido concebido de acordo com um modelo de “história como progresso”, ou seja, retraduições geralmente são consideradas melhorias de uma tradução inicial “hesitante”, como ressalta Antoine Berman. E o retradutor geralmente é visto como um “retificador” dos problemas da primeira tradução.

Walter Benjamin abordou a temática da História em um de seus principais escritos:

17 “The expression has to be taken as one unit to establish meaning.”

18 “Encountering any fixed expression conjures up in the mind of the reader or hearer all the aspects of experience which are associated with the typical contexts in which the expression is used.”

História e colecionismo: Eduard Fuchs (1937/1989). Eduard Fuchs (1870-1940) foi um dos mais importantes e reconhecidos colecionadores de pinturas, caricaturas e gravuras de temas relacionados à vida política, cotidiana e moral europeia. Fuchs foi um historiador de arte que, segundo Benjamin, não se orientou pela beleza. Seu interesse não era regulado pelo Classicismo; as obras de arte de sua coleção não compunham obras consideradas harmônicas, de traços nobres e sublimes; antes, pode-se afirmar que suas obras se opunham radicalmente aos valores classicistas. Em vez de determinar o valor de tais obras a partir da escala estética convencional da história da arte, Fuchs dá proeminência a obras desprezadas e, assim, problematiza tal estética.

Para Benjamin (1989), Fuchs foi um pioneiro no que se refere à reflexão materialista da história, apresentando-se como um artista que tinha uma sensibilidade mais ou menos clara da situação histórica na qual estavam inseridas as suas obras de arte. Analisando o acervo de Fuchs, Benjamin propõe que o colecionador ia contra a ideia de uma história evolutiva e linear e acreditava que os processos históricos são mutáveis, mas que isso não implica necessariamente uma evolução, mas, pelo contrário, uma história porosa, de coexistência de camadas entrelaçadas. Trata-se de reconhecer que não existe a noção de evolução, progresso ou regresso na arte, ao invés, o que ocorre é transformação.

É partindo e se inspirando em Fuchs que Benjamin também aborda a concepção de cultura. Para o autor, era essencial que fosse desconstruída a imagem fetichizada, engessada e reificada que se tinha do conceito: “a cultura aparece aí como um dado coisificado. Sua história não seria nada além da reunião de coisas memoráveis que se acumularam na consciência dos homens sem nenhuma experiência autêntica, isto é, política” (BENJAMIN, 1973, p.102).

É se contrapondo a essa concepção que Benjamin propõe a relação entre presente e passado a partir do que chama de “transmissão”, um conceito oposto à ideia de “herança” cultural. A transmissão é uma maneira de pensar como as obras e os acontecimentos do passado perduram no presente, é uma forma de abrir o passado e apresentar como ele continua operando.

Segundo Julio Plaza (2008, p. 2),

a arte não se produz no vazio. Nenhum artista é independente de predecessores e modelos. Na realidade, a história, mais do que simples sucessão de estados reais, é parte integrante da realidade humana. A ocupação com o passado é também um ocupar-se com o presente. O passado não é apenas lembrança, mas sobrevivência como realidade inscrita no presente. As realizações artísticas dos antepassados traçam os caminhos da arte de hoje e seus descaminhos.

Ainda de acordo com Plaza (2008, p. 5), recuperar a história é estabelecer uma relação entre passado, presente e futuro, e isso implica duas operações simultâneas: de um lado, a apropriação da história, de outro, a sua adequação à historicidade do presente, estratégia que visa não só vencer a corrosão do tempo e fazê-lo reviver, “mas visa também sublinhar que as coisas somente podem voltar como diferentes”.

Dessa maneira, a tradução, como uma ferramenta de recuperação do passado, ao recortá-lo para extrair dele um original, é influenciada por esse passado ao mesmo tempo em que ela também o influencia e isso pode ocorrer de dois modos: ou o presente recupera o passado como fetiche, como novidade, como conservadorismo, como nostalgia, ou ele recupera de forma crítica, tomando aqueles elementos que estão inscritos no passado que podem ser liberados como projéteis para fazer parte de um projeto transformativo no presente. Assim, a tradução se torna uma trama entre passado-presente-futuro. Dependendo da abordagem tradutória escolhida, a relação se modifica pela proeminência de um dos polos.

Retomando a questão da retradução, segundo André Topia (1990), um dos principais motivos apresentados para justificar esse fenômeno é o “envelhecimento” das traduções. Contudo, o autor questiona se seria legítimo afirmar que uma tradução “envelhece”, já que uma afirmação desse tipo nunca é feita sobre o texto de partida, o “original” parece não envelhecer. O tempo da obra de partida é a eternidade e a tradução é relegada ao efêmero, à deterioração.

De acordo com Topia (1990), tomando como exemplo a obra *Ulisses*, de James Joyce, o leitor contemporâneo de uma tradução de 30 ou 40 anos atrás poderia se incomodar ao encontrar formas antiquadas, em particular no que diz respeito à linguagem oral. Mas a linguagem de Joyce também está enraizada em um momento histórico, nas idiossincrasias de uma época, e os idiomatismos dos personagens dublinenses “envelhecem” tanto quanto seus correspondentes traduzidos. Como ressalta Topia (1990) “não se aceita na tradução o que no original nunca é questionado”¹⁹.

Baseando-se nas reflexões do americano T.S. Eliot sobre a relação entre o presente e o passado no ensaio “*Tradição e o Talento Individual*”, Topia (1990) apresenta uma outra maneira de se abordar as retraduições. Eliot, ao definir a intertextualidade, apresenta a noção de “ordem”, a configuração formada pela memória acumulada de obras do passado. Essa ordem não é algo fixo, mas, pelo contrário, está perpetuamente em estado de reajustamento,

¹⁹ TOPIA, 1990, disponível em: <<https://journals.openedition.org/palimpsestes/602>> "on accepte souvent mal dans la traduction ce qui dans l'original n'est jamais mis en question".

de reordenação. Cada vez que uma nova obra é inserida na configuração, esta é modificada retrospectivamente como um todo. A adição da nova obra não é simplesmente um aumento numérico, mas é uma modificação profunda que transforma o todo, mesmo que seja pouco visível, mesmo que os efeitos não sejam perceptíveis até muito tempo após o aparecimento da nova obra. Como ressalta Eliot (apud TOPIA, 1990), “o passado é alterado pelo presente tanto quanto o presente é orientado pelo passado”.

Essa abordagem, que é sistêmica e se relaciona bem com a Teoria dos Polissistemas de Even-Zohar, insere as (re)traduções em uma rede de intertextualidade que, historicamente, tem sido negada a obras traduzidas. De acordo com Topia (1990), enquanto a obra de partida estabelece múltiplas conexões com a rede na qual está integrada, a tradução permanece congelada em uma relação de dependência.

Segundo Susam-Sarajeva (2003), retraduições não são necessariamente a consequência do envelhecimento das traduções ou de mudanças temporais, já que mais de uma tradução do mesmo texto de partida pode ocorrer em um período muito curto. Isso é o que se observa no caso da obra analisada nesta tese, *The Importance of Being Earnest*, que recebeu três novas traduções no Brasil entre 2007 e 2014.

Em relação a outros aspectos desse fenômeno, Susam-Sarajeva (2003) destaca também que retraduições não surgem apenas quando as traduções existentes possuem falhas, ou quando as expectativas e os gostos dos leitores se alteram. Além disso, retraduições estão mais ligadas às necessidades do sistema receptor do que a quaisquer características inerentes do texto de partida, que o tornariam propensos a retraduições, “afinal, a concessão do visto de entradas múltiplas a um estrangeiro fica totalmente a critério das autoridades receptoras” (SUSAM-SARAJEVA, 2003, p. 5).

Conforme Kaisa Koskinen e Outi Paloposki (2015), embora algumas definições de “retraduição” se baseiam na ideia de dois (ou mais) textos independentes, apenas relacionados entre si através do texto de origem, muitas vezes há elos entre as diferentes traduções de um mesmo texto. Algumas retraduições parecem ser de fato produzidas sem qualquer contato direto ou mesmo conhecimento de uma tradução anterior, mas é mais seguro supor que, a menos que se prove o contrário, as retraduições são sempre, de uma forma ou de outra, uma resposta a uma tradução anterior, existindo uma relação de dependência entre elas.

Considerando isso, a figura do primeiro tradutor pode servir como uma fonte potencial de dependência para o segundo (e terceiro, quarto, quinto...) tradutor e para os leitores das retraduições, e essa influência, ou a tentativa de se evitar essa influência, pode

afetar o processo de tradução de várias maneiras.

1.7. A tradução de títulos

As principais finalidades de um título é servir como apresentação de uma obra e atrair possíveis leitores ou espectadores. De acordo com as classificações de Richard Sawyer (1993), essas funções são desempenhadas das seguintes maneiras: 1) títulos podem identificar o estilo ou gênero ao qual a obra pertence (“*Minha vida*” ou “*Minha história*”, indicando o gênero autobiografia, por exemplo); 2) podem introduzir um tema ou simbologia que será importante para a compreensão do enredo (“*Desejo e Reparação*”, “*Orgulho e Preconceito*”); 3) podem, ainda, ter um papel “nominal”, identificando e destacando um determinado personagem ou local (“*Robinson Crusoe*”, “*Madame Bovary*”, “*Mansfield Park*”).

Segundo María Bobadilla-Pérez (2007), as escolhas de títulos mudaram durante os séculos XIX e XX. Na história moderna da literatura ocidental, o título nominal perdeu lugar para o título temático ou simbólico. De acordo com Bobadilla-Pérez (2007, p. 118), com o título nominal, a expressividade do autor é limitada e por isso títulos temáticos e simbólicos passaram a ser mais utilizados para esclarecer ou revelar algum aspecto das intenções da obra:

nos romances tradicionais, o autor costumava direcionar o leitor de maneira bastante clara através de um narrador autoral no qual se podia confiar. O autor moderno, por outro lado, recorre a narradores cujos pontos de vista limitados e não confiáveis dificultam a compreensão do texto. Como resultado, os escritores modernos passaram a depender de recursos retóricos que estão fora da narrativa propriamente dita, como o título ou a epígrafe, para se comunicarem “autoritariamente” com o leitor (BOBADILLA-PÉREZ, 2007, p. 118)²⁰.

Devido a essa tendência, a tradução desses elementos (títulos, epígrafes) pode se tornar problemática, com tradutor tendo que ser capaz de trazer para a língua de chegada o significado, muitas vezes abstrato, do texto de partida. Logo, conforme Bobadilla-Pérez (2007, pp. 118-119)²¹, “deve-se estar atento ao abordar a tradução de um título, porque uma tradução incorreta não é fatal ao longo de 300 páginas de um livro, mas uma tradução incorreta de um título pode arruiná-lo”.

Na prática, de acordo com Bobadilla-Pérez (2007), o processo de tradução do título não difere do processo de tradução de outros enunciados linguísticos do texto, a diferença está

20 “In the traditional novel the author customarily directed the reader in a rather overt way through an authorial narrator that the reader could trust. The modern author, on the other hand, resorts to narrators whose limited and untrustworthy points of view make difficult the comprehension of the text. As a result, modern writers have had to rely upon rhetorical devices that lie outside the narrative proper, such as the title or epigraph, to communicate ‘authoritatively’ with the reader.”

21 “One should be weary when approaching a translation of a title, because one mistranslation in 300 pages of a book is not fatal, but a bad translation of a title can ruin it.”

na ponderação das diversas implicações que esse importante elemento pode ter. Uma obra literária quase sempre é julgada pela sua capa e seu título, sendo que ambos orientam o leitor sobre o tipo de livro que lerá. Para o leitor, o título é um ponto de partida, mas, para os autores, muitas vezes é o último elemento a ser adicionado à obra. Logo, o papel do tradutor em relação ao título se trata também de recontextualizá-lo para torná-lo chamativo para os leitores da língua de chegada.

De acordo com Michael Doyle (1989), há três principais categorias para se classificar títulos traduzidos: traduções literais, traduções quase literais e traduções livres. Em relação à primeira categoria, Doyle reconhece que termos equivalentes entre diferentes línguas não existem e que traduções completamente “literais” não são possíveis, mas ele utiliza o termo e aconselha cuidado ao abordá-lo. Deve-se sempre pensar em “literalidade” entre aspas. Os títulos que se enquadram nessa categoria são os que reproduzem na tradução o título de partida estrangeiro, ou seja, não há tradução. Como exemplo, o autor cita *Ficciones*, de Jorge Luis Borges, que reteve esse mesmo título em uma tradução para o inglês.

A segunda categoria de traduções quase literais de títulos é a mais numerosa. Nesse caso, a tradução ocorre de modo que se traduz o conteúdo semântico e a sintaxe do original de uma forma literal, palavra por palavra, havendo pouca ou quase nenhuma alteração. Como exemplo se tem *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, traduzido como *Cem anos de solidão* para o português e *One hundred years of solitude* para o inglês.

Na terceira categoria de traduções livres, não há uma correspondência linguística direta com o título de partida. Segundo Doyle (1989), é nesse tipo de tradução que o tradutor mais se aproxima da tarefa criativa do autor. É a categoria de tradução que pode ser julgada como mais “infidel”, mas o autor afirma que apesar da disparidade linguística, há outros meios de se atingir “fidelidade” ao título de partida. Como exemplo, se tem o romance *Tres tristes tigres*, do cubano Guillermo Cabrera Infante, que foi traduzido para o inglês como *Three Trapped Tigers* (“Três tigres encurralados”). Para manter a aliteração no título, a tradutora Susan Jill Levine introduz “trapped” como tradução de “tristes”.

1.8. A tradução de nomes próprios

Geralmente, os substantivos são divididos em próprios e comuns. Segundo Rocha Lima (2011, p. 112), “os substantivos podem ser de extensão diferente; ora expressam a espécie (homem, menina, cidade, rio, etc.), ora um indivíduo da espécie (Bruno, Mimi,

Belém, São Francisco, etc.). Os primeiros chamam-se comuns; os outros, próprios”.

De acordo com Evanildo Bechara (2010, p. 67), os substantivos próprios mais importantes são os antropônimos e os topônimos:

os primeiros se aplicam às pessoas que, em geral, têm prenome (nome próprio individual) e sobrenome ou apelido (que situa melhor o indivíduo em função da sua proveniência geográfica [Frei Henrique de Coimbra], da sua profissão [Caeiro], da sua filiação (patronímico) [Soares, filho de Soeiro], de uma qualidade física ou moral [Diogo Cão], de uma circunstância de nascimento [Neto]).

Os topônimos referem-se a lugares e acidentes geográficos.

Como destaca o importante teórico e tradutor Peter Newmark (1993, p. 15), a tradução de substantivos próprios pode ser uma dificuldade para o tradutor:

nomes próprios são uma dificuldade de tradução em qualquer texto. Na literatura, deve-se determinar se o nome é real ou inventado. Em textos não literários, os tradutores devem se perguntar se alguma informação explicativa ou classificatória adicional deve ser fornecida para os leitores da língua de chegada.

Como ressalta Seyed Shirinzadeh e Tengku Mahadi (2014), toda língua possui nomes próprios específicos, sendo que alguns deles estão completamente relacionados à cultura daquela língua particular. Desse modo, esses substantivos podem se tornar pontos de dificuldade durante a tradução. Esse tipo de vocábulo pode ter implicações específicas e a remoção dessas conotações ocultas pode levar a uma tradução não aceitável, já que conhecer apenas o significado referencial dos substantivos sem o conhecimento de suas implicações e conotações resultará na tradução imprecisa dessas palavras. Logo, reconhecer a linguagem conotativa e as referências culturais e como isso se relacionará com o significado referencial se mostra um fator importante.

Segundo Theo Hermans (1988), nomes próprios podem ser classificados em duas principais categorias que demandam estratégias diferentes de tradução: os nomes “convencionais”, quando não parece haver motivação do autor para a sua escolha; e os nomes “carregados”, quando os nomes em questão tem alguma implicação no texto (influenciam o enredo de alguma forma, por exemplo).

De acordo com Albert Vermees (2003), há quatro possíveis estratégias tradutórias quando se aborda esses termos: 1) transferência: quando o nome próprio é incorporado ao texto de chegada de forma inalterada; 2) substituição: para casos em que o nome próprio possui um correspondente convencional na língua de chegada. Se observa muito isso com topônimos, por exemplo, com nomes de países. Em se tratando desses termos, a opção de tradução vem à mente quase que inconscientemente por já ser muito naturalizada e, muitas

vezes, o tradutor será “obrigado” a usar este correspondente convencional na tradução; 3) tradução: que implica em traduzir o nome, ou parte dele, por uma expressão na língua de chegada que tenha (aproximadamente) as mesmas implicações no texto de chegada como no texto de partida; 4) modificação: o processo de escolha de um nome substituto da língua de chegada que não seja relacionado ou apenas parcialmente relacionado ao nome de partida.

Conforme observado nas traduções brasileiras de *Pygmalion*, de George Bernard Shaw (HATJE-FAGGION; BORGES, 2016, p. 367), as estratégias descritas estão todas presentes nas traduções de Miroel Silveira e Millôr Fernandes. Na tradução de Millôr, a estratégia preferida é a transferência e nomes como “Henry Higgins”, “Eliza Doolittle” e “Alfred Doolittle” são todos mantidos dessa forma como aparecem no texto de partida. Já, na tradução de Miroel Silveira, as quatro estratégias apresentadas de tradução de nomes próprios podem ser encontradas. Silveira traduz, por exemplo, “Henry Higgins” como “Henrique Mascarenhas”, usando a substituição para traduzir Henry por Henrique (uma opção convencional de tradução) e modificação para traduzir Higgins por Mascarenhas.

Para traduzir o nome próprio “Alfred Doolittle”, a opção de Silveira é “Alfredo Garapa”, usando a substituição para traduzir “Alfred” por “Alfredo” e a estratégia de tradução (a terceira apresentada anteriormente) para traduzir “Doolittle” por “Garapa”, já que esse sobrenome é apresentado no texto, conforme Hermans (1988), de modo carregado, pois “Doolittle” se configura como um sobrenome que denota uma pessoa ociosa, que “faz pouco”, conforme os componentes do sobrenome: o verbo “fazer” em inglês “do” e “little”, pouco. Essa característica reflete bem o personagem em questão. Em português, uma das acepções de “Garapa” é algo fácil ou certo de se obter, exatamente o que o personagem da peça deseja: melhorar a sua condição financeira através da posição de sua filha (HATJE-FAGGION; BORGES, 2016, p. 369).

1.9. O epigrama

O principal autor moderno que se associa à forma literária do epigrama é indiscutivelmente Oscar Wilde, conforme será exemplificado nos capítulos seguintes. Segundo Chris Baldick (2001), o epigrama trata-se de um poema curto (geralmente de apenas dois versos) ou uma frase curta em prosa que tem como principal característica o tom humorístico e satírico. Originalmente, na Grécia antiga, “epigrama” se referia a inscrições em monumentos ou estátuas e a forma assumiu status literário quando o poeta romano Marco

Valério Marcial (Marcus Valerius Martialis) chamou seus poemas curtos e satíricos publicados em formato de livro de “*Epigrammaton*” (século I d.C.).

Por se tratar de sátira, o epigrama serve para expor, censurar e ridicularizar as excentricidades, os excessos, as falhas e os desvios de uma sociedade, uma instituição ou um indivíduo. Como tal, é um ataque, mas um ataque amenizado pelo elemento humorístico. O objetivo é censurar, mas também entreter.

De acordo com William Fitzgerald (2007), sendo o epigrama uma forma curta e fechada, a noção de um livro de epigramas é paradoxal, como o próprio poeta Marcial reconheceu. Porque escrever um livro de epigramas, o autor questiona, se a brevidade é a principal virtude da forma? Assim sendo, Marcial sugere que o leitor “navegue” pelo livro, sem a necessidade de lê-lo por completo; que o leitor faça do *liber* um *libellus* (diminutivo).

Segundo Baldick (2001), a arte do epigrama foi cultivada nos séculos XVII e XVIII na França e na Alemanha por Voltaire, Schiller e outros; na Inglaterra, no século XVII, por Ben Jonson, John Donne, Robert Herrick, William Drummond de Hawthornden, John Dryden e Jonathan Swift, e, no século XVIII, por Alexander Pope, Matthew Prior, Richard Kendal e William Blake.

Como ressalta J. A. Cuddon (1999), em tempos mais recentes, o epigrama em verso tornou-se relativamente raro, e muitos (especialmente a partir do século XVI) passaram a usar a forma em prosa para expressar algum dito conciso e satírico, como fez Oscar Wilde.

Um conceito muitas vezes associado ao epigrama é o de aforismo, sendo que a diferença entre os dois é que o segundo não tem necessariamente o humor como base. Conforme Baldick (2001, p. 15)²², um aforismo é “uma declaração de algum princípio geral expressa de forma memorável, condensando muita sabedoria em poucas palavras”; segundo Cuddon (1999, p. 48)²³, é “uma declaração concisa de uma verdade ou dogma; uma generalização expressiva que pode ou não ser astuciosa”.

Neste capítulo, foram apresentados os principais pressupostos teóricos que serão retomados nos capítulos 3 e 4 para a análise das traduções brasileiras de *The Importance of Being Earnest*, de Oscar Wilde. Deu-se atenção especial à Teoria dos Polissistemas e aos Estudos Descritivos da Tradução que representam a principal corrente teórica deste estudo. Foram apresentados também fundamentos sobre pontos específicos (humor, retradução, títulos e nomes próprios) que farão parte das discussões nos capítulos seguintes. A seguir, explora-se o contexto de partida da obra analisada, apresentando a vida do autor Wilde e

²² “A statement of some general principle, expressed memorably by condensing much wisdom into few words”

²³ “A terse statement of a truth or dogma; a pithy generalization which may or may not be witty.”

demais informações relevantes sobre sua obra.

2. O AUTOR OSCAR WILDE

Neste segundo capítulo, são abordados detalhes sobre a vida e a obra do autor Oscar Wilde. Enfatiza-se especialmente a obra analisada nesta tese, *The Importance of Being Earnest*, com a apresentação de um resumo expandido da peça para uma melhor contextualização dos capítulos seguintes.

2.1. Vida e obra

Por diversos motivos que serão abordados mais adiante neste capítulo, Oscar Wilde é considerado uma das primeiras celebridades da era contemporânea. Ou seja, através da imprensa, Wilde tornou-se bastante conhecido na sociedade em que vivia e sua vida foi objeto de drama e entretenimento para a população. Desse modo, há uma quantidade enorme de escritos biográficos sobre o autor: se escreve sobre a vida de Wilde (ressaltando sobretudo seus aspectos escandalosos) tão quanto se escreve sobre a sua obra.

A principal obra biográfica explorada neste capítulo é *Oscar: A Life* (2018), do historiador britânico Matthew Sturgis, com o objetivo de se apresentar informações mais atuais possíveis, já que diversos documentos relacionados a Wilde vieram à tona nas décadas posteriores a 1987, ano em que o crítico Richard Ellmann publicou a biografia que, desde então, era tida como a principal sobre a vida do autor. Esses documentos redescobertos, aos quais o biógrafo Sturgis teve acesso, incluem cartas, cadernos e anotações de Wilde, além de transcrições do processo de difamação que o autor moveu contra John Douglas, o 9º Marquês de Queensberry.

Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde nasceu em Dublin, na Irlanda, em 16 de outubro de 1854. Seus pais foram Sir William Robert Wills Wilde (1815-1876), médico cirurgião, e Jane Francesca Agnes Elgee (mais conhecida como Lady Wilde, 1821-1896), escritora. Além de Oscar, o casal teve mais dois filhos, o primogênito William Charles Kingsbury Wilde (1852-1899) e Isola Francesca Emily Wilde (1857-1867), que faleceu durante a infância. Sir William Wilde teve, ainda, mais três filhos fora do casamento: Henry Wilson (1838-1877), Emily Wilde (1847-1871) e Mary Wilde (1849-1871).

Segundo Sturgis (2018, p. 26), William Wilde era, não só, o principal cirurgião

auditivo e oftalmológico de Dublin, mas, também, um grande pesquisador, autor de livros populares sobre viagens e história, estudioso de arqueologia, topografia, etnologia e folclore irlandês. Sua esposa, Jane, era poeta (publicava suas obras com o pseudônimo de “Speranza”) e ativista de causas tocantes à população irlandesa. Lady Wilde expôs os horrores da Grande Fome de 1845–1849 na Irlanda e criticou abertamente o governo britânico pelo fracasso em remediar o problema. Ela contribuía com artigos eruditos para a imprensa de Dublin, lia grego e traduzia obras do francês e do alemão.

Os nomes “Oscar” e “Fingal” se originam da mitologia gaélica. Nos poemas épicos atribuídos ao lendário bardo Ossian (mas escritos em 1760 por James MacPherson), “Oscar” e “Fingal” eram ambos heróis. Os sobrenomes “O’Flahertie” e “Wills” referem-se a duas importantes famílias: os O’Flaherties comandavam as regiões de Connacht e Connemara no oeste da Irlanda; a família Wills era dona de uma quantidade considerável de terras em Castlerea. A associação longínqua dos Wildes com os O’Flaherties se dá através da bisavó paterna de Oscar, não obstante, a adoção do sobrenome Wills pela família parece não ser por parentesco sanguíneo, apenas por busca de status. De acordo com Sturgis (2018, p. 25), os nomes escolhidos para o autor Oscar Wilde carregavam esperanças e expectativas. Proclamavam, também, as afiliações e as pretensões dos pais da criança.

A infância de Wilde foi uma importante época de sua formação. As crianças foram educadas em casa, com governantas e professoras muitas vezes estrangeiras, o que os expôs a línguas como francês e alemão. Além disso, os pais de Wilde recebiam em sua residência, com frequência, as personalidades, os escritores, os cientistas e estudiosos mais proeminentes de Dublin, além de visitantes estrangeiros. As crianças eram sempre incluídas nesses encontros e jantares.

A literatura esteve sempre presente no âmbito familiar. Desde muito cedo, Lady Jane lia para os filhos, principalmente poesia de autores como Alfred Tennyson, Henry Wadsworth Longfellow, Edgar Allan Poe (“*O Corvo*” era um dos seus favoritos), além de poetas irlandeses: Tom Moore, Thomas Davis, Denis Florence MacCarthy e seus próprios poemas.

Aos nove anos de idade, em 1864, Oscar e seu irmão foram mandados para a escola Portora Royal School, em Enniskillen, no norte da Irlanda. O período inicial nessa instituição foi bem difícil para Oscar: ele era um dos alunos mais jovens da escola, cuja idade mínima de admissão era 10 anos, e sua personalidade independente, calma e imaginativa não condizia à vida agitada do internato. Ele não havia muitos amigos e não se interessava por brincadeiras e esportes. Inicialmente, teve dificuldades com o conteúdo estudado, sendo particularmente

ruim em matemática. Pouco interessado nas lições, Oscar tinha na literatura um estimado refúgio: era um domínio sobre o qual ele tinha controle.

Alguns eventos dramáticos também contribuíram para tornar sua estadia na escola um pouco mais complicada: já no primeiro ano de estudos, houve um acidente de barco em que dois alunos da escola se afogaram; em casa, em Dublin, seus pais estavam sendo processados, de uma forma muito pública e midiaticada, por uma mulher que afirmava ter sido estuprada pelo pai de Oscar; em 1866, outro afogamento ocorreu na escola, dessa vez envolvendo o filho do diretor; e, a pior tragédia de todas para Oscar, em 23 de fevereiro de 1867, sua irmã Isola Wilde faleceu.

Após um período de adaptação à escola e apesar de todos esses eventos traumáticos, a inteligência de Oscar se mostrou evidente. Embora ele tenha continuado abaixo da média em matemática, em todas as outras disciplinas ele conseguiu êxito. Apesar de não ter sido um dos melhores entre seus colegas, não havia ninguém que fosse notavelmente seu superior. As habilidades sociais do jovem também se desenvolveram durante a estadia na escola. Mesmo sendo considerado um tanto reservado, ele não era antissocial nem malquisto. Ele não tinha amigos muito próximos, mas era muito estimado e, às vezes, admirado. Para quem o conhecia melhor, Oscar era descrito como sendo generoso, gentil e, na maior parte do tempo, bem-humorado.

Foi, também, no período em que Oscar frequentou a escola Portora que ele começou a desenvolver suas individualidades refinadas que seriam notadas por toda a sua vida. Mais do que qualquer outro colega, o jovem se preocupava com sua aparência e vestimentas. Seus cabelos longos, lisos e loiros se destacavam entre os demais alunos: “sempre quis que tudo em mim fosse emblemático”, afirmou o autor sobre aquela época (STURGIS, 2018, p. 51).

Todo o seu desenvolvimento e desempenho acadêmico ao longo de 7 anos na escola Portora fizeram com que Oscar fosse premiado com uma bolsa para continuar seus estudos de culturas e línguas clássicas (latim e grego) na Trinity College, em Dublin. Oscar se matriculou na renomada instituição em 1871, pouco antes de completar 17 anos de idade, e essa nova etapa em sua vida representou um retorno ao âmbito familiar: à casa dos pais e à cidade em que crescera.

Já de início, na nova instituição, as expectativas de Wilde não foram correspondidas. O autor descreveu a atmosfera predominante como sendo “bárbara”; “parecida com a escola” mas com muito mais “incivilidade”; entre os mais de mil alunos em Trinity, a grande maioria parecia “simplesmente horrível” e “ainda pior que os meninos de Portora” já que não

pensavam em nada além de críquete, futebol, brigas e bebidas (STURGIS, 2018, p. 61). Para seus colegas, as características mais notáveis de Wilde eram a sua altura (cerca de 1,90 m) e a sua falta de jeito. Ele era conhecido como um rapaz desastrado, alto demais, que constantemente derrubava as coisas e de quem todos riam.

Diante de tudo isso, o estudo se tornou seu refúgio e lhe forneceu a chance de se distinguir positivamente. Como na escola, em seu tempo livre, Oscar lia autores como Edgar Allan Poe, Walt Whitman e Algernon Charles Swinburne. As obras dos Pré-Rafaelitas também chamaram muito a atenção de Wilde nessa época.

Nos primeiros anos em Trinity, a vida social de Oscar se resumiu aos encontros organizados por sua mãe na residência da família. Lady Wilde passou a receber seus convidados nas tardes de sábado, inicialmente para compensar por não comparecer mais a ocasiões como jantares, festas, concertos, peças teatrais, etc., desde que sua filha Isola falecera. Por volta de 100 pessoas prestigiavam esses encontros semanais e, entre os convidados, havia líderes políticos, atores, poetas, jornalistas, médicos e cientistas.

Foi só em meados do curso em Trinity que Oscar conseguiu uma bolsa para se alojar no campus, o que fez com que ele participasse mais da vida acadêmica. O jovem continuou a ser bastante premiado devido ao seu rendimento escolar e, ao final do curso, recebeu uma bolsa para aprofundar seus estudos clássicos na faculdade Magdalen, que faz parte da Universidade de Oxford.

No outono de 1874, Oscar iniciou mais uma importante etapa em sua jornada acadêmica, pela primeira vez morando na Inglaterra, o país onde, posteriormente, escolheu para viver e fazer carreira. “Oxford era o paraíso para mim”, o autor afirmou, e, ao chegar para o seu primeiro período na Universidade, Wilde era “o homem mais feliz do mundo” (STURGIS, 2018, p. 86).

Nessa época, seu objetivo era seguir a carreira de professor e pesquisador de grego e latim e ele acreditava que a formação em Oxford aumentaria suas chances de conseguir uma posição em alguma universidade, até descobrir que havia poucas posições desse tipo e entender melhor a natureza do trabalho de um professor universitário.

Conhecidos mais próximos relatam que Wilde passou a tratar o meio acadêmico com bastante ambivalência. Em suas memórias, Sir David Hunter-Blair, que estudou em Magdalen junto a Wilde, relata que o jovem descrevia seu futuro com incerteza, mas o que ele sabia realmente era que não queria mais ser professor universitário. Preferia escrever literatura, ser poeta ou dramaturgo, algo que o trouxesse fama.

De fato, o trabalho de professor nas faculdades da época não havia nada de glorioso, nada que o traria a almejada notoriedade. Na segunda metade do século XIX, os professores das faculdades de Oxford eram responsáveis, principalmente, por fazer que seus alunos tivessem um bom desempenho nos exames, e as exigências do ensino os deixavam com pouco tempo para escrever e pesquisar. Os professores de línguas e culturas clássicas passavam a maior parte da sua vida profissional corrigindo traduções, lendo textos com seus alunos e os questionando sobre suas interpretações. Wilde passou a afirmar que preferia uma carreira artística ao invés da docência, especialmente depois de descobrir que as posições acadêmicas eram escassas e não tão fáceis de se conseguir.

Os estudos de Wilde na instituição de Oxford foram brevemente interrompidos com a notícia de que seu pai, William Wilde, estava gravemente doente. Oscar voltou para a casa da família, na Irlanda, e encontrou seu pai de cama e extremamente pálido. Sir Wilde tinha apenas sessenta e um anos quando faleceu na tarde de 19 de abril de 1876, com os filhos presentes e sua esposa, Lady Wilde, segurando sua mão. A situação financeira em que o patriarca deixou a sua família não foi muito boa. Quando seu testamento veio à tona, descobriu-se que ele praticamente não tinha dinheiro e isso foi um choque para a família que sempre desfrutou de uma vida estável.

Apesar de tudo, Oscar retornou à Universidade de Oxford e retomou seus estudos. Os anos finais de sua estadia em Oxford foram conturbados, envolvendo, inclusive, uma suspensão e a diminuição da bolsa que recebia. Mesmo assim, em se tratando de desempenho acadêmico, o jovem continuava a surpreender seus professores. Em 1878, Oscar recebeu seu diploma com honras, e, talvez mais importante para o autor, nesse mesmo ano ele recebeu o importante prêmio de poesia Newdigate, pelo seu poema “*Ravenna*”, escrito sobre a cidade italiana que ele havia visitado anteriormente naquele ano. Segundo o biógrafo Sturgis (2018, p. 157), sobre esses dois sucessos de Wilde,

se o Newdigate proclamou ao mundo que ele era um poeta, a conquista da formação com honraria dupla (*Double First*) foi uma confirmação inegável de seu brilhantismo e poder intelectual. Embora o próprio Wilde menosprezasse a maioria dos demais vencedores do prêmio como “escoceses lentos e silogísticos”, ele estava propriamente orgulhoso de sua conquista. O prêmio lhe dava uma posição especial e reconhecida em qualquer reunião de ingleses instruídos. E forneceu a ele, pelo menos em sua própria mente, uma base sobre a qual todas as suas poses extravagantes e absurdos calculados poderiam se apoiar. Oferecia um escudo contra a crítica fácil: qualquer que fosse a tolice a que ele se entregasse, agora seria muito mais difícil para os críticos rejeitá-lo como um tolo²⁴.

24 “If the Newdigate proclaimed to the world that he was a poet, the achievement of a Double First was an undeniable confirmation of his brilliancy and intellectual power. Although Wilde himself might disparage most of his fellow prizemen as ‘sluggish and syllogistic Scotchmen’, he was justly proud of his achievement. It gave

Depois de se formar, as ambições de Wilde ainda não estavam tão bem definidas: “sucesso, fama ou mesmo notoriedade”. Ele sabia apenas que não queria uma profissão convencional, mas como ganharia fama ainda era uma incerteza. A literatura oferecia possibilidades e ele havia dito a seus amigos de Oxford que poderia se tornar “um poeta, um escritor, um dramaturgo” (STURGIS, 2018, p. 166).

Seu próximo grande projeto veio em 1882, quando concordou em conceder uma série de palestras sobre o movimento Esteticista, já que Wilde era um de seus principais entusiastas. Esse movimento valorizava a autonomia da arte: que sua única função deveria ser proporcionar prazer estético e nada mais, ou seja, arte pela própria arte, e não por nenhuma outra razão utilitária, moral ou pedagógica.

De acordo com Walter Pater (1839-1894), precursor do movimento na Inglaterra e mentor de Wilde, a brevidade da vida é tanta que se torna essencial que sejamos capazes de vivê-la da forma mais elevada possível. Ele ressalta que alguns vivem a vida com apatia, alguns vivendo grandes paixões e, os mais sábios, vivem com arte e música, sendo que, a paixão poética, o desejo por beleza e o amor pela arte são o que nos fornece mais sabedoria, “pois a arte chega a você prometendo francamente dar apenas a mais alta qualidade aos momentos enquanto eles acontecem, simplesmente pelos próprios propósitos desses momentos” (PATER, 1873)²⁵. Segundo Wilde, no prefácio de sua obra *The Picture of Dorian Gray* (1890/2012), que se tornou um manifesto do Esteticismo, “toda forma de arte é completamente inútil”, além do mais, “a única justificativa para uma coisa inútil é que ela seja profundamente admirada” (WILDE, 2012, p. 11).

Antes mesmo de chegar à América do Norte, a ida de Wilde para os Estados Unidos havia sido extremamente publicizada, o que fez com que o autor chegasse como uma celebridade ao país. Os repórteres todos queriam saber o que ele havia achado dos Estados Unidos, como havia sido a travessia, quais seriam seus planos no país, quanto tempo ficaria, se Esteticismo era uma filosofia, se ele poderia dar uma definição para o termo, etc. Wilde ficou até um pouco perplexo com a quantidade de jornalistas querendo entrevistá-lo, já que essa prática não era tão difundida na Europa.

No total, foram 140 palestras nos Estados Unidos e Canadá ao longo de 9 meses em

him a special and recognized position in any gathering of educated Englishmen. And it provided him – at least in his own mind – with a foundation upon which all his extravagant poses and calculated absurdities could rest. It offered a shield against easy criticism: whatever foolishness he might indulge in, it was now that much harder for critics to dismiss him as a fool.”

25 “For art comes to you professing frankly to give nothing but the highest quality to your moments as they pass, and simply for those moments' sake.”

que praticamente não teve nenhum descanso. Wilde viajou mais de 20 mil quilômetros e visitou mais de 130 lugares. O autor conheceu mais da América do Norte do que a maioria dos próprios norte-americanos da época. Segundo Sturgis (2018, p. 296)²⁶, “seu nome se tornou uma lenda e seus traços eram quase universalmente reconhecidos. E se ele não fez fortuna, certamente ganhou muito dinheiro”.

Oscar Wilde causou uma enorme impressão. Com seu perspicaz humor, o autor dizia que havia “civilizado a América”. Apesar do exagero, Wilde apresentou um importante contraponto ao materialismo da época: “ele fez da beleza uma palavra de ordem e do Esteticismo um termo conhecido” (STURGIS, 2018, p. 296)²⁷. Ao retornar para a Inglaterra, no fim de setembro de 1883, ele fez ainda mais palestras, dessa vez, sobre as suas impressões do que havia vivenciado na América.

Pouco tempo depois de retornar dos Estados Unidos, Wilde pede Constance Lloyd em casamento, que aceita prontamente. Constance era neta de amigos de Dublin e irmã de Otho Lloyd, que Wilde conhecera em Oxford. Os dois haviam se conhecido em 1881 e Wilde ficou claramente impressionado com a jovem de vinte e dois anos (4 anos mais jovem que ele). Como ressalta Sturgis (2018, p. 327)²⁸,

embora Wilde gostasse de afirmar que uma das coisas que o fez se apaixonar por Constance foi que “ela quase nunca fala, [então] estou sempre me perguntando o que ela está pensando”; na verdade, ela era direta em suas opiniões, mesmo que ditas em voz baixa. Ela não ficou impressionada com as ideias atuais de Wilde inspiradas em Paris, dizendo a ele: “Receio que você e eu discordemos em nossa opinião sobre arte; pois eu sustento que não existe arte perfeita sem moralidade perfeita, enquanto você diz que são coisas distintas e separáveis”. Mas se eles discordavam sobre os objetivos da arte, eles compartilhavam o entendimento de sua grande importância. Constance, como Oscar, tinha um intenso “deleite por coisas artísticas e belas”. Esse deleite, junto com seu “senso apurado de forma e cor”, encontrou expressão em muitos aspectos de sua vida, desde seu estilo de se vestir até os belos bordados que criava.

O casamento aconteceu em 29 de Maio de 1884, em Londres. O casal teve dois filhos: Cyril Wilde, nascido em 5 de junho de 1885, e Vyvyan Wilde, nascido em 3 de

26 “His name had become a legend and his features were almost universally recognized. And if he had not made his fortune, he had certainly made money.”

27 “He had made beauty a byword, and Aestheticism a known term.”

28 “Although Wilde liked to claim that one of the things that had made him fall in love with Constance was that ‘she scarcely ever speaks, [so] I am always wondering what her thoughts are like’ – in fact she was forthright in her opinions, even if they were delivered in a low, grave voice. She was not impressed by Wilde’s current Paris-inspired ideas, telling him, ‘I am afraid you and I disagree in our opinion on art; for I hold that there is no perfect art without perfect morality, whilst you say they are distinct and separable things.’¹² But if they disagreed about the aims of art, they shared a sense of its great importance. Constance, like Oscar, had an intense ‘delight in things artistic and beautiful’. That delight, together with her ‘keen sense of form and colour’, found expression in many aspects of her life, from her dress sense to the beautiful embroideries that she created.”

novembro de 1886. Para ajudar a sustentar sua família e complementar a renda que Constance recebia, Wilde aceitou um posto de editor do periódico *Lady's World* em 1887 (pouco depois a revista foi renomeada como "*Woman's World*"). De acordo com Sturgis (2018, p. 393)²⁹, "as mulheres sempre foram grandes aliadas e apoiadoras de Wilde, desde o momento de sua chegada à Londres. Foram elas que o acolheram em suas casas, deliciaram-se com sua companhia e ouviram suas opiniões sobre arte. Agora era uma chance de retribuí-las".

O ano de 1890 marcou o início dos seus anos mais frutíferos de trabalho literário com a publicação de seu único romance *The Picture of Dorian Gray* (O retrato de Dorian Gray). Primeiramente publicado na Revista Lippincott em 20 de junho de 1890, Wilde posteriormente revisou essa edição, fazendo várias alterações e adicionando seis novos capítulos. A versão corrigida e ampliada foi publicada em formato de livro em abril de 1891.

A principal inspiração para a escrita desse romance veio quando Wilde pousou para um retrato feito pelo artista Frances Richards. Ao ver seu retrato terminado, Wilde diz que tragédia seria a obra nunca envelhecer, mas ele sim. Quisera ele isso fosse ao contrário. "No momento em que disse isso, ocorreu-me que a ideia daria um grande enredo para uma história" (STURGIS, 2018, p. 437)³⁰.

É interessante notar que o romance veio a desencadear os eventos que levariam à prisão e à morte do autor, pois, em junho de 1891, um jovem de 20 anos, Lord Alfred Douglas, quis se encontrar com Wilde por estar completamente encantado com o livro *The Picture of Dorian Gray*. Desde o primeiro encontro entre os dois na residência de Wilde, o autor ficou bastante intrigado e curioso em relação ao jovem e uma amizade teve início entre os dois.

Não há consenso entre biógrafos e acadêmicos sobre quando Wilde começou a explorar seus desejos homossexuais, nem sobre quando o autor se tornou consciente desses sentimentos. Como destaca Nicholas Frankel (2021), hoje em dia, a homossexualidade é vista como questão de identidade, não apenas de preferência e desejo. Na época de Wilde, sexo era o que se fazia com o máximo de privacidade possível e isso não definia necessariamente a identidade das pessoas. Um certo grau de comportamento homossexual era tolerado e até mesmo aceito, por exemplo, nas escolas públicas inglesas, onde era considerado normal para o desenvolvimento de um jovem, contudo, esperava-se que as práticas fossem deixadas na escola, já que as expectativas sociais eram por casamento e paternidade.

²⁹ "Women had been Wilde's great allies and supporters since the moment of his arrival in London. It was they who had welcomed him into their homes, delighted in his company and listened to his views on art. Now was a chance to repay them".

³⁰ "The moment I had said this it occurred to me what a capital plot the idea would make for a story."

Além das restrições sociais, a lei também coibia atos sexuais entre homens na Inglaterra desde 1533. Contudo, durante a vida de Wilde, em 1885, essas leis foram revisadas e tornaram passíveis de denúncia qualquer ato que fosse considerado “obscenidade crassa” (“*gross indecency*”), o que tornou muito mais fácil a perseguição e a criminalização de qualquer comportamento homossexual masculino sem a necessidade de muitas provas, devido à abrangência do termo em questão.

Entre 1891 e 1895, Wilde e Douglas passaram cada vez mais tempo juntos. Cartas e poemas trocados entre os dois revelam a profundidade do afeto desenvolvido nesse tempo. Durante esses anos, Wilde também se envolveu com mais homens, sobretudo com uma série de acompanhantes que, posteriormente, viriam a testemunhar contra ele em juízo.

Como já ressaltado, os anos entre 1890 e 1895 foram bastante frutíferos em termos de produção literária para Wilde. Em 1891, a peça *The Duchess of Padua* é produzida em Nova York. No mesmo ano, o ensaio *The Soul of Man under Socialism* (*A alma do homem sob o socialismo*) é publicado. Em fevereiro de 1892, a peça *Lady Windermere’s Fan* estreia em Londres. Em junho, a tragédia bíblica *Salomé* inicia seus ensaios, mas é barrada pela censura inglesa. No ano seguinte, 1883, *Salomé* é publicada em francês. Ainda em 1893, a comédia *A Woman of No Importance* estreia nos palcos ingleses. Em 1894, *Salomé* é publicada em inglês traduzida por Alfred Douglas (a peça havia sido escrita primeiramente em francês) e revisada pelo próprio autor. Entre agosto e setembro desse ano, Wilde escreveu *The Importance of Being Earnest*. Em 1895, em janeiro, há a estreia da peça *An Ideal Husband* e, em fevereiro, a estreia de *Earnest*.

Em 1894, a relação entre Wilde e o jovem Alfred Douglas começou a se tornar mais pública e conhecida. Em março desse ano, o pai de Alfred, o marquês de Queensbury, começou a se incomodar com a situação e ameaçou deserdar o filho caso ele não colocasse um fim ao relacionamento com Wilde. A resposta de Alfred foi: “que homenzinho engraçado você é” (“*what a funny little man you are*”) (FRANKEL, 2021, p. 206), o que só serviu para piorar a situação. Ao longo dos meses, as ameaças de ambas as partes ficaram mais graves e se tornaram públicas, com Alfred enviando um cartal postal a seu pai dizendo que se defenderia “com um revólver carregado” (FRANKEL, 2021, p. 207), caso fosse necessário.

Em fevereiro de 1895, após tentar sem sucesso invadir e prejudicar a estreia de *The Importance of Being Earnest*, o marquês deixou para o autor um cartão de visita em um clube que costumava frequentar: “Para Oscar Wilde que posa de sodomita” (“*For Oscar Wilde*

posing as somdomite [sic]”³¹. Wilde ficou indignado com essa ofensa pública e resolveu processar o marquês por difamação. Estima-se que o cartão foi uma armadilha muito bem armada pelo marquês e seus advogados que já esperavam e estavam prontos para o processo que se seguiu. Wilde havia sendo investigado há meses por detetives contratados por Queensberry.

No julgamento por difamação, Wilde foi confrontado com testemunhos de uma série de jovens com os quais se envolveu de 1892 em diante, mas os advogados de Queensberry fizeram o possível para manter seu filho Alfred Douglas fora do processo. Após dois dias de julgamento, Wilde retirou-se do tribunal claramente fracassado e não pôde evitar o veredito do júri de que a difamação era verdadeira e que havia sido feita pelo marquês tendo em vista o bem social e o bem de seu filho. Para piorar ainda mais a situação de Wilde, as evidências reunidas pelos advogados de Queensberry foram apresentadas ao diretor da Promotoria Pública e o autor foi processado criminalmente. Como resultado, Wilde foi incriminado com sete acusações de obscenidade crassa no segundo de dois julgamentos criminais que se seguiram. Como ressalta Frankel (2021, p. 213)³²,

ao iniciar seu processo de difamação contra Queensberry, Wilde, de bom grado, expôs sua vida e obra ao escrutínio da lei. (...) Praticamente falando, o processo de Wilde por difamação foi uma decisão desastrosa, assim como a sua recusa em deixar a Inglaterra e ir para a França quando, momentos após o colapso de seu processo, sua prisão tornou-se iminente. Mas questões importantes de liberdade e princípios estavam em jogo, e, do ponto de vista do século XXI, as ações de Wilde foram inquestionavelmente heroicas.

Sua sentença, dois anos de trabalho forçado, era a pena máxima permitida por lei: “era praticamente uma sentença de morte para um homem da natureza de Wilde” (FRANKEL, 2021, p. 218)³³.

Pouco tempo após ser aprisionado, as condições físicas e mentais de Wilde começaram a se deteriorar de um modo irreversível. Ao perceberem que Wilde não estava nada apto para o trabalho pesado designado, o autor foi colocado para fazer atividades menos árduas. Os fatores que mais o afligiam eram a solidão (não havia contato com outros presos e correspondências e visitas eram limitadas) e a falta de livros e materiais para escrever. Ao

31 Há divergências sobre a interpretação da caligrafia de Queensberry na segunda parte da frase que também poderia ser lida como “*ponce and somdomite*” em vez de “*posing as somdomite*”, sendo que o adjetivo “*ponce*” é usado de forma ofensiva para se inferiorizar um homem com características consideradas femininas.

32 “By initiating his libel action against Queensberry, Wilde willingly exposed his life and work to the law’s scrutiny. (...) Practically speaking, Wilde’s pursuit of the libel action was a disastrous decision, and so was his refusal to leave England for France when, within moments of his action’s collapse, his arrest became imminent. But important points of freedom and principle were at stake, and from a twenty-first-century standpoint Wilde’s actions were unquestionably heroic.”

33 “It was effectively a death sentence to a man of Wilde’s nature.”

longo dos dois anos de cárcere, algumas das restrições foram atenuadas e, mais ao final de sua sentença, Wilde teve acesso à literatura e à escrita e isso foi um enorme alívio para o autor. Com acesso a esses materiais, em novembro de 1896, Wilde começou a escrever uma de suas obras mais importantes: uma longa carta a Alfred Douglas em que Wilde faz um balanço de seu relacionamento com o jovem e reflete sobre tudo o que aconteceu. Essa carta foi publicada em 1905, cinco anos após a morte de Wilde, com o título *De Profundis*.

Após sair da prisão, em 19 de maio de 1897, Wilde não queria permanecer na Inglaterra e o autor passou os seus últimos anos de vida na França, Itália e Suíça. Nesse período, Wilde adotou o pseudônimo Sebastian Melmoth para não chamar atenção indesejada, já que a opinião pública ainda estava contra o autor. Durante esse tempo no continente europeu, Wilde reencontrou Alfred Douglas e os dois viveram juntos por alguns meses entre setembro de 1897 e fevereiro de 1898. Nesse período, Wilde escreveu outra importante obra: o poema *The Ballad of Reading Gaol* que conta suas experiências durante o cárcere e suas observações de outro prisioneiro condenado à morte. A obra foi publicada em 1898 e é interessante notar que o poema chegou a ser citado em discussões no parlamento inglês sobre o abrandamento da punitividade na Inglaterra. De fato, toda a experiência de Wilde na prisão, que foi extremamente exposta na mídia, serviu para chamar a atenção do público para a necessidade de reforma penal no país. Como será demonstrado no capítulo seguinte, o cárcere de Wilde chegou a repercutir também no Brasil com detalhes descritos na imprensa brasileira sobre o penoso trabalho forçado ao qual o autor foi submetido.

Em 7 de abril de 1898, sua esposa Constance Wilde faleceu poucos dias após passar por uma cirurgia. A morte da esposa fechou mais um capítulo da vida de Wilde, que, após o acontecimento, perdeu todas as esperanças de rever seus filhos que agora seriam cuidados por um primo de Constance. Wilde visitou o túmulo e relatou que foi bastante trágico ver o nome de Constance gravado na lápide apenas como “Constance Mary”, já que o sobrenome “Wilde” havia deixado de ser usado quando o autor foi preso. Pouco tempo depois, Wilde também recebeu notícias do falecimento de seu irmão Willie, aos 46 anos de idade.

Financeiramente, a situação de Wilde não estava bem. O autor dependia de uma quantia que recebia mensalmente de sua esposa (quantia essa que continuou após sua morte) e de alguns amigos como Frank Harris, Leonard Smithers e, posteriormente, Alfred Douglas. Apesar da ajuda de conhecidos, o autor se via constantemente sem dinheiro. Como fizera em toda a sua vida, Wilde gastava mais do que ganhava em hotéis e restaurantes caros, por exemplo. O autor chegou a fazer alguns empréstimos e deu como garantia os direitos de

produção de peças teatrais que ele ainda não havia escrito e que não havia intenção de escrever.

No ano de 1899, as peças teatrais *The Importance of Being Earnest* e *An Ideal Husband* foram publicadas em formato de livro pela primeira vez. As duas peças foram revisadas e algumas de suas falas e elementos mais memoráveis foram adicionados nessa fase. Contudo, as publicações foram boicotadas por críticos e pelo público, como havia sido o caso na época inicial do aprisionamento do autor. Após esses fracassos, Wilde não publicou mais nada em vida.

No fim do verão de 1900, em Paris, uma infecção de ouvido que Wilde havia contraído na prisão começou a piorar e a se espalhar para o osso mastoide, na base do crânio. A partir de setembro, o autor permaneceu acamado e uma cirurgia foi realizada em seu próprio quarto de hotel para remover o tecido doente e evitar que a infecção se espalhasse para o cérebro e as meninges. Durante o pós-operatório, Wilde pareceu melhorar um pouco e chegou até a sair da cama para um passeio a um café próximo. Contudo, na noite de 24 de novembro, a condição do autor piorou inesperadamente. Não havia dúvidas entre os especialistas de que o diagnóstico era meningoencefalite, sem possibilidade de intervenção cirúrgica.

Oscar Wilde faleceu em 30 de novembro de 1900, no Hôtel d'Alsace, em Paris, aos 46 anos de idade. Conforme Sturgis (2018), a morte de Wilde não atraiu grande interesse e atenção do público ou da imprensa. O funeral, na manhã de 3 de dezembro, foi modesto e cerca de cinquenta pessoas se reuniram na capela da abadia de Saint-Germain-des-Prés para se despedir do autor, dentre os quais estavam alguns escritores franceses, a equipe do Hôtel d'Alsace, alguns jornalistas e poucos amigos.

O autor foi enterrado no cemitério de Bagneux, nos arredores de Paris, e em 1909 seu caixão foi transferido para o Cemitério Père Lachaise, dentro da cidade. O túmulo passou a contar, a partir de 1914, com uma escultura do artista Jacob Epstein (1880-1959) que retrata uma figura alada. Milhares de pessoas visitam anualmente a sepultura do autor e, como um ato de devoção, tornou-se costumeiro que os visitantes apliquem batom nos lábios e beijem a lápide deixando-a marcada com a impressão de muitos beijos. Para preservar a integridade da escultura e do jazigo de Wilde, a partir de 2011, uma estrutura de vidro foi erguida ao redor da sepultura para evitar os estragos acarretados pelos milhares de beijos que corroíam a pedra.

Conforme Michèle Mendelssohn (2018, p. 260), a “santidade” de Wilde está mais que segura atualmente. O autor foi transformado em um “mártir” e as relíquias do seu martírio

tornaram-se atrações turísticas e destinos de peregrinação. Além de sua sepultura em Paris, admiradores também visitam a prisão de Reading, onde Wilde cumpriu parte de sua pena, e seus aposentos em Oxford: “e, assim, a vida após a morte pública de Wilde veio a ser tão fantástica quanto a sua vida real”³⁴.

É impossível afirmar como teria sido a vida de Wilde se ele não tivesse ido para a prisão e passado pela debilitação física ocasionada por essa experiência. Como um exercício de “especulação metafísica”, conforme faz a personagem Gwendolen na peça *Earnest*, é possível imaginar algumas maneiras em que sua vida poderia ter sido diferente. Se Wilde não tivesse ido para a prisão, ele poderia continuar sua carreira de escritor sem interrupção. Em seu auge, o autor era uma figura altamente respeitada e bem-sucedida nos âmbitos literário e teatral e é provável que continuasse a produzir obras populares e influentes, talvez mais peças teatrais ou, quem sabe, mais romances. A vida pessoal de Wilde também poderia ter sido diferente. Após sair da prisão, Wilde viveu exilado na Europa e não pôde retornar à Inglaterra devido ao estigma associado às práticas homossexuais. Se ele não tivesse ido para a prisão, o autor poderia ter evitado esse exílio e continuado a viver na Inglaterra em contato com seus filhos e esposa.

Também é difícil dizer exatamente como a opinião pública em relação à homossexualidade e ao tratamento das pessoas privadas de liberdade na Inglaterra mudou após a prisão de Wilde, já que as posições da sociedade no que se refere a essas questões evoluíram ao longo do tempo e variaram amplamente em diferentes períodos. No entanto, é certo que a prisão de Wilde e sua subsequente morte tenham trazido essas questões à tona e podem ter contribuído para mudanças na maneira como eram vistas e abordadas. Como uma figura conhecida, os processos e a prisão de Wilde geraram protestos públicos e motivaram discussões diversas. É possível que seu caso tenha ajudado a gerar uma maior compreensão e aceitação da homossexualidade nos anos que se seguiram.

No que se refere ao tratamento das pessoas privadas de liberdade, é importante ressaltar que, no século XX, foram feitas reformas significativas no sistema prisional na Inglaterra que passou a dar maior ênfase à reabilitação e à reintegração à sociedade. Essas reformas representaram uma mudança significativa na maneira como os prisioneiros eram vistos e tratados e é possível que o caso de Wilde tenha ajudado a provocar essas mudanças.

A seguir, explora-se com mais detalhes o contexto social em que Wilde viveu, um período de grandes mudanças e também de tensão, pois os valores e costumes tradicionais

34 “And so Wilde’s public afterlife was to be as fantastic as his real one.”

eram constantemente desafiados por novas ideias e modos de vida. Esse contexto teve um papel significativo na vida e na obra de Wilde.

2.2. A sociedade vitoriana

Oscar Wilde faleceu um ano antes da Rainha Vitória (1819-1901), cujo longo reinado de 64 anos (1837-1901) foi palco de profundas transformações em diversos aspectos da vida britânica. Foi nesse período que a Inglaterra emergiu como a base de um vasto império onde “o sol nunca se põe”, em razão da extensa área dominada ao redor do mundo. Conforme o tradutor Oscar Mendes (1983, p. 8), essa foi uma “época longa, (...) mas de mudanças rápidas, de década em década, e de contrastes fortes: individualismo evangélico e dogmatismo anglo-católico, culto do herói (Carlyle) e democracia social fabiana, correção tennysoniana e estética decadente, romantismo e realismo”.

De acordo com Michael Paterson (2008), a partir do momento em que a Rainha Vitória assumiu o trono, aos dezoito anos, em junho de 1837, ficou claro que uma nova era havia começado. Não havia uma soberana mulher desde a morte da rainha Ana em 1714, e não havia um monarca tão jovem desde Eduardo VI (1537-1553) quase três séculos antes. Seus predecessores imediatos haviam sido dois de seus tios, e ambos eram de mais idade. O primeiro deles, George IV, não havia sido muito popular e sua morte foi recebida com indiferença. O último, Guilherme IV, iniciou o trabalho que sua sobrinha viria a continuar de restaurar a confiança pública na monarquia.

Segundo Mendes (1983), a Revolução Industrial e a utilização da máquina trouxeram modificações extensas e intensas em relação às condições de trabalho e de vida dos vitorianos. O progresso nos meios de transporte, por exemplo, operou transformações na vida pública com o advento da navegação a vapor, das ferrovias e das locomotivas. Embora a ferrovia tenha sido desenvolvida antes da ascensão de Vitória ao trono, foi em seu reinado que a tecnologia se espalhou pela Grã-Bretanha e pelo mundo e se tornou um elemento da vida cotidiana. O advento da bicicleta também ampliou as possibilidades de deslocamento. Como destaca Mendes (1983, p. 9), “como resultados sociais da Revolução Industrial surgiram novas ideias, novas classes, o capitalismo, conflitos entre a indústria e o comércio e entre as próprias classes”.

Em relação aos costumes e a moralidade da época, o século XIX foi marcado por uma série de regras sociais, com infinitas diretrizes para se viver da maneira mais civilizada e moralista possível. Inevitavelmente, o que era considerado moral e aceitável dependia quase

que por inteiro da posição social da pessoa realizando determinado comportamento e, também, da posição de quem poderia estar vigiando.

A própria Rainha e seu consorte, o príncipe Albert, serviam de modelo de respeitabilidade a ser seguido. Conforme Paterson (2008), Albert não apostava, não mantinha amantes e não perdia seu tempo com ociosidade, auxiliando sua esposa sempre que possível em questões de governança. A percepção pública da Rainha Vitória era de uma boa mãe e uma esposa apaixonada, o que significa que sua vida privada se encaixava com os ideais evangélicos que estavam em voga em meados do século XIX. A seriedade e a religiosidade do casal tiveram uma influência marcante na era vitoriana.

Resumindo as mudanças de aspecto moral observadas no período em questão, Harold Perkin (2002, p. 231) destaca que entre 1780 e 1850, os ingleses deixaram de ser uma das culturas mais agressivas, diretas, cruéis e sedentas por sangue e se tornaram uma das mais inibidas, educadas, ordeiras, pudicas e hipócritas. Essa revolução moral diminuiu os maus-tratos a animais, criminosos e crianças; suprimiu muitos esportes e jogos considerados cruéis, além de diversões inocentes, removeu do código penal cerca de duzentas ofensas capitais, transformou o domingo em um dia de oração para alguns e mortificação para todos. Shakespeare, Gibbon e outros clássicos considerados “obscenos” foram censurados. Todo tipo de literatura foi inibida, exceto a adequada para a leitura em família, e quase destruíram completamente o teatro inglês. Removeram do idioma, exceto em publicações oficiais e na literatura médica, todas as palavras que pudessem “trazer cor à bochecha de uma jovem”.

Durante o século XIX, o teatro na Inglaterra foi submetido à censura do gabinete do Lord Chamberlain, que era o oficial da corte real inglesa responsável pelo licenciamento de peças para exibição pública. Essa autoridade tinha o poder de censurar peças recusando-se a conceder-lhes uma licença, e esse poder era exercido de várias maneiras. Uma maneira pela qual o Lord Chamberlain censurava as peças era impondo regras rígidas sobre seu conteúdo. Por exemplo, as obras não poderiam retratar conteúdo sexual ou violência explícita, sendo obrigadas a aderirem a rígidos padrões morais. A consequência disso é que muitas peças precisavam ser editadas ou revisadas para obter a licença.

Essa censura institucionalizada do teatro sempre foi bastante controversa e acabou sendo abolida em 1968. As práticas censórias tiveram uma influência significativa no conteúdo e na forma do teatro inglês durante todo o século XIX e desempenharam um relevante papel na formação do teatro inglês nos anos seguintes. Como certos assuntos eram proibidos ou difíceis de se abordar devido à censura, os dramaturgos tiveram que encontrar

maneiras criativas de explorar esses temas e isso levou ao desenvolvimento de novas técnicas e estilos literários, como a alegoria e o simbolismo, que possibilitaram a abordagem indireta de assuntos considerados polêmicos.

Ainda em relação ao teatro, é importante abordar a comédia de costumes na Inglaterra do século XIX, um gênero teatral que retratava a sociedade e suas normas sociais e morais através do humor. As peças desse gênero eram marcadas por personagens estereotipados de diferentes estratos sociais e diálogos irônicos que criticavam a hipocrisia e a superficialidade da sociedade da época. As comédias de costumes tornaram-se populares na era vitoriana, uma época em que os aspectos morais eram muito valorizados e havia uma forte preocupação com a reputação e a imagem social.

Segundo David L. Hirst (2018), os temas principais da comédia de costumes são as maneiras como as pessoas se comportam e os costumes que empregam em um contexto social. Conforme Hirst, os personagens nessas peças são como jogadores de um sério jogo com apostas altas. Eles devem seguir as regras não escritas da sociedade que ditam seus comportamentos que variam dependendo de sua classe social e do contexto histórico em que se encontram. As principais preocupações dos personagens geralmente são sexo e dinheiro (e, portanto, os tópicos relacionados de casamento, adultério e divórcio). O estilo dessas peças se distingue pelo refinamento da expressão emocional e pela sutileza da sagacidade e da intriga. Autores famosos por suas comédias de costumes incluem Oscar Wilde, George Bernard Shaw e W. S. Gilbert.

Conforme Hirst (2018), os principais atributos da comédia de costumes podem ser vistos em cinco principais peças de diferentes períodos, sendo *Earnest* a única obra representante da época vitoriana: *The Way of the World* (1700), de William Congreve, *The Importance of Being Earnest* (1895), de Oscar Wilde, *Design for Living* (1932), de Noel Coward, *Loot* (1965), de Joe Orton, e *The Homecoming* (1964), de Harold Pinter. Essas peças representam os melhores exemplos do gênero e provavelmente continuarão a ser apreciadas pelo público por sua crítica social, sagacidade e exploração de relacionamentos humanos complexos.

De acordo com Perkin (2002), a explicação para todas essas transformações de cunho moral que aconteceram no período vitoriano foi a imposição do puritanismo tradicional da classe média inglesa a toda a sociedade, principalmente às classes altas e baixas. Thompson (1988, p. 267) exemplifica citando que sexo e bebida alcoólica eram as diversões preferidas das classes trabalhadoras, provavelmente de todas as classes, contudo, a classe média

cultivava a impressão de que não aproveitava muito de nenhum dos dois.

Sexo fora do casamento não era algo escandaloso entre as classes trabalhadoras e era socialmente aceitável se fosse seguido pelo casamento; o malvisto era a promiscuidade e o abandono de grávidas. Nas classes mais altas, também era aceitável e tolerado; desde que não se criasse um escândalo, expondo publicamente qualquer um dos envolvidos. Em relação ao álcool, é evidente que, na época, todas as classes bebiam, mas apenas as classes trabalhadoras faziam isso em público. Havia pouco dessa segregação no século XVIII, quando comerciantes ou advogados, por exemplo, tinham o costume de reservar seus próprios salões em tabernas. Da mesma forma, as hospedarias eram tidas como um lugar socialmente misto. Na década de 1850, nenhum homem respeitável da classe média ousaria entrar em um pub.

Thompson (1988, p. 267) destaca que a lei e o governo prescreviam as regras básicas do jogo, mas sua forma e seu conteúdo eram definidos pelas normas e costumes das comunidades. Ou seja, a lei definia a instituição do casamento dizendo quem poderia se casar com quem; determinava que apenas a relação heterossexual era lícita, entre homens e mulheres acima de uma idade de consentimento estipulada; e proibia o aborto. Contudo, o controle vinha principalmente do âmbito religioso e das convenções de comportamento aceitável de diferentes grupos sociais, não da própria lei. O sexo não se limitava ao casamento por lei, mas por códigos morais respaldados por sanções religiosas.

Em relação a práticas homoafetivas e homossexuais, como observado no caso do autor Wilde, esse comportamento era inibido e silenciado. Como ressalta Sean Brady (2009, p. 25), a existência de sexo e sexualidade entre homens criava um dilema em uma sociedade que dava bastante ênfase à família e às responsabilidades e expectativas impostas sobre homens chefes de família. Quando a sociedade britânica era forçada a reconhecer a existência desse fenômeno, como em um julgamento proeminente de sodomia, os homens envolvidos eram condenados ao ostracismo, vilipendiados e classificados como aberrações fora dos limites da masculinidade aceitável. Conforme Brady (2009, p 213),

a partir do final da década de 1860, a masculinidade como status social tornou-se o indicador dominante de inclusão social. Para os homens serem considerados totalmente masculinos, tinham que ser casados e tinham que demonstrar sua autoridade e posse sobre esposas e filhos. Além disso, os homens tinham que manter sua masculinidade por meio de suas habilidades para sustentar suas esposas e famílias. A obtenção da plena masculinidade adulta dependia da capacidade dos homens de se moverem livremente entre a casa, o local de trabalho e todas as associações masculinas³⁵.

35 “From the late 1860s, masculinity as a social status became the dominant indicator of social inclusion. For men to be considered fully masculine, they had to be married. Men had to demonstrate their authority and rights over wives and children. In addition, men had to maintain their masculinity through their abilities to support their wives and families. Attainment of full adult masculinity was contingent upon the ability of men to move freely

Nesse sentido, a condição de adulto solteiro também tornou-se algo problemático e ambivalente para a sociedade vitoriana. O mundo masculino se dividia entre “os casados e os solteiros” e, embora lamentassem a perda de liberdades decorrente do casamento na cultura masculina popular, os homens que permaneciam celibatários eram considerados por seus pares como não tendo atingido o status de adulto pleno (BRADY, 2009).

Conforme destaca a personagem Lady Caroline na peça *A Woman of no Importance*, de Wilde, “é perfeitamente escandalosa a quantidade de solteiros nos círculos da sociedade. Deveria haver uma lei os obrigando a se casarem dentro de 12 meses” (WILDE, 2013, p. 360)³⁶. Na peça *An Ideal Husband*, ao tentar convencer seu filho, Lorde Goring, a contrair matrimônio, Lorde Caversham afirma que “é seu dever se casar. Você não pode viver sempre em função do prazer. Todo homem de boa posição é casado hoje em dia. Os solteiros não estão mais na moda. São um grupo estragado” (WILDE, 2013, pp. 618-619)³⁷.

Em relação a essa questão do casamento, é interessante notar como essa instituição aparece nas obras do autor refletindo os costumes da época. Segundo um manual de boas maneiras voltado para homens de 1897, dois anos após a estreia de *Earnest*, a “antiquada” regra de que um homem deve pedir a mão de sua pretendente ao seu pai, até certo ponto, já não existia mais. Não obstante, é considerado desonroso para qualquer homem propor casamento a uma mulher quando há evidente desaprovação de sua família. O flerte “clandestino” também é considerado desonroso, a não ser em circunstâncias em que a mulher “esteja infeliz ou oprimida e precise de um defensor” (WILDE, 2010, p. 172)³⁸.

Nesse mesmo manual, consta a curiosa informação de que as mulheres mais astutas conseguem fazer com que seus relutantes pretendentes enfim as peçam em casamento e, ao anunciar imediatamente o noivado a seus amigos, isso torna extremamente difícil para o noivo desistir do compromisso (WILDE, 2010, p. 172). Esse fato remete ao enredo de *Earnest* quando percebe-se a urgência de Gwendolen e Cecily em anunciar os seus noivados para a sociedade.

De modo geral, a principal preocupação da era vitoriana em termos morais era com honra e decoro. Até mesmo a suspeita ou possibilidade de alguma conduta imoral era o

between the home, the workplace and all male associations.”

36 “It’s perfectly scandalous the amount of bachelors who are going about society. There should be a law passed to compel them all to marry within twelve months.”

37 “It is your duty to get married. You can’t be always living for pleasure. Every man of position is married nowadays. Bachelors are not fashionable any more. They are a damaged lot.”

38 “Clandestine courtship is also regarded as dishonourable, except in circumstances where the girl is unhappy or oppressed and needs a champion.”

bastante para prejudicar a reputação de alguém. A atitude geral era a de se evitar publicamente qualquer comportamento ou situação que pudesse levar à perda de respeitabilidade e que pudesse gerar escândalo. Essas questões estão todas presentes nas obras de Wilde, como será observado a seguir com um resumo expandido da peça *Earnest* e mais adiante no Capítulo 4.

2.3. A peça *The Importance of Being Earnest*

The Importance of Being Earnest, a peça mais famosa e bem-sucedida (apenas postumamente) de Oscar Wilde, foi levada aos palcos do St. James's Theatre pelo produtor George Alexander, em Londres, com estreia em 14 de fevereiro de 1895. Wilde estava em voga na época em função do sucesso das peças *An Ideal Husband* (1895), *A Woman of No Importance* (1893) e *Lady Windermere's Fan* (1892). A expectativa por uma nova comédia assinada pelo autor era grande.

O manuscrito da peça havia sido terminado em 1894 e o título inicial era *Lady Lancing*. Nessa versão inicial, a obra havia quatro atos, como todas as outras comédias de Wilde. Ao ser entregue para Alexander, o produtor não ficou satisfeito com a estrutura narrativa da obra que parecia muito longa e confusa. Alexander propôs a solução de combinar os Atos II e III, além de cortar algumas cenas; entre elas, uma que apresentava o advogado Gribbsby que tenta prender o personagem Jack/Ernest por dívidas acumuladas em função do seu comportamento extravagante. Gribbsby se apresenta como parte da firma de advocacia “Parker and Gribbsby”, contudo, ele conta a Jack que, na verdade, Parker e Gribbsby são a mesma pessoa. Com o nome de “Gribbsby”, ele trata dos negócios, como “Parker”, se envolve com atividades mais agradáveis.

Wilde compareceu a alguns dos ensaios em preparação para a estreia da peça, embora sua presença às vezes criasse desconforto. O produtor Alexander chegou até a pedir que Wilde se retirasse de um dos ensaios. Mas sua presença era importante, por exemplo, ao escrever falas adicionais quando não havia tempo suficiente para um ator se deslocar no palco. Após a noite de estreia, que foi um sucesso, Wilde ironizou as alterações feitas por Alexander dizendo que, ao ver a obra no palco, de vez em quando ele se lembrava de uma peça que ele escreveu que, por acaso, tinha o mesmo título de *The Importance of Being Earnest* (STURGIS, 2018, p. 584).

Jack Worthing, o protagonista da peça, é uma figura respeitada na comunidade de Hertfordshire, onde é guardião da jovem Cecily Cardew, a neta do falecido Thomas Cardew, que encontrou e adotou Jack quando ele era um bebê. Em Hertfordshire, Jack tem importantes

responsabilidades: ele é proprietário de terras e juiz de paz, com inquilinos, agricultores e toda uma comunidade que depende dele. Há anos, ele finge ter um irmão irresponsável chamado “Ernest”, a figura rebelde da família, que leva uma vida escandalosa e está sempre se envolvendo em problemas que Jack precisa resolver. Na verdade, Ernest é o “álibi” de Jack, uma invenção que permite que ele tenha uma justificativa para desaparecer por diversos dias para seguir, em Londres, o mesmo tipo de comportamento que ele finge condenar em seu irmão imaginário.

Jack está apaixonado por Gwendolen Fairfax, prima de seu melhor amigo, Algernon Moncrieff. Quando a peça se inicia, Algernon, que conhece Jack como Ernest, começa a suspeitar de algo, tendo encontrado uma cigareira de Jack/Ernest inscrita com uma dedicatória da “pequena Cecily” ao “tio Jack”. Algernon suspeita que Jack pode estar levando uma vida dupla, uma prática que ele, também, vivencia e parece considerar normal e indispensável à vida moderna. Algernon finge ter um amigo chamado Bunbury, um doente crônico que mora no campo e sempre requer cuidados e atenção. Algernon diz que precisa prestar assistência a Bunbury sempre que deseja se livrar de alguma obrigação social indesejada.

No início do Ato I, Jack aparece inesperadamente na casa de Algernon e anuncia que pretende pedir Gwendolen em casamento. Algernon o confronta com a cigareira e o obriga a confessar sua farsa, exigindo saber quem são “Jack” e “Cecily”. Jack confessa que seu nome não é realmente Ernest e que é o tutor de Cecily, uma responsabilidade imposta a ele pelo testamento de seu pai adotivo. Jack também conta a Algernon que está pensando em matar seu irmão falso Ernest, já que Cecily tem se interessado muito por ele. Sem querer, Jack descreve Cecily em termos que chamam a atenção de Algernon e o torna ainda mais interessado nela do que já está.

Gwendolen e sua mãe, Lady Bracknell, chegam, o que dá a Jack a oportunidade de pedir Gwendolen em casamento. Jack fica alarmado ao saber que Gwendolen tem uma fixação pelo nome Ernest, que ela diz inspirar “absoluta confiança”. Gwendolen deixa claro que não consideraria se casar com um homem que não se chamasse Ernest.

Lady Bracknell entrevista Jack para determinar se seria um genro adequado e, durante a entrevista, ela pergunta sobre sua família. Quando Jack explica que não tem ideia de quem foram seus pais e que fora encontrado em uma bolsa perdida na estação de trem Victoria Station, Lady Bracknell se escandaliza e proíbe o casamento entre Jack e Gwendolen. Fim do Ato I.

No Ato II, Algernon aparece na propriedade rural de Jack se passando por Ernest. Ao mesmo tempo, Jack chega em casa de luto, tendo decidido acabar com a farsa, e conta que Ernest morreu repentinamente em Paris. Ele fica furioso ao encontrar Algernon na propriedade fingindo ser Ernest, mas não pode desmenti-lo, senão, todo o seu subterfúgio de anos seria revelado.

Algernon, que se encantou com Cecily, a pede em casamento. Ele se surpreende ao descobrir que Cecily é fascinada com a figura que ele representa e que a jovem já os considera noivos. A partir de todas as histórias que Jack contava sobre o suposto irmão, o interesse de Cecily só aumentava o que a levou a inventar um romance entre os dois. Cecily afirma que parte do seu interesse deriva do nome “Ernest”, que, ecoando Gwendolen, inspira “absoluta confiança”.

Algernon vai em busca de Dr. Chasuble, o pároco local, para ser batizado como o novo nome. Enquanto isso, Gwendolen chega para fazer uma visita inesperada a Ernest (Jack). A jovem é conduzida ao jardim, onde encontra Cecily e as duas tomam chá. Inicialmente, Gwendolen acha que Cecily é uma visitante e fica desconcertada ao descobrir que ela está sob a tutela de Ernest (Jack). Gwendolen explica que Ernest nunca mencionou ter uma dependente, e Cecily explica que não é Ernest Worthing o seu tutor, mas seu irmão Jack e, na verdade, ela está noiva de Ernest Worthing. Gwendolen afirma que isso é impossível, pois ela está noiva de Ernest Worthing.

Jack e Algernon chegam durante o confronto entre as duas moças, cada um tendo combinado com o Dr. Chasuble de ser batizado como “Ernest” mais tarde naquele dia. Cecily informa a Gwendolen que seu noivo se chama Jack e Gwendolen informa a Cecily que o seu noivo se chama Algernon. As duas mulheres exigem saber onde está Ernest, já que as duas querem se casar com ele. Jack é forçado a admitir que não existe esse irmão e ambas as mulheres ficam furiosas. Fim do Ato II.

O Ato III se passa na sala de estar da mansão de Jack e se inicia com Cecily e Gwendolen confrontando Jack e Algernon. Cecily pergunta a Algernon por que ele fingiu ser o irmão inexistente de seu tutor. Algernon diz que fez isso para conhecê-la. Gwendolen pergunta a Jack se ele fingiu ter um irmão para ir à Londres vê-la com mais frequência, o que era verdade. As duas se mostram satisfeitas, mas ainda há a questão dos nomes dos pretendentes. Quando Jack e Algernon contam que os dois combinaram de serem batizados naquela tarde, tudo se resolve. Neste momento, a chegada de Lady Bracknell é anunciada.

Lady Bracknell exige saber o que está acontecendo. Gwendolen informa sua mãe de

seu noivado com Jack e Lady Bracknell reitera que uma união entre eles está fora de cogitação. Algernon conta a Lady Bracknell sobre seu noivado com Cecily e a dama começa a investigar e inspecionar as procedências da moça. Jack responde a todas as perguntas de Lady Bracknell com um misto de civilidade e sarcasmo, retendo até o último momento a informação de que Cecily vai herdar uma quantia enorme de dinheiro quando atingir a maioridade. Sabendo disso, Lady Bracknell se torna extremamente interessada na união entre Algernon e Cecily.

Jack informa Lady Bracknell que, como tutor de Cecily, ele se recusa a dar o consentimento ao casamento com Algernon. Lady Bracknell sugere que o casal simplesmente espere até que Cecily atinja a maioridade e Jack ressalta que, segundo os termos do testamento de seu avô, Cecily só atinge legalmente a maioridade aos trinta e cinco anos. Lady Bracknell pede a Jack para reconsiderar, e ele passa a decisão a ela: se ele houver seu consentimento para se casar com Gwendolen, Cecily poderá se casar com Algernon, mas Lady Bracknell se recusa. Ela e Gwendolen estão prestes a partir quando o Dr. Chasuble chega e menciona a governanta de Cecily, Srta. Prism, que é convocada.

Quando a governanta chega e avista Lady Bracknell, ela começa a parecer culpada e apreensiva. Lady Bracknell a acusa de ter deixado a casa de sua irmã com um bebê vinte e oito anos antes e nunca mais ter voltado. Ela exige saber onde está o bebê que seria o sobrinho de Lady Bracknell. A Srta. Prism confessa que não sabe, explicando que ela perdeu o bebê, tendo distraidamente colocado-o em uma bolsa na qual ela pretendia colocar o manuscrito de um romance que havia escrito. Jack pergunta o que aconteceu com a bolsa e a Srta. Prism diz que a deixou em uma estação ferroviária. Jack a pressiona para mais detalhes e sai correndo para buscar a bolsa em que ele havia sido encontrado pelo pai adotivo. Quando a Srta. Prism confirma que a bolsa é dela, Jack acha que ela é sua mãe.

Demora um pouco até que a situação seja resolvida, mas logo entende-se que Jack não é filho da Srta. Prism, mas sim da irmã de Lady Bracknell e, portanto, é o irmão mais velho de Algernon. Além disso, Jack havia sido originalmente batizado de “Ernest John”. Todos esses anos, Jack tem dito a verdade sem intenção: Ernest é de fato o nome dele, assim como Jack, e ele tem um irmão mais novo problemático: Algernon. No final do Ato III, com tudo resolvido e esclarecido, os casais se abraçam.

A força motriz do enredo de *The Importance of Being Earnest* é a duplicidade dos personagens Jack Worthing e Algernon Moncrieff. Conforme apresentado, o personagem cortado da versão final da peça, Parker/Gribsby, também evidencia essa questão. A figura

inexistente de “Ernest” representa um artifício de fuga para Jack e, mais tarde, para Algernon; trata-se de uma maneira para manterem a boa posição que ocupam na sociedade, ao mesmo tempo que desfrutam de comportamentos não condizentes com tal posição. Essa duplicidade sugere o rigor da classe alta inglesa e demonstra os absurdos que seus membros são capazes de fazer para escapar momentaneamente das amarras sociais.

Na obra, o mundo retratado, através de ironia e hipérbole, é um de ordem, de rituais, de dissimulação e de extrema preocupação com honra e tradição. Apesar dos personagens mentirem o tempo todo, a obra é estruturada de uma maneira em que as mentiras todas são verdades. Sanduíches de pepino, bolo e pão com manteiga são motivos de guerra, sendo que sarcasmo e alfinetadas ardilosas são o arsenal bélico.

A recepção crítica da peça na época de sua estreia em 1895 foi, de modo geral, bastante positiva. Mesmo quando os críticos tomaram uma posição mais rígida em relação à obra, não deixavam de reconhecer que ela fazia rir. A peça foi chamada de “absurda”, “extravagante”, “brilhantemente inteligente” (WILDE, 2010, p. 148). As referências e inspirações de Wilde foram reconhecidas e ressaltadas (sobretudo a tradição francesa de teatro *vaudeville*), mas “o humor do Sr. Wilde as transmuta em algo totalmente novo e singular” (WILDE, 2010, p. 149)³⁹. “Ondas de riso” ecoavam pelo teatro (WILDE, 2010, p. 149).

A crítica publicada em 17 de fevereiro de 1895 no jornal *The Observer* ressalta que Wilde criou um novo e mais eficiente modo de se fazer comédia. O autor criou artifícios extravagantes que refletem seu estilo de conversação. Sobre os personagens da peça e ressaltando o caráter surreal do texto, esse mesmo crítico afirma que os “heróis epigramáticos”, são criações tão fantasiosas quanto qualquer palhaço que já existiu (WILDE, 2010, p. 150).

Associando a peça aos princípios do Esteticismo, o crítico William Archer, do jornal *The World* (20 de fevereiro de 1895), afirma que Walter Pater teria achado a peça *Earnest* um belo exemplo de sua posição de que se deve apreciar a arte pela própria arte, já que essa obra “nada imita, nada representa, nada significa, nada é”, exceto uma espécie de “*rondo capriccioso*”, uma composição instrumental repetitiva e de estilo extravagante, “em que os dedos do artista correm com nítida irresponsabilidade para cima e para baixo no teclado da vida” (WILDE, 20210, p. 149)⁴⁰.

Neste capítulo, foram apresentadas informações sobre a vida do autor Oscar Wilde e
39 “Mr Wilde’s humour transmutes them into something entirely new and individual.”

40 “He might have found an example in *The Importance of Being Earnest*, which imitates nothing, represents nothing, means nothing, is nothing, except a sort of *rondo capriccioso*, in which the artist’s fingers run with crisp irresponsibility up and down the keyboard of life.”

dados sobre a sua obra *The Importance of Being Earnest* (1895). A partir do que foi exposto, percebe-se o autor como uma figura complexa que se destacou em muitos aspectos como acadêmico, poeta, escritor e dramaturgo durante seus estudos em Trinity College, em Oxford e ao longo de sua carreira. Como um jovem adulto, Wilde destacou-se na área dos estudos clássicos, tendo ganhado diversas honrarias acadêmicas, e se interessou pela estética e pelo papel da arte na sociedade. Depois de concluir seus estudos formais, Wilde se tornou uma figura proeminente no meio literário e é lembrado como um dos maiores dramaturgos do século XIX. Nos capítulos seguintes, as traduções brasileiras de Wilde serão abordadas e será investigado como o autor circula nos sistemas culturais brasileiros.

3. ANÁLISE DO PROCESSO TRADUTÓRIO

Neste capítulo, o esquema teórico de descrição de traduções literárias de Lambert e Van Gorp (1985/2011) é adotado para analisar as cinco traduções para o português de *The Importance of Being Earnest* em quatro estágios: dados preliminares, macroestrutura, microestrutura e contexto sistêmico. Primeiramente, para uma melhor contextualização dos textos traduzidos, são apresentados os perfis dos tradutores.

3.1. Os tradutores

Nesta seção, os tradutores da peça *The Importance of Being Earnest* são apresentados com dados sobre suas formações acadêmicas, atividades profissionais e outras traduções que realizaram.

3.1.1. Guilherme de Almeida e Werner J. Loewenberg

O primeiro recurso verificado para se obter dados sobre os tradutores em questão foi o Dicionário de Tradutores Literários no Brasil (DITRA)⁴¹, um dos resultados do projeto “Tradução, Tradição e Inovação: o papel das traduções do alemão, espanhol, francês, italiano e latim no sistema literário brasileiro (1970-2005)”, do Grupo de Pesquisa “Literatura Traduzida”, e tem como objetivo fazer um levantamento dos tradutores literários no Brasil e traçar os seus perfis, tendo em vista oferecer visibilidade a este agente “que continua persistentemente subvalorizado, apesar do importantíssimo papel que desempenha na formação e no funcionamento de nosso sistema literário”. A publicação online é de responsabilidade do Núcleo de Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

Dentre os sete tradutores abordados neste projeto de pesquisa, apenas Guilherme de Almeida e Sonia Moreira possuem verbetes no Dicionário e essas informações estão apresentadas a seguir, complementadas pelos dados disponíveis sobre o autor/tradutor no site do museu instaurado em sua homenagem, a Casa Guilherme de Almeida⁴².

O tradutor nasceu em 24 de julho de 1890, em Campinas, São Paulo. Seu pai, jurista,

41 Disponível em: <<https://www.dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/GuilhermedeAndradedeAlmeida.htm>>. Acesso em: 06 de janeiro de 2023.

42 Disponível em: <<http://www.casaguilhermedealmeida.org.br/casa-guilherme-de-almeida/index.php>>. Acesso em: 06 de janeiro de 2023.

queria que o filho fosse juiz, desembargador ou diplomata, mas Guilherme preferiu outros caminhos e atuou principalmente como tradutor, poeta, ensaísta, jornalista, crítico de cinema e heraldista (criou os brasões das cidades de São Paulo, Petrópolis, Londrina, entre outras, além do Distrito Federal).

Guilherme de Almeida passou os primeiros anos da infância no interior de São Paulo e, em 1903, sua família se mudou para a capital do estado. Em 1912, aos 22 anos, o jovem Guilherme concluiu o curso da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco e atuou como promotor público nas cidades de Apiaí e Mogi-Mirim. De volta à capital São Paulo em 1914, trabalhou com seu pai até o ano de 1923, quando passou a se dedicar prioritariamente à atividade de literato.

Sua estreia na literatura aconteceu com as peças teatrais *Mon Couer Balance* e *Leur Ame*, escritas em francês em parceria com Oswald de Andrade e publicadas com o título de *Théâtre Brésilien* (1916). Essas peças, que também marcam o início da carreira de Oswald de Andrade, eram uma comédia em 4 atos (*Mon Couer Balance*) e um drama em 3 atos e quatro quadros (*Leur Ame*). Os direitos de tradução das peças foram reservados aos próprios autores.

No ano seguinte, em 1917, aconteceu sua estreia no gênero poesia, ao qual mais se dedicou e que o tornou famoso, com o livro de título “*Nós*”. Outras publicações vieram nos anos seguintes, incluindo *A dança das horas* (1919), *Messidor* (1919), *Livro de Horas de Soror Dolorosa* (1920), *Era uma vez* (1922), entre outras. Sobre a poética do autor, Paulo Rónai (2018, p. 57) destaca que pode resumir a obra de Almeida em quatro palavras: unidade, serenidade, simplicidade e flexibilidade:

quase todos os volumes do poeta, ou talvez todos, contém poesia de amor, ou melhor, formam um único poema de amor. As nuances deste sentimento dominante, da alegria contida à saudade resignada, são expressas com a discrição de um pudor e um bom gosto inatos. A abundância de recursos formais do autor faz com que as inúmeras variações em torno do seu grande assunto não nos pareçam monótonas. [...] A simplicidade, anunciada desde o primeiro poema do volume de estreia, é outra qualidade principal desta poesia. Essa simplicidade, graças à qual o poeta conseguiu tão ampla repercussão, não é a expressão de uma tosca ingenuidade: representa, pelo contrário, o resultado de uma sensibilidade apurada e de uma equilibrada cultura. [...] O nosso poeta move-se, afinal, com incrível facilidade dentro de todos os estilos, sabendo reproduzir com igual autenticidade a pureza da canção grega, o hierático despojamento do haicai, a paixão encerrada na ingênua disciplina dos velhos cancioneiros, o fogo escondido por trás do jogo dos conceitos camonianos, a musicalidade de Verlaine.

Em 1922, Guilherme de Almeida participou da organização da Semana de Arte Moderna, um dos marcos culturais mais importantes do Brasil, que aconteceu nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro desse ano no Teatro Municipal de São Paulo. O evento contou com

representantes da música, da literatura e artes plásticas que expuseram seus trabalhos ao público. Em 1923, o poeta se casou com Belkiss Barroso do Amaral e o casal se mudou para o Rio de Janeiro por dois anos. Mais obras poéticas foram publicadas nessa época: *Meu, Raça, Encantamento* e *A flor que foi um homem (Narciso)*: as quatro obras de 1925.

Em 1928, Guilherme de Almeida foi eleito para a Academia Paulista de Letras e, em 1930, para a Academia Brasileira de Letras. Mais tarde, em 1959, foi eleito “Príncipe dos Poetas Brasileiros” por votação em concurso realizado pelo jornal Correio da Manhã (RJ). Almeida ficou à frente de autores como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Vinícius de Moraes, Mário Quintana, Cecília Meireles, etc.

Em relação às obras que traduziu, de acordo com os dados do DITRA, elas são diversas e incluem trabalhos de autores de língua alemã, espanhola, francesa, grego antigo e inglês como Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Jean-Paul Sartre, Wilhelm Busch, Hans Christian Andersen, Antonio Buero Vallejo, Simon Tygel e Sófocles.

A tradução de poesia foi uma de suas principais atividades e Guilherme de Almeida chamava a tradução poética de “re-produção” e, para ele, essa não era uma atividade secundária ou marginal:

re-produzir quer dizer produzir de novo, ou seja, sentir, pensar e dizer com o autor [...] versos - quase todos - que eu sempre soube de cor e que, de tão ditos e reditos, citados e recitados ao acaso das minhas vadições, pouco a pouco se foram tornando uma fôrma para a forma do meu próprio sentimento e do meu pensamento próprio, até que eu me surpreendi repetindo-os como coisas minhas, na língua que é a minha (apud LARANJEIRA, 1993, p. 36).

Ele ainda destaca que “jamais tentei traduzir poesia. Traduz-se prosa e eu mesmo o fiz várias vezes. Tomar um poema, mirá-lo e remirá-lo, absorvê-lo para depois — às vezes muito depois — rerepresentá-lo em outra língua, autônomo, eis a única operação idiomática possível em poesia” (apud LARANJEIRA, 1993, p. 36).

Almeida faleceu em 11 de julho de 1969 em sua casa da Rua Macapá, no Pacaembu, em São Paulo, onde residia desde 1946. Adquirida pelo Governo do Estado na década de 1970, a residência do poeta tornou-se o museu biográfico e literário Casa Guilherme de Almeida, inaugurado em 1979, que abriga hoje um Centro de Estudos de Tradução Literária.

Em relação a seu cotradutor, Werner Loewenberg, é interessante notar que, no prefácio da sua tradução conjunta de *Earnest*, o crítico Décio de Almeida Prado, ao escrever o prefácio, trata o texto como se fosse apenas de Almeida:

Oscar Wilde traduzido por Guilherme de Almeida – não estaremos diante de um desses encontros predestinados, necessários à boa ordem das coisas literárias, que só nos surpreendem por terem ocorrido tão tarde? Que escritor,

no Brasil, mais wildiano, mais sensível a todas as formas de elegância, da elegância social à elegância artística, mais solicitado pela graça absurda do paradoxo, que o autor de *Nós?* (...) Se alguém tinha a obrigação moral – moralidade artística, claro está – de traduzir Oscar Wilde, era certamente Guilherme de Almeida (WILDE, 2005, p. 13).

Loewenberg é citado nesse prefácio apenas em uma nota de rodapé em que o crítico escreve que “conheço suficientemente Werner Loewenberg para saber que ele me perdoará se o seu nome, ofuscado pelos de Oscar Wilde e Guilherme de Almeida, pouco aparecer neste prefácio” (WILDE, 2005, p. 13).

Sobre a sua origem, sua família está citada no livro *Namen und Schicksale der jüdischen Opfer des Nationalsozialismus aus Eschwege* (KOLLMANN, KÖNIG; 2012), “Nomes e destinos das vítimas judias do nacional-socialismo de Eschwege”. De acordo com essa publicação, Werner Jonas Loewenberg, natural da Alemanha e naturalizado brasileiro, nasceu em 31 de dezembro de 1920, filho de Erich Joachim Loewenberg e de Hedwig Loewenberg, de origem judaica. Seu pai era farmacêutico e dono de uma farmácia na cidade de Heidelberg, no sudoeste da Alemanha, desde 1918. Após sofrer perseguição, Erich vendeu seu negócio em 1935 e, em 1937, decidiu emigrar com sua esposa e os dois filhos, Werner e Doris, para a cidade de São Paulo, Brasil.

Através de consultas aos diários oficiais do estado de São Paulo, percebe-se que Werner residiu a maior parte de sua vida neste estado, na cidade de São Paulo. Foi economista e atuou principalmente na área industrial, chegando a ocupar importantes cargos como o de assessor econômico da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP).

Sua relação com o meio artístico parece se originar nos anos de 1950, quando trabalhou para a Companhia Cinematográfica Vera Cruz como assistente pessoal do produtor italiano Franco Zampari, o fundador da empresa. A Vera Cruz foi um relevante estúdio cinematográfico brasileiro que produziu e distribuiu filmes entre 1949 e 1954. Segundo Wanda Jorge (2004),

o modelo que inspirou a criação da Vera Cruz foi Hollywood, mas a mão-de-obra qualificada foi importada da Europa. Mais de 25 nacionalidades chegaram a trabalhar na companhia. A dupla [Francisco Ciccilo Matarazzo Sobrinho e Franco Zampari] de origem italiana sonhava trazer para o ABC paulista a posição ocupada pela carioca Atlântida. Para dar início ao projeto, Ciccilo cedeu parte do terreno de sua granja, em São Bernardo do Campo (SP), para erguer os estúdios da Cia. Cinematográfica, que durou até 1954. Um grande estúdio foi montado, com dimensões que impressionam até os dias de hoje. Numa área de 100 mil metros quadrados e um investimento de 7,5 milhões de cruzeiros – uma fortuna para a época – os estúdios receberam equipamentos importados, os melhores disponíveis no exterior.

Como ressalta Jorge (2004), de 1949 a 1954, a Vera Cruz realizou um total de 22 filmes de longa-metragem. Apesar de ter durado pouco, a qualidade técnica e artística da companhia eram notáveis e seus filmes foram premiados internacionalmente. Em 1954, a Companhia Vera Cruz começou a entrar em declínio. Entre os motivos de sua decadência está a ausência de um sistema próprio de distribuição, a dificuldade de colocar o filme brasileiro no competitivo mercado internacional e a concorrência desigual com os filmes estrangeiros no Brasil.

Há um caso interessante envolvendo Werner Loewenberg atuando como intérprete de Franco Zampari relatado por Rex Endsleigh, um dos técnicos estrangeiros contratados por Zampari para a produção do filme *Caiçara* (1950):

[...] um belo dia o Zampari manda chamar a gente – todo mundo que trabalhava na sala de montagem – para ir ao escritório da Rua Major Diogo falar com ele. Nós fomos. Ele começou por nos explicar, por meio do seu secretário, Werner Loewenberg, que infelizmente não falava inglês – o que não era verdade, e nós sabíamos disso; mas sem um intérprete a cena que ele nos preparava perderia em dramaticidade. Estávamos todos em pé na sua frente, ele sentado atrás da escrivaninha, e o secretário entre nós e ele, traduzindo. Zampari então fez um discurso extremamente emocionado sobre a significação da Vera Cruz e da nossa presença lá, falou horas da necessidade de este primeiro trabalho (*Caiçara*) ser o melhor possível, nos preveniu quanto ao fato de que havia uma data marcada para a estreia, de que o filme estava atrasado não sei quantos meses, mas apesar disso ele tinha toda confiança em nós, etc., etc., e concluiu: “Agora...” – e o Werner traduzindo: “But...”, “se este filme não ficar pronto...”, “if the film is not ready...”, sei lá quando, no dia 27 de agosto, “on the 27th...”, “io...”, “I...”. Pausa. O Franco então se levanta, abre uma gaveta da escrivaninha, tira de dentro um enorme revólver, e quando nós pensamos que íamos ser ameaçados de morte, encosta o revólver no ouvido e berra dramaticamente: “Io mi mato!” O Werner olha pra ele, depois olha pra nós, e conclui impassível: “I will kill Myself!...” (GALVÃO, 1981, p. 122).

Franco Zampari, o fundador da Vera Cruz, foi também o responsável pela criação da companhia teatral Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), para a qual Loewenberg e Almeida realizaram a sua tradução de *Earnest* em 1950.

Entre outras de suas obras traduzidas, de acordo com consulta no catálogo da Biblioteca Nacional, estão *Ditos e Desditos* (1988), de Karl Kraus, e a peça teatral *Sortilégios de amor* (1961), de John Van Druten.

Loewenberg faleceu em 1994, aos 74 anos.

3.1.2. Oscar Mendes

Oscar Mendes Guimarães nasceu em 25 de julho de 1902, em Recife, Pernambuco. Após concluir seus estudos em direito, mudou-se para Minas Gerais em meados da década de 1920, onde exerceu as profissões de jornalista, magistrado, crítico literário, tradutor e

professor.

O tradutor atuou em diversos jornais, revistas e periódicos. Em mais de meio século de crítica literária, Mendes discorreu sobre os mais variados autores nacionais e estrangeiros, entre eles Baudelaire, Papini, Pirandello, Machado de Assis e José de Alencar. Em 1967, recebeu o título de cidadão honorário de Belo Horizonte⁴³. Em 1968, recebeu o título de Cidadão Honorário do Estado de Minas Gerais⁴⁴. Nesse mesmo ano, recebeu o prêmio Machado de Assis, da Academia Brasileira de Letras, sobretudo por sua obra crítica.

Foi membro da Academia Mineira de Letras e do Conselho Estadual de Cultura. Fundou a Universidade Católica de Minas (atual PUC-Minas) junto ao Dom Antônio dos Santos Cabral. Tem oito livros publicados e mais de 100 traduções. Foi redator-chefe e diretor do jornal católico *O Diário*, que teve grande influência em Minas Gerais.

Entre os autores que traduziu estão Emily Brontë, Edgar Allan Poe (obra completa), Oscar Wilde (obra completa), Graham Greene, Charles Dickens, Jacques Maritan, Bernard Shaw, Daphne Du Maurier, Dostoiévski, Tolstói, Garcia Lorca, Virginia Wolf e Shakespeare.

Entre seus livros autorais estão obras como *A alma dos livros* (1932), *Alguns escritores católicos ingleses* (1947), *Papini, Pirandello e outros* (1941), *Poetas de Minas* (1970), *Seara de romances* (1982) e *Estética literária inglesa* (1983).

Oscar Mendes faleceu na cidade de Belo Horizonte, em 4 de novembro de 1983, aos 81 anos.

3.1.3. Eduardo Tolentino e Brian Penido Dutt-Ross

Eduardo Tolentino, nascido no Rio de Janeiro, em 1954, é diretor teatral e um dos fundadores do Grupo TAPA (Teatro Amador Produções Artísticas).

Em entrevista concedida ao Centro Brasileiro de Teatro para infância e Juventude⁴⁵, Tolentino detalha sua formação: entrou na Faculdade de Economia na PUC do Rio de Janeiro e frequentou um curso de ciências sociais polivalente, onde havia aulas de história, geografia, comunicação, etc. Acabou se diplomando em jornalismo. Para comemorar o fim do primeiro ano de faculdade, seus colegas tiveram a ideia de encenar uma peça teatral infantil: *A menina e o vento*, de Maria Clara Machado.

43 De acordo com a lei municipal de Belo Horizonte n. 1346, de 18 de abril de 1967. Disponível em <<https://leismunicipais.com.br/a/mg/b/belo-horizonte/lei-ordinaria/1967/134/1346/lei-ordinaria-n-1346-1967-concede-o-titulo-de-cidadao-honorario-de-belo-horizonte-ao-professor-oscar-mendes-guimaraes-1967-04-18>>. Acesso em: 09 de janeiro de 2023.

44 De acordo com a lei estadual n. 4783, de 29 de maio de 1968. Disponível em <<https://leisestaduais.com.br/mg/lei-ordinaria-n-4783-1968-minas-gerais-concede-o-titulo-de-cidadao-honorario-do-estado-de-minas-gerais-ao-professor-oscar-mendes-guimaraes>>. Acesso em: 09 de janeiro de 2023.

45 Disponível em <<https://cbtij.org.br/eduardo-tolentino/>>. Acesso em 07 de janeiro de 2023.

Em 1974, Tolentino fundou, no Rio de Janeiro, o Teatro Amador Produções Artísticas - TAPA, para o qual dirigiu a peça infantil *Apenas um Conto de Fadas*, de sua autoria. Atualmente, o grupo se dedica principalmente à montagem de clássicos: entre os autores encenados estão Shakespeare, Bernard Shaw, Anton Tchekhov, Tennessee Williams, August Strindberg, Oscar Wilde, Nicolau Maquiavel e Luigi Pirandello. O grupo também encena obras de importantes autores brasileiros, como Arthur de Azevedo, Nelson Rodrigues e Jorge Andrade. Geralmente, são os próprios atores e diretores que traduzem as peças estrangeiras apresentadas.

Brian Penido Dutt-Ross é ator, diretor, tradutor e professor de teatro. Se formou em engenharia e cursou mestrado em matemática no IMPA (Instituto de Matemática Pura e Aplicada, RJ), mas acabou optando por seguir carreira nas artes cênicas. Também é membro do Grupo TAPA desde 1982.

Brian percorreu, como ator, praticamente toda a história do teatro brasileiro: dos autores do século XIX, como Martins Pena, França Jr. e Artur Azevedo até Nelson Rodrigues, João Cabral de Melo Neto, Jorge Andrade e Plínio Marcos. Do repertório clássico, atuou em peças de Shakespeare, Molière, Bernard Shaw, Maquiavel, Tchecov, Oscar Wilde, Strindberg e Pirandello, entre outros. Também atuou como professor na Escola de Atores Wolf Maya.

Segundo Giselle Alves Freire (2019), que descreveu a tradução colaborativa realizada pelo Grupo TAPA, esse processo é realizado em 6 principais etapas: a primeira consiste em uma tradução literal produzida por cada ator/tradutor. Se trata de uma primeira versão rascunho do texto, sendo que esse passo é fundamental para o trabalho do grupo. Segundo Brian Penido Dutt-Ross (apud FREIRE, 2019, p. 78), nesta etapa, o ator faz um trabalho de compreensão de personagem e da situação da cena.

A segunda etapa desse processo consiste na revisão dessas traduções por uma consultora. No estudo de caso realizado por Freire (2019), essa consultora foi a professora Maria Sílvia Betti (USP), que atua principalmente na área de teatro norte-americano. Conforme Freire (2019, p. 78), Betti grifava as alterações que fazia e colocava notas de rodapé com explicações e “comentários que eram verdadeiras aulas sobre a cultura norte-americana e o teatro”.

A terceira etapa é a revisão feita pelos atores/tradutores das correções da consultora. Cada ator/tradutor tem autonomia para aceitar ou contestar as alterações sugeridas. A seguir, a quarta etapa se trata de uma revisão em grupo com a presença de Eduardo Tolentino e Brian Penido Dutt-Ross. Segundo Freire (2019, p. 80), “essa foi a etapa de maior aprendizado para o

grupo”. Nesse encontro, discutia-se “incansavelmente” os apontamentos da consultora e as novas sugestões dos atores/tradutores. Segundo a professora Maria Sílvia Betti, de acordo com Freire (2019, p. 80), “todo mundo opinava, algumas pessoas gostavam de algumas soluções; outras, gostavam de outras. Eu acho que começou a haver, até, algumas vezes, certas brigas, disputas entre as pessoas”.

Nesses casos de desavenças, Eduardo e Brian atuavam como mediadores. Quando o grupo não entrava em acordo, Eduardo tomava a decisão final: “essa atitude de [Eduardo] parecia natural, todos consentiam, respeitava-se a hierarquia estabelecida no grupo”. Além disso, nessa quarta etapa, “longa e trabalhosa”, “o grupo consultava diversos dicionários, físicos e digitais, cotejava outras traduções e fazia pesquisas na internet e com parceiros que tinham conhecimento sobre as questões que eram levantadas” (FREIRE, 2019, p. 80).

A quinta etapa consiste em leituras dramáticas dos textos traduzidos em que se busca testar “o texto na boca do ator”. Como ressalta Freire (2019, p. 81),

somente quando o texto era levado ao palco, na boca do ator, detalhes aparentemente insignificantes conseguiam ser corrigidos. [...] o diretor [Brian Penido Dutt-Ross] costumava corrigir as traduções de respostas curtas em inglês, como “yes”, que às vezes não devem ser traduzidas por “sim”, pois normalmente em português responde-se a uma pergunta com o verbo em que ela foi feita. Por exemplo: “Você quer bolo?”, em português, na maioria das vezes, a resposta seria: “quero”; e não: “sim”.

A sexta e última etapa é a revisão final do texto antes de submetê-lo à editora para publicação. Por conta dos prazos de entrega, nem sempre resolviam todos os problemas e dificuldades, mas Eduardo reconhece que não há solução ideal para tudo e que o processo de tradução pode ser retomado pelas próximas gerações.

3.1.4. Sonia Moreira

De acordo com dados do DITRA⁴⁶ e da Plataforma Lattes⁴⁷, Sonia de Sousa Moreira nasceu em 27 de dezembro de 1967 no Rio Janeiro. É bacharel em Tradução Inglês-Português (1991) e licenciada em Letras-Português (1995) pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, mesma universidade em que realizou seu mestrado em Literatura Brasileira (1998).

Sua prática tradutória começou enquanto cursava a graduação em Tradução na universidade. Em uma disciplina do curso, teve a possibilidade de traduzir um artigo do estudioso norte-americano Stanley Fish que mais tarde foi publicado pela revista *paLavra*, do

⁴⁶ Verbete sobre a tradutora disponível em: <<https://www.dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/SoniaMoreira.htm>>. Acesso em 07 de janeiro de 2023.

⁴⁷ Currículo Lattes disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/4593475421273402>>. Acesso em: 09 de janeiro de 2023.

departamento de Letras da PUC-Rio. Sua primeira tradução literária também surgiu dos trabalhos universitários: a tradução do livro *Transparent Things*, de Vladimir Nabokov.

O interesse de Sonia pela tradução veio do gosto pela leitura e da paixão pela literatura. Atualmente, sua principal atividade profissional é a tradução. Traduz principalmente livros de ficção para a editora Companhia das Letras, mas já traduziu também livros de não-ficção nas áreas de estudos bíblicos, psicologia, ciências sociais e história.

Já traduziu obras de P. D. James (*Morte em Pemberley*), Carson McCullers (*O coração é um caçador solitário*), James Salter (*Um esporte e um passatempo*), Vladimir Nabokov (*Coisas transparentes*), Paula Fox (*A costa oeste*), Jonathan Franzen (*Tremor*), Jack London (*Caninos Brancos*), Tennessee Williams (*49 Contos*), entre outras.

3.1.5. Petrucia Finkler

Petrucia Finkler Ferreira é jornalista, autora, dramaturga, tradutora, atriz, astróloga e psicoterapeuta. Formou-se em jornalismo, em 1997, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Até 2001, era conhecida como jornalista, apresentadora e repórter de televisão no Rio Grande do Sul, mas, nesse ano, decidiu mudar-se para Chicago, nos Estados Unidos, onde morou até 2010. No país, estudou teatro e dramaturgia, atuou em peças e filmes independentes, e também escreveu para duas companhias de teatro.

Como tradutora, Finkler colaborou principalmente com a editora L&PM. Entre as suas traduções publicadas, estão diversas obras de Agatha Christie (*Os 13 problemas, A terceira moça, O detetive Parker Pyne, A maldição do espelho, Aventura em Bagdá*, etc.), *Os gatos*, de Patricia Highsmith, *Guia Cambridge de Shakespeare*, de Emma Smith, *Coração Envenenado*, de S.B. Hayes, e *Terapia*, de David Lodge.

Sobre sua tradução do *Guia Cambridge de Shakespeare* (2014), a tradutora destaca que foi “um desafio e tanto”. Por gostar muito do dramaturgo inglês, Finkler mergulhou “em tudo para poder fazer um bom trabalho com o guia”. Ela destaca que realizar a tradução dos sonetos 18 e 116 foi particularmente difícil, já que “não podíamos usar nenhuma das traduções existentes pois não se adequavam às rimas internas e métrica que a autora assinalava dos originais”⁴⁸.

3.2. O esquema descritivo de Lambert e Van Gorp

Nesta seção, o esquema descritivo de Lambert e Van Gorp (1985) é aplicado para

48 Informações de acordo com a própria tradutora disponíveis em: <https://www.instagram.com/p/CYpI7aiPtY3/>. Acesso em 07 de janeiro de 2023.

analisar as cinco traduções da peça *The Importance of Being Earnest*, de Oscar Wilde. Esse esquema possibilita uma análise gradual em que cada estágio contribui abordando diferentes aspectos das publicações.

3.2.1. Dados preliminares

A tradução conjunta de Guilherme de Almeida e Werner Loewenberg, a primeira tradução publicada dessa obra no Brasil, foi realizada primeiramente para os palcos no ano de 1950. Como será apresentado com mais detalhes no estágio deste esquema que aborda o contexto sistêmico, essa tradução teve sua estreia em São Paulo encenada pela Companhia Permanente do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). A sua versão em livro utilizada para a análise nesta tese consiste na quarta edição desse texto, com publicação em 2005 pela editora Civilização Brasileira.

A capa da tradução (Figura 1, a seguir) consiste em um fundo amarelo com ilustrações de flores ampliadas. O título da obra aparece em destaque, “*A importância de ser Prudente*”, em letras maiúsculas de cores vermelha e laranja. O nome do autor aparece menor junto ao título. No canto inferior direito, há o nome e o logotipo da editora Civilização Brasileira e a indicação do gênero “teatro” da obra.

Figura 1 – Capa da tradução de Guilherme de Almeida e Werner Loewenberg (2005)



Fonte: WILDE (2005).

Na contracapa, há um curto trecho da peça contendo um diálogo entre os personagens “Algernon” e “João”. A capa e o projeto gráfico da edição são de responsabilidade de Evelyn Grumach e João de Souza Leite.

Nas “orelhas” do livro (as dobras da capa e da contracapa), há dois textos: o primeiro ressalta características gerais da obra e o segundo (mais curto) contém dados biográficos sobre o autor. No texto sobre a obra, é dito que a peça é “um dos trabalhos mais representativos” de Wilde e “uma das melhores comédias do teatro britânico”. Destaca-se também que “esta excelente tradução da obra” foi “reeditada pela Civilização Brasileira depois de quarenta anos”. Segundo o autor do texto (não identificado), “o humor caracteristicamente britânico está presente do início ao fim da peça”; o autor Wilde “deu à ribalta inglesa as melhores comédias desde Sheridan, cheias de excelentes situações, repletas de estilo brilhante, de suave graça”. Há ainda a menção de Walter Pater, que “evidentemente” influenciou Wilde, e do fato do autor proclamar-se socialista “embora se preocupasse mais com a liberdade artística do que com a igualdade social”.

Entre os dados biográficos apresentados sobre o autor, há informações sobre o local em que nasceu, onde estudou, onde morou e sua atuação profissional. Destaca-se que “de 1892 a 1895 alcançou retumbante sucesso com suas peças, mas sua orientação sexual levou-o repentinamente à ruína: condenado a dois anos de prisão por homossexualismo [sic]”. Há menção às obras “*Balada do cárcere de Reading*” e “*De Profundis*”.

Já, nas páginas do livro, os demais elementos que acompanham o texto são: uma lista contendo outras obras de Wilde publicadas no Brasil; página de título onde há os nomes dos tradutores e do responsável pelo prefácio (Décio de Almeida Prado), além da informação de que essa seria a quarta edição da obra, o logotipo da editora, seu local de atuação (Rio de Janeiro) e a data da edição (2005). Em seguida, há a página com informações de catalogação, onde consta que o copyright desta tradução brasileira é do ano de 1960, quando foi primeiramente publicada pela editora Civilização Brasileira. Após a página de catalogação, há um sumário indicando as páginas iniciais do prefácio e dos três atos da peça. Na página seguinte, há o título da tradução “*A importância de ser Prudente*”, indicando o início da peça.

Os elementos seguintes, que são comuns em obras teatrais publicadas em formato de livro, consistem em uma lista contendo os nomes dos personagens principais da narrativa (página 9) e outra lista contendo os locais onde cada ato acontece e a época da peça (página 11). Geralmente, após esses elementos, começa o texto da obra em si, como será observado nas demais traduções descritas posteriormente. Contudo, nesta edição da tradução de Guilherme de Almeida e Werner Loewenberg, após as listas citadas, há o prefácio de Décio de Almeida Prado inserido onde espera-se começar o texto do autor Wilde.

No prefácio, como já destacado, Almeida Prado considera a tradução como se fosse

apenas de Guilherme de Almeida, minimizando a contribuição de Loewenberg para o texto. De acordo com o crítico literário, era grande a afinidade artística entre Wilde e Guilherme: “vê-se o lugar que o escritor irlandês ocupava no espírito e no coração do escritor paulista”, sendo que “se alguém tinha a obrigação moral [...] de traduzir Oscar Wilde, era certamente Guilherme de Almeida” (WILDE, 2005, p. 13). Segundo Almeida Prado, Guilherme “deveria traduzir não só este mas todos os grandes escritores de todos os tempos” já que “ele não é um tradutor: é o tradutor, o modelo, o protótipo” (WILDE, 2005, p. 14).

É interessante notar que Almeida Prado reconhece a importância da tradução e a habilidade de Guilherme de Almeida para realizar essa atividade, contudo, o crítico também põe em dúvida a qualidade do texto traduzido:

as comédias de Oscar Wilde só podem ser representadas com perfeição por atores ingleses: os de outros países não possuem, no mesmo grau, a capacidade de combinar o formalismo e a displicência, o artifício e a naturalidade. Não acontecerá porventura coisa semelhante com o texto, ao ser transposto para língua diversa? É possível que sim. Conta um amigo de Oscar Wilde que havia menos afetação na sua maneira de ser do que geralmente se pretende: “um abanar de mãos descontava a significação literal de algumas de suas tiradas que pareciam forçadas e pretensiosas se repetidas ou impressas”. É esse abanar de mãos, tão claro no texto inglês para quem o souber adivinhar, que tradução alguma jamais poderá transmitir: haverá sempre o perigo de parecer retorcido o que fora expresso primitivamente no mais límpido e correntio dos estilos. Faltará em suma, aqui e ali, por melhor que seja a tradução, a maravilhosa simplicidade do original (WILDE, 2005, pp. 19-20).

Conforme apresentado no Capítulo 1, percebe-se no prefácio do crítico o mesmo posicionamento negativo adotado por vários escritores e estudiosos em relação à prática tradutória. De acordo com esse posicionamento, a prática da tradução é entendida enquanto algo que serve apenas para destruir e descaracterizar o texto de partida. Nas palavras de Almeida Prado, a tradução “retorce” o “límpido” e “correntio” estilo do texto, sendo que, em relação à encenação das obras de Wilde, “só podem ser representadas com perfeição por atores ingleses”.

Além de discorrer sobre a tradução, o crítico também menciona alguns dos aspectos mais relevantes da narrativa de Wilde, posicionando o autor em uma tradição que cria “uma atmosfera lúdica, com a leveza e a gratuidade imprescindíveis para que a fantasia imponha as suas leis e a obra de arte possa existir e valer por si mesma” (WILDE, 2005, p. 16). Segundo Almeida Prado, nas peças que seguem essa linha “predominam os mesmos quiproquós, os mesmos jogos de palavras e *witticisms*, a mesma bufoneria, o mesmo soberano desprezo pela realidade” (WILDE, 2005, p. 17). Nesses aspectos, Wilde é comparado ao dramaturgo

William Shakespeare: “o universo de *A importância de ser Prudente* é quase tão remoto e improvável quanto o de *Sonho de uma noite de verão* ou *Noite de reis*” (WILDE, 2005, p. 17).

Após o prefácio, que tem um total de oito páginas, inicia o primeiro ato da obra de Wilde. A peça segue até o fim do terceiro ato e o último elemento presente na publicação é uma página contendo as informações de tipografia e impressão do livro. Não há notas ou materiais elaborados pelos tradutores na edição consultada, mas, conforme será apresentado mais adiante, Guilherme de Almeida comentou sobre o processo tradutório dessa peça na imprensa brasileira.

A segunda tradução abordada nesta tese, a de Oscar Mendes, está presente em uma coletânea contendo as peças *O leque de Lady Windermere*, *Um marido ideal* e *A importância de ser Prudente*. Embora seja uma publicação de 1975, o livro é um recorte da *Obra Completa* de Wilde publicada em 1961 pela mesma editora: Companhia José Aguilar. A Figura 2, a seguir, apresenta a capa dessa edição. O nome do autor Oscar Wilde recebe destaque, com os títulos de duas das três peças do livro logo abaixo (a peça *Um marido ideal* não é citada na capa). O nome da editora está na parte inferior e a ilustração consiste em um par de luvas brancas e algumas pétalas de flores contra um fundo preto.

Figura 2 – Capa da tradução de Oscar Mendes (1975)



Fonte: WILDE (1975).

Na contracapa, há outra ilustração retratando Wilde e um texto contendo informações

gerais sobre o autor e suas obras. Sobre a peça *Earnest* analisada nesta tese, há a menção de que é “seu maior êxito, no gênero, e considerada pela crítica, desta vez quase unânime, como uma obra prima do teatro inglês. A peça é um verdadeiro fogo de artifício, de graça, de enredo, de pilheria, de sátira, de irreverência, de contrastes cômicos e contrassenso” (WILDE, 1975, contracapa).

A primeira página do livro traz o título da série em que a obra foi publicada e o volume desta edição: “Biblioteca Manancial”, volume 37. Entre as demais obras publicadas com esse selo, estão produções brasileiras e traduções: obras de João do Rio, Bernardo Guimarães, Edgar Allan Poe, Dostoiévski, Frederico Garcia Lorca, etc. Em seguida, há a ficha catalográfica e, após, a página de título com o nome de Wilde, o título das três peças, os créditos das ilustrações para Luis de Ben e a indicação de que Oscar Mendes é responsável pela tradução e pelas notas introdutórias do livro e de cada peça. Há ainda a informação de que “os textos do autor, bem como os subsídios críticos incluídos neste volume foram extraídos da primeira edição da Obra Completa, publicada por esta editora no volume número cinco da Biblioteca Universal Aguilar e organizada totalmente por Oscar Mendes” (WILDE, 1975, p. 5).

Em seguida, há um sumário e uma nota introdutória escrita por Oscar Mendes. O tradutor ressalta que “as peças que se seguirão [...] formarão o teatro característico de Wilde: os diálogos brilhantes, a cintilar de paradoxos, as cenas repletas de expectativas e surpresas, a ironia ferina, as réplicas espirituosas, a crítica social impiedosa” (WILDE, 1975, p. 7). Sobre a peça *Earnest*, Mendes destaca que foi o “canto de cisne” do autor, ou seja, sua última grande obra antes de falecer poucos anos depois: “a tragédia que iria destruir-lhe a carreira e levá-lo à ignomínia da prisão já se adensava sobre ele” (WILDE, 1975, p. 8). O tradutor continua:

o brilho daquele sol iria ser dentro em breve ofuscado, seu nome vilipendiado, seu talento negado, suas peças relegadas ao olvido. Mas não se consegue sufocar por muito tempo o verdadeiro talento, a força criadora de um motivo de destruição do artista passou a ser admitido por lei. Oscar Wilde voltou a ser lido, a ser representado e aplaudido pelas mais diversas plateias do mundo (WILDE, 1975, p. 8).

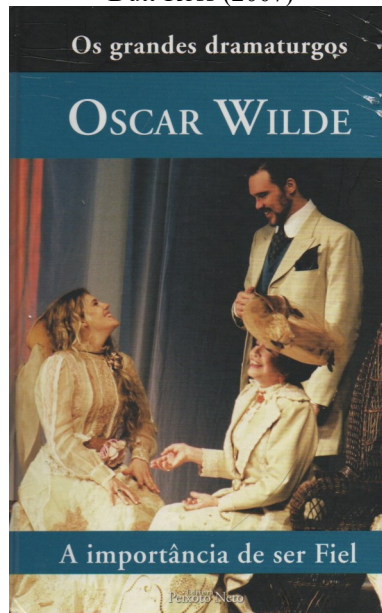
Após a nota em questão, a peça *O leque de Lady Windermere* se inicia. Após, há a peça *Um marido ideal* e, por fim, a peça *A importância de ser Prudente*. Uma “nota preliminar” escrita pelo tradutor antecede o início do texto. Nessa nota, Oscar Mendes destaca informações sobre a peça, por exemplo, o fato de que caiu uma tempestade de neve no dia de sua estreia em Londres (14 de fevereiro de 1895, durante o inverno). Apesar disso, o teatro estava lotado. O tradutor destaca que a crítica “foi quase unânime em elogiar o novo trabalho

do elegante e irreverente autor [...]. Foi mesmo considerada uma obra-prima do teatro inglês” (WILDE, 1975, p. 137). Oscar Mendes também comenta sobre suas escolhas referentes à tradução do título da obra. Esse assunto será abordado com mais detalhes no estágio macroestrutural deste esquema.

Após a nota preliminar, há a lista dos personagens e o texto da peça se inicia. Após o fim do terceiro ato, há várias listas contendo as publicações da Companhia José Aguilar Editora em diferentes coleções.

A próxima tradução abordada neste estudo, a de Eduardo Tolentino e Brian Penido Dutt-Ross, traz na capa (Figura 3) uma foto da encenação brasileira da peça pelo Grupo TAPA, que foi responsável pela realização e encenação da tradução no ano de 2002 (cinco anos antes da publicação em formato de livro em 2007). Na fotografia, estão presentes as atrizes Nathalia Timberg e Bárbara Paz e o ator Dalton Vigh, que representaram os personagens Lady Bracknell, Gwendolen e Algernon, respectivamente. Na parte superior da capa, há o nome da coleção, “Os grandes dramaturgos”, e o nome de Wilde. Na parte inferior, há o título da peça “*A importância de ser Fiel*”.

Figura 3 – Capa da tradução de Eduardo Tolentino e Brian Penido Dutt-Ross (2007)



Fonte: WILDE (2007).

Na contracapa, há um texto com informações sobre o autor e a obra. Há uma citação do prefácio de *O retrato de Dorian Gray* destacando que “não existem livros morais ou imorais. Livros são bem ou mal escritos. Apenas isso”. Também há a informação de que “*A*

importância de ser Fiel é considerada, ainda hoje, uma das mais brilhantes comédias em língua inglesa. [...] Wilde se consagrou pelo exame de dilemas morais em peças satíricas” (WILDE, 2007, contracapa).

Já, dentro do livro, na página de título, há a informação de que este é o décimo sétimo volume da coleção “Grandes Dramaturgos” que inclui outras publicações teatrais de autores como Bernard Shaw, Sófocles, Millôr Fernandes, Shakespeare, Harold Pinter, Tennessee Williams, etc. Os tradutores Eduardo Tolentino e Brian Penido Dutt-Ross recebem os créditos pela tradução e é mencionado que os direitos de cópia pertencem à editora no caso de reprodução do texto em qualquer mídia impressa ou eletrônica, contudo, para a finalidade de encenação ou reprodução audiovisual do texto, os direitos pertencem aos tradutores. Nessa página de título, há, ainda, créditos para consultores, pesquisadores, revisores, prefaciador, etc.

Na página seguinte, os patrocinadores da coleção estão listados. Entre estes, estão o Ministério da Cultura e as empresas Cutrale, São Martinho, Central Energética Moreno, Canatiba Textil, Faber-Castell, Santa Elisa e Mause. Conforme Lefevre (1992), através da patronagem, são várias as instituições que podem contribuir para a circulação da literatura a partir do eixo econômico. Em relação a esta coleção, contribuem para a circulação da literatura dramática empresas de variados ramos, além do próprio Ministério da Cultura do Brasil, que, através da Lei de Incentivo à Cultura (1991), contribui para que diversos projetos culturais aconteçam.

Em seguida, há a ficha catalográfica, o sumário e o prefácio de autoria de Clóvis Massa, professor e pesquisador na área de dramaturgia e história do teatro, teatralidade, poética e estética teatrais⁴⁹. Nesse texto, cujo título é o subtítulo da peça estudada: “Uma comédia trivial para pessoas sérias”, o prefaciador apresenta dados biográficos sobre Wilde, considerado como “genial” e “absolutamente talentoso como escritor” (WILDE, 2007, p. 11). Clóvis Massa incluiu informações sobre suas origens irlandesas, sua formação acadêmica e o desenvolvimento de sua carreira literária. Suas principais obras são citadas, com maior ênfase às peças teatrais.

É apresentado um resumo expandido e a apreciação crítica do prefaciador acerca da obra *Earnest*. Sobre essa peça específica, Clóvis Massa destaca que ela é “um modelo de um gênero até então inexistente”; “com um diálogo somente comparável em qualidade à obra teatral do também irlandês George Bernard Shaw”; sendo que esses dois autores teatrais ao

49 De acordo com informações de seu currículo Lattes, disponível em: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4798764T4>>. Acesso em 07 de janeiro de 2023.

mesmo tempo atacam os valores da alta sociedade e desconstruem o ideal cênico burguês (WILDE, 2007, p. 22). Além disso, o prefaciador compara Wilde a Shakespeare: “a precisão da linguagem, as frases inteligentes e os paradoxos cintilantes fazem de Wilde, além de destacado homem de pensamento, o dramaturgo de língua inglesa que melhor compreendeu a sociedade de seu tempo, desde Shakespeare” (WILDE, 2007, p. 24). Clóvis Massa destaca ainda que

se não fosse pelos fatos que interromperam a continuidade de sua produção, muito provavelmente a arte teatral teria se beneficiado ainda mais com a força poética de sua criação e com a crítica mordaz da refinada aristocracia, conformada ao modelo único e, por isso, obrigada a viver sob o signo da repressão moral e da hipocrisia (WILDE, 2007, p. 23).

O prefaciador conclui apresentando dados sobre apresentações teatrais de *Earnest* no Brasil, incluindo a encenação da tradução de Guilherme de Almeida e Werner Loewenberg nos anos de 1950 e a encenação da presente tradução de Eduardo Tolentino e Brian Penido Dutt-Ross pelo Grupo Tapa em 2002. Segundo Clóvis Massa, a tradução de Tolentino e Dutt-Ross “baseia-se na eficácia cênica do texto e investe na capacidade do ator em combinar formalismo e displicência, artifício e naturalidade, tal como fazem os atores ingleses” (WILDE, 2007, p. 24).

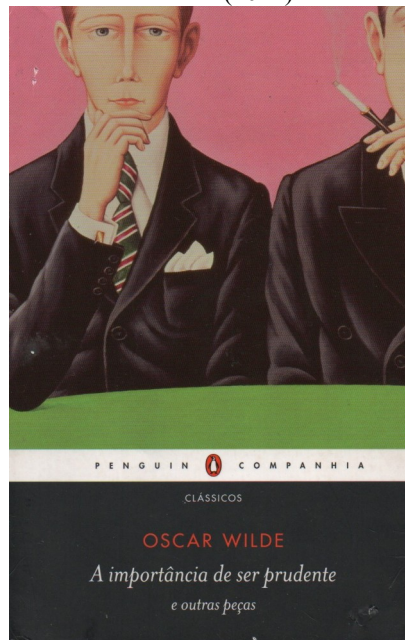
Após o prefácio, inicia-se a peça com uma página de título, uma página com a lista dos nomes dos personagens principais e o início do Ato I. Após o fim da peça, há um “Dossiê Oscar Wilde” que inclui uma cronologia da vida do autor, uma lista de suas obras com datas das primeiras edições e sugestões de leitura de livros críticos e outras obras de Wilde. Há, ainda, uma lista dos volumes já publicados dentro da coleção “Grandes Dramaturgos”, bem como os próximos autores que seriam publicados. Não há nenhuma nota ou material elaborado pelos tradutores presente no volume.

A próxima tradução é de Sonia Moreira, publicada pelas editoras Penguin e Companhia das Letras em 2011. Trata-se de uma coletânea de peças do autor que inclui as obras *Uma mulher sem importância*, *Um marido ideal* e *A importância de ser Prudente*. Diferente das outras edições já apresentadas da peça de Wilde, que foram elaboradas tendo o público brasileiro como o principal receptor da obra, essa edição consiste em uma transposição para o Brasil de uma edição inglesa da coletânea publicada no ano 2000. Ou seja, a organização, a escolha das peças, o prefácio, os longos comentários e notas são da responsabilidade de Richard Allen Cave, professor de arte dramática na Royal Holloway College, na Universidade de Londres, e esse material foi produzido na língua inglesa. Logo, o

trabalho da tradutora Sonia Moreira consistiu não somente em traduzir as três peças contidas no livro, mas também todo o material de apoio e acompanhamento elaborado por Allen Cave.

A capa dessa coletânea consiste em uma pintura de dois homens usando ternos e adereços como abotoadura, anel, piteira e cigarro que sugerem um estilo mais antiquado de se vestir. O que está ao lado esquerdo tem cabelos loiros e olhos claros, o que está ao lado direito tem cabelos pretos e olhos castanhos. O fundo consiste na cor rosa e eles aparentam estar sentados em uma mesa com toalha verde. Na contracapa, há os créditos da imagem: “Oscar and Bosie” (1934), óleo sobre tela, do artista Fred Aris, ou seja, as figuras representadas consistem no autor Wilde e seu companheiro Lord Alfred Douglas (que tinha o apelido “Bosie”). A seguir, na Figura 4, pode-se ver a capa em questão.

Figura 4 – Capa da tradução de Sonia Moreira (2011)



Fonte: WILDE (2011).

A imagem descrita ocupa cerca de dois terços da capa e o terço restante traz os nomes das editoras “Penguin” e “Companhia”, bem como o símbolo da Penguin, em um fundo branco. Há a indicação do selo editorial “Clássicos”, o nome do autor em letras maiúsculas de cor laranja e o título da coletânea “*A importância de ser prudente e outras peças*” de cor branca contra um fundo preto. É importante destacar que a apresentação desses elementos é padronizada para todos os “clássicos” publicados pela editora com esse selo específico, seja no Brasil ou em outros países onde a editora Penguin atua.

Na contracapa, há um aforismo de Wilde: “Ah, eu adoro a sociedade londrina! Acho que ela melhorou muitíssimo. Hoje em dia, compõe-se unicamente de lindos idiotas e lunáticos geniais. Exatamente como uma sociedade deve ser”; e um pequeno texto com informações sobre o autor. Nesse texto, é mencionado que “Oscar Wilde é hoje reconhecido como o segundo maior nome da literatura inglesa, atrás apenas de William Shakespeare” (WILDE, 2011, contracapa). Há menção ao nome da tradutora Sonia Moreira, os nomes das editoras Penguin e Companhia e, novamente, o nome do selo “Clássicos”.

Dentro do livro, na primeira página, há uma seção com informações biográficas sobre Wilde e também sobre o organizador do volume Richard Allen Cave e a tradutora Sonia Moreira. Após, há a página de título com os nomes de Wilde, da tradutora e do organizador; a ficha catalográfica e o sumário. Em seguida, inicia-se a introdução do volume escrita por Allen Cave.

Seu texto tem um total de 29 páginas e o estudioso analisa a vida e a obra de Wilde de forma aprofundada. Allen Cave destaca, por exemplo, o papel de Wilde como um “brilhante artesão”, a imagem do autor como “homossexual abjeto”, e o fato dele entender a natureza das máscaras que permitem a uma pessoa assumir identidades diversas:

tinha consciência das pressões que tornavam o uso delas uma necessidade na sociedade do fim do período vitoriano, por ser ele próprio uma vítima e um produto dessas pressões, sendo ao mesmo tempo um irlandês colonizado e um *socialite*; um pai de família num lar aparentemente tradicional e um frequentador de bordéis masculinos junto com seu amante aristocrata; um dramaturgo de sucesso que cultivava como público os membros mais inteligentes da boa sociedade e um socialista que não fazia nenhum segredo do quanto considerava que o público cortejado por ele merecia críticas (WILDE, 2011, p. 7-8).

Para Allen Cave, Wilde atuava como uma espécie de bufão ou bobo da corte perante a sociedade inglesa:

ser irlandês de nascimento e ser (pelos códigos moral e sexual do período) transviado foram os fatores que o constituíram como dramaturgo; ele parecia socialmente aceitável porque seu jeito carismático desarmava julgamentos, e era admitido na “boa” sociedade como uma espécie de bufão consentido. No entanto, a história mostra como bufões e bobos da corte eram geralmente críticos incisivos e acurados de seu público. Wilde não foi exceção e, como seus predecessores, não escapou de ser açoitado no fim por sua petulância. Mas, mesmo como aquela figura patética na estação de Clapham, ele era uma crítica viva à sociedade que achara por bem botá-lo ali (WILDE, 2011, p. 8).

Ainda sobre as suas origens irlandesas, o prefaciador ressalta o papel de Wilde na tarefa de defender a causa irlandesa e questionar o poder colonial inglês, sobretudo se tratando do controle sutil da Inglaterra sobre as expressões culturais. Apesar de historiadores não incluírem Wilde no movimento para se estabelecer uma literatura irlandesa independente da

cultura inglesa, para Allen Cave, a arte dramática de Wilde era radical e “totalmente em sintonia com a revolução cultural de inspiração nacionalista que se tentava fazer em Dublin” (WILDE, 2011, p. 32):

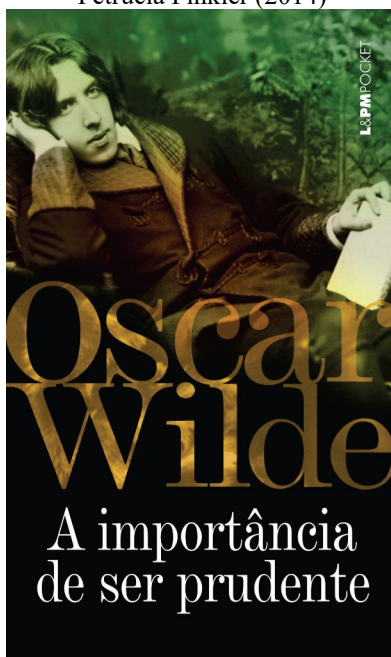
a maioria das peças de Wilde toma como foco a classe dominante inglesa que constitui o *establishment*, os ilustres árbitros e legisladores do gosto, da moralidade pessoal e da conduta social. Seu primeiro impulso é satírico, como se estivesse questionando as bases sobre as quais esses pilares da sociedade fundamentam e justificam seu elitismo, sua supremacia e seu direito a governar ou a colonizar.

Allan Cave conclui afirmando que as peças de Wilde foram revolucionárias em todos os níveis e que suas obras são verdadeiros “clássicos modernos”: “atores e diretores precisam encontrar formas de transmitir em cena os contextos sociais, intelectuais e políticos que influenciaram a concepção e o processo de escrita das peças e que lhes conferem suas qualidades únicas, precisas e desafiadoras” (WILDE, 2011, p. 33).

Após o prefácio, há uma nota sobre a preparação dos textos e, após, inicia-se a peça “*Uma mulher sem importância*”, seguida de “*Um marido ideal*” e, enfim, “*A importância de ser Prudente*”. Ao final dessa última peça, estão as notas elaboradas por Allan Cave sobre passagens específicas das três obras. Há um total de 60 páginas de notas e comentários elaborados pelo organizador do volume. Após as notas, há indicações de leitura de fortuna crítica sobre Oscar Wilde e, por último, há indicações de demais livros publicados pelas editoras Penguin/Companhia. Há algumas poucas notas elaboradas pela tradutora Sonia Moreira ao longo do volume.

A tradução de Petrucia Finkler, publicada pela editora L&PM em 2014, consiste em uma edição de bolso e faz parte do selo L&PM Pocket. A capa da tradução, apresentada na Figura 5, a seguir, traz essa informação do selo editorial no canto superior direito. A imagem consiste em uma fotografia estilizada de Wilde tirada em 1882 (durante sua turnê nos Estados Unidos). Há o nome do autor, que recebe maior destaque, e o título da peça, “*A importância de ser prudente*”.

Figura 5 – Capa da tradução de Petrucia Finkler (2014)



Fonte: WILDE (2014).

Na contracapa, há a indicação de que essa é “uma das comédias mais populares de todos os tempos”, uma citação do dramaturgo George Bernard Shaw destacando que Wilde “é nosso mais completo dramaturgo”, e informações gerais sobre a peça. O nome da tradutora Petrucia Finkler é citado e também há a informação que este é o texto integral da peça. O *website* da editora é citado e também está presente a logomarca da coleção L&PM Pocket, “a maior coleção de livros de bolso do Brasil” (WILDE, 2014, contracapa).

Dentro do livro, há uma página com informações biográficas sobre Wilde e indicações de demais livros do autor publicadas pela L&PM. Em seguida, há a página de título que traz o nome do autor, título da peça, o nome da tradutora Petrucia Finkler, o *website* e o nome da editora. Após, há a ficha catalográfica que, entre outras informações, indica que os direitos da tradução pertencem à editora. Depois, há o sumário e o início da peça, com a lista dos personagens e locais onde se passam a narrativa. No final do livro, há uma lista das publicações recentes da editora. Não há textos introdutórios ou notas e comentários feitos pela tradutora Finkler.

3.2.2. Macroestrutura

Nesta subseção, continua-se explorando as cinco traduções brasileiras da peça *The Importance of Being Earnest* e, conforme apresentado anteriormente no Capítulo 1, no estágio

de investigação macroestrutural do esquema de Lambert e Van Gorp (2011), prioriza-se a apresentação de elementos como títulos, a divisão do texto e a estrutura narrativa.

O título da obra em questão é um de seus elementos mais emblemáticos por já anunciar um dos principais recursos narrativos da peça, a homofonia entre o adjetivo “*earnest*” e o nome próprio masculino “Ernest”, um dos personagens da peça. No Quadro 1, a seguir, estão listados os títulos do texto de partida em inglês e das cinco traduções em português:

Quadro 1 – Títulos e subtítulos da obra de partida e das cinco traduções brasileiras

Título de partida (Oscar Wilde)	<i>The Importance of Being Earnest: a Trivial Comedy for Serious People</i>
Tradução 1 (Almeida e Loewenberg)	<i>A importância de ser prudente</i>
Tradução 2 (Oscar Mendes)	<i>A importância de ser prudente</i>
Tradução 3 (Tolentino e Dutt-Ross)	<i>A importância de ser fiel</i>
Tradução 4 (Sonia Moreira)	<i>A importância de ser prudente: uma comédia frívola para pessoas sérias</i>
Tradução 5 (Petruccia Finkler)	<i>A importância de ser prudente</i>

Fonte: Elaboração própria.

O título em inglês consiste em um título principal: “*The Importance of Being Earnest*”; e um subtítulo: “*a Trivial Comedy for Serious People*”. Segundo os dicionários de língua inglesa Cambridge⁵⁰, Macmillan⁵¹, Merriam-Webster⁵² e Collins⁵³, o adjetivo “*earnest*” tem a noção de seriedade, honestidade/sinceridade e determinação. Segundo o dicionário de nomes da Oxford (HANKS; HODGE, 2003), o nome próprio “Ernest” tem origens germânicas e compartilha sua etimologia com o adjetivo “*earnest*”. O nome foi introduzido na Inglaterra no século XVIII, quando a Grã-Bretanha passou a ser governada por um príncipe de Hanôver (atual território alemão). Segundo o dicionário de nomes, o cognato em português de “Ernest” é “Ernesto”.

De acordo com as classificações de títulos apresentadas anteriormente (SAWYER,

50 Disponível em: <<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/earnest?q=Earnest>>. Acesso em: 30 de dezembro de 2022.

51 Disponível em: <https://www.macmillandictionary.com/dictionary/british/earnest_1>. Acesso em: 30 de dezembro de 2022.

52 Disponível em: <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/earnest>>. Acesso em: 30 de dezembro de 2022.

53 Disponível em: <<https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/earnest>>. Acesso em: 30 de dezembro de 2022.

1993), o título da obra se enquadra na segunda categoria, ou seja, introduz um tema ou simbologia que será importante ao longo da narrativa. O autor Wilde introduz no título e no subtítulo um importante elemento constituinte da peça e do seu humor, a saber, a justaposição das ideias opostas de seriedade e trivialidade. Conforme será apresentado no Capítulo 4, esse aspecto se materializa na peça em diversas formas e através de vários personagens.

Considerando o sentido de “honestidade” para o adjetivo “*earnest*”, percebe-se o tom irônico do título “A importância de ser honesto”, já que dois dos personagens principais da peça, Jack e Algernon, mentem o tempo todo. Com o desenrolar do enredo, é evidenciado que algumas das mentiras contadas são verdades, mas os próprios personagens não estão cientes disso até o fim da narrativa.

Levando em conta o sentido de “*earnest*” de determinação, percebe-se também a relação entre o enredo e a possível interpretação do título “A importância de ser determinado”, já que, como destacou Allen Cave (WILDE, 2011, p. 211), “boa parte das situações cômicas nasce do fato de as pessoas agirem com uma determinação tão obsessiva que acabam perdendo todo o senso de proporção”. A determinação dos personagens os leva a buscarem seus objetivos através de extremos de artifício e isso acaba os reduzindo ao ridículo.

Em relação ao subtítulo, em uma entrevista de janeiro de 1895, antes da peça estrear em Londres, Wilde afirmou que a filosofia da obra é que “devemos tratar todas as coisas triviais da vida com muita seriedade, e todas as coisas sérias da vida com trivialidade sincera e estudada”⁵⁴. Ou seja, Wilde condensou no subtítulo o que ele acreditava ser o principal tema da peça. Além disso, ao apresentar as ideias contrapostas de trivialidade e seriedade, o autor antecipa um dos principais mecanismos que utiliza para criar humor no texto, como será demonstrado no capítulo seguinte.

Para traduzir esse título para o português, os tradutores Guilherme de Almeida e Werner Loewenberg (Tradução 1) optaram por “*A importância de ser prudente*”, o principal título com o qual essa obra de Wilde ficou conhecida no Brasil. De acordo com os dicionários Priberam⁵⁵, Aulete⁵⁶ e Michaelis⁵⁷, o adjetivo “prudente” e o substantivo “prudência” estão associados às noções de cautela, cuidado, precaução e moderação. Ou seja, a escolha por “prudente” não foi feita por esse ser um termo que compartilha significados com “*earnest*”.

54 “That we should treat all the trivial things of life very seriously, and all the serious things of life with sincere and studied triviality.” WILDE, 1895, disponível em: <https://sites.broadviewpress.com/lessons/DramaAnthology/OscarWildeInterview/OscarWildeInterview_print.html>. Acesso em: 30 de dezembro de 2022.

55 Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/prud%C3%Aancia>>. Acesso em: 30 de dezembro de 2022.

56 Disponível em: <<https://www.aulete.com.br/prudente>>. Acesso em: 30 de dezembro de 2022.

57 Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/>>. Acesso em: 30 de dezembro de 2022.

“Prudente”, no Brasil, também funciona como nome próprio, apesar de não ser um nome comum. De acordo com dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)⁵⁸, no censo nacional realizado em 2010, havia um total de 198 indivíduos registrados como Prudente, sendo que todos eles nasceram até o fim da década de 1960. Em relação à distribuição geográfica desse nome, a maioria das pessoas batizadas como Prudente é dos estados de Santa Catarina, Rio Grande do Sul e Minas Gerais, considerando a frequência que o nome ocorre em relação à população total dos estados. É importante ressaltar uma figura importante batizada com esse nome, o presidente Prudente de Moraes (1841-1902), que governou o Brasil entre 1894 e 1898.

O tradutor Oscar Mendes (Tradução 2) optou por manter a escolha dos tradutores anteriores ao também utilizar “Prudente” no título e no texto da peça como prenome de um dos personagens. Em uma nota, Mendes atribui a Guilherme de Almeida essa solução (sem mencionar o seu cotradutor Werner Loewenberg):

o próprio título é um jogo de palavras, entre o nome *Ernest* (Ernesto) e o adjetivo *earnest*, sério, grave, importante, formal. Traduzindo para o português essa peça, o poeta Guilherme de Almeida achou uma solução para o trocadilho, com o nome próprio *Prudente* e o adjetivo *prudente*, solução que, *data vênia*, aqui também adotamos (WILDE, 1975, p. 137).

Já, a Tradução 3, de Eduardo Tolentino e Brian Penido Dutt-Ross, é a única que possui um título diferente e que não reproduz a tradução de Guilherme de Almeida e Werner Loewenberg. Para traduzir “*The Importance of Being Earnest*”, os tradutores Tolentino e Dutt-Ross optaram por “*A importância de ser fiel*”. Segundo Freire (2019, p. 281), conforme relatou o tradutor Eduardo Tolentino, a opção por “Fiel” foi devido ao fato de “a mulher brasileira, naquele momento, almejar um homem fiel e não austero”.

O prefaciador da tradução de Tolentino e Dutt-Ross, Clóvis Massa, também comenta sobre essa questão. Segundo ele, a escolha por “Fiel” (um prenome não usual no Brasil) se justifica a partir dos princípios estéticos de Wilde de que se deve apreciar a arte pela própria arte e não em relação à realidade:

ao emprestar às personagens o codinome Fiel, Eduardo Tolentino de Araújo nem por isso toma distância da concepção estética de Wilde em sua defesa da soberania da arte, na falta de exigência em imitar a realidade. O jogo de palavras que se estabelece entre o adjetivo fiel e o nome próprio Fiel, bastante incomum para o público brasileiro, perde um pouco de verossimilhança. Contudo, o estranhamento que o efeito produz no espectador reforça a percepção da integridade como tema principal da obra, virtude que determina a ligação entre Jack e Gwendolen, bem como entre Algernon e Cecília, e que tem o exercício questionado por meio da irreverência das situações (WILDE, 2007, p. 17).

58 Disponível em: <<https://censo2010.ibge.gov.br/nomes/>>. Acesso em: 30 de dezembro de 2022.

A Tradução 4, de Sonia Moreira, retoma a tradução “*A importância de ser prudente*” para o título. Há uma nota em que a tradutora explica a relação entre “*earnest*” e “Ernest”, mas não há explicação sobre o motivo pelo qual optou por “Prudente” e não há menção a Guilherme de Almeida e Werner Loewenberg como os responsáveis por essa escolha tradutória. Segundo a tradutora, “o adjetivo ‘*earnest*’, que tem a mesma sonoridade do prenome Ernest (traduzido aqui como Prudente), abarca tanto as noções de seriedade, sinceridade e zelo, como as de afínco, firmeza de propósito, determinação e persistência” (WILDE, 2011, p. 261).

A Tradução 5, de Petrucia Finkler, também utiliza “*A importância de ser prudente*” como título sem dar os devidos créditos a Guilherme de Almeida e Werner Loewenberg. Não há nenhuma nota ou texto suplementar em que essa opção é justificada.

Em relação ao subtítulo da peça, “*A Trivial Comedy for Serious People*”, apenas a Tradução 4, de Sonia Moreira, traz esse elemento traduzido para o português como “*Uma comédia frívola para pessoas sérias*”. Na Tradução 3 (Tolentino/Dutt-Ross), o subtítulo está presente como título do prefácio, “*Uma comédia trivial para pessoas sérias*”, mas não como parte da obra em si. As demais traduções omitiram esse elemento.

A estrutura narrativa da peça consiste em três atos. Cada ato é composto por diálogos e orientações de palco (também chamadas de rubricas ou didascálias) que orientam os leitores ou profissionais teatrais sobre o cenário, efeitos sonoros, iluminação e movimentos dos personagens. No texto em inglês utilizado como referência (WILDE, 2010), os diálogos são apresentados com o nome do personagem em letras maiúsculas seguido de sua fala. As orientações de palco são apresentadas em itálico e entre colchetes.

As cinco traduções analisadas contém os três atos da obra. Em relação à formatação dos elementos textuais, as traduções 1, 2, 3 e 4 seguem um padrão parecido com o observado no texto em inglês, mas os tradutores optaram por parênteses e não colchetes para destacar as rubricas do resto do texto. A tradutora Petrucia Finkler (Tradução 5) optou por manter os colchetes, sendo a formatação dessa tradução mais alinhada ao texto de partida.

3.2.3. Microestrutura

Nesta subseção, continua-se explorando um dos principais elementos de *The Importance of Being Earnest*, os nomes próprios, e são apresentados exemplos textuais que demonstram a abordagem dos tradutores frente a esses elementos. A seguir, apresenta-se no Quadro 2 os nomes dos personagens da peça em inglês e seus correspondentes em português

nas cinco traduções analisadas nesta tese.

Quadro 2 – Nomes dos personagens da peça em inglês e em português

Texto de partida (Oscar Wilde)	Tradução 1 (Almeida e Loewenberg)	Tradução 2 (Oscar Mendes)	Tradução 3 (Tolentino e Dutt-Ross)	Tradução 4 (Sonia Moreira)	Tradução 5 (Petruccia Finkler)
John (Jack) Worthing	João Worthing	João Worthing	John (Jack) Worthing	John (Jack) Worthing	John (Jack) Worthing
Ernest Worthing	Prudente Worthing	Prudente Worthing	Fiel Worthing	Prudente Worthing	Prudente Worthing
Algernon Moncrieff	Algernon Moncrieff	Algernon Moncrieff	Algernon Moncrieff	Algernon Moncrieff	Algernon Moncrieff
Bunbury	Bunbury	Bumbury	Bumbury	Bunbury	Bunbury
Gwendolen Fairfax	Gwendolen Fairfax	Gwendolen Fairfax	Gwendolen Fairfax	Gwendolen Fairfax	Gwendolen Fairfax
Cecily Cardew	Cecília Cardew	Cecília Cardew	Cecília Cardew	Cecily Cardew	Cecily Cardew
Lady (Augusta) Bracknell	Lady (Augusta) Bracknell	Lady (Augusta) Bracknell	Lady (Augusta) Bracknell	Lady (Augusta) Bracknell	Lady (Augusta) Bracknell
Miss (Laetitia) Prism	Miss (Leticia) Prism	Srt ^a (Leticia) Prism	Miss (Leticia) Prism	Srta. (Laetitia) Prism	Srt ^a (Laetitia) Prism
Dr. (Frederick) Chasuble	Dr. (Frederico) Chasuble	Dr. (Frederico) Chasuble	Dr. (Frederico) Chasuble	Dr. (Frederick) Chasuble	Dr. (Frederick) Chasuble
Lane	Lane	Lane	Lane	Lane	Lane
Merriman	Merriman	Merriman	Merriman	Merriman	Merriman

Fonte: Elaboração própria.

Como pode ser observado no quadro, o nome do personagem principal John Worthing, que também atende pelo nome Jack Worthing (sendo Jack um apelido de John), se apresenta em duas principais formas nas cinco traduções. Os tradutores Almeida/Loewenberg (Tradução 1) e Mendes (Tradução 2) optaram por traduzir o primeiro nome “John” por “João”, seguindo a estratégia apresentada anteriormente de “substituição”, ou seja, os tradutores optaram por um correspondente convencional na língua de chegada (João) para traduzir o nome em inglês (John). Nessas duas traduções, não há o uso do apelido do personagem e esse elemento é omitido da peça, como será demonstrado no Exemplo 1 a

seguir.

Os demais tradutores (Traduções 3, 4 e 5) optaram pela transferência do nome e do apelido, ou seja o nome próprio John e o apelido Jack são incorporados aos textos de chegada de forma inalterada.

A tradução do nome da segunda personalidade que Jack criou, “Ernest”, já foi abordada na seção anterior por estar relacionado à tradução do título. Todos os tradutores optaram pela estratégia de modificação, já que os nomes escolhidos na língua de chegada (“Prudente” e “Fiel”) não estão totalmente relacionados ao nome de partida. Como já visto, as acepções de prudência e fidelidade não estão totalmente alinhadas às acepções de “*earnest*”, em inglês. Todos os tradutores optaram pela transferência do sobrenome inglês “Worthing” para as duas facetas desse primeiro personagem.

O Exemplo 1, a seguir, aborda a tradução contextualizada desses três nomes já apresentados: John, Jack e Ernest. Trata-se de um momento da peça em que Ernest (Jack) e Gwendolen conversam sobre o nome “Ernest”. Ela diz que esse é um “nome divino”, que tem “musicalidade” e “que produz vibrações”. Ernest tenta sugerir que o nome “Jack” (seu nome verdadeiro) é melhor. Gwendolen afirma sua preferência pelo nome “Ernest” e diz não gostar dos nomes “Jack” e “John”. Nos trechos apresentados adiante, esses nomes próprios foram destacados em negrito para melhor visualização:

Exemplo 1

GWENDOLEN. **Jack?**... No, there is very little music in the name **Jack**, if any at all, indeed. It does not thrill. It produces absolutely no vibrations... I have known several **Jacks**, and they all, without exception, were more than usually plain. Besides, **Jack** is a notorious domesticity for **John**! And I pity any woman who is married to a man called **John**. She would probably never be allowed to know the entrancing pleasure of a single moment's solitude. The only really safe name is **Ernest**.

(WILDE, 2010, p. 84)

GWENDOLEN. **João?**... É horrível! Tão pouco musical! Completamente inofensivo! Não causa arrepios de maneira alguma... Conheci vários **Joões** e todos eles, sem exceção alguma, eram de uma prodigiosa banalidade. O nome **João** é de uma absoluta familiaridade. Tenho pena das mulheres casadas com **Joões**. Nunca elas poderiam gozar o inefável prazer de um momento de solidão. O único nome garantido de verdade é **Prudente**.

(ALMEIDA, LOEWENBERG; 2005, p. 34-35)

GWENDOLEN. **João?**... não, há pouquíssima música nesse nome, se é que realmente tem alguma. Não arrepia. Não produz absolutamente vibrações... tenho conhecido vários **Joões** e todos eles, sem exceção, eram mais do que comumente vulgares. Além disso, **João** é um nome notoriamente próprio para criados. Lamento toda mulher que se casa com um homem chamado **João**.

Provavelmente nunca lhe será permitido conhecer o prazer arrebatador de um só momento de solidão. Na realidade, o único nome que merece confiança é **Prudente**.

(MENDES, 1975, p. 148)

GWENDOLEN. **Jack?**... Não, não é musical. Não arrepia. Não produz vibrações. Todos os **Jacks** que eu conheço, sem exceção, são absolutamente comuns. Além disso, **Jack** é o apelido de **John**. Tenho pena da mulher que se casa com um **John** qualquer. Ela não tem sossego quando ele sai. O único nome confiável é **Fiel**.

(TOLENTINO, DUTT-ROSS; 2007, p. 50)

GWENDOLEN. **Jack?**... Não, há muito pouca música no nome **Jack**, se é que há alguma. Não arrebatada, não produz absolutamente vibração nenhuma... Já conheci diversos **Jacks** e todos eles, sem exceção, eram de uma sem-gracice fora do comum. Além do mais, todo mundo sabe que **Jack** é apelido de **John**, e eu tenho pena de qualquer mulher que seja casada com um homem chamado **John**. Ela provavelmente nunca terá a chance de conhecer o extasiante prazer de um único momento de solidão. Não, o único nome realmente seguro é **Prudente**.

(MOREIRA, 2011, pp. 209-210)

GWENDOLEN. **Jack?**... Não, há pouquíssima musicalidade no nome **Jack**, se é que há alguma. Não emociona. Não produz absolutamente nenhuma vibração... Já conheci vários **Jacks**, e todos, sem exceção, eram mais sem graça do que de costume. Além disso, é notório que **Jack** é uma versão doméstica do nome **John**! E tenho pena de qualquer mulher que seja casada com alguém chamado **John**. É bem possível que ela jamais tenha a chance de desfrutar do prazer arrebatador de um único momento de solidão. O único nome de fato seguro é **Prudente**.

(FINKLER, 2014, p. 32)

Conforme observado, os nomes destacados podem ser classificados de acordo com a categoria definida por Hermans (1988) de nomes “carregados”, ou seja, não foram escolhidos por acaso e há certa motivação em seu uso. Ambas as personagens Gwendolen e Cecily, como será exemplificado mais adiante, se interessam por seus pretendentes unicamente porque acreditam que se chamam “Ernest”; caso tivessem qualquer outro nome, elas não se envolveriam com eles.

Para traduzir esse trecho, Almeida e Loewenberg e Oscar Mendes utilizam “João” e “Joões”, como tradução de “Jack(s)”, e “Prudente”, como tradução de “Ernest”. No trecho em que a personagem menciona que “Jack” é apelido de “John”, Almeida e Loewenberg omitiram essa informação e optaram por dizer que “o nome João é de uma absoluta familiaridade” e o tradutor Oscar Mendes optou por “João é um nome notoriamente próprio para criados”, conferindo à fala uma conotação não presente no texto de partida.

Os demais tradutores traduziram esse trecho do Exemplo 1 conforme os dados já

apresentados no Quadro 2, transferindo “Jack” e “John” do inglês para o português e modificando “Ernest” ao optar por “Fiel” e “Prudente”.

No exemplo apresentado, é possível notar também que o nome da personagem Gwendolen foi transferido em todas as traduções, bem como o seu sobrenome “Fairfax”, conforme o Quadro 2. O mesmo acontece com o personagem Algernon Moncrieff, que teve seu nome mantido dessa forma em todas as traduções para o português. Em algumas ocasiões, o personagem é chamado pelo apelido “Algy”, que também foi transferido para o português nas traduções analisadas.

Há certa variação em relação ao nome da identidade criada por Algernon, “Bunbury”, como demonstrado no Quadro 2 e no Exemplo 2 a seguir. Na cena em questão do Ato I da peça, Algernon explica a Jack a lógica por trás da invenção de um amigo perpetuamente enfermo:

Exemplo 2

ALGERNON. You have invented a very useful younger brother called **Ernest**, in order that you may be able to come up to town as often as you like. I have invented an invaluable permanent invalid called **Bunbury**, in order that I may be able to go down into the country whenever I choose. **Bunbury** is perfectly invaluable.

(WILDE, 2010, p. 77)

ALGERNON. Você inventou um utilíssimo irmão mais moço, **Prudente**, a fim de poder dar uma fugida até a cidade quantas vezes quiser. Eu inventei um inestimável amigo permanentemente enfermo, chamado **Bunbury**, que justifica a minha ida ao campo sempre que me aprouver. Sim, **Bunbury** é perfeitamente inestimável.

(ALMEIDA, LOEWENBERG; 2005, pp. 28-29)

ALGERNON. Você inventou um utilíssimo irmão mais moço chamado **Prudente**, a fim de poder dar uma fugida até a cidade, tantas vezes quantas lhe agradar. Eu inventei um inestimável amigo, permanentemente enfermo, chamado **Bunbury**, a fim de poder fugir para o campo, quando me aprouver. **Bunbury** é perfeitamente inestimável.

(MENDES, 1975, p. 144)

ALGERNON. Você inventou um utilíssimo irmão mais novo, chamado **Fiel**, para poder vir a cidade quantas vezes quiser. Eu inventei um inestimável amigo sempre doente chamado **Bunbury**, para que eu possa ir para o campo quando decidir. **Bunbury** é mesmo inestimável.

(TOLENTINO, DUTT-ROSS; 2007, p. 41)

ALGERNON. Você inventou um utilíssimo irmão mais novo chamado **Prudente**, a fim de poder vir à cidade sempre que quisesse. Já eu inventei um valiosíssimo inválido chamado **Bunbury**, a fim de poder viajar para o campo toda vez que me der na telha. **Bunbury** é absolutamente inestimável.

(MOREIRA, 2011, p. 204)

ALGERNON. Inventou um irmão mais jovem de grande utilidade chamado **Prudente**, a fim de poder vir até a cidade sempre que quiser. Eu inventei um inválido permanente e inestimável chamado **Bunbury**, para que eu possa viajar para o campo sempre que desejar. **Bunbury** é de um valor incalculável.
(FINKLER, 2014, pp. 21-22)

O significado do nome “Bunbury” é uma questão muito discutida entre críticos que analisam essa obra. O termo é de fato um sobrenome inglês, mas as conotações desse nome na peça são várias e diversos críticos enfatizam que o termo alude a erotismo sexual e, sobretudo, homossexual. Christopher Craft (1990), por exemplo, argumenta que essa é a maneira de Wilde falar sobre a homossexualidade sem de fato mencioná-la, já que, a heterossexualidade era a condição *sine qua non* da encenação dramática: Wilde jamais seria permitido encenar ou publicar uma peça que tratasse do desejo homossexual de forma mais direta.

Segundo Craft (1990), apesar do encerramento da peça com a felicidade conjugal dos casais, Wilde insinua o que, por lei e convenção social, deveria ser mantido às escuras: uma celebração “jubilosa” do desejo homossexual masculino; uma divisão clara do suposto “legítimo” sujeito heterossexual masculino que leva uma vida dupla; e uma crítica fulminante à ideia política, generalizada na década de 1890, de que a sexualidade, “invertida” ou não, poderia ser classificada como natural ou antinatural.

Há, inclusive, um paralelo entre a prática da vida dupla descrita na peça e a própria vida pessoal de Wilde, que, por muito tempo, viveu vidas paralelas, se desvencilhando do âmbito familiar (esposa e filhos) para buscar a companhia de pessoas afins e com desejos semelhantes.

Literalmente, o sobrenome “Bunbury” é composto por “*bun*” que, na época de Wilde, significava diversos tipos de pães doces, e “*bury*”, verbo que quer dizer “enterrar”. Dessa forma, considerando a composição da palavra, o termo também pode significar uma entrega exagerada à comida, que é algo observado nessa peça em relação a diversos personagens.

Para traduzir esse termo para o português, os tradutores Almeida/Loewenberg, Moreira e Finkler optaram pela transferência do nome. Já, Mendes e Tolentino/Dutt-Ross optaram por adaptar o nome à ortografia e à fonética brasileira, que tende a usar a letra “m” antes da consoante “b”, logo, se tem “Bumbury” nessas duas traduções.

Em relação às variações dessa palavra “*Bunburyist*” e “*Bunburyed*” que aparecem em outros momentos da narrativa no texto de partida, se tem “Bunburista” (Traduções 1, 4 e 5), “Bumburista” (Traduções 2 e 3), “bumbureando” (Tradução 2), “bumburei” (tradução 3), “bunburiei” (Traduções 4 e 5). Há uma omissão do termo “*Bunburyed*” na Tradução 1, de

Almeida e Loewenberg, na fala “*I have Bunbured all over Shropshire on two separate occasions*” (WILDE, 2010, p. 77). Esse trecho foi traduzido da seguinte maneira: “Por mais de uma vez andei rondando por Shropshire de ponta a ponta” (WILDE, 2005, p. 28).

Ainda sobre o Exemplo 2, é interessante notar a voz dos primeiros tradutores, Almeida e Loewenberg, refletida nas traduções seguintes. Há uma inserção dos tradutores ao traduzir “*I have invented an invaluable permanent invalid called Bunbury*” por “Eu inventei um inestimável amigo permanentemente enfermo, chamado Bunbury”. No texto de partida, não há nada que indique a presença de “amigo” nessa frase, contudo, esse termo também está presente nas Traduções 2 e 3, de Oscar Mendes e Tolentino/Dutt-Ross.

O nome da personagem Cecily Cardew também apresentou variação em português. Seu sobrenome Cardew foi transferido em todas as traduções, mas seu prenome “Cecily” foi transferido nessa forma inglesa (Traduções 4 e 5) ou substituído pelo correspondente em português “Cecília” (Traduções 1, 2 e 3). A personagem também é chamada, no texto de partida, de “*Little Cecily*” e essa forma afetuosa do seu nome foi traduzida como “Cecilha” (Traduções 1, 2 e 3) e “pequena Cecily” (Traduções 4 e 5).

A tradução do nome da personagem Lady Bracknell foi a mesma em todas as traduções analisadas. Seu sobrenome “Bracknell” foi transferido, bem como o seu prenome “Augusta”, que é o modo como seu sobrinho Algernon se refere a ela (“tia Augusta”), demonstrando a proximidade e a familiaridade entre os dois. Os demais personagens, em todas as traduções, referem-se a Lady Bracknell dessa forma, com o título de nobreza “Lady” seguido do sobrenome “Bracknell”. A única exceção é Gwendolen que refere-se à sua mãe como “*mamma*”, em inglês, e “mamãe”, nas cinco traduções. No Ato III da tradução de Tolentino/Dutt-Ross, o nome de Bracknell aparece grafado como “Blacknell”, consistindo em um erro tipográfico, mas somente na indicação de suas falas (os personagens continuam se referindo a ela usando a forma correta de seu nome) e somente nesse ato.

O caso da personagem Miss Prism é parecido com o de Lady Bracknell, já que os personagens também referem-se a ela, majoritariamente, usando uma forma de tratamento (“Miss”) e seu sobrenome (“Prism”). Seu prenome (“Laetitia”) é citado poucas vezes. Para traduzir esses elementos, os tradutores Almeida/Loewenberg (Tradução 1) e Tolentino/Dutt-Ross (Tradução 3) optaram por transferir a forma de tratamento “Miss”, enquanto os demais tradutores (Oscar Mendes, Sonia Moreira e Petrucia Finkler) traduziram “Miss” por “senhorita”. O termo “*Miss*”, em inglês, é usado anteriormente ao sobrenome de uma mulher

não casada⁵⁹, que é o caso da personagem em questão. “Senhorita”, em português, é um termo usado como forma de tratamento que se dirige, geralmente, a uma jovem solteira⁶⁰.

A seguir, no Exemplo 3, se tem a tradução contextualizada desses itens. Trata-se de uma fala de Cecily direcionada à Prism presente em uma cena do Ato II:

Exemplo 3

CECILY. I wish Uncle Jack would allow that unfortunate young man, his brother, to come down here sometimes. We might have a good influence over him, **Miss** Prism. I am sure **you** certainly would. **You** know German, and geology, and things of that kind influence a man very much.

(WILDE, 2010, p. 98)

CECILY. Queria que o tio João deixasse esse coitado do seu irmão do seu irmão vir aqui de vez em quando. Podíamos exercer sobre ele uma boa influência. Tenho certeza de que pelo menos **a senhora**, **Miss** Prism, poderia. **A senhora** sabe alemão e geologia, e essas coisas influem muito sobre um homem.

(ALMEIDA, LOEWENBERG; 2005, p. 48)

CECILY. Gostaria que o Tio João permitisse que seu irmão, esse desgraçado jovem, viesse aqui de vez em quando. Poderíamos exercer uma boa influência sobre ele, **Srt.^a** Prism, estou certa de que **a senhora** poderia. **A senhora** sabe alemão, geologia, e coisas assim que causam profunda influência em um homem.

(MENDES, 1975, p. 157)

CECILY. Gostaria que tio Jack permitisse que o infeliz do irmão dele viesse aqui de vez em quando. Nós poderíamos exercer uma boa influência sobre ele, **miss** Prism. **A senhora** poderia. **A senhora** sabe alemão, geologia, e coisas assim influenciam muito um homem.

(TOLENTINO, DUTT-ROSS; 2007, p. 72)

CECILY. Gostaria muito que tio Jack permitisse que aquele lastimável rapaz, o irmão dele, viesse aqui de vez em quando. Poderíamos exercer uma boa influência sobre ele, **senhorita** Prism. **A senhorita**, pelo menos, tenho certeza de que exerceria. Sabe alemão e geologia, e coisas desse tipo influenciam muito um homem.

(MOREIRA, 2011, p. 221)

CECILY. Queria que o tio Jack permitisse que aquele jovem desafortunado, o irmão dele, viesse aqui de vez em quando. Talvez fôssemos uma boa influência para esse rapaz, **srta.** Prism. Estou certa de que **a senhora** seria. Sabe alemão, geologia, e coisas desse tipo podem influenciar bastante um homem.

(FINKLER, 2014, p. 54)

Para traduzir esse trecho, os tradutores Almeida/Loewenberg optaram por transferir a forma inglesa “Miss”, como já ressaltado, e também utilizaram “a senhora” como tradução do

59 Disponível em: <<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/miss>>. Acesso em: 07 de janeiro de 2023.

60 Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/senhorita>>. Acesso em: 07 de janeiro de 2023.

pronome “*you*”. O mesmo pôde ser observado na tradução de Tolentino/Dutt-Ross (Tradução 3). Nas traduções de Oscar Mendes e Petrucia Finkler, há o uso de “senhorita” como tradução de “*miss*”, mas há também o uso de “senhora” como tradução de “*you*”. Ou seja, na mesma fala, há o uso de duas formas de tratamento diferentes para se referir à mesma personagem. A tradutora Sonia Moreira foi a única que utilizou o termo “senhorita” sempre que alguém se refere à personagem Miss Prism, como observado no Exemplo 3. Em sua tradução, o termo “senhora” é usado somente em referência à Lady Bracknell.

O prenome de Miss Prism, “Laetitia”, também apresentou variação, sendo substituído por “Letícia” nas traduções de Almeida/Loewenberg, Mendes e Tolentino/Dutt-Ross; e transferido em sua forma inglesa “Laetitia” nas traduções de Moreira e Finkler.

Em relação ao pároco Dr. Chasuble, seu prenome “Frederick” é mencionado apenas uma vez em toda a peça e esse elemento foi substituído pelo correspondente em português “Frederico” nas traduções de Almeida/Loewenberg, Mendes e Tolentino/Dutt-Ross; e foi transferido em sua forma inglesa “Frederick” nas traduções de Moreira e Finkler. Em relação a seu sobrenome, é interessante notar que “Chasuble” também é um substantivo em inglês que corresponde à vestimenta usada por um sacerdote católico ou anglicano ao celebrar um rito religioso. A indumentária trata-se de um tecido longo e ornado, sem braços, com apenas abertura para a cabeça. Em português, se tem o termo “casula” para se referir à vestimenta religiosa. Essa opção de Wilde para o sobrenome do personagem tem um lado satírico e, como será apresentado no capítulo seguinte, através desse personagem, Wilde parece satirizar a instituição da igreja. Aplicando essa mesma lógica a outras profissões, seria como se um médico tivesse o sobrenome “Jaleco” ou um *chef* de cozinha tivesse o sobrenome “Avental”. Essas questões não parecem terem sido consideradas ao se traduzir seu sobrenome para o português.

Os demais personagens no Quadro 2, Lane e Merriman, tiveram seus nomes transferidos sem alterações nas cinco traduções analisadas.

Conforme o exposto, traduzir nomes próprios em obras literárias pode ser uma tarefa complexa considerando que esses elementos podem carregar significados simbólicos, como no caso do nome “Ernest”. Quando se decide modificar um nome próprio para língua de chegada, essa estratégia pode alterar as conotações e significados associados a esse nome, podendo alterar a forma como o personagem é percebido pelos leitores. Por outro lado, manter os nomes próprios em seu idioma original pode ajudar a preservar o contexto cultural e histórico da obra.

Percebe-se que todos os tradutores buscaram equilibrar essas duas principais estratégias. Todas as traduções têm ao menos um nome modificado, o nome “Ernest”, e as implicações dessas modificações serão abordadas com mais detalhes no capítulo seguinte. Em relação aos demais nomes, as traduções de Almeida/Loewenberg, Mendes e Tolentino/Dutt-Ross tendem a usar correspondentes formais em português, enquanto Moreira e Finkler optam pela transferência. Em relação aos sobrenomes, todos os tradutores adotaram a mesma estratégia de transferência e o mesmo acontece com os prenomes de Algernon e Gwendolen.

No capítulo seguinte, que trata especificamente do humor na peça e nas traduções, essas questões dos nomes dos personagens serão retomadas, considerando que são importantes elementos que contribuem para a comédia no texto.

3.2.4. Contexto sistêmico

Nesta subseção, são abordadas as relações entre os sistemas literários e teatrais em relação à peça *The Importance of Being Earnest* e apresenta-se um panorama da presença de Oscar Wilde no Brasil, com ênfase na peça em questão. Destaca-se também a recepção crítica do autor, bem como publicações de seus outros trabalhos no país. As principais fontes de pesquisa são revistas, jornais e periódicos publicados desde a década de 1880 até os dias atuais, além do acervo da Biblioteca Nacional do Brasil⁶¹.

Parte desse material encontra-se disponível no *website* da Hemeroteca Digital Brasileira⁶², mantida pela Fundação Biblioteca Nacional, que conta com exemplares digitalizados de desde os primeiros jornais criados no país – como o *Correio Braziliense* e a *Gazeta do Rio de Janeiro*, fundados em 1808 – a jornais do século XX. A consulta ao acervo da hemeroteca é possível a partir de qualquer aparelho conectado à internet e pode ser realizada por título, período, edição, local de publicação e palavra(s). A busca por palavras é possibilitada devido à tecnologia de Reconhecimento Ótico de Caracteres (*Optical Character Recognition – OCR*). O principal termo pesquisado para se obter os resultados que são apresentados a seguir foi o nome “Oscar Wilde”.

Não é o intuito desta subseção apresentar uma lista completa das encenações ou publicações de obras de Wilde no Brasil. Objetiva-se principalmente investigar quais são os principais trabalhos do autor que circulam ou já circularam no país, de que forma (teatro, livro, cinema, TV), como foi a reação crítica e quem foram os agentes responsáveis pela

61 Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/>>. Acesso em: 25 de dezembro de 2022.

62 Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 25 de dezembro de 2022.

perpetuação de Wilde no país (tradutores, dramaturgos, produtores, atores). Conforme já apresentado, segundo Lefevere (1992), uma grande parte da transmissão da cultura não se baseia no contato direto com os “originais”, mas com suas várias “reescrituras” que são responsáveis por determinar a “imagem” de uma obra literária, de um autor, ou de toda uma tradição.

As primeiras menções a Wilde na imprensa brasileira datam do ano de 1882, quando o autor iniciou sua turnê de palestras nos Estados Unidos. No jornal carioca *The Rio News* de 24 de março de 1882, publicado em língua inglesa, há uma pequena nota de tom jocoso sobre a viagem de Oscar para o continente americano:

o poeta Oscar Wilde tendo expressado sua profunda decepção com o Oceano Atlântico por ser “manso e desinteressante”, seus devotos amigos desejam agora que ele visite o Rio de Janeiro para inspecionar a famosa gruta do Jardim d’Aclamação. Se isso não o afetar, seus amigos se desesperam em nunca efetuar uma reconciliação entre ele e esta pobre Terra (*The Rio News*, 24/03/1882, p. 2)⁶³.

De fato, atribui-se a Wilde a afirmação de que o Oceano Atlântico seria “manso e desinteressante”, embora o contexto exato dessa declaração não seja conhecido. É possível que o autor tenha feito esse comentário de maneira casual e fortuita e a frase foi transformada em notícia pela sensacionalista imprensa americana, fazendo a fala repercutir até no Brasil.

O folhetim “Cartas Americanas”, publicado na *Gazeta de Notícias* (15/03/1882, RJ, p. 3), também comentou sobre a passagem de Wilde pela América do Norte e apresentou informações mais completas sobre o autor, contudo, com um tom depreciativo:

Oscar Wilde, moço de vinte anos, filho de sir Wilde, cuja família é uma das “melhores” da Inglaterra, estudou em Oxford e fez seus versos. Um dia deparou com as obras de Ruskin e declarou-se “estético”. Ele e outros basbaques como ele, descobriram que um dos fins da vida era procurar o belo em tudo; e a primeira coisa que fizeram foi vestirem-se de modo diverso do resto da pobre humanidade (*Gazeta de Notícias*, 15/03/1882, p. 3).

Há ainda uma descrição do autor e suas vestimentas: “calções pretos, meias de seda preta, casaca cortada como outra qualquer, colarinhos dobrados e enormes, a fita do relógio sendo de chamalote, de cerca de três centímetros de largura e rematada por um sinete pesado”. Sobre sua aparência física, é dito que o autor “traz o cabelo até os ombros e tem uma expressão estólida e sensual”. O jornal ainda afirma que “Oscar Wilde está muito enjoado da América e talvez publique uma obra contra este país”. Segundo o colunista, “a gente aqui sabe disto, mas paga o seu dólar para vê-lo” (*Gazeta de Notícias*, 15/03/1882, p. 3).

63 “The poet Oscar Wilde, having expressed his keen disappointment in the Atlantic Ocean on the score of its being "tame and uninteresting", his devoted friends are now desirous that he shall visit Rio de Janeiro in order to inspect the famous grotto in the Jardim d'Acclamation. If that do n't fetch him, his friends despair of ever effecting a reconciliation betwween him and this poor earth.”

É notável a maneira como essas duas notas já enfatizam elementos importantes da imagem pública do autor Wilde, por exemplo, seu humor, suas afiliações estéticas e sua maneira de se vestir. Na década de 1890, período de estreia de suas principais peças e de seus processos criminais, essas características serão todas retomadas e examinadas na imprensa brasileira.

No *Jornal do Commercio* de 17 de abril de 1892 (p. 2), há uma nota sobre a estreia da peça *Lady Windermere's Fan* em Londres. Segundo o jornal, “o êxito que obteve a peça é mais devido à finura do diálogo do que ao interesse ou novidade da intriga”. A peça possui uma “abundância de ditos audaciosos e às vezes cínicos, que interessarão”.

Na edição de 2 de junho de 1893 do *Jornal do Brasil* (RJ, p. 1), há uma reportagem na primeira página que questiona se é admissível o aparecimento de personagens e temas bíblicos no teatro. O texto em português é uma tradução de uma reportagem francesa e o autor Dumas Filho é favorável ao tema e ele usa como exemplo a peça *Salomé*, de Oscar Wilde, que havia sido proibida de ser apresentada na Inglaterra, mas não na França: “estou convencido de que nosso público francês não infligiria à *Salomé* a desaprovação que recebeu da censura inglesa. O nosso público francês não se escandalizaria de ver Salomé beijar a cabeça cortada de S. João”.

No jornal carioca *O Paiz* de 3 de junho de 1893 (p. 2), há uma reportagem sobre a estreia em Londres da peça *A Woman of No Importance*, que “causou certo escândalo”. Wilde é referido como sendo um “jovem e audacioso dramaturgo moderno” e a peça em questão é “um estudo moderno e requintado dos costumes mundanos”. A euforia do público é relatada: “ao terminar o último ato produziu-se na sala um charivari medonho e vários espectadores de pé reclamavam que o autor falasse aos gritos de: *speech! speech!*”; e alguns aforismos da peça foram reproduzidos na reportagem: “os homens casam-se porque estão cansados e as mulheres porque são curiosas”; “o amor é privilégio dos que não têm o que fazer; é a única utilidade das classes ociosas de uma nação”.

Nessa mesma reportagem d’*O Paiz* (03/06/1893, p. 2), é afirmado que Wilde é “o chefe da escola estética na Inglaterra”; “dos modernos escritores ingleses, é o que melhor conhece a moderníssima escola literária francesa. É amigo íntimo de Verlaine e de Mallarmé”; “considerado como um dos primeiros escritores da Inglaterra”; sendo que “o seu melhor trabalho é o seu volume de críticas *As intenções*”.

No jornal *O Commercio de São Paulo* (SP) de 31 de janeiro de 1895 (p. 2), há uma nota sobre a estreia inglesa de *An Ideal Husband*: “o público fez a esta obra um acolhimento

tão caloroso, que o sr. Wilde se dignou aparecer em pessoa diante dele, para felicitá-lo pelo seu bom gosto e declarar que, quanto a ele, tinha passado uma boa noite”. A nota conclui dizendo que “de duas uma: ou o sr. Wilde ignora as regras mais elementares da modéstia, ou então gosta de zombar do próximo”.

O processo e a condenação de Oscar Wilde constituiu, na época, um verdadeiro acontecimento na vida do povo inglês, tamanha foi a repercussão que teve em todas as camadas sociais. No Brasil, esse caso também repercutiu, tendo sido noticiado em jornais e revistas de diversos estados brasileiros.

Por exemplo, o *Jornal do Espirito-Santo*, de 8 de abril de 1895 (p. 1), noticiou, na primeira página, o início do processo de difamação movido por Wilde contra o Marquês de Queensberry. Segundo o jornal, “a polícia londrina ocupa-se atualmente de um processo escandaloso, que vai produzir efeito nas rodas mundanas e literárias”. É reportado que o Marquês foi preso, compareceu ao tribunal e foi solto mediante fiança. De acordo com o jornal, “o marquês de Queensberry organizou contra o sr. Oscar Wilde, que é casado e chefe de família, uma campanha de calúnia, acusando de costumes imundos”.

No periódico *O Paiz* de 16 de abril de 1895 (p. 1), há uma nota que afirma que “Wilde acaba de chamar aos tribunais o pai de seu amigo Douglas, o marquês de Queensberry, que o anda a difamar por causa das relações de amizade que existem entre o poeta dramático da *Salomé* e lord Alfredo”. Segundo o jornal, “o marquês em questão é meio doido” e “quer assassinar o poeta Wilde, porque este simbolista passeia constantemente com o seu filho, que, diga-se de passagem, considera o pai como um pateta perigoso”.

No folhetim do *Jornal do Commercio* de 12 de maio de 1895 (p. 2), o caso de Wilde é mencionado. O repórter não entra em detalhes, já que este é um “jornal que se respeita um pouco mais do que toda a imprensa londrina”, mas comenta que o “processo escandaloso lança uma luz singular sobre a moralidade inglesa” e que “a ignóbil aventura causou sensação em Paris”, onde Wilde era bem conhecido. Segundo o repórter, “ninguém suspeitava que esse requintado, que esse esteta levasse a decadência até o ponto que os tribunais acabam de levar”.

Em 27 de junho de 1895, no jornal *Gazeta de Notícias* (RJ, p. 1), uma reportagem assinada por “Fantasio” de título “Uma conversa” apresenta uma discussão sobre a “devassidão” moderna, exemplificada pelos feitos de Wilde, e sua relação com a arte. Supostamente, trata-se da reprodução de uma conversa que o jornalista escutou num bonde do Rio de Janeiro. O autor não entra em detalhes sobre “o crime de que se tornou réu o poeta

inglês – crime escabroso, cuja descrição emporcalharia esta coluna”, contudo, “as minúcias do processo e da sentença foram publicadas por um jornal desta cidade, e que, ontem, tive ocasião de pilhar em flagrante uma conversação sobre esse caso”.

Segundo Antônio Dimas (2006), “Fantasio” foi um dos vários pseudônimos utilizados por Olavo Bilac (1865-1918), cronista, jornalista e poeta brasileiro do final do século XIX e começo do XX. Como era comum no século XIX, o poeta colaborou ativamente com jornais e revistas, e neles utilizou pseudônimos, segundo o próprio Bilac, com a intenção não de ocultar sua identidade, mas sim a de encarnar um personagem. Conforme Dimas (2006, p. 123), a partir de 1890,

são treze anos contínuos e produtivos sob falso anonimato, facilmente desmascarado por causa das alusões pessoais, pistas desembaraçadas ou referências alheias. Ao longo de tantos anos de exercício no jornal, fiska-se, aqui e ali, uma brecha pessoal que autoriza o desmanche do anonimato.

Bilac é conhecido por seus ideais progressistas e sua defesa das causas abolicionista e republicana no Brasil. No entanto, percebe-se que o autor se juntou ao vasto coro de pessoas que vilipendiaram Wilde na mídia.

Em 28 de julho de 1895, no *Jornal do Commercio* (RJ), há uma reportagem sobre a condenação de Wilde em que detalhes de sua sentença são compartilhados:

Oscar Wilde, o famoso romancista esteta, acaba de ser condenado a dois anos de *hard labour* pelos tribunais ingleses. [...] Em que consiste precisamente a pena designada pelo código inglês sob o nome de *hard labour*? Consiste em um verdadeiro suplício, por tal forma cruel que a lei proíbe ao juiz a pronunciá-la por mais de dois anos, visto como poucos exemplos há de condenados que tivessem resistido a um período mais longo (*Jornal do Commercio*, 28/07/1895, p. 2).

O jornal apresenta a “descrição dos tormentos” infligidos sobre “aquela categoria de condenados, cujos crimes revelam mais perversidade nos seus autores do que realmente constituem perigo e prejuízo contra a sociedade”. Há detalhes sobre os primeiros dias de Wilde na prisão, incluindo descrições da *treadmill*, “moinho de disciplina”:

imaginem uma roda gigantesca, cujos raios atingem quatro metros e cuja circunferência se acha dividida em pás, pouco mais ou menos como a de uma roda de barco a vapor. Existe porém uma diferença entre os dois aparelhos: a roda do barco age sobre a água em virtude de uma propulsão interior, ao passo que a do *tread mill* recebe de fora a sua propulsão, que lhe é fornecida exclusivamente pelos condenados ao *hard labour*. Na parte superior da circunferência, as pás passam junto de estreitas células, onde representam o papel de degraus fugidios de uma escada em movimento. Introduzido em uma dessas células, o condenado vê-se obrigado a suspender-se com as mãos a dois anéis, que se balançam por cima de sua cabeça, e a pesar com todo o seu peso sobre as pás que desfilam, a fim de acionar o movimento dessa grande roda [...]. Se hesita, um guarda, colocado por detrás dele, pode aplicar-lhe uma chicotada; se pára, a roda, no seu movimento contínuo, bate-

lhe rudemente nos pés; se tropeça, arrisca-se a ficar com uma perna partida (*Jornal do Commercio*, 28/07/1895, p. 2).

A reportagem destaca ainda outros trabalhos pesados que Wilde realizou na prisão, o restrito regime alimentício e o isolamento, citando as restrições sobre a escrita e o recebimento de cartas e visitas: “eis o regime que durante dois anos vai vingar na pessoa de um dos mais brilhantes artistas da palavra escrita a moralidade inglesa ultrajada”. O repórter conclui perguntando aos leitores se acham que a pena é proporcional ao crime e termina dizendo que “Deus me livre de defender um dos vícios mais asquerosos da humanidade” mas que não pode deixar de considerar o castigo “como indigno em absoluto de figurar no arsenal repressivo de uma nação civilizada” (*Jornal do Commercio*, 28/07/1895, p. 2).

Em uma reportagem intitulada “As duas épocas de Oscar Wilde”, publicada na revista *O Mercurio* (RJ) em junho de 1898 (p. 25), é apresentado um contraponto entre o auge da carreira do autor e a sua condição após sair da prisão. Primeiramente, se tem a figura de Wilde como frequentador dos melhores salões, hotéis e restaurantes; desfrutando da companhia de artistas, escritores e uma leva de convivas abonados. Seus “olhos sorriam”; ele era “um homem instruído e elegante” e seu vestuário era “estranho e ao mesmo tempo meticuloso”; “a gente entusiasmava-se por ele, e não poucos foram os seus fanáticos”.

Segundo a reportagem, após sair da prisão, Wilde teve que vender os bens que possuía, seus livros foram boicotados e seu nome desapareceu dos cartazes. O autor estava “desfigurado pelas rugas”, seus cabelos que eram “lindos” agora estavam curtos e grisalhos. Algumas informações apresentadas na reportagem estão erradas, por exemplo, é dito que “depois de ano e meio da terrível prisão na capital inglesa, Sua Majestade a rainha perdoou-lhe, a muito custo, os poucos meses que lhe faltavam para terminar a pena”. Wilde cumpriu a pena em sua totalidade, tendo sido liberto ao fim de dois anos de prisão. Foi apenas na década de 2010 que Wilde foi “perdoado” pelo governo inglês.

Além das reportagens citadas, ao longo do período em que Wilde ficou aprisionado, diversas notas mais breves foram publicadas nos jornais atualizando os leitores brasileiros sobre o caso. Por exemplo, no *Jornal do Commercio* de 8 de janeiro de 1896 (p. 2), há uma nota que informa a transferência de Wilde para outra prisão onde receberia tratamento mais brando: “o autor do retrato de Dorian Gray já teve licença para ler e escrever e de dar-se a trabalhos de jardinagem”. No mesmo jornal de 6 de setembro de 1896 (p. 2), há uma nota que informa que o ministro do interior, Sir Matthew White Ridley, “tem recebido muitos pedidos

para melhorar a sorte do prisioneiro, mas até agora não houve nenhuma medida de clemência”.

Em 1899, Wilde voltou a estar presente na imprensa brasileira com a publicação de sua primeira obra traduzida para o português: o poema *The Ballad of Reading Gaol* (1898), traduzido como “*Ballada do Enforcado*” (1899) por Elysio de Carvalho (1880-1925). Para escrever a obra *The Ballad of Reading Gaol*, Wilde se baseou nas experiências que teve durante o cárcere e narra a história de um companheiro de presídio que fora condenado à morte por ter assassinado a esposa. A tradução de Elysio de Carvalho é uma tradução indireta, ou seja, o tradutor utilizou como texto-fonte a tradução francesa realizada por Henry D. Davray. Ambas as traduções francesa e brasileira são em formato de prosa e a estrutura poética de estrofes de seis versos do texto de partida não é reproduzida.

Em uma resenha publicada no periódico *Cidade do Rio* (RJ), no dia 11 de agosto de 1899 (p. 1), é afirmado que “Oscar Wilde é hoje universalmente reconhecido como um obcecado e o seu sucesso literário deve-se em parte, se não totalmente, aos escândalos de sensualidade invertida com que aterrorizou a debochada e hipócrita sociedade inglesa”. Para o resenhista, a obra é “perfeitamente imoral” e chega a ser “satânica”, embora seja uma contribuição para o país:

a *Ballada do Enforcado*, como quase todos os seus versos, tem a preocupação de parecer aos olhos do mundo gloriosamente, e daí o ar falso de humildade com que na prisão esquece o nome para assinar-se o C. 33. A forma mística predomina como em todos os discípulos de Swinburne, apesar de em si, a ballada usando maiúsculos e falando de Cristo, ser perfeitamente imoral. Imoral e eu acentuo a ideia. Um homem que glorifica um enforcado, pelo qual toda a gente sofre diante da sua impassibilidade e que matou a amante só porque toda a gente mata o amor “com as mãos do Ouro do Desejo” ou de outra qualquer coisa é simplesmente um perverso, um doido com a mania sanguinária e não pode ser considerado como símbolo de espécie alguma. De resto a *Ballada do Enforcado* faz-se ler por qualquer coisa do satânico — vestígios de Baudelaire — que dá uns tons vermelhos ao sombrio do calabouço e tem além disso o grande atrativo de ser novidade na nossa terra inculta em coisas de literatura inglesa (*Cidade do Rio*, 11/08/1899, p. 1).

Sobre a tradução em si, há apenas o comentário de que “tem o defeito de ser em prosa, de sintetizar às vezes demais o pensamento de Wilde, que tem um cunho enfim profissional”. O crítico em questão afirma não apresentar uma análise mais aprofundada do texto traduzido pelo fato do seu tradutor, Elysio de Carvalho, ter se envolvido em um escândalo em que foi acusado de publicar poemas em seu nome que, na verdade, não eram dele: “diz a capa da primorosa edição [...] que o Sr. Elysio de Carvalho é o tradutor da *Ballada*. Se fosse um homem sério nestas questões de arte, que procedesse como gente e não

como um menino de colégio, nós não duvidaríamos em analisar a tradução” (*Cidade do Rio*, 11/08/1899, p. 1).

A morte de Wilde em 1900 também repercutiu no Brasil. Uma nota publicada n’*O Paiz* (RJ), em 30 de dezembro de 1900 (p. 1), traz a informação de que “morreu Oscar Wilde, o esteta, menos conhecido pelos seus livros que pelo famoso escândalo de Lord Douglas”. A nota ainda afirma que “sua obra de mais renome é *Dorian Gray*, que muita gente considera como o evangelho do estetismo moderno”. O jornal ainda afirma que o autor conquistou sua fama por causa da “pena infame” e que “sem isso, Oscar Wilde teria passado pelo mundo completamente despercebido”.

O jornal *Gazeta de Notícias* (RJ), de 2 de dezembro de 1900 (p. 2), publicou uma nota mais pesarosa sobre a morte do autor: “um dos maiores escritores ingleses deste tempo”. Há menção à “escandalosa história que fez vibrar de pavor todos os fios telegráficos do mundo”, mas o repórter reconta fatos da vida de Wilde incluindo sua trajetória acadêmica, sua turnê de palestras na América do Norte e suas viagens à Itália e à Grécia. A nota conclui com a informação de que “não se dirá que desaparece do palco da Vida um escritor de real valia, sem que um cronista do Brasil deixe cair de sua pena meia-dúzia de palavras como um triste e piedoso orvalho de saudades”.

Em 1905, a peça *Salomé* foi publicada na Revista *Kosmos* (RJ), publicação artística, científica e literária com sede no Rio de Janeiro. A tradução para o português foi publicada de forma seriada em três edições da revista e foi realizada por João do Rio, mas assinada com seu nome verdadeiro: Paulo Barreto. Essa parece ser a primeira tradução para o português de uma peça do autor Wilde a circular no Brasil, conforme se tem notícias.

Três anos mais tarde, em 1908, a tradução de *Salomé* de João do Rio foi editada em formato de livro e publicada pela Livraria Garnier. Em 28 de outubro desse mesmo ano, circulou no jornal *Correio da Manhã* (RJ, p. 1) uma longa e negativa resenha sobre essa tradução. O crítico Osório Duque-Estrada afirma que a peça se transformou em uma comédia na tradução de João do Rio: “francas, sonoras, boas e espontâneas gargalhadas proporcionou-me, há pouco, a leitura de *Salomé*, poema dramático de Oscar Wilde, transfigurado em desopilante comédia”. Segundo o crítico,

a tradução, tomada, não do inglês, mas da edição francesa que se trai de instante a instante em cada linha do texto enxertado de galicismos e de outros feiíssimos enxovalhados da língua, lembra o temo de um colegial que houvesse translado *verbum ad verbum* a letra do original, sem lhe importar a falta de sentido no amontoado de palavras que naturalmente resulta de tão penoso quanto desalinhavado exercício (*Correio da Manhã*, 28/10/1908, p. 1).

O crítico afirma ainda que “impossível seria dizer aqui tudo o que há de inverossímil, de chato, de néscio e de ridículo” e a tradução “mais parece uma pilheria de mal gosto feita com o propósito de desmoralizar um autor do que com o elevado intuito de render homenagem a Oscar Wilde”. Duque-Estrada segue apresentando vários exemplos do texto, afirmando que “não há uma só página da tradução que não seja, pelo menos, ridícula”.

Em 1909, a companhia dramática italiana Ruggeri-Borelli veio ao Brasil se apresentar e uma das peças que levaram ao palco foi *Salomé*. No dia 14 de junho de 1909, no Teatro São Pedro de Alcântara, a peça foi apresentada pela primeira vez no Rio de Janeiro. A resenha publicada no *Correio da Manhã* (RJ, p. 3) do dia 18 de junho de 1909 destaca que a apresentação havia sido um “delírio”, “uma verdadeira apoteose” e “uma magnificência maravilhosa”: “tudo estava disposto para o melhor dos êxitos: cenários, guarda-roupa, marcações, atores, tudo (...). Os cenários deslumbravam. O luxo dos vestuários dos soldados do tetrarca, de Salomé e dos outros era de impressionar”. Sobre a atriz Lyda Borelli que interpretou a personagem principal, é dito que ela “é a Salomé do sonho de Wilde. O público aplaude com um delírio desconhecido. Lyda foi toda a peça”.

Em 1910, outra companhia internacional apresentou uma peça de Wilde no Rio de Janeiro. Dessa vez, a companhia dramática portuguesa do Teatro de Dona Maria II trouxe ao Brasil a peça *Um marido ideal* traduzida por Freitas Branco. Segundo o jornal *O Paiz* (RJ, 24/05/1910, p. 5), “peça, ótima; desempenho, bom; tradução, corretíssima; *mise-en-scene*, primorosa; cenários, de efeito; mobiliário, magnífico”. De acordo com o periódico, “o público saiu satisfeito, tendo dispensado fartos aplausos aos artistas”. A celebrada atriz Maria Pia de Almeida (1862-1940), integrante dessa companhia, foi bastante elogiada por sua interpretação e ganhou as boas graças do público brasileiro.

Em 1911, o romance *O retrato de Dorian Gray* foi publicado em formato de folhetim no periódico *A Noite* (RJ). O responsável pela tradução para o português foi João do Rio. É interessante notar a relação entre o conteúdo do romance e o teor das notícias publicadas no jornal em questão que, geralmente, eram denúncias, queixas policiais e crimes relacionados à vida noturna da cidade. Segundo Tânia Toffoli (2013, p. 111), “para o leitor que lesse o jornal como um todo ou ao menos as notícias de crime juntamente com o folhetim, torna-se evidente o diálogo criado dentro do próprio veículo entre os fatos cotidianos e a ficção”:

na edição 148 do jornal, de 4 de janeiro de 1912, é publicada parte do capítulo em que Lord Henry menciona ao mesmo tempo que se divorciou, que se descobriu o desaparecimento de Basil e que Alan Campbell se suicidou. Entre as notícias da mesma edição estão, na página 2, três notícias

relacionadas a suicídios: um falsificador de assinatura, preso em flagrante dias antes, tentou suicídio; um desempregado tentou se enforcar e foi salvo pelo vizinho; um suposto suicídio ocorrido em São Paulo, no mês anterior, é declarado homicídio no fechamento do inquérito (TOFFOLI, 2013, p. 110).

Essa tradução de João do Rio do romance de Oscar Wilde veio a ser publicada em formato de livro apenas em 1923.

Em 1915, estreou no Rio de Janeiro, no Teatro Trianon, a primeira tradução brasileira noticiada da peça *The Importance of Being Earnest* com o título “*O irmão do Felizardo*”. A peça foi traduzida por Álvaro de Castilho e teve a atriz Abigail Maia no papel de “Cecilia Cardew”, Christiano de Souza como “Argemiro Moncrieff”, Elisa Campos como “Gertrudes Braconell”, Amelia Reis como “Lady Braconell” e Antonio Silva no papel principal de “Felizardo Worthing”. No jornal *Gazeta de Notícias* (RJ) de 9 de novembro de 1915 (p. 3), há uma nota sobre a estreia destacando que “é uma peça interessantíssima” e “traduzida admiravelmente”. Segundo o crítico, “são diálogos admiráveis, frases do mais requintado espírito, cenas de magnífico humor”.

A atuação de Abigail Maia em *O irmão do Felizardo* foi bastante elogiada. A jovem atriz estava no auge da sua fama, de acordo com o jornal *O Paiz* (RJ, 09/11/1915, p. 2). É ressaltado em reportagem desse jornal que “Abigail atravessa um belo período da sua vida artística” e que “todos a disputam (...). Todos os empresários lhe ofereciam contratos”. Segundo, ainda, esse mesmo crítico, a comédia de Wilde é “uma peça fina, cheia de crítica e observação, bem feita e engraçadíssima, nos limites de uma linguagem direta”.

Ao longo dessa década de 1910, menções a Wilde continuaram recorrentes na mídia brasileira e dois casos específicos chamam atenção. O primeiro refere-se à revista *Fon-Fon* que, a partir de 1914, passou a publicar praticamente em todos os números um epigrama ou aforismo do autor entre as reportagens e matérias. Por exemplo, no exemplar de 25 de abril de 1914, a seguinte citação é atribuída a Wilde: “A única diferença que existe entre um capricho e uma paixão eterna é que o capricho dura mais tempo” (p. 45). No exemplar de 23 de janeiro de 1915, há uma fala da peça *Earnest*, do personagem Lane, o mordomo de Algernon: “Tenho observado, repetidas vezes, que, nas residências de pessoas casadas, o champagne quase nunca é de primeira qualidade” (p. 37). No exemplar de 30 de janeiro de 1915, há outra fala da peça em questão, mais especificamente do personagem Jack: “Quando não se é dentista, não se deve falar como um dentista. Isto produz uma falsa impressão” (p. 25).

O segundo caso que fez o nome de Wilde ressurgir na imprensa brasileira desse período foi o aprisionamento em 1917 do diplomata brasileiro José do Patrocínio Filho (1885-

1929) na prisão de Reading, na Inglaterra, onde Wilde cumpriu parte da sua pena. Patrocínio Filho foi preso por suspeita de espionagem em favor da Alemanha e foi libertado em janeiro de 1919. Ao retornar para o Brasil, publicou relatos de sua experiência em Reading em periódicos e em formato de livro (*A sinistra aventura*, 1923). Segundo Patrocínio Filho, suas atribuições de trabalho na prisão eram as mesmas de Wilde e a cela onde o brasileiro foi colocado também era a mesma do autor.

Em maio de 1922, mais uma companhia teatral portuguesa apresentou no Brasil uma peça de Wilde. A companhia Lucilia Simões trouxe ao país *Uma mulher sem importância* traduzida para o português por Alice Lawrence. Em 1923, a companhia portuguesa de comédia Palmyra Bastos trouxe ao Brasil a peça *O leque de Lady Margarida*, tradução de Julio Dantas.

Como já destacado anteriormente, a tradução de *O retrato de Dorian Gray* realizada por João do Rio foi publicada em formato de livro apenas em 1923. Em 20 de abril de 1924, na coluna “Crônica Literária” do jornal *O Imparcial* (RJ), há uma resenha bastante positiva sobre a tradução brasileira do romance. O crítico Oscar Lopes inicia apresentando a concepção de tradução como traição e servitude, algo que João do Rio também comenta em seu prefácio. Contudo, Lopes aponta que, no texto traduzido,

não são muitos os defeitos ali apontados e, a rigor, não passam daquelas distrações de composição quase inevitáveis em todos os escritores da época vertiginosa e tumultuária que é a nossa (...). Mas, isso nada importa, desde que na tradução se encontra com larga abundância a ideia percuciente de Wilde transmitida com fidelidade pela admiração vibrante e eloquente de João do Rio (...), uma das mais claras e sonoras trombetas que apregoaram a fama do sutil tecedor das *Intenções*, não pensou senão em si próprio, na sua grande e dominante paixão literária, quando, longe de fazer um trabalho de inferiores, se deu ao prazer de passar para o português a obra capital de Oscar Wilde (*O Imparcial*, 20/04/1924, p. 2).

Lopes conclui usando o verbo servir “num sentido mais altivo”, ou seja, em vez de servir ao autor Wilde, o tradutor João do Rio “serviu a um público certamente reduzido um regalo positivamente real” (*O Imparcial*, 20/04/1924, p. 2).

Nesse mesmo ano de 1924, o crítico Oscar Lopes também comenta n’*O Imparcial* (RJ, 04/07/1924, p. 3) a publicação da peça *Uma tragédia florentina* traduzida por Elysio de Carvalho. Lopes destaca a “admiração muito nobre” de Elysio por “um dos maiores artistas que já honraram o gênero humano”; “esse carinho do Sr. Elysio de Carvalho é visível em todos os pormenores da tradução, feita com probidade e talento”.

Em 1926, mais uma obra de Wilde é publicada em formato de folhetim na imprensa brasileira. Trata-se do ensaio “*A decadência da arte de mentir*” (*The Decay of Lying*, 1891)

traduzido por Arthur Bomilcar e publicado na *Gazeta de Notícias* (RJ). Ao anunciar a publicação dessa obra, o jornal destaca que isso é feito “no intuito de contribuir para o conhecimento da obra de Oscar Wilde” (20/08/1926, p. 2).

É interessante notar que, mesmo tendo passado diversos anos desde a morte de Oscar Wilde, os fatos polêmicos de sua vida continuaram repercutindo na imprensa brasileira. Os motivos e os tipos de reportagens são variados e incluem conspirações de que ele não havia de fato morrido, notas sobre novas declarações de seu ex-companheiro Alfred Douglas repudiando Wilde, relatos de conversas com o espírito do autor, etc. Também é comum que o autor seja citado quando se discute sobre a homossexualidade ou a “inversão sexual”, como se dizia na época, entre outros nomes mais pejorativos.

Em 1930, duas reportagens de tom mais polêmico foram publicadas. A primeira foi veiculada no suplemento do *Correio da Manhã* (RJ), em 14 de novembro de 1930, e tinha o título “A vida opulenta e miserável de Oscar Wilde”. O autor, Adelino Deícola dos Santos, faz um apanhado da trajetória de Wilde do sucesso até a sua morte e a matéria em questão ocupa cerca de metade da página do suplemento e contém uma foto de Wilde na juventude.

A segunda matéria do tipo publicada nesse mesmo ano de 1930 tem o título “Como foram os últimos dias de vida de Wilde” e foi veiculada no periódico *O Jornal* (RJ) de 30 de novembro (p. 2), dia que marcou 30 anos da morte de Wilde. A reportagem desse jornal apresenta um tributo mais pesaroso ao autor e ressalta que “a sua obra conquistou no mundo inteiro a consagração a que tem direito, e 30 anos de infâmias e intrigas justificam bem a reabilitação que se deve ao homem”.

Em 1931, o poema *The Ballad of Reading Gaol*, anteriormente traduzido no Brasil em formato de prosa por Elysio de Carvalho, foi retraduzido por Gondin da Fonseca e publicado em sua coletânea “*Poemas da angústia alheia*”, contendo, além do poema de Wilde, “*Confissão*”, de Paul Claudel, e “*O corvo*”, de Edgar Allan Poe (traduzido por Machado de Assis).

Ao longo da década de 1930, grupos teatrais estrangeiros continuaram vindo ao Brasil e apresentaram peças de Oscar Wilde nos palcos brasileiros. Em 1931, a companhia alemã Georg Urban apresentou “*Um marido exemplar*” no Rio de Janeiro e, em 1934, uma companhia inglesa de comédia apresentou *The Importance of Being Earnest* também na cidade do Rio de Janeiro.

Em 1933, mais uma vez a peça *Earnest* é traduzida e encenada no Brasil com o título “*O irmão do Felizardo*”. A companhia teatral de Procópio Ferreira foi a responsável pela

encenação, sendo que o autor do texto traduzido foi Eurico Silva. A peça foi apresentada em São Paulo e não agradou alguns críticos. Em resenha publicada no *Correio de São Paulo* (SP), de 1º de abril de 1933 (p. 2), Jean Cocquelin destaca que “o público vai ao teatro julgando assistir uma formidável obra teatral”, mas encontra “uma série infundável de paradoxos, cada qual mais desconcertante”. O crítico ressalta que a peça se trata de uma “chanchada”, com “truques banalíssimos”, “situações impossíveis” e “personagens inverossímeis”. O desempenho dos atores também não impressionou o crítico.

O conto infantil “*O gigante egoísta*” da autoria de Wilde foi publicado em português no *Correio da Manhã* (RJ) de 22 de abril de 1934. A autoria da tradução não está informada.

A década de 1940 representou mais um importante período para a peça *The Importance of being Earnest* no Brasil. Já no ano de 1940 essa peça teve mais uma tradução apresentada no país. Com o título de “*A importância de ser franco*”, a obra de Wilde foi encenada pela União Nacional dos Estudantes (UNE) no Rio de Janeiro. A tradução do texto foi realizada pelas estudantes Mirta de Queiroz Lima e Dóris de Queiroz Lima e foi a primeira vez noticiada que a peça recebeu o título com a estrutura de “A importância de ser” mais o adjetivo escolhido como tradução de “*earnest*”, “franco”, neste caso.

Em 1944, foi publicada a coletânea *Lira irlandesa* contendo traduções de poemas de Oscar Wilde realizadas por Zuleika Lintz. De acordo com a nota publicada no *Diário de Notícias* (RJ, 30/01/1944, p. 2), “a conhecida poetisa dedicou a esses trabalhos do discutidíssimo escritor inglês um esforço inteligente e honesto de adaptação à nossa língua e à nossa técnica do verso, conseguindo resultado magnífico”. Segundo, ainda, esse mesmo jornal, “a linguagem dessas traduções é sempre escorreita, e a forma brilhante, transmitindo-nos a força lírica e a riqueza da imaginação”. Alguns dos poemas dessa coleção já circulavam anteriormente em periódicos, principalmente no *Diário de Notícias*.

Em 1945, o conto de Wilde “*O fantasma de Canterville*” foi adaptado para o palco e apresentado pela companhia “Teatro Universitário” no Rio de Janeiro, no Teatro Ginástico. A teatralização é da autoria do escritor espanhol Ceferino Tubau e a tradução foi realizada por Alice Lima e pelo estudante Leônidas Sobrinho Porto.

Nesse mesmo ano de 1945, a Empresa Bibi Ferreira e a Sociedade Amigos do Teatro apresentaram a peça “*Uma mulher sem importância*” no Teatro Fênix (RJ). Tratou-se de “uma versão modernizada” da peça realizada por Raimundo Magalhães Júnior. Em função da estreia dessa peça, o crítico Antônio Pedro de Andrade escreveu para o *Correio da Manhã* (RJ, 01/06/1945, p. 9) afirmando que “foi uma ideia excelente esta de fazer representar uma peça

de Oscar Wilde”. Segundo Andrade, “não é nos seus contos, nem nos seus apólogos, mas no seu teatro, que se encontrará a personalidade genial de Wilde”. Mais tarde, no ano de 1946, essa peça foi levada ao palco novamente, dessa vez pela companhia teatral da atriz Maria Sampaio.

Em janeiro de 1947, a Escola de Teatro da Prefeitura do Distrito Federal (RJ) apresentou a peça *Salomé* traduzida por Paulo Barreto (João do Rio) como o espetáculo anual de conclusão do ano letivo. Segundo o Diário de Notícias (RJ, 19/01/1947, p. 14), “a representação foi uma interessante demonstração do grau de aproveitamento e das possibilidades de diversos elementos”.

Em 5 de julho de 1950, estreou em São Paulo “*A importância de ser Prudente*”, a tradução de Guilherme de Almeida e Werner Loewenberg analisada nesta tese. Na ocasião, a peça foi encenada pela Companhia Permanente do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e dirigida pelo italiano Luciano Salce (1922-1989). Faziam parte do elenco Waldemar Wey como Algernon, Fredi Kleemann como Lane, Sergio Cardoso como John Worthing, Cacilda Becker como Lady Bracknell, Nydia Licia como Gwendolen, Marina Freire como Miss Prism, Elizabeth Henreid como Cecília, A. C. Carvalho como Chasuble e Glauco de Divitis como Merriman.

Conforme destacado anteriormente, o TBC foi criado por Franco Zampari e o grupo foi um dos principais a atuarem no teatro da cidade de São Paulo entre 1948 e 1964. Segundo Aline Rodrigues (2008), as principais diretrizes do TBC eram a apresentação de peças consideradas esteticamente superiores, bem como outras de cunho mais comercial e de sucesso de bilheteria no exterior, além de algumas peças nacionais. A atuação do grupo “estava baseada em atualizar a estética do espetáculo como um todo, isto é, tornou-se fundamental preocupar-se com os elementos que contribuem para a totalidade do espetáculo, tais como direção cênica, iluminação, figurinos, cenários” (RODRIGUES, 2008, p. 46). Como ressalta Rodrigues (2008), as apresentações de peças teatrais estrangeiras viabilizadas pela tradução foram fundamentais para consolidar esse projeto do TBC.

No periódico *Correio Paulistano* (SP) de 4 de julho de 1950 (p. 7), foi publicada uma entrevista com o tradutor Guilherme de Almeida que afirma que a peça em questão é um “grande espetáculo” e, entre as demais peças de Wilde, “é a que põe mais em relevo a intenção do autor, de fazer correr como dois trilhos paralelos esses dois elementos: a farsa e o espírito”. Segundo o tradutor, a companhia não poupou esforços “para que a peça de Wilde exprima bem o dandismo exasperado da época” e os cenários e figurinos são um “esplendor”.

Sobre o processo de elaboração da sua tradução, Guilherme de Almeida menciona que a intenção inicial do grupo era adaptar à linguagem cênica brasileira uma tradução de Portugal com o título de “*A importância de ser Severo*”, entretanto, “as dificuldades eram tão grandes que achei mais fácil fazer outra tradução. E assim, com a colaboração inteligente de Werner Loewenberg, conseguimos traduzir a peça às possibilidades de nossa fala natural”. Em relação aos aspectos representativos do texto, Almeida ressalta que os dois tradutores fizeram questão “de sublinhar os inúmeros paradoxos” e “a linguagem usada por nós na expressão desses conceitos é propositadamente preciosa, arrebicada mesmo, quase pernóstica, pois assim o queria Oscar Wilde” (*Correio Paulistano*, 04/07/1950, p. 7).

Segundo a atriz Nydia Licia (2007, pp. 166-167), que interpretou a personagem Gwendolen na produção do TBC, os ensaios foram uma “pesquisa fascinante”: “é preciso conhecer a história do país em que se desenvolve a ação, a época, as personagens que se destacaram na política e nas artes e – principalmente – ler outros textos do mesmo autor”. Apesar dessa diligência de explorar o contexto originário de Oscar Wilde e buscar refleti-lo nos palcos brasileiros, segundo a atriz (LICIA, 2007, p. 167), a peça não alcançou um grande sucesso:

é extremamente difícil, para jovens modernos latino-americanos, por mais talento que tenham, transformar-se rapidamente em dandies ingleses do século XIX. Para as mulheres é infinitamente mais fácil. As roupas e o penteado ajudam muito; o colete, cheio de barbatanas, proporciona mais elegância ao porte. Talvez por isso, o elenco feminino tenha sido mais elogiado.

Sobre a escolha do elenco, Licia (2007, p. 167) ressalta que o diretor Salce optou por talento em vez de atributos físicos: “tínhamos na companhia atores talvez mais elegantes do que Waldemar Wey mas, para o diretor, ele era o ator que mais poderia trabalhar o papel de Algernon. Para interpretar John, indiscutivelmente o indicado era Sérgio”. Sobre Cacilda Becker, que interpretou Lady Bracknell, Licia afirma que a atriz não gostou do papel por querer interpretar alguém mais jovem, no entanto, “Cacilda então criou uma figura muito bonita, de peruca prateada, mas sem uma ruga no rosto, o que lhe conferia a aparência de uma senhora extremamente elegante e divertida, mas de idade indecifrável” (LICIA, 2007, p. 168).

Apesar de Nydia Licia afirmar que a peça não foi um grande sucesso, uma resenha publicada no *Correio de São Paulo* (08/07/1950, p. 3) apresenta o autor Wilde, a peça e a encenação brasileira de uma maneira muito positiva. Segundo o periódico, “Oscar Wilde ainda continuará por muito tempo atraindo de forma considerável a atenção de seus semelhantes [...]. Wilde permanecerá e o relógio do tempo dará muitas, inúmeras voltas até

que chegue o momento em que sua influência diminua”. Segundo o crítico, o TBC demonstrou que Wilde sempre é atual. Os tradutores são mencionados e é dito que fizeram um ótimo trabalho. A direção de Luciano Salce também foi elogiada.

Com a expansão e popularização do cinema no Brasil nas décadas de 1940 e 1950, diversos filmes baseados nas obras de Wilde foram exibidos no país, incluindo *Uma mulher no meu passado* (1947, *An Ideal Husband*), de Anthony Korda; *História de uma mulher perversa* (1948, *Historia de una mala mujer*), filme argentino de Luis Saslavsky baseado em *Lady Windermere's Fan*; *O leque* (1949, *The fan*), do diretor Otto Preminger; *A importância de ser Ernesto* (1952, *The Importance of Being Earnest*), de Anthony Asquith, entre outros.

Uma resenha crítica do filme de Asquith, *A importância de ser Ernesto*, publicada no *Correio da Manhã* (RJ, 14/08/1955, p. 15), ressalta que o filme se trata de “teatro filmado” e “teatro em conserva”, o propósito do diretor não foi outro senão o de “fazer o filme da peça” ou “o registro do que se desenrolaria num palco”, sendo que Asquith, “num ato de humildade” despojou-se de seu estilo “para servir inteiramente ao teatro de Wilde”. Apesar do filme não ser “uma experiência original” e não merecer “a classificação de obra-prima”, o filme é “uma homenagem prestada pelo cinema ao teatro de Oscar Wilde” e “não deixa de ser um espetáculo recomendável”.

Wilde também esteve presente nos programas de teleteatro da televisão brasileira. O programa *Grande Teatro Tupi*, da TV Tupi, apresentou *Salomé* para o público brasileiro em 30 de julho de 1956. O responsável pela adaptação foi o diretor Walter Hugo Khouri e a importante atriz Maria Fernanda interpretou a personagem titular. Os diretores foram Antunes Filho e Luiz Gallon. Em 26 de julho de 1958, no programa *Teledrama*, da TV Paulista, foi exibida uma adaptação de *O retrato de Dorian Gray* realizada por Roberto Monteiro. A direção foi de Luis Tito. Em 1963, o programa *Grande Teatro Tupi* também exibiu uma adaptação de *O retrato de Dorian Gray* com atuação de Sergio Britto e Fernanda Montenegro.

Em 1956, mais uma vez a peça *Earnest* retornou aos palcos de São Paulo com o título “*Da importância de ser Severo*”, uma “versão livre” de Luiz de Santo Angelo. A realização foi da companhia “Teatro Paulista” e a direção foi de Roque Rodrigues. A peça foi apresentada no teatro Leopoldo Fróes.

Em junho de 1961, o ator inglês, mas radicado na Irlanda, Micheál Mac Liammóir veio ao Brasil apresentar a peça teatral de sua autoria intitulada *The Importance of Being Oscar*. A obra é constituída por trechos de peças de Wilde e de seus demais escritos intercalados com fatos biográficos de sua vida. O ator se apresentou no Rio de Janeiro nos

dias 27 e 28 de junho e em São Paulo no dia 29. Segundo o *Correio da Manhã* (RJ, 24/06/1961, p. 3), “na interpretação de Mac Liammóir, Oscar Wilde, um dos mais talentosos, mais notáveis e mais sedutores de todos os irlandeses, revive no palco graças à arte de outro irlandês, como ele talentoso, notável e sedutor”.

1961 também foi o ano em que foi publicada pela editora Aguilar a tradução de Oscar Mendes da obra completa de Wilde. Uma resenha de Waldir Ayala publicada no *Jornal do Commercio* (RJ, 30/12/1961, p. 6) detalha o vasto conteúdo do livro que contém ensaio biográfico, contos, peças teatrais, o romance “*Dorian Gray*”, poemas, ensaios, conferências, etc. O crítico conclui que “por mais particular que seja o pensamento de Wilde (ou talvez por isso mesmo) sua importância é evidente”.

Em 1968, a peça *Salomé* foi apresentada novamente nos palcos do Rio de Janeiro. A encenação foi tida como um “grande acontecimento” e os ingressos esgotaram rapidamente. O Grupo de Teatro Moderno foi o responsável pela realização. Martins Gonçalves fez a direção e a adaptação do texto (com base na tradução de João do Rio) e a atriz Helena Ignez interpretou a protagonista. Em celebração à peça, foi instituído o “Prêmio Oscar Wilde”, no valor de mil cruzeiros novos, para o melhor trabalho sobre a obra *Salomé* em nível secundário ou universitário.

Uma adaptação teatral do conto *O gigante egoísta* de Wilde estreou em 1972 no Rio de Janeiro. A obra foi transformada em um musical infantil por Nelson Luna e a produção foi da Associação dos Servidores do Banco Central (ASBAC).

Em janeiro de 1981, em Brasília, a epístola *De profundis* foi adaptada para o teatro e compôs o espetáculo *Filho do meu século*. O responsável pela adaptação foi João Carlos Figueiredo e Ruy Sandy dirigiu a peça que contou com apenas dois personagens, Wilde e seu companheiro lorde Alfred Douglas. Ao abordar esse espetáculo, uma crítica publicada no *Correio Braziliense* (DF) de 24 de janeiro de 1981 traz um interessante paralelo levantado por uns dos espectadores entre o que ocorreu com Wilde e Alfred Douglas na Inglaterra de 1895 e a situação na década de 1980 na capital do país. Enquanto Wilde foi condenado a dois anos de trabalhos forçados, Douglas, “o bem nascido” ficou livre:

[a peça] mostra as injustiças e perseguições a comportamentos amorosos considerados estranhos ou extravagantes e a proteção dos poderosos a seus filhos de berço dourado. Quando as bichas [sic] no Setor Comercial são levadas pelos camburões da polícia, a sociedade assiste quieta e conivente. Quando os senhores bem casados e executivos solitários procuram a companhia delas e ainda pagam por um pouco de carinho e amor proibido, ninguém faz nada. Ninguém prende o galã, o bofe que de carro as carrega pra beira do Lago Paranoá (*Correio Braziliense*, 24/01/1981, p. 28).

Em 1983, no Rio de Janeiro, foi exibida a ópera *Salomé*, de Richard Strauss, baseada na obra de Wilde. O maestro foi Matthias Kuntzsch e a soprano Silvia Anderson interpretou o papel titular.

Em 1984, estreou no Rio de Janeiro uma peça baseada na vida de Wilde de título *A paixão de Oscar Wilde*. A autoria é de Murilo Dias César, que havia sido pedido para adaptar *O Retrato de Dorian Gray* para uma companhia teatral. O autor Dias César começou a adaptar a obra e a estudar a vida do escritor, que achou mais interessante que o próprio romance. Então, resolveu interromper a adaptação de *Dorian Gray* e escreveu um texto teatral autoral sobre o próprio Oscar Wilde⁶⁴.

Em 1994, novamente a obra *De Profundis* foi adaptada para o palco e apresentada pelo grupo teatral paulista Satyros. Segundo o autor e ator da peça, Ivan Cabral, “o tema central é a impossibilidade do amor que mata. Quase 100 anos depois, nós estamos no mesmo buraco: temos a AIDS e o amor continua matando” (*Jornal do Brasil*, RJ, 22/02/1994, p. 36). A direção foi de Rodolfo Garcia. Conforme António Manuel Ferreira (2007, p. 166), em relação a essa adaptação de Cabral,

a peça tem apenas um ato, e a ação decorre num espaço prisional, dramatizando, portanto, a queda de Oscar Wilde não apenas aos olhos do mundo, mas igualmente perante a consciência do escritor e dessa figura gelatinosa que dá pelo nome de Bosie, a designação carinhosa de Lord Alfred Douglas. A costura de fragmentos incorpora no texto quatro obras de Wilde: a epístola *De Profundis*, o romance *O Retrato de Dorian Gray*, o conto “*O pescador e a sua alma*” e o poema “*Balada da prisão de Reading*”. Além destes materiais de base, é possível rastrear citações de Baudelaire e de Dante, em conformidade com as referências contidas na epístola.

Também em 1994, mais uma adaptação de *Earnest* voltou aos palcos do Rio de Janeiro. O diretor foi Luiz Carlos Mendes Ripper e o título do espetáculo foi *A importância de ser Honesto*. Ripper ressaltou que Wilde era um homem à frente de seu tempo e que ele “intuiu tudo o que iria acontecer com a arte teatral no século XX”. Segundo o diretor, a peça em questão trata-se de um texto “superatual” por abordar, entre outras coisas, a honestidade. Apesar de ser “uma comédia ligeira”, em certos momentos os personagens são “verdadeiros filósofos, com uma visão crítica e aguçada da sociedade” (*Tribuna da Imprensa*, RJ, 13/05/1994, p. 26). A crítica não foi muito favorável à encenação, como evidenciado na *Tribuna da Imprensa* (26/05/1994, p. 14): “a falta de ritmo, sobretudo no primeiro ato, não pode ser creditada unicamente ao diretor, já que é evidente que ele não dispôs de um elenco devidamente preparado, sobretudo em termos vocais”.

64 Entrevista com Murilo Dias César disponível em: <<https://www.portalvilamariana.com/arte-e-cultura/murilo-dias-cesar.asp>>. Acesso em: 05 de janeiro de 2023.

Em 1995, a peça *Tragédia Florentina* foi levada à cena carioca pelo diretor Tonio Carvalho. Fizeram parte do elenco Patrícia Nidermeyer, Claudio Lins e Paulo Trajano.

Em 1997, mais uma vez *Salomé* foi levada aos palcos do Rio de Janeiro e de São Paulo. A direção foi de José Possi Neto e o elenco foi composto por Christiane Torloni no papel principal, além de Luís Melo, Caco Ciocler, Luís Miranda, Lais Galvão e Tuca Andrada.

Em 1998, Elias Andreato apresentou no Rio de Janeiro um monólogo de sua idealização intitulado “*Oscar Wilde*” com base em *De Profundis, A alma do homem sob o socialismo* e *O retrato de Dorian Gray*. A direção foi de Vivien Buckup e o próprio Andreato interpretou Wilde na peça.

Na esfera do cinema, ainda em 1998, estreou no Brasil o filme *Simão, o Fantasma Trapalhão*, escrito e estrelado por Renato Aragão e dirigido por Paulo Aragão. Segundo o humorista Renato Aragão, também conhecido como Didi, o filme foi baseado na sinopse da contracapa de uma edição de “*O fantasma de Canterville*”, de Oscar Wilde. Em entrevista para a *Folha de São Paulo*, quando questionado se esse tipo de adaptação não banaliza o texto de Wilde, Renato respondeu que “acho que o velho Oscar Wilde não ficaria chateado comigo. Ficaria até feliz em ver que, sem macular a obra dele, fiz algo que traz alegria para as crianças. Isso populariza o texto clássico. Eu tiro lá de cima e coloco na linguagem do povo”⁶⁵.

Em outubro de 2000, outra peça baseada na vida de Wilde entrou em cartaz no Rio de Janeiro. Trata-se do espetáculo *Com amor, Oscar Wilde* que homenageou o escritor no ano em que completou 100 anos de sua morte. O enredo tem como evento central os julgamentos de 1895 e o texto é de Maurício Souza Lima, que também atuou na peça como o personagem Wilde. Em entrevista para o *Estadão* (26/07/2000)⁶⁶, o dramaturgo afirmou que a obra foi fruto de mais de dez anos de pesquisas sobre Wilde:

quis aproximar Wilde à nossa realidade, para isso, dei um tom de folhetim para a história. A peça mostra um homem além de seu tempo e de seu país, e uso as relações que ele travou com o filho, com a mulher, com seu amante, imprensa e toda a sociedade para mostrar um autor que é universal.

O espetáculo contou ainda com a direção de Ivone Hoffman. Além do espetáculo, uma exposição trazendo fotos e textos de Wilde foi montada no foyer do Teatro do Sesi.

Concomitante à peça *Com amor, Oscar Wilde*, também estava em cartaz no Rio de Janeiro o monólogo *Oscar Wilde – O preço*. A peça começa com a morte de Wilde no Hôtel

65 Entrevista disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac27129801.htm>>. Acesso em: 05 de janeiro de 2023.

66 Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,pecas-lembram-centenario-de-morte-de-oscar-wilde,20000726p4578>>. Acesso em: 05 de janeiro de 2023.

D'Alsace, em Paris, e volta ao passado até o momento da condenação em 1895. A base principal da peça é a epístola *De Profundis*. A direção foi de Vivaldo Franco que destacou que “colocamos no palco o lado humano de alguém que é preso, humilhado e que perde tudo por sua opção sexual. Nosso enfoque recai sobre o psicológico” (*Jornal do Brasil*, RJ, 02/10/2000, p. 40).

Em 2001, a peça *Álbum Wilde* de autoria de Hugo Rodas foi exibida em Brasília e no Rio de Janeiro. O enredo acompanha a vivência e a trajetória de Wilde e conta com três principais cenários: uma boate gay, uma espécie de aquário e um café-concerto.

Em outubro de 2002, estreou em São Paulo a peça “*A importância de ser Fiel*”, cujo texto é analisado nesta tese. O espetáculo foi de realização do Grupo Tapa e a tradução foi de Eduardo Tolentino (que também dirigiu a peça) e Brian Penido Dutt-Ross (que fez parte do elenco como o personagem John Worthing). Segundo o diretor Tolentino, “costuma-se dizer que é impossível montar peças de Oscar Wilde no Brasil, que nossos atores não estariam preparados para o jogo de representação sofisticado que a dramaturgia exige. Só isso já seria motivo de desafio para um grupo teatral como o TAPA”⁶⁷. Para a revista IstoÉ⁶⁸, o crítico Cristian Avello Cancino destacou os seguintes elementos da peça:

o Tapa parece ter compreendido a era vitoriana. A encenação de Eduardo Tolentino de Araújo abusa do luxo e estiliza o ambiente aristocrático com enorme inteligência suprimindo as paredes do palco, o que nos faz entender o que Wilde fala de aparência e essência. O elenco também não destoa. Entre as estrelas, destaca-se um ator menos conhecido interpretando o Fiel do título, Brian Penido.

Após essa temporada de 2002, o espetáculo voltou a entrar em cartaz no ano de 2005, em São Paulo. Em 2004, se apresentaram no Rio de Janeiro.

Em 2007, a peça *Um marido ideal* entrou em cartaz no Rio de Janeiro traduzida por Miguel Falabella e dirigida por Victor Garcia Peralta. O elenco foi composto por Herson Capri, Jacqueline Laurence, Lafayette Galvão, Edwin Luisi, entre outros. Segundo o *Jornal do Brasil* (RJ, 25/01/2007, p. 59), “a permanência e a atualidade como texto teatral e a capacidade de se renovar, desde que respeitado seu estilo, é o que a tradução de Miguel Falabella preserva com grande cuidado, e o diretor Victor Garcia Peralta segue, sem invenções”.

Em 2008, estreou no Rio de Janeiro a peça “*Oscar Wilde me disse*”, de Ruiz Bellenda. Trata-se de uma obra em que um casal de atores em processo de separação prepara-

⁶⁷ Entrevista disponível em: <<https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Midia/-A-Importancia-de-ser-fiel-de-Oscar-Wilde-com-o-Grupo-Tapa/12/5434>>. Acesso em: 05 de janeiro de 2023.

⁶⁸ Disponível em: <https://www.terra.com.br/istoegente/167/diversao_arte/teatro_importancia_de_ser_fiel.htm>. Acesso em: 05 de janeiro de 2023.

se para ensaiar *A importância de ser Prudente*, “enfrentando, em simultâneo, as grandes dificuldades de conviver a dois e reproduzindo as observações irônicas do escritor irlandês sobre os percalços da convivência amorosa” (*Jornal do Brasil*, 07/02/2008, p. 57).

Em 2013, a peça *The Importance of Being Earnest* foi adaptada e modernizada por Leandro Soares como o espetáculo “*A importância de ser Perfeito*”, dirigido por Daniel Herz. Nessa adaptação, a Inglaterra vitoriana é substituída pelo Rio de Janeiro de 2013. O enredo ganha atualidade, mas a narrativa continua a mesma, por exemplo, o personagem José Dourado (John/Jack Worthing), em vez de esquecer sua cigarreira na casa de Algenor (Algernon), o item esquecido é o seu aparelho celular “iPhone”. Outro aspecto distintivo dessa encenação da peça é que seu elenco é todo masculino e traz atores homens nos papéis femininos⁶⁹.

Em 2014, a peça *Beije minha lápide* estreou no Rio de Janeiro. O projeto foi idealização do importante ator Marco Nanini e a peça foi escrita por Jô Bilac e dirigida por Bel Garcia. A premissa da obra é a interdição do túmulo de Oscar Wilde, em Paris, que é vedado ao público para evitar a erosão provocada pelo batom dos visitantes que têm o hábito de beijar a lápide. Uma barreira de vidro impede que qualquer um se aproxime. Bala, um escritor interpretado por Nanini, é grande admirador de Oscar Wilde e considera a interdição uma afronta à sua memória. O personagem quebra a barreira e é preso. A peça ficou por diversas temporadas em cartaz e foi exibida em cidades como São Paulo, Belo Horizonte, Natal, Fortaleza e Curitiba.

No início de 2020, a pandemia causada pelo coronavírus responsável pela COVID-19 surpreendeu diversos países no mundo e exigiu que vários setores da sociedade se adaptassem às medidas de desaceleração do contágio, como o distanciamento social, o fechamento do comércio não essencial e o cancelamento ou adiamento de atividades culturais. Para o teatro, essa conjuntura significou a busca por novos meios para alcançar o público e foi com intermédio das tecnologias digitais que isso foi possível.

A peça “*Wilde.Re/Construído*” estreou em janeiro de 2021 transmitida pelas plataformas virtuais. Trata-se de uma obra escrita e dirigida por Sérgio Abritta que tem a vida de Wilde como base. A narrativa inicia no hotel em que o autor faleceu e três de seus amigos narram seus últimos instantes e relembram momentos importantes de sua vida. Segundo o diretor Abritta, pode-se fazer um paralelo entre os tempos de Wilde e a atualidade, principalmente em relação à homofobia e à criminalização da homossexualidade: “quisemos

⁶⁹ Essa peça se encontra disponível na íntegra na internet: <<https://vimeo.com/210343951>>. Acesso em: 05 de janeiro de 2023.

fazer essa ponte entre a vida de Wilde e os dias atuais, do passado com o presente, para tentar entender por que isso persiste, por que a luta pela diversidade ainda é necessária e por que essa prática absurda da homofobia permanece”⁷⁰. Com as flexibilizações das restrições contra a COVID-19, a peça de Sérgio Abritta veio a ser apresentada com a presença física do público.

De modo semelhante, a peça teatral *O retrato de Oscar Wilde* chegou a ser transmitida pelas plataformas virtuais em 2021 e, posteriormente, passou a ser apresentada nos palcos. Seus principais idealizadores são Silvio Tadeu e Ju Camata, responsáveis pelo roteiro e pela direção. A vida de Oscar Wilde é o tema da peça que traz trechos de algumas de suas obras e põe em cena a sua conturbada relação com Alfred Douglas.

Em relação exclusivamente à presença de Wilde no sistema literário brasileiro, conforme Miriam Ruffini (2015), constata-se que algumas obras wildianas são hoje canônicas no Brasil, como *O retrato de Dorian Gray*, mas outros textos do autor não são muito conhecidos pelo público, como é o caso de sua poesia e parte de sua prosa. No gênero ensaio e prosa não ficcional, por exemplo, a obra *De Profundis* foi traduzida com grande frequência (ao menos 6 traduções entre 1899 e 2012) “pelo aspecto sensível do texto, ligado a eventos da vida do autor e por discorrer sobre temas como o esteticismo, a filosofia, e a religião” (RUFFINI, 2015, p. 167). A tradução brasileira dos contos de Oscar Wilde é bastante frutífera, sendo que os textos mais traduzidos nesse gênero são *O fantasma de Canterville* e, em seguida, *O príncipe feliz* e *O foguete notável*. Entre as peças teatrais de Wilde, destacam-se a peça *Earnest* analisada nesta tese, além de *Salomé*. Ambas essas obras contam com múltiplas traduções publicadas no Brasil.

Ao investigar a imagem literária construída no Brasil do escritor Wilde a partir das informações nos materiais de acompanhamento (prefácios, posfácios, notas, etc.) de traduções da obra *O retrato de Dorian Gray* e de outras obras de relevância, Ruffini (2015, p. 174) ressalta o seguinte a respeito do autor:

a imagem de Oscar Wilde na atualidade é aquela da seriedade e do alto valor literário, recomendado por críticos nacionais, por autores de prefácios e escritores de vulto no cenário brasileiro. A obra de Wilde se reatualiza como elemento constituinte da literatura do país, como uma literatura instigante e inteligente, portadora das notícias do século XIX, cujas temáticas, em muitos casos, justapõem-se às questões do indivíduo em âmbito mundial e brasileiro.

Neste capítulo, foram apresentadas informações sobre as traduções brasileiras da peça *The Importance of Being Earnest* e sobre a presença de Oscar Wilde nos sistemas

70 Disponível em: <https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2021/10/07/interna_cultura,1311912/wilde-re-construido-faz-ultima-sessao-como-deveria-ter-sido-a-primeira.shtml>. Acesso em: 05 de janeiro de 2023.

culturais brasileiros. Considerando os dados levantados ao longo do capítulo, Wilde ocupa uma posição de prestígio no polissistema de literatura traduzida no Brasil, levando em conta a grande quantidade de traduções de suas obras em circulação no país, bem como o discurso de acompanhamento dessas traduções.

Como foi observado, Wilde é considerado um autor “clássico”, muitas vezes comparado a William Shakespeare, que é uma das maiores referências do teatro ocidental e o mais proeminente autor da tradição literária de língua inglesa. Foi um longo trajeto até que Wilde viesse a ser considerado para ocupar essa posição, sendo que a sua apresentação ao Brasil, nos anos de 1880, consistiu no autor sendo retratado como uma caricatura, como um “basbaque”. Mais tarde, após seus processos penais, foi dito ainda que Wilde teria “passado pelo mundo completamente despercebido” não fosse pelo escândalo de 1895.

Ao longo dos anos, a imagem pública de Wilde foi reabilitada em função do empenho de seus admiradores, iniciando com Elysio de Carvalho e João do Rio, os primeiros tradutores de Wilde no Brasil, e incluindo os tradutores abordados nesta pesquisa: Almeida/Loewenberg, Mendes, Tolentino/Dutt-Ross, Moreira e Finkler. Wilde passou de “basbaque” à fonte de inspiração para diversas reescrituras de suas obras e de sua vida, incluindo diversas traduções publicadas e apresentadas nos palcos brasileiros; adaptações teatrais de seus contos, de seu romance e de suas epístolas; adaptações audiovisuais e diversas peças criadas a partir de experiências de vida do autor.

Em relação à peça *Earnest*, percebe-se que, no teatro, a obra desfrutou de uma maior diversidade que a observada entre as traduções analisadas nesta tese em se tratando do nome do personagem Ernest e do adjetivo correspondente. Traduzida para os palcos brasileiros, essa peça já teve os títulos “*O irmão do Felizardo*”, “*A importância de ser Franco*”, “*Da importância de ser Severo*”, “*A importância de ser Honesto*” e “*A importância de ser Perfeito*”.

No capítulo seguinte, continua-se explorando a tradução da obra *The Importance of Being Earnest* com atenção especial ao humor presente na peça.

4. A TRADUÇÃO DO HUMOR NA PEÇA *THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST*

Neste capítulo, amplia-se a discussão iniciada no capítulo anterior e o humor na peça *The Importance of Being Earnest*, de Oscar Wilde, é abordado de maneira mais aprofundada, com exemplos comentados do texto de partida e das cinco traduções brasileiras analisadas. Primeiramente, para uma melhor compreensão e contextualização do humor de Wilde, apresenta-se brevemente suas demais comédias teatrais e alguns de seus epigramas e aforismos.

4.1. O humor de Oscar Wilde

Oscar Wilde é conhecido sobretudo em função de suas peças teatrais cômicas e de seu humor satírico que extrapola as suas obras na forma de epigramas e aforismos reproduzidos desenfreadamente. Como observado no capítulo anterior, no Brasil, já a partir de 1893, se tem frases de Wilde desvinculadas de suas obras circulando na imprensa brasileira. Além de *Earnest*, Wilde escreveu e encenou outras três peças de tom cômico, quais sejam: *Lady Windermere's Fan* (1892), *A Woman of No Importance* (1893) e *An Ideal Husband* (1894).

A peça *Lady Windermere's Fan* (“O leque de Lady Windermere”) se passa em um período de cerca de 24 horas e tem como cenário principal a residência do casal Windermere. No primeiro ato, há a apresentação da personagem Lady Margareth Windermere que recebe em sua casa Lorde Darlington e a Duquesa de Berwick, sendo que ambos sugerem que seu marido, Lorde Arthur Windermere, está envolvido com uma mulher de “reputação mais que duvidosa”. Segundo a Duquesa, Lorde Windermere visita frequentemente, almoça e paga as contas de uma “mulher com um passado” que chegou à Londres há seis meses. Lady Windermere, consternada com essas informações, investiga os cadernos de finanças de seu marido e constata os pagamentos a uma Senhora Erlynne. Seu marido chega à casa e é confrontado com a suposta traição. Lorde Windermere não se explica muito bem e exige que a mulher em questão seja convidada para a festa de aniversário de sua esposa que ocorrerá mais tarde naquele dia.

No segundo ato, durante a festa de aniversário de Lady Windermere, a jovem aniversariante se torna ainda mais consternada com a presença da Sra. Erlynne em sua casa. Lady Windermere decide, então, abandonar sua família e fugir com Lorde Darlington, que confessa seu amor e admiração a ela. Revela-se que a Sra. Erlynne é, na verdade, a mãe de Lady Windermere que há 20 anos havia sido declarada morta. A personagem havia feito o que sua filha está prestes a fazer: fugir de seu marido para viver uma paixão. Lorde Windermere sabe disso e está sendo chantageado para auxiliar a volta de sua sogra à alta sociedade, por isso ele a está ajudando financeiramente. Ao perceber que “a vida da mãe se repete na filha”, a Sra. Erlynne começa a agir para impedir um escândalo de enormes proporções.

No terceiro ato, a ação da peça se concentra nos aposentos de Lorde Darlington. Ao perceber sua filha “à borda da ruína, à beira de um espantoso precipício”, a Sra. Erlynne age para salvá-la e vai atrás de Lady Windermere para convencê-la a voltar para casa. Enquanto as duas conversam, Darlington e seus amigos, incluindo Lorde Windermere, chegam à casa e as duas mulheres se escondem, pois a mera presença de uma mulher casada na residência de um homem solteiro seria razão para um escândalo. Apesar das mulheres não serem vistas, o leque de Lady Windermere é encontrado por um dos homens e, para proteger a reputação de sua filha, a sra. Erlynne se revela e diz que ela havia pegado o leque de Lady Windermere por engano.

O quarto ato apresenta a resolução do enredo e mostra Lady Windermere em casa, com seu marido e seu filho, cheia de gratidão pelo sacrifício da Sra. Erlynne. A peça acaba com Lady Windermere sem saber que a mulher que a salvou é sua mãe, pois seu marido e a Sra. Erlynne não querem afetar a devoção que a personagem tem pela figura da mãe, que acredita que morreu em sua infância.

De tom melodramático, *Lady Windermere's Fan* é uma peça que sob o humor e a sátira, há profundidade e sabedoria. A narrativa leva o leitor/espectador a vivenciar os relacionamentos conjugais vitorianos, os ideais e os mitos que os cercam, para constatar o quanto são suscetíveis. Conforme Frankel (2021), embora a peça seja projetada para entreter e lisonjear o público da alta sociedade, por baixo do seu diálogo inteligente, o despreço de Wilde pela aristocracia inglesa é visível. A peça expõe a hipocrisia e a vacuidade da sociedade inglesa especialmente em questões relacionadas a gênero e sexualidade, considerando que o autor trabalha a questão de que ser mulher na era Vitoriana significa, muitas vezes, ser ignorada, ridicularizada, vilipendiada ou até violentada por fazer coisas que homens são elogiados por fazer. Conforme destacado pelo personagem Lorde Darlington, Lady

Windermere é obrigada a suportar a suposta traição de seu marido para não enfrentar a censura de uma sociedade cujo louvor ela despreza.

Percebe-se também, nessa peça em questão, uma crítica à ideologia de pureza sexual sobre a qual as noções vitorianas de feminilidade foram construídas. Por baixo do humor, há a hipocrisia das convenções e da etiqueta da classe alta. Há também segredos, mentiras e chantagens em abundância. Wilde expõe toda essa conjuntura em sua peça sob o pretexto de humor. O principal aspecto humanizador do enredo trata-se do sacrifício da mãe pela reputação de sua filha, algo retratado por Wilde com sensibilidade.

É interessante notar como Wilde trabalha na peça a questão do escândalo na sociedade vitoriana, prevendo o tratamento que o próprio autor viria a ter após sua condenação e aprisionamento. Ao tentar convencer sua filha a desistir de abandonar o marido e a família, a Sra. Erlynne profere a seguinte fala:

não sabe o que é cair no precipício, ser desprezada, zombada, abandonada, objeto de irrisão... ser uma pária! Encontrar diante de si portas fechadas, deslizar furtivamente por becos atrozos, temendo a cada momento que lhe arranquem a máscara do rosto, e ouvir constantemente a risada, a horrível risada do mundo, que é uma coisa mais trágica do que todas as lágrimas já choradas na terra. A senhora não sabe o que é isso. A gente paga pelo pecado, e torna a pagá-lo, e paga-o a vida inteira (WILDE, 2013, p. 294)⁷¹.

O humor na peça se manifesta sobretudo através dos personagens que circulam os protagonistas: Lorde Darlington, a Duquesa de Berwick e sua filha Agatha, Lorde Augustus, Cecil Graham e Dumby. Já, Lady Windermere, Lorde Windermere e a Sra. Erlynne são responsáveis por carregar o tom dramático da peça. Conforme Raby (2013, p. 147), a justaposição do cômico e do sério é uma das técnicas dramáticas de maior sucesso de Wilde: “quando se estabelece o que é absurdo e notoriamente falso, as emoções sérias e os ideais que são explorados recebem um contexto que os impede de parecerem solenes demais”⁷². Nesse sentido, a obra consiste em uma interessante mistura de enredo melodramático e diálogo irônico repleto de epigramas.

Entre os epigramas mais conhecidos e citados de *Lady Windermere's Fan* estão “posso resistir a tudo, menos à tentação” (WILDE, 2013, p. 249)⁷³, proferido por Lorde Darlington; “quando alguém concorda comigo, sempre penso que devo estar equivocado”

71 “You don’t know what it is to fall into the pit, to be despised, mocked, abandoned, sneered at - to be an outcast! to find the door shut against one, to have to creep in by hideous byways, afraid every moment lest the mask should be stripped from one’s face, and all the while to hear the laughter, the horrible laughter of the world, a thing more tragic than all the tears the world has ever shed. You don’t know what it is. One pays for one’s sin, and then one pays again, and all one’s life one pays.”

72 “Once the absurd and the patently false have been established, the serious emotions and ideals which are explored have been given a context which prevents them from ever seeming too solemn.”

73 “I can resist everything except temptation.”

(WILDE, 2013, p. 301)⁷⁴, uma fala de Cecil Graham; “neste mundo há somente duas tragédias: uma é não conseguir o que se quer e a outra é consegui-lo” (WILDE, 2013, p. 303)⁷⁵, conforme o personagem Dumby; e uma das mais célebres frases de Wilde: “estamos todos na sarjeta, mas alguns de nós estão olhando para as estrelas” (WILDE, 2013, p. 301)⁷⁶, dita por Lord Darlington no terceiro ato da peça.

Entre os temas que a obra aborda em comum com a peça *Earnest*, destacam-se os paradoxos entre seriedade e trivialidade/frivolidade e boa e má índole, conforme o diálogo entre Darlington e Lady Windermere em que o lorde menciona que muitas pessoas andam pela sociedade fingindo ser boas e isso desperta nele uma disposição a fingir ser mau: “se você finge ser bom, o mundo o leva muito a sério. Se você finge ser mau, isso não acontece” (WILDE, 2013, p. 245)⁷⁷. Em outro trecho, ao ser acusado por Lady Windermere de ser frívolo e de falar sobre a vida de forma frívola, Darlington afirma acreditar “que a vida é uma coisa muito importante para que dela se fale seriamente” (WILDE, 2013, p. 251)⁷⁸. Ambos os trechos remetem a diálogos e temas da peça *Earnest*.

A peça *A Woman of No Importance* (“Uma mulher sem importância”) se passa em uma casa de campo inglesa que é o lar de Lady Jane Hunstanton. A maioria dos personagens da peça são convidados de Lady Hunstanton que se juntam a ela para uma série de festividades. O primeiro ato da obra começa no terraço da casa de campo e os convidados interagem entre si e discutem assuntos diversos, incluindo questões sobre moralidade, governo, atuação das mulheres na esfera política, as diferenças entre Inglaterra e Estados Unidos, etc. Entre os convidados estão Hester Worsley, uma jovem puritana dos Estados Unidos, e Gerald Arbuthnot, que acaba de ser oferecido um emprego para atuar como secretário de Lord Illingworth, que também se junta ao grupo posteriormente.

Gerald é um jovem de cerca de vinte anos e mora perto, sendo que sua mãe, Lady Arbuthnot, é amiga de Lady Hunstanton. O rapaz é considerado de uma classe social mais baixa, pois trabalha como bancário para se sustentar. Conforme a personagem Lady Caroline, “na minha juventude, Srta. Worsley, nunca se conhecia ninguém na sociedade que trabalhasse para viver” (WILDE, 2013, p. 334)⁷⁹. Como resposta a essa assertiva e ressaltando as diferenças entre as sociedades dos diferentes países, Hester Worsley destaca que, nos Estados

74 “Whenever people agree with me, I always feel I must be wrong.”

75 “In this world there are only two tragedies. One is not getting what one wants, and the other is getting it.”

76 “We are all in the gutter, but some of us are looking at the stars.”

77 “If you pretend to be good, the world takes you very seriously. If you pretend to be bad, it doesn’t.”

78 “I think that life is far too important a thing ever to talk seriously about it.”

79 “In my young days, Miss Worsley, one never met any one in society who worked for their living.”

Unidos, as pessoas que trabalham são as mais respeitadas.

Lorde Illingworth entra em cena justamente quando uma das convidadas o descreve como um homem perverso e se junta à conversa com seu humor cínico e irônico. Illingworth é desafiado por uma das personagens, Mrs. Allonby, a beijar a jovem americana, Hester, visto que ele afirma não acreditar que existam mulheres verdadeiramente puritanas que recusariam um beijo seu.

No segundo ato, as personagens mulheres se reúnem sem os homens e discutem sobre uma série de questões referentes ao casamento, à posição das mulheres nessa instituição, o marido ideal, etc. Discutem, ainda, sobre a sociedade inglesa em contraponto à americana. Em um expressivo monólogo, Hester denuncia os defeitos que percebe entre as demais convidadas:

Com toda a sua pompa, riqueza e arte, vocês não sabem como viver – vocês não sabem nem isso. Amam a beleza que podem ver, tocar e manusear, a beleza que podem destruir e que destroem, mas da beleza invisível da vida, da beleza invisível de uma vida superior, vocês nada sabem. Vocês perderam o segredo da vida. Sua sociedade inglesa me parece superficial, egoísta, tola (WILDE, 2013, p. 369)⁸⁰.

Pouco após o monólogo de Hester, a Sra. Arbuthnot, a mãe de Gerald, chega à sala de estar e Lorde Illingworth entra logo depois. Gerald os apresenta e, ao reconhecer Illingworth, sua mãe se opõe à oferta de trabalho. Os outros convidados partem para a sala de música, mas Lorde Illingworth e a Sra. Arbuthnot ficam para trás e têm um momento a sós em que revelam a verdade: Gerald é o filho ilegítimo da Sra. Arbuthnot e de Illingworth. Quando a Sra. Arbuthnot ficou grávida, Illingworth recusou-se a casar com ela, forçando-a a fugir e enfrentar todas as barreiras e julgamentos impostos a mães solteiras. Considerando o histórico entre os dois e a maneira que foi tratada por Illingworth, a Sra. Arbuthnot suplica para que o lorde deixe seu filho em paz. Lorde Illingworth se recusa, dizendo que Gerald deveria poder fazer suas próprias escolhas.

No terceiro ato, em um momento a sós com seu filho, a Sra. Arbuthnot tenta novamente convencer Gerald a não trabalhar com Illingworth, mas o jovem argumenta que o emprego lhe daria a segurança financeira para pedir Hester, a jovem americana, em casamento. Sem admitir que a moça da história era ela mesma, a Sra. Arbuthnot conta a seu filho sobre uma jovem que fugiu de casa para viver com Lorde Illingworth há muitos anos. Illingworth a havia engravidado, mas recusou-se a se casar com ela e não ofereceu nenhuma

⁸⁰ “With all your pomp and wealth and art you don't know how to live - you don't even know that. You love the beauty that you can see and touch and handle, the beauty that you can destroy, and do destroy, but of the unseen beauty of life, of the unseen beauty of a higher life, you know nothing. You have lost life's secret. Oh, your English society seems to me shallow, selfish, foolish.”

ajuda para criar a criança. Gerald se compadece, mas afirma, sem saber que se refere à própria mãe, que a mulher da história não devia ter boa índole, já que decidiu fugir de sua família para viver em segredo com um homem solteiro. Ao ouvir isso, a Sra. Arbuthnot desiste de suas objeções e diz que Gerald está livre para partir com Lorde Illingworth assim que quiser.

Enquanto isso, fora de cena, Lorde Illingworth tenta beijar Hester contra sua vontade. A jovem adentra o aposento horrorizada e se joga nos braços de Gerald, pedindo proteção. Furioso, Gerald ameaça agredir o Lorde e, a fim de evitar qualquer violência, a Sra. Arbuthnot não tem escolha a não ser dizer a Gerald a verdade de que Illingworth é seu pai.

O quarto e último ato acontece na casa de Gerald e sua mãe. Lorde Illingworth chega exigindo fazer parte da vida de seu filho, mas a Sra. Arbuthnot afirma que Gerald não o aceitaria mais e que ele havia feito planos de se casar com Hester e sair do país. Amargurado com esta revelação, Illingworth estava prestes a chamar Gerald de bastardo, mas é impedido pela Sra. Arbuthnot que lhe dá um tapa. Illingworth vai embora e logo depois o jovem casal entra em cena. Gerald vê as luvas do lorde no aposento e pergunta a sua mãe a quem pertencem, quem havia visitado. A sra. Arbuthnot responde que não era ninguém em particular, era um homem sem importância.

Conforme a peça *Lady Windermere's Fan, A Woman of No Importance* é mais uma obra de Oscar Wilde em que ele satiriza a moral, as convenções, as hipocrisias e as condutas da classe alta vitoriana. Nessa peça, a principal questão trabalhada diz respeito a mães que são inteiramente responsáveis pela criação de seus filhos considerados ilegítimos, sem o reconhecimento ou qualquer apoio do pai. Enquanto que, em *Lady Windermere's Fan*, o enredo se concentrava em uma mulher que abandonou o marido e perdeu o contato com a filha, *A Woman of No Importance* apresenta um pai, Lord Illingworth, que seduziu e abandonou uma mulher e agora tenta se aproximar de seu filho, Gerald.

É interessante notar, como retratado na peça, o fato de que a culpa por tal situação considerada desonrosa recai mais fortemente sobre as mulheres e não tanto sobre os homens. Conforme afirma a personagem Hester sobre as mulheres que vão contra os costumes e a moralidade,

é certo que elas sejam punidas, mas não deixem que sejam as únicas a sofrerem. Se um homem e uma mulher pecaram, que ambos saiam para o deserto para se amarem ou se odiarem ali. Deixem que ambos sejam marcados. Marquem os dois, se desejarem, mas não castiguem uma e deixem o outro livre. Não tenham uma lei para os homens e outra para as mulheres. Vocês são injustos com as mulheres na Inglaterra. E até que vocês considerem o que é uma vergonha para uma mulher como uma infâmia para

um homem, vocês sempre serão injustos (WILDE, 2013, p. 370)⁸¹.

Na obra em questão, Hester, como norte-americana e uma figura distanciada, consegue olhar objetivamente para a sociedade inglesa e apontar seus defeitos e vícios de caráter em diversas de suas falas. Essa é uma posição que se assemelha à ocupada por Wilde, um estrangeiro, em meio à aristocracia inglesa, que ao mesmo tempo que a entretinha, também a censurava.

Segundo Raby (2013, p. 154), Wilde introduziu temáticas políticas e sociais no texto e na estrutura de *A Woman of No Importance*; o conflito de classes e questões relacionadas de riqueza e moralidade são temas recorrente nas conversas entre os personagens, bem como as relações entre homens e mulheres. Há uma tensão nessa peça que surge principalmente da gravidade conferida a algumas das falas da Sra. Arbuthnot e da jovem Hester, conforme se percebe nos monólogos citados anteriormente.

O humor nessa peça se mostra principalmente através dos personagens Lorde Illingworth e Sra. Allonby, que são responsáveis pelos principais epigramas e aforismos da obra. Por exemplo, Illingworth é responsável por diversas frases de tom irônico ou invertendo algum senso comum (estratégia característica de Wilde que será investigada mais adiante), incluindo: “nunca se deve confiar em uma mulher que diz a alguém sua idade verdadeira. Uma mulher que contaria isso a alguém, contaria qualquer coisa” (WILDE, 2013, p. 353)⁸²; e “para reconquistar minha juventude, não há nada que eu não faria – exceto fazer exercícios, acordar cedo ou ser um membro útil da comunidade” (WILDE, 2013, p. 386)⁸³, entre outras.

A Sra. Allonby, na peça, é a comparsa de Illingworth e também exprime diversas frases espirituosas ao longo da obra, por exemplo: “a vida, Lady Stutfield, é simplesmente um *mauvais quart d'heure* feito de momentos incríveis” (WILDE, 2013, p. 362)⁸⁴. Os dois personagens, Illingworth e Allonby, juntos, proferem um epigrama que também está presente em *Earnest* como uma fala de Algernon que será explorada mais adiante. Illingworth afirma que “todas as mulheres se tornam iguais às suas mães. Essa é a tragédia delas”⁸⁵ e Allonby

81 “It is right that they should be punished, but don't let them be the only ones to suffer. If a man and woman have sinned, let them both go forth into the desert to love or loathe each other there. Let them both be branded. Set a mark, if you wish, on each, but don't punish the one and let the other go free. Don't have one law for men and another for women. You are unjust to women in England. And till you count what is a shame in a woman to be an infamy in a man, you will always be unjust.”

82 “One should never trust a woman who tells one her real age. A woman who would tell one that, would tell one anything.”

83 “To win back my youth there is nothing I wouldn't do - except take exercise, get up early, or be a useful member of the community.”

84 “Life, Lady Stutfield, is simply a *mauvais quart d'heure* made up of exquisite moments.”

85 “All women become like their mothers. That is their tragedy.”

responde que “os homens não. Essa é a tragédia deles” (WILDE, 2013, p. 377)⁸⁶.

Entre outros aspectos em comum com a peça *Earnest*, se tem a reformulação do título da obra na última fala da peça, a “fala de cortina”, com a Sra. Arbuthnot declarando que Illingworth é “um homem sem importância”. Em *Earnest*, o título da peça também é revisitado e reformulado na fala de cortina da obra, como será explorado mais adiante.

Em *An Ideal Husband* (Um marido ideal), o enredo gira em torno do casamento entre Sir Robert Chiltern, renomado político membro da “Câmara dos Comuns” (*House of Commons*), e Lady Chiltern, sua esposa. Lady Chiltern acredita que seu marido é um modelo de moralidade e virtude até que segredos do seu passado começam a surgir. A peça aborda as consequências e desdobramentos dos segredos de Robert.

A história se passa em Londres da década de 1890 e o primeiro ato começa em uma festa organizada pelo casal principal. Uma mulher misteriosa chamada Sra. Cheveley chega sem ser convidada e muitos na festa passam a comentar sobre ela. Seus motivos para estar ali são torpes: ela pretende chantagear Sir Robert para que ele endosse publicamente, no parlamento, o projeto de construção de um canal na Argentina. Robert se recusa, sabendo que o projeto é fraudulento, mas Cheveley revela saber que ele vendeu um segredo de estado sobre a construção do Canal de Suez dezoito anos antes. Foi em função dessa venda que Robert conseguiu sua fortuna e seu renome. A personagem tem uma carta que Robert escreveu provando a sua má conduta e ela ameaça revelar o documento, a menos que Robert apoie o projeto do novo canal.

No segundo ato, na casa dos Chilterns, Robert conta a Lorde Goring sobre como vendeu o segredo de estado ao Barão Arnheim, informando-o para investir no Canal de Suez três dias antes do governo da Inglaterra anunciar seu investimento. Goring acredita que Robert deveria contar a verdade a sua esposa, Lady Chiltern, mas Robert insiste que não pode fazer isso por medo de perder seu amor e admiração. Goring também revela que já foi noivo da Sra. Cheveley, mas não informa o motivo do término, apenas que o noivado durou três dias. Quando Lady Chiltern retorna à casa, Goring pergunta o que ela faria se descobrisse que seu marido havia feito algo errado muitos anos antes. Lady Chiltern insiste que seu marido é incapaz de fazer algo errado.

Ainda no segundo ato, a Sra. Cheveley chega à residência dos Chilterns para perguntar sobre um broche que perdeu durante a festa na noite anterior e Lady Chiltern a confronta. Ao perceber que Lady Chiltern é responsável pela resistência de Robert em apoiá-

86 “No man does. That is his.”

la, Cheveley revela a venda ilegal do segredo de estado. Robert chega e vê as duas juntas e Lady Chiltern confronta o seu marido sobre a alegação. O ato acaba após um longo monólogo de Robert em que ele questiona o pedestal criado por sua esposa para ele: “você fez de mim o seu falso ídolo, e eu não tive coragem de descer, mostrar-lhe minhas feridas, contar-lhe minhas fraquezas. Tive medo de perder o seu amor, como o perdi agora” (WILDE, 2013, p. 612)⁸⁷.

No terceiro ato, Lorde Goring recebe em sua casa um bilhete de Lady Chiltern dizendo que ela confia nele e que deseja encontrá-lo. Goring precisa receber e conversar com o seu pai que chega de surpresa, mas diz a seu mordomo Phipps que uma senhora chegará em breve e, sem saber quem era a senhora específica a quem seu patrão aludiu, Phipps recebe a vilã da peça, Sra. Cheveley, que chega à residência sem ser esperada. Cheveley vê a carta de Lady Chiltern para Lord Goring, presume que se trata de uma carta de amor e pretende usá-la para continuar chantageando o casal. Sir Robert também chega à casa de seu amigo Goring para pedir conselhos sobre o que fazer em relação à sua esposa e ao escândalo em que ele se envolveu. Ao ouvir um barulho vindo do cômodo onde a Sra. Cheveley está, Robert exige saber quem pode estar escutando a conversa dos dois. Lorde Goring, acreditando que é Lady Chiltern, tenta impedi-lo de entrar no cômodo, mas Robert vê a Sra. Cheveley e sai indignado.

Cheveley revela sua presença a Lorde Goring. Eles conversam sobre o noivado entre eles e é revelado que Cheveley o traiu, terminando o relacionamento entre os dois. Cheveley menciona seu broche desaparecido e Lord Goring diz que o tem e que o reconhece como o broche roubado de sua prima, Lady Berkshire. O broche em questão também pode ser usado como uma pulseira e Goring o coloca no pulso de Cheveley e a acusa de roubá-lo, dizendo que a polícia está a caminho para prendê-la. Cheveley não consegue remover de seu pulso o broche por desconhecer o mecanismo através do qual o item se transforma em pulseira. Vendo uma oportunidade de salvar seu amigo, Goring se oferece para remover a joia se Cheveley lhe der a carta que incrimina Sir Robert. Ela concorda, mas rouba a carta que Lady Chiltern escreveu para Lord Goring. Acreditando ser uma carta de amor, ela ameaça mostrá-la a Sir Robert.

No quarto e último ato da peça, na casa dos Chilterns, com a presença de Lorde Goring e seu pai, é revelado que Robert fez, no parlamento, um discurso tão contundente denunciando a fraude do canal argentino que os jornais estão comentando que se trata de um dos momentos mais importantes de sua carreira. Goring revela que queimou a carta

⁸⁷ You made your false idol of me, and I had not the courage to come down, show you my wounds, tell you my weaknesses. I was afraid that I might lose your love, as I have lost it now.

incriminatória de Robert e é explicado ao político que não é verdadeira a intenção de Cheveley de sugerir um caso entre Goring e Lady Chiltern. A peça acaba com o casal reconciliado e com Robert aceitando uma nova posição no gabinete do primeiro-ministro.

Em *An Ideal Husband*, Wilde traz um tom realista em sua observância das atitudes e comportamentos humanos diante do poder e da riqueza. O autor expõe os lados positivos e negativos da ambição e questiona a sociedade que categoriza rigidamente as pessoas como boas ou más, idolatrando aquelas consideradas boas e julgando e excluindo as demais. Wilde é sarcástico sobre essa categorização imposta pela sociedade de classe alta de sua época e mostra, sobretudo através do personagem Robert, que nenhum ser humano é isento de falhas, por mais que seja idealizado. Nessa obra, o autor explora a irracionalidade de se arruinar vidas em função do julgamento de pessoas que não são tão íntegras quanto demonstram ser.

Conforme as demais peças apresentadas, *An Ideal Husband* mescla o sério e o cômico ao tratar de questões como moralidade, ética, decoro e corrupção de uma forma que inclui personagens que suavizam esses temas e adicionam humor para equilibrar o tom da obra. Nessa peça, Lorde Goring é o principal personagem com essa responsabilidade. Conforme apresentado a seguir, em uma curta interação com Phipps, seu mordomo, Goring profere cinco diferentes aforismos, com o último sendo um dos mais conhecidos da obra:

LORDE GORING. Como você vê, Phipps, a moda é aquilo que nós mesmos usamos. E o fora de moda é aquilo que os outros usam.

PHIPPS. Sim, senhor.

LORDE GORING. Assim como a vulgaridade é simplesmente a conduta das outras pessoas.

PHIPPS. Sim, senhor.

LORDE GORING. E falsidade as verdades dos outros.

PHIPPS. Sim, senhor.

LORDE GORING. As outras pessoas são completamente detestáveis. A única sociedade possível é a de nós mesmos.

PHIPPS. Sim, senhor.

LORDE GORING. Amar a si mesmo é o começo de um romance que dura a vida toda, Phipps (WILDE, 2013, pp. 614-615)⁸⁸.

Em outro trecho da obra, em uma interação com seu pai, Lorde Goring aborda o paradoxo, um dos principais meios de Wilde criar humor, como será mais explorado adiante:

LORDE GORING. Se houvesse menos simpatia no mundo, haveria menos problemas no mundo.

LORDE CAVERSHAM. Isso é um paradoxo, senhor. Eu odeio paradoxos.

LORDE GORING. Eu também, pai. Todo mundo que se encontra é um paradoxo hoje em dia. É um grande aborrecimento. Isso torna a sociedade tão

88 “LORD GORING. You see, Phipps, Fashion is what one wears oneself. What is unfashionable is what other people wear. / PHIPPS. Yes, my lord. / LORD GORING. Just as vulgarity is simply the conduct of other people. / PHIPPS. Yes, my lord. / LORD GORING. And falsehoods the truths of other people. / PHIPPS. Yes, my lord. / LORD GORING. Other people are quite dreadful. The only possible society is oneself. / PHIPPS. Yes, my lord. / LORD GORING. To love oneself is the beginning of a lifelong romance, Phipps.”

óbvia (WILDE, 2013, p. 620)⁸⁹.

The Importance of Being Earnest, a última peça completa que Wilde escreveu, estreou em Londres em fevereiro de 1895, apenas um mês após a estreia de *An Ideal Husband* e essas duas peças ficaram em cartaz simultaneamente. Algumas semelhanças entre *Earnest* e as peças anteriores de Wilde já foram destacadas, mas sua última peça se difere das demais de maneiras consideráveis. Apesar de o humor estar presente em todas, em *Earnest*, esse elemento se mostra potencializado. Suas outras peças (*Lady Windemere's Fan*, *A Woman of No Importance* e *An Ideal Husband*) podem ser classificadas como melodramas, pois abordam temas de moralidade relacionados a importantes e relevantes assuntos como o casamento, a posição da mulher na sociedade, ética, etc., de um modo a conter reviravoltas, suspense e romance. Nessas peças, há uma clara divisão entre os personagens que carregam o tom dramático e os personagens responsáveis pelo cômico. Sobre as diferenças entre as peças, conforme Michael e Margaret Rustin (2002, p. 175)⁹⁰,

The Importance of Being Earnest difere-se de *Lady Windemere's Fan* e das peças cômicas posteriores, *A Woman of No Importance* e *An Ideal Husband*, na completude da sua apresentação da vida como uma farsa. O título, como em todas as suas peças, resume o objetivo do autor: nenhum personagem faz uma observação séria, pois todos estão jogando algum tipo de jogo. Até os mordomos se juntam a esse jogo. O brilho da sagacidade de Wilde é avassalador e faz com que a tragédia de sua vida abreviada, como homem e escritor, pareça ainda mais pesada.

Ou seja, embora Wilde, em seus escritos sobre questões estéticas, se posicionasse contra o realismo social e à ideia de que a arte ou a literatura deveria comunicar ideias morais ou políticas, em *Lady Windemere's Fan*, *A Woman of No Importance* e *An Ideal Husband*, conforme apresentado, se torna claro o engajamento de Wilde com questões de moralidade. Mas, sua peça mais famosa e popular até os dias de hoje, *The Importance of Being Earnest*, costuma ser descrita como tendo a forma de uma “farsa” em função de características como personagens caricatos e exagerados, enredo improvável, identidades trocadas, diálogo humorístico, inversão do senso comum e subversão da moralidade.

Apesar desses elementos de farsa, *Earnest* é tão radical quanto ou, até, mais radical em sua crítica social que as peças anteriores, embora possa parecer mais “trivial”, conforme o

89 “LORD GORING. If there was less sympathy in the world there would be less trouble in the world. / LORD CAVERSHAM. That is a paradox, sir. I hate paradoxes. / LORD GORING. So do I, father. Everybody one meets is a paradox nowadays. It is a great bore. It makes society so obvious.”

90 “The Importance of Being Earnest differs from *Lady Windemere's Fan* and the intervening comic plays, *A Woman of No Importance* and *An Ideal Husband*, in the completeness of his presentation of life as farce. The title, as in all his plays, encapsulates his point: no character ever makes a serious remark, as they are all playing a game of some sort. Even the servants join in. The brilliance of Wilde's wit is overwhelming and makes the tragedy of his foreshortened life as man and writer seem all the more acute.”

próprio subtítulo. Segundo Rustin (2002), o público pode deixar de notar, em meio a risadas, que a peça está levantando questões sociais sérias: ao construir uma versão tão risível e fantasiosa da aristocracia, Wilde sugere que esse mundo é completamente ridículo e insustentável.

A estrutura básica dessas peças, incluindo também *The Importance of Being Earnest*, consiste em um segredo oculto explicado no último ato, seguido de arrependimento e reconciliação. Algumas das situações e artifícios que Wilde utiliza já eram familiares do público, por exemplo, a mulher escondida no quarto de um homem que não é seu marido, o leque à mostra denunciando a presença de alguém que não deveria estar no local, a carta que chega a mãos erradas, etc. Wilde não hesitava em utilizar as convenções das formas com as quais trabalhava, especialmente as convenções mais populares.

Como ressalta Michael Y. Bennett (2011), em suas peças, Wilde parece sempre fazer a pergunta: “o que é perdido para ser ganho?”. Considerando que essas obras giram em torno da revelação de um segredo, com a perda da ignorância geralmente vem uma vida mais autêntica. No entanto, dado que muitos personagens de Wilde vivem toda a sua vida com base no engano (geralmente na forma de autoengano ou ingenuidade), eles obtêm uma vida que não desejam totalmente ou que não estão totalmente aptos a viver.

De acordo com Raby (2013, p. 145)⁹¹, o mundo da alta sociedade é recriado de forma brilhante por Wilde: “circunscrito por convenções, monitorado por formidáveis viúvas como a Duquesa de Berwick, medido pelos rituais da versão inglesa da cerimônia do chá ou pela interminável rodada de bailes e jantares”. Esse era um contexto que Wilde já conhecia bem e com o qual ele se tornaria ainda mais familiarizado após o sucesso de suas peças; e ele se esforçou para acertar bem cada detalhe retratado.

Ainda conforme Raby (2013), essas peças são interpretadas essencialmente como retratos irônicos da sociedade inglesa, uma sociedade que, na época, ainda dominava grande parte do mundo. Wilde se deleitava com os prazeres disponíveis a ele junto às classes mais altas, mas o autor não se deixava ludibriar e via a hipocrisia por trás das aparências. Wilde transitava entre a Irlanda e a Inglaterra e a perspectiva distanciada de sua mente e imaginação celtas e sua posição de forasteiro aguçavam a sua análise. Dessa forma, Wilde criou uma forma particular de comédia para exibir suas imitações zombeteiras da alta sociedade inglesa, uma forma que satisfizesse sua plateia e que parecia, por suas hábeis resoluções aos fins das

91 “This world of 'Society', circumscribed by conventions, monitored by formidable dowagers such as the Duchess of Berwick, measured by the rituals of the English version of the tea ceremony, or the endless round of 'small and early' dances and luncheons, is created brilliantly by Wilde.”

narrativas, sugerir que tudo estava bem na sociedade. Wilde levantou um espelho para seu público que parecia refletir a vida moderna, mas que era, na verdade, uma imitação surreal da mesma.

Todas essas peças apresentadas foram sucessos comerciais: foram exibidas por longas temporadas nos teatros mais importantes de Londres e a bilheteria gerou grandes quantias de dinheiro para o autor Wilde até eclodir o escândalo envolvendo o Marquês de Queensberry. Após a sua saída da prisão, Wilde chegou a esboçar outra três comédias que o autor nunca concluiu: *Mr. and Mrs. Daventry*, *A Wife's Tragedy* e *Love is Law*. Esses enredos tinham como tema básico a infidelidade conjugal.

Wilde vendeu o enredo de *Mr. and Mrs. Daventry* ao autor Frank Harris que desenvolveu a história e escreveu os quatro atos da peça. São diversos os motivos que impediram Wilde de escrever essas obras: falta de dinheiro, problemas de saúde e abuso de álcool são os principais. Necessitado de fundos, Wilde chegou a vender o mesmo enredo que viria a ser *Mr. and Mrs. Daventry* a, ao menos, outras seis pessoas (produtores teatrais e editores literários) além de Harris. Enganado, Harris teve que lidar com esses demais compradores para que a peça escrita por ele chegasse aos palcos (STURGIS, 2018).

Como já ressaltado, a fama literária de Wilde se deve tanto às suas peças, contos, poemas e romance, quanto aos seus inúmeros epigramas e aforismos. Embora vários desses epigramas não possam ser atribuídos a Wilde com muita certeza (em função de seu caráter oral), alguns foram compilados em vida pelo autor e por sua esposa. Wilde compilou e editou duas coleções: “*A Few Maxims for the Instruction of the Over-Educated*” (1894), contendo 21 epigramas, e “*The Phrases and Philosophies for the Use of the Young*” (1894), contendo 35 epigramas. Sua esposa, Constance Wilde, compilou e editou a coleção “*Oscariana*” (1895). Vale ressaltar que o prefácio do romance “*Dorian Gray*” também consiste em uma série de aforismos.

Conforme Jure Gantar (2015, p. 2), Wilde estabelece, em vários lugares de sua obra, a capacidade de se produzir epigramas como uma operação essencialmente intelectual e como um elemento importante da identidade discursiva de uma pessoa. Já em sua primeira peça, o drama *Vera; or, the Nihilists* (1880), o príncipe Paul Maraloffski é acusado de ser capaz de “esfaquear seu melhor amigo para escrever um epigrama em sua lápide”⁹²; em *Dorian Gray*, é dito que o personagem Lord Henry Wotton “sacrificaria qualquer um por causa de um epigrama”⁹³; Wilde, ao avaliar os epigramas do pintor americano James McNeill Whistler,

92 “stab[bing] his best friend for the sake of writing an epigram on his tombstone.”

93 “would sacrifice anybody... for the sake of an epigram.”

declarou que se tratam de “epitáfios”, pelo poder de aniquilar a sua vítima.

A título de exemplo, a seguir, estão listados alguns dos epigramas de Wilde presentes na coleção “*The Phrases and Philosophies for the Use of the Young*” (WILDE, 2013, pp. 1910-1911):

“Em todos os assuntos sem importância, o estilo, não a sinceridade, é o essencial. Em todos os assuntos importantes, o estilo, não a sinceridade, é o essencial.”⁹⁴

“Tempo é um desperdício de dinheiro.”⁹⁵

“Deve-se sempre ser um pouco improvável.”⁹⁶

“Deve-se ser uma obra de arte ou usar uma obra de arte.”⁹⁷

“São apenas as qualidades superficiais que duram. A natureza mais profunda do homem logo é descoberta.”⁹⁸

“Amar a si mesmo é o começo de um romance que dura toda a vida.”⁹⁹

“Uma verdade deixa de ser verdade quando mais de uma pessoa acredita nela.”¹⁰⁰

“As religiões morrem quando se prova que são verdadeiras. A ciência é o registro das religiões mortas.”¹⁰¹

De acordo com Gantar (2015, p. 51), praticamente todos os epigramas de Wilde são estruturados de modo que se baseiam em uma matriz cuidadosamente construída de dois ou mais conjuntos de valores incompatíveis (paradoxais). Em seus epigramas e aforismos mais simétricos, os dois conjuntos de valores correspondentes, um dos quais é afirmado e o outro descartado, são bastante explícitos; em muitos outros, porém, são apenas implícitos e, às vezes, até mesmo inferidos.

Segundo Gantar (2015), apesar de Wilde projetar a impressão de confiança e espontaneidade, ele era um escritor excepcionalmente dedicado que, muitas vezes, passava horas polindo uma frase de sua prosa, um verso de seus poemas ou uma fala de suas peças. O mesmo se aplica em relação a seus epigramas: vários deles foram revisados repetidamente, às vezes com mudanças tão radicais que seus significados mudavam completamente. O primeiro epigrama citado anteriormente exemplifica essa questão. Sua primeira versão apareceu no conto *The Nightingale and the Rose*, de 1888, com a seguinte fala de um dos personagens:

94 “In all unimportant matters, style, not sincerity, is the essential. In all important matters, style, not sincerity, is the essential.”

95 “Time is a waste of money.”

96 “One should always be a little improbable.”

97 “One should either be a work of art, or wear a work of art.”

98 “It is only the superficial qualities that last. Man’s deeper nature is soon found out.”

99 “To love oneself is the beginning of a life-long romance.”

100 “A truth ceases to be true when more than one person believes in it.”

101 “Religions die when they are proved to be true. Science is the record of dead religions.”

“Na verdade, ela é como a maioria dos artistas; ela é cheia de estilo, sem nenhuma sinceridade”¹⁰². A versão final desse mesmo pensamento encontra-se na peça *Earnest*, em uma conversa em que Cecily e Gwendolen estão tentando decidir se vão perdoar seus pretendentes por enganá-las. Depois que Cecily admite que não acredita na explicação de Algernon para suas mentiras, mas que está disposta a aceitá-la por causa da beleza de sua resposta, Gwendolen responde que “em assuntos de grande importância, estilo, não sinceridade, é a questão vital”¹⁰³. Mais adiante, serão apresentadas as traduções desse epigrama pelos tradutores contemplados nesta pesquisa.

Embora a reciclagem que Wilde faz com alguns de seus epigramas possa ser interpretada de forma negativa (o autor usando trechos e piadas repetidas em diferentes obras), essa prática fornece um diagnóstico da evolução de sua técnica. Na fala polida de Gwendolen, sem a repetição presente na coletânea de 1894, esse epigrama ganhou popularidade e é usado para ilustrar a estética e os valores artísticos de Wilde que parece valorizar o estilo sobre outros aspectos da vida.

O segundo epigrama apresentado, “tempo é um desperdício de dinheiro”, é um dos mais curtos e bem estruturados da coleção: “é ao mesmo tempo coerente e econômico, sem elementos supérfluos. Por causa disso, há muito pouco espaço para possíveis melhorias: o que se tem é praticamente a versão definitiva” (GANTAR, 2015, p. 139)¹⁰⁴. Conforme Gantar (2015), o epigrama é bem equilibrado, com os dois núcleos semânticos da declaração (“tempo” e “dinheiro”) alinhados simetricamente em ambos os lados da palavra-chave “desperdício”. A ideia base de que “tempo é dinheiro” é bem conhecida e já era popular na época de Wilde. Embora “tempo” e “dinheiro” não sejam antônimos, os dois conceitos são comumente relacionados, especialmente em obras de economia política.

No epigrama “deve-se sempre ser um pouco improvável”, Wilde coloca em primeiro plano a improbabilidade como o aspecto crucial da identidade de alguém, enquanto a visão tradicional é que se deve sempre procurar respostas prováveis, se não certas, para questões da vida. É interessante notar que, em *Dorian Gray*, o personagem Dorian faz a seguinte observação sobre Lord Henry: “Harry passa seus dias dizendo o que é incrível, e suas noites fazendo o que é improvável. Exatamente o tipo de vida que eu gostaria de ter” (GANTAR, 2015, p. 113)¹⁰⁵.

102 “In fact, she is like most artists; she is all style, without any sincerity.”

103 “In matters of grave importance, style, not sincerity is the vital thing.”

104 “It is both coherent and economical, with no superfluous elements. Because of this, there is very little room for possible improvements: what we see is pretty much the definitive version.”

105 “Harry spends his days in saying what is incredible, and his evenings in doing what is improbable. Just the

O próximo epigrama listado, “deve-se ser uma obra de arte ou usar uma obra de arte”, também tem grande popularidade e gerou uma série de interpretações, sendo que a mais proeminente é a de Susan Sontag (1964/2018). Sontag estrutura o seu ensaio “*Notas sobre o camp*”/ “*Notes on Camp*” como uma série de apontamentos dedicados a Wilde e o epigrama de que se trata introduz uma série de 58 notas que definem e exemplificam a estética em evidência. De acordo com Sontag (2018), “*Camp*” é “um certo tipo de esteticismo; uma maneira de ver o mundo como um fenômeno estético. Essa maneira, a maneira do *Camp*, não se refere à beleza, mas ao grau de artifício, de estilização”. Conforme Sontag, “*Camp* é uma visão do mundo em termos de estilo — mas um estilo peculiar. É a predileção pelo exagerado, por aquilo que está “fora”, por coisas que são o que não são”.

Segundo Gantar (2015), a força desse epigrama de Wilde é que ele transmite em poucas palavras aproximadamente o mesmo significado que Sontag apresenta ao longo de seu texto: a “definição” de *camp* de Wilde pode não ser tão completa quanto a de Sontag, mas a essência das duas definições é praticamente a mesma: “uma afirmação é sucinta quando não há redundâncias, mas é precisa quando apresenta uma visão detalhada de seu assunto. Wilde, em seu epigrama, consegue ser as duas coisas” (GANTAR, 2015, p. 131)¹⁰⁶.

Outros epigramas de Wilde usado por Sontag (2018) para definir o *camp* incluem o já citado sobre estilo e sinceridade; além de “quanto mais estudamos Arte, menos nos interessamos pela natureza”, de *The Decay of Lying*; “ser natural é uma postura muito difícil”, de *An Ideal Husband*; “é absurdo dividir as pessoas em boas e más. As pessoas são encantadoras ou enfadonhas”, de *Lady Windemere’s Fan*; “a vida é uma coisa demasiado importante para falarmos seriamente a seu respeito”, de *Vera, or the Nihilists*; e “eu adoro os prazeres simples, são o último refúgio do complexo”, de *A Woman of No Importance*. Também é interessante notar que uma das notas de Sontag (2018) trata especificamente do autor Wilde e o apresenta como uma das figuras fundadoras da estética *Camp*:

foi Wilde quem formulou um elemento importante da sensibilidade *Camp* — e a equivalência de todos os objetos — ao anunciar a intenção de “viver” em concordância com seu aparelho de jantar de porcelana azul e branca, ou declarar que uma maçaneta poderia ser tão admirável quanto uma pintura. Quando proclamou a importância da gravata, da flor na lapela, da cadeira, Wilde estava antecipando o *esprit démocratique* do *Camp*.

O próximo epigrama entre os listados anteriormente, “são apenas as qualidades superficiais que duram. A natureza mais profunda do homem logo é descoberta”, lida com as

sort of life I would like to lead.”

106 “A statement is succinct when there are no redundancies in it, but it is precise when it presents a detailed view of its subject. Wilde in his epigram manages to do both.”

ideias opostas de superficialidade e profundidade de caráter. Na primeira versão de quatro atos da peça *Earnest*, este epigrama fazia parte do Ato III como uma fala da personagem Cecily em referência a Algernon que acabou sendo cortada na versão final da obra que foi aos palcos.

O epigrama “amar a si mesmo é o começo de um romance que dura toda a vida” é um dos mais populares e conhecidos de Wilde. Trata-se do último epigrama de “*Phrases and Philosophies*”, o que indica que Wilde o considerava importante o suficiente para encerrar a coleção. Além de aparecer nessa coleção de 1894, conforme apresentado anteriormente, Wilde incorporou este epigrama à peça *An Ideal Husband* como uma fala de Lord Goring no Ato III. Conforme Gantar (2015), este epigrama consegue conciliar dois conceitos normalmente vistos como incompatíveis, amor romântico e narcisismo, tornando-os dependentes um do outro: se a única maneira de ter um relacionamento duradouro é relacionar-se consigo mesmo e não com o outro, tanto a noção de relacionamento quanto o conceito de identidade tornam-se incertos.

É interessante notar o fato de que Wilde foi questionado sobre seus epigramas durante o julgamento do caso de difamação que o autor moveu contra o Marquês de Queensberry. Wilde e seus advogados já sabiam que a defesa do Marquês levantaria uma série de questões literárias e, entre as obras do próprio Wilde, o principal alvo foi o romance *Dorian Gray*, mas o advogado que o interrogou, Edward Carson (que Wilde já conhecia dos tempos de infância), também passou um bom tempo questionando o autor sobre os valores por trás de seus epigramas presentes na coleção “*Phrases and Philosophies*”, que havia sido publicada na revista *The Chameleon*, em dezembro de 1894, junto a um conto de título “*The Priest and the Acolyte*”, de John Francis Bloxam, de caráter explicitamente homossexual. Wilde não tinha relação nenhuma com a publicação desse conto, que era muito mais comprometedor que qualquer coisa que ele havia escrito, e o autor chegou a repudiá-lo em juízo, mas o advogado de Queensberry tentou associar Wilde à publicação desse texto.

Como ressalta Gantar (2015), o interrogatório no tribunal fornece uma rara perspectiva do próprio Wilde sobre seus epigramas e seus significados. Em circunstâncias normais, Wilde geralmente evitava explicações e deixava seus escritos abertos à interpretação, mas, durante o julgamento, ele foi obrigado a comentar sobre o que pretendia ou não dizer. Por exemplo, quando o advogado de defesa Carson questionou Wilde sobre o epigrama “uma verdade deixa de ser verdade quando mais de uma pessoa acredita nela”, o autor respondeu que “essa seria minha definição filosófica de verdade – algo tão pessoal que quando outra

pessoa mantém o mesmo – que, de fato, a mesma verdade nunca pode ser apreendida por duas mentes, é isso que significa; que para cada mente há sua própria verdade” (HOLLAND, 2003, p. 76)¹⁰⁷.

Wilde também defende que o epigrama “as religiões morrem quando se prova que são verdadeiras” é válido de acordo com suas convicções. Quando pressionado pelo advogado de defesa sobre essa máxima, o autor afirma que é uma questão filosófica muito profunda para se adentrar no momento. Apesar desses dois epigramas exemplificados representarem crenças específicas do autor, Wilde afirma, perante o tribunal, que nem todos os seus epigramas mantêm uma correspondência com a realidade, nem representam suas opiniões e visão de mundo, conforme a transcrição de seu depoimento apresentada a seguir:

WILDE: Eu raramente acho que qualquer coisa que eu escreva seja verdade.
(*Risada.*)

CARSON: Você disse “raramente”?

WILDE: Eu disse “raramente”. Eu poderia ter dito nunca.

CARSON: Nada do que você escreve é verdade?

WILDE: Não é verdade no sentido de corresponder a fatos; sim para representar humores obstinados de paradoxo, de diversão, absurdo, de qualquer coisa – mas não verdade no sentido real de correspondência a fatos reais da vida, certamente não (HOLLAND, 2003, p. 74)¹⁰⁸.

Durante a sua vida, as declarações de Wilde em conversas também eram notadas e reproduzidas desenfreadamente. Antes mesmo de escrever e publicar qualquer obra literária, o autor era conhecido em Londres por sua conversa em festas e jantares da alta sociedade. Conforme afirmou o personagem Lorde Illingworth em *A Woman of No Importance*, “um homem que consegue dominar uma mesa de jantar em Londres consegue dominar o mundo” (WILDE, 2013, p. 388)¹⁰⁹. Ao visitar a Inglaterra, a atriz polonesa Helena Modjeska questionou “o que ele fez, esse jovem, que se encontra com ele em todos os lugares? Ele conversa bem, mas o que ele fez? Ele não escreveu nada, ele não canta, ou pinta, ou atua – ele não faz nada além de conversar” (STURGIS, 2018, p. 188)¹¹⁰. Segundo Sturgis (2018), o assunto sobre o qual Wilde mais conversava era arte e essa foi uma importante tática utilizada pelo autor para se promover na década de 1880, antes de obter sucesso com suas peças teatrais:

107 “That would be my philosophical definition of truth - something so personal that when another person holds the same — that in fact the same truth can never be apprehended by two minds, that is what it means; that to each mind there is its own truth.”

108 “WILDE: I rarely think that anything I write is true. (Laughter.) / CARSON: Did you say ‘rarely’? / WILDE: I said ‘rarely’. I might have said never. / CARSON: Nothing you ever write is true? / WILDE: Not true in the sense of correspondence to fact; to represent wilful moods of paradox, of fun, nonsense, of anything at all — but not true in the actual sense of correspondence to actual facts of life, certainly not.”

109 “A man who can dominate a London dinner-table can dominate the world.”

110 “What has he done, this young man, that one meets him everywhere? He talks well, but what has he done? He has written nothing, he does not sing or paint or act – he does nothing but talk. I do not understand.”

não tendo conseguido se estabelecer como crítico de arte de jornal, professor titular, escritor de sucesso ou tutor itinerante, [Wilde] tornou-se uma espécie de acompanhante cultural, um autoeleito árbitro do bom gosto, escoltando mulheres elegantes a galerias de arte e exposições. As mulheres se interessavam por arte, ou achavam que deveriam se interessar; e, em 1880, estavam particularmente interessadas pela arte estética. Por muito tempo o gosto de um pequeno e erudito grupo, o esteticismo estava finalmente se tornando uma moda. Foi uma moda para a qual Wilde contribuiu e da qual se beneficiou (STURGIS, 2018, p. 188)¹¹¹.

A primeira vez que uma das falas de Wilde ganhou projeção foi durante os seus estudos em Oxford, com o autor afirmando que achava cada vez mais difícil “viver à altura da porcelana azul” que decorava seus aposentos. Anos depois, ao desembarcar nos Estados Unidos em 1882 e passar pela alfândega, ao ser perguntado se havia algo a declarar, a resposta “nada além da minha genialidade” é atribuída ao autor. É dito que as últimas palavras de Wilde, pronunciadas enquanto estava prostrado em um quarto de hotel em Paris que não lhe agradava, foram: “meu papel de parede e eu estamos travando um duelo mortal. Um de nós tem que ir embora”.

A primeira fala, sobre a porcelana azul, constata a observância de Wilde aos princípios do esteticismo, tão em voga em Oxford, e a sua tendência a tratar o trivial com seriedade, conforme o subtítulo da peça *Earnest*: “uma comédia trivial para pessoas sérias”. De acordo com Jeff Nunokawa (2003, p. 17)¹¹²,

o compromisso retórico de Wilde com o trivial foi a sua arma em uma guerra vitalícia contra a seriedade e a devoção religiosa exacerbada. A pose trivial e a licenciosidade estudada, que escandalizavam seus inimigos, faziam parte do arsenal de Wilde contra a hipocrisia do Estado, da sociedade e da Igreja, uma hipocrisia que escondia sua intolerância sob a bandeira da pureza moral.

Segundo Sturgis (2018, p. 151), para falar de seus interesses estéticos, Wilde desenvolveu um modo de expressão “extravagante” (como o próprio autor denominou), mas pautado por humor. Esse se tornou o modo distintivo de discurso de Wilde. Se ele zombava de si mesmo, não era porque não acreditava em si, mas porque queria que suas palavras fossem apreciadas e lembradas:

em uma reunião de domingo à noite, ele informou ao grupo reunido que “a cada dia é mais difícil viver à altura da minha porcelana azul”. Como uma

111 “Having failed to establish himself as a newspaper art critic, a tenured academic, a successful writer or a travelling tutor, he became a sort of cultural chaperone, a self-elected arbiter of taste, squiring fashionable women around art galleries and exhibitions. Women were interested in art, or thought that they should be. And in 1880 they were particularly interested in Aesthetic art. For so long the taste of a small initiated coterie, Aestheticism was finally achieving a social vogue. It was a vogue that Wilde both contributed to and benefited from.”

112 “Wilde’s rhetorical commitment to the frivolous was a weapon in a lifelong war against self-styled Seriousness and Piety. The trivial pose and studied self-indulgence that scandalized his enemies were part of Wilde’s arsenal against the hypocritical self-righteousness of the State, Society and the Church, a self-righteousness that concealed its intolerance under the banner of moral purity.”

destilação espirituosa da crença ruskiniana de que a arte e a beleza tinham uma força moral, o comentário teve um forte efeito e logo se espalhou por toda a Universidade, elevando Wilde a um novo nível de notoriedade entre seus pares e provocando, em várias medidas, diversão, aprovação e indignação (STURGIS, 2018, p. 151-152)¹¹³.

Após toda a repercussão, um sermão foi pregado na igreja da Universidade contra a frase de Wilde. Segundo o próprio autor, foi dito que quando alguém fala, não em brincadeira, mas com seriedade, que acha difícil viver à altura de sua porcelana azul, isso demonstra que vigora na instituição uma forma de hedonismo “que é nosso dever lutar contra e esmagar, se possível” (STURGIS, 2018, p. 152)¹¹⁴.

Outros exemplos da juventude de Wilde que apontam para sua propensão ao humor e à ironia incluem a vez em que, em Trinity College, o autor demonstrou sua tendência a tratar situações triviais com gravidade exagerada quando se ouviu uma algazarra vindo de seu quarto no meio da noite. Seus dois vizinhos correram para ajudá-lo e ficaram surpresos ao vê-lo pulando e exclamando que havia uma enorme mosca zumbindo em seu quarto: “não conseguirei dormir até que eu a espante” (STURGIS, 2018, p. 75).

Em Oxford, o jovem Oscar viu um de seus tutores vestido com uma cartola envolta de tecido crepe preto, que tradicionalmente sinalizava luto. Oscar expressou seus pêsames e o professor afirmou que ninguém havia morrido. De acordo com Wilde, “foi apenas a condição vil de seu chapéu que o fez assumir um semblante tão fúnebre” (STURGIS, 2018, p. 75)¹¹⁵. Esse acontecimento remete diretamente ao enredo da peça *Ernest*, quando Jack chega à sua propriedade com roupas de luto, fingindo que seu irmão havia falecido. Ao avistá-lo, a personagem Cecily comenta sobre as roupas horrorosas que seu tio está vestindo.

A segunda fala de Wilde apresentada anteriormente, ao declarar à alfândega americana nada além da sua genialidade, na verdade, não há evidências de que o autor realmente disse isso. Essa fala, uma das mais repetidas e conhecidas de Wilde, foi registrada pela primeira em um calendário contendo uma citação do autor para cada dia do ano organizado por Christopher Sclater Millard e publicado na Inglaterra em 1910. Posteriormente, apareceu no livro de Arthur Ransome de 1912, *Oscar Wilde: A Critical Study*. Segundo Sturgis (2018), é provável que Wilde tenha contado sobre a fala a Robbie Ross, seu

113 “At one Sunday evening gathering, he informed the assembled company that ‘I find it harder and harder every day to live up to my blue china.’ As a witty distillation of the Ruskinian belief that Art and Beauty had a moral force, the comment struck home. It soon acquired a currency throughout the university, raising Wilde to a new level of notoriety among his peers, and provoking in various measure merriment, approbation and outrage.”

114 “When a young man says, not in polished banter but in sober earnestness, that he finds it difficult to live up to the level of his blue china, there has crept into the cloistered shades a form of heathenism which it is our bounden duty to fight against and to crush out if possible.”

115 “It was only the vile condition of his hat that had made him assume so mournful a disguise.”

amigo e executor literário, talvez porque ele realmente disse isso na época ou porque desejava ter dito. Ross, por sua vez, pode ter compartilhado a fala com Millard e Ransome. Conforme Roy Morris (2013, p. 25)¹¹⁶, ninguém envolvido com a cena registrou esse caso na época, contudo, independentemente de Wilde ter dito ou não a frase,

essa seria, de fato, a fala de abertura perfeita para a longa peça de um só ator escrita, produzida, dirigida e estrelada por Oscar Wilde como uma versão altamente estilizada de si mesmo. No devido tempo, essa peça veio a ser apresentada em toda a América do Norte, de Nova York a São Francisco, de Boston a Nova Orleans, até as cidades em expansão do Velho Oeste e as pradarias canadenses. Milhares vieram vê-lo e ouvi-lo e ficaram, alternadamente, entretidos, esclarecidos, perplexos ou enfurecidos, mas quase sempre entretidos pelo estranho maior que a vida que agora estava subitamente entre eles.

Embora haja dúvidas se Wilde declarou sua genialidade à alfândega americana ou não, o autor afirma em outra fala que lhe é atribuída, essa com mais evidências, que aplicou em suas obras apenas o seu talento; para a sua vida, ele reservou toda a sua genialidade. Ou seja, Wilde tem um humor que é característico, reconhecível e com temáticas recorrentes ao ponto de quase ninguém questionar a veracidade de frases e citações atribuídas a ele.

Sobre a terceira fala mencionada previamente, sobre o papel de parede em seu quarto de Paris, classificada como as últimas palavras em vida do autor, na verdade, há evidências de que foi dita cerca de um mês antes de sua morte para a escritora Claire de Pratz, quando Wilde ainda tinha lucidez o suficiente para receber amigos e conhecidos em seus aposentos (STURGIS, 2018, p. 771). À medida que aumentava o inchaço em seu cérebro e suas meninges, Wilde se tornou cada vez mais delirante, falando em inglês e francês alternadamente e sem fazer muito sentido. Em suas últimas horas de vida, o autor estava em estado de semicomatô.

Segundo Alan Warren Friedman (1995, p. 2)¹¹⁷, frases finais desse tipo sempre parecem muito boas para serem verdade e muito apropriadas para o encerramento mítico de uma vida: “a noção de últimas palavras parece mais fictícia e ritualística do que mimética”. De fato, a frase em questão parece apropriada demais para fechar a vida de Wilde. Além de ser interessante por si só, quando considerada junto à primeira frase do autor que ganhou propagação, sobre sua porcelana azul, percebe-se uma unidade temática entre elas e pode-se

116 “It was, in fact, the perfect opening line for what would amount to a long-running one-man play written, produced, directed, and starring Oscar Wilde as a highly stylized version of himself. In due time it would be performed all across North America, from New York to San Francisco, from Boston to New Orleans to the raw boomtowns of the Wild West and the Canadian prairies. Thousands would come to look and listen—alternately amused, enlightened, perplexed, or enraged, but al-most always entertained by the larger-than-life stranger who was now suddenly in their midst.”

117 “The notion of final words seems more fictive and ritualistic than mimetic.”

dizer que representam o início e o fim da notoriedade social de Wilde.

Ainda sobre os epigramas de Wilde, é interessante notar como o seu humor continua vivo em tempos atuais com iniciativas como o concurso promovido pela Sociedade Oscar Wilde (*The Oscar Wilde Society*) que busca entre seus membros, anualmente, os melhores epigramas no estilo do autor. A seguir, estão alguns finalistas da edição do concurso do ano de 2022¹¹⁸:

“Verdade é o nome que damos às mentiras que gostamos”¹¹⁹;

“Acredito que as únicas verdades confiáveis são invariavelmente nossas mentiras mais improvisadas”¹²⁰;

“Geralmente, é a plateia, não os atores, que necessitam de direção de palco”¹²¹;

“A única maneira de se evitar a decepção é esperá-la”¹²²;

“Bons amigos vêm e vão, mas os inimigos permanecem para sempre fiéis”¹²³;

“Sempre se vista bem. Isso torna difícil para os outros acreditarem que você poderia ter feito coisas tão terríveis”¹²⁴.

Essas frases não foram ditas por Wilde, mas refletem seu humor pelo uso dos mesmos artifícios utilizados pelo autor, sobretudo a justaposição e inversão de valores aparentemente antagônicos: verdade/mentira, plateia/atores, decepção/expectativa e amizade/inimizade.

Na subseção seguinte, explora-se com mais detalhes a distribuição do humor presente na peça *The Importance of Being Earnest*, para, então, a tradução da obra ser abordada.

4.1.1. A distribuição do humor em *The Importance of Being Earnest*

Como já apresentado anteriormente, *The Importance of Being Earnest* é a mais renomada das comédias de Oscar Wilde. A peça conta a história de John (Jack) Worthing e Algernon Moncrieff, que assumem alter egos e criam situações estapafúrdias como pretexto para se esquivarem de suas responsabilidades morais e sociais. John está apaixonado por Gwendolen, prima de Algernon, e Algernon por Cecily, que vive sob a tutela de John. Ambas

118 Disponível em: <<https://oscarwildesociety.co.uk/wilde-wit/>>. Acesso em 27 de dezembro de 2022.

119 “Truth is the name we give to lies we like.”

120 “I find the only reliable truths are invariably our most impromptu lies.”

121 “It is usually the audience, not the players, who require stage directions.”

122 “The only way to avoid disappointment is to expect it.”

123 “Good friends come and go, but enemies remain forever faithful.”

124 “Always dress well. It makes it hard for others to believe you could have done such terrible things.”

as moças afirmam serem capazes de amar apenas alguém chamado “Ernest”. Outros personagens incluem Lady Bracknell, a mãe de Gwendolen, Miss Prism, a professora de Cecily, e Dr. Chasuble.

Segundo J. P. Lawrence (2020)¹²⁵, mais de um terço das falas do Ato II de *Earnest* consistem em piadas e muitas delas ainda são citadas e reproduzidas atualmente. Lawrence questiona o que está subjacente às escolhas humorísticas do autor e procede a investigar a distribuição numérica de piadas na peça. Questiona-se o que Wilde quer dizer quando dá muitas piadas a um personagem e nenhuma a outro. Subjacente a esse humor deve haver algo mais, pois, escondida no conteúdo das piadas, está a chave para se desvendar dinâmicas sociais, como já observado em relação às demais comédias de Wilde.

Ao analisar o Ato II da peça, por esse conter interações entre os quatro personagens principais, Lawrence classifica todas as falas como sendo 1) baseadas no enredo; 2) baseadas nos personagens; 3) piadas e 4) assistências. As falas baseadas no enredo são definidas por sua “banalidade”, são falas que nunca são citadas fora do contexto da peça e servem apenas para avançar a história narrada. As falas baseadas nos personagens não necessariamente avançam o enredo, mas adicionam detalhes à personalidade de alguém na peça. Em relação às piadas, Lawrence (2020) afirma que incluiu ditos espirituosos (que são citados como epigramas fora da peça), alfinetadas, ou seja, comentários maliciosos de um personagem sobre outro, discursos extravagantes, descrições esdrúxulas e ironia situacional. As assistências referem-se às falas que não têm importância para o enredo ou para o desenvolvimento de personagens e podem ser reconhecidas pela piada que as seguem, ou pela expectativa criada no leitor de que uma piada está próxima.

Conforme Lawrence (2020), de um total de 444 falas presentes no Ato II, 190 referem-se ao enredo (43%), 124 caracterizam personagens (28%), 152 são piadas (34%) e 90 são assistências (20%).

Analisando os números referentes a cada personagem, Lawrence (2020) constata a dominância de Cecily em quase todas as estatísticas. A personagem tem o maior número de falas no Ato II, com um total de 143, dentre as quais 41 são baseadas no enredo, 43 baseadas em personagens, 57 piadas e 20 assistências. A proporção entre as piadas e as assistências feitas por Cecily é de cerca de 3:1, também a maior entre todos os personagens. Ou seja, a cada três piadas contadas por Cecily, apenas uma de suas falas é transformada em piada por outro personagem, sendo que a maior parte de suas assistências (43%) ocorre nas cenas em

125 Disponível em: <<https://jplawrence.format.com/wilde-by-the-numbers>>. Acesso em: 27 de dezembro de 2022.

que ela conhece Algernon e Gwendolen. Conforme Lawrence (2020)¹²⁶,

isso significa que nas cenas em que [Cecily] está na companhia de pessoas que ela já conhece, ela domina a conversa com uma proporção piada/assistência de 5,3:1, um número surpreendente para uma personagem que, supostamente, tem o status mais baixo no mundo da peça – uma jovem quase adulta com vários anciãos acima dela. Isso mostra que Wilde deseja virar de ponta-cabeça as convenções de hierarquia. Status, para Wilde, não é medido por autoridade autêntica ou riqueza, mas por sagacidade. Quando [Cecily] está com Miss Prism e Chasuble, dois personagens com caracterizações tolas e fracas, ela tem uma impressionante proporção de piadas de 6:1, ao continuamente converter as falas dos dois personagens em piadas às suas custas.

Ou seja, a distribuição de piadas na peça *Earnest* não se deve somente a questões de posição social dentro da peça, mas em parte por hierarquias de inteligência e sagacidade. Não obstante, é possível perceber que a dinâmica de poder social também desempenha um papel no ordenamento do humor na peça e personagens com menos dominância tendem a não contar tantas piadas. Por exemplo, nas 32 falas em que Cecily interage com John (Jack), no Ato II, ela conta apenas duas piadas, conforme os contornos de formalidade de seu relacionamento com seu tio: “com Jack, Cecily não conta piadas porque ela não tem posição para isso” (LAWRENCE, 2020)¹²⁷.

Ao interagir com Algernon, Cecily conta, aproximadamente, a mesma quantidade de piadas que o personagem, mas com mais assistências. Ela faz mais perguntas e lança comentários astuciosos que pedem para serem transformados em piadas: verdadeiras armadilhas verbais para Algernon. A conversa entre eles acontece em pé de igualdade, trocando piadas e assistindo um ao outro aproximadamente na mesma proporção, uma vez que Wilde procura criar uma equivalência de humor na dinâmica do casal.

Quando Cecily confronta Gwendolen, uma personagem de humor parecido, um processo semelhante acontece e suas falas tornam-se piadas com alta frequência. Em cenas com Gwendolen e Algernon, a proporção piada/assistência de Cecily é de 1,5:1; em cenas sem os dois, essa taxa é de 5,3:1. Cecily também transforma as falas de Gwendolen em piadas, na medida em que as duas batalham verbalmente por dominância. Na seção seguinte, essas questões serão exemplificadas com trechos do texto e das traduções.

Analisando os números do personagem Algernon, constata-se que ele é,

126 “This means that in scenes when she’s in the company of people she already knows, she dominates conversations with a burn ratio of 5.3:1, which is an astonishing number for a character supposedly of the lowest status in the world of the play – she is barely an adult, with several elders over her. This shows what Wilde wants to do is upturn standard conventions of hierarchy. Status, for Wilde, is not measured by real power or wealth, but by wit. When she is around Miss Prism and Chasuble, two characters with foolish, impotent characterizations, she compiles an impressive 6:1 joke ratio, as she continually converts their lines into jokes at their expense.”

127 “around Jack, Cecily tells no jokes because she is in no position to do so.”

numericamente, o segundo personagem mais engraçado da peça. Entre suas 97 falas no Ato II, 31 referem-se ao enredo, 30 à caracterização de personagens, 36 são piadas, 25 são assistências e sua proporção global piada/assistência é de 1,4:1, sendo que, quando Algernon interage com qualquer personagem que não seja Cecily, essa proporção é de 3,6:1. Também é notável o domínio verbal de Algernon sobre Jack, com uma proporção piada/assistência de 9,5:1.

Em relação a Jack, com 72 falas, 47 referentes ao enredo, 8 a personagens, 14 piadas e 20 assistências, este é o único personagem com menos piadas que assistências no Ato II, com uma proporção de 0,7:1. Conforme Lawrence (2020), isso é devido à caracterização de Jack como a figura do bom senso em comparação a Algernon, bem como à sua posição de tentar impedir o romance entre Cecily e Algernon.

Os números também indicam uma preferência de Wilde, no Ato II, por Cecily e Algernon como casal. Os dois formulam um alto número de piadas porque se encaixam na visão de Wilde de como um casal sagaz deve ser, especialmente em comparação a Jack e Gwendolen, que recebem menos piadas: “a função da distribuição desigual de piadas é atrair a simpatia do público para os personagens com quem Wilde quer que o público se identifique. Os personagens com os quais Wilde não quer que o público se identifique tornam-se adereços, assistentes dos contadores de piadas” (LAWRENCE, 2020)¹²⁸.

De acordo com Lawrence (2020), uma piada tem três elementos principais: um iniciador, um alvo e um público: “ao fazer uma piada, um personagem e, por extensão, Wilde, leva o público a uma aliança contra o alvo”¹²⁹. Miss Prism e Dr. Chasuble têm um número baixo de piadas no Ato II pois Wilde deseja que Cecily e, por extensão, o público, os ridicularizem. Wilde dá destaque a Cecily e Algernon pois, através das suas piadas, o autor demonstra que os personagens detêm uma forma subversiva de poder: o poder da sagacidade e do humor como contraponto à autoridade tradicional. Segundo Lawrence (2020), autoridade, para Wilde, não é simplesmente quem tem mais dinheiro, mas também quem tem mais sagacidade. Sendo assim, o humor, em *The Importance of Being Earnest*, é um tipo de guerra em que os mais fortes e dominantes lutam por superioridade intelectual.

A seguir, a tradução do humor em *The Importance of Being Earnest* será abordada e analisada nas cinco traduções estudadas nesta pesquisa. Conforme o exposto, Wilde é

128 “The function of joke distribution is to allot audience sympathy to the characters Wilde with whom wants the audience to identify. The characters with whom Wilde does not want the audience to identify become props, assistants to the joke-tellers.”

129 “By making a joke, a character, and by extension Wilde, brings the audience into an alliance against the target.”

conhecido por seu senso de humor afiado e por sua capacidade de fazer declarações memoráveis, muitas vezes bem-humoradas. Um dos elementos-chave de seu humor é a sua visão satírica da sociedade e do mundo ao seu redor. O autor usou o humor para destacar o absurdo, o ridículo de certas situações ou ideias, e desafiou seu público a pensar de outras maneiras. Essa visão satírica pode ser vista em muitas obras, incluindo suas peças teatrais. Na peça *Earnest*, os personagens Cecily e Algernon aparentam ser os mais engraçados, como foi atestado numericamente e, na seção seguinte, suas falas receberão atenção especial. Outros aspectos do cômico da obra também serão explorados.

4.2. A tradução do humor em *The Importance of Being Earnest*

Nesta seção, as traduções brasileiras da peça *The Importance of Being Earnest* são examinadas no nível das escolhas lexicais referentes à construção do humor no texto. Nos exemplos apresentados, as passagens de texto são usadas para ilustrar a maneira como foram traduzidos aspectos característicos do humor de Oscar Wilde, conforme apresentado nas seções anteriores. As passagens do texto tomadas como exemplos foram escolhidas não só por condensarem e representarem o cômico da obra, mas também por iluminarem importantes aspectos da peça.

Os exemplos são apresentados do mesmo modo que no capítulo anterior, recuados e com a referência (autor, tradutor, ano e página) de cada publicação abaixo do excerto. Os aspectos que são comentados estão em negrito.

Conforme já ressaltado, o Ato I da peça *Earnest* se passa na residência de Algernon e seu amigo Jack/Ernest e suas familiares Lady Bracknell e Gwendolen o visitam. Os exemplos a seguir retratam as interações entre esses personagens.

Nos Exemplos 1, 2 e 3, o mesmo recurso gerador de humor é empregado, a saber, a alteração de um dito popular (expressão idiomática) que alude a algum costume ou moral da sociedade vitoriana. Nos três casos, o personagem Algernon transforma falas de Jack em piadas, criando paradoxos ao substituir uma palavra-chave de um ditado por sua ideia oposta.

No primeiro exemplo apresentado a seguir, o personagem Jack conta a Algernon que pretende pedir Gwendolen em casamento e Algernon afirma que “não há nada de romântico” nesse ato e apresenta sua visão de que a essência do romantismo é a incerteza. Por sua vez, Jack faz uma piada aludindo ao divórcio e Algernon responde à altura, proferindo a fala em que há a inversão do adágio popular de que “casamentos são feitos no céu” (“*marriages are*

made in heaven”).

Exemplo 1

ALGERNON. I really don't see anything romantic in proposing. It is very romantic to be in love. But there is nothing romantic about a definite proposal. Why, one may be accepted. One usually is, I believe. Then the excitement is all over. The very essence of romance is uncertainty. If I ever get married, I'll certainly try to forget the fact.

JACK. I have no doubt about that, dear Algy. The Divorce Court was specially invented for people whose memories are so **curiously** constituted.

ALGERNON. Oh! there is no use speculating on that subject. **Divorces are made in Heaven.**

(WILDE, 2010, p. 72)

ALGERNON. Realmente nada vejo de romântico num pedido de casamento. É muito romântico estar apaixonado. Mas não há romantismo algum num bem-intencionado pedido de casamento. É até capaz de ser aceito. E é geralmente o que acontece, creio eu. E adeus entusiasmo! A verdadeira essência do romance é a incerteza. Se um dia eu me casar, farei tudo por esquecer essa situação.

JOÃO. Não duvido, meu caro Algy. Foi para pessoas de memória assim tão esquisita que se inventou o Tribunal de Divórcio.

ALGERNON. Oh! Não adianta explorar o assunto. **Os divórcios são feitos no céu...**

(ALMEIDA, LOEWENBERG; 2005, pp. 23-24)

ALGERNON. Realmente, nada vejo de romântico em um pedido de casamento. É muito romântico, estar enamorado. Mas não há nada de romântico em um pedido definitivo. É até capaz de ser aceito, e é habitualmente o que acontece, creio. E então toda a excitação está morta. A própria essência do romantismo é a incerteza. Se algum dia eu me casar, farei todo o possível para esquecer este fato.

JOÃO. Não tenho dúvida a este respeito, caro Algy. Foi para pessoas de memória tão estranhamente constituída que se inventou o Tribunal de Divórcio.

ALGERNON. Oh, não adianta estar a refletir neste assunto. **Os divórcios são feitos no Céu...**

(MENDES, 1975, p. 141)

ALGERNON. Não vejo nada de romântico num pedido de casamento. Romântico é estar apaixonado. Mas um pedido não tem nada de romântico. Pode até ser aceito. É o que normalmente acontece. E a excitação acaba. A essência do romance é a incerteza. Se um dia vier a me casar, vou tentar esquecer o fato.

JACK. Não tenho a menor dúvida de que o divórcio foi inventado para quem tem uma memória tão peculiar como a sua.

ALGERNON. Ah! Isso nem se discute. **Os divórcios são feitos no céu.**

(TOLENTINO, DUTT-ROSS; 2007, p. 35)

ALGERNON. Sinceramente não vejo nada de romântico em pedir alguém em casamento. É muito romântico estar apaixonado, mas não há romantismo algum num pedido claro de casamento. Afinal, ele pode ser aceito. Em geral é, creio. E, então, acabou-se todo o frisson. A incerteza é a própria essência do romantismo. Se vier a me casar um dia, certamente vou tentar esquecer o fato.

JACK. Disso eu não tenho dúvida, meu caro Algy. O Tribunal de Divórcios

foi inventado especialmente para pessoas cuja memória é constituída dessa forma tão curiosa.

ALGERNON. Ah, é inútil especular sobre esse assunto. **Divórcio e mortalha no céu se talha...**

(MOREIRA, 2011, p. 200)

ALGERNON. De fato não vejo nada de romântico em um pedido de casamento. Estar apaixonado é muito romântico. Mas não há romance algum em uma proposta definitiva. Ora, o pedido pode ser aceito. Em geral é, pelo que me consta. E então é o fim de toda emoção. A verdadeira essência do romance é a incerteza. Se algum dia acabar me casando, certamente tentarei esquecer o ocorrido.

JACK. Não duvido nada, meu caro Algy. O Tribunal de Divórcios foi inventado justamente para as pessoas cuja memória é dotada dessa característica tão peculiar.

ALGERNON. Ah! De nada adianta ficar especulando sobre esse assunto. **O divórcio é um presente dos céus.**

(FINKLER, 2014, pp. 13-14)

O ditado original (“*Marriages are made in heaven*”) sugere que é um poder divino que, em última análise, planeja ou decide quem deve se casar com quem, sendo algo fora do controle das pessoas. Ao inverter esse adágio e colocar o divórcio na posição do casamento, fica clara a visão cínica e satírica de Algernon sobre a instituição. É interessante notar que, frequentemente, personagens de Wilde compartilham essa mesma visão. Por exemplo, no romance *O retrato de Dorian Gray*, Lord Henry declara ao pintor Basil Hallward que “o único encanto do casamento é a necessidade absoluta de uma vida de engano recíproco. Nunca sei onde está a minha esposa, e ela nunca sabe o que eu estou fazendo” (WILDE, 2013, p. 105)¹³⁰. Haja vista, também, a própria vida do autor Wilde que, mesmo casado, levava uma vida dupla de se relacionar com outros homens.

Conforme Lawrence Stone (1990), o divórcio na Inglaterra vitoriana ocorria principalmente em função de adultério, mas a infidelidade era percebida de maneiras diferentes em se tratando de homens e mulheres. Mesmo um único ato de adultério por parte da esposa era considerado uma violação grave, pois representava uma ameaça à transmissão de propriedade e status pela possível introdução de descendentes ilegítimos na genealogia da família. Também era visto como uma violação da ordem moral, pois envolvia um ataque aos direitos de propriedade do marido sobre o corpo da mulher.

O adultério do marido, por outro lado, era geralmente considerado um ato lamentável de desvio de caráter, mas era justificável e compreensível, em vez de uma séria ameaça à instituição do casamento e à linhagem familiar, portanto, era algo que deveria ser ignorado.

130 “The one charm of marriage is that it makes a life of deception necessary for both parties. I never know where my wife is, and my wife never knows what I am doing.”

Ou seja, é apto que os personagens homens na peça de Wilde sejam os responsáveis por trazer à tona o divórcio como piada, sendo que esse processo existia quase que exclusivamente em função de seus interesses.

Para traduzir esse trecho para o português, os tradutores apresentaram estratégias diversificadas em relação ao dito popular sobre o divórcio. A tradutora Sonia Moreira (2011) foi a única que utilizou um dito popular brasileiro para traduzir a fala: “casamento e mortalha no céu se talha”. Essa expressão tem significado semelhante à correspondente inglesa, de que o casamento é algo planejado e previsto por uma figura divina “no céu”. Também incluída no adágio em português está a morte, representada pela “mortalha” na expressão; ou seja, associa-se casamento e morte como coisas fora do controle das pessoas e suscetíveis à intervenção divina. Em sua tradução, conforme a estratégia do autor Wilde, Sonia Moreira substituiu “casamento” por “divórcio” na expressão popular.

Os demais tradutores traduziram o ditado inglês de forma literal ou quase literal: “o divórcio é um presente dos céus” e “os divórcios são feitos no céu”.

Ainda no Exemplo 1, é importante destacar outro elemento gerador de humor mais velado e não tão perceptível mesmo para os leitores atuais de língua inglesa. Trata-se da fala de Jack que afirma que o tribunal de divórcio foi inventado para pessoas cujas memórias são tão “curiosamente” constituídas. Na época de Wilde, a palavra “*curious*” funcionava como um código para o que hoje se chama de homossexualidade. Portanto, a declaração de Jack soaria de maneira cômica entre os presentes na plateia de Wilde, caso entendessem a fala como uma sugestão de que Algernon é um homem que sente atração por outros homens e, conseqüentemente, isso seria motivo para divórcio. Esse uso específico da palavra em inglês “*curious*” não se mantém atualmente, considerando que tal acepção para a palavra não encontra-se dicionarizada¹³¹; também não se observa essa forma sutil de sugestão nas traduções analisadas.

Este é um aspecto importante da peça e não é o único caso em que há a sugestão de homossexualidade em relação aos personagens masculinos. Em uma fala de Lady Bracknell, a personagem afirma que Bunbury parece sofrer de uma “curiosa” saúde ruim (WILDE, 2010, p. 81)¹³². Como já apresentado no capítulo anterior, há críticos que associam a figura de Bunbury a práticas homossexuais.

No Exemplo 2, a seguir, observa-se a mesma estratégia geradora de humor do exemplo anterior: a revisão e alteração de um dito popular. Trata-se de outra fala de Algernon

131 Dicionário consultados: Cambridge Dictionary, Merriam-Webster, Collins e Oxford Dictionary.

132 “This Mr. Bunbury seems to suffer from curiously bad health.”

extraída de um longo monólogo em que o personagem se posiciona contra os jantares de sua tia, Lady Bracknell. Algernon menciona uma pessoa em específico, Mary Farquhar, ao lado de quem sua tia sempre o posiciona e que flerta com o próprio marido na mesa de jantar. Esse fato motiva a fala apresentada a seguir que altera a expressão em inglês “*to wash one’s dirty linen in public*”, ou seja, lavar a roupa suja em público.

Exemplo 2

ALGERNON. The amount of women in London who flirt with their own husbands is perfectly scandalous. It looks so bad. **It is simply washing one’s clean linen in public.**

(WILDE, 2010, p. 78)

ALGERNON. É deveras escandaloso o número de mulheres em Londres que namoram os próprios maridos. Fica tão feio! **Isso é simplesmente lavar a roupa limpa em público.**

(ALMEIDA, LOEWENBERG; 2005, p. 29)

ALGERNON. O número de mulheres em Londres que namoram os próprios maridos torna-se perfeitamente escandaloso. Fica tão feio! **É simplesmente a mesma coisa que lavar a roupa limpa em público.**

(MENDES, 1975, p. 144)

ALGERNON. A quantidade de mulheres em Londres que flertam com o próprio marido é quase um escândalo. É horrível. **É como lavar roupa limpa em público.**

(TOLENTINO, DUTT-ROSS; 2007, p. 42)

ALGERNON. A quantidade de mulheres que flertam com o próprio marido em Londres é um verdadeiro escândalo. Terrível. **É o mesmo que lavar a roupa limpa em público.**

(MOREIRA, 2011, p. 205)

ALGERNON. A quantidade de mulheres em Londres que flertam com o próprio marido chega a ser um escândalo. Pega muito mal. **É o equivalente a lavar a roupa limpa em público.**

(FINKLER, 2014, pp. 22-23)

O ditado original aludido no trecho, sobre lavar a roupa suja em público, refere-se a discutir ou permitir que sejam discutidos em público assuntos embaraçosos que deveriam ser mantidos em sigilo¹³³. No texto de Wilde, a analogia criada é que, mulheres, ao flertarem com seus próprios maridos, estariam lavando “roupa limpa” em público. Ao mudar a expressão “lavar roupa suja” para “lavar roupa limpa”, há uma inversão do senso comum que sustenta que não se deve divulgar abertamente os problemas e escândalos do casal. Algernon pensa o mesmo sobre a felicidade e a harmonia conjugal e considera escandaloso que um casal ostente

133 Disponível em: <<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/wash-dirty-linen-in-public>>. Acesso em: 02 de janeiro de 2023.

a atração entre eles e a falta de escândalo (a roupa limpa) em seu casamento.

Para traduzir esse trecho para o português, os tradutores traduziram a expressão inglesa usando uma expressão em português de significado e forma semelhante (conforme uma das estratégias de Baker), considerando que também é comum no português do Brasil dizer que “roupa suja se lava em casa”, ou seja, “desavenças se discutem em um lugar reservado e a sós” (AZEVEDO, 2021, p. 63).

O Exemplo 3, a seguir, traz outra fala em que Algernon transforma uma frase de Jack em piada. Jack afirma que, caso aconteça de se casar com uma jovem como Gwendolen, ele já não mais precisaria do subterfúgio de manter uma vida dupla. Algernon responde que, nessa circunstância, a esposa, então, teria tal prática, e o personagem utiliza a expressão de que se trata este exemplo:

Exemplo 3

ALGERNON. You don't seem to realize, that in married life **three is company and two is none.**
(WILDE, 2010, p. 79)

ALGERNON. Parece que você não compreende que na vida conjugal **três é companhia, e dois, não.**
(ALMEIDA, LOEWENBERG; 2005, p. 30)

ALGERNON. Parece que você não compreende que na vida conjugal **três é companhia e dois, não.**
(MENDES, 1975, p. verificar)

ALGERNON. Parece que você não percebe que no casamento **três é bom, e dois é de menos.**
(TOLENTINO, DUTT-ROSS; 2007, p. 43)

ALGERNON. Você parece não se dar conta de que, na vida de casado, **dois é pouco e três é bom.**
(MOREIRA, 2011, p. 205)

ALGERNON. Não parece compreender que na vida de casado **dois é pouco e três é bom.**
(FINKLER, 2014, p. 23)

A expressão original alterada pelo personagem Algernon é “*two is company and three is none*” ou, ainda, “*two's company, three's a crowd*”, que denota que uma terceira pessoa não é bem-vinda quando duas pessoas (um casal, geralmente) querem ficar a sós uma com a outra¹³⁴. Novamente, observa-se a visão satírica de Algernon em relação ao casamento, já que, de acordo com o personagem, não é possível felicidade plena a dois: tem que haver

134 Disponível em: <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/two%27s%20company%2C%20three%27s%20a%20crowd>>. Acesso em: 02 de janeiro de 2023.

uma terceira pessoa. Em sua versão do ditado popular, Algernon inverte os números indicando que, na vida conjugal, o ideal seria três pessoas.

Para traduzir esse trecho para o português, os tradutores Almeida/Loewenberg e Mendes optaram por traduzir a expressão literalmente, “três é companhia, e dois, não”, criando certo estranhamento por essa não ser uma estrutura comum no português do Brasil. Os demais tradutores optaram por traduzir a expressão com base no ditado em português “um é pouco, dois é bom, três é demais”: “três é bom, e dois é de menos” (Tolentino/Dutt-Ross) e “dois é pouco e três é bom” (Moreira e Finkler).

O Exemplo 4, a seguir, apresenta uma fala da personagem Gwendolen direcionada a seu pretendente Jack/Ernest. Conforme apresentado no capítulo anterior, o nome próprio Ernest constitui-se como um nome “carregado” de significação, ou seja, não foi escolhido por acaso e tem implicações na narrativa ilustradas nos trechos seguintes. Neste exemplo, observa-se a explicação de Gwendolen sobre seu fascínio por Ernest que é motivado principalmente por seu nome:

Exemplo 4

GWENDOLEN. We live, as I hope you know, Mr. Worthing, in an age of ideals. The fact is constantly mentioned in the more expensive monthly magazines, and has reached the provincial pulpits I am told: and **my ideal has always been to love some one of the name of Ernest. There is something in that name that inspires absolute confidence.** The moment Algernon first mentioned to me that he had a friend called Ernest, I knew I was destined to love you.

(WILDE, 2010, p. 83)

GWENDOLEN. Como o senhor sabe, vivemos numa época de ideais. É o que se lê constantemente nas revistas caras, e soube que até já houve menção em pregações provincianas. **E o meu ideal foi sempre amar um homem que se chamasse Prudente. Este nome tem qualquer coisa que inspira absoluta confiança.** Quando pela primeira vez Algernon me disse que tinha um amigo chamado Prudente, senti que o meu destino era amá-lo.

(ALMEIDA, LOEWENBERG; 2005, p. 34)

GWENDOLEN. Vivemos, como sabe, Sr. Worthing em uma época de ideais. Este fato é constantemente mencionado nas mais caras revistas mensais e já chegou, segundo me disseram, aos púlpitos das províncias, **e o meu ideal tem sido sempre amar um homem que se chamasse Prudente. Há neste nome algo que inspira absoluta confiança.** Desde o momento em que Algernon me disse que tinha um amigo chamado Prudente, compreendi que o meu destino era amá-lo.

(MENDES, 1975, p. 148)

GWENDOLEN. Como deve saber, vivemos numa época de ideais. Isso é sempre mencionado nas revistas mensais e nos sermões dominicais. **E o meu ideal sempre foi amar alguém que eu pudesse chamar de Fiel. Tem alguma**

coisa nesse nome que inspira confiança absoluta. Quando Algernon me disse que tinha um amigo chamado Fiel, soube que estava predestinada a me apaixonar.

(TOLENTINO, DUTT-ROSS; 2007, p. 49)

GWENDOLEN. Nós vivemos, como espero que o senhor saiba, senhor Worthing, numa era de ideais. Esse fato é constantemente mencionado nas revistas mensais mais caras e, segundo me disseram, já chegou aos púlpitos provinciais. **E o meu ideal sempre foi amar alguém chamado Prudente. Há algo nesse nome que inspira uma confiança absoluta.** No instante em que Algernon comentou comigo que tinha um amigo chamado Prudente, soube que estava destinada a amá-lo.

(MOREIRA, 2011, p. 213)

GWENDOLEN. Espero que saiba, sr. Worthing, que estamos vivendo em uma era de ideais. Esse fato é constantemente mencionado nas revistas mensais mais caras e já alcançou os púlpitos provincianos, segundo me informaram; **e o meu ideal sempre foi me apaixonar por um homem que se chamasse Prudente. Há algo nesse nome que inspira absoluta confiança.** Desde o primeiro instante em que Algernon comentou comigo que soube que tinha um amigo chamado Prudente, eu estava destinada a amá-lo.

(FINKLER, 2014, p. 31)

Gwendolen afirma que vive em uma “época” ou “era” de ideais e que seu ideal é amar alguém chamado “Ernest”, pois esse nome “inspira absoluta confiança”. Levando em conta a noção de honestidade/sinceridade que carrega o adjetivo em inglês “*earnest*”, correlato e homófono do nome próprio “Ernest”, percebe-se a relação entre o nome próprio e a “absoluta confiança” presente no texto. Ou seja, Gwendolen deseja amar alguém com esse nome por acreditar que “para alguém cujo nome é Ernest, qualquer tipo de dissimulação seria impossível”, conforme uma fala cortada da versão final da peça (WILDE, 2010, p. 83)¹³⁵.

Considerando esse posicionamento da personagem Gwendolen, percebe-se a desconexão entre as falas da peça e a escolha de tradução de “Prudente” para o nome próprio “Ernest”, feita por todos os tradutores exceto Eduardo Tolentino e Brian Dutt-Ross. Ou seja, o adjetivo “prudente” não alude à “absoluta confiança” expressa no texto, por estar mais relacionado às ideias de prudência, cautela e precaução.

Vale ressaltar que parte do humor do texto é devido ao fato do personagem Jack mentir que tem o nome “Ernest”, um nome que, como observado e estabelecido no texto da obra, inspira confiança. O público está ciente dessa mentira desde os primeiros momentos do primeiro ato e as consequências e implicações dessa atitude de Jack são elementos geradores de humor, sobretudo a inquietação causada no personagem pela fala exemplificada de Gwendolen e a urgência com que ele procura se rebatizar com o nome tão estimado pela

135 “To one whose name is Ernest deception of any kind would be impossible.”

jovem. Ironicamente, revela-se no final da peça que o personagem Jack tem de fato o nome “Ernest”, logo, mesmo mentindo, o personagem estava contando a verdade, porém, sem saber.

A opção de tradução “Fiel”, de Eduardo Tolentino e Brian Penido Dutt-Ross, para o nome próprio “Ernest” se mostra mais compatível com a fala de Gwendolen exemplificada anteriormente, embora essa escolha delimite as implicações do nome próprio ao contexto de fidelidade conjugal, algo que não acontece no texto de partida. Ou seja, a partir da lógica da personagem Gwendolen, o nome “Fiel” é capaz de inspirar “absoluta confiança”. Conforme apresentado anteriormente, a escolha pelo nome “Fiel” partiu do entendimento dos tradutores de que as mulheres, na época de elaboração da tradução, desejavam um homem fiel. Como será demonstrado em outro exemplo mais adiante, Tolentino e Penido fazem escolhas tradutórias que, por vezes, se afastam do texto de partida e das demais traduções para apoiarem seu projeto e, sobretudo, sua opção pelo nome de “Fiel”.

O Exemplo 5, a seguir, está relacionado ao exemplo anterior na medida em que representa o “eco” da fala da personagem Gwendolen. Ou seja, trata-se da repetição quase que literal do posicionamento de Gwendolen sobre o nome “Ernest”, mas, dessa vez, proferido pela personagem Cecily. A criação de paralelismos é uma das estratégias de Wilde na construção de seu texto e mostra-se importante verificar se as traduções refletem essa característica da obra, além de constatar, mais uma vez, as implicações do nome “Ernest” e suas relações com demais trechos da obra.

O trecho de texto apresentado a seguir está presente no Ato II da peça e consiste em uma fala da personagem Cecily direcionada a Algernon. Na cena em questão, os dois personagens conversam sobre o noivado entre eles. Algernon pergunta se Cecily pretende romper esse compromisso outra vez e a jovem responde que não, pois agora ela o conhece de fato e há a questão do seu nome que ela acredita ser “Ernest”, pois, nessa parte da peça, Algernon assume a identidade do irmão fictício de Jack que nunca havia existido. Ecoando a fala de Gwendolen apresentada anteriormente, Cecily apresenta a seguinte explicação para seu fascínio pelo nome próprio “Ernest”:

Exemplo 5

CECILY. You must not laugh at me, darling, but it had always been a girlish dream of mine to love some one whose name was Ernest. [*ALGERNON rises, CECILY also.*] **There is something in the name that seems to inspire absolute confidence.** I pity any poor married woman whose husband is not called Ernest.

(WILDE, 2010, p. 114)

CECÍLIA. Foi sempre meu sonho amar um homem que se chamasse

Prudente. (*ALGERNON levanta-se, CECÍLIA também.*) **Há nesse nome qualquer coisa que inspira absoluta confiança.** Tenho pena das mulheres cujos maridos não se chamam Prudente.

(ALMEIDA, LOEWENBERG; 2005, p. 64)

CECÍLIA. Não se ria de mim, meu bem, mas sempre foi um de meus sonhos de menina amar um homem que se chamasse Prudente. (*ALGERNON se levanta. CECÍLIA também.*) **Há nesse nome algo que parece inspirar absoluta confiança.** Tenho pena das mulheres casadas cujos maridos não se chamem Prudente.

(MENDES, 1975, p. 168)

CECÍLIA. Não ria de mim, querido, mas sempre foi meu sonho de menina amar alguém de nome Fiel. (*Algernon levanta, Cecília também.*) **Há algo nesse nome que inspira absoluta confiança.** Tenho pena das mulheres cujos maridos não se chamam Fiel.

(TOLENTINO, DUTT-ROSS; 2007, p. 97)

CECILY. Não ria de mim, meu querido, mas desde menina tenho o sonho de amar alguém chamado Prudente. (*Algernon se levanta, Cecily também*) **Há alguma coisa nesse nome que parece inspirar uma confiança absoluta.** Tenho pena de toda mulher casada cujo marido não se chama Prudente.

(MOREIRA, 2011, p. 235)

CECILY. Não pode rir de mim, meu querido, mas sempre foi meu sonho de menina amar alguém que se chamasse Prudente. [*Algernon se levanta, Cecily faz o mesmo.*] **Há alguma coisa nesse nome que parece inspirar a mais absoluta confiança.** Tenho pena de qualquer mulher casada cujo marido não se chame Prudente.

(FINKLER, 2014, p. 84)

Como no exemplo anterior, constata-se a desconexão entre o nome “Prudente” e o conteúdo da fala de Cecily nas traduções de todos os tradutores exceto Tolentino/Dutt-Ross. Novamente, a tradução de Eduardo Tolentino e Brian Penido Dutt-Ross se destaca, nesse quesito específico, em função da escolha “Fiel” se adequar melhor aos trechos de texto apresentados. Considerando o contexto e os significados do termo “*earnest*”, em inglês, que denota sinceridade e honestidade, percebe-se que as personagens Gwendolen e Cecily projetam esses atributos em seus pretendentes por acreditarem que eles se chamam “Ernest”.

Em relação às semelhanças entre as falas nos dois exemplos anteriores, enquanto a personagem Gwendolen anuncia que “*there is something in that name that inspires absolute confidence*” a personagem Cecily afirma que “*there is something in the name that seems to inspire absolute confidence*”, sendo que as diferenças são a adição de “*seems to*” na fala de Cecily e o uso do pronome demonstrativo “*that*” em “*that name*”, na fala de Gwendolen, e do artigo “*the*” em “*the name*”, na fala de Cecily. Na tradução de Almeida/Loewenberg se tem “este nome tem qualquer coisa que inspira absoluta confiança” (Gwendolen) e “há nesse

nome qualquer coisa que inspira absoluta confiança” (Cecily); na de Mendes, “há neste nome algo que inspira absoluta confiança” (Gwendolen) e “há nesse nome algo que parece inspirar absoluta confiança” (Cecily); na de Toletino e Penido, “tem alguma coisa nesse nome que inspira confiança absoluta” (Gwendolen) e “há algo nesse nome que inspira absoluta confiança” (Cecily); na de Moreira, “há algo nesse nome que inspira uma confiança absoluta” (Gwendolen) e “há alguma coisa nesse nome que parece inspirar uma confiança absoluta” (Cecily); e, na tradução de Finkler, “há algo nesse nome que inspira absoluta confiança” (Gwendolen) e “há alguma coisa nesse nome que parece inspirar a mais absoluta confiança” (Cecily). A seguir, esses dados estão apresentados em formato de quadro e as diferenças entre as falas estão destacadas em negrito:

Quadro 3 – Comparativo entre as falas de Gwendolen e Cecily

	Gwendolen	Cecily
Texto de partida (WILDE, 2010)	There is something in that name that inspires absolute confidence.	There is something in the name that seems to inspire absolute confidence.
Almeida; Loewenberg (2005)	Este nome tem qualquer coisa que inspira absoluta confiança.	Há nesse nome qualquer coisa que inspira absoluta confiança.
Oscar Mendes (1975)	Há neste nome algo que inspira absoluta confiança.	Há nesse nome algo que parece inspirar absoluta confiança.
Tolentino; Dutt-Ross (2007)	Tem alguma coisa nesse nome que inspira confiança absoluta .	Há algo nesse nome que inspira absoluta confiança .
Sonia Moreira (2011)	Há algo nesse nome que inspira uma confiança absoluta.	Há alguma coisa nesse nome que parece inspirar uma confiança absoluta.
Petrucia Finkler (2014)	Há algo nesse nome que inspira absoluta confiança.	Há alguma coisa nesse nome que parece inspirar a mais absoluta confiança.

Fonte: Elaboração própria.

Conforme observado, na tradução de Almeida/Loewenberg, há a diferença nos verbos “ter” e “haver”, sendo que os tradutores omitem o verbo “*seem*” em sua tradução da fala de Cecily. Vale ressaltar que os tradutores em questão também omitem, no trecho completo apresentado no Exemplo 5, o início da fala de Cecily: “*you must not laugh at me, darling*”; e o adjetivo “*girlish*” que a personagem usa para caracterizar seu sonho. A tradução de Oscar Mendes é a que mais mantém o paralelismo das falas, com apenas a diferenciação do

uso de “neste nome” e “nesse nome”, além da diferença entre “inspira” e “parece inspirar”, conforme o texto de partida (“*inspires*” e “*seems to inspire*”). A tradução de Tolentino/Dutt-Ross apresenta diferenciação no início das falas: “tem alguma coisa” e “há algo”; além do adjetivo “absoluta” que ora aparece depois do substantivo “confiança”, ora antes. Tolentino e Dutt-Ross também omitem o verbo “*seem*” na fala de Cecily. As principais diferenças nos trechos de texto de Sonia Moreira e de Petrucia Finkler é a tradução de “*something*”: “algo” e “alguma coisa”. A tradutora Finkler acrescenta por conta própria um intensificador “a mais”, em “a mais absoluta confiança”.

De modo geral, o paralelismo entre as falas de Gwendolen e Cecily se reflete sobretudo pela ideia principal dos trechos: “*absolute confidence*”, a “absoluta confiança” que o nome Ernest parece inspirar. Percebe-se que em todos os casos os tradutores mantiveram uniformidade ao traduzir esse termo nas duas ocasiões.

Há vários outros casos nessa obra de Wilde em que um personagem utiliza a mesma forma de expressão de outro. Isso acontece sobretudo quando há uma inversão de poder e dominância na narrativa. Por exemplo, no Ato I, Lady Bracknell afirma que não permitirá que sua filha Gwendolen “forme uma aliança” (“*form an alliance*”¹³⁶) com Jack, ou seja, ela não permitirá o casamento entre os dois. No Ato III, quando Lady Bracknell tenta mediar o noivado entre Cecily e Algernon, Jack tem o poder de decisão por ser tutor de Cecily e ele afirma, usando os mesmos termos de Lady Bracknell, que só permitirá que se “forme uma aliança”¹³⁷ entre os dois, caso o seu casamento com Gwendolen seja aprovado. Entre as cinco traduções analisadas, somente Sonia Moreira traduziu a expressão “*form an alliance*” de maneira uniforme nas duas ocorrências textuais usando a expressão “unir em matrimônio” nas falas de Bracknell e Jack.

O Exemplo 6 apresenta mais uma vez o nome “Ernest” sendo associado aos significados do adjetivo “*earnest*”. É importante ressaltar que a obra em questão se estrutura em função desse par de termos principais, o nome próprio do personagem e seu adjetivo correspondente que estão presentes no título da obra, em diversos pontos ao longo do texto e na fala final da peça (conforme será apresentado mais adiante). A escolha de tradução desses termos influencia desde a formulação do título da obra traduzida e também de diversas

136 “You can hardly imagine that I and Lord Bracknell would dream of allowing our only daughter—a girl brought up with the utmost care—to marry into a cloak-room, and **form an alliance** with a parcel?” (WILDE, 2010, p. 90).

137 “But my dear Lady Bracknell, the matter is entirely in your own hands. The moment you consent to my marriage with Gwendolen, I will most gladly allow your nephew to **form an alliance** with my ward.” (WILDE, 2010, p. 137).

passagens. Os trechos apresentados a seguir trazem mais uma fala de Gwendolen no Ato II da peça. A fala é direcionada a Cecily que começa a revelar um lado de Jack desconhecido de Gwendolen. Sentindo ciúmes e incômodo ao saber que Cecily possui uma relação bem próxima com o seu noivo, Gwendolen profere um monólogo em que afirma a integridade de caráter do personagem e o excerto a seguir faz parte desse trecho:

Exemplo 6

GWENDOLEN. **Ernest** has a strong upright nature. He is the very soul of truth and honour. Disloyalty would be as impossible to him as deception.
(WILDE, 2010, p. 117)

GWENDOLEN. **Prudente** é um caráter íntegro. É a própria encarnação da verdade e da honra.
(ALMEIDA, LOEWENBERG; 2005, p. 67)

GWENDOLEN. **Prudente** tem um caráter enérgico e reto. É a própria essência da verdade e da honra. A deslealdade ser-lhe-ia tão impossível como o engano.

(MENDES, 1975, p. 171)

GWENDOLEN. **Fiel** é íntegro. É o espírito da verdade e da honra. Para ele, a deslealdade é tão impossível quanto a traição.

(TOLENTINO, DUTT-ROSS; 2007, p. 102)

GWENDOLEN. **Prudente** tem um caráter forte e íntegro. Ele é a própria encarnação da verdade e da honra. E seria tão incapaz de cometer uma deslealdade quanto de praticar uma impostura.

(MOREIRA, 2011, p. 238)

GWENDOLEN. **Prudente** tem uma retidão de caráter. Ele expressa a verdadeira essência da verdade e da honra. Uma atitude desleal seria para ele tão impossível quanto cometer qualquer fraude.

(FINKLER, 2014, p. 90)

Conforme já apresentado, a ironia na convicção de Gwendolen está no fato de Jack/Ernest mentir desde o início da peça.

Novamente, em todas as traduções que utilizam “Prudente” como tradução de “Ernest”, não está presente a relação entre o nome e o conteúdo da fala. Para traduzir esse trecho, os tradutores Almeida/Loewenberg optaram por dizer que Prudente é “um caráter íntegro” e a “encarnação” da verdade e da honra. Em sua tradução conjunta, os tradutores omitem o terceiro período do trecho, “*disloyalty would be as impossible to him as deception*”. Na tradução de Mendes, Prudente tem um “caráter enérgico e reto” e é a “essência” da verdade e da honra. Chama atenção em sua tradução o uso da mesóclise (“ser-lhe-ia”) no terceiro período, incomum no português brasileiro e sobretudo na linguagem oral. O uso dessa

colocação pronominal é considerado “obsoleto, pedante e quase ridículo” (BAGNO, 2009, p. 99), contudo, parece se apropriar à fala da personagem em questão, adicionando um tom de formalidade e austeridade a uma fala que o público leitor/espectador sabe que não condiz com a realidade.

Na tradução de Tolentino/Dutt-Ross, Fiel é “íntegro” e o “espírito” da verdade e da honra. Para traduzir o terceiro período do trecho, os tradutores optaram por traduzir “*deception*” por “traição”. Segundo os dicionários inglês-português Collins¹³⁸, Cambridge¹³⁹ e Michaelis¹⁴⁰, a palavra “*deception*” pode ser traduzida como “engano”, “fraude”, “engodo” e “logro”. Embora a palavra “traição” não seja uma dessas opções sugeridas, essa opção se mostra apropriada ao projeto de tradução em questão e ao nome de “Fiel”, por ter como acepção a infidelidade conjugal. Ou seja, se mantém a lógica presente no texto de partida que sugere que o personagem chamado “Ernest” seria incapaz de engano; considerando as devidas escolhas tradutórias de Tolentino e Dutt-Ross, o personagem chamado Fiel seria incapaz de infidelidade (traição). Nesse trecho específico, percebe-se a manipulação dos tradutores para que o texto se adéque à escolha tradutória do nome.

Na tradução de Moreira, Prudente tem um “caráter forte e íntegro” e é a “encarnação” da verdade e da honra. No texto de Finkler, Prudente tem uma “retidão de caráter” e “expressa a verdadeira essência” da verdade e da honra. Percebe-se na tradução de Finkler o uso de “fraude” para “*deception*”, conforme sugerido pelas fontes consultadas.

O Exemplo 7 aborda uma das falas mais engraçadas da peça, segundo o próprio organizador da coletânea traduzida por Sonia Moreira (Richard Allen Cave), e explicita uma importante questão referente à tradução de textos dramáticos, a saber, a coexistência de diferentes versões da obra. O exemplo seguinte aborda um trecho do diálogo entre Lady Bracknell e Jack/Ernest no Ato I da peça. Nessa parte do enredo, Lady Bracknell flagra sua filha, Gwendolen, sendo pedida em casamento por Jack. Imediatamente, a matriarca desaprova esse noivado e informa sua filha que, quando ela ficar noiva de verdade, a própria Lady Bracknell irá informá-la desse fato. Ou seja, Gwendolen não tem permissão para escolher com quem casar-se sem a aprovação da mãe. Desse modo, Lady Bracknell fica sozinha com Jack e o interroga sobre uma série de questões, a fim de vetá-lo ou aprová-lo

138 Disponível em: <<https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english-portuguese/deception>>. Acesso em: 02 de janeiro de 2023.

139 Disponível em: <<https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles-portugues/deception>>. Acesso em: 02 de janeiro de 2023.

140 Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-ingles/busca/ingles-portugues-moderno/deception>>. Acesso em: 02 de janeiro de 2023.

como noivo de Gwendolen:

Exemplo 7

LADY BRACKNELL. Are your parents living?

JACK. **I have lost both my parents.**

LADY BRACKNELL. **Both? ... That seems like carelessness.** Who was your father? He was evidently a man of some wealth. Was he born in what the Radical papers call the **purple of commerce**, or did he rise from the **ranks of the aristocracy**?

(WILDE, 2010, p. 88)

LADY BRACKNELL. Seus pais são vivos?

JOÃO. **Tive o desgosto de perdê-los.**

LADY BRACKNELL. **Perdeu os dois? Isso já parece descuido de sua parte.** Quem era seu pai? Com certeza um homem abastado. **Produto da alta aristocracia... ou do alto comércio?**

(ALMEIDA, LOEWENBERG; 2005, pp. 38-39)

LADY BRACKNELL. Seus pais estão vivos?

JOÃO. **Perdi a ambos.**

LADY BRACKNELL. **A ambos? ... Isto parece falta de cuidado.** Quem foi seu pai? Foi evidentemente um homem de alguma fortuna. Nasceu naquilo que os órgãos radicais chamam **a púrpura do comércio**, ou proveio das **camadas da aristocracia**?

(MENDES, 1975, p. 151)

LADY BRACKNELL. Seus pais estão vivos?

JACK. **Eu perdi meus pais.**

LADY BRACKNELL. **Perder um dos pais, mr. Worthing, pode parecer falta de sorte; perder os dois parece falta de cuidado.** Quem era seu pai? Ele era, sem dúvida, um homem rico. Nasceu no que os jornais radicais chamam de **nata da burguesia** emergente ou veio das **fileiras da aristocracia decadente**?

(TOLENTINO, DUTT-ROSS; 2007, p. 56)

LADY BRACKNELL. Seus pais estão vivos?

JACK. **Não, perdi ambos.**

LADY BRACKNELL. **Ambos? Perder um progenitor pode ser considerado um infortúnio; perder ambos parece descuido.** Quem foi seu pai? Ele evidentemente era um homem de posses. Nasceu no que os jornais radicais chamam de **elite do comércio** ou era oriundo das **castas aristocráticas**?

(MOREIRA, 2011, p. 213)

LADY BRACKNELL. Seus pais estão vivos?

JACK. **Perdi ambos.**

LADY BRACKNELL. **Perder um dos pais, sr. Worthing, pode ser considerado uma desgraça; perder ambos parece mais um descuido.** Quem era seu pai? É evidente que foi um homem próspero. Ele nasceu no que os jornais radicais chamam de **a nata do comércio** ou é proveniente das **fileiras aristocráticas**?

(FINKLER, 2014, p. 39)

Neste exemplo, Lady Bracknell pergunta a Jack se seus pais estão vivos e a resposta

é que o personagem “perdeu” ambos, um eufemismo utilizado tanto em língua inglesa quanto portuguesa para denotar a morte de alguém. Lady Bracknell responde como se estivesse interpretado o ato de “perder” os pais em seu sentido mais literal e menos metafórico, qual seja, o de deixar algo em algum lugar, por esquecimento ou distração. O humor nessa fala surge dessa aparente interpretação equivocada: ao usar o significado literal de um termo ou palavra-chave, surpreende-se o público que havia interpretado a expressão idiomática com o seu significado simbólico. Ou seja, trata-se de uma técnica geradora de humor que se examina cada palavra importante em uma frase, se rejeita seus significados mais comuns dentro de seu contexto e reinterpreta-os literalmente.

Analisando as respectivas traduções brasileiras desse trecho, percebe-se que foi mantido esse aspecto do humor do texto de partida. Como já ressaltado, não há grande diferença entre o uso do verbo em inglês “lose”, conjugado neste exemplo no tempo verbal presente perfeito (“*I have lost*”), e “perder”, em português, em ambos seus sentidos metafórico (eufemismo para a morte) e literal (deixar algo em algum lugar). Em todas as traduções, há o uso do verbo “perder” como tradução de “lose/lost” e, na resposta de Lady Bracknell, há a tradução de “carelessness”, termo que evidencia a sua maneira literal de interpretação, como “descuido” (Almeida/Loewenberg, Moreira e Finkler) e “falta de cuidado” (Mendes e Tolentino/Dutt-Ross).

Mais adiante, será apresentado outro exemplo em que aparece essa mesma técnica de humor evidenciada na fala de Lady Bracknell (a interpretação literal de um termo/expressão com significado metafórico). Trata-se de uma fala de Gwendolen e a expressão-chave em inglês, nesse segundo caso, se mostra desconhecida no Brasil, demandando uma maior manipulação dos tradutores.

Há uma nota de autoria de Allen Cave na tradução de Sonia Moreira desse trecho evidenciando a problemática de diferentes versões da fala de Lady Bracknell. De acordo com Allen Cave, “essa fala, uma das mais engraçadas da peça, existe em duas versões e é a única dúvida séria que persiste em relação ao texto” (WILDE, 2011, p. 403).

A fala em questão é a primeira parte da resposta de Lady Bracknell à afirmação de Jack de que perdeu ambos os pais. Na verdade, existem mais de duas versões dessa fala, diferente do que Allen Cave afirma. Na versão original de quatro atos da peça, antes de passar por diversos cortes feitos sobretudo pelo produtor George Alexander, que reduziu a obra a três atos, Wilde havia escrito a fala da seguinte maneira: “*Both? ... To lose one parent may be regarded as a misfortune ... to lose both seems like carelessness*”. Essa fala específica de Lady

Bracknell “sobreviveu” aos cortes e à redução da peça para melhor se adequar aos palcos, conforme os gostos do produtor Alexander. Sendo assim, a fala apareceu nos palcos nesta forma original durante as poucas apresentações de *Earnest*, em 1895, em Londres e Nova York, até a prisão, julgamentos e condenação de Wilde (SIEGEL, 2006).

Após sair da prisão, Wilde foi convidado a preparar *Earnest* para publicação. Para este trabalho, o autor tomou como base a versão de três atos que havia sido apresentada nos palcos e alterou, revisou, adicionou e subtraiu elementos do texto. Conforme Siegel (2006, p. 64)¹⁴¹, “embora suas revisões tendam a expandir o roteiro de Alexander, Wilde decide encurtar radicalmente a resposta de Lady Bracknell a Jack; ele elimina enfaticamente tudo, desde ‘to lose one’ até ‘to lose both’ e substitui treze palavras por apenas uma: ‘that’”. A fala resultante que apareceu na primeira edição publicada do texto de 1899 é a seguinte: “*Both? ... That seems like carelessness*”.

Apesar dessa alteração, roteiros da peça já circulavam em Londres e Nova York com base nas primeiras apresentações da obra, com a fala completa, e esses roteiros continuaram a serem usados nos palcos. Além disso, em 1908, quando Robert Ross, amigo e executor literário de Wilde, preparou uma coletânea com a obra completa de Wilde, ele preferiu a fala original e completa de Lady Bracknell, ignorando o corte realizado pelo próprio autor, e ainda alterou a fala por conta própria. Ross removeu o “*both?*” do início, adicionou o vocativo “*Mr. Worthing*” e substituiu o verbo “*seems*” por “*looks*”. A fala resultante é a seguinte: “*To lose one parent, Mr. Worthing, may be regarded as a misfortune; to lose both looks like carelessness*”. As três diferentes falas estão apresentadas a seguir em formato de quadro:

Quadro 4 – Diferentes versões da mesma fala de Lady Bracknell

Versão original (1895)	<i>Both? ... To lose one parent may be regarded as a misfortune ... to lose both seems like carelessness.</i>
Versão revisada por Wilde (1899)	<i>Both? ... That seems like carelessness.</i>
Versão de Robert Ross (1908)	<i>To lose one parent, Mr. Worthing, may be regarded as a misfortune; to lose both looks like carelessness.</i>

Fonte: Elaboração própria.

A edição do texto de partida adotada como referência nesta tese apresenta a versão da fala revisada e reduzida por Wilde de 1899, conforme consta no exemplo, mas traz as demais

¹⁴¹ “Although his revisions tend toward expanding Alexander’s playing text, Wilde decides on a radical shortening of Lady Bracknell’s reply to Jack; he emphatically strikes out everything from ‘to lose one’ to ‘to lose both’ and replaces thirteen words with only one: ‘that.’”

versões em nota de rodapé (WILDE, 2010, p. 88). Quanto às traduções, Almeida/Loewenberg e Oscar Mendes seguem a versão mais curta revisada por Wilde; Tolentino/Dutt-Ross e Petrucia Finkler seguem a versão alterada por Ross; e Sonia Moreira segue a versão original de 1895. Vale ressaltar que a edição da tradução de Sonia Moreira é a única que levanta essa problematização, em uma das notas de fim, sobre as diferentes versões do texto.

São muitas as questões envolvidas nessa escolha de qual versão do texto adotar para publicação ou encenação, incluindo questões ideológicas sobre o grau de controle e autoridade conferido ao autor em relação à sua própria obra. Outro fato a se considerar em relação às falas distintas de Lady Bracknell é que a adaptação filmica da peça realizada pelo diretor Anthony Asquith (1902-1968) e lançada no ano de 1952 utilizou a versão de Robert Ross. Esse filme desfrutou de grande popularidade e é um dos mais conhecidos do diretor. Como Lady Bracknell, o filme contou com a atriz Edith Evans, cuja atuação exagerada e teatral nesse papel tornou-se renomada. Ou seja, para as muitas pessoas que consumiram a peça de Wilde através dessa reescritura filmica, a versão da conhecida fala é a que Wilde não escreveu.

Outra questão importante a ser tratada em relação ao Exemplo 7 é a segunda parte da fala de Bracknell quando a personagem questiona Jack sobre o seu pai. Nesse trecho específico, Lady Bracknell afirma que, evidentemente, o progenitor de Jack tinha alguma fortuna e questiona se ele ganhou seu dinheiro no comércio ou hereditariamente, sendo parte da aristocracia. O humor nessa parte da fala origina-se na forma irônica que a personagem se expressa, utilizando a expressão “*born in the purple*” associada ao comércio: “*born in [...] the purple of commerce*”. Essa expressão denota, de acordo com o dicionário Collins¹⁴², nascer sendo parte da realeza ou da nobreza. No contexto de Wilde, nas décadas que sucederam a Revolução Industrial, até mesmo os mais humildes, mas, sobretudo, aqueles da classe média, tinham a chance de ascender aos níveis mais altos da sociedade, conquistando fortuna com trabalho, prática que não era muito bem vista pela aristocracia tradicional. Ao perguntar a Jack se seu pai nasceu “*in the purple of commerce*” (na “púrpura do comércio”), Lady Bracknell essencialmente pergunta se Jack pertence à verdadeira aristocracia ou aos novos ricos (*nouveau riche*); ao associar a expressão a “jornais radicais” (“*radical papers*”), ela ilustra ainda mais a distância entre a classe alta tradicional (da qual ela faz parte) e os novos ricos.

Para traduzir esse trecho para o português, os tradutores Almeida e Loewenberg simplificaram a frase e omitiram diversos elementos: “Produto da alta aristocracia... ou do

142 Disponível em: <<https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/born-to-the-purple>>. Acesso em: 02 de janeiro de 2023.

alto comércio?”. Através da formulação dos tradutores, pode-se ainda perceber certo tom irônico na fala pela justaposição de “alta” aristocracia e “alto” comércio, mas há um apagamento desse aspecto. Na tradução de Mendes, a expressão em questão foi traduzida de forma literal e, por essa não ser uma expressão comum no português do Brasil, sua tradução perde sentido. Na tradução de Tolentino/Dutt-Ross, os tradutores optaram por traduzir “*the purple of commerce*” por “nata da burguesia emergente” e acrescentam, por conta própria e sem motivação do texto de partida, o adjetivo “decadente” associado à aristocracia: “nasceu no que os jornais radicais chamam de nata da burguesia emergente ou veio das fileiras da aristocracia decadente?”. Conforme o exposto, em sua fala, Lady Bracknell está justamente enaltecendo a aristocracia e tratando de forma irônica a classe média em ascensão, o que torna desnecessária a inserção dos tradutores. A tradutora Sonia Moreira optou por “elite do comércio” para traduzir a expressão; e Petrucia Finkler optou por “nata do comércio”.

Conforme apresentado anteriormente, trechos das obras de Wilde extrapolam os seus textos e passam a circular na forma de epigramas e aforismos, frases curtas e sem o devido contexto original. O Exemplo 8 trata dessa questão e apresenta uma fala que possui características de epigrama do personagem Algernon. Após Lady Bracknell desaprovar a união de Gwendolen e Jack em função do pretendente de sua filha ser incapaz de apresentar a sua procedência familiar, Jack se enfurece e, em conversa com Algernon, chega a chamar Lady Bracknell de monstro e górgona. Jack questiona se Algernon acha que há chances de Gwendolen tornar-se parecida com sua mãe e a resposta é a seguinte:

Exemplo 8

ALGERNON. All women become like their mothers. That is their tragedy.
No man does. That's his.

(WILDE, 2010, p. 91)

ALGERNON. Todas as mulheres saem às mães: é a tragédia delas. Os
homens não: é a tragédia deles.

(ALMEIDA, LOEWENBERG; 2005, p. 41)

ALGERNON. Todas as mulheres chegam a parecer-se com suas mães. É a
tragédia delas. Os homens não. É a tragédia deles.

(MENDES, 1975, p. 153)

ALGERNON. Todas as mulheres ficam iguais às mães. É a tragédia delas.
Os homens não. É a tragédia deles.

(TOLENTINO, DUTT-ROSS; 2007, p. 59)

ALGERNON. Todas as mulheres ficam iguais às suas mães. Essa é a
tragédia delas. Nenhum homem fica. Essa é a deles.

(MOREIRA, 2011, p. 215)

ALGERNON. Todas as mulheres ficam iguais às mães. Essa é a tragédia delas. Nenhum homem fica. Eis a deles.
(FINKLER, 2014, p. 44)

Observando as cinco traduções deste exemplo, percebe-se que algumas se destacam mais do que outras no que se refere à capacidade deste trecho funcionar de forma independente do contexto. Na tradução de Almeida e Loewenberg, os tradutores optaram por traduzir “*all women become like their mothers*” por “todas as mulheres saem às mães”, com o uso da expressão “sair a” como tradução de “*become like*”. Esse uso específico do verbo sair, o de “sair a alguém”, possui um sentido figurado e a expressão denota a ideia de parecer-se com alguém¹⁴³, de assemelhar-se a outra pessoa¹⁴⁴. Nesse sentido, o significado da expressão corresponde ao texto de partida, porém, há a possibilidade dessa escolha causar estranhamento, sobretudo se esse epigrama for reproduzido oralmente. Quando se lê a tradução desse trecho de Almeida e Loewenberg, se tem o acento grave indicando o fenômeno da crase, que indica que o verbo “sair”, neste caso, não está sendo usado em sua acepção mais comum e intransitiva de passar de dentro para fora, de ausentar-se de um lugar. Sem esse recurso visual da acentuação, a reprodução oral desse trecho, independente de seu contexto, poderia causar confusão a quem o escuta, em função da acepção primária de “sair” ser a compreendida. Além dessa questão, chama atenção o fato dos tradutores terem alterado a estrutura e a pontuação do texto partida, unindo períodos com o uso dos dois pontos, atribuindo um novo ritmo de leitura ao epigrama.

Quanto às demais traduções desse epigrama, destacam-se as traduções de Moreira e Finkler que optaram por uma estrutura mais concisa quando comparada com a estrutura das traduções de Mendes e Tolentino/Dutt-Ross, sobretudo em função da tradução do último período. Em inglês, se tem “*that’s his*”, com o “*that*” se referindo ao período anterior, “*no man does*”, e com “*his*” que se refere a palavra “*tragedy*” que é omitida neste último período. Para traduzir esse último período, Moreira e Finkler optaram por “essa é a deles” e “eis a deles”, e Mendes e Tolentino/Penido optaram por “é a tragédia deles”.

O Exemplo 9, a seguir, trata do epigrama cuja origem foi apresentada nas seções anteriores deste capítulo. Como observado, o epigrama em questão possui ao menos três versões, uma mais curta e direta: “ela é cheia de estilo, sem nenhuma sinceridade”, presente no conto “*The Nightingale and the Rose*” (1888); uma mais prolixa e repetitiva: “em todos os

143 Disponível em: <<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/sair>>. Acesso em: 02 de janeiro de 2023.

144 Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/sair/>>. Acesso em: 02 de janeiro de 2023.

assuntos sem importância, o estilo, não a sinceridade, é o essencial. Em todos os assuntos importantes, o estilo, não a sinceridade, é o essencial”, presente em “*The Phrases and Philosophies for the Use of the Young*” (1894); e a versão final que está presente na peça *Earnest*, apresentada a seguir.

O epigrama a seguir está no Ato III da peça, quando Cecily e Gwendolen estão furiosas com Algernon e Jack (respectivamente) depois de descobrirem que haviam sido enganadas por ambos. As moças fazem uma promessa de que não falarão com os homens a menos que eles falem primeiro, no entanto, as duas quebram essa promessa imediatamente e Cecily pergunta a Algernon porque ele fingiu ser Ernest, o fictício irmão de Jack. Algernon responde que ele fingiu para ter a oportunidade de conhecê-la e Cecily consulta Gwendolen, indagando se aquela foi uma resposta satisfatória. Gwendolen responde que a justificativa de Algernon só é satisfatória se Cecily acreditar nele; Cecily não acredita, mas afirma que “isso não afeta a beleza maravilhosa de sua resposta” (WILDE, 2010, p. 128)¹⁴⁵. Concordando com essa assertiva de Cecily, Gwendolen articula o epigrama:

Exemplo 9

GWENDOLEN. In matters of grave importance, **style**, not sincerity is the vital thing.

(WILDE, 2010, p. 128)

GWENDOLEN. Nas questões de vital importância, o que importa não é a sinceridade: mas o **estilo**.

(ALMEIDA, LOEWENBERG; 2005, p. 80)

GWENDOLEN. Em questões de grande importância o essencial é o **estilo** e não a sinceridade.

(MENDES, 1975, p. 178)

GWENDOLEN. Nas questões importantes, vital é o **estilo**, não a sinceridade.

(TOLENTINO, DUTT-ROSS; 2007, p. 120)

GWENDOLEN. Em assuntos de grande importância, o **estilo** é vital, não a sinceridade.

(MOREIRA, 2011, p. 248)

GWENDOLEN. Em questões de suma importância, a **distinção** é mais vital do que a sinceridade.

(FINKLER, 2014, p. 111)

Em sua declaração, Gwendolen reverte o senso comum de que a sinceridade é mais importante do que o estilo. No mundo da peça, é a beleza das declarações, não a realidade, que é persuasiva. Essa fala em questão alude ao movimento Esteticista, tão influente na 145 “that does not affect the wonderful beauty of his answer.”

formação de Wilde, que valoriza a aparência e o belo acima de tudo. A partir dessa visão, tudo o que pretende ser bonito, romântico e requintado deve ser abordado com incredulidade. Gwendolen diz a Cecily que ela deveria aceitar a justificativa de Algernon porque ela soa dramática e romântica o suficiente; é o jeito, ou o “estilo” que ele usa, e não a veracidade de suas palavras, que importa para as personagens.

Para traduzir essa frase para o português, cada tradutor recriou a sua estrutura, principalmente a segunda parte da frase: “*style, not sincerity is the vital thing*”. No que se refere à locução que forma a primeira parte do epigrama, “*in matters of grave importance*”, Almeida e Loewenberg optaram por “nas questões de vital importância”, trazendo o “*vital*” da segunda parte da frase para o início; Mendes optou por “em questões de grande importância”; Tolentino e Dutt-Ross optaram por “nas questões importantes”, transformando o substantivo “*importance*” em adjetivo, “importante”, e omitindo o adjetivo “*grave*”, em inglês, que intensifica o significado de “*importance*”. Tal opção apaga o tom de exagero presente na fala e diminui o aspecto satírico da fala.

Nesse trecho específico, o humor é gerado a partir da frivolidade de Gwendolen ao associar questões de “vital”, “grande” e “suma” importância, conforme os demais tradutores, a aspectos mais superficiais de estilo. Esse trecho não é o único na obra que levanta essas questões. Por exemplo, também no Ato III, ao defender a posição de Algernon como um bom partido para se casar com Cecily, Lady Bracknell afirma que ele “não tem nada, mas aparenta tudo”¹⁴⁶ (WILDE, 2010, p. 135). De fato, em uma sociedade onde a aparência é valorizada em detrimento de valores mais sólidos, Algernon seria o marido ideal.

Ainda em relação à primeira parte do epigrama, Sonia Moreira optou por “em assuntos de grande importância” e, Petrucia Finkler, por “em questões de suma importância”.

Sobre a segunda parte, percebe-se que todos os tradutores, exceto Petrucia Finkler, optaram por reproduzir as ideias de “estilo” e “sinceridade” presentes no texto de partida. Para traduzir “*style*”, Finkler optou por “distinção”. A palavra “estilo”, no contexto da peça, parece denotar “rebuscamento, elegância, requinte, charme”¹⁴⁷, além de um “excessivo apuro no dizer”¹⁴⁸ (no caso, se referindo à fala de Algernon). A palavra “distinção” tem como principal definição a ideia da diferença, ou seja, refere-se aos sinais ou qualidades pelas quais uma coisa se diferencia de outra¹⁴⁹. A palavra também tem como definição “polidez, elegância e

146 “He has nothing, but he looks everything.”

147 Disponível em: <<https://www.aulete.com.br/estilo>>. Acesso em: 02 de janeiro de 2023.

148 Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/estilo>>. Acesso em: 02 de janeiro de 2023.

149 Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=distin%C3%A7%C3%A3o>>. Acesso em: 02 de janeiro de 2023.

educação apurada”¹⁵⁰, se aproximando da ideia de “estilo”, porém, essa não está entre as acepções mais usuais do termo.

Diante do exposto, considerando este exemplo específico e a tendência das obras de Wilde cujos trechos circulam independente de seu contexto, as traduções de Almeida/Loewenberg, Mendes e Moreira se mostram mais apropriadas a essa finalidade. Conforme apresentado, a tradução de Tolentino/Dutt-Ross atenua a sátira do trecho e a tradução de Finkler pode gerar interpretações ambíguas e imprecisas.

Os dois exemplos a seguir apresentam interações entre as personagens Gwendolen e Cecily. Conforme apresentado anteriormente, em questões de humor, as duas estão em pé de igualdade, ou seja, quando interagem, uma transforma as falas da outra em piadas. O primeiro exemplo mostra Cecily zombando de uma fala de Gwendolen e o segundo mostra o contrário, Gwendolen zombando de Cecily. Os exemplos são do Ato II da peça em que Gwendolen e Cecily se conhecem. Gwendolen vai até a casa de campo de Jack, mas ele não está em casa quando ela chega, então, a personagem é recebida por Cecily. No decorrer do diálogo entre as duas, Gwendolen descobre que Cecily está sob a tutela de Jack e se sente um tanto ameaçada pela boa aparência da jovem. Quando as moças percebem que podem ambas estarem noivas de Ernest, a animosidade entre elas atinge seu ápice.

Os seguintes exemplos servem para ilustrar outro aspecto importante da peça *Earnest*, qual seja, o contraste entre a vida no campo e a vida na cidade. Já no primeiro ato da obra, Jack apresenta essa dicotomia ao afirmar que “quando alguém está na cidade, diverte-se; no campo, diverte as outras pessoas” (WILDE, 2010, p. 71)¹⁵¹. Essa distinção, já apresentada no início do enredo, serve de base para um dos principais temas trabalhados na obra, isto é, a necessidade de se ter uma vida dupla. Já que a vida no campo exige um alto comprometimento moral, Jack sente-se obrigado a criar outra personalidade para usar na cidade, para que suas ações ao se divertir não sejam imputadas ao seu “eu” do campo.

Outra maneira usada na peça para contrapor campo e cidade é através das personagens Cecily e Gwendolen: Cecily foi criada na propriedade rural de Jack e longe das tentações da cidade; Gwendolen foi criada em Londres. Sendo essa a principal distinção entre elas, a dicotomia campo versus cidade se torna munição no embate entre as duas, como será demonstrado adiante, contudo, apesar dessa diferença, as duas têm muito em comum, incluindo a busca incessante pelo marido perfeito cujo nome deve, obrigatoriamente, ser Ernest, e o dedicado registro de suas fantasias em seus diários. Além disso, conforme

150 Disponível em: <<https://www.aulete.com.br/distin%C3%A7%C3%A3o>>. Acesso em: 02 de janeiro de 2023.
151 “When one is in town one amuses oneself. When one is in the country, one amuses other people.”

apresentado anteriormente, elas se assemelham também em suas palavras, uma ecoando a outra com frequência e, até, falando a mesma coisa ao mesmo tempo.

O Exemplo 10, a seguir, apresenta mais um dos casos em que as personagens Gwendolen e Cecily ecoam uma à outra. Nas duas primeiras falas apresentadas, as duas dizem basicamente a mesma coisa mas em outras palavras. A terceira fala do exemplo consiste na piada feita por Gwendolen ao virar uma fala de Cecily contra a jovem. Esse é um momento da peça de troca de acusações e de alta animosidade entre as duas.

Exemplo 10

GWENDOLEN. Do you allude to me, Miss Cardew, as an **entanglement**? You are presumptuous. On an occasion of this kind it becomes more than a moral duty to speak one's mind. It becomes a pleasure.

CECILY. Do you suggest, Miss Fairfax, that I **entrapped** Ernest into an engagement? How dare you? This is no time for wearing the shallow mask of manners. **When I see a spade I call it a spade.**

GWENDOLEN [*Satirically*]. **I am glad to say that I have never seen a spade.** It is obvious that our social spheres have been widely different.
(WILDE, 2010, p. 119)

GWENDOLEN. Quando se refere a **armadilha**, é uma indireta para mim, Miss Cardew? Que presunção. Em momentos como este, é mais que um dever moral dizer o que se está pensando: é um prazer.

CECÍLIA. Quer então insinuar, Miss Fairfax, que eu me servi de **armadilha** para comprometer Prudente? Que audácia! Não é o momento de afivelar a máscara fútil das boas maneiras. **Comigo, agora é pão, pão, queijo, queijo, nada mais.**

GWENDOLEN (*Satiricamente*). **Folgo em dizer que nunca em minha vida me servi de um sem o outro.** O que prova claramente que os nossos círculos sociais são bem diversos.
(ALMEIDA, LOEWENBERG; 2005, p. 69)

GWENDOLEN. Quando se refere à **armadilha**, Srt.^a Cardew, é isso uma indireta para mim? É muito atrevida. Numa ocasião como esta, torna-se mais do que um dever moral dizer-se o que se pensa: é um prazer.

CECÍLIA. Quer insinuar, Srt.^a Fairfax, que eu agarrei Prudente numa **armadilha** para que se declarasse? Como se atreve a dizer isto? Não é este o momento de afivelar a máscara fútil das boas maneiras. **Quando vejo uma pá, dou-lhe o nome de pá.**

GWENDOLEN. (*com ironia*). **Encanta-me poder dizer que nunca vi uma pá.** É mais que evidente que as nossas esferas sociais têm sido bastante diferentes.
(MENDES, 1975, p. 172)

GWENDOLEN. Está se referindo a mim, miss Cardew, como uma **enrascada**? É muito atrevimento. Numa ocasião como esta, é mais do que um dever a gente dizer o que pensa. É um prazer.

CECÍLIA. Está insinuando, miss Fairfax, que eu armei uma **arapuca** para Fiel? Como se atreve? Não é hora de usar a máscara hipócrita das boas maneiras. **Numa ocasião como esta, costume dar nome aos bois.**

GWENDOLEN. (*Satírica.*) **Felizmente nunca vi um boi.** É óbvio que nossas esferas sociais são radicalmente diferentes.

(TOLENTINO, DUTT-ROSS; 2007, p. 105)

GWENDOLEN. A senhorita se refere a mim, senhorita Cardew, como uma **cilada**? É muita audácia sua. Numa ocasião como esta, dizer o que se pensa é mais que um dever moral. É um prazer.

CECILY. A senhorita sugere, senhorita Fairfax, que Prudente teria caído numa **armadilha** ao ficar noivo de mim? Como se atreve? Não é hora de usar a máscara frívola das boas maneiras. **Não sou de rodeios. Dou nome aos bois.**

GWENDOLEN. (*sarcástica*) **Folgo em dizer que nunca dei nome a boi algum.** Está claro que nossas esferas sociais são muitíssimo diferentes.

(MOREIRA, 2011, p. 239)

GWENDOLEN. Está aludindo a mim, srta. Cardew, como um **emaranhado**? É muita presunção. Em uma ocasião como esta, dizer o que se pensa torna-se mais do que uma obrigação moral. Torna-se um prazer.

CECILY. Está sugerindo, srta. Fairfax, que eu tenha armado uma **emboscada** para obrigar Prudente a noivar comigo? Como ousa? Está na hora de abandonarmos a máscara superficial das boas maneiras. **Tratemos de dar nome aos bois.**

GWENDOLEN. [*Irônica.*] **Eu me alegro em dizer que nunca vi um boi.** É evidente que nossas esferas sociais são completamente distintas.

(FINKLER, 2014, p. 93)

Em relação a este exemplo, há três principais pontos de atenção. O primeiro trata-se da palavra “*entanglement*”, na fala de Gwendolen, que é a maneira utilizada por Cecily para se referir à relação de Gwendolen e Ernest em uma fala anterior (“*Whatever unfortunate entanglement my dear boy may have got into, I will never reproach him with it after we are married.*”). É importante ressaltar que, neste momento da história, as duas acham que estão noivas de Ernest, mas, para Gwendolen, Ernest é a identidade utilizada por Jack na cidade e, para Cecily, Ernest é Algernon fingindo ser o irmão mais novo de Jack. Para traduzir “*entanglement*”, Almeida/Loewenberg e Mendes optaram por “armadilha”. Nessas duas traduções, chama atenção as estruturas semelhantes do primeiro período: “quando se refere a armadilha, é uma indireta para mim, Miss Cardew?” (Almeida/Loewenberg) e “quando se refere à armadilha, Srt.^a Cardew, é isso uma indireta para mim?” (Mendes). Os demais tradutores optaram por “enrascada” (Tolentino/Dutt-Ross), “cilada” (Moreira) e “emaranhado” (Finkler).

O segundo ponto focal no trecho refere-se ao verbo “*entrapped*”, presente na fala de Cecily e em uma fala anterior de Gwendolen (“*If the poor fellow has been entrapped into any foolish promise I shall consider it my duty to rescue him at once, and with a firm hand.*”). Para traduzir esse termo, Almeida/Loewenberg e Mendes optaram novamente por “armadilha”, com as devidas adaptações para transformar o substantivo em ação: “me servi de armadilha”

(Almeida/Loewenberg) e “agarrei Prudente numa armadilha” (Mendes). Essa opção dos tradutores de usar o mesmo termo básico na fala das duas personagens diminui o efeito de paródia presente no texto, em que uma personagem busca sinônimos para recriar a fala da outra e dizer, no fim das contas, a mesma coisa. Tolentino/Dutt-Ross optaram por “arimei uma arapuca”, Moreira optou por “caído numa armadilha” e Finkler optou por “armado uma emboscada”.

Os diversos insultos presentes ao longo de *Earnest* servem para adicionar humor ao texto e revelam os traços indecorosos por trás da “máscara das boas maneiras” de muitos dos personagens. Neste exemplo específico, o humor é gerado sobretudo pelo uso dos termos-chave aludidos e, entre as opções apresentadas, destaca-se a tradução de Tolentino/Penido de “enrascada” e “arapuca”, por serem termos um tanto coloquiais que contrastam com as personagens que os dizem: duas jovens da alta sociedade referindo-se uma à outra em tais termos.

O terceiro ponto de atenção presente neste exemplo é a expressão idiomática utilizada por Cecily em sua fala: “*when I see a spade I call it a spade*”. Essa expressão tem o significado de dizer a verdade sobre algo, mesmo que não seja muito agradável¹⁵² e falar de forma direta, evitando eufemismos¹⁵³. Traduzida literalmente, significa “chamar uma pá de pá” e denota a verdade “nua e crua”, falada claramente e sem embelezamentos ou suavizações. Essa expressão é a forma idiomática da fala de Gwendolen que afirma que, na situação das duas personagens, dizer o que se pensa é mais que um dever moral, é um prazer. Em resposta à fala de Cecily, Gwendolen faz uma piada interpretando a expressão de modo literal e afirma que nunca viu uma pá, marcando a diferença entre as duas de habitante da cidade e habitante do campo e ridicularizando Cecily como uma pessoa rústica. Conforme apresentado anteriormente, Gwendolen utiliza o mesmo recurso gerador de humor que sua mãe Lady Bracknell ao interpretar literalmente a informação de que Jack “perdeu” os pais e transformar esse dado em piada.

Para traduzir a expressão de Cecily e a piada de Gwendolen, os tradutores Almeida e Loewenberg optaram por “comigo, agora é pão, pão, queijo, queijo, nada mais” e Gwendolen responde que “folgo em dizer que nunca em minha vida me servi de um sem o outro”. Em relações às estratégias de tradução de expressões idiomáticas listadas anteriormente, conforme Baker (1992), os tradutores optaram por traduzir a expressão inglesa por uma expressão de

152 Disponível em: <<https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/call-a-spade-a-spade>>. Acesso em: 02 de janeiro de 2023.

153 Disponível em: <<https://www.dictionary.com/browse/call--a--spade--a--spade>>. Acesso em: 02 de janeiro de 2023.

significado semelhante em português, mas de forma diferente.

A expressão idiomática em português “pão, pão, queijo, queijo” tem o significado próximo ao da expressão no texto de partida, significando esclarecer algo sem utilizar rodeios ou subterfúgios (MELLO, 2011, p. 368). Apesar de ser uma expressão já em desuso em português do Brasil, essa opção dos tradutores se mostra interessante quando se considera que a comida é um importante elemento nessa peça de Wilde.

Há dois eventos principais em que o consumo de comida é abordado. No Ato I, Algernon prepara um prato de sanduíches de pepino para sua tia, Lady Bracknell. Mas, enquanto ele a espera, Algernon come todos os sanduíches e não deixa sobrar nenhum para sua tia. Algernon também se recusa a deixar Jack comer um deles. Ao invés, Algernon oferece a Jack pão com manteiga, já que essa é a opção favorita de sua pretendente, Gwendolen. No Ato II, durante o ritual do chá em que participam Gwendolen e Cecily, Gwendolen pede claramente para que seja servida pão com manteiga e chá sem açúcar, mas Cecily a fornece bolo e chá açucarado. Conforme Gwendolen afirma ao receber os alimentos indesejados, Cecily “foi longe demais” em sua provocação.

De uma forma mais completa, a expressão utilizada pelos tradutores Almeida e Loewenberg pode ser expressa com o verbo “ser” entre os substantivos: “pão é pão, queijo é queijo”, com a presunção de separação dos dois elementos. Para traduzir a piada de Gwendolen, os tradutores Almeida e Loewenberg reverterem essa lógica da separação do pão e do queijo com a personagem afirmando que nunca se serviu de um sem o outro. Como já está estabelecido desde o primeiro ato que Gwendolen gosta muito de pão, essa escolha tradutória se mostra eficaz.

Para traduzir esse trecho contendo a expressão idiomática e a piada subsequente, Mendes optou por uma tradução literal: “quando vejo uma pá, dou-lhe o nome de pá”; e Gwendolen responde que “encanta-me poder dizer que nunca vi uma pá”. Conforme apresentado anteriormente e segundo Baker (1992), o significado de uma expressão idiomática não pode ser deduzido de seus componentes individuais, ou seja, através da leitura da tradução de Mendes, sem o conhecimento de como a expressão funciona em seu contexto, seus significados não são apreensíveis. Contudo, a fala anterior de Gwendolen pode ajudar na compreensão do que Cecily quis dizer, pois, conforme já destacado, as duas dizem a mesma coisa com palavras diferentes. Além disso, essa opção de Mendes reflete a animosidade entre as personagens baseada nas diferenças de origem no campo e na cidade, sendo a pá um objeto com o qual Gwendolen, de fato, não teria contato, enquanto que Cecily, no início do Ato II, é

retratada aguando flores, logo, a personagem parece ter familiaridade com tarefas básicas de jardinagem.

Nas traduções de Tolentino/Dutt-Ross e Finkler, as mesmas estratégias para a tradução da expressão idiomática e da piada foram usadas. Os tradutores optaram por traduzir a expressão de Cecily utilizando uma expressão em português com um significado similar, mas uma forma distinta: “numa ocasião como esta, costume dar nome aos bois” (Tolentino/Penido) e “tratemos de dar nome aos bois” (Finkler). A expressão “dar nome aos bois” denota revelar algo que vinha-se ocultando, geralmente nomes de autores de atos ilícitos (MELLO, 2011, pp. 155-156). É interessante notar que essa expressão reforça a oposição do campo contra a cidade presente neste trecho, sendo o “boi” um animal essencialmente agrícola. Então, quando Gwendolen afirma, nessas duas traduções (Tolentino/Penido e Finkler), que nunca viu um boi, esse fato faz sentido de acordo com a caracterização da personagem.

Sonia Moreira utiliza essa mesma expressão em seu texto, “não sou de rodeios. Dou nome aos bois”, acrescentando o trecho “não sou de rodeios” que enfatiza e reforça o significado do adágio popular. Não obstante, na tradução de Moreira, a resposta de Gwendolen se apresenta de modo diferente quando comparada às traduções de Tolentino/Dutt-Ross e Finkler que utilizam a mesma expressão como núcleo. No texto de Moreira, Gwendolen responde que “nunca dei nome a boi algum”, traçando um claro paralelo entre “dou nome aos bois” e “nunca dei nome”. Tolentino/Penido e Finkler traduzem a piada de Gwendolen com o verbo “ver”, presente na expressão em inglês “*when I see a spade I call it a spade*”.

O exemplo 11 aborda mais um trecho da interação de Gwendolen e Cecily no Ato II. Neste caso, Cecily transforma uma fala de Gwendolen em piada.

Exemplo 11

GWENDOLEN. I had no idea there were any flowers in the country.

CECILY. Oh, flowers are as **common** here, Miss Fairfax, as people are in London.

(WILDE, 2010, p. 120)

GWENDOLEN. Não pensava que houvesse flores no campo.

CECÍLIA. Oh, as flores aqui são coisa tão **vulgar**, Miss Fairfax, quanto é vulgar a gente em Londres.

(ALMEIDA, LOEWENBERG; 2005, p. 70)

GWENDOLEN. Não tinha idéia de que houvesse flores no campo.

CECÍLIA. Oh! As flores são aqui tão **comuns**, Srt.^a Fairfax, como as pessoas são em Londres.

(MENDES, 1975, p. 172)

GWENDOLEN. Não imaginava que houvesse flores no campo.
CECÍLIA Ah, flores são **comuns** aqui, miss Fairfax, como pessoas em Londres.

(TOLENTINO, DUTT-ROSS; 2007, p. 106)

GWENDOLEN. Não tinha ideia de que havia flores no campo.
CECILY. Ah, flores são tão **comuns** aqui, senhorita Fairfax, quanto pessoas são em Londres.

(MOREIRA, 2011, p. 240)

GWENDOLEN. Não fazia ideia de que havia flores no campo.
CECILY. Ah, as flores são tão **comuns** por aqui, srta. Fairfax, quanto as pessoas em Londres.

(FINKLER, 2014, p. 94)

De acordo com Garry Hagberg (2022), o sentido da fala de Gwendolen é certo: não haver nenhuma flor no campo significa não haver nenhuma beleza no campo, o que insinua que Cecily não é tão bonita assim. Vale destacar que, pouco antes dessa interação, Algernon (fingindo ser Ernest) afirma que Cecily é como uma rosa ao elogiar sua beleza. Em resposta a Gwendolen, conforme retratado no exemplo, Cecily sugere que as flores são tão “comuns” no campo quanto na cidade, com “*common*”, em inglês, significando tanto a abundância das flores quanto a inferioridade das pessoas. Ou seja, a fala de Cecily funciona como um insulto caso o adjetivo seja interpretado no sentido de algo que se encontra com frequência, como resposta a uma fala anterior de Gwendolen que diz odiar multidões (“GWENDOLEN. *I hate crowds.* / CECILY. *I suppose that is why you live in town?*”); e a fala também insulta e caracteriza as pessoas que vivem na cidade caso o adjetivo “*common*” seja interpretado em seu sentido em inglês de falta de polidez. Ou seja, na língua inglesa e, principalmente na Inglaterra, onde a sociedade é altamente hierarquizada e dividida entre a nobreza e a plebe, haja vista a composição do parlamento do Reino Unido formado pela Câmara dos “Comuns” (*House of Commons*) e a Câmara dos Lordes (*House of Lords*), quando se descreve alguém ou algum comportamento como “comum”, isso pode denotar uma presunção de superioridade da parte de quem fala, com o adjetivo significando algo típico das classes mais baixas¹⁵⁴.

Para traduzir a fala de Cecily para o português, Almeida e Loewenberg optaram por “vulgar” como tradução de “*common*”. Essa opção se alinha mais à segunda acepção apresentada anteriormente, de “*common*” como um adjetivo depreciativo que remete à ideia de desigualdade de classes sociais. Apesar de “vulgar” ter a acepção de algo “que se encontra

154 Disponível em: <<https://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/common>>. Acesso em: 02 de janeiro de 2023.

facilmente ou em muitos lugares”, suas principais definições são de caráter pejorativo: “Do vulgo, da plebe. Baixo, ínfimo, ordinário. Que não tem nada que o faça destacar-se. Reles, de nenhum valor”¹⁵⁵.

Os demais tradutores optaram por “comuns” para traduzir “*common*”. Embora não seja uma opção tão pejorativa quanto “vulgar”, conforme destacado, caso esse termo seja interpretado em sua acepção de algo muito frequente, o humor se constrói com base em uma afirmativa anterior de Gwendolen que diz odiar multidões.

Os dois exemplos a seguir abordam a mesma estratégia geradora de humor, qual seja, a inversão de algum senso comum. Nesses dois casos ilustrados, os personagens apresentam de forma inversa alguma ideia sobre a sociedade que parece ter aplicação universal e que é tomada como certa, sem questionamentos de ampla parte da população. O exemplo 12 apresenta uma interação do Ato II entre Algernon e Cecily. Sabendo que Cecily só se casaria com alguém chamado “Ernest”, Algernon pretende batizar-se com esse nome e pergunta se Dr. Chasuble tem experiência com “todos os ritos e cerimônias da igreja”, tendo em mente especificamente o rito do batizado.

Exemplo 12

ALGERNON. Ahem! Cecily! [*Picking up hat.*] Your Rector here is, I suppose, thoroughly experienced in the practice of all the rites and ceremonials of the Church?

CECILY. Oh, yes. **Dr. Chasuble is a most learned man. He has never written a single book, so you can imagine how much he knows.**

(WILDE, 2010, p. 114)

ALGERNON. Ahem! Cecília! (*Pegando no chapéu.*) Que tal o vigário daqui? Deve ser muito competente em todas as funções não é?

CECÍLIA. **O dr. Chasuble? É um homem muito instruído. Basta dizer que ainda não escreveu um único livro.**

(ALMEIDA, LOEWENBERG; 2005, p. 65)

ALGERNON. Hein! Cecília! (*Pegando o chapéu.*) Suponho que o pároco daqui estará bastante experimentado na prática de todos os ritos e cerimônias da igreja.

CECÍLIA. Oh! Sim. **O Dr. Chasuble é um homem doutíssimo. Nunca escreveu um livro sequer, de modo que você pode imaginar o quanto ele é sábio.**

(MENDES, 1975, p. 169)

ALGERNON. Cecília! (*Pegando o chapéu.*) O pastor daqui tem muita prática em todos os ritos e cerimônias da Igreja?

CECÍLIA. Ah, claro! **O dr. Chasuble é um homem muito culto. Nunca escreveu um único livro, então você pode imaginar o quanto ele é sábio.**

(TOLENTINO, DUTT-ROSS; 2007, p. 98)

155 Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/vulgar>>. Acesso em: 02 de janeiro de 2023.

ALGERNON. Hu-hum! Cecily! (pegando o chapéu) O reverendo aqui da paróquia de vocês sabe celebrar direitinho, imagino, todos os ritos e cerimônias da Igreja, não sabe?

CECILY. Ah, sim. **O doutor Chasuble é um homem extremamente culto. Ele nunca escreveu nem um livro sequer, então você pode imaginar quanta coisa ele sabe.**

(MOREIRA, 2011, p. 235)

ALGERNON. A-ham! Cecily! [*Apanha o chapéu.*] O reverendo aqui de vocês, suponho, é bastante experiente na celebração de todos os ritos e cerimônias da igreja?

CECILY. Ah, sim, **dr. Chasuble é um homem muito culto. Nunca escreveu um único livro, então você imagina quanto conhecimento ele tem.**

(FINKLER, 2014, p. 85)

Em resposta à pergunta de Algernon, Cecily responde que Chasuble é muito sábio, o que se atesta pelo fato do personagem nunca ter escrito um livro. Em sua fala, Cecily inverte o senso comum de que, se uma pessoa escreveu um livro, há grandes chances de ela ser uma pessoa sábia ao menos no assunto específico tratado em tal obra. A relação de quantidade também é aludida na fala: através do senso comum, faria sentido que uma pessoa que escreveu muitos livros seja considerada muito sábia. Ao reverter essas ideias, Cecily sugere que ser sábio não é requisito para escrever livros e, quanto mais livros uma pessoa escrever, menos sábia ela seria.

Analisando as traduções deste trecho, percebe-se que o paradoxo foi reproduzido sem empecilhos e sem envolver uma recriação da parte dos tradutores. Vale salientar que, mais uma vez, há uma omissão na tradução de Almeida e Loewenberg: os tradutores omitiram a parte final da fala de Cecily, “*so you can imagine how much he knows*”. Essa omissão atenua a ironia imbuída no trecho, mas, nessa tradução, a estrutura do paradoxo ainda é visível.

O seguinte Exemplo 13 aborda novamente o tópico da inversão de um senso comum. Neste trecho, uma fala de Gwendolen do Ato II é abordada. Anteriormente a esta passagem exemplificada, Gwendolen havia perguntado a Cecily se ela conhecia seu pai, Lorde Bracknell. Cecily responde que não e Gwendolen profere a seguinte fala:

Exemplo 13

GWENDOLEN. Outside the family circle, papa, I am glad to say, is entirely unknown. I think that is quite as it should be. **The home seems to me to be the proper sphere for the man.** And certainly once a man begins to neglect his domestic duties he becomes painfully effeminate, does he not? And I don't like that. It makes men so very attractive.

(WILDE, 2010, p. 116)

GWENDOLEN. Fora da família, graças a Deus, papai é inteiramente desconhecido. Assim é que deve ser. **O lugar do homem é em casa.** Uma vez que começa a descuidar de seus deveres domésticos, torna-se lamentavelmente efeminado, não acha? E eu não gosto disso. Essa espécie de homens é tão atraente!

(ALMEIDA, LOEWENBERG; 2005, p. 66)

GWENDOLEN. Fora do círculo de família, papai, tenho prazer em dizê-lo, é inteiramente desconhecido. Creio que assim mesmo é que deve ser. **O lar me parece ser a esfera natural do homem.** E, de fato, quando o homem começa a descuidar de seus deveres domésticos, torna-se dolorosamente efeminado, não é verdade? E eu não gosto disso. Torna os homens tão atraentes...

(MENDES, 1975, p. 170)

GWENDOLEN. Fora do círculo familiar, felizmente, papai é um ilustre desconhecido. E é assim que deve ser. **O lar, para mim, é a esfera natural do homem.** Lamentavelmente um homem que negligencia seus deveres domésticos fica efeminado. E isso não é bom porque eles ficam muito atraentes.

(TOLENTINO, DUTT-ROSS; 2007, p. 101)

GWENDOLEN. Fora do círculo familiar, folgo em dizer, papai é inteiramente desconhecido. De minha parte, acho que é assim mesmo que deve ser. **O lar me parece ser a esfera apropriada para o homem.** É claro que, quando começa a descuidar de seus deveres domésticos, um homem se torna lamentavelmente efeminado, não é verdade? E eu não gosto disso. Faz os homens ficarem muito atraentes.

(MOREIRA, 2011, p. 237)

GWENDOLEN. Tenho orgulho em dizer que papai é inteiramente desconhecido fora do círculo familiar. Acho que é assim mesmo que deve ser. **Para mim, o lar parece ser a esfera mais apropriada para um homem.** E, com certeza, assim que um homem começa a negligenciar as obrigações domésticas, torna-se insuportavelmente afeminado, não é mesmo? E não gosto disso. Deixa os homens atraentes demais.

(FINKLER, 2014, p. 88)

Este exemplo aborda a ideologia vitoriana de que há “esferas” distintas às quais homens e mulheres devem se ater. Segundo Cathy Ross (2006, p. 228)¹⁵⁶, a Revolução Industrial na Grã-Bretanha e a teologia evangélica contribuíram para reforçar esse entendimento de diferentes “esferas”:

os homens tornaram-se mais associados ao mundo do trabalho fora de casa, enquanto as mulheres permaneceram no contexto familiar e doméstico. A identidade masculina estava se tornando atrelada à ideia emergente de “ocupação”, enquanto as mulheres eram confinadas a uma estrutura familiar.

Dessa forma, o senso comum que Gwendolen inverte se trata da atribuição do lar

156 “Men became more associated with the world of work outside the home while women remained within a family and domestic context. Masculine identity was becoming identified with the emerging idea of “occupation” while women were confined within a familial framework.”

como a esfera apropriada para as mulheres, que são tipificadas como masculinas quando saem desse domínio e, como consequência, são consideradas pouco atraentes.

Para traduzir esse trecho, conforme o exemplo anterior, percebe-se que os tradutores reproduziram a ideia das diferentes “esferas” sem grandes empecilhos. A maioria dos tradutores reproduziu em seus textos a palavra “esfera”, que era o termo usado na Inglaterra vitoriana para falar dessa distinção. Apenas Almeida/Loewenberg optaram pela expressão mais comum no português do Brasil quando esses estereótipos de gênero são abordados, qual seja, falar do “lugar da mulher” ou do “lugar do homem”: “o lugar do homem é em casa”.

O procedimento gerador de humor observado nesses dois exemplos anteriores consiste em estruturar uma frase que, inicialmente, aparenta ser dogmática, e inserir nessa frase uma negação ou um antônimo colocado no lugar de uma palavra específica. A fala de Gwendolen ilustra bem essa técnica. Na frase “*the home seems to me to be the proper sphere for the man*”, a inversão ocorre somente na última palavra. Ou seja, ao longo da fala, cria-se uma expectativa que não é correspondida no final. Novamente, se tem o elemento da surpresa contribuindo para o efeito do humor. Essa quebra de expectativa tira o leitor/espectador do lugar-comum e chama atenção para o fato de que muitas convenções sociais são completamente arbitrárias e sem nenhum fundamento lógico. Ou seja, o humor, quando usado de maneira satírica, pode destacar o absurdo ou o ridículo de certas atitudes ou comportamentos.

Além desses dois exemplos, há diversos outros ao longo da peça em que essa mesma técnica humorística é utilizada por Wilde. Por exemplo, quando Gwendolen afirma, no Ato II, que o antigo respeito que se tinha pelos mais jovens está desaparecendo rapidamente; ou quando Cecily afirma que seu diário é o registro de seus pensamentos mais íntimos, logo, sua finalidade é a publicação. Cecily, ainda, inverte a noção de hipocrisia, afirmando que ela espera que Algernon não a esteja enganando, fingindo ser perverso, mas sendo, na verdade, uma boa pessoa. A tradução desse tipo de humor para o português se mostrou efetiva nas cinco traduções analisadas.

O Exemplo 14, a seguir, aborda uma fala de Lady Bracknell no Ato III. Tentando dar um fim à cena em que há o impasse de Jack não aprovar o casamento entre Cecily e Algernon, a não ser que ela mesma aprove o casamento de Gwendolen e Jack, Lady Bracknell resolve partir e deixar que Algernon resolva a situação por si mesmo. A seguinte fala é proferida por Lady Bracknell chamando sua filha Gwendolen para irem embora de volta à cidade:

Exemplo 14

LADY BRACKNELL. Come, dear; [*GWENDOLEN rises*] we have already missed five, if not six, trains. **To miss any more might expose us to comment on the platform.**

(WILDE, 2010, pp. 137-138)

LADY BRACKNELL. Vamos, querida. (*GWENDOLEN levanta-se.*) Já perdemos cinco ou seis trens. **É bastante.**

(ALMEIDA, LOEWENBERG; 2005, p. 87)

LADY BRACKNELL. Vamos, querida. (*GWENDOLEN levanta-se.*) Já perdemos o trem das cinco, se não o das seis. **Perder mais outro seria expor-nos a comentários na plataforma.**

(MENDES, 1975, p. 184)

LADY BRACKNELL. Venha, minha querida. (*Gwendolen levanta-se.*) Já perdemos cinco, talvez seis trens. **Perder mais algum pode nos expor a comentários na plataforma.**

(TOLENTINO, DUTT-ROSS; 2007, p. 132)

LADY BRACKNELL. Venha, minha querida (*Gwendolen se levanta*), nós já perdemos cinco, se não seis trens. **Perder mais algum pode nos transformar em alvo de comentários na plataforma.**

(MOREIRA, 2011, p. 255)

LADY BRACKNELL. Venha, querida; [*Gwendolen se levanta*] já perdemos uns cinco ou seis trens. **Se perdermos mais algum, vamos ficar faladas na plataforma.**

(FINKLER, 2014, p. 125)

Segundo o crítico Harold Bloom (2013, p. 98), essa fala de Lady Bracknell é tão bizarra e absurda a ponto de lembrar as criações lunáticas de Lewis Carroll (que Bloom acredita ter bastante influenciado Wilde): “perder um trem, mesmo ‘cinco, se não seis’ [...] normalmente tem apenas consequências privadas e não públicas”¹⁵⁷. No mundo “através do espelho” retratado na peça, no entanto, a falha de Lady Bracknell em aderir ao seu próprio planejamento é uma afronta às leis naturais, trazendo murmúrios de reclamação de desconhecidos. Mas como os outros ficam sabendo desse planejamento e de seu descumprimento?

Conforme Bloom (2013), essa fala se baseia em um solipsismo tão absoluto que chega a ser incomparável. Ou seja, a grandeza de Lady Bracknell é tamanha que ela não compreende que ninguém na plataforma saberia quantos trens ela havia perdido, já que a personagem não consegue conceber sua própria ausência, apenas sua avassaladora presença. De acordo com Bloom (2013, p. 98)¹⁵⁸, “se caracterizarmos a observação de Lady Bracknell

157 “Missing a train, even “five, if not six” normally has only private and not public consequences.”

158 “If we characterized Lady Bracknell's remark in naturalistic terms, we would have to speak of a megalomaniacal paranoia: she imagines a general consciousness of their every move; everyone knows what they are doing and thinking.”

em termos naturalistas, teríamos que falar de uma paranoia megalomaniaca: ela imagina uma consciência geral de cada movimento delas; todos sabem o que elas estão fazendo e pensando”.

Para traduzir essa fala para o português, Almeida e Loewenberg omitiram a parte referente à “megalomania” de Lady Bracknell, a parte que fornece o tom surreal à fala e gera o humor no trecho. Os tradutores traduziram todo o período “*to miss any more might expose us to comment on the platform*” por apenas “é bastante”, referindo-se ao número de trens perdidos. Nessa tradução, o que era uma piada no texto de partida, transformou-se em uma fala baseada no enredo, conforme as classificações já citadas de Lawrence (2020), isto é, uma fala não memorável, que não seria citada fora do contexto da peça, servindo apenas para avançar a história narrada.

Os demais tradutores reproduziram a piada em suas traduções e é possível observar o que foi pontuado por Bloom (2013) nos textos. Ninguém, na plataforma do trem, vendo Gwendolen e sua mãe, poderia saber que elas perderam algum trem, muito menos cinco ou seis: “Lady Bracknell é tão egocêntrica que todos no mundo não são apenas seu público, mas também os responsáveis por sua agenda” (BLOOM, 2013, p. 99)¹⁵⁹.

Ainda referente a este exemplo da fala de Bracknell, chama atenção que Mendes interpretou de modo diferente o período em que a personagem menciona a quantidade de trens perdidos, traduzindo, ao invés, pelos horários dos trens: “já perdemos o trem das cinco, se não o das seis”. Essa interpretação do tradutor não prejudica o humor no trecho.

O Exemplo 15, a seguir, aborda as duas falas finais da peça. Para concluir a obra, Wilde retoma o título e o subtítulo nas falas de Lady Bracknell e Jack. Com a origem familiar de Jack esclarecida, o final da história consiste na união dos três casais da peça, Jack e Gwendolen, Algernon e Cecily, Miss Prism e Dr. Chasuble. Cada um abraça seu próprio par e Lady Bracknell profere a fala apresentada a seguir.

Exemplo 15

LADY BRACKNELL. My nephew, you seem to be displaying signs of **triviality**.

JACK. On the contrary, Aunt Augusta, I've now realised for the first time in my life **the vital Importance of Being Earnest**.

(WILDE, 2010, p. 144)

LADY BRACKNELL. Meu sobrinho! Se não me engano, está dando mostras evidentes de **trivialidade**.

JOÃO. Pelo contrário, tia Augusta. Só agora, pela primeira vez na minha

159 “So egomaniacal is Lady Bracknell that all the world is not only her audience, but indeed her schedule keeper.”

vida, compreendi **a vital importância de ser Prudente!**
(ALMEIDA, LOEWENBERG; 2005, p. 94)

LADY BRACKNELL. Meu sobrinho, parece-me que você está revelando sinais de **vulgaridade**.

JOÃO. Pelo contrário, Tia Augusta, dei-me agora conta pela primeira vez em minha vida da **vital Importância de Ser Prudente**.
(MENDES, 1975, p. 188)

LADY BRACKNELL. Meu sobrinho, você parece estar em plena exibição de **trivialidades**.

JACK. De jeito nenhum, tia Augusta. Pela primeira vez na vida, percebo **a vital importância de ser Fiel**.
(TOLENTINO, DUTT-ROSS; 2007, p. 141)

LADY BRACKNELL. Sobrinho, você parece estar exibindo sinais de **leviandade**.

JACK. Pelo contrário, tia Augusta. Acabo de me dar conta pela primeira vez na vida **da vital importância de ser prudente**.
(MOREIRA, 2011, pp. 260-261)

LADY BRACKNELL. Querido sobrinho, parece estar demonstrando sinais de **precipitação**.

JACK. Pelo contrário, tia Augusta, acabo de perceber pela primeira vez na vida **a importância vital de ser prudente!**
(FINKLER, 2014, p. 84)

Agora sabendo que Jack é, na verdade, seu sobrinho, Lady Bracknell se dirige a ele e afirma que está mostrando sinais de “trivialidade”, aludindo ao subtítulo da peça “*A Trivial Comedy for Serious People*”, uma comédia “trivial” para pessoas sérias. Jack responde que, pelo contrário, agora ele percebeu, pela primeira vez na vida, a vital importância de ser “*earnest*”, uma clara reprodução do título da peça com a adição do adjetivo “vital” caracterizando “importância”. Após essa fala de Jack, a peça termina.

Os exemplos anteriores mostram o adjetivo “*earnest*” sendo associado à sua concepção de sinceridade e honestidade, conforme a fala de Gwendolen que afirma que Jack representa o próprio “espírito” da verdade. No contexto do Exemplo 15, o significado de “*earnest*” que parece se destacar é o de seriedade. A ideia de trivialidade se opõe aos significados possíveis do adjetivo “*earnest*” que, conforme já apresentado, pode aludir à sinceridade, seriedade e/ou determinação. Uma coisa “trivial”, tanto em inglês quanto em português, corresponde a algo de pouco valor ou importância¹⁶⁰, algo banal e insignificante¹⁶¹.

Conforme Fiona Gregory (2012), os personagens da peça dedicam mais tempo e energia a preocupações aparentemente triviais do que a questões aparentemente mais sérias.

160 Disponível em: <<https://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/trivial>>. Acesso em: 08 de janeiro de 2023.

161 Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/trivial>>. Acesso em: 08 de janeiro de 2023.

Cecily está mais preocupada com as complexas histórias que escreve em seu diário do que com suas aulas de geologia ou economia política. Ou seja, a própria realidade é um assunto menos interessante do que as fantasias de sua mente. A Srta. Prism e o Dr. Chasuble passam muito mais tempo socializando do que cuidando de suas respectivas ocupações de governanta e pároco. As vidas de Jack e Algernon em Londres parecem ser voltadas a uma série de atividades triviais como refeições em restaurantes caros, apresentações teatrais e musicais, etc. Além disso, apesar de Lady Bracknell exigir que Jack apresente a sua linhagem para ser considerado como um possível noivo de Gwendolen, Jack parece mais preocupado com a tarefa de mudar seu nome para Ernest do que em descobrir a verdade sobre suas origens, uma tarefa mais séria.

Os personagens da peça demonstram seriedade em relação a assuntos triviais e também banalizam ritos e instituições que geralmente são tratadas com maior importância. O exemplo mais contundente disso é a fala do Dr. Chasuble em que ele afirma que seu sermão sobre o maná no deserto, história bíblica contida no livro de Êxodo, pode ser adaptado a qualquer ocasião, seja ela feliz ou triste. Ou seja, seus sermões fazem sentido para qualquer um, em qualquer lugar, a qualquer hora e, portanto, não dizem nada, não significam nada. Segundo Gregory (2012), ao banalizar o sermão e seus usos, Wilde critica o tratamento da religião como um símbolo superficial ou ritual social, em vez de um verdadeiro sacramento espiritual. Através da sátira, a peça não nega a importância ou o poder de instituições vitorianas como a religião, mas convida o público a se perguntar sobre suas atitudes em relação a elas.

Para traduzir o trecho exemplificado para o português, os tradutores adotaram atitudes diversas em relação ao termo em inglês “*triviality*”. Almeida/Loewenberg e Tolentino/Dutt-Ross optaram por “trivialidade(s)” para traduzir o termo; Mendes optou por “vulgaridades”; Moreira por “leviandade”; e Finkler por “precipitação”. Para traduzir a fala de Jack, todos os tradutores repetiram os títulos de suas traduções com a adição do adjetivo “vital”.

Entre as opções tradutórias para “*triviality*”, a de Oscar Mendes por “vulgaridades” chama atenção por fornecer um tom depreciativo à fala de Bracknell, já que o adjetivo “vulgar”, como já destacado no Exemplo 11, tem a acepção de algo baixo, ínfimo e reles. Apesar do tom mais pejorativo, a fala sucede o abraço dos casais da peça. Na tradução de Mendes, a opção tradutória por “vulgaridades” pode sugerir a desaprovação de Lady Bracknell ao ver a cena, já que, na peça, a personagem representa o maior autoridade em

questões de moralidade e o simples abraço entre os personagens pode ter sido considerado uma ofensa moral.

Em relação à tradução de Moreira por “leviandade”, conforme destacado no Capítulo 3, entre as cinco traduções analisadas, apenas a tradução de Sonia Moreira traz o subtítulo da peça traduzido para o português como “Uma comédia frívola para pessoas sérias”. Ou seja, não há uniformidade na tradução de “*trivial*”/“*triviality*” (ora como “frívola”, ora como “leviano/leviandade”, sendo que os termos são considerados sinônimos¹⁶²) e, conseqüentemente, não há alusão no final da obra ao subtítulo da peça. O mesmo se observa em relação às demais traduções, mas pelo motivo de não conterem o subtítulo da obra. Na tradução de Tolentino/Dutt-Ross o subtítulo está presente como título do prefácio, “Uma comédia trivial para pessoas sérias”, mas não como parte da obra em si. As demais traduções (Almeida/Loewenberg, Mendes e Finkler) omitiram completamente esse elemento do subtítulo.

Em relação à tradução de Finkler, percebe-se que a tradutora buscou reproduzir o paralelismo entre as ideias opostas de “*trivial*” e “*earnest*”, mas adaptando a antonímia à sua opção tradutória de “Prudente”. Ao traduzir “*triviality*” por “precipitação”, que significa pressa e afobação¹⁶³, verifica-se a relação de oposição na resposta de Jack, que reafirma a “a importância vital de ser prudente”, considerando o significado de “prudente” como alguém cauteloso e precavido. Na tradução de Finkler, conforme na tradução de Mendes, essa opção tradutória pode sugerir a desaprovação de Lady Bracknell ao ver o abraço dos casais, mas, neste caso, essa desaprovação é expressa ao caracterizar o ato como “precipitado”, ou seja, a demonstração de afeto ainda não deveria acontecer, já que os noivados entre os casais mal foram oficializados.

Nas demais traduções, não foi observada essa relação de antonímia presente no texto de partida e na tradução de Finkler. Isto é, não há uma clara oposição entre os termos “trivialidade”, “vulgaridades”, “leviandade” e “Prudente”/“Fiel”. Apesar da tradução “Fiel” para “*Ernest/earnest*”, de Tolentino/Dutt-Ross, se adequar ao texto nos exemplos anteriores, isso acontece somente quando “*earnest*” é usado em seu sentido de sinceridade/honestidade, que não parece ser o caso deste Exemplo 15.

Com essas falas, Wilde encerra a sua obra *The Importance of Being Earnest* com as ideias de trivialidade e seriedade recebendo destaque. Em sua própria vida, o autor buscou equilibrar esses atributos, demonstrando trivialidade em sua persona pública, mas aplicando

162 Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/leviano>>. Acesso em: 08 de janeiro de 2023.

163 Disponível em: <<https://aulete.com.br/precipita%C3%A7%C3%A3o>>. Acesso em: 08 de janeiro de 2023.

rigor e seriedade à escrita de suas obras literárias, como evidenciado na peça abordada nesta tese.

Nos capítulos 3 e 4, os exemplos apresentados serviram para ilustrar o todo das cinco traduções analisadas. Buscou-se analisar sobretudo como se constrói o humor na peça *Earnest* para, então, averiguar como esse elemento foi abordado pelos sete tradutores no Brasil. A seguir, a partir desses exemplos descritos e dos demais fatores abordados ao longo da tese, considerações finais são pontuadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese teve como objetivo analisar cinco traduções do inglês para o português do Brasil da peça teatral *The Importance of Being Earnest: A Trivial Comedy for Serious People* (1895), do dramaturgo irlandês Oscar Wilde (1854-1900).

Essas traduções foram realizadas por Guilherme de Almeida e Werner L. Loewenberg (2005, em quarta edição pela editora Civilização Brasileira); Oscar Mendes (1975, editora José Aguilar); Eduardo Tolentino e Brian Penido Dutt-Ross (2007, editora Peixoto Neto); Sonia Moreira (2011, editoras Penguin/Companhia das Letras) e Petrucia Finkler (2014, editora L&PM). Com exceção da tradução de Eduardo Tolentino e Brian Penido Dutt-Ross (2007), intitulada “*A importância de ser Fiel*”, as outras quatro traduções têm o título “*A importância de ser Prudente*”.

No Capítulo 1, foram abordados aspectos teóricos sobre a tradução de textos literários e dramáticos, a abordagem descritiva nos Estudos da Tradução com base na Teoria dos Polissistemas, a tradução do humor, a questão da coexistência de retraduições de uma mesma obra, tradução de títulos e de nomes próprios. Nesse capítulo, receberam destaque os trabalhos dos teóricos Itamar Even-Zohar (1990), Gideon Toury (2012), André Lefevere (1992), entre vários outros.

No Capítulo 2, foram apresentadas informações sobre a biografia de Oscar Wilde, sua obra em geral e, mais especificamente, sobre a peça *Earnest*. O contexto do autor, que viveu durante o longo reinado da Rainha Vitória, também foi explorado.

No Capítulo 3, foi adotado o esquema de Lambert e Van Gorp (2011) para a descrição das traduções brasileiras de *Earnest*, incluindo informações editoriais sobre capas, contracapas, prefácios, etc; dados sobre a tradução do título; divisão e estrutura dos textos traduzidos; e a tradução dos nomes próprios da peça. Nesse capítulo, também apresentou-se a biografia dos sete tradutores envolvidos neste projeto de pesquisa e um panorama da presença de Wilde no Brasil.

No Capítulo 4, ampliou-se a discussão dos itens apresentados no capítulo 3, abordando com mais detalhes a questão da tradução do humor na peça e as implicações da tradução do nome “Ernest”. Nos capítulos 3 e 4, os exemplos apresentados serviram para

ilustrar o todo das cinco traduções analisadas.

A partir dos dados apresentados nos capítulos 2 e 3 sobre a biografia de Wilde e sua presença/circulação nos sistemas culturais do Brasil, percebe-se o autor como uma figura complexa que teve sua carreira interrompida em seu auge, pouco tempo depois da estreia da sua mais aclamada peça. Wilde teve que passar pelo aprisionamento imposto a ele por uma sociedade que nunca o aceitou, apenas o tolerou. Conforme Richard Allen Cave, autor do prefácio da tradução de Sonia Moreira (WILDE, 2011), para os ingleses de sua época, Wilde atuava como um bufão, um bobo da corte que não hesitaram em açoitar quando consideraram conveniente.

Os fatos envolvendo os processos criminais e a subsequente condenação de Wilde, em 1895, por se envolver afetivamente e sexualmente com homens, são elementos que afetaram negativamente a maneira em que o autor foi recebido no Brasil. Todos esses fatos foram muito noticiados na imprensa e a sua entrada no sistema literário brasileiro, em 1899, com a tradução de Elysio de Carvalho de *The Ballad of Reading Gaol* (*Ballada do Enforcado*), foi em meio a escândalo e controvérsia, com críticos proclamando que a obra é “perfeitamente imoral” e “satânica”, por exemplo.

Inclusive, é possível perceber um certo tom moralista e de julgamento no próprio título com o qual a peça *Earnest* ficou conhecida no Brasil: “a importância de ser prudente”. Esse título levanta questões interessantes sobre a relação entre “prudência” e expressão artística, principalmente considerando a vida e a obra do autor em questão. Sua ousadia em expressar sua sexualidade, considerada escandalosa durante a era vitoriana, acabou levando à sua queda e aprisionamento.

Pode-se argumentar que, se Wilde tivesse sido mais “prudente” em suas expressões pessoais e artísticas, o autor poderia ter evitado a perseguição e a sentença de prisão que acabaram destruindo sua reputação e sua saúde. O próprio Wilde estava ciente dos perigos representados por suas visões e ações controversas, mas recusou-se a comprometer seus princípios e crenças artísticas. Também é possível argumentar que a própria essência da arte e da personalidade de Wilde foi sua rejeição da moralidade convencional e sua adoção de uma filosofia de vida mais libertina e estética. Nesse sentido, um Wilde mais “prudente” poderia não ter produzido as mesmas obras que continuam a cativar o público atualmente.

De todo modo, ao longo dos anos, a imagem pública de Wilde foi reabilitada no Brasil (e no mundo) em função do empenho de seus admiradores, iniciando com Elysio de Carvalho e João do Rio, os primeiros a traduzirem Wilde no país, e incluindo seus demais

tradutores, como os abordados nesta pesquisa (Almeida, Loewenberg, Mendes, Tolentino, Dutt-Ross, Moreira e Finkler). Wilde passou de sujeito abjeto à fonte de inspiração para diversas reescrituras (LEFEVERE, 1992) de suas obras e de sua vida, incluindo diversas traduções publicadas e apresentadas nos palcos brasileiros; adaptações teatrais de seus contos, de seu romance e de suas epístolas; adaptações audiovisuais (teleteatro e filmes) e diversas peças criadas a partir de experiências de vida do autor. Através dessas várias reescrituras de Wilde no Brasil, ficou mais que evidente que o autor desfruta de uma sobrevida no país e suas obras, além de sua própria vida, são recuperadas do passado de forma crítica para fazer parte de um projeto transformativo do presente (PLAZA, 2008), por exemplo, conforme foi apresentado no Capítulo 3, ao se usar a memória de Wilde para se abordar a questão da atual homofobia no Brasil.

Atualmente, Wilde é um autor com um grande volume de retraduições no Brasil, com obras como o romance *O Retrato de Dorian Gray* (1890) somando mais de 20 traduções desde a primeira, de João do Rio, publicada em 1923 (RUFFINI, 2015), além da própria peça *Earnest*, retraduzida diversas vezes para os palcos brasileiros e para publicações em formato de livro. Conforme destacou Gideon Toury (2012), o estabelecimento da posição das traduções em determinada cultura faz parte do estudo descritivo e, em relação às traduções de *Earnest*, como evidenciado em seus discursos de acompanhamento (prefácio, notas, capas, etc.), Wilde ocupa uma posição de prestígio no polissistema de literatura traduzida no Brasil. O autor é considerado um “clássico” e é comparado ao mais conhecido autor de língua inglesa no mundo, William Shakespeare. Por exemplo, na contracapa da tradução analisada de Sonia Moreira, é dito que Wilde é “o segundo maior nome da literatura inglesa”, atrás apenas do “Bardo”.

Em relação ao fenômeno da retradução, a posição central e canônica (EVEN-ZOHAR, 1990) que Wilde ocupa no Brasil certamente é um dos fatores que motiva que suas obras sejam traduzidas múltiplas vezes, com diversas traduções sendo lançadas por diferentes editoras e com poucos anos de intervalo entre elas. Ou seja, publicar uma obra de um autor considerado um “clássico” representa um risco consideravelmente menor, em termos financeiros, do que publicar uma obra de um autor desconhecido ou pouco conhecido. Desse modo, todo o discurso que circunda a sua obra e enaltece o autor Wilde também funciona como um recurso mitigador de riscos.

Além disso, as obras de Wilde já se encontram em domínio público no Brasil, isto é, elas podem ser reproduzidas, distribuídas, traduzidas, publicadas, encenadas ou adaptadas

sem a necessidade de autorização dos herdeiros dos direitos autorais. Conforme Franciele Graebin (2016), a entrada de um autor literário em domínio público é algo que pode motivar o surgimento de novas traduções, como constatado em 2012, ano em que findou o direito autoral de Virginia Woolf e seu romance *Mrs. Dalloway* recebeu três novas traduções brasileiras nesse mesmo ano. Conforme apresentado anteriormente e segundo Even-Zohar (1990) e Lefevere (1992), o aspecto mercadológico é um importante componente do polissistema literário e, em tempos de rápidas e expressivas mudanças na configuração desse sistema, os “clássicos” representam certa segurança.

No que se refere às cinco traduções da peça *Earnest* analisadas nesta tese, através dos trechos exemplificados, percebe-se que cada texto é único, mesmo se tratando de traduções do mesmo texto de partida e mesmo que as escolhas dos primeiros tradutores (Guilherme de Almeida e Werner Loewenberg) sejam perpetuadas em demais traduções. Como ressaltou Toury (2012), tudo o que é produzido em um evento de tradução é sempre algo que não existia antes.

O retrato geral obtido através da análise dos exemplos e dos demais trechos das traduções mostra que a tradução de Guilherme de Almeida e Werner Loewenberg apresenta diversas omissões, inclusive de piadas, o que prejudica a percepção do humor no texto. Os tradutores foram os responsáveis por introduzir o nome “Prudente” e iniciar uma tradição perpetuada até tempos recentes. Como foi demonstrado, essa é uma opção tradutória que nunca funcionou muito bem considerando as próprias demandas do texto de Wilde. Apesar dessas questões, o crítico Décio de Almeida Prado proclamou Guilherme de Almeida como o “modelo” de tradutor a ser seguido. Essa é uma tradução que foi realizada para os palcos, que foi publicada pela primeira vez no ano de 1960, que recebeu novas edições ao longo dos anos e continua em circulação. Não há notas ou materiais elaborados pelos tradutores na edição consultada, mas, conforme foi apresentado, Guilherme de Almeida comentou sobre o processo tradutório dessa peça na imprensa brasileira.

Ainda sobre as omissões observadas sobretudo na tradução de Almeida/Loewenberg, mas também nas traduções de Mendes e Tolentino/Dutt-Ross, é importante considerar como acontece a caracterização dos personagens no teatro, através de diálogos e ações, diferente de como acontece em um romance, por exemplo, que conta com o recurso da narração para representar pensamentos, sentimentos e a vida interior de um personagem. Ou seja, quando se omite trechos ao se traduzir uma peça, isso pode afetar a forma como os personagens são retratados e as relações entre eles. Omitir partes-chave do diálogo pode alterar a maneira

como os personagens interagem uns com os outros e a maneira como são percebidos pelo público. Da mesma forma, a omissão de ações pode alterar o tom geral e o ritmo da peça.

A tradução de Oscar Mendes de *Earnest* se originou do projeto mais amplo de se traduzir a obra completa de Wilde para o português do Brasil. Mendes traduziu todas as peças, o romance, a crítica, os poemas e demais escritos do autor. Sua tradução se mantém bastante próxima, textualmente, do texto de partida, com muitos trechos traduzidos de forma literal, incluindo muitas expressões idiomáticas, provérbios e ditados citados e subvertidos no texto. Quando o humor se baseia e depende do sentido metafórico de uma expressão, na maioria das ocasiões, as escolhas tradutórias de Mendes obscurecem o cômico da passagem, a não ser que se trate de uma expressão em inglês que tenha um correspondente funcional em português, com significado e forma aproximados. Não há notas de rodapé na tradução, mas há uma nota introdutória (um curto prefácio) e uma nota preliminar antes do início da peça, ambas elaboradas por Mendes.

A tradução de Eduardo Tolentino e Brian Penido Dutt-Ross é a única que se destaca entre as demais por apresentar uma proposta de tradução divergente, possuindo um título diferente e uma abordagem em relação ao nome “Ernest” que é única entre os textos analisados. Essa tradução foi realizada em conjunto pelos tradutores para ser apresentada pelo Grupo Tapa nos palcos em 2002 e foi publicada em formato de livro em 2007. A tradução apresenta um aprofundado estudo sobre as obras de Wilde como prefácio, mas não há nenhuma nota ou material elaborado pelos tradutores presente no volume; não obstante, os tradutores comentaram sobre o processo tradutório na mídia e em trabalhos acadêmicos (FREIRE, 2019).

A tradução de Sonia Moreira consiste em uma coletânea publicada em 2011 que não foi elaborada tendo em vista o público brasileiro. Ou seja, diferente das traduções anteriores que têm prefácios e demais materiais de acompanhamento elaborados por estudiosos brasileiros ou pelo próprio tradutor, no caso de Oscar Mendes, todo o material suplementar da tradução de Moreira foi elaborado tendo em vista o público de língua inglesa, sendo que há poucas notas da tradutora ao longo do volume e dezenas de notas elaboradas pelo organizador. Conforme foi abordado no Capítulo 3, Moreira é a única tradutora envolvida neste projeto de pesquisa com formação acadêmica específica na área de tradução. Sua tradução demonstra o cuidado da tradutora ao lidar com questões da estrutura social inglesa, como se constata pela abordagem ao traduzir formas e pronomes de tratamento. Ao lidar com o aspecto idiomático do texto de Wilde, a tradução de Moreira se destaca em relação às demais.

A tradução de Petrucia Finkler é uma edição de bolso que conta com poucos materiais suplementares e nenhuma nota ou comentário da tradutora. Quando comparada às demais traduções, o texto de Finkler se mostra mais alinhado à tradução de Sonia Moreira, já que as duas tradutoras tiveram abordagens semelhantes em relação a alguns dos aspectos da peça, como a tradução dos nomes próprios.

Ao se analisar o enredo da peça *The Importance of Being Earnest*, percebe-se que os personagens estão envolvidos em um intrincado jogo de nomes e identidades. Nesse jogo, o nome de um pretendente vale mais do que qualquer outro de seus traços, mais do que qualquer característica de seu caráter e, para as personagens Gwendolen e Cecily, não há nenhum nome mais estimado e valioso do que “Ernest”. Conforme foi demonstrado, esse prenome inglês se mostra presente no título da obra na forma do adjetivo correspondente e homônimo “*earnest*”, em diversas passagens do texto em que os personagens da peça associam os significados do adjetivo às figuras que tomam esse nome para si, e no final da obra, em sua “fala de cortina”, a fala que encerra a narrativa.

Por se tratar de um nome “carregado” de significação (HERMANS, 1988), a escolha de tradução para “Ernest” terá efeito e implicações ao longo de toda a obra. Como foi observado ao longo da tese, entre as cinco traduções analisadas, há apenas duas opções para traduzir esse nome para o português: Prudente e Fiel. De acordo com os exemplos nos capítulos 3 e 4, evidencia-se que a opção “Prudente” cria uma desconexão entre o nome do personagem e diversas falas na obra que associam o nome sobretudo à ideia de sinceridade e honestidade; nesses casos, a opção por “Fiel” se mostra mais adequada.

Parte do humor da obra advém do fato dos personagens Jack e Algernon mentirem que são chamados “Ernest”, um nome que carrega entre suas acepções a ideia de sinceridade. Quanto a esse aspecto específico do humor da peça, as traduções de Almeida/Loewenberg, Mendes, Moreira e Finkler ficam prejudicadas. Embora essa não seja a melhor opção para o nome próprio, considerando o uso contextual do termo ao longo da peça, a escolha por “Prudente” tem uma origem e uma história, e chama atenção o fato de Sonia Moreira e Petrucia Finkler não reconhecerem Guilherme de Almeida e Werner Loewenberg como seus proponentes iniciais. Em vez disso, as tradutoras tratam essa opção como se fosse a mais natural e óbvia para o nome inglês, sendo que, conforme demonstrado na tese, não é.

Ao abordar essa questão específica da tradução do humor, é importante lembrar que, segundo Bassnett (2014), textos surgem em contextos espaciais e temporais que são únicos e exclusivos, portanto, é quase impossível replicar o efeito inicial de, por exemplo, uma peça

cômica da virada do século XX, como *Earnest*, de modo que o público atual se divirta e ria da mesma maneira que o público de 1895 riu. Conforme apresentado no Capítulo 4, há aspectos do humor do texto que não são mais apreensíveis mesmo para falantes de língua inglesa. Considerando que a tradução representa um movimento temporal e espacial que implanta uma determinada obra em um novo tempo, espaço e cultura, também é de se esperar que o efeito cômico de um texto humorístico passe por transformações.

Como se constatou, Oscar Wilde utiliza vários recursos e estratégias para se criar humor no texto e, com base nos dados expostos e nos exemplos abordados na tese, fica evidente que as escolhas dos tradutores influenciam de forma positiva ou negativa a percepção do cômico. Por exemplo, como foi apresentado no Capítulo 4, quando a personagem Cecily pede a Gwendolen para que “deem nome aos bois” e Gwendolen responde de forma jocosa que nunca viu nenhum boi, ou que nunca batizou nenhum boi, essas opções dos tradutores Tolentino/Dutt-Ross, Moreira e Finkler, com base nessa vivaz expressão brasileira, funcionam ao reproduzir o insulto pretendido por Gwendolen e causam surpresa e quebra de expectativa no público leitor. A tradução de expressões idiomáticas foi um tema bastante explorado e a principal característica desse tipo de expressão é que seu significado tem sentido metafórico e não corresponde exatamente ao que alude, então, quando a personagem Gwendolen interpreta a expressão de Cecily literalmente, esse é um fator gerador de humor.

Outro aspecto bastante explorado no Capítulo 4 foi o fato de que trechos e frases das obras de Wilde se despreendem de seu contexto e passam a circular de forma isolada. Esse é um fator que precisa ser considerado pelos tradutores de Wilde, já que, uma escolha tradutória específica pode fazer sentido quando considerada em relação ao texto completo da obra, mas, quando isolada, pode gerar interpretações ambíguas e inexatas.

Diante de tudo que foi exposto ao longo da tese, ficou evidente que, para se traduzir a obra estudada, é necessário acuidade crítica e um engajamento profundo com o texto a fim de se compreender sua estrutura e seus artifícios. É necessário pesar e considerar cada elemento textual dentro do seu meio literário e linguístico, levando em conta todas as implicações e reverberações de cada escolha tradutória. O mesmo poderia ser dito sobre a tradução de qualquer texto literário, mas ficou evidente que a tradução da peça *Earnest* demanda um projeto que considere o tópico da tradução dos nomes próprios e das diferentes formas de humor presentes no texto.

Com esta tese, espera-se ter contribuído para a área geral dos Estudos da Tradução e

especificamente para a história da tradução dramática e teatral no Brasil ao se investigar como a obra traduzida *The Importance of Being Earnest* tem figurado nos sistemas culturais do país. Em relação a pesquisas futuras, seria interessante investigar melhor a construção do humor nas demais peças cômicas de Wilde; averiguar como as demais obras traduzidas de Wilde se comportam nos sistemas brasileiros (não só as teatrais, também sua prosa, seus contos e romance) e analisar outras traduções realizadas por Guilherme de Almeida, Werner Loewenberg, Oscar Mendes, Eduardo Tolentino, Brian Dutt-Ross, Sonia Moreira e Petrucia Finkler, a fim de averiguar se também refletem as características observadas nesta tese.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AALTONEN, Sirkku. **Time-sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society**. Bristol, Buffalo, Toronto: Multilingual Matters, 2000.

_____. **Acculturation of the Other: Irish Milieux in Finnish Drama Translation**. Joensuu: University of Joensuu Publications in the Humanities, 1996.

ALMEIDA, Guilherme de. **Poetas de França**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936.

ARROJO, Rosemary. **Oficina de Tradução: A Teoria na Prática**. São Paulo: Editora Ática, 2007.

ASEFF, Marlova. O lugar dos poetas-tradutores no sistema literário brasileiro. In: PEREIRA, Germana Henriques; VERÍSSIMO, Thiago André (Orgs.). **História e historiografia da tradução: desafios para o século XXI**. Campinas: Pontes Editores, 2016, pp. 227-242.

AZEVEDO, Wagner. **Dicionário das 1000 Expressões Inéditas na Língua Portuguesa do Brasil: Registradas na literatura brasileira, em letras da MPB e nas histórias em quadrinhos**. Cascavel: Moan, 2021.

BAGNO, Marcos. **Não é errado falar assim! Em defesa do Português Brasileiro**. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

BALDICK, Chris. **The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms**. New York: Oxford University Press, 2001.

BASSNETT, Susan. **Translation**. Londres e Nova York: Routledge, 2014.

BASSNETT, Susan (Ed.). **Translation and World Literature**. Londres e Nova York: Routledge, 2019.

BAKER, Mona. **In Other Words: A coursebook on Translation**. New York: Routledge, 1992.

BECHARA, Evanildo. **Gramática escolar da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

BENJAMIN, Walter. História e Coleccionismo: Edward Fuchs. In: **Discursos interrompidos**.

Madrid: Taurus, 1973, p. 87-135.

BENNET, Michael Y. **Reassessing the Theatre of the Absurd**. Nova York: Palgrave Macmillan, 2011.

BLOOM, Harold. **The Importance of Being Earnest** - Oscar Wilde. Nova York: Infobase Learning, 2013.

BOBADILLA-PÉREZ, Maria. Relevance and complexities of translating titles of literary and filmic works. Huarte de San Juan. **Filología y Didáctica de la Lengua**, 9, 2007.

BORGES, Guilherme Pereira Rodrigues. **Especificidade cultural e linguística no teatro em tradução: The lover (1963) de Harold Pinter para o público brasileiro**. Brasília: Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, Universidade de Brasília, 2014.

BORGES, Guilherme Pereira Rodrigues. **Tradução e Teatro: A streetcar named Desire, de Tennessee Williams, em múltiplas traduções para o português do Brasil**. Brasília: Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, Universidade de Brasília, 2017.

BRADY, Sean. **Masculinity and Male Homosexuality in Britain, 1861–1913**. Nova York: Palgrave Macmillan, 2009.

CAETANO, Andreza. Por uma teoria da tradução do teatro para a cena contemporânea. **Revista do Laboratório de Dramaturgia – LADI – UnB – Vol. 7, Ano 3, 2018**.

CAMPOS, H. **Da tradução como criação e como crítica (1962)**. In: *Metalinguagem e outras metas*. (2006, p. 31-48; 2013, p. 1-. 18).

CASTELL, Barbara Delli. Tradução teatral e códigos expressivos. Tradução de Maria Fernanda Gárbero de Aragão. **Cadernos de Tradução (UFSC)**, Florianópolis, v. 40, nº 3, p. 300-319, set-dez, 2020.

CHIARO, Delia. **Translation, Humour and Literature: Translation and Humour**. New York: Bloomsbury Advances in Translation, 2012.

COSTA, Walter Carlos. Borges, o original da tradução. **Cadernos de Tradução (UFSC)**, Florianópolis, n.15, p. 187-210, 2005.

CUDDON, J. A.. **The Penguin dictionary of literary terms and literary theory**. Londres: Penguin Books, 1999.

ĐĐNÇEL, Burç Đdem. **André Lefevere And Translation As A Rewriting Process: The Canonization Of Bertolt Brecht In The Anglo-Saxon World**. İstanbul: Üniversitesi Tiyatro Eleştirilenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi, 2007.

DIMAS, Antônio. **Bilac, o Jornalista**: Ensaios. São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, Edusp, Editora. Unicamp, 2006.

DOYLE, Michael S. Contemporary Spanish and Spanish American Fiction in English: Tropes of Fidelity in the Creation of Translation Titles, **Translation Review**, 31, 1989, p. 41-46.

EVEN-ZOHAR, Itamar. **The function of the Polysystem in the history of literature**. Masa, 1970.

_____. **An introduction to a theory of literary translation**. Ph.D. diss. Tel Aviv University, 1971.

_____. Polysystem studies. **Poetics today**, 11:1, 1990.

FITRI, Okta Maya; FARIDI, Abdurrachman; HARTONO, Rudi. Baker's Strategies Used in Translating English Idioms Into Indonesian in Crazy Rich Asians By Kevin Kwan. **English Education Journal**, 9 (3), 2019, p. 342 – 353.

FITZGERALD, William. **Martial**: The world of the epigram. Chicago: Univ. of Chicago Press, 2007.

FRANKEL, Nicholas. **The invention of Oscar Wilde**. London: Reaktion Books, 2021.

FREIRE, Giselle Alves. **Um texto que "cabe na boca do ator"**: descrição do processo tradutório das peças em um ato de Tennessee Williams realizado pelo grupo Tapa. 2019. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

FRIEDMAN, Alan Warren. **Fictional Death and the Modernist Enterprise**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e cinema**: o caso Vera Cruz. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

GANTAR, Jure. **The Evolution of Wilde's Wit**. Nova York: Palgrave Macmillan, 2015.

GRAEBIN, Franciele. **As quatro traduções de Mrs. Dalloway de Virginia Woolf para o português do Brasil**: aspectos estilísticos. Brasília: Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, Universidade de Brasília, 2016, 150 f. Dissertação de mestrado.

GREGORY, Fiona. **The Importance of Being Earnest**. Sydney: Insight Publications, 2012.

GROSSMAN, Edith. **Why translation matters**. New Haven e London: Yale University Press, 2010.

HAGBERG, Garry. **Literature and its Language**. Nova York: Palgrave Macmillan, 2022.

HATJE-FAGGION, Válmí; BORGES, Guilherme Pereira Rodrigues. Tradução e teatro: *Pygmalion*, de Bernard Shaw, em duas traduções para o português publicadas no Brasil. In: PEREIRA, Germana Henriques; VERÍSSIMO, Thiago André (Orgs.). **História e historiografia da tradução**: desafios para o século XXI. Campinas: Pontes Editores, 2016, pp. 347-385.

HERMANS, Theo. On Translating Proper Names, with Reference to De Witte and Max Havelaar. **Modern Dutch Studies**: Essays in Honour of Peter King, ed. M. Wintle. London: Athlone, 1988, p. 11–24.

HIRST, David L. **Comedy of manners**. Londres/Nova York: Routledge, 2018.

HOLLAND, Merlin. **Irish Peacock and Scarlet Marquess**: The Real Trial of Oscar Wilde. Londres/Nova York: Fourth Estate, 2003.

HOLMES, James S. **Translated!**: Papers on Literary Translation and Translation Studies. Amsterdam: Rodopi, 1988.

JACOBS, Susan T. When Formula Seizes Form: Oscar Wilde's Comedies. In: P. D. Murphy (ed.), **Staging the Impossible: The Fantastic Mode in Modern Drama**. Westport, Greenwood Press, 1992, pp. 15-29.

JORGE, Wanda. Vera cruz 1949/1954 Um sonho de cinema brasileiro. **Cienc. Cult.** vol.56 no.3 São Paulo July/Sept. 2004.

KOLLMANN, Karl; KÖNIG, York-Egbert. **Namen und Schicksale der jüdischen Opfer des Nationalsozialismus aus Eschwege**. Nicolas-Benzin-Stiftung, Frankfurt am Main, 2012.

KOSKINEN, Kaisa; PALOPOSKI, Outi. Anxieties of influence: the voice of the first translator in retranslation. **Target**, vol. 27, no 1, 2015, pp. 25–39.

LAMBERT, José; VAN GORP, Hendrik. On describing translations. In: HERMANS, Theo (Org.), **The manipulation of literature**: studies in literary translation. Nova York: St. Martins, 1985.

_____. Sobre a descrição de traduções. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres e Lincoln P. Fernandes. In: LAMBERT, José. **Literatura e Tradução**. Rio de Janeiro: 7letras, 2011.

LARANJEIRA, Mário. **Poética da tradução**: do sentido à significância. São Paulo: EdUSP, 1993.

LAWRENCE, J. P. **Funny by the Numbers**: Analyzing Joke Distribution in “The Importance of Being Earnest”. 2020. Disponível em: <<https://jplawrence.format.com/wilde-by-the-numbers>>. Acesso em 09 de janeiro de 2023.

LEECH, Geoffrey. SHORT, Mick. **Style in fiction**. Harlow: Pearson Education Limited, 2007.

LEFEVERE, André. **Translation, rewriting and the manipulation of literary fame**. Londres/Nova York: Routledge, 1992.

LICIA, Nydia. **Eu vivi o TBC**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

LIMA, Rocha. **Gramática Normativa da Língua Portuguesa**. 49.ed – 49 ed. – Rio De Janeiro: José Olympio, 2011.

LUIZ, Tiago Marques. Tradução de humor: algumas considerações. **Transversal** – Revista em Tradução, Fortaleza, v.2, n.1, 2016, p. 19-34.

MAROZO, Luís Fernando da Rosa. A contribuição de Even-Zohar para a abordagem da literatura. **IPOTESI, JUIZ DE FORA**, v.22, n.2, p.09-19, jul./dez. 2018.

MELLO, Nelson Cunha. **Conversando é que a gente se entende**. São Paulo: Leya, 2011.

MENDELSSOHN, Michèle. **Making Oscar Wilde**. Oxford: Oxford University Press, 2018.

MENDES, Oscar. **Estética Literária Inglesa**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.

MILTON, John. **Tradução: teoria e prática**. Martins Fontes, São Paulo, 2002.

MORRIS, Roy. **Declaring his genius: Oscar Wilde in North America**. Cambridge: Harvard University Press, 2013.

NEWMARK, Peter. **Paragraphs on Translation**. Clevedon, Philadelphia, Adelaide: Multilingual Matters, 1993.

_____. **A Textbook of Translation**. New York: Prentice-Hall International, 1988.

NUNOKAWA, Jeff. **Tame passions of Wilde: the styles of manageable desire**. Princeton: Princeton University Press, 2003.

PATER, Walter. **The Renaissance: Studies In Art And Poetry**, 1873. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/2398/2398-h/2398-h.htm>>, acesso em janeiro de 2023.

PATERSON, Michael. **A Brief History of Life in Victorian Britain**. Nova York: Robinson,

2008.

PEREIRA, Germana Henriques. Relações entre história da tradução e história da literatura. In: PEREIRA, Germana Henriques; VERÍSSIMO, Thiago André (Orgs.). **História e historiografia da tradução: desafios para o século XXI**. Campinas: Pontes Editores, 2016, pp. 19-30.

PERKIN, Harold. **The Origins of Modern English Society**. New York: Routledge, 2002.

PLAZA, Júlio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

RABY, Peter; POWELL, Kerry (Eds.). **Oscar Wilde in context**. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

RAVENHILL, Mark. An appreciation: Oscar Wilde: the art of the somdomite. In: POWELL, Kerry; RABY, Peter (Eds.), **Oscar Wilde in context**. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

ROBERTS, Alan. **A Philosophy of Humour**. New York: Springer International Publishing; Palgrave Pivot, 2019.

RODRIGUES, Aline. **TBC: o lugar da tradução na evolução do teatro no Brasil**. 2008. 80 f. TCC (Graduação) - Curso de Tradução - Inglês, Departamento de Letras Estrangeiras Modernas, Uff, Juiz de Fora, 2008.

RÓNAI, Paulo. **A tradução vivida**. Rio de Janeiro: Educom, 1976.

_____. **Encontros com o Brasil**. São Paulo: Simplissimo Livros, 2018.

RUFFINI, Mirian. **A tradução da obra de Oscar Wilde para o português brasileiro: paratexto e O retrato de Dorian Gray**. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2015.

RUSTIN, Michael; RUSTIN, Margaret. **Mirror to Nature: drama, psychoanalysis, and society**. Nova York: Karnac, 2002.

SAWYER, Richard. What Is Your Title?, **Studies in Short Fiction**, 30, 1993, p. 53-61.

SHIRINZADEH, Seyed Alireza; MAHADI, Tengku Sepora Tengku. Translating Proper Nouns: A Case Study on English Translation of Hafez's Lyrics. **English Language Teaching**; Vol. 7, No. 7; 2014. p. 8-16.

SIEGEL, MAXWELL E. On Losing Both One's Parents: Carelessness or Tampering?. **The**

Wildean, no. 28, 2006, pp. 63–66.

SILVA, Rivaldete Maria Oliveira. A produção do cômico no teatro em Bergson. In: **XXIV Jornada Nacional do Grupo de Estudos Linguísticos do Nordeste**. Natal, 2012, p. 1-15.

SONTAG, Susan. Notas sobre o camp. Tradução de Jocimar Dias Jr. **Musicais: Utopias (Queer) no Audiovisual**. 2018. Disponível em: <https://medium.com/musicais-utopias-queer-no-audiovisual/notas-sobre-o-camp-de-susan-sontag-1964-5b04e27378b1>. Acesso em: 09 jan. 2023.

STONE, Lawrence. **Road to Divorce: England 1530-1987**. Oxford: Oxford University Press, 1990.

STURGIS, Matthew. **Oscar: a Life**. London: Head of Zeus, 2018.

SUSAM-SARAJEVA, Şebnem. Multiple-entry visa to travelling theory: Retranslations of literary and cultural theories. **Target**, Vol. 15:1, 2003, pp. 1–36.

THOMPSON, F. M. L. **Rise of Respectable Society: A Social History of Victorian Britain, 1830-1900**. London: William Collins, 1988.

TOFFOLI, Tânia. **O retrato de Dorian Gray: um romance em três tempos** - circulação entre Inglaterra e Brasil. Campinas, 2013. 179f.

TOPIA, André. Finnegans Wake: la traduction parasitée: Étude de trois traductions des dernières pages de Finnegans Wake. **Palimpsestes**, 4 (1990): 45-6.

TOURY, Gideon. **In search of a theory of translation**. Tel Aviv: Porter Institute, 1980.

_____. **Descriptive Translation Studies and beyond**. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2012.

TYNIANOV, Yuri; et al. **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1973.

VERMES, Albert Péter. Proper names in Translation. **Across Languages and Cultures**, 4 (1), 2003, pp. 89–108.

WILDE, Oscar. **The Importance of Being Earnest**. Toronto: Broadview Editions, 2010.

_____. **A importância de ser Prudente**. Tradução de Guilherme de Almeida e Werner L. Loewenberg. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. **A importância de ser Prudente**. Tradução de Oscar Mendes. São Paulo: José Aguilar, 1975.

_____. **A importância de ser Fiel.** Tradução de Eduardo Tolentino e Brian Penido Dutt-Ross. São Paulo: Peixoto Neto, 2007.

_____. **A importância de ser Prudente.** Tradução de Sonia Moreira. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2011.

_____. **A importância de ser Prudente.** Tradução de Petrucia Finkler. Porto Alegre: L&PM, 2014.

_____. **O retrato de Dorian Gray.** Tradução de Marcella Furtado. São Paulo: Landmark, 2012.

_____. **Complete Works of Oscar Wilde.** Nova York: Delphi Classics, 2013.