



INSTITUTO SUPERIOR DE CONTABILIDADE E ADMINISTRAÇÃO
DO PORTO

ÁREA DE LÍNGUAS E CULTURAS

Mestrado em Tradução e Interpretação
Especializadas

A Reescrita do *Riso*:
Uma abordagem crítica de duas traduções
portuguesas
da obra *The Importance of Being Earnest*
de Oscar Wilde

Orientadora: Mestre Maria Helena Guimarães

Orientando: João Luís da Silva Martins Cura

Porto

2010

À minha Família.

Agradecimentos

À minha orientadora, Mestre Maria Helena Guimarães, pelos conselhos e pelo incentivo que sempre me prestou, bem como pelo quanto aprendi ao longo da realização da Tese.

A todos os meus professores do ISCAP, pelos ensinamentos recebidos ao longo dos últimos cinco anos.

E, por último, à minha família iscapiana, por tudo aquilo que ela significa para mim.

A todos, muito obrigado!

*(...) Sobre o riso como forma-fundo da
inteligência agredida pelo absurdo: nunca estive
ausente do mundo, mas nunca foi tão necessário
como agora e por isso dá-se tanto por ele, agora.*

Nuno Bragança

ÍNDICE

0. SIGLAS E ABREVIATURAS	2
1. INTRODUÇÃO	3
2. FUNDAMENTOS TEÓRICOS	5
2.1 O RISO DE HENRI BERGSON OU OS PROCESSOS DE PRODUÇÃO DO RISÍVEL	5
2.2 THE JOKE AND ITS RELATION TO THE UNCONSCIOUS DE SIGMUND FREUD OU AS ORIGENS PSICOLÓGICAS E SOCIAIS DO HUMOR	10
2.3 PARA UMA DEFINIÇÃO DO RISO E DO RISÍVEL	14
3. METODOLOGIA	15
3.1 MODELO DE ANÁLISE TEXTUAL DE CHRISTIANE NORD	15
3.2 ALISON ROSS E A ANÁLISE DA LINGUAGEM HUMORÍSTICA	16
4. ANÁLISE CRÍTICA COMPARADA – <i>THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST</i> , DE OSCAR WILDE E DUAS DAS SUAS TRADUÇÕES	19
4.1 ANÁLISE DE FACTORES EXTRATEXTUAIS	19
4.1.1 O autor da obra	19
4.1.2 A época	22
4.1.3 O receptor da obra	28
4.1.4 O género da obra	31
4.1.5 A função da obra	33
4.2.1 A macroestrutura: o título	36
4.2.2 Composição textual: Quadro comparativo do início do 1º Acto	39
4.2.3 A tradução de nomes próprios	50
4.2.4 O léxico	53
4.2.5 Witticisms	56
4.3 QUESTÕES DE CARÁCTER CULTURAL	61
6. BIBLIOGRAFIA	64
7. ANEXOS	67

0. SIGLAS E ABREVIATURAS

AM – Algernon Moncrieff

AP – António Pedro

CC – Cecily Cardew

CH – Rev. Canon Chasuble

GF – Gwendolen Fairfax

J W – John Worthing / Jack

JL – Januário Leite

L – Lane

LB – Lady Bracknell

LC – língua de chegada

LP – língua de partida

MP – Miss Prism

TC – texto de chegada

TP – texto de partida

TO – texto original

1. INTRODUÇÃO

O objectivo deste nosso trabalho é identificar, através de uma abordagem crítica de duas das traduções portuguesas da obra de Oscar Wilde *The Importance of Being Earnest*, quais os processos de fabricação do cómico, para utilizar aqui uma terminologia bergsoniana, bem como tentar sistematizar alguns dos problemas que a sua tradução coloca e apontar para estratégias que ajudem a solucionar as múltiplas dificuldades tradutivas presentes em textos marcados pela ironia e pelo humor.

Cremos poder afirmar que as questões inerentes à tradução do *Riso*, do que de humorístico há num texto, escrito ou oral, raramente são abordadas pelos teóricos dos Estudos de Tradução, embora seja indiscutível o ser humor um fenómeno transversal a todas as culturas e os textos de cariz jocoso serem, em geral, bastante apreciados. Partimos deste pressuposto para estabelecer quer o nosso *corpus* de análise, quer a organização do nosso trabalho.

A nossa investigação recairá, como já dissemos, sobre duas das traduções portuguesas existentes da obra de Oscar Wilde *The Importance of Being Earnest*, uma obra exemplar em termos da complexidade de interpretação e de tradução do humor, a saber:

- *A Importância de Ser Earnest* de Januário Leite¹
- *Quanto Importa Ser Leal* de António Pedro²

No Capítulo 2, socorrer-nos-emos das obras *Le Rire*, de Henri Bergson, e *The Joke and its Relation to the Unconscious*, de Sigmund Freud, para tentar chegar a uma definição do conceito de humor.

No Capítulo 3, traçamos o quadro metodológico transdisciplinar que norteou este nosso trabalho de investigação.

No Capítulo 4, tentaremos, com base na análise crítica comparada de duas traduções da peça de Oscar Wilde, *The Importance of Being Earnest*, apontar, pela via transdisciplinar, aqueles que consideramos ser os maiores obstáculos a uma correcta tradução do *risível*.

¹ Lisboa, Edições Relógio D' Água, 2003.

² Porto, Imprensa Social, 1960.

Por fim, no Capítulo 5, apresentamos as principais conclusões a que chegámos, após o trabalho de investigação que levámos a cabo.

2. FUNDAMENTOS TEÓRICOS

*Victory owes so much to sheer position,
whether in marshalling soldiers or sentences*³

Jean Paul

São muitas as pessoas que definiriam o *humor* como algo que faz rir. Contudo, é possível contrapor que um texto pode ser humorístico, mesmo que não faça rir ninguém no momento em que é produzido, para já não falar no caso de textos ou outras manifestações humorísticas que não granjeiam do riso do leitor ou ouvinte. Mais ainda, há quem ria, porque sente medo ou receio.

Ora, antes de analisarmos os aspectos semânticos, pragmáticos e discursivos do *risível*, decidimos confrontar duas obras, a nosso ver fundamentais, sobre o humor, nomeadamente *Le Rire* (2007) de Henri Bergson e *The Joke and Its Relation to the Unconscious* (2006) de Sigmund Freud, escritas respectivamente em 1905 e 1912, procedendo a um levantamento das características do humor. Com base nestas duas obras, tentaremos estabelecer um conceito mais preciso do *risível* que sirva de fundamento à análise dos aspectos linguísticos e tradutivos do humor.

2.1 O Riso de Henri Bergson ou os processos de produção do risível

O filósofo francês Henri Bergson é, por muitos, considerado um filósofo conservador, cuja obra personifica o corte do pensamento francês em relação a Hegel e ao princípio da intervenção do pensamento na praxis histórica, enquanto notação abstracta desse mesmo processo.

A exclusão da negatividade em Bergson ilustraria o conservadorismo do seu pensamento, bem como o de grande parte dos pensadores franceses daquela época.

Mas sejam quais forem as opiniões sobre a filosofia bergsoniana, a verdade é que este autor nos ofereceu uma obra sobre o *Riso* que consideramos basilar para um melhor entendimento deste fenómeno.

³ *Apud* Freud, 2007, p. 11.

Logo no início do 1º Capítulo do livro *Le Rire*, Bergson questiona-se sobre o que há no fundo de *risível* e de comum entre um esgar de palhaço, um jogo de palavras ou uma requintada cena de comédia.

Henri Bergson começa, no seu livro, por fazer três observações, que considera, fundamentais para o entendimento do fenómeno do *riso*, a saber:

- Não há cómico fora daquilo que é propriamente humano. Mesmo quando nos rimos de uma coisa, a razão residiria na relação dessa coisa com o ser *humano*⁴;
- O riso seria, além disso, acompanhado de *insensibilidade*, sendo a emoção o seu maior inimigo⁵. O cómico exigiria assim, para produzir todo o seu efeito, de algo semelhante a uma anestesia momentânea do coração;
- O riso subentenderia um acordo prévio implícito com outros que, reais ou imaginários, também ririam.

É nestas observações, que Bergson baseia a sua afirmação de que “o riso deve ter sempre uma significação social” (1991: 17), i.e., para o compreendermos temos de o recolocar no seu meio natural, a sociedade. Seria esta, aliás, a razão, porque muitos efeitos cómicos seriam intraduzíveis de uma língua para outra, já que se refeririam aos costumes e mundividências de uma sociedade em particular (cf. 1991: 17).

Quais seriam, todavia, os factores que, segundo Bergson, tornariam uma acção risível? Passamos a citar os mais importantes:

- Um efeito de rigidez ou de velocidade adquirida (cf. 1991: 18)
 - “toda a *rigidez*⁶ de carácter, de espírito e mesmo de corpo, será (...) suspeita aos olhos da sociedade, pois constitui o sinal possível de uma (...) excentricidade” (Ibid.: 23);

⁴ Por exemplo, podemos nos rir de um chapéu, devido à forma que lhe deram os homens. Mesmo quando nos rimos de um animal, diz Bergson, fazemo-lo por surpreendêmos nele uma atitude humana.

⁵ Bergson defende que, numa sociedade de inteligências puras, provavelmente deixaríamos de chorar, mas talvez continuássemos a rir.

⁶ Itálico do autor.

- A inconsciência da sua comicidade (cf. Ibid.: 22);
- O tratar-se de um gesto social (cf. Ibid.: 23).

Assim, para Bergson, é importante compreender o riso como uma relação abstracta, observar a sua questão física, compreender a sua posição inata (a sociedade) e a sua utilidade, que passaria pela sua função social e cultural. A função social é muitas vezes esquecida ou considerada banal, mas a verdade é que o riso pode funcionar como desbloqueador de uma situação de tensão ou de desconfiança. Quanto à questão física do *riso*, ela tem a ver com a observação do carácter peculiar de uma expressão cómica, de um gesto que nos leva a sorrir, sendo a rigidez ou certos hábitos físicos do dia-a-dia o que nos levaria a rir da fisionomia de uma pessoa.

O *riso* não relevaria, assim, da estética pura, uma vez que visaria inconscientemente um fim de aperfeiçoamento geral da sociedade. À semelhança de qualquer corpo rígido, qualquer imagem que nos sugerisse a ideia de uma sociedade disfarçada ou mecanizada poderia ser cómica. A fantasia cómica seria uma energia viva que “cresceu nas zonas pedregosas do solo social, enquanto espera que a cultura lhe permita rivalizar com os mais refinados produtos da arte” (1991: 48).

Bergson, baseando-se no pressuposto de que o teatro “consiste numa ampliação e numa simplificação da vida”, escolhe a comédia como meio de melhor analisar o cómico nas acções e situações, concluindo que:

- “É cómico qualquer arranjo de actos e acontecimentos que nos dá, inseridos uns nos outros, a ilusão da vida e a sensação nítida de uma combinação mecânica” (Ibid.: 50), convertendo, aos poucos, a fantasia cómica num mecanismo material e num mecanismo moral⁷.
- Toda a seriedade da vida resultaria da nossa liberdade. Para transformar isso em comédia, seria, segundo o autor, apenas

⁷ Bergson utiliza o exemplo de um jogo de crianças “o diabo de mola” para explicitar o seu ponto de vista.

necessário “figurar que a liberdade aparente esconde um jogo de cordéis”⁸ (Ibid.: 56);

- Uma causa, na sua origem insignificante, daria lugar a um efeito que se propagaria, aumentando-se inesperadamente a si próprio⁹ (cf. Ibid.: 57).

Resumindo, qualquer situação cômica seria resultado de um mecanismo que, quando circular, tornaria a situação ainda mais cômica. Assim, rimo-nos, segundo Bergson, do “arranjo mecânico especial que [uma] coisa nos deixa perceber por trás da série dos efeitos e das causas” (Ibid.: 60). E esse mecanismo rígido que, de vez em quando, detectamos na continuidade da vida humana tem para nós “um interesse muito particular, porque é como uma *distracção*¹⁰ da vida” (Ibid.). Assim, o cômico seria o que na pessoa humana se assemelharia a uma coisa, da qual imita o movimento na ausência de vida, exprimindo “uma imperfeição individual ou colectiva que exige uma correcção” (Ibid.: 61), i.e., o riso representaria um gesto social que sublinharia uma certa *distracção*.

Distingue, assim, três tipos de cômico:

- 1) O cômico de situação¹¹, enquanto combinação de circunstâncias que se repetem, contrastando deste modo com o “curso cambiante da vida” (Ibid.: 62), enquanto inversão de papéis e enquanto interferência de séries, i.e., quando pertencente a séries de acontecimentos independentes que se podem interpretar alternadamente em dois sentidos completamente diferentes; o cômico de situação seria recorrente na comédia ligeira;

⁸ Bergson utiliza como termo de comparação o jogo dos “fantoques”.

⁹ O autor refere-se aqui ao esquema de combinação de alguns jogos (castelo de cartas, bola de neve, etc.).

¹⁰ Itálico do autor.

¹¹ A grande diferença entre a teoria de Bergson e a de Freud, que apresentaremos a seguir, residiria neste ponto. Como o próprio Freud refere na sua obra, Bergson “makes the comedy of imitation approach the comedy that uncovers psychical automatism”. (Freud, 2003: 201) Na opinião de Freud, “in imitation, the source of comic pleasure would not be the comedy of situation, but of expectation.” (Ibid: 202).

- 2) O cómico de palavras¹², recorrente na comédia de costumes, corresponderia, ponto por ponto, ao cómico das acções e das situações, sendo a sua projecção no plano das palavras. O cómico de palavras obter-se-ia pela inserção de uma ideia absurda no molde de uma frase consagrada; pela interpretação em sentido próprio de uma expressão utilizada em sentido figurado; pela concentração da nossa atenção na materialidade de uma metáfora; pela transformação cómica das proposições através do recurso à inversão ou à interferência de dois sistemas de ideias na mesma frase, dando origem aos trocadilhos e jogos de palavras; pela transposição¹³ de uma expressão natural de uma ideia num outro tom, dando origem ao exagero ou hipérbole (cf. 69-82).
- 3) O cómico de carácter seria feito de “rigidez, automatismo, distração, insociabilidade” (Ibid.: 96), devendo entender-se por carácter o que há de já feito na nossa pessoa, algo através do qual nos repetimos a nós próprios e, por conseguinte, algo através do qual os outros nos poderão repetir, o que faz da personagem cómica um *tipo*. O objectivo da alta comédia seria, exactamente, descrever caracteres, i.e., tipos gerais.

A obra em que iremos centrar a nossa análise comparativa, *The Importance of Being Earnest*, insere-se no que Bergson designa por alta comédia. Assim, consideramos relevante, mais algumas considerações do autor sobre o cómico:

- A comédia “em vez de concentrar a nossa atenção sobre os actos, (...) dirige-a de preferência para os gestos” (Ibid.:

¹² Bergson faz, neste ponto, uma distinção entre “o cómico que a linguagem exprime e aquele que a linguagem cria” (Ibid.: 69) e, ainda, entre *espíritoso* e *cómico*: seriam cómicas as palavras que nos fazem rir de quem as profere e espírituosas, aquelas que nos fazem rir de um terceiro ou de nós próprios.

¹³ Segundo Bergson, a transposição poderá ser feita ora recorrendo à ironia, enunciando o *dever ser* fingindo acreditar que tal é precisamente o *ser*, ora recorrendo ao humor, definido como o inverso da ironia, isto é, enquanto descrição minuciosa “do que é, fingindo acreditar que as coisas assim deveriam ser” (Ibid.: 83).

93), entendidos enquanto atitudes, movimentos ou discursos;

- A acção, essencial no drama, é acessória na comédia;
- A comédia retrata caracteres que já encontrámos e que voltaremos a encontrar, regista diferenças e semelhanças e visa mostrar-nos tipos;
- Na comédia, a observação é exterior. Será sobre os outros homens que ela se exercerá, visando uma correcção que abranja o maior número possível de pessoas;
- O absurdo, quando o encontramos no cómico, não é causa, mas efeito, “em que se reflecte a natureza especial da causa que o produz” (Ibid.: 115). O absurdo cómico seria da mesma natureza que o dos sonhos¹⁴.

De acordo com o pensamento bergsoniano, não existiria comicidade fora do que é propriamente humano, isto é, a perspectiva cómica deriva da interpretação que o indivíduo faz em relação a alguém ou a algo. O ser humano seria, assim, sem sombra de dúvida, a peça fulcral de todo o processo do riso, pois seria ele o único a considerar algo divertido, ou não.

O riso teria, por quanto foi dito, uma função correctora relativamente à vida em sociedade, assinalando, no exterior da vida social, as revoltas superficiais.

2.2 The Joke and Its Relation To The Unconscious de Sigmund Freud ou as Origens Psicológicas e Sociais do Humor

Sigmund Freud e os seus seguidores contribuíram significativamente para a análise do humor. Em *The Joke and Its Relation to the Unconscious*, Freud estabelece uma relação estreita entre a piada humorística, o sonho e o inconsciente, ficando-se a sua teoria sobre o humor a dever à sua teoria dos sonhos.

¹⁴ Segundo Bergson, “qualquer jogo de ideias poderá divertir-nos, contanto que nos lembre, de perto ou de longe, os jogos do sonho.”

De acordo com Freud, os sonhos expressariam desejos inconscientes, normalmente relacionados com a sexualidade infantil, que “les exigences de la censure” (Ibid.: 110), mecanismo psíquico, não deixariam expressar de forma directa. Para conseguir passar pelas malhas do mecanismo psíquico da censura, os sonhos adoptariam disfarces, tais como charadas, homónimos e outros tipos de alusão. Como nos sonhos, o *Riso* seria involuntário, o que levou Freud a afirmar que “the apparent wittiness of all unconscious processes is intimately related to the theory of wit and the comic” (2003: viii), i.e., existe, de facto, “[an] analogy between the technique of jokes and the dream-work” (Ibid. 21).

Relativamente à forma de construção do *risível*, Freud aponta as seguintes técnicas:

- Condensação
 - a. Formação de palavras compostas – “the joke technique (...) of *condensation with substitute-formation*¹⁵, that is, (...) the formation of a substitute consists of producing a *composite word*¹⁶ (207: 12) – acompanhada por uma considerável abreviação do pensamento.¹⁷
 - b. Com modificação: quanto menor for a modificação, maior será a piada¹⁸.
- Uso do mesmo material fonológico
 - a. No todo e nas partes;
 - b. Com reorganização;
 - c. Com uma pequena modificação;
 - d. A mesma palavra com ou vazia de sentido.
- Duplo sentido
 - a. Como nome e como coisa;
 - b. Sentido literal e metafórico;
 - c. Verdadeiro sentido duplo ou jogo de palavras;

¹⁵ Itálico do autor.

¹⁶ Itálico do autor.

¹⁷ “I was sitting next to Salomon Rothschild and he treated me just like His equal, quite *famillionaire*”, exemplo retirado da obra de Heine e citado por Freud (2003: 9).

¹⁸ Freud dá como exemplo a frase: “I travelled *tête-à-bête* with him.”

- d. *Double entendre*;
- e. Duplo sentido com alusão.

Todas estas técnicas seriam dominadas por um desejo de economizar meios. Freud distingue ainda:

- Calembours¹⁹

Este grupo de piadas humorísticas seria o mais numeroso, constituindo um subgrupo, de nível inferior dos jogos de palavras.

- Duplo sentido com deslocamento

Este tipo de piada desenvolver-se-ia segundo uma técnica de ataque e contra-ataque. A ligação seria, aqui, feita com recurso à preposição “e”.

- Representação pelo oposto

Esta técnica apareceria, segundo Freud, muitas vezes combinada com o deslocamento. Uma técnica relacionada é o uso da sobreavaliação. A representação pelo oposto não seria apanágio da piada. Ela também seria utilizada na ironia. Esta técnica torna-se, por vezes, complicada pelo recurso à alusão. O elemento de substituição pode ser apenas uma semelhança sonora, ou pode, como no caso dos trocadilhos, envolver frases inteiras. Outro tipo de alusão consiste na omissão. A alusão é, provavelmente, o método mais comum e mais facilmente utilizado, constituindo uma base para a maioria das piadas conversacionais, podendo ser descrito como uma representação indirecta.

- Analogia

Analogia é uma espécie de representação indirecta. Há exemplos belos e eficazes de analogias que não constituem qualquer piada

¹⁹ “The words for the two meanings should recall each other by some quite random similarity” (Ibid: 35).

humorística. Também existem analogias que contêm uma justaposição de deslocamento e absurdo.

Sem querermos aqui fazer um levantamento exaustivo de todas as técnicas de criação da piada humorística, gostaríamos de sublinhar que, para Freud, “indirect representation, substitution of the dream-thought by an allusion, by a small thing, symbolism analogous to metaphor” (Ibid.: 75) seriam os elementos que distinguiriam o modo de expressão dos sonhos do modo de expressão do nosso pensamento, quando acordado.

Enquanto oposição ao poder inibidor e restritivo do juízo crítico, a piada humorística nunca seria totalmente inocente e não tendenciosa. Mais, as origens psicológicas da piada, a que já nos referimos, levam-nos a concluir que o prazer que sentimos na piada deriva do jogo com as palavras ou, então, do absurdo, residindo a sua razão de ser no desejo de evitarmos que esse prazer seja anulado pelo criticismo racional, pelo que “pleasure has to be recognized as a sufficient motive for joke-work” (Ibid.: 135).

O humor envolve um processo estritamente intra-psíquico de engano, podendo-se considerar parcimonioso, pois poupa o ser humano a sentimentos dolorosos (pena, irritação, raiva, sofrimento, desgosto, ternura, horror, etc.) que uma situação pode eventualmente criar. A energia desses sentimentos é desviada e devidamente transformada numa sensação de prazer moderado, mas triunfante (o oposto a uma explosão de alegria) que se expressa no sorriso, quando este provém de uma situação de humor e não de cariz social. Como resultado, o criador de humor reafirma a sua invulnerabilidade narcisista, assegurando-se que nenhum aspecto negativo o possa afectar. A importância da piada, em termos sociais, residiria, assim, no que Freud designa por “saving in psychical expenditure” (Ibid.: 114).

Falando das variedades do cómico, Freud faz, ainda, mais uma importante distinção, a saber:

Pleasure in the joke [comes] from savings in expenditure on inhibition, comic pleasure from savings in the imaging of

ideas (when charged with energy), and humorous pleasure from savings in expenditure on feeling.

(Ibid.: 146)

2.3 Para uma definição do Riso e do Risível

Do quanto aqui foi exposto, somos levados a concluir que:

- O Humor é, apesar da ambiguidade, que se prende nomeadamente com a origem grega do termo, algo de carácter pontual, situacional ou discursivo, que nos faz rir ou sorrir;
- Que o Riso só acontece na presença de outrem, real ou imaginário, dado o seu aspecto eminentemente social, já que produz prazer, cria união e possibilita uma eventual correcção, caso seja vivenciado em conjunto;
- O contexto social é importante quer para a criação, quer para a recepção do humor, daí ser difícil para o humor sobreviver à barreira do tempo²⁰ e da sociedade em que foi, ou é, produzido, dependendo, muitas vezes, de factores culturais;
- Um facto, situação ou *tipo* é tanto mais risível, quanto maior for a ambiguidade, intencionalidade, intertextualidade e incongruência.
- O Humor é transversal a todas as idades e culturas.

Sentido de humor seria, assim, a capacidade de vivenciar os aspectos humorísticos e cómicos de um dado facto, situação ou locução, sendo maior ou menor, consoante determinadas variáveis, tais como a cultura, a maturidade, o nível de instrução e a inteligência. É, pois, tarefa difícil tentar explicar o *humor*, presente num *texto* escrito, oral ou visual, caso a pessoa não tenha sentido de humor.

²⁰ Na nossa análise comparada, iremos tentar verificar até que ponto uma comédia de costumes como *The Importance of Being Earnest* consegue, ou não, ultrapassar a barreira do tempo e da cultura.

3. METODOLOGIA

Para melhor poder atingir os objectivos delineados para este nosso trabalho, baseamo-nos no Modelo de Análise Textual Orientada para a Tradução de Christiane Nord, desenvolvido pela autora na sua obra *Text Analysis in Translation* (2005) e nos respectivos “factores de análise do texto de partida”, que se dividem em dois grupos: factores extratextuais, externos ao texto, e factores intratextuais, i.e., internos ao texto.

Utilizaremos este instrumento de análise em conjugação com a análise textual da linguagem humorística, proposta por Alison, no seu livro *The Language of Humour* (2005), bem como com os conhecimentos adquiridos noutras áreas ao longo da Licenciatura em Assessoria e Tradução e do Curso de Mestrado em Tradução e Interpretação Especializadas

A metodologia escolhida parece-nos ser a mais adequada não só para levar a bom termo o nosso trabalho de localização das Dificuldades Textuais (escritas e verbais), mas também das Dificuldade Pragmáticas, Culturais e Cognitivas do TP, no que diz respeito ao *risível*. Mais, esta parece-nos também a melhor via de analisar as soluções encontradas pelos tradutores da obra para ultrapassar esses obstáculos.

3.1 Modelo de Análise Textual de Christiane Nord

No seu livro *Text Analysis in Translation* (2005), Christiane Nord trata dos princípios textuais e linguísticos em que assenta o seu Modelo de Análise Textual, aplicada à tradução. Como a própria autora afirma o seu conceito de tradução “is basically functional” (2005: 5).

É importante salientar que o seu modelo incorpora elementos de análise textual que percorrem a organização do texto quer ao nível da frase, quer acima deste, sendo dada especial importância à análise do texto de partida (TP), já que dela dependerá, em grande parte, a determinação da prioridade do texto, determinando a escolha das soluções tradutivas.

Assim, e referindo-nos ao texto de partida (TP) é essencial, de acordo com o modelo de Christiane Nord, verificar a relação existente entre os factores

extratextuais e intratextuais, expressa por um conjunto de “WH-questions”, que podemos sintetizar da seguinte forma (cf. 2005: 41):

- **Elementos extratextuais**

[Quem] **transmite um texto** [a quem] [com que propósito] [por que meio] [em que local] [quando] [porquê] [com que função] [sobre quê]

- **Elementos intratextuais**

[Sobre que assunto] **ele/ela diz (ou não)** [o quê] [de que forma] [usando que elementos não verbais] [com que palavras] [com que tipo de frases] [em que tom] [para que efeito]

A maioria dos factores extratextuais é analisada antes de se proceder à leitura do texto (Ibid.: 43): nome do autor, título, subtítulos, prefácio, posfácio, local e data da publicação, entre outros. Só depois de termos lido o texto na sua totalidade é que podemos dar início a uma análise consistente dos seus elementos intratextuais, questionando, para tal, o próprio texto: tema, construção do texto, elementos paralinguísticos, etc.

No caso concreto do nosso trabalho, a eficácia da comparação do texto de partida (TP), *The Importance of Being Earnest*, com os dois textos de chegada (TC) em Língua Portuguesa, dependerá muito da análise que fizermos dos factores externos, até porque um grande número das características intratextuais do texto de partida, dependem de factores situacionais, tais como a origem geográfica do emissor, contexto espaço-temporal em que o texto foi produzido, que marcam as opções lexicais e outras do autor.

3.2 Alison Ross e a Análise da Linguagem Humorística

Ao analisar a linguagem própria do humor, ou do risível, Alison Ross estabelece, no fundo, uma ponte entre as teorias do humor de Bergson e de Freud e o Modelo de Análise Textual de Christiane Nord. Neste ponto do nosso trabalho gostaríamos apenas de salientar que ela destaca três grandes tipos de teorias do humor, a saber:

- Teoria da incongruência²¹

Segundo esta teoria, o humor resulta de um lapso cometido pelo receptor/ouvinte, que se mostraria incapaz de compreender o sentido do enunciado. O humor quebraria, deste modo, uma importante regra da comunicação – o princípio de cooperação²². O humor resultaria, assim, da ambiguidade, ora de palavras, ora da estrutura da linguagem, no enunciado, detonando um conflito entre o que se espera e o que realmente ocorre. A *punchline*, nome pelo qual em Língua Inglesa se designa a última linha de uma piada, introduz a surpresa na frase. Este recurso é muito recorrente nos trocadilhos ou *puns*, tão frequentes em inglês, não se cingindo, contudo, a esta forma velada da linguagem. Ela abrange ainda os jogos de palavras mais complexos e o absurdo.

- Teoria da superioridade

Esta teoria focaliza a sua análise no leque de objectivos visados pelo humor e na posição de superioridade ou intenção do emissor ou narrador, bem como nos seus efeitos sobre o(s) receptor(es). Para que possa, contudo, ser considerado como humorístico, o enunciado terá sempre de ser ligeiramente incongruente.

²¹ Tanto esta teoria como a seguinte aproximam-se do que Bergson chama de “cómico de palavras” e do exposto por Freud no tocante à *Technique of the Joke*, desenvolvida na 1ª parte do seu livro *The Joke and its Relation to the Unconscious*.

²² O “princípio de cooperação” está intimamente ligado à teoria das implicaturas de Grice. Esta teoria tenta explicar como se alcança o significado, em particular os efeitos de sentido, que vão além do que é dito explicitamente. Jeremy Hawthorn (2000: 331) resume a ‘speech act theory’ da seguinte forma: “The conventions underlying successful conversation are known as *appropriateness conditions* or *felicity conditions* by speech act philosophers, and together are taken to constitute the *co-operative principle* (a term suggested by H.P. Grice) that governs conversation in ideal situations. They include (i) maxim of quantity: (Make your contribution no more or less informative than is required; (ii) maxim of quality: (Make your contribution one that is true, and that does not include either false or inadequately substantiated material; (iii) maxim of relation: (Be relevant); maxim of manner: (Be perspicuous, avoiding obscurity, ambiguity, unnecessary prolixity).”

- Teoria do alívio psíquico²³

Este processo de criação de enunciados humorísticos é utilizado, sobretudo em situações de extrema tensão e desconforto, nas quais o indivíduo se depara com emoções que o afectam profundamente, constituindo, neste caso, o tónico necessário para pôr término à sensação de mal-estar. Tal como na teoria da superioridade, a reacção varia consoante a atitude do receptor face a certos temas-tabu (\pm aceitabilidade).

É na intersecção de todas estas visões caleidoscópicas do humor que iremos tentar inserir o nosso trabalho de análise, tentando conjugar todos os elementos disponíveis, de modo a poder sistematizar os seus resultados.

²³ Esta teoria aproxima-se do que Freud apresenta na 3ª parte do seu livro, *The mechanism of Pleasure and the Psychological Origins of the Joke*, nomeadamente, quando nos diz que “our pleasure in a tendentious joke arises from the satisfaction of an intention or tendency which – the satisfaction – would not otherwise have taken place.” (2003: 113). Mais, “the way in which a joke will bring about this satisfaction is linked to particular conditions from which further information may perhaps be gained. Two cases are to be distinguished here. The simpler case is when satisfying the intention is barred by some external obstacle which the joke is able to get round.” (Ibid.) O outro caso ocorreria quando “internal resistance is overcome and inhibition lifted with the aid of a joke.” (Ibid: 114).

4. ANÁLISE CRÍTICA COMPARADA – *The Importance of Being Earnest*, de Oscar Wilde e duas das suas traduções

*Laughter and its forms represent,
as we have said, the least scrutinized
sphere of the people's creation.*

Bakhtin

Neste Capítulo, iremos proceder a uma análise comparada detalhada do texto de partida *The Importance of Being Earnest* (2006) com dois dos textos de chegada em Língua Portuguesa: *A Importância de ser Earnest* (2003), de Januário Leite²⁴, e *Quanto Importa Ser Leal* (1960) de António Pedro²⁵, que apresentamos em forma esquematizada no Anexo I.

4.1 Análise de factores extratextuais

Começamos por fazer uma análise dos elementos extralinguísticos da obra, tentando responder às “WH-Questions” estabelecidas por Christiane Nord.

4.1.1 O autor da obra

*Biographers are body-
snatchers of literature. The dust is given to one and the ashes
to the other and the soul is out of reach.*

Oscar Wilde

O escritor, poeta e dramaturgo Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde, conhecido como Oscar Wilde, figura maior da literatura inglesa da época vitoriana, nasceu em Dublin, a 16 de Outubro de 1854, no seio de uma família protestante, embora sejam conhecidas as suas inclinações católicas, como

²⁴ Januário Leite, tradutor de várias peças de Oscar Wilde, intitulou a 1ª edição da tradução desta peça *A Importância de Ser Severo*.

²⁵ António Pedro foi escritor, poeta, pintor e encenador. Muitos consideram-no o verdadeiro fundador do TEP (Teatro Experimental do Porto), que nunca recuperou a áurea que ganhara sob a sua direcção.

afirma Merlin Holland (cf. 2009: 3). Esta é uma das muitas contradições que, segundo Holland, encontramos na vida de Oscar Wilde:

The Anglo-Irishman with Nationalist sympathies (...); the married homosexual; the musician of words and painter of language who confessed to André Gide that writing bored him; the artist astride not two but three cultures, an Anglo-Francophile and a Celt in heart.

(2009: 3)

Oscar Wilde estudou na 'Portora Royal School' de Enniskillen e no 'Trinity College' de Dublin, onde sobressaiu enquanto latinista e helenista, ganhando neste último a 'Berkeley Gold Medal for Greek'.

Em 1874, ingressa, com uma bolsa de estudos, no 'Magdalene College' de Oxford onde, em 1878, ganhou o 'Newdigate Prize' pelo seu poema 'Ravenna'. Era um estudante que se demarcava dos restantes, devido à sua inteligência inigualável, mas também devido ao seu carácter forte e peculiar.

Terminados os estudos, Wilde vai viver para Londres, publicando a sua primeira peça de teatro *Vera; or the Nihilists*, em 1880, numa edição de autor. Em Londres, a sua vida social e pessoal torna-se cada vez mais intensa e agitada, devido, essencialmente, às suas atitudes e comportamentos extravagantes. Em 1881, publica a sua primeira obra poética, *Poems*.

Em 1882, foi convidado a viajar pelos Estados Unidos e Canadá, onde palestrou sobre temas tais como 'The English Renaissance' e 'Decorative Art in America'. No ano seguinte, decide visitar Paris, atraído pelo mundo literário francês.

Logo após a estadia em França, regressa a Inglaterra, onde se casa com Constance Lloyd, filha de um rico advogado de Dublin. O casal opta por morar em Chelsea, um bairro de artistas londrinos, com grande peso cultural na capital inglesa. Oscar e Constance tiveram dois filhos, Cyril e Vyvyan.

A partir de 1885, Oscar Wilde faz a sua entrada no mundo do jornalismo, escrevendo artigos, assinados, ou não, para periódicos tais como o 'Pall Mall Gazette' e o 'Dramatic Review'.

Em 1888, publica a colectânea de contos *The Happy Prince and Other Tales* (que escrevera para os seus filhos) e *The Canterville Ghost*, um conto onde o escritor criticava um certo patriotismo inglês e punha em contraste duas culturas: a inglesa e a americana.

A década de 90 é, sem dúvida, a época áurea do autor, com a publicação de *The Picture of Dorian Gray* e de uma série de comédias, aclamadas pelos críticos e pelo público e que continuam a ser, ainda hoje, consideradas como obras clássicas da dramaturgia britânica: *Salomé* e *Lady Windermere's Fan*, em 1892, *A Woman of No Importance* em 1893, *An Ideal Husband* e *The Importance of Being Earnest*, ambas em 1895.

O sucesso literário, a fama e a melhoria da vida financeira de Wilde foram acompanhados de uma vida cada vez mais mundana. As suas atitudes tornaram-se cada vez mais excêntricas, desafiando claramente a moralidade aristocrática inglesa. Os rumores sobre a sua homossexualidade tornaram-se frequentes e inegáveis.

O Marquês de Queensberry leva Wilde a tribunal, depois de suspeitar que o seu filho Alfred Douglas, conhecido pela alcunha de Bosie, mantinha uma relação amorosa com o escritor. Em Maio de 1895, após três sessões de julgamento, Oscar Wilde foi condenado a dois anos de prisão, primeiro em 'Newgate' e, depois, em 'Reading Gaol'.

Após esta condenação a sua vida mudou radicalmente. Na prisão, o seu sucesso e a sua saúde foram-se desmoronando. Durante o período de encarceramento, Wilde redigiu a sua célebre carta a Alfred Douglas, publicada, parcialmente, em 1905, sob o título *De Profundis*.

Libertado em 19 de Maio de 1897, Wilde parte, logo em seguida, para o estrangeiro, tendo vivido, até à morte, em Itália, França e Suíça.

A 30 de Novembro de 1900, Wilde morre, em Paris, no Hotel d'Alsace, após ter-se convertido ao catolicismo. Sepultado no cemitério de Bagneux, o seu corpo foi, mais tarde, trasladado para o cemitério de Père Lachaise, em Paris, onde jaz ao lado de outras grandes figuras das artes como Chopin e Molière.

Da obra *The Importance of Being Earnest*, ficaram célebres os seguintes ‘ditos de espírito’²⁶:

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.

I have always been of the opinion that a man who desires to get married should know either everything or nothing.

All women become like their mothers. That is their tragedy. No man does. That’s his.

Relations are simply a tedious pack of people, who haven’t got the remotest knowledge of how to live, not the smallest instinct about when to die.

To lose one parent ... may be regarded as a misfortune; to lose both looks like carelessness.

The truth is rarely pure and never simple. Modern life would be very tedious if it were either, and modern literature a complete impossibility.

I never travel without my diary. One should always have something sensational to read in the train.

(...) if one plays good music people don’t listen, and if one plays bad music people don’t talk.

I dislike arguments of any kind. They are always vulgar, and often convincing.

He has nothing, but looks everything. What more can one desire?

When I am in really great trouble, as anyone who knows me intimately will tell you, I refuse everything except food and drink

4.1.2 A época

O século XIX, em cuja segunda metade Oscar Wilde viveu, foi marcado por um extraordinário desenvolvimento do poder económico do Reino Unido, o primeiro país a edificar um novo “modelo económico”²⁷ de desenvolvimento,

²⁶ Estas citações foram retiradas da obra *Oscar Wilde: Wit and Wisdom: A Book of Quotations*.

²⁷ Encontramos referências a este novo desenvolvimento na obra *The Importance of Being Earnest*, nomeadamente: “ (...) land has ceased to be either a profit or a pleasure. It gives one position, and prevents one from keeping it up” (p. 26); “Was he born in what the Radical Papers call the purple of commerce” (p. 27); “Cecily, you will read your Political Economy in my

caracterizado por uma indústria cada vez mais mecanizada e concentrada, por uma abertura cada vez maior aos intercâmbios mundiais e tendo por dogma a liberdade de iniciativa. As bases teóricas deste novo sistema haviam sido analisadas e perfeitamente expostas no livro, com mais de mil páginas, *The Wealth of Nations*, de Adam Smith, publicado em 1776, onde se pode já, curiosamente, ler que:

The wages of the labourer, (...) are never so high as when the demand for labour is continually rising (...). When this real wealth of the society becomes stationary, his wages are soon reduced to what is barely enough to enable him to bring up a family (...). When the society declines, they fall even below this.

(2003: 337)

Os progressos industriais na primeira metade do séc. XIX foram, de facto, espectaculares à custa de uma absorção impressionante de mão-de-obra, oriunda das zonas rurais e das inovações técnicas notáveis, como a máquina a vapor, verdadeiro símbolo da passagem para novas formas de produção.

O enorme poder industrial constituído no séc. XIX beneficiou ainda de um outro factor: a expansão colonialista e a subsequente conquista de mercados e fontes de matérias-primas.

O poderio da Inglaterra teve também um preço: o sofrimento do novo proletariado²⁸ e o declínio das intervenções sociais do Estado, que reformou em sentido restritivo a lei de assistência aos pobres em 1834 (cf. Dreyfus, 1996: 34).

Outro factor importante de desenvolvimento foi a evolução demográfica que levou à expansão das cidades, a novas subidas de preços e a frutuosas especulações imobiliárias.

absence" (p. 36); "Ah! This is what the newspapers call the agricultural depression, is it not?" (p. 52), etc.

²⁸ Existem algumas alusões à situação do proletariado rural, como a seguinte, quando Jack pede para ser baptizado: "In fact I have two similar ceremonies to perform at that time. A case of twins that occurred recently in one of the outlying cottages on your own estate. Poor Jenkins the carter, a most hard-working man."

O novo “modelo económico” permitiu aos aristocratas com fortunas solidamente edificadas manter-se largo tempo “à mesa da nova sociedade” (Ibid.: 49), como guias da nação, com um importante lugar nos gabinetes ministeriais e no Parlamento.

Antigos artesãos e homens do campo dão origem, por sua vez, a uma nova classe de proletários, cujas condições de vida se encontram sobejamente retratadas em obras de autores tão famosos como Charles Dickens.

A par desta nova classe, outra se irá erguer em força na sociedade britânica: a burguesia, cuja união era de uma enorme solidez, explicável por uma mesma devoção pelo trabalho, por uma sólida fé na razão, pelo seu individualismo ambicioso, pela crença numa ordem social baseada no mérito e na propriedade, pela aceitação das desigualdades e por um “certo sentido messiânico levado à reivindicação do exercício directivo de assuntos públicos e das actividades económicas” (Ibid.: 58).

As mudanças a nível socioeconómico vão reflectir-se na produção cultural da época, conforme afirma R. Gagnier, no seu ensaio “Wilde and the Victorians”, i.e., as obras produzidas na época eram, nomeadamente:

representations of the relations between stable (or lazy) landed aristocrats, energetic (or cruel) entrepreneurs, docile and dependent (or angry and seditious) labourers. High Victorian fiction went even further than political economy in its study of social relations, scrutinising also the gendered division of labour, including the sphere of women’s’ work (from housework and childcare to, notoriously, prostitution) traditionally excluded from economic notions of value.

(2009: 10)

O século XIX inglês assistiu ao rápido desenvolvimento de todas as formas de materialismo e a um forte desejo de tudo regular, de modo a evitar percalços de percurso. É assim que a Inglaterra se vê também invadida por uma forte onda de puritanismo de cariz religioso. Assim, eram consideradas virtudes a disciplina, a rectidão, o trabalho árduo, a autoconfiança, o patriotismo, a castidade e a fidelidade conjugal.

O género literário mais apreciado era o romance (*novel*), muitas vezes publicado em fascículos, que serviria de entretenimento nos serões de leitura das famílias, pelo que os editores cuidavam para que nada, nessas obras, ferisse os princípios moralistas da época.

A literatura vitoriana exerceu um papel social muito importante, já que a leitura em família era algo da maior importância, numa sociedade que possuía nessa instituição os seus alicerces. É nesta época que surge a chamada Literatura Pedagógica, com objectivos moralistas e educativos.

Numa realidade que não conhecia o cinema, a televisão e outros meios de comunicação, a leitura era considerada uma forma anódina de entretenimento.

4.1.2.1 Esteticismo vs. “*cosmopolitan criticism*” de Oscar Wilde

O movimento esteticista defendia que o *Belo* era a única solução para os horrores da época industrializada, para tudo aquilo que, segundo ele, denegria a sociedade da altura.

Esta designação aparece pela primeira vez no século XIX como definição de um novo movimento que defendia a importância da beleza e da arte em oposição a outros valores, nomeadamente os da ética e da moral. Este novo movimento, que surge, simultaneamente, em França e na Inglaterra, em meados do séc. XIX, procura moldar um estilo de vida com base nos princípios estéticos que defendia.

O movimento esteticista procurou seguir a visão que o homem tem de si próprio enquanto promotor de valores pelos quais rege o seu comportamento. Na arte, mas também na própria vida, o *Belo* passa a ser, para alguns, a qualidade mais importante, pois permite viver acima da vulgaridade do homem comum.

Oscar Wilde começa a ganhar reputação na sociedade londrina após terminar os seus estudos em Oxford, onde foi discípulo de Ruskin, “an authoritative art critic and prose stylist” (Gagnier, 2009: 27), autor de fortes ataques ao domínio da sociedade pela economia política. A sua influência sobre Wilde foi marcante sobretudo no tocante à sua compreensão cosmopolita

da arte europeia. Contudo, a rejeição que encontramos em Wilde da ética puritana cristã pode também ser interpretada, a nosso ver, como um afastamento relativamente ao mestre, que nas suas palestras proclamava “the psychic advantages to be gained by renouncing sensual gratification in the manner of a medieval Christian saint” (Brown, 1999: 9).

O criticismo social de Ruskin foi estetizado ao extremo pelos seus seguidores, os Pré-Rafaelitas, que insistiam em que o *Beló* deveria estar presente em tudo na vida: nas casas, no mobiliário, na roupa e também nas fábricas. Os seus ideais estéticos encontram-se presentes em Wilde, nomeadamente nas palestras que fez no decurso da sua viagem à América, em 1882, sobre “The House Beautiful”.

Ainda, em Oxford, outra influência não menos importante foi a de Walter Pater, cuja homossexualidade estava tão cuidadosamente circunscrita a Oxford, pela cultura vitoriana, “that it manifested itself, in the form of a central motif of male friendship, across six centuries of art and literature in [his] criticism” (Ibid.).

Já em Londres, Wilde torna-se uma “figura pública”, sendo o alvo predilecto das sátiras de certos jornais e revistas da época, como o célebre *Punch*, que ridicularizavam o seu vestuário e estilo de vida.

Volvido mais de um século após a sua morte, a vida de Oscar Wilde continua a ser tema de obras e discussões académicas, só que agora “the individuals who claimed him have become groups and the weapons of dispute have become less crude” (Holland, 2009: 15). Ainda citando Holland

One part of the academia insists that he was simply a passing socio-cultural phenomenon and the author of lightweight popular works; another that he was a modern thinker, bridging two centuries, an astute critic and commentator.

(Ibid.: 15)

É inegável, contudo, que o *cosmopolitan criticism*, termo pelo qual Wilde designava o seu próprio pensamento crítico, prefigura já, de certo modo, o pensamento crítico de homens como Walter Benjamin e Theodor Adorno, conforme frisa Brown (1999: XV). Estes autores, cuja importância para o

desenvolvimento do pensamento crítico no séc. XX é inquestionável, mostraram-se sempre, do mesmo modo que Wilde, sensíveis às questões relativas à natureza da arte.

Socorrendo-nos ainda das palavras de Brown, definiríamos o *cosmopolitan criticism* wildeano como

a form of aesthetic experience that, in engaging the art of other cultures together with that of one's own, had the power to accomplish what neither abstract systems of ethics nor humanitarian sympathy could achieve: to make other nations a part of one's native heritage.

(Ibid.: XVI)

Wilde anunciou, profeticamente, na sua obra, o declínio do valor da ficção, em resultado do ideal falso do nosso tempo que constitui o que ele designa por "useful information" (*apud* Brown, 1999: 71), que nos teria levado a vender "our birthright for a mess of facts" (Ibid.) e a trocar o artista pelo jornalista.

Quando a personagem central da obra *The Picture of Dorian Gray* afirma que "all art is quite useless" (*apud* Brown, 1999: 109), Wilde significaria com essa frase que, numa sociedade utilitarista, a arte tem de ser *useless* de modo a poder resistir e permanecer, já que de outro modo "it becomes grist for the bourgeois order" (Ibid.), como afirma Brown, que conclui que esta teria sido a fórmula encontrada por Wilde para dizer à sua geração que "you made art useless by your utilitarianism. Like the auctioneer, you understand the price of everything and the value of nothing." (Ibid.)

Da obra *De Profundis*, escrita na prisão e considerada pelo grande escritor francês Albert Camus "l'un des plus beaux livres qui soient nés de la souffrance d'un homme", gostaríamos de citar uma pequena passagem que resume, a nosso ver, a crise existencial do homem moderno:

Nous dénommons notre époque utilitarienne et il n'est pas une seule chose dont nous sachions les usages. Nous avons oublié

que l'eau peut nettoyer, le feu purifier et que la terre est notre mère à tous. En conséquence, notre art est sans éclat, comme la lune, et s'amuse avec les ombres, alors que l'art grec a l'éclat du soleil et traite directement des choses.

(1973 : 277)

4.1.3 O receptor da obra

Qualquer autor dramático, ao escrever uma peça de teatro, imagina *a priori* não só o seu leitor, mas também o seu encenador e o seu espectador.

Cremos que o leitor/espectador imaginado por Oscar Wilde para esta sua peça é, antes de mais, o aristocrata e o burguês da Grã-Bretanha, capaz de se rever quer pelo o seu pendor estético e decadente, quer pelo seu estilo de vida e pela sociedade em que se encontra inserido, nos tipos sociais que podemos, desde o início, reconhecer neste texto.

O sermão de Chasuble em nome da “Society for the Prevention of Discontent among the Upper Orders” (Wilde, 2006: 40) e a reacção de Lady Bracknell à morte súbita de Bunbury²⁹, leva-nos, contudo, a considerar que Wilde também imaginava um leitor e, sobretudo, um espectador oriundo das “Lower Orders”. Esta nossa opinião parece-nos corroborada pelo ensaio de Russell Jackson, onde se pode ler que o St. James Theatre, onde a peça foi, pela primeira vez, levada à cena se situava no West End. Segundo as palavras da mulher e ajudante do encenador da peça, George Alexander, citadas por Jackson

the West End theatres were never completely insulated from society with a small ‘s’, and it is a mistake to think of them as playing for an homogeneous middle and upper-class audience.

The masses and the classes were not wholly separated, even

²⁹ “Exploded! Was he the victim of a revolutionary outrage? I was not aware that Mr. Bunbury was interested in social legislation. If so, he is well punished for his morbidity.” (Wilde, 2006: 62). Trata-se, a nosso ver, de uma referência velada ao espectro da Revolução Francesa e ao medo das “Upper Orders”, para usar a terminologia wildeana, face ao anarquismo e ao socialismo revolucionário em germinação entre as “Lower Orders”.

though theatre architects did their best by providing separate entrances and box-offices.

(2009: 162)

Para além do leitor/espectador britânico, somos de opinião, tendo em consideração o *cosmopolitan criticism* de Wilde, que este imaginava também um leitor/espectador ocidental cosmopolita. Segundo Russell Jackson, quando Wilde, pela primeira vez, falara ao encenador George Alexander no tema da nova peça, ter-se-ia referido a ela como “his response to an American impresario’s request for a play ‘with no real serious interest’” (Ibid.: 165). Esta informação parece-nos fundamentar este nosso ponto de vista³⁰.

Além de um leitor/espectador, Wilde teria também em mente um encenador imaginário, o que é comprovado pelas didascálias presentes no texto, que são instruções do autor ao seu encenador imaginário e onde ele vai falando do local onde as cenas se desenrolam, da sua decoração, bem como dos acessórios (cigarreira, mala de senhora, diário), tão importantes para Wilde e para as personagens da peça. São inúmeras, também, as indicações relativas à cinética, gestualidade, tom de voz e expressão que os actores terão de assumir em cena³¹.

Consideramos ser oportuno fazer, neste ponto do nosso trabalho, uma breve abordagem da problemática que envolve a tradução de obras de/para teatro. E dizemos de/para teatro, pois qualquer peça se destina não só a ser lida, mas também a ser representada, ouvida e vista, pelo que pressupõe, logo à partida, um leitor, um encenador e um espectador (cf. Guimarães, 2004: 55). Porque esses são os objectivos de qualquer dramaturgo, ele dá, logo de início, algumas instruções ao encenador através da inserção de didascálias.

³⁰ Numa entrevista a Robert Ross sobre a estreia da peça *The Importance of Being Earnest*, a 18 de Janeiro de 1895, Wilde fez a seguinte afirmação: “When a play that is a work of art is produced on the stage, what is being tested is not the play, but the stage; when a play that is not a work of art is produced on the stage what is being tested is not the play, but the public.” (Jackson, 2009: 164). Eis mais uma prova em como Wilde escrevia para ver as suas peças representadas em palco.

³¹ É interessante, cremos, referir que, segundo Jackson, Wilde trabalhava muito em colaboração com os encenadores das suas peças. Chegava a seguir alguns dos seus conselhos. Terá sido, por isso, que, em resultado da insistência constante de George Alexander, Wilde reduziu a peça em análise, que, inicialmente, tinha quatro actos, para a sua forma actual, em três actos. (cf. Jackson, 2009: 162-3).

O tradutor de uma peça de teatro não pode, em momento algum do seu trabalho, esquecer-se que a peça se destina, como já dissemos, não só a ser lida, mas também a ser representada, ouvida e vista. Assim, é essencial que o tradutor comece por ler e fazer uma análise dramática do TP.

Ao traduzir uma peça de teatro, além de proceder a uma análise dos elementos externos e internos do TP, o tradutor não só tem de estudar com atenção todas as didascálias, de modo a melhor entender os objectivos cénicos e dramáticos subjacentes ao texto (cf. *Ibid.*), como tem de ter em mente que, nas suas escolhas a nível linguístico, não poderá nunca esquecer o facto do texto ter sido criado para ser dito e ouvido, pelo que as suas escolhas linguísticas deverão recair sobre palavras ou expressões que sejam entendíveis pelo ouvinte e passíveis de serem claramente e facilmente ditas pelos actores em cena.

É, em nossa opinião, importante focar ainda que a encenação da peça deve ser considerada, em parte, um acto de tradução intersemiótica, na medida em que as didascálias são, em palco, traduzidas noutros sistemas de signos que vão desde a gestualidade, ao tom da voz, à disposição dos objectos, ao vestuário, aos jogos de luz e sombra, i.e., na transposição para o palco de uma peça procura-se encontrar equivalentes entre diferentes sistemas de signos.

Assim, no caso específico deste trabalho, pode dizer-se que tanto na tradução de Januário Leite, como na de António Pedro se pressente uma preocupação em contornar já alguns dos problemas que a encenação de uma peça coloca. Ao passarem o texto original para a versão final que pretendiam, estudaram as qualidades e as limitações do texto de partida e introduziram modificações necessárias a uma futura encenação.

No caso mais específico de António Pedro, deve referir-se que, por tratar-se de um encenador, é possível ver que há nele uma preocupação não só relativamente à representação da peça, mas também à sua recepção pelo espectador.

O tradutor de/para teatro tem, pois, de ser um leitor atento, com o talento suficiente para imaginar todas as formas possíveis de recepção do texto, recriando a mensagem que o autor do TO pretendia transmitir, sabendo que se está a dirigir a um público diferente, em que os efeitos humorísticos sofrerão inevitavelmente, como veremos perdas e compensações.

4.1.4 O género da obra

A obra *The importance of Being Earnest* pode ser classificada, de forma genérica, no género da comédia de costumes³² ou *Comedies of Society*. Contudo, como refere António Pedro, no seu prefácio à tradução da obra, bem como Russell Jackson, no seu ensaio “The Importance of Being Earnest” (2009: 172), ela insere-se naquilo que é por muitos considerado um subgénero da comédia – a farsa.

Poderíamos definir a farsa como uma comédia que inspira no público uma grande hilaridade, por vezes, acompanhada de algum pânico e mesmo crueldade, criada pela série cada vez mais rápida de confusões e incidentes entre as personagens.

Entroncando na tradição cómica greco-latina, a farsa é uma peça medieval que critica determinados tipos sociais a partir do ridículo e do grotesco. O termo *farce*³³ tem a sua origem no teatro medieval francês. A partir de meados do séc. XIX, o termo é utilizado para classificar obras de autores como Eugène Labiche e Georges Feydeau, de cujas obras, aliás, Henri Bergson extrai muitos dos exemplos ilustrativos dos três tipos de cómico por ele considerados: o “cómico de situação”, o “cómico de palavras” e o “cómico de carácter”³⁴.

A presença de tipos sociais³⁵, i.e., de personagens estereotipadas (a heroína idealista, a mãe auto-sacrificada, o filho de pais incógnitos, etc.) e, por isso, facilmente reconhecíveis pelo leitor / espectador é, na farsa, recorrente, como também são recorrentes algumas situações, designadas em Inglês por *stock situations*³⁶ (o passado escondido, a falsa identidade, a descoberta de um sinal de nascimento, o amor à primeira vista, etc.).

Por se tratar de uma farsa, esta peça é a que, até hoje, mais vezes foi levada à cena, existindo mesmo duas versões cinematográficas. Ela é, por isso mesmo, normalmente tratada pelos críticos separadamente das restantes.

³² Se seguirmos a classificação de Bergson, trata-se a obra insere-se no que ele designa por “alta comédia”.

³³ Vide Baldick (2008: 126).

³⁴ Cf. subcapítulo 2.1 *supra*.

³⁵ Em Inglês, os tipos sociais são designados por *stock-characters*. Cf. Baldick (2008: 317).

³⁶ Vide Baldick (2008: 317).

Em *The Importance of Being Earnest*, Wilde parodia certas ideias estereotipadas em volta da instituição do casamento, nomeadamente o facto de que um homem perante a iminência de se casar teria de confessar os seus pecadilhos da vida de solteiro. Logo no Acto I, o interrogatório feito a Jack por Lady Bracknell, bem como o diálogo entre Jack e Gwendolen são exemplos hilariantes da etiqueta convencional do amor e do casamento. Como refere Jackson “*The Importance of Being Earnest* effects an altogether less ominous transformation of guilt, secrecy and the double life: it enables two young men to ‘get into scrapes’” (2009: 168).

No grupo de *dandies* de *The Importance of Being Earnest*, ninguém sofre e ninguém é sacrificado. Como se de crianças se tratassem o pior dos pecados é comer ‘muffins’ e a maior das ameaças é a iminência da chegada de Lady Bracknell. Como nota Brown, a peça “takes us into the world of later Victorian nonsense of Lewis Carroll” (1997: 87), sendo que todas as personagens

go too far, like children acting up in the nursery, even to the point of performing their baptism. The characters’ notion of the rituals of life – of birth, baptism, and marriage – is entirely childlike and literal-minded, preoccupied only with form, with neatly arranging the surface of the gameboard so that the play can continue.

(Ibid: 88)

O enredo da peça é ainda reflexo de um dos grandes mitos do século XIX: a história de uma pessoa que fica órfã e se sente, por isso, insegura de si, do seu nome, mas que, também por isso, pode recomeçar uma nova vida pelo baptismo ou pelo casamento. Tudo se pode reparar, até mesmo o passado.

Todas as personagens são um aglomerado de palavras, mas todas elas têm uma intenção: casar. O humor presente nesta peça depende sobretudo do poder da linguagem, nomeadamente do seu poder de “nomear”, de dar um nome. Assim, Jack e Algernon tentam insinuar-se no coração e na mente das personagens femininas através do baptismo, do ritual em que é dado um nome a alguém. Algernon e Jack não se movem para a frente no tempo, i.e., para a

morte, mas sim para trás, até ao momento paradisíaco do baptismo, tentando libertar-se da frivolidade e da trivialidade do mundo em que vivem pelo regresso à palavra original, que, ironicamente, é *earnest/Ernest*.

Ernest, a personagem que nunca existiu, morre e regressa à vida num abrir e fechar de olhos. A chegada de *Ernest*, supostamente morto, concentra em si todas as personagens vitorianas que regressam para que a personagem principal seja confrontada com a questão crucial da sua identidade, do seu verdadeiro ser. Mas, como bem nota Brown, “being Ernest and being earnest can never coincide because of the relative insincerity required of us to live in society. When the two are brought together the play ends.” (Ibid.)

4.1.5 A função da obra

Tal como na maioria das suas obras, Wilde procura “atacar” a sociedade inglesa e os seus costumes, mais especificamente a questão da hipocrisia. Isto porque considera que a sociedade burguesa agia com a típica delicadeza e educação inglesas, mas sempre com atitudes cruéis, vingativas e manipuladoras quando se sentiam ameaçados, independentemente da razão. Isso é visível, por exemplo, quando se observa o comportamento de Gwendolen e Cecily perante os criados, quando é servido o chá:

C.: To save my poor, innocent, trusting boy from the machinations of any other girl there are no lengths to which I would not go.

G. From the moment I saw you I distrusted you. I felt that you were false and deceitful. (...)

No entanto, o epítome desta questão reside na palavra “Earnest”, que significa honesto, alguém que inspira confiança. A confiança e honestidade que Gwendolen e Cecily pretendiam encontrar nos seus maridos e que, segundo as próprias, sentiam no nome *Ernest*.

Wilde foca, também, a questão da vida dupla, que permitiria às pessoas (tal como acontece com Jack e Algernon) terem a possibilidade de escapar às suas obrigações, atitude muito frequente na sociedade em geral³⁷.

Apesar de esta peça parecer, aparentemente, menos contundente que as anteriores, a verdade é que, ao adoptar o subgénero da farsa, que Kerry Powell caracteriza como “aggressive pranks, quick-paced action and evasion of moral responsibility” (*apud* Jackson, 2009: 173), Wilde encontra a melhor forma de expressar a sua filosofia, segundo a qual “we should treat all trivial things of life very seriously, and all the serious things of life with sincere and studied triviality” (*apud* Jackson, 2009: 173).

Na obra *De Profundis*, Wilde explica-nos o que, para ele, são “little things”. Ao descrever um incidente que teve lugar, quando Wilde se encontrava já na prisão e Douglas lhe envia, por um funcionário do advogado, a mensagem “Le Prince Fleur de Lys s’appelle à votre souvenir” (1973: 133), Wilde recorda não ter, de início, compreendido nada. Quando, contudo, se apercebe do sentido, Wilde lembra que “pour la première et la dernière fois de toute ma vie en prison, je ris, et mon rire contenait tout le mépris du monde” (*Ibid.*), ao aperceber-se que Douglas julgava continuar a ser o príncipe de uma comédia fútil e não a verdadeira personagem negra de uma peça trágica. Wilde explica a Douglas que

Les grandes choses de la vie sont ce qu’elles paraissent être, si étrange que cela vous semble, elles sont souvent difficiles à interpréter ; mais les petites choses de la vie sont des symboles. C’est par elles que nous recevons le plus facilement nos cruelles leçons.³⁸ Votre choix, apparemment fortuit, fut et restera symbolique. Il vous révèle.

(1973 : 135-136)

A estreia da peça em cena, a 14 de Fevereiro de 1895, acontece poucos dias antes de Wilde receber a intimação do pai de Douglas, que levará à sua condenação a 25 de Maio do mesmo ano. A peça “with no real serious

³⁷ Este é um dos muitos elementos que mostra a actualidade da peça. No fundo, nada mudou tão profundamente na sociedade desde a época de Wilde.

³⁸ Sublinhado nosso.

interest”, revela, a nosso ver, através de pequenas escolhas do autor, de certos jogos de palavras, de “pequenas coisas”, uma certa premonição do autor relativamente ao que iria acontecer.

Assim, reparemos, por exemplo, que o nome da mãe de Gwendolen é Bracknell, o mesmo nome do parque, em que, no início do mês de Outubro de 1892 (cf. Wilde, 1973: 67), Wilde se encontra, pela primeira vez, com a mãe de Douglas. Durante a conversa que mantiveram, a mãe de Douglas ter-lhe-á revelado os dois principais defeitos de Douglas: “[la] vanité et ce qu’elle appela [l’] inconscience dans les questions d’argent” (Ibid.: 66).

O Bumburismo de Algernon e de Jack aponta para a importância da deixa final de Jack, na peça: “I’ve now realized for the first time in my life the vital Importance of Being Earnest” (1993: 71) e que, a nosso ver, poderá ser uma explicação para as palavras escritas a Douglas em *De Profundis*: “(...) l’amour ne trafique pas sur une place de marché et il n’emploie pas les balances du revendeur. (...) Le but de l’amour est d’aimer, ni plus ni moins.” (Ibid.: 130).

Nesta farsa, mais do que em qualquer das suas outras comédias, Wilde mostra o seu total desprezo pela hipocrisia que designaríamos, parafraseando Bergson, de “mecânica”³⁹ da “Sociedade” e, por isso mesmo, absolutamente *risível*.

4.2 Análise de factores intratextuais

Neste ponto, não iremos seguir a ordem pela qual Christiane Nord apresenta estes factores. Optámos, por razões práticas e após ter analisado e identificado o tipo de estruturas presentes no texto original (TO), cujas características dramatúrgicas não podemos ignorar, por iniciarmos o nosso trabalho de análise, olhando para a macroestrutura do texto. A verdade é que o título coloca imediatamente o tradutor perante uma grande dificuldade de tradução: como traduzir *The Importance of Being Earnest*, mantendo o jogo de

³⁹ Cf. subcapítulo 2.1 *supra*.

palavras e o efeito cómico? É que toda a peça gira, de facto, em torno da homofonia do adjectivo *earnest*⁴⁰ e do nome *Ernest*.

4.2.1 A macroestrutura: o título

Na 1ª Edição pela Portugália Editora, sem data, da tradução de Januário Leite (JL), o autor traduziu o título da seguinte forma: “A Importância de Ser Severo”. Contudo, na reedição desta tradução pela Relógio D’ Água, em 2003, edição que utilizamos para este trabalho de análise comparativa, pensamos que, por decisão da própria editora⁴¹, o título passou a ser *A Importância de Ser Earnest*. A explicação dada para a não tradução do nome é a de que seria impossível captar as intenções de Wilde, se forem tidas em linha de conta as afirmações que sobre este problema tradutivo são feitas por Harold Bloom e citadas pelo Editor, i.e.,

A Importância de se chamar Ernest (o nome que Gwendolen e Cecily desejam para o marido), que Wilde sabe mas não nos dirá, é que Ernest (ou Earnest) faz referência à raiz indo-europeia er-. Que significa dar origem. Ser earnest é ser original, uma fórmula nonsense que Wilde aproveita com argúcia, porque a originalidade normalmente é alheia ao seu génio. Nenhuma personagem em Earnest é original: todas elas são sublimemente irreverentes, mas sempre de uma forma tradicional. No entanto, a peça é marcada por uma viva originalidade.” (N.E.)

É difícil crer que a intenção de Wilde fosse essa, na medida em que a ser assim nem a maioria dos anglófonos entenderiam minimamente o que Wilde queria dizer. Cremos que a explicação dada por Julia Brown, citada no fim do subcapítulo 4.1.4⁴² nos parece mais plausível e entendível para o

⁴⁰ Integrando-se no que Christiane Nord designa por “*suprasegmental features*” (2005: 131).

⁴¹ A explicação é dada em N.E (Nota do Editor). Daí concluirmos que se trata de uma decisão da editora.

⁴² Relembramos a citação: “being Ernest and being earnest can never coincide because of the relative insincerity required of us to live in society. When the two are brought together the play ends.”

público-alvo. Aliás, na sua obra, Julia Brown refere ainda um outro elemento que achamos nos ajuda a entender o sentido do título, a saber:

Wilde repeatedly throws into question all assurance of a continuous personal identity. Images of split and half-hidden selves in *Dorian Gray* and *The Importance of Being Earnest* may be seen as metaphors for sexual difference, as long as one bears in mind that no essential identity is being promoted as a last resort.

(1999: 11)

É certo que, no fundo, qualquer TO é intraduzível, na medida em que não existem equivalentes totais e em que qualquer tradução é sempre fruto de uma certa leitura / interpretação e por isso mesmo é sempre uma *reescrita* / *recriação* do TO na LC, o que nos levaria então a afirmar a impossibilidade de qualquer tradução, a verdade é que negar a tradução seria negar a possibilidade de contacto entre as diferentes culturas. Há, pois, que tentar o “impossível”.

Voltando ao título da obra, há mais uma análise crítica que nos leva a defender a necessidade da tradução de *Earnest*. Assim, Declan Kiberd, no seu ensaio “Oscar Wilde: the resurgence of lying”, diz-nos que Wilde nasceu numa época em que os filósofos tinham começado a chegar à conclusão que a linguagem era sempre dúbia, pelo que falar seria aprender a mentir (Cf. 2009: 276). Mais importante ainda, Kiberd escreve:

Commentators see this distrust of language as a fairly recent phenomenon, but, like so much else in modern theatre, that tradition has important origins in the work of Oscar Wilde. At the close of the first act of *The Importance of Being Earnest* Jack says ‘Algy, you never talk anything but nonsense’. His companion has a deep reply: ‘Nobody ever does.’ That is to say, no matter how hard a person tries to prattle meaninglessly, there is always some tiny flicker of substance to it all. That residue of meaning may simply lie in the use of words to kill time (...).

(Ibid.)

Deste modo, em nossa opinião, *Ernest* é um nome a ser traduzido, de outro modo perder-se-á o poder, a nível supra-segmental, que a palavra tem para o entendimento dos verdadeiros intentos de Wilde ao escrever esta peça.

Essa foi a opção de António Pedro que traduziu o título por *Quanto Importa Ser Leal*.

Se abriremos um dicionário monolíngue de Língua Inglesa⁴³, verificamos que *earnest* significa ‘*very serious and sincere*’. Por outro lado, se pesquisarmos um dicionário Português / Inglês no que toca à palavra *leal*, podemos ver, por exemplo, no dicionário online da Babylon as seguintes propostas de tradução: *devoted; fair, frank; faithful; guileless; honest, sincere*. Apesar de ‘*honest*’ e ‘*sincere*’ não aparecerem como primeiras escolhas, a verdade é que tudo indica que o conceito ‘*earnest*’ abarca também o de ser sincero. Entretanto, e porque a nossa 2ª língua no Curso de Mestrado foi o Francês, tentamos encontrar a tradução que foi dada ao título da peça em Francês. Aqui está o que encontramos: “*L'Importance D'Etre Constant*”⁴⁴. Pesquisamos de novo no Babylon a tradução da palavra francesa ‘*constant*’ tendo encontrado os seguintes resultados: *continuous; firm, steadfast, unmoving; faithful*. Assim, talvez mais no caso da tradução francesa do que no caso da tradução portuguesa, estamos perante o que os teóricos dos Estudos de Tradução chamam “perda”⁴⁵, embora não seja absoluta.

Ousamos propor uma terceira solução que é, no fundo, a junção das duas traduções: *A Importância de Ser Leal*. Contudo, ‘*Leal*’ funciona normalmente em português como sobrenome, pelo que deixaríamos aqui mais uma sugestão, com as respectivas perdas: a tradução de *Ernest* por ‘*Cândido*’ que em português é um sinónimo de sincero e em inglês significa, segundo o Babylon, ‘*honest, straightforward, open, frank*’ e que, por isso, não choca tanto, a nosso ver, quando utilizado em conjunto com um sobrenome inglês como *Worthing*, o sobrenome de Jack na peça.

⁴³ No nosso caso, usamos o *Oxford Advanced Learner's Dictionary*.

⁴⁴ Título encontrado em www.chapitre.com, acedido em 12/08/2010.

⁴⁵ Umberto Eco, por exemplo, define o conceito de “perdas” em termos tradutivos da seguinte forma: “São os casos em que não é possível traduzir, e se se verificarem casos do género (...), o tradutor recorre à *ultima ratio* a de pôr uma nota de rodapé – e a nota de rodapé ratifica a sua derrota. Um exemplo de perda absoluta dão-no muitos jogos de palavras.”

4.2.2 Composição textual: Quadro comparativo do início do 1º Acto⁴⁶

Texto Original	Tradução de JL	Tradução de AP	Comentários
SCENE Morning-room in Algernon's flat in Half-Moon Street. The room is <u>luxuriously</u> and <u>artistically</u> furnished. The sound of a piano is heard in the adjoining room.	Cena: sala <u>luxuosa</u> e <u>artisticamente</u> mobilada na residência de Algernon. Ouve-se tocar um piano no salão ao lado. Lane põe a mesa do chá. Depois de parar a música, entra Algernon.	Sala <u>luxuosa</u> e <u>artisticamente</u> mobilada na residência de Algernon. Ouve-se tocar um piano no salão ao lado. Lane põe a mesa do chá. Depois de parar a música, entra Algernon.	De certa forma, estes adjectivos expressam o ponto de vista de Wilde de que “the arts are made for life, and not life for the arts.” (apud Brown, 1997: 61)
<i>[Lane is arranging afternoon tea on the table, and after the music has ceased, Algernon enters.]</i>			Ambos os tradutores passam esta didascália para a descrição da cena.
ALGERNON: Did you hear what I was playing, Lane?	ALGERNON – Ouviste o que eu estava a tocar, Lane?	ALGERNON – Lane, ouviste o que estive a tocar?	Se pensarmos em termos de encenação da peça, cremos melhor a opção de AP, já que no caso de JL a entoação baixa no fim da frase, ao colocar o nome próprio no fim.
LANE: I didn't think it polite to listen, sir.	LANE – Achei que não era delicado estar a escutar, senhor.	LANE – Achei que era indelicado estar à escuta.	Pelas mesmas razões, consideramos a opção de AP melhor. JL pensa mais no leitor do que no espectador. (— \ .) Há a referir ainda que Lane não podia deixar de ouvir, mas que a sua função era “não ver, não ouvir, não saber,”
ALGERNON: I'm sorry for that, for your sake. I don't play accurately – any one can play accurately – but I play with wonderful expression. As far as the piano is concerned, sentiment is my forte. <u>I keep science</u>	ALGERNON – Lamento, por amor de ti. Não toco lá com toda a correcção – com toda a correcção qualquer um <u>pode tocar</u> – mas <u>toco</u> com uma expressão admirável. <u>Tratando-se de piano, o meu forte é o sentimento.</u> A	ALGERNON – <u>Lamento-o por ti.</u> Não toco com excessiva correcção – com grande correcção qualquer pessoa <u>pode tocar</u> – mas tenho uma expressão admirável. <u>No piano, o meu forte é o sentimento.</u> A ciência	Achamos a solução sublinhada melhor. “Pode tocar” poderia ser substituído simplesmente por “toca”. Além disso é de chamar a atenção para o facto de que AP evita, a nosso ver

⁴⁶ Neste quadro, todos os sublinhados são nossos.

for Life.	(...) a ciência reservo-a para a vida.	(...) reservo-a para a vida.	correctamente, a repetição do verbo tocar. “no piano, o meu forte é o sentimento”, parece-nos uma solução melhor em termos de aceitabilidade e de naturalidade do discurso em português. “I keep science for Life”: trata-se de uma referência, segundo Brown, ao conceito de arte de Wilde, nomeadamente “of what the experience of art means in the modern world, and of the contradictory relations of the work of art to the sphere of ‘life’, to the ethical, the pragmatic, the everyday.” (1997: XIII).
LANE: Yes, sir.	LANE – Sim, senhor.	LANE – Sim, senhor Moncrief.	Veremos que AP acrescenta frequentemente o sobrenome de Algernon, quando Lane lhe responde. Cremos serem dois os factores que o levam a actuar dessa forma: i) menor gravidade na resposta e melhor entoação; ii) é muito mais difícil dizer “sim, senhor.”, sem que, devido a uma incorrecta entoação, a frase passe a ter outro sentido.
ALGERNON: <u>And, speaking of the science of Life</u> , have you got the cucumber sandwiches cut for Lady Bracknell?	ALGERNON – E, falando de ciência da vida, já mandaste cortar as sanduíches de pepino para Lady Bracknell?	ALGERNON – E a propósito de ciência da vida, já mandaste fazer as sanduíches de pepino para Lady Bracknell?	Esta frase confirma o conceito de arte de Wilde.
LANE: Yes, sir. [Hands them on a salver.]	LANE – Já, sim senhor. (<i>Apresenta-lhas numa salva.</i>)	LANE – Já, sim senhor. <u>Estão aqui.</u> (<i>Mostra-lhes num prato.</i>)	Em AP encontramos-nos perante uma expansão que levará o espectador a perceber o que está no prato.
ALGERNON: [Inspects them, takes two, and sits down on the sofa.] <u>Oh!</u> .	ALGERNON – (<i>examina-as, pega em duas e senta-se no sofá</i>) – <u>Oh!</u> ... a	ALGERNON – (<i>depois de examiná-las, de pegar em duas e voltar a</i>	Cremos que AP introduz aqui a palavra “depois”, para que o actor

. . by the way, Lane, I see from <u>your book</u> that on Thursday night, when Lord <u>Shoreman</u> and Mr. Worthing were dining with me, eight bottles of champagne are entered as having been consumed.	propósito, Lane, <u>vejo pelo teu livro</u> que na quinta-feira à noite, quando Lord Shoreman e o senhor Worthing jantaram comigo, se gastaram oito garrafas de champanhe.	<u>sentar-se</u>) – <u>Ah</u> , é verdade... a propósito, Lane, <u>vi pela tua conta</u> , que na quinta-feira à noite, quando jantaram comigo Lord Shoreman e o senhor Worthing, se gastaram oito garrafas de champanhe.	entenda que o acto de examinar é anterior e mais demorado do que os actos de “pegar” e “sentar-se”. Creamos que AP opta por “Ah!” em lugar de “Oh!”, pois é o melhor equivalente, neste caso, em português. Em termos de encenação, a solução de AP parece-nos mais apropriada, enquanto a de JL é, em termos literários a mais correcta. Shoreman: mais um nome que pode ser interpretado, pela análise das componentes, como “pescador de águas pouco profundas” ⁴⁷ .
LANE: Yes, sir; eight bottles and a pint.	LANE – Sim, senhor, oito garrafas e meia.	LANE – Sim, senhor <u>Moncrief</u> . Oito garrafas e meia.	<i>Vide 4º comentário, supra.</i>
ALGERNON: Why is it that at a bachelor's establishment the servants invariably drink the champagne? <u>I ask merely for information.</u>	ALGERNON – <u>Porque</u> é que em casa de um homem solteiro os criados bebem invariavelmente champanhe? <u>Pergunto apenas a título de informação.</u>	ALGERNON – <u>Porque</u> será que em casa de um homem solteiro os criados invariavelmente bebem champanhe? <u>Pergunto apenas a título de informação.</u>	Encontramos em ambas as traduções um erro muito comum. A utilização de “porque” em lugar de “Por que ...?” Aqui, o humor resulta da quebra do princípio de cooperação ⁴⁸ . Há a nosso ver um conflito entre o que se espera e o que realmente é dito.
LANE: <u>I attribute it to the superior quality of the wine, sir.</u> I have often observed that in married households the champagne is rarely of a first-rate brand.	LANE – <u>Atribuo isso à superior qualidade do vinho, senhor.</u> Tenho muitas vezes observado que nas casas de pessoas casadas <u>é raro o champanhe ser de primeira qualidade.</u>	LANE – <u>Talvez porque o vinho seja bom, senhor Moncrief.</u> Tenho muitas vezes observado que nas casas de gente casada <u>é raro o champanhe ser de apetecer.</u>	No caso da primeira frase, a solução encontrada por AP parece-nos mais aceitável para o espectador e mais fácil para o actor. Quanto à última parte desta fala, achamos a solução de JL melhor e não vemos razões de carácter supra-segmental (entoação ou dicção) que

⁴⁷ *Vide infra*, subcapítulo 4.2.3.

⁴⁸ *Vide supra* 3.2, p. 16.

			justifiquem a opção de AP.
ALGERNON: Good heavens! Is marriage so demoralising as that?	ALGERNON – Deus do Céu! O casamento é assim tão desmoralizador?	ALGERNON – Santo Deus! O casamento é assim tão desmoralizador?	Como temos vindo a ver até aqui, não podemos falar de grandes diferenças entre as duas traduções. Uma explicação plausível para este facto poderá ser que AP, porventura conhecedor da tradução de JL, tenha sido influenciado pelo texto deste último.
LANE: I believe it is a very <u>pleasant</u> state, sir. I have had very little experience of it myself up to the present. I have only been married once. <u>That was in consequence of a misunderstanding between myself and a young woman.</u>	LANE – Creio que é um estado muito <u>agradável</u> , senhor. Tenho tido até agora muito pouca prática. Só casei uma vez. <u>Foi em consequência de um mal-entendido entre mim e uma pessoa.</u>	LANE – Creio que é um estado muito <u>agradável</u> , senhor Moncrief. Eu, por mim, falta-me prática. Só casei uma vez. <u>E isso aconteceu em consequência de um mal-entendido...</u>	Como solução, proporíamos ainda: aprazível e confortável. Parece-nos que a não referência “à jovem mulher” se deve a razões que se prendem com a situação vigente em Portugal na altura em que as traduções foram feitas. Como sabemos foi uma época fortemente marcada pela censura de costumes. AP, enquanto encenador, sabia que pouco bastava para censurar uma peça.
ALGERNON: [Languidly.] <u>I don't know that I am much interested in your family life, Lane.</u>	ALGERNON (<i>languidamente</i>) – <u>Não creio que me interesse muito a tua vida, Lane.</u>	ALGERNON (<i>preguiçosamente</i>) – <u>Não creio que a tua vida familiar me interesse excepcionalmente, Lane.</u>	Creemos que a solução de AP é melhor em termos de fluidez e dicção, só proporíamos a substituição de ‘excepcionalmente’ por ‘muito’, que é, aliás, a palavra utilizada por JL.
LANE: No, sir; it is not a very interesting subject. I never think of it myself.	LANE – Não, senhor, não é assunto que interesse. É coisa em que eu nunca penso.	LANE – Não, não senhor Moncrief. Não é assunto de interesse. Nem eu penso nela muitas vezes.	Aqui, seríamos levados a propor uma solução intermédia: “É evidente que não, senhor. É coisa de pouco interesse. Nem eu penso nela.”
ALGERNON: Very natural, I am sure. That will do, Lane, thank you.	ALGERNON – Naturalíssimo, tenho a certeza. Está bem, Lane, obrigado.	ALGERNON – É naturalíssimo. Está bem Lane, obrigado.	Neste caso, também achamos que falta alguma naturalidade ao discurso, pelo que deixaríamos a sugestão de: “É natural. Podes retirar-te, Lane, obrigado.”

LANE: Thank you, sir. [Lane goes out.]	LANE – Obrigado, senhor. (<i>Sai Lane.</i>)	LANE – Obrigado eu, senhor Moncrief. (<i>Sai</i>)	A solução de JL é para nós mais correcta, neste caso. Em particular, parece-nos errónea a utilização do pronome “eu” na tradução de AP.
ALGERNON: Lane's views on marriage seem somewhat <u>lax</u> . Really, <u>if the lower orders don't set us a good example, what on earth is the use of them?</u> They seem, as a class, to have absolutely no sense of moral responsibility.	ALGERNON – As ideias do Lane sobre o casamento são bastante <u>frouxas</u> . Realmente, <u>se as classes baixas não nos dão bons exemplos, para que diabo servem elas?</u> Parece, como classe, não terem absolutamente noção nenhuma de responsabilidade moral. (<i>Entra Lane</i>)	ALGERNON – As ideias do Lane sobre o casamento são bastante <u>sensaboronas</u> . E isto é mau, pois <u>se as classes baixas não derem os bons exemplos, para que diabo servem então?</u> Parece, no entanto, não terem nenhuma noção de responsabilidade moral. (<i>Entra Lane</i>)	A tradução de “lax” por “frouxas” é a mais correcta. Aqui está um exemplo de como, de uma forma espirituosa, Wilde nos dá um retrato da sociedade vitoriana. No fundo, deveria acontecer o contrário, i.e., as “upper classes” é que deviam ser um exemplo. Ambas as soluções tradutivas nos parecem satisfatórias. Contudo, no caso da frase seguinte, a solução de AP parece-nos mais conseguida.
[Enter Lane.]			Esta didascália é incorporada por ambos os tradutores na didascália seguinte.
LANE: Mr. Ernest Worthing.	LANE: O senhor Earnest Worthing. (<i>Entra John. Sai Lane.</i>)	LANE – O senhor Leal Worthing. (<i>Entra João. Sai Lane</i>)	Como já dissemos, cremos que a solução “Sr. Cândido ⁴⁹ Worthing” seria aqui de considerar.
[Enter Jack. Lane goes out.]			Esta didascália foi colocada a seguir à fala anterior.
ALGERNON: How are you, my dear <u>Ernest</u> ? What brings you up to town?	ALGERNON – Como estás, meu caro <u>Earnest</u> ? Que é que te traz à cidade?	ALGERNON – Como estás, meu caro <u>Leal</u> ? Que te traz à cidade?	Consideramos que, aqui, para que o jogo de palavras se torne claro ao leitor da peça, JL deveria ter usado Ernest, como no texto de Wilde.
JACK: <u>Oh</u> , pleasure, pleasure! What else should bring one anywhere? Eating as usual, <u>I see</u> , Algy!	JOHN – <u>Oh</u> , o prazer, o prazer! Que outra coisa leva alguém a algum lado? <u>Vejo</u> , como de costume, a comer, Algy!	JOÃO – O prazer, é claro! Que outra coisa leva a gente a qualquer parte? Como de costume, a comer, Algy!	Neste caso, achamos que JL deveria ter omitido a exclamação “Oh!” que em português é de espanto, bem como o verbo “vejo”. “I see”, tem, a nosso ver, o sentido de “com que então, ...”

⁴⁹ Vide *supra* 4.2, p. 35.

ALGERNON: [Stiffly.] I believe it is customary <u>in good society</u> to take some <u>slight refreshment</u> at five o'clock. Where have you been since last Thursday?	ALGERNON (<i>empertigadamente</i>) – Creio que é costume na boa sociedade ter <u>uma refeição ligeira</u> às cinco horas. Por onde tens andado desde quinta-feira?	ALGERNON (<i>empertigadamente</i>) – Creio que é <u>de muito bom tom</u> tomar <u>o chá das cinco</u> . Por onde tens andado desde quinta-feira?	A nossa opinião é que a utilização da expressão “de muito bom tom” está muito bem conseguida, porque sincrética. Quanto a “slight refreshment”, achamos que a tradução deverá ser “chá das cinco”, porque mais adiante ficamos a saber que o “refreshment” é chá. Claro que assistimos a uma pequena redução em termos de significado, só ultrapassável se usarmos “lanche ligeiro” ou “pequeno lanche”. “Refeição ligeira” peca pelo contrário, i.e., é uma expansão.
JACK: [Sitting down on the sofa.] In the country.	JOHN (<i>sentando-se num sofá</i>) – Tenho estado no campo.	JOÃO (<i>sentando-se num sofá</i>) – Tenho estado na aldeia.	Ambas as soluções nos parecem correctas, embora a de AP represente uma redução.
ALGERNON: What on earth do you do there?	ALGERNON – Que diabo fazes lá?	ALGERNON – E que diabo fazes tu por lá?	Achamos a segunda solução melhor: o “e” no início dá realce à frase.
JACK: [Pulling off his gloves.] When one is in town one amuses oneself. When one is in the country one amuses other people. It is excessively boring.	JOHN (<i>descalçando as luvas</i>) – Quando se está na cidade, divertimo-nos. Quando se está no campo, divertimos os outros. É aborrecido ao máximo.	JOÃO (<i>descalçando as luvas</i>) – Quando a gente está na cidade, diverte-se. Quando está na aldeia, diverte os outros. É aborrecidíssimo.	A solução de AP parece-nos de novo a melhor em termos de aceitabilidade e de dicção.
ALGERNON: And who are the people you amuse?	ALGERNON – E quem é que tu divertes?	ALGERNON – E quem é que tu divertes?	Soluções iguais.
JACK: [Airily.] Oh, neighbours, neighbours.	JOHN (<i>distraidamente</i>) – <u>Oh</u> , os vizinhos, os vizinhos.	JOÃO (<i>distraidamente</i>) – Os vizinhos...	Mais uma vez, JL utiliza, a nosso ver erradamente, a exclamação “Oh!”
ALGERNON: <u>Got nice</u> neighbours in your part of Shropshire?	ALGERNON – <u>Tens</u> bons vizinhos lá em Shropshire?	ALGERNON – <u>E há</u> bons vizinhos, lá em Shropshire?	A junção das duas soluções talvez fosse o melhor. Sugestão nossa: “E tens...”
JACK: <u>Perfectly</u> horrid! Never speak to one of them.	JOHN – Horríveis! Nunca falo <u>a nenhum</u> .	JOÃO – Horríveis! Nunca falo <u>com ninguém</u> .	“Perfectly” é um advérbio muito usado ao longo da peça e quase nunca traduzido, pois trata-se de um

			<p><i>intensifier</i>, contudo advérbios portugueses como “absolutamente”, “perfeitamente”, “completamente”, “totalmente” podem ser soluções, pois usam-se hoje em português sobretudo como <i>intensifiers</i>.</p> <p>“Perfeitamente horríveis!” seria uma solução que nos levaria a pensar em certos tipos da alta sociedade portuguesa.</p> <p>“com ninguém”, por motivos de dicção é a melhor solução.</p> <p>De certa forma estamos perante mais uma quebra do princípio de cooperação, na medida em que esta resposta não é a esperada pelo leitor/espectador. O efeito humorístico daí resultante é, aliás, prolongado pela resposta de Algernon.</p>
<p>ALGERNON: <u>How</u> immensely you must amuse them! [Goes over and takes sandwich.] By the way, Shropshire is your <u>county</u>, is it not?</p>	<p>ALGERNON – <u>Como</u> os deves divertir imenso. (<i>Vai buscar sanduíches.</i>) A propósito, o teu <u>condado</u> é Shropshire, não é?</p>	<p>ALGERNON – <u>Ah, então</u> deves diverti-los imenso. A propósito: <u>moras</u> em Shropshire, não é?</p>	<p>Achamos a tradução da primeira frase por AP melhor em termos de aceitabilidade. A mesma razão nos leva a crer que em lugar da palavra “condado”, ele tenha preferido o verbo “morar”, já que Portugal não se encontra dividido em condados.</p> <p>Entretanto, por razões que presumimos se prendem com a encenação da peça pelo próprio AP, a didascália é omitida.</p>
<p>JACK: Eh? Shropshire? <u>Yes, of course</u>. Hallo! Why all these cups? Why cucumber sandwiches? <u>Why such reckless extravagance in one so young</u>? Who is coming to tea?</p>	<p>JOHN – Oh? Shropshire? <u>É claro</u>. <u>Olá!</u> Porquê todas estas chávenas? Sanduíches de pepino? <u>Porquê tão desatinada extravagância num rapaz tão novo</u>? Quem vem cá tomar chá?</p>	<p>JOÃO – Shropshire? <u>É claro</u>. <u>Eia!</u> Para que são todas estas xícaras? Sanduíches de pepino? <u>Quem dá origem a tão louca extravagância num rapaz tão novo</u>? Quem vem</p>	<p>Pensamos que seria melhor dizer: “Sim, claro.”</p> <p>“Eia” ou “ena” são melhores soluções do que “olá”.</p> <p>Achamos a segunda solução melhor,</p>

		tomar chá?	embora nos pareça que “Qual é a razão para tão...” fosse preferível.
ALGERNON: Oh! merely Aunt Augusta and Gwendolen.	ALGERNON – Oh! Simplesmente a tia Augusta e a Gwendolen.	ALGERNON – Simplesmente a tia Augusta e a Gwendolen.	Cremos que a omissão por AP da exclamação inicial é de aceitar.
JACK: How perfectly delightful!	JOHN – Que delicioso!	JOÃO – Admirável!	Em nossa opinião seria de utilizar aqui um <i>intensifier</i> , traduzindo “perfectly”: “Mas isso é perfeitamente fantástico!” Optaríamos por “fantástico” por ser mais “target-oriented”.
ALGERNON: Yes, that is all very well; but I am afraid Aunt Augusta won’t quite approve of your being here.	ALGERNON – Sim, está tudo muito bem, mas receio que a tia Augusta não concorde com a tua presença aqui.	ALGERNON – Sim, é verdade... mas receio que a tia Augusta não concorde com a tua presença aqui.	Achamos a segunda solução mais eficaz quando em cena.
JACK: May I ask why?	JOHN – Posso perguntar porquê?	JOÃO – <u>E</u> posso perguntar porquê?	AP introduz aqui um “e” para dar maior realce à frase, o que nos parece correcto.
ALGERNON: My dear fellow, the way you flirt with Gwendolen is <u>perfectly disgraceful</u> . It is almost as <u>bad</u> as the way Gwendolen flirts with you.	ALGERNON – Meu caro, o namoro que fazes à Gwendolen é <u>indecente</u> . É quase tão <u>mau</u> como o namoro que ela te faz.	ALGERNON – Meu caro, o namoro que fazes à Gwendolen é <u>indecente</u> . É quase tão <u>mau</u> como o namoro que ela te faz a ti.	Sugestão: manteríamos o <i>intensifier</i> “perfectly” e em lugar de indecente usaríamos “escandaloso” que repetiríamos em lugar de “mau”: (...) é perfeitamente escandaloso (...). É quase tão escandaloso como (...)
JACK: <u>I am in love with Gwendolen</u> . I have come up to town expressly to propose to her.	JOHN – <u>Eu gosto imenso da Gwendolen</u> . Vim de propósito à cidade para lhe propor casamento.	JOÃO – <u>Eu estou apaixonado pela Gwendolen</u> . Vim de propósito à cidade para lhe propor casamento.	AP apresenta, aqui, a solução mais correcta.
ALGERNON: I thought you had come up for pleasure?... <u>I call that business</u> .	ALGERNON – Pensava que tinhas vindo por prazer... <u>Chamo a isso negócios</u> .	ALGERNON – Pensava que tinhas vindo por prazer... <u>A esse género de coisas chamo eu negócios</u> .	Na época vitoriana o casamento era antes de mais “um negócio”, o que fica bem patente no interrogatório que mais tarde Lady Bracknell faz a Worthing. A solução tradutiva de JL é, cremos, a mais correcta.
JACK: How utterly unromantic you	JOHN – Não há nada de romântico	JOÃO – Não és nada romântico!	A solução de AP parece-nos a

are!	em ti!		melhor. O intensifier “utterly” é substituído por outro “nada”.
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 ever I get married, I'll certainly try to forget the fact.	ALGERNON – Realmente não vejo nada de romântico em um homem propor casamento. É muito romântico estar apaixonado. Mas não há romantismo nenhum numa proposta de casamento. Ora, essa pode ser aceite. É-o geralmente, creio. E então, lá se vai toda a excitação. A verdadeira essência do romance é a incerteza. Se um dia eu me casar, hei-de com certeza fazer por me esquecer do facto.	ALGERNON – Realmente não vejo nada de romântico numa proposta de casamento. Muito romântico é estar apaixonado. Mas não há romantismo nenhum numa coisa que se propõe e que pode ser aceite. E é o que acontece geralmente. Perde-se toda a excitação. A verdadeira essência do romance é a incerteza. Se um dia me casar, hei-de fazer o que puder para esquecer esse incidente.	No primeiro segmento por nós sublinhado, AP dá uma boa solução sem ter de expandir a frase. No segundo segmento AP, ao ligar as frases dá uma boa solução, pois ao uni-las dá maior clareza à fala. No segmento seguinte, há a notar que “É-o”, utilizado por JL é de difícil dicção. No quarto segmento, JL consegue dar maior naturalidade à fala. No tocante ao último segmento, cremos que “reside na incerteza” seria também uma opção a ponderar.
JACK: I have no doubt about that, dear Algy. The Divorce Court was specially invented for people whose memories are so curiously constituted.	JOHN – Não tenho dúvida nenhuma acerca disso, meu caro Algy. O Tribunal do Divórcio foi especialmente inventado para as pessoas cujas memórias são assim tão curiosamente constituídas.	JOÃO – Não tenho dúvidas, meu caro Algy. A lei do divórcio foi especialmente inventada para pessoas cuja memória é assim tão curiosamente constituída.	A solução encontrada por AP para traduzir aqui “The Divorce Court” parece-nos excelente, em termos de aceitabilidade. Também no caso do segundo segmento JL prende-se demasiado ao inglês.
ALGERNON: Oh! There is no use speculating on the subject. Divorces are made in Heaven – [Jack puts his hand to take a sandwich. ALGERNON at once interferes.] Please don't touch the cucumber sandwiches. They were specially ordered for Aunt Augusta. [Takes one and eats it.]	ALGERNON – Oh! e de nada serve esmiuçar o assunto. Os divórcios são feitos no céu... (John estende a mão para pegar numa sanduíche. Algernon intervém imediatamente.) Faz o favor, não toques nas sanduíches de pepino. Foram mandadas fazer especialmente para a tia Augusta. (Tira uma e come-a)	ALGERNON – Não serve de nada aprofundar o assunto. O divórcio e a mortalha no Céu se talha... (João estende a mão para pegar numa sanduíche. Algernon intervém imediatamente) – Faz o favor de não toques nas sanduíches de pepino. Foram mandadas fazer especialmente para a tia Augusta. (Tira uma e come-a).	As soluções para “speculating” são ambas correctas, embora se pudesse usar “especular sobre...” No caso do segundo segmento, a utilização por AP de um ditado português dá enorme aceitabilidade e naturalidade ao texto. “Please don't touch” parece-nos que poderia ser traduzida de forma mais simples como, por exemplo, “Por favor não toques...!”
JACK: Well, you have been eating them all the time.	JOHN – Mas tu tens estado sempre a	JOÃO – Mas tu tens estado sempre a comê-las.	Soluções iguais e correctas.

	comê-las.		
ALGERNON: <u>That is quite a different matter.</u> She is my aunt. <i>[Takes plate from below.]</i> Have some bread and butter. The bread and butter is for Gwendolen. Gwendolen is devoted to bread and butter.	ALGERNON – <u>Isso é uma questão completamente diferente.</u> É minha tia. <i>(Pega num prato)</i> Serve-te de pão com manteiga. O pão com manteiga é para a Gwendolen. A Gwendolen dedica-se ao pão com manteiga.	ALGERNON – <u>O meu caso é inteiramente diferente.</u> Ela é minha tia. <i>(Pega num prato)</i> Serve-te de pão com manteiga. O pão com manteiga é para a Gwendolen. A Gwendolen dedica-se ao pão com manteiga.	Quanto ao primeiro segmento, embora diferentes, ambas as soluções nos parecem boas.
JACK: <i>[Advancing to table and helping himself.]</i> And very good bread and butter it is, too.	JOHN – <i>(aproximando-se da mesa e servindo-se)</i> – E que esplêndido pão com manteiga!	JOÃO – <i>(servindo-se)</i> – E que esplêndido pão com manteiga!	A didascália é aqui só parcialmente traduzida por AP.
ALGERNON: Well, my dear fellow, <u>you need not eat as if you were going to eat it all. You behave as if you were married to her already.</u> You are not married to her already, and I don't think you ever will be.	ALGERNON – Bem, meu caro, <u>não precisas de comer como se fosses comê-lo todo. Procedes como se já estivesses casado com ela.</u> Ainda não casaste, nem me parece que venhas a casar.	ALGERNON – Bem, meu caro, <u>não precisas de proceder como se fosses comê-lo todo. Fazes como se já estivesse casado.</u> Ainda não casaste... nem me parece que venhas a casar.	AP opta pelo verbo “proceder” para evitar, pensamos nós, dificuldades de dicção por parte do actor. A nossa sugestão seria: “Não precisas de comer como se fosses devorar tudo.” Quanto ao segundo segmento, cremos que seria mais <i>target-oriented</i> , caso a tradução fosse: “Até parece que já estás casado.”
JACK: Why on earth do you say that?	JOHN – Por que dizes isso?	JOÃO – Porque dizes isso?	Soluções iguais e correctas.
ALGERNON: Well, in the first place girls never marry the men they flirt with. Girls don't think it right.	ALGERNON – Bem, em primeiro lugar as raparigas nunca se casam com os homens com quem namoram. Não acham isso bem.	ALGERNON – Bem, em primeiro lugar porque as raparigas nunca se casam com os homens que namoram. Não acham isso bem.	Soluções bastante idênticas e igualmente correctas.
JACK: <u>Oh, that is nonsense!</u>	JOHN – <u>Oh, que disparate!</u>	JOÃO – <u>Disparate!</u>	Sugestão: Apenas “Que disparate!”
ALGERNON: It isn't. <u>It is a great truth. It accounts</u> for the extraordinary number of bachelors that one sees all over the place, I don't give my	ALGERNON – Não é. <u>É uma grande verdade. Explica o</u> extraordinário número de solteiros que se vêem por aí. Em segundo lugar, não dou o meu	ALGERNON – Não é. <u>É uma grande verdade e a explicação</u> do extraordinário número de solteiros que andam por aí. Em segundo	A ligação das duas frases por AP parece-nos uma solução de maior aceitabilidade.

consent.	consentimento.	lugar, não dou o meu consentimento.	
JACK: Your consent!	JOHN – O teu consentimento? <u>Que absoluto disparate estás para aí a dizer!</u>	JOÃO – O teu consentimento?	Não entendemos a razão da expansão do TO feita aqui por JL.
ALGERNON: My dear fellow, Gwendolen is my first cousin. And before I allow you to marry her, you will have to clear up the whole question of Cecily. <i>[Rings bell.]</i>	ALGERNON – Meu caro, a Gwendolen é minha prima. E antes que eu te deixe casar com ela, terás de esclarecer o caso de Cecily. <i>(Toca a campainha.)</i>	ALGERNON – Meu caro Leal, a Gwendolen é minha prima. Antes de eu te deixar casar com ela, terás de esclarecer o caso da Cecília. <i>(Toca a campainha)</i>	Soluções bastante idênticas e igualmente correctas.
JACK: Cecily! What on earth do you mean? What do you mean, <u>Algy</u> , by Cecily! I don't know any one of the name of Cecily.	JOHN – Cecily! Que diabo significa isso? Que queres tu dizer, <u>Algy</u> , com esse nome? Não conheço nenhuma Cecily. <i>(Entra Lane.)</i>	JOÃO – Cecília! Mas... que queres tu dizer com esse nome? Não conheço nenhuma Cecília <i>(Entra Lane)</i>	AP simplifica o texto, juntando numa frase o sentido de duas. A tradução de JL parece-nos boa, só retirávamos o nome “Algy” para facilitar o dizer do texto em palco.
[Enter Lane.]			Esta didascália encontra-se incluída no fim da fala anterior.

A nossa análise centrou-se até aqui em questões que rodam em torno da macroestrutura do texto, nomeadamente:

- O título
- A textualidade vista enquanto necessidade da tradução constituir um discurso inteligível em função da sua aceitabilidade por parte da comunidade linguística receptora do texto e da sua situacionalidade, i.e., da sua localização num determinado contexto sociocultural e pragmático, que nos levam por vezes a tomar opções mais *target-oriented*, i.e., mais orientadas para o receptor do TC.
- Em termos de intertextualidade, também ela parte integrante da macroestrutura, encontrámos apenas um caso, reconhecido por ambos os tradutores. Trata-se do segmento “Only relatives or creditors, ever ring in that Wagnerian manner” (1993: 20), traduzido por AP (1960: 24-25) e JL (2003: 291) como segue: “Só parentes ou credores é que tocam deste modo wagneriano. Perde-se a menção velada a “Ring of the Niebelungen”.

4.2.3 A tradução de nomes próprios

Continuando com a análise comparada das duas traduções, gostaríamos de nos referir aos nomes das personagens e à opção de os traduzir ou não. É necessário dizer não existir uma posição unânime quanto a esta questão. Falando dos nomes próprios, Nord escreve que “in a literary text it is often not appropriate to use substitutions”.

Já Peter Newmark⁵⁰ aceita a tradução de nomes próprios que, a nível da LP, tenham um qualquer sentido conotativo, como acontece com os nomes de muitas das personagens dos livros de Charles Dickens. Contudo, quando se trata de obras já bem conhecidas do público, Newmark aconselha a que não se faça a tradução.

⁵⁰ Cf. 1995: 70-72.

António Pedro opta por traduzir dois nomes, a saber: ‘John’ que traduz por João e ‘Cecily’ que traduz por Cecília, mantendo os outros nomes inalterados. A nossa opinião é que os nomes se devem manter inalterados, já que não é possível proceder à tradução de todos, mesmo que alguns tenham uma forte carga conotativa, podendo ser analisados à luz do que Freud designa por “condensation with substitute formation”:

- *Moncrieff*, sobrenome de *Algernon* pode ser interpretado como: ‘mon (FR) + crieff’, i.e., a minha árvore. Lembremo-nos que Cecily conhece o “seu” *Ernest* “under a large yew tree” (1993: P. 11);
- Cardew pode ser interpretado, em nossa opinião de duas formas: ‘to card + due’, i.e., exigir a uma pessoa que mostre a sua identidade em dívida ou ‘card (an amusing person) + yew an evergreen tree with poisonous needles’;
- Worthing, o sobrenome de John, pode ser entendido como ‘worth + thing’, i.e., coisa de valor, de importância.
- Chasuble, o sobrenome do reverendo, significa a veste litúrgica que o sacerdote usa sobre a alva e a estola de celebração da missa, a que se dá o nome de casula. Caso traduzíssemos o nome por Reverendo Casula, creio que pouca gente se aperceberia do jogo de palavras;
- Lane, o criado de Algernon, pode ser interpretado como ‘linha divisória’ entre a vida real de Algernon e a sua face oculta, i.e., o seu amigo fictício Bunbury;
- Bracknell é o nome do parque, em que, no início do mês de Outubro de 1982, Wilde se encontra, pela primeira vez, com a mãe de Douglas⁵¹;
- Merriman, o criado de John Worthing, pode significar homem feliz se olharmos aos elementos constitutivos do nome (merry + man);
- Prism – prisma, entendido no âmbito da óptica, i.e., enquanto “piece of transparent glass or crystal with triangular bases (used to separate light into the colors of the spectrum)”⁵². De facto, Miss Prism, a governanta, é como uma refacção da sociedade

⁵¹ Vide subcapítulo 4.1.5, p. 33.

⁵² Cf. Babylon Online.

vitoriana da época, i.e., uma mulher que parece pretender, de certo modo, defender os direitos da mulher, com princípios aparentemente muito rígidos, sem compaixão e demonstradora da cultura mediana de um lar da classe média, onde as ‘gaffes’ e as ‘falhas’ em termos de conhecimento intelectual são uma constante, como teremos oportunidade de ver.

Outro personagem inexistente é Bunbury. Wilde cria esta figura inexistente, criando vários neologismos a partir deste sobrenome: ‘to bunbury’⁵³, ‘Bunburying’⁵⁴, ‘Bunburyist’⁵⁵. As conotações que o nome contém são, parece-nos, as seguintes: ‘Bum’ que, segundo o dicionário monolingue por nós utilizado, significa ‘a lazy person who does nothing for other people or society’ e ‘to bury’, que, a nosso ver, pode ter vários sentidos, i.e., o de ‘camuflagem, máscara do valdevinos’ ou, caso se dê ênfase ao primeiro significado, ‘enterrar’, o de desdobramento do ‘eu’ que podemos a qualquer momento ‘fazer explodir’⁵⁶ ou ‘matar’⁵⁷, para parafrasear o próprio Wilde. Por outro lado, há quem como Kinderd, considere que Bunbury significaria uma espécie de redefinição do conceito de inocência:

For him [innocence] did not evoke a cloistered inexperience, such as Cecily's, but its very opposite – an openness to experience to be achieved through Bunburying. Innocence was not some precious commodity lost in a careless half-hour at the age of eighteen: rather it was an attribute which people either possessed or lacked, and those who had it almost never lost it. His Bunburyists might immerse themselves in all kinds of questionable activity and yet emerge with a kind of indestructible innocence, open to experience, while on the other end of the spectrum could be found the Miss Prisms, who preached inexperience as a virtue because their minds really were closed and corrupt, incapable of growth or development. ‘In

⁵³ Traduzido por AP por bumburiar e por JL por bumburizar. Achemos a solução dada por AP mais interessante, em termos de sonoridade.

⁵⁴ Traduzido por AP e por JL como “Bumburismo”.

⁵⁵ Traduzido por ambos com recurso ao neologismo “Bumburista”.

⁵⁶ “A.: Bunbury? Oh, he was quite exploded.”

⁵⁷ “A.: Oh, I killed Bunbury this afternoon” (1993: 62).

England', wrote Wilde, 'everybody who is incapable of learning has taken to teaching' (...)

(2009: 282)

Ambos os tradutores optam por criar neologismos a partir do sobrenome Bunbury e não a partir de uma palavra portuguesa com sentido aproximado, como por exemplo: o Sr. Valdevinos, Valdevinismo e Vadevinista ou o Sr. Marialva, marialvar, etc. Claro que haveria lugar a uma perda, mas talvez o sentido fosse captado de forma mais rápida. Por outro lado, mantendo a palavra original e criando neologismos a partir da mesma, o tradutor dá maior liberdade ao leitor ou espectador de entender o sentido do termo a partir quer do co-texto quer dos elementos extratextuais de contextualização.

4.2.4 O léxico

Este texto obriga a consultas no campo dos idiomatismos, de modo a encontrar uma boa solução tradutiva, que mantenha todo o efeito humorístico, sempre que este esteja presente. Vejamos os seguintes exemplos:

- JW: Oh, Gwendolen is right as a trivet. (Wilde, 1993: 28)

A Gwendolen portou-se lindamente. (JL, 2003: 301)

Não, a Gwendolen portou-se lindamente. (AP, 1960: 36)

Sugestão: A Gwendolen mantém-se firme como uma rocha.

- CC: A Maréchal Niel? (Wilde, 1993: 38)
 - Uma Marechal Niel? 312 (JL, 2003: 312)
 - Uma marechal Niel? (AP, 1960: 49)

Comentário: Trata-se de um tipo de rosa amarela.

Sugestão: – Uma rosa amarela? (Tanto mais, que a resposta irá ser, “Não, preferia uma cor-de-rosa”).

Noutros casos a pesquisa tem de ser levada a cabo a nível histórico e, sobretudo, mitológico, de modo a melhor poder avaliar as soluções tradutivas que nos são propostas e assim verificar se o efeito humorístico se mantém, ou não, no TC. Como sabemos, Wilde não perdia nenhuma oportunidade para introduzir, nas suas peças, sinais da sua formação latinista e helenista. Eis alguns exemplos:

- JW: Never met such a Gorgon... I don't know really what a Gorgon is like, but I am quite sure that Lady Bracknell is one. (Wilde, 1993: 28)

Nunca encontrei uma Górgona assim... Não sei bem ao certo como é uma Górgona, mas tenho a certeza que Lady Bracknell é uma delas. (JL, 2003: 301)

Não sei bem ao certo como é uma Górgona, mas tenho a certeza que Lady Bracknell é uma Górgona. (AP, 1960: 36).

Comentário: As Górgonas, em número de três, eram mulheres aladas. Tinham aspecto apavorante, com dentes enormes e serpentes ao pescoço⁵⁸.

Sugestão: Nunca encontrei uma Górgona deste calibre... Não sei exactamente o que seja uma Górgona, mas que Lady Bracknell o é, não tenho dúvidas.

- MP: Egeria? My name is Laetitia, Doctor.

Egeria⁵⁹? Eu chamo-me Lætítia. 310

Egeria? Eu chamo-me Letícia, senhor doutor. 46

Comentário: Egéria era uma das Camenas (ninfas), que inspirou e guiou Numa, sucessor de Rómulo. Remetemos para o texto de Kirderd por nós citado supra (p. 51), em que este nos chama a atenção para a opinião de Wilde sobre a educação inglesa na época vitoriana, i.e., para a falta de conhecimentos das preceptoras.

⁵⁸ Informação retirada do dicionário online Babylon.

⁵⁹ A forma correcta em português é Egéria.

Sugestão: Egéria? Mas o meu nome é Letícia, Doutor!

- Over-dressed (Wilde, 1993: 43)
(...) se exagero no vestuário (JL, 2003: 320)
(...) esmerar-se no vestuário (AP, 1960: 58)

Comentário: Consideramos “exagerar no vestuário” a melhor forma de traduzir ‘over-dressed’.

- Oxonian (Wilde, 1993: 65)
Ele andou em Oxford. (JL, 2003: 344)
Ele andou na Faculdade de Direito. (AP, 1960: 85)

Comentário: A tradução correcta é “ele estudou em Oxford”, pelo que não entendemos bem o propósito de AP ao traduzir por Faculdade de Direito, embora a razão possa bem residir no facto de o encenador desejar adaptar a tradução a uma realidade mais próxima da portuguesa.

A finalizar, gostaríamos de integrar aqui o caso da (mal)formação de palavras de raiz grega que criam o risível por condensação, de que nos fala Freud (2003: 12). É o caso de:

- A misanthrope I can understand – a womanthrope⁶⁰, never! (Wilde, 1993: 38).

Um misanthropo ainda posso compreender. Um feminantropo, nunca! (JL, 2003: 313).

Querer isolar-se do mundo ainda se percebe, mas viver isolado de mulher é que é incompreensível. (AP, 1960: 50)

⁶⁰ Estamos aqui perante um dislate filológico, como bem refere JL, em nota de rodapé, já que a formação não segue as regras, i.e., ‘mis+antropo’ deriva do verbo grego ‘odiar’ + antropo (ser humano, humanidade). Assim, aquele que odeia as mulheres é misógino e não feminantropo. Com isto, Wilde pretende pôr em relevo o pretensiosismo pedagógico da preceptora.

Comentário: Consideramos, pela economia de palavras e pela correcção da tradução, a solução de JL muito mais eficaz em termos humorísticos, embora seja provável que AP tenha querido com a sua tradução aproximar mais a peça do espectador português.

4.2.5 Witticisms

As peças de Oscar Wilde tornaram-se famosas pelo seus ditos espirituosos, pela sua visão espirituosamente cínica da sociedade do seu tempo e das atitudes do ser humano em geral.

O cómico subtil que as caracteriza não resulta, na maioria dos casos do duplo sentido de palavras, mas de ditos curtos⁶¹, com os quais ele tornava a sociedade vitoriana *risível* aos olhos do leitor ou espectador. O significado da frase parece girar, deformando-se.

Normalmente, os ditos wilderianos começam com expressões tais como: “I do not approve of anything” ou “It is always painful”. Vejamos dois exemplos:

- LB: I do not approve of anything that tampers with natural ignorance. Ignorance is like a delicate exotic fruit: touch it and the bloom is gone. (Wilde, 1993: 26).

Não aprovo o que colida com a ignorância natural. A ignorância é como um delicado fruto exótico, toca-se e lá se vai o viço. (JL, 2003: 298).

Não aprovo o que possa ofender a ignorância natural. A ignorância é como um delicado fruto exótico. Toca-se-lhe e perde o viço. (AP, 1960: 32).

Comentário: Aqui o cómico resulta da comparação da ignorância com um fruto exótico delicado, desafiando o ponto de vista normal de que a ignorância não é algo a desejar. Há na frase algo de paradoxal que quebra o princípio de cooperação, embora, aparentemente, os interlocutores falem como se tais afirmações fossem absolutamente normais.

⁶¹ Normalmente designados em inglês por *one-liners*.

Sugestão: Não aprovo seja lá o que for que interfira com a ignorância natural. A ignorância é como um fruto exótico delicado: tocas-lhe e lá se vai a beleza.

- CC: It is always painful to part from people whom one has known for a very brief space of time. The absence of old friends one can endure with equanimity. But even a momentary separation from anyone to whom one has been introduced is almost unbearable. (Wilde, 1993: 44)

É sempre doloroso separarmo-nos das pessoas que conhecemos em tão pouco espaço de tempo. Podemos muito bem suportar a ausência dos velhos amigos. Mas até a separação momentânea de uma pessoa a quem acabamos de ser apresentados é quase incomportável. (JL, 2003: 320).

É sempre doloroso separarmo-nos das pessoas que conhecemos há pouco tempo. Pode-se bem suportar a ausência dos velhos amigos. Mas até a separação momentânea de uma pessoa a quem acabamos de ser apresentados é muito desagradável. (AP, 1960: 58).

Comentário: Estamos, mais uma vez, perante uma afirmação que vai contra o normalmente aceite, i.e., normalmente sofremos quando temos de nos separar de velhos amigos e não quando nos temos de separar de novos conhecidos. Subentende-se a curiosidade de tudo quanto é novo para quem é jovem.

Sugestão: É sempre difícil separarmo-nos das pessoas que conhecemos há pouco tempo. A ausência de velhos amigos suporta-se sem sobressaltos. Já a separação, por mínima que seja, de quem acabamos de conhecer, é insuportável.

Por vezes, movendo ligeiramente a formulação da frase, normalmente um *cliché*, o texto desenvolve-se num sentido completamente inesperado para o leitor/espectador. Vejamos:

- AM: 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, 1993: 19).

É deveras escandaloso o número de mulheres que fazem namoro aos seus maridos. Parece tão mal. É simplesmente lavar a roupa limpa em público. (JL, 2003: 290).

Torna-se escandaloso o número de mulheres que fazem olhinhos aos maridos. Parece mal! É como lavar a roupa lavada em público. (AP, 1960: 23-24).

Comentário: Neste caso, Wilde pega no *cliché* “lavar roupa suja na praça pública” e, substituindo “dirty” por “clean”, provoca no leitor/espectador uma reacção inesperada. Achamos ambas as traduções razoáveis, embora preferíssemos “namorar” a “fazer namoro” ou “flertar” em lugar de “fazer olhinhos”.

- LB: He has nothing, but he looks everything. (Wilde, 1993: 64)
 - Não tem nada, mas é um rapaz distintíssimo (JL, 2003: 344)
 - Não tem nada, não sabe nada, mas é um rapaz distintíssimo. (AP, 1960: 84).

Comentário: Mais uma vez o inesperado resultante do contraste. Não se espera de alguém que nada tem que pareça tudo.

Sugestão: Ele não tem nada, mas aparenta ter tudo.

- AM: The truth is rarely pure and never simple. Modern life would be very tedious if it were either, and modern literature a complete impossibility⁶². (Wilde, 1993:18-19)
 - A verdade é raras vezes pura e nunca é simples. Muito aborrecida seria a vida moderna se fosse uma coisa ou outra, e a literatura seria uma completa impossibilidade! (JL, 2003: 289).

⁶² Encontra-se aqui subjacente o conceito de arte de Wilde.

– A verdade é raras vezes pura e nunca é simples, meu amigo. Muito aborrecida seria a vida moderna se ela fosse uma coisa ou outra e a literatura seria um impossível. (AP, 1960: 23)

Comentário: É normal usar-se a expressão “a verdade pura e simples”. Ora Wilde joga contrapondo o oposto.

- AM: (...) if one plays good music, people don't listen, and if one plays bad music people don't talk. (Wilde, 1993: 22)

É claro que a música é uma grande dificuldade. Já se sabe, se se toca boa música, ninguém a ouve e se se toca má música, ninguém conversa. (JL, 2003: 294)

(...) embora a escolha da música seja de uma grande dificuldade. Se é boa ninguém a ouve, se é má, ninguém conversa. (AP, 1960: 27).

Comentário: O que aqui acaba por ressaltar é “não se ouve música, seja ela boa ou má”. De novo, o inesperado e a crítica a uma sociedade que “finge” ser culta.

Casos há em que o *risível* nasce de um certo equilíbrio dos elementos semânticos. Seguem-se alguns exemplos:

- MP: The good ended happily, and the bad unhappily. That is what Fiction means. (Wilde, 1993: 34).

Os bons acabam bem e os maus acabam mal. É isto a ficção. (JL, 2003: 309)

Os bons acabavam bem e os maus acabavam mal. A ficção é assim. (AP, 1960: 45).

Comentário: De início parece estarmos perante uma frase normal, até que, de repente, nos apercebemos da deformação semântica, i.e., a frase sugere, de forma cínica, que na vida real os bons acabam mal.

Sugestão: (...). É a isso que se chama ficção.

- CC: In matters of grave importance, style, not sincerity, is the vital thing. (Wilde, 1993: 60).

Não acredito, isso, porém, não afecta a admirável beleza da sua resposta. (JL, 2003: 338).

Em questões de importância é o estilo que é importante, não a sinceridade. (AP, 1960: 78).

Comentário: A noção de “grande importância” parece-nos uma incongruência quando ligada à ideia de “estilo”.

Sugestão: Em questões de grande importância deve prevalecer o estilo não a sinceridade.

Gostaríamos de terminar esta nossa pequena digressão pelos *witticisms*⁶³ com um ditto espirituoso que difere dos anteriores tanto pelo tamanho como pelo estilo, já que Wilde, ao introduzir expressões com ‘at any rate’, ‘whether or not’, ‘seems to me’, sugere ao leitor/espectador que o locutor está a tentar ser o mais preciso possível. O exagero final é absolutamente ridículo, provocando o *Riso* que põe completamente em causa a impressão de autoridade e bom senso iniciais:

- LB: To be born, or at any rate bred, in a hand-bag, whether it had handles or not, seems to me to display a contempt for the ordinary decencies of family life that remind one of the worst excesses of the French Revolution. (Wilde, 1993: 27).

Ter nascido, ou, quem sabe, ter sido criado numa maleta, com asas ou sem asas, parece-me revelar um desprezo pelas vulgares decências da vida familiar, que nos lembra os piores excessos da Revolução Francesa. (JL, 2003: 300)

⁶³ Na opinião de Freud, a principal característica do *witticism* é que “the same words are put to multiple use in it.” (2003: 26).

Ter nascido, ou quem sabe, ter sido criado numa maleta, com ou sem pegas, parece-me revelar um desprezo pela decência habitual da vida familiar que recorda os piores excessos da Revolução Francesa. (AP, 1960: 35).

4.3 Questões de carácter cultural

A este nível creio que é de referir o cariz *British* do texto original. Os textos dramáticos da época a que se refere a obra estudada têm, geralmente, um tom coloquial e uma linguagem mais rebuscada e cuidada. Wilde, em nossa opinião, mantém essas mesmas características, mas, conforme o seu objectivo, vai desafiar o pensamento e o bom senso dos seus leitores / espectadores, fazendo uma crítica da alta sociedade inglesa da sua época que só aparentemente é suave. E dizemos “aparentemente suave”, pois no Portugal dos anos 50-60, como já vimos no Quadro que apresentamos em 4.2.2, por vezes, os tradutores, sobretudo de obras com possibilidade de serem representadas, tinham muito cuidado na formulação da crítica wildeana para português, na medida em que qualquer espectáculo tinha de ser sancionado pelo SNI⁶⁴. Por exemplo há uma afirmação de Cecily Cardew que não é traduzida por nenhum dos autores, cremos por recearem que viesse a ser “rasurada”: “I don’t quite like women who are interested in philanthropic work.” (Wilde, 1993: 48). É que, em Portugal, era de bom-tom as senhoras da alta sociedade ocuparem-se de acções de caridade.

Por outro lado, já vimos que particularmente António Pedro dá muita atenção à tradução de alguns comentários e diálogos, tentando dar-lhes um tom mais português, já que poderiam não ser culturalmente perceptíveis para o leitor ou espectador.

Dado tratar-se de uma peça de teatro, é muito natural que o tradutor pese com mais cuidado as suas escolhas tradutivas em função de uma reflexão prévia sobre os padrões de aceitabilidade textual da comunidade linguística de chegada.

⁶⁴ Abreviatura de “Serviço Nacional de Informação”. As funções deste serviço era “cuidar” dos meios de comunicação e das artes do Espectáculo.

5. CONCLUSÕES

Terminada a análise desta obra de Oscar Wilde concluímos, com Bergson que o cómico de situação é sobretudo utilizado na comédia ligeira, a que em França se dá o nome de *vaudeville* e a que Freud dá o nome de “comedy of imitation” (Freud, 2003 : 201), reveladora da presença de um “psychical automatism” (Ibid.), que Bergson atribui, sobretudo, ao que de mecânico há na vida. Já na alta comédia, o *risível* resulta mais do ‘cómico de palavras’.

Embora a peça de Wilde se enquadre no que designaríamos por “alta comédia”, seguindo a classificação bergsoniana, podemos distinguir nela “o cómico de situação”, como quando Lady Bracknell puxa de um bloco de notas e de um lápis quando interroga Jack sobre a sua fortuna e a sua família. Também é possível distinguir o cómico de carácter (a preceptora, o padre, a aristocrata vitoriana, etc.).

Enquanto fundamento teórico, achamos a obra de Bergson mais útil, na medida em que se encontra estruturada de uma forma mais clara do que a obra de Freud, cujo maior contributo é o de tentar dar uma resposta para as questões do foro psíquico: por que rimos? O que nos predispõe para rir ou fazer rir? Claro que poderíamos especular sobre as razões do foro do inconsciente que levam Wilde a jogar com as palavras e o leitor / espectador a rir. Pensamos, contudo, que essas são questões que extravasam as competências de um tradutor.

Parece-nos igualmente poder afirmar que esta análise vem confirmar muitos dos aspectos considerados por nós *a priori*, nomeadamente que:

- O *Humor* é algo de carácter pontual, situacional, ou discursivo, que nos faz rir ou sorrir;
- Que o *Riso* só tem carácter eminentemente social;
- Um facto, situação ou *tipo* é tanto mais risível, quanto maior for a ambiguidade, intencionalidade, intertextualidade e incongruência;

- O Humor é transversal a todas as idades e culturas, desde que, no acto tradutivo, se tenham em atenção as diferenças culturais. É por isso que os encenadores recorrem com frequência à adaptação de modo a provocar o *Riso*.

Outra conclusão a que chegámos é que, embora os textos dramáticos devam ser tratados com o mesmo rigor que qualquer outra obra literária, ele apresenta características que devem ser tomadas em linha de conta no acto tradutivo, a saber: sonoridade, tonalidade, facilidade de dicção, fluidez textual.

Relativamente às traduções em apreço, somos de opinião que António Pedro deveria já conhecer a tradução de Januário Leite, tendo, por isso, cremos, sido influenciado por muitas das suas escolhas tradutivas, embora a sua tradução denote uma maior preocupação em relação ao eventual espectador da peça. Há, em António Pedro, um cuidado em *reviver* e *recriar* o texto numa perspectiva ‘target-oriented’.

Por fim, concluímos ainda que uma qualquer tradução nos dirige sempre para um certo tipo de leitura da obra original, daí que as diferentes traduções de uma mesma obra se completem entre si, porque nos levam a olhar o original de diferentes modos, como acontece com as traduções por nós analisadas.

6. BIBLIOGRAFIA

a) Textos

Oscar Wilde, *The Importance of Being Earnest* (1ª Ed.: 1899), ed. Prestwick House, Clayton, Delaware, 1993.

Oscar Wilde, *Quanto Importa ser Leal*, tradução de António Pedro (1960), Porto, Imprensa Social.

Oscar Wilde, *A Importância de Ser Earnest e Outras Peças*⁶⁵, tradução de Januário Leite (2003), Lisboa, Relógio D'Água.

Oscar Wilde (1998), *Wit and Wisdom: A Book of Quotations*, New York, Dover Thrift Editions.

Oscar Wilde (1973), *La Ballade de la geôle de Reading / De Profundis*, Paris, Le Livre de Poche.

b) Bibliografia crítica sobre Oscar Wilde

Brown, J. P. (1999), *Cosmopolitan criticism*, Charlottesville & London, University Press of Virginia.

Ellmann, Richard (1988), *Oscar Wilde*, New York, First Vintage Books Editions.

Gagnier, Regenia (2009), "Wilde and the Victorians", in Peter Raby (ed.) *Oscar Wilde*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 18-33.

Holland, Merlin (2009), "Biography and the art of lying", in Peter Raby (ed.) *Oscar Wilde*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 3-17.

Jackson, Russell (2009), "The Importance of Being Earnest", in Peter Raby (ed.) *Oscar Wilde*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 161-177.

Kiberd, Declan (2009), "Oscar Wilde: the resurgence of lying", in Peter Raby, *Oscar Wilde*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 276-294.

⁶⁵ Na 1ª Edição, pela Editora Portugalá, da tradução desta peça por Januário Leite, o título da peça em análise era "A Importância de Ser Severo".

c) Bibliografia sobre o Riso

Bakhtin, M. (1984), *Rabelais and His World*, Indianapolis, Indiana University Press.

Bergson, Henri (1991), *O Riso – Ensaio sobre a significação do cómico*, Lisboa, Relógio D'Água.

Bragança; Nuno (1971), *A Noite e o Riso*, Lisboa Moræes Editores.

Freud, S. (2003), *The Joke and Its Relation to the Unconscious*, London Penguin Classics.

Ross, Alison (2005), *The Language of Humour*, London and New York, Routledge.

d) Bibliografia sobre História, Literatura e Tradução

Baldick, Chris (2008), *Dictionary of Literary Terms*, Oxford, Oxford University Press.

Dreyfus, François George *et al.* (1996), *História Geral da Europa*, Vol. 3, Lisboa, Publicações Europa-América, Lda.

Eco, Umberto (2005), *Dizer Quase a Mesma Coisa Sobre a Tradução*, Lisboa: Difel.

Guimarães, M. H. (2004), “A Tradução para Teatro”, in *Polissema – Revista de Letras do Iscap*, nº 4, pp. 55-64.

Hawthorn, Jeremy (2000), *A Glossary of Contemporary Literary Theory*, London, Hodder Education.

Newmark, Peter (1995), *Approaches to Translation*, New York, Phoenix ELT.

Nord, Christiane (2005), *Text Analysis in Translation*, Amsterdam/New York, Rodopi.

Smith, Adam (2003), *The Wealth of the Nations*, New York, Bantam Books.

e) Dicionários

Oxford Advanced Learner's Dictionary, 7th Edition.

Babylon Online Dictionaries.

7. ANEXOS