

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
CURSO DE TRADUÇÃO

VICTOR MARIOTTO PALMA



O JOVEM REI, DE OSCAR WILDE, E SUAS TRADUÇÕES PARA O PORTUGUÊS:
PERÍODOS COMPOSTOS E ARCAÍSMOS

Tradução
Translation

UBERLÂNDIA

2018

VICTOR MARIOTTO PALMA

O JOVEM REI, DE OSCAR WILDE, E SUAS TRADUÇÕES PARA O PORTUGUÊS:
PERÍODOS COMPOSTOS E ARCAÍSMOS

Monografia apresentada ao Curso de Tradução do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Tradução.

Orientador: Prof. Dr. Stéfano Paschoal.

UBERLÂNDIA
2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

P171j
2018 Palma, Victor Mariotto, 1981-
O *Jovem Rei*, de Oscar Wilde, e suas traduções para o português:
períodos compostos e arcaísmos / Victor Mariotto Palma. - 2018.
82 f. : il.

Orientador: Stéfano Paschoal.
Trabalho de conclusão de curso (Bacharel em Tradução) -
Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de Letras e Linguística.

Inclui bibliografia.

1. Linguística. 2. Tradução e interpretação. 3. Literatura. 4. Contos.
5. Gramática comparada e geral - Sintaxe. 6. Lexicografia.
7. Literatura - Reino Unido - Séc. XIX. I. Paschoal, Stéfano, 1974-.
II. Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de Letras e Linguística.
III. Título.

CDU: 801

O JOVEM REI, DE OSCAR WILDE, E SUAS TRADUÇÕES PARA O PORTUGUÊS:
PERÍODOS COMPOSTOS E ARCAÍSMOS

Monografia apresentada ao Curso de Tradução do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Tradução.

Orientador: Prof. Dr. Stéfano Paschoal.

Uberlândia, 3 de julho de 2018.

Prof. Dr. Stéfano Paschoal/UFU
Orientador

Profa. Dra. Marileide Dias Esqueda/UFU
Membro

Profa. Dra. Joana Luiza Muylaert de Araújo/UFU
Membro

“Um artista não reconhece outro tipo de beleza senão o que lhe sugere seu próprio temperamento.” (WILDE, 1961, p. 1328).

RESUMO

A tradução de textos literários é uma das atividades tradutórias mais tradicionais e mais praticadas hoje em dia e, no entanto, sobejam os problemas e as dificuldades inerentes à atividade e ao próprio texto literário, muitos complexos, alguns considerados insolúveis. Todo texto literário, em geral, impõe ao tradutor desafios que, longe de serem resolvidos simplesmente com dicionários e gramáticas, exigem apurada sensibilidade estética para recuperar não somente sua mensagem, mas também a letra, o lirismo e o estilo do autor, entre os incontáveis aspectos que perpassam e se entrecruzam na tessitura de uma obra de arte. Considerando-se a árdua tarefa do tradutor de textos literários, a presente pesquisa, fundamentada nos pressupostos da pesquisa qualitativa de cunho descritivo, investiga o modo como dez traduções para o português brasileiro do conto *O jovem rei*, de Oscar Wilde, lidam com duas características formais próprias do estilo do escritor irlandês vitoriano, a saber: os períodos compostos e as formas arcaizantes presentes no conto. Com base na análise desses aspectos e à luz de teorias clássicas dos Estudos da Tradução, identificou-se o método de tradução mais recorrente e desenvolveu-se uma reflexão crítica acerca dos problemas de tradução de textos literários. Os resultados mostram que a tradução literária tende a produzir obras mais próximas do original.

Palavras-chave: Estudos da Tradução. Literatura. Era Vitoriana. Contos. Análise Tradutória. Sintaxe. Léxico.

ABSTRACT

Although literary translation is one of the most traditional and most practiced translation activities nowadays, there are still plenty of problems and difficulties related to the activity and to literary texts, some of them are complex, some are unsolvable. Literary text overall raises challenges that dictionaries and grammar books cannot help to solve and demands a keen aesthetic sensitivity in retrieving not only the message, but also the author's formal aspects, lyricism and style, as well as a host of aspects that pass by and cross mutually in the structure of a piece of art. Considering the hard work of literary translator and using the principles of qualitative and descriptive research, we investigate how ten translations to Brazilian Portuguese of *The young king*, by Oscar Wilde, deal with two formal features typical to the style of the Irish Victorian writer, i.e., the long complex sentences and archaic words. Based upon the analysis of those features and according to the classical theories of Translation Studies, we identified the most recurrent translation method and developed a critical thought about the problems involved in literary translation. Result shows that literary translation tends to produce more literal translations.

Keywords: Translation Studies. Literature. Victorian Era. Short stories. Translation analysis. Syntax. Vocabulary.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Frontispício da edição de 1891 de <i>Uma casa de romãs</i>	26
Figura 2 – Abertura do conto <i>O jovem rei</i>	31
Quadro 1 – Comparação da pontuação entre as traduções de <i>O jovem rei</i>	36
Quadro 2 – Comparação das orações no trecho 2 de <i>O jovem rei</i>	38
Quadro 3 – Recorrências de <i>body</i> e <i>grave</i> no trecho 2 de <i>O jovem rei</i>	40
Quadro 4 – Comparação entre <i>relative clauses</i> e suas traduções	42
Quadro 5 – Recursos utilizados na recuperação do paralelismo sintático.....	43
Quadro 6 – Inflexões do pronome de segunda pessoa <i>thou</i>	50
Quadro 7 – Relação entre os pronomes <i>thou</i> , <i>your</i> e <i>thy</i> e suas traduções	51
Quadro 8 – Traduções de <i>raiment</i> e <i>beseem</i>	54

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
2	A TRADUÇÃO LITERÁRIA.....	12
2.1	O texto literário	12
2.2	Tradução de texto literário.....	13
2.3	Problemas de tradução de textos literários.....	15
3	OSCAR WILDE	18
3.1	Era Vitoriana.....	19
3.2	Esteticismo	22
3.3	Uma casa de romãs.....	24
3.4	O jovem rei.....	27
3.5	Composição do <i>corpus</i> de análise.....	29
4	TRADUÇÕES DE O JOVEM REI.....	32
4.1	Períodos compostos	32
4.1.1	<i>Trecho 1</i>	32
4.1.2	<i>Trecho 2</i>	35
4.1.3	<i>Trecho 3</i>	44
4.2	Formas arcaizantes	46
4.2.1	<i>Thou e o conjunto pronominal</i>	49
4.2.2	<i>Raiment e o léxico das roupas</i>	53
4.2.3	<i>Traffic e cognatos.....</i>	55
4.3	Método tradutório recorrente.....	57
5	CONCLUSÃO	58
	REFERÊNCIAS.....	61
	APÊNDICE A – QUADROS COMPARATIVOS	66
	ANEXO A – THE YOUNG KING.....	72

1 INTRODUÇÃO

Embora a tradução de textos literários seja uma das – senão *a* – atividades tradutórias mais tradicionais e mais praticadas, sobejam os problemas e as dificuldades inerentes à atividade e ao próprio texto literário, muitos complexos, alguns considerados insolúveis. Todo texto literário, em geral, impõe ao tradutor desafios que, longe de serem resolvidos simplesmente com dicionários e gramáticas, exigem apurada sensibilidade estética para recuperar não somente sua mensagem, mas também a letra, o lirismo e o estilo do autor, entre os incontáveis aspectos que perpassam e se entrecruzam na tessitura de uma obra de arte. Ádua, assim, é a tarefa do tradutor de textos literários. Por isso, muitos são os teóricos que já se debruçaram sobre a questão, propondo diversas abordagens à tradução de textos literários.

Nesse contexto de desafio, nossa pesquisa aventura-se pela obra literária do irlandês Oscar Wilde para entender, no caso particular, a problemática que envolve a tradução de textos literários. A produção de Oscar Wilde não facilita a tarefa do tradutor de língua portuguesa, seja pela distância do contexto histórico-social que possibilitou a criação de obras como *O fantasma de Canterville*, *O príncipe feliz*, *O retrato de Dorian Gray* e *A importância de ser prudente*,¹ seja pelas características literárias do irlandês, fortemente influenciado pelo Esteticismo, movimento artístico europeu do século XIX que enfatizava os valores estéticos acima de qualquer propósito prático que a arte pudesse exercer.

Nossa pesquisa objetiva investigar se as traduções para o português brasileiro do conto wildiano *O jovem rei* mantêm, ainda que minimamente, as características próprias do estilo do escritor irlandês. Especificamente, buscamos saber como as traduções para a variante brasileira da língua portuguesa lidam com os períodos longos no texto de Wilde; identificamos o tratamento tradutório dispensado às formas arcaizantes presentes no texto de Wilde e o método de tradução mais recorrente; e desenvolvemos reflexão crítica acerca dos problemas de tradução de textos literários.

A metodologia adotada nesta pesquisa fundamenta-se nos pressupostos da pesquisa qualitativa de cunho comparativo-descritivo: objetivamos aqui comparar e descrever como as traduções para o português brasileiro lidam com alguns aspectos literários do conto *O jovem rei*, de Oscar Wilde, originalmente publicado em 1888 no Reino Unido. Os critérios que orientaram a escolha do conto foram de duas ordens: objetivamente, depois de lidos outros contos e pesados vários aspectos, entre linguísticos, literários e tradutórios, elegemos esse conto

¹ Todos os títulos de obras de Oscar Wilde em português, cujo tradutor não foi mencionado, referem-se a traduções de Oscar Mendes.

devido à sua brevidade em relação a outras obras wildianas, à sua representatividade em relação à produção de Wilde, às suas características estetas e com uma alternativa ao conto mais conhecido do autor, *O príncipe feliz*; subjetivamente, o conto nos encantou e cativou em toda sua delicadeza estética, nas poderosas metáforas e no *happy end*. Utilizamos, como referência para o texto original, a versão digitalizada da primeira edição de *Uma casa de romãs* (1891), em inglês, disponibilizada gratuitamente no portal Internet Archive.² No entanto, as edições dos contos completos de Wilde publicadas pela Penguin e pela Oxford, forneceram-nos valiosas anotações sobre aspectos linguísticos.

Posteriormente, procuramos em bases de dados pesquisas acadêmicas sobre Wilde, em geral, e *Uma casa de romãs* e *O jovem rei*, em particular. Dentre as referências encontradas, Ruffini (2015) elenca nove traduções do conto para o português brasileiro publicadas entre os anos de 1961 e 2006 – em alguns casos, conseguimos uma edição diferentes daquelas mencionadas por ela. Tal lista ensejou uma nova busca, dessa vez em bibliotecas e livrarias, para aquisição e cópias. Além daquelas nove traduções, localizamos ainda a de Brenno Silveira, mediante pesquisa pelo nome do autor irlandês no catálogo virtual internacional WorldCat³. Eis as edições que compõem o nosso *corpus* de análise:

- a) WILDE, Oscar. **Obra completa**. Organizada, traduzida e anotada por Oscar Mendes. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1961. 1470 p.
- b) WILDE, Oscar. **O jovem rei**. Tradução especial para o “Clube do Livro” e nota explicativa de José Maria Machado. São Paulo: Clube do Livro, 1963. 143 p.
- c) WILDE, Oscar. **Os melhores contos de Oscar Wilde**. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Círculo do Livro, 1991. 183p.
- d) WILDE, Oscar. **O príncipe feliz e outros contos**. Tradução de Paulo Mendes Campos. São Paulo: Tecnoprint, 1970. 165 p.
- e) WILDE, Oscar. **Histórias de fadas**. Tradução de Bárbara Eliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992. 175 p. (Clássicos Nova Fronteira).
- f) WILDE, Oscar. **O jovem rei e outras histórias**. Tradução de Marcos Bagno. São Paulo: Ática, 2005. 148 p. (Eu leio).
- g) WILDE, Oscar. **Contos Completos**. Prefácio, tradução e notas Luciana Salgado. 2. ed. São Paulo: Landmark, 2006. 255 p.
- h) WILDE, Oscar. **O jovem rei**. Adaptação de Ana Carolina Vieira Rodriguez. São Paulo: Rideel, 2006. 30 p.

² Disponível em: <https://archive.org/details/houseofpomegrana00wild>.

³ Disponível em: <http://www.worldcat.org>.

- i) WILDE, Oscar. **Contos e novelas de Oscar Wilde**. Tradução de Brenno Silveira. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. 236 p.
- j) WILDE, Oscar. **O fantasma de Canterville e outras histórias**. Tradução de Beatriz Viégas-Faria et al. Porto Alegre: L&PM, 2011. 208 p.

A partir dessa lista, dois dos livros com as referidas traduções foram encontrados na biblioteca da Universidade Federal de Uberlândia, aos quais o pesquisador teve acesso direto e sem custo. Os demais foram identificados em bibliotecas da Universidade Federal de Minas Gerais, da Universidade de São Paulo, da Universidade Estadual Paulista e da Universidade Estadual de Campinas e adquiridos por meio do programa Comut⁴ mediante pagamento das taxas relativas ao sistema de comutação bibliográfica.

De modo a facilitar a recuperação de dados e localização dos termos e trechos de interesse e possibilitar uma leitura estatística, todas as traduções foram convertidas em texto editável por meio do reconhecimento ótico de caracteres (OCR) integrado ao Adobe Acrobat Pro DC (versão 2015).

De posse de todos os documentos, passamos à leitura e ao estudo do texto original em inglês para situar o conto *O jovem rei* dentro de seu contexto literário e histórico-social. Com base na leitura de textos teóricos, redigimos uma análise que nos serviu de orientação para avaliação das traduções e identificação dos possíveis problemas de tradução, a saber, os longos períodos e arcaísmos.

Posteriormente, com base na leitura dos textos teóricos arrolados na fundamentação teórica, fizemos a leitura completa e o estudo das traduções coletadas, para identificação das principais características das traduções, especialmente em termos de público-alvo almejado, de acordo com as indicações do tradutor ou editor da obra em português, quando disponível.

Em seguida, comparamos os trechos selecionados no texto original e suas respectivas traduções para o estudo das aproximações e distanciamentos, tendo por base o exposto em nosso referencial teórico. Para melhor visualização, os dados foram tabulados.

Nossa pesquisa oferece contribuições não apenas para os Estudos da Tradução, campo em que se insere com maior propriedade, mas também para os Estudos Literários, especialmente no que concerne à literatura e à tradução de textos literários no Brasil.

No campo dos Estudos da Tradução, nossa pesquisa fornece *insights* e subsídios para a tradução de obras literárias e tece considerações outras em relação à tradução de textos literários no par linguístico inglês-português. Do equacionamento de ferramentas de análise textual

⁴ Disponível em: <http://comut.ibict.br/comut>.

contemporâneas e teorias clássicas da tradução de texto literários, surgem novas perspectivas e orientações para o tradutor que deseja trabalhar – ou mesmo já o faz – com obras literárias, na medida em que são inevitáveis questões, por exemplo, sobre a (im)possibilidade de tradução, as relações original-tradução e métodos tradutórios.

Visto que a obra literária é um objeto estético cuja polissemia e plurissignificação constitutivas propiciam múltiplas interpretações e abordagens diversas sempre que se visita um desses objetos, nossa pesquisa fornece contribuições, outrossim, aos Estudos Literários, em geral, na medida em que, para se resolverem questões de tradução literária, é preciso estabelecerem-se conceitos e princípios fundamentais e anteriores ao processo tradutório, como o conceito de literariedade; e aos estudos da obra de Oscar Wilde, em particular, na medida em que insufla novos ares à obra do escritor irlandês.

Será comum ao leitor deste trabalho encontrar termos que remetem à ideia de perda e recuperação na tradução, bem como proximidade e distância do texto original. Reconhecemos que estes termos não têm sido usados nos Estudos da Tradução, devido ao desenvolvimento da concepção de “tradução”. Por essa razão, acreditamos ser necessário esclarecer que os parâmetros das análises contidas neste trabalho – a saber, calcadas na base dos métodos propostos por Schleiermacher (2010) – permitem e, aliás, exigem o uso desses termos.

2 A TRADUÇÃO LITERÁRIA

Os desafios com que se deparam aqueles que empreendem a árdua tarefa de traduzir obras literárias já somam um longo percurso histórico e constituem ainda uma questão em aberto no veio dos Estudos da Tradução. Avulta o número de estudiosos que se dedicam a compreender e descrever o fenômeno da tradução de textos literários; outros prescrevem um método tradutório que consideram mais eficaz para o tratamento do texto literário; outros, ainda, pensam técnicas e estratégias para se avaliarem traduções de textos literários.

Um dos mais célebres trabalhos é, sem dúvida, o ensaio de Friedrich Schleiermacher, proferido na Academia Real de Ciências em Berlim no ano de 1813, *Sobre os diferentes métodos de tradução*. Entre os autores clássicos dos Estudos da Tradução, arrolam-se ainda Johann Wolfgang von Goethe, Eugenio Coseriu e Walter Benjamin. Contemporaneamente, podemos citar Valentin García Yebra e Paulo Henriques Britto. A sistemática da deformação elaborada por Antoine Berman, em consonância com estudos voltados para a crítica da tradução de textos literários (Delille et al. e Katharina Reiss), oferece valiosos subsídios para pesquisas com a nossa. Também as lições de Eugene Nida, embora voltadas especificamente para a tradução do texto bíblico, ajudam-nos a apreender o fenômeno da tradução como um todo e compreender a tradução de textos literários em suas peculiaridades.

2.1 O texto literário

A tradução de textos literários depara-se com problemas que antecedem a atividade tradutória ela mesma e que provêm da dificuldade de se conceituar e caracterizar o texto literário. Termos como *literatura*, *literariedade* e *estilística* ainda carecem de uma definição estática e unívoca até mesmo entre os estudiosos da área, e, segundo Zappone e Wielewicki (2005), qualquer definição de literatura é sempre parcial e relativa a um período histórico que a valide. Assim, não pretendemos aqui fixar algum conceito, mas tão somente granjear subsídios para balizar nossa investigação.

Silva (1979, p. 25) registra a evolução semântica do termo *literatura* em toda a sua polissemia para distinguir o sentido que aqui nos interessa, qual seja, o de “literatura como atividade estética, e, conseqüentemente, como os produtos, as obras daí resultantes”.

Nesse sentido, o texto literário é orientado por qualidades específicas e diferenciais que lhe conferem uma linguagem própria, a *literariedade*. Segundo Silva (1979), a linguagem literária é *tipicamente heterogênea*, ou seja, trata-se de uma confluência de diversos códigos

diferentes entre si e não se resume simplesmente ao linguístico; *conotativa*, visto que o sistema linguístico é conotado por outros códigos, como o retórico, o estilístico, o técnico-literário e o ideológico; e *intertextual*, em que outros discursos, consonantes ou dissonantes, fluem. Em outras palavras, o autor,

além de se situar numa dada tradição linguística – que pode não ser a da língua materna –, se situa numa determinada tradição retórico-estilística, técnico-literária, temático-literária, a que ele pode aderir, que ele pode transformar ou com a qual pode romper (aceitação, transformação e ruptura pressupõem a existência de um código). Ao escrever um texto literário, o autor confronta-se sempre, de modo mais ou menos consciente, em maior ou menor grau, com outros textos literários, que ele nega, deforma ou revitaliza. (SILVA, 1979, p. 34).

Ademais, a linguagem literária circunscreve-se num dado tempo e lugar e, dessa forma, lida com códigos culturais não literários diversos vigentes numa dada época e numa dada sociedade.

De acordo com García Yebra (1983), o texto literário é uma obra de arte que se constrói por meio de palavras, fruto de uma atividade estética. O caráter artístico de uma obra literária emana das relações internas da própria obra literária, em contraste com a linguagem pragmática do dia a dia: a *função poética* orienta a escrita literária e estabelece sua realidade diegética, conferindo ao texto literário seu caráter *conotativo* e *plurissignificativo*.

Tendo em vista a função que um texto pode exercer numa dada época e sociedade, Reiss (2004, p. 163), distingue três tipos textuais, quais sejam, o informativo (*informative type*), o expressivo (*expressive type*) e o operativo (*operative type*). Nesse trinômio textual, a produção literária é fruto do uso expressivo da linguagem e configura-se no que a autora descreve como “a comunicação de conteúdo artisticamente organizado”.

2.2 Tradução de texto literário

De acordo com Schleiermacher, a tradução de texto literário (e de texto científico, em certa medida) é uma atividade criativa, pois trabalha com o produto do espírito humano, por oposição ao ato mecânico do intérprete, cuja atividade, voltada para os negócios, lida com fatos e objetos em maior ou menor medida claros ao entendimento dos falantes envolvidos no ato de comunicação. Para tanto, o tradutor dispõe de dois métodos: “ou bem o tradutor deixa o escritor o mais tranquilo possível e faz com que o leitor vá a seu encontro, ou bem deixa o mais tranquilo possível o leitor e faz com que o escritor vá a seu encontro” (2010, p. 57). Semelhante distinção encontramos em Goethe:

existem duas máximas na tradução: uma exige que o autor de uma nação desconhecida seja trazido até nós, de tal maneira que possamos considerá-lo nosso; a outra, ao contrário, exige de nós, que vamos ao encontro do estrangeiro e nos sujeitemos às suas condições, sua maneira de falar, suas particularidades. (GOETHE, 2010, p. 31).

Essa perspectiva dicotômica foi, posteriormente, recuperada e reinterpretada inúmeras vezes por diversos teóricos, como Venuti (2002), que identifica duas tendências no sistema literário atualmente: a *domesticação*, por meio da qual o texto de partida é completamente adaptado à cultura de chegada e soa como se tivesse sido escrito originalmente na língua de chegada, e a *estrangeirização*, por meio da qual as diferenças linguísticas e culturas do texto de partida são realçadas na tradução.

Similarmente, Jiří Levý (1969 apud NECKEL, 2011) também apresenta uma abordagem dicotômica da tradução. O autor tcheco identifica, por um lado, a possibilidade de uma tradução *ilusionista*, cujo produto se pretende um substituto do texto de partida para seu novo público, que desconhece o idioma em que o original foi escrito. Por outro lado, na tradução *anti-ilusionista*, o tradutor não oferece a seu público uma tradução do texto de partida, mas um comentário da obra.

Britto, por sua vez, propõe uma síntese entre as dicotomias de Schleiermacher, de Venuti e de Levý:

é possível aceitarmos os argumentos em favor de uma tradução que seja estrangeirizante até certo ponto – isto é, que se mantenha próxima do original o bastante para que o leitor tenha consciência de que está lendo uma tradução – e que seja também uma apresentação da obra e não um comentário a ela, no sentido que Levý empresta a esses termos. Eu diria mesmo que uma tradução ideal é precisamente isto: um tanto estrangeirizante, no sentido de Schleiermacher e Venuti, porém ilusionista, nos termos da categorização de Levý. (BRITTO, 2012a, p. 23-24).

Segundo García Yebra, a tradução de textos literários, enquanto uma espécie do *gênero* tradução, refere-se especificamente à atividade tradutória cujo texto de partida é uma obra de literatura e não depende, conceitualmente, de habilidade literária do tradutor: “a tradução não recebe seu caráter específico do talento do tradutor, mas da obra traduzida. Mesmo a tradução de um excelente tradutor não será considerada literária, se ela não tiver por objeto uma obra que pertença à literatura” (GARCÍA YEBRA, 1983, p. 126, tradução nossa). No entanto, tal habilidade – a par da capacidade de compreender minimamente a obra literária – é necessária à prática tradutória, para conferir literariedade ao texto traduzido.

Para Delille et al. (1986), a tradução insere-se num processo de recepção historicamente determinado e, portanto, está sujeita a aspectos históricos e ideológicos e aos interesses literários do tradutor/leitor. Ademais, a tradução de textos literários pressupõe uma profunda apreensão da matriz e a competência na língua materna que possibilite a busca de equivalentes entre dois sistemas linguístico-culturais, de modo a “fazer corresponder a cada unidade linguística da obra original uma unidade linguística na obra de chegada de igual valor em sentido sistêmico e

também para assegurar ao significado global da matriz um lugar de igual valor no novo contexto literário e histórico-cultural” (DELILLE et al., 1986, p. 11).

Não obstante encontrar-se no âmbito do texto bíblico, Nida (2004) oferece-nos importantes lições com que tratar também os textos literários. Segundo o autor, as traduções diferenciam-se em três fatores básicos, quais sejam, (i) a natureza da mensagem, que deve privilegiar o conteúdo ou a forma, a depender do grau de importância de um ou outro para a tradução; (ii) os objetivos do autor com os quais os objetivos do tradutor devem estar minimamente em consonância e (iii) o público-alvo, de acordo com seus interesses e sua habilidade para apreender a mensagem. Com base nesses fatores, o autor distingue dois modos de tradução: a equivalência formal, que privilegia a mensagem em si e reproduz, o mais literal e significativamente possível, forma e conteúdo do texto de partida; e a equivalência dinâmica, cuja premissa é reproduzir ao público-alvo da tradução o mesmo efeito que o texto de partida exerce sobre o seu leitor.

De acordo com a perspectiva funcionalista de Reiss (2004), se o texto na língua de partida veicula conteúdos artísticos, então o texto na língua de tradução deve ser organizado de modo artisticamente análogo: o tradutor identifica-se com a intenção artística e criativa do autor do texto de partida para manter, na tradução, a qualidade artística desse texto.

À tradução de textos literários importa, segundo Landers (2001), *como* a mensagem foi escrita – por vezes importa mais do que a própria mensagem em si. Se, ao texto técnico, o estilo é de sobremodo, contanto que a informação seja devidamente apresentada, ao texto literário, o estilo é fundamental para se distinguir uma tradução viçosa e loquaz de outra carregada e artificial, despida de sua essência artística e estética.

Com base na caracterização do texto literário e do que se espera do tradutor no enfrentamento desse tipo de texto, entreveem-se as dificuldades com que o tradutor há de lidar, as quais exploramos a seguir.

2.3 Problemas de tradução de textos literários

No que tange à tradução de texto literário, Schleiermacher afirma que,

se nas duas línguas cada palavra de uma correspondesse exatamente a uma palavra da outra, expressando os mesmos conceitos com as mesmas extensões; se suas flexões representassem as mesmas relações, e seus modos de articulação coincidissem, de tal modo que as línguas fossem diferentes apenas para o ouvido; então, também no domínio da arte e da ciência, toda tradução, na medida em que por ela deve-se comunicar o conhecimento do conteúdo de um discurso ou escrito, seria também puramente mecânica como na vida comercial. (SCHLEIERMACHER, 2010, p. 45).

Ao tradutor de texto literário, então, impõe-se o desafio de dispor de habilidades e conhecimentos tanto do autor quanto da língua necessários para colocar o leitor da tradução na mesma relação entre a obra de partida e seu leitor.

Admitindo que a tradução, em geral, e a tradução de textos literários, especificamente, são ambas possíveis, García Yebra (1983) alega que as dificuldades que surgem dessa espécie de tradução relacionam-se, antes, com as habilidades do tradutor do que com qualquer característica intrínseca ao texto literário: o tradutor deve ser capaz de compreender bem a obra a que se propôs traduzir e igualmente saber se expressar em sua própria língua.

A compreensão – eu disse – não é, contudo, tradução. Mas é a operação primeira, o trâmite prévio de tradutor. É um dos fatores decisivos para a tradução. O outro é a capacidade de expressão do tradutor em sua própria língua. Compreensão e expressão: eis aí as duas asas do tradutor – se alguma delas não funcionar bem, [o tradutor] não poderá alçar o voo. (GARCÍA YEBRA, 1983, p. 130, tradução nossa)⁵.

No entanto, o autor reconhece que a compreensão da mensagem do texto literário é sempre limitada, e a tarefa do tradutor será, na melhor das hipóteses, uma aproximação do texto de partida – e é justamente aí que o tradutor pode e deve fazer aparecer seu talento.

De acordo com Delille et al. (1986), por mais profunda que seja sua apreensão da matriz e sua habilidade tradutória, o tradutor alcançará, quando muito, uma equivalência aproximativa, pois a obra literária é iminentemente polissêmica e o tradutor, como leitor/receptor da obra original, encontra-se no contexto de outra língua e outra tradição literária, o que invalida qualquer possibilidade de uma equivalência *um para um* ou mesmo uma retroversão de uma unidade X' para outra X. Além disso, tanto a dissimilação quanto a assimilação comportam riscos à tradução: por um lado, o alto grau de dissimilação pode tornar inacessível a obra ao seu público; e a assimilação, por outro lado, pode perder em equivalência; aos casos de assimilação em que a matriz é apenas um *pré-texto*, os autores nomeiam adaptação. Diante da falta de equivalências, o tradutor ainda pode lançar mão de substituição, adaptação, compensação, explicação interna e outros procedimentos, “porque se optou pela manutenção das características específicas do texto de partida” (DELILLE et al., 1986, p. 12).

Segundo Reiss (2004), a apreensão, pelo tradutor, da intenção artística e criativa do autor, está sujeita a fatores diversos. O texto literário, como todo texto escrito, é um ato de comunicação de mão única e intencionalmente orientado, ou seja, veicula uma intenção autoral,

⁵ No original: “La comprensión – he dicho – no es aún traducción; pero es la operación primera, el trámite previo del traductor. Es uno de los dos factores decisivos para la traducción. El otro es la capacidad expresiva del traductor en su propia lengua. Comprensión y expresión: he aquí las dos alas del traductor. Cualquiera de ellas que le falle, no podrá remontar el vuelo.”

um propósito discursivo; entretanto, dada a sua natureza estática e o hiato espaçotemporal que possa haver entre autor e leitor, não permite a troca de *feedback* entre os participantes desse ato comunicativo. Também os textos podem “mudar de função” de uma cultura para outra, de uma época para outra. A isso soma-se a característica temporal da língua, que envelhece e se renova ao longo do tempo, dificultando a apreensão da intenção do autor.

Por fim, numa perspectiva mais prática que teórica, Newmark (1988) afirma que, das formas literárias, o conto é a segunda mais difícil para a tradução (a primeira seria o romance). Dadas a brevidade da forma e a concisão unitária, o tradutor precisa ser cuidadoso para preservar alguns efeitos coesivos do texto de partida, como o *Leitmotiv* que caracterize um personagem ou uma situação e a rede semântica peculiar ao autor, não a um texto específico – ideia que se aproxima de uma das várias deformações da letra do texto literário arroladas por Berman (2013), a destruição das redes significantes subjacentes ao próprio texto literário.

Além disso, segundo o autor, não é possível universalizar as dificuldades que um texto literário impõe ao tradutor, dada a singularidade de cada obra literária, mas alguns aspectos parecem ser mais recorrentes: a tradução de nomes próprios deve levar em conta a importância do texto na cultura de partida e os propósitos do autor; o idioleto do autor em relação às normas e convenções da língua de partida; a tradução de dialetos; diferenciação entre estilo do autor e as convenções do período ou movimento literário.

Tendo em vista o que tratamos até aqui com relação ao texto literário e os desafios que surgem de sua tradução, traçamos um breve perfil biográfico de Wilde dentro do panorama histórico-literário do século XIX e, em seguida, apresentamos nosso objeto de estudo, o conto *O jovem rei*.

3 OSCAR WILDE

Nascido em 1854 em Dublin, na Irlanda, Oscar Fingal O’Flahertie Wills Wilde, ou simplesmente Oscar Wilde, é um dos mais importantes e polêmicos escritores de língua inglesa. Seus pais, Sir William Wilde e Jane Francesca Wilde, eram personalidades de destaque na Irlanda, ele, médico oftalmológico – em sua honra foi criado o cargo de cirurgião oculista a serviço da Rainha da Irlanda (LAVER, 1961) – e notável literato, autor de livros sobre arqueologia, folclore e estudos sobre Jonathan Swift; ela, poetisa nacionalista sob o pseudônimo Speranza e uma autoridade em folclore e mito. Os Wilde ainda tiveram outros dois filhos, William (1863-1899) e Isola (1859-1867) – a morte da irmã insuflaria em Wilde inspiração para o poema *Requiescat*.

Wilde começa a demonstrar sua aptidão intelectual e artística já nos primeiros anos de estudo no Portora School, em Enniskillen, cidadela vizinha a Dublin. Segundo Ellmann, “Oscar Wilde surge pela primeira vez como ser inteligível em 1868, aos treze anos, em uma carta que escreveu da escola para a mãe” (ELLMANN, 1989, p. 15). Em 1871, é transferido para o Trinity College de Dublin, onde ganha, em 1873, uma bolsa de estudos de 20 libras anuais e conquista, em 1874, uma medalha de ouro por seu trabalho em grego sobre poetas helenos. Nova bolsa o leva ao Magdalen College de Oxford, onde se diploma com honras e faz uma carreira acadêmica notável, produtiva e premiada, cite-se, a título de exemplo, o Prêmio Newdigate pelo poema *Ravenna*, em 1878.

Nos anos seguintes ao Magdalen College, Wilde empreende viagem pela Grécia e pela Itália. Estabelece-se Londres e, sob influência das ideias estéticas de Ruskin e Pater, apura seu próprio entusiasmo estético, de que já dava mostra desde os tempos de Portora. Em 1882, faz uma longa turnê pelos Estados Unidos e pelo Canadá, em conferências para divulgar o esteticismo em terras americanas, o que lhe rendeu ainda mais renome.

De volta à Inglaterra, entrega-se a trabalhos de jornalista, escrevendo editoriais de moda para o magazine *The woman’s world* e artigos de crítica não assinados para diversos jornais. Em 1884, casa-se com Constance Lloyd, filha de Horance Lloyd, membro do Conselho da Rainha. Do casamento, nascem Cyrill, em 1885, e, no ano seguinte, Vyvyan. Também a esposa adere a seu entusiasmo estético a ponto de subir a um palanque público em prol da reforma do vestuário feminino.

Durante a década de 1880, Wilde viaja constantemente a Paris e entra em contato com literatos franceses e a escola decadente. No fim dessa década, Wilde leva a público obras literárias memoráveis: *O fantasma de Canterville* (1887), *O príncipe feliz e outros contos*

(1888), *Uma casa de romãs* (1891) e *O retrato de Dorian Gray* (1890). No entanto, os maiores êxitos literários de Wilde são suas comédias de costume: *O leque de lady Windermere* (1892), *Uma mulher sem importância* (1893) e *A importância de ser prudente* (1895).

Wilde torna-se conhecido do grande público não só por seu trabalho literário e crítico, mas também por sua aparência e comportamento: “muito alto e de personalidade forte, vestia-se de maneira avessa aos costumes da moda, usando roupas coloridas e excêntricas [...]. rejeitava a aristocracia e por isso gostava de chocar e ter liberdade de ser quem ele quisesse, sem regras e conveniências” (RODRIGUEZ, 2006, p. 30).

A derrocada vem de uma disputa jurídica impetrada pelo Marques de Queensberry, pai de Lord Alfred Douglas, com quem Wilde havia sido acusado de manter “relações indecentes”. Condenado a dois anos de prisão com trabalhos forçados no cárcere de Reading, redigiu a Douglas uma longa carta, *De profundis* (1897), e, depois de liberto, ainda escreve sua última obra, *A balada do cárcere de Reading* (1898). Wilde morre em 30 de novembro de 1900, vítima de meningite cerebral. Seu corpo foi enterrado no cemitério Père-Lachaise, em Paris, e sua vasta obra – um romance, uma dezena de peças e duas de contos, quase uma centena de poemas e outra centena de ensaios, artigos e autocrítica – perdura e deslumbra novas gerações de leitores. Só no Brasil, de tempos em tempos, Wilde é objeto de trabalhos acadêmicos, e veem-se novas edições de seus escritos literários – em abril deste ano, figura o nome de Wilde e de vários outros autores vitorianos em uma coleção bilíngue de textos literários editada pela Folha de S.Paulo, *Inglês com Clássicos da Literatura*.⁶

3.1 Era Vitoriana

Historicamente, vida e obra wildianas inserem-se na chamada Era Vitoriana (1837-1901), que compreende o período de reinado da rainha Vitória no Reino Unido, com todos os seus valores de progresso, tecnologia, mercado externo e individualismo. Dados o curto período de tempo e as rápidas transformações sociais advindas principalmente da Revolução Industrial, a Era Vitoriana é fortemente marcada por contradições. Wilde – fruto de seu tempo – e toda a literatura vitoriana também trazem essa marca (BOWYER; BROOKS, 1938).

De acordo com Carter e McRae (1996), a monarquia britânica não gozava de muito prestígio popular à época em que a rainha Vitória subiu ao trono britânico, e abundavam os problemas sociais: a sindicalização imputava punição aos trabalhadores; as Leis dos Cereais –

⁶ Veja-se: <http://inglescomclassicos.folha.com.br/>.

Corn Laws –, taxa imposta à importação de cereais estrangeiros, mais baratos, encareciam o pão; o movimento cartista exigia direito de voto aos trabalhadores.

No plano político, o período alterna-se entre as tendências conservadoras dos Tories e as liberais dos Whigs, cujos principais expoentes – Tom Paine, William Godwin, William Cobbett e Jeremy Bentham – eram simpatizantes dos princípios da Revolução Francesa e preceitos democráticos, como o direito ao voto e a educação popular.

A Pax Britannica, período de trégua desde o fim das Guerras Napoleônicas (1803-1815), representa um período de aparente prosperidade e expansão para o Império Britânico. Nesse período, chega a seu ápice a Revolução Industrial, processo de mecanização da produção manufatureira iniciado em meados do século anterior (1760) que influenciaria profundamente todos os aspectos da vida cotidiana dos britânicos. A organização social toma uma forma diferente daquela vigente no feudalismo: surge uma classe de capitalistas manufatureiros, detentora dos meios de produção, e uma nova classe de trabalhadores, que se aglomeram nas cidades em busca de trabalho e salário. Péssimas são as condições de trabalho nas fábricas – instalações insalubres, jornadas de trabalho excessivas, trabalho infantil. A revogação das leis que proíbem sindicatos de trabalhadores – *Combinations of Workmen Acts* – marca o início das tentativas de melhorar a situação dos trabalhadores fabris no Reino Unido (BOWYER; BROOKS, 1938).

Ganha contornos uma segunda Revolução Industrial, de espírito prático, utilitarista, preocupada em aplicar à vida cotidiana as descobertas e invenções da ciência. A imprensa barata – *cheap press* –, por exemplo, desenvolve-se durante a Era Vitoriana, impulsionada pelo desenvolvimento de maquinário movido a vapor empregado na impressão de jornais e magazines. Também a luta pela independência entre imprensa e política, liderada principalmente por Cobbett, além do desenvolvimento dos meios de transporte, da melhoria dos meios de comunicação, do aumento da educação popular, abre terreno para que editores reduzam os custos de produção, aumentem a distribuição de seu produto e granjeiem mais assinantes. Graças à *cheap press*, à popularização do conhecimento e à democratização dos meios de comunicação, a Era Vitoriana registra o maior número de autores, jamais visto na literatura inglesa até aquele momento, e grandes autores vitorianos alcançam notoriedade publicando ensaios, novelas e poesias em folhetins mensais que ofereciam uma alternativa à tradicional patronagem literária. Além disso, praticamente todas as formas literárias ganham expressão no período – romance, ensaio, biografia, sátira, paródia, texto dramático, crítica literária etc. (BOWYER; BROOKS, 1938).

Na literatura vitoriana, duas orientações divergentes concorrem entre os autores do

período. No contexto de racionalismo, materialismo prático e espírito científico, começa a tomar forma um movimento artístico de rejeição aos ideais românticos e engajamento político, social e moral das artes, compromissando-as com a denúncia dos problemas sociais que se ocultam por baixo do aparente sucesso econômico da sociedade vitoriana.

Em linhas gerais, esse movimento artístico conhecido como Realismo caracteriza-se pelo registro cru e detalhado da natureza e da vida como elas são, em detrimento de quaisquer idealizações. O movimento surgiu na França – *A comédia humana* (obra volumada publicada entre 1829 e 1847), de Honoré de Balzac é, provavelmente, sua expressão mais representativa – e se espalhou pelo restante da Europa em meados do século XIX como uma proposta de rejeição da artificialidade tanto do Classicismo quanto do Romantismo, retratando a vida, os pensamentos, a compleição física, as condições materiais, os problemas, os costumes e os valores dos homens comuns, numa tentativa de retratar minuciosamente a sociedade da época (REALISM, 2018).

No contexto britânico, os representantes sobejam, e o romance torna-se a forma literária mais prestigiada, em parte pelo desenvolvimento da *cheap press*, como dito anteriormente, em parte pelo sucesso da série de romances históricos de Sir Walter Scott, *Waverley Novels*, publicada entre 1814 e 1832.

O grande nome da Era Vitoriana é sem dúvida Charles Dickens. Entre suas obras, destacam-se *David Copperfield*, originalmente publicado em capítulos entre 1849 e 1850 e posteriormente reunido em um único volume, *O conto de duas cidades* (*A tale from two cities*, 1859) e *Grandes esperanças* (*Great Expectations*, também publicado em formato seriado e reunido em volume único em 1861). Em seus escritos, Dickens explora os problemas sociais de sua época – o tom pessimista de *Tempos difíceis* (*Hard times*, 1854), por exemplo, mostra o lado degradante da nova sociedade industrial das Midlands inglesas em contraste com a liberdade pessoal.

A filosofia de Thomas Carlyle, contra o *laissez-faire* econômico que reduzia as conexões humanas a um mero pagamento em dinheiro, contrastava com a ética utilitarista de Stuart Mill – o maior bem ao maior número de pessoas.

Elizabeth Gaskell retratou em seus romances a vida dos trabalhadores de Manchester, onde viveu. *Norte e Sul* (*North and South*, 1854-1855) foi publicado em 20 episódios no magazine *Household Words*, editada por Dickens. Gaskell também biografou Charlotte Brontë, que junto de suas irmãs, Emily e Anne, abriram caminho para uma nova perspectiva da mulher na literatura, com caracterização mais realista e menos idealizada de personagens femininos. *Jane Eyre* (1847), de Charlotte, coloca a mulher em uma condição de independência – marital, financeira – inovadora. *O morro dos ventos uivantes* (*Wuthering Heights*, 1847), de Emily, é

um romance passional, psicológico e inovador na linha narrativa, cheio de *flashbacks* e descrições psicológicas dos personagens. *A senhora de Wildfell Hall* (*The tenant of Wildfell Hall*, 1848), de Anne, é considerado um dos primeiros romances feministas da literatura inglesa (CARTER; MCRAE, 1996).

Mencionem-se também as aventuras do mais famoso detetive da literatura, Sherlock Holmes, personagem principal de uma série de histórias de Arthur Conan Doyle que ajudaram a desenvolver um gênero literário muito apreciado, as histórias de detetive, levando o estilo gótico a outro patamar de mistério, quase sempre solucionado.

Na poesia, Lord Tennyson, Robert Browning, Matthew Arnold, Arthur Hugh Clough refletem as incertezas da época suscitadas pela publicação de *A origem das espécies* (*On the Origin of Species*, 1859), de Charles Darwin.

Também o trabalho dos ensaístas vitorianos gerou muita repercussão. Charles Lamb, William Hazlitt e Leigh Hunt viam na literatura uma força positiva para o bem da sociedade e ajudaram a divulgar as primeiras obras de Dickens e Gaskell, dentre outros autores. No entanto, esses críticos limitavam-se mais a descrever as obras literárias do que analisá-las de um ponto de vista mais rigoroso.

3.2 Esteticismo

Nos cinco volumes de *Pintores Modernos* (*Modern Painters*, 1846), John Ruskin, arquiteto e principal crítico de arte da Era Vitoriana, desenvolve um conceito teórico de arte moral e socialmente comprometida. Em *As pedras de Veneza* (*The Stones of Venice*, 1851-1853) afirma que tanto a arte quanto a arquitetura são uma expressão direta das condições sociais em que são produzidas, concepção oposta à do outro movimento literário que se desdobra entre os artistas vitorianos, o Esteticismo, principalmente, com base na crítica de arte de Walter Pater, considerado o fundador desse movimento – na conclusão de *O Renascimento* (*Studies in the History of the Renaissance*, 1873) estaria o gérmen conceitual do Esteticismo: “a arte se apresenta diante de nós a professar francamente nada trazer senão a qualidade mais elevada para os nossos momentos, enquanto êstes [sic] passam, e tendo em vista apenas tais momentos” (LAVER, 1961, p. 16).

O Movimento Estético ergue-se contra as perspectivas utilitaristas, científicas e racionalistas que orientam a literatura da Era Vitoriana, na Europa às portas do século XX, um movimento artístico segundo o qual a arte deve ser, a um só tempo e exclusivamente, causa e consequência de si mesma – para o Esteticismo, como ficou conhecido esse movimento, a arte

é supérflua, extravagante e desprovida de qualquer propósito político, social ou didático.

Os alicerces filosóficos do Esteticismo remontam a Immanuel Kant (AESTHETICISM, 2018), que, no século XVIII, postulou a autonomia dos padrões estéticos, separando-os de considerações sobre moralidade, utilidade e prazer:

pode-se dizer que o homem é afetado, esteticamente, tanto por objetos por si produzidos quanto os de origem natural. Mas essa experiência somente se efetua se no objeto ou na imagem vislumbrado não ocorrer algum interesse intermediando o contato entre o sujeito e o seu objeto de admiração, pois a arte, em si, não possui uma finalidade prática no sentido de produção, tal qual uma cadeira ou uma garrafa de água. O objeto de arte é apreciável por si mesmo e não pela facilidade ou utilidade que ele pode fornecer àquele que o contempla, nem pela compensação financeira que pode proporcionar. Outra característica da experiência estética é a seguinte: ela não é uma atitude que visa à aquisição de conhecimento. (LEAL, 2015, p. 148).

Essa concepção foi ampliada por Johann Wolfgang von Goethe, Johann Ludwig Tieck, dentre outros românticos na Alemanha e por Samuel Taylor Coleridge e Thomas Carlyle na Inglaterra. Na França, foi divulgada por Madame de Staël, Théophile Gautier e Victor Cousin, autor do mote *a arte pela arte (l'art pour l'art)*. Na Inglaterra, o grupo artístico fundado em 1848 pelos artistas plásticos Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt e John Everett Millais, a Irmandade Pré-Rafaelita, ajudou a disseminar as ideias do Esteticismo, principalmente na pintura.

Wilde, artista de contrastes, é profundamente influenciado por Ruskin e Pater sobre o papel central da arte no dia a dia e, particularmente, pela ênfase que Pater dá à intensidade estética com que a vida tem de ser vivida. Wilde absorve tão profundamente essa máxima, a ponto de exclamar: “quem me dera poder viver à altura da minha porcelana chinesa” (WILDE, 1961, p. 15, 2005, p. 142). Por isso, talvez seja o nome mais associado ao esteticismo inglês.

Em *Intenções* (1891), coletânea de quatro ensaios críticos – *A verdade das máscaras*, *Pena, lápis e veneno*, *A decadência da mentira* e *O crítico como artista (The Critic as Artist)*, os dois últimos em forma de diálogos –, Wilde reúne suas ideias estetas.

Em *Crítico*, por meio de Gilbert, personagem esteta, em conversa com Ernest, Wilde recusa qualquer finalidade às artes que não aquela de “criar estados de alma” e afirma que “tôdas [sic] as artes são imorais”, pois à ética cabe engendrar ações, o que é impertinente às artes.

Em *Decadência*, diálogo ambientado em uma biblioteca numa casa de campo em Nottinghamshire, conversam Cyril e Vivian, que afirma àquele que a arte é superior à natureza: a arte revela a incompletude da natureza, suas imperfeições, sua crueza, a falta de planejamento. Mas é justamente por conta da imperfeição da natureza que se faz necessária a arte, que é “nosso enérgico protesto, o nosso corajoso esforço para ensinar à Natureza qual é seu verdadeiro lugar”

(WILDE, 1961, p. 1070). Em outro momento, Vivian alega que a natureza imita a arte e “demonstra” como um suposto Sr. Hyde foi enredado em circunstâncias similares àquelas de *O médico e o monstro*, de Robert Louis Stevenson. Por fim, Vivian ainda alega que a arte não é uma forma de vida, mas que a vida deve ser uma forma de arte – ecoando as palavras de Pater na conclusão de *O Renascimento*.

Embora, nos textos que compõem as *Intenções*, Wilde procure sistematizar suas ideias sobre arte e o Esteticismo, é em seus escritos literários – se é que podemos, de fato, categorizar sua obra entre literários e não literários, dado o lirismo com que Wilde compunha seus escritos menos “estéticos” – que os ideias estéticos são mais bem desenvolvidos e sentidos pelo público.

3.3 Uma casa de romãs

No mesmo ano das *Intenções*, também são publicadas a primeira edição em volume único de *O retrato de Dorian Gray* e a segunda coletânea de contos, *Uma casa de romãs*. Das quatro romãs que compõem a casa, duas – *O jovem rei* e *O aniversário da Infanta* – já haviam sido servidas ao público e saboreadas poucos anos antes, e as duas restantes seriam desfrutadas pela primeira vez.

No entanto, por mais que Wilde gozasse de prestígio à época, seus contos, ao que parece, não caíram no gosto do público britânico em geral tanto quanto o fizeram suas peças e, em certa medida, foram obliterados pelo desconforto provocado pela combinação, em *Dorian Gray*, de elementos sobrenaturais góticos com os pecados escandalosos da ficção decadente francesa (BAGNO, 2005, p. 144).

Em novembro do mesmo ano de publicação da *Casa*, uma crítica não assinada no folhetim londrino *The Pall Mall Gazette* alega serem inapropriados a crianças tanto as ilustrações ultraesteticistas de Rickett e Shannon quanto o estilo literário quase “carnal”⁷ de Wilde e compara o conto *O jovem rei* a um catálogo de mobília de luxo.

No ano seguinte, duas novas críticas não assinadas são publicadas em folhetins londrinos, ambas datadas de 6 de fevereiro de 1892. Enquanto o crítico de *The Athenaeum* também ridiculariza o estilo pomposo e detalhista de Wilde e as ilustrações da obra que somente fariam as crianças – por medo ou por diversão – gritar, o de *The Saturday Review* é mais leniente e imputa à qualidade do papel e da tinta o estranhamento causado pelas ilustrações, sem, contudo, deixar de tecer uma fina linha de ironia: “é particularmente satisfatório saber que a

⁷ No original: “the rather “fleshly” style of Mr. Wilde’s writing” (MR. OSCAR WILDE’S “HOUSE OF POMEGRANATES”, 1891).

cauda da sereia é feita de prata e pérolas. A impressão geral é que as caudas de sereias são verdes, e sempre pensamos como seria desagradável abraçar alguém com uma cauda verde. Mas cauda de prata e pérolas é *bem* diferente.”.⁸

A distância no tempo ou no espaço talvez tenha apurado o sabor das romãs ou o paladar do leitor, já que os contos de Wilde são bastante estudados na academia e vez ou outra publica-se uma nova edição. Segundo Mendes, Wilde revela-se

um contista admirável, seguro de seus efeitos e de sua linguagem, mestre na composição ordenada e perfeita [...]. Nota-se nesses contos a predominância do humanitarismo cristão à Ruskin e do esteticismo pré-rafaelita, revela[n]do no raro e esquisito do gosto [sic], do enfeite, do luxo requintado, de certo preciosismo e de uma simplicidade rebuscada que por vezes degenerava em artifício e maneirismo. (MENDES, 1961, p. 227).

Pendlebury (2011) debulha os significados mitológicos e religiosos – fertilidade, abundância, prosperidade, riqueza, sazonalidade, morte – da romã, de modo a revelar que os frutos que compõem a *Casa* não são unidades estanques, mas se intercomunicam, como os cômodos de uma casa ou as incontáveis sementes da própria romã.

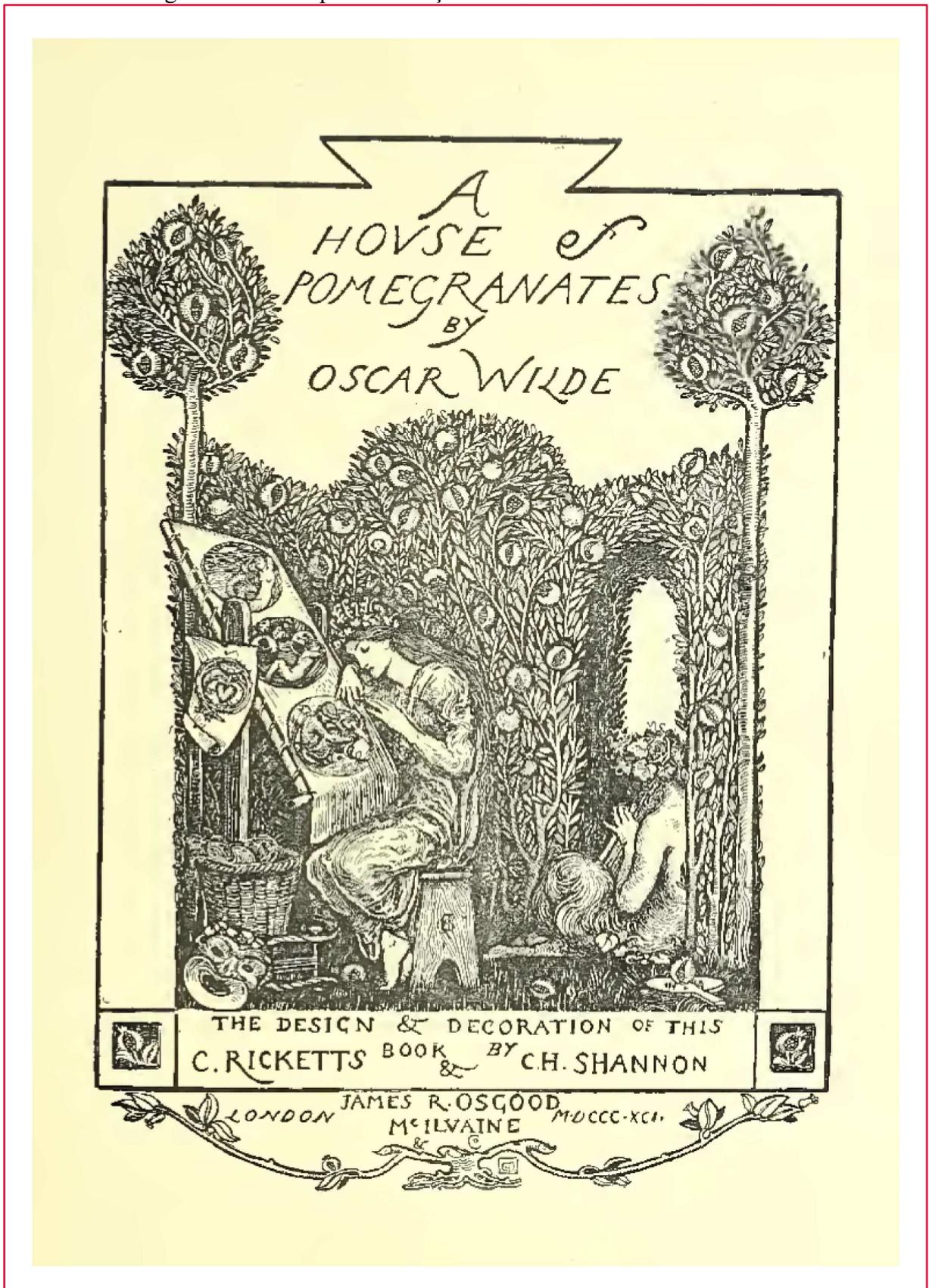
Jones (2011) analisa os contos de Wilde pela perspectiva do feio: na estrutura heterodoxa dos contos de Wilde, a feiura é companhia frequente da constante instrução moral bruta dos personagens mais belos. Nem sempre se trata do feio manifesto, como o anão em *O aniversário da infanta*, mas toda vez que aparece transgride a estética do mundo do conto de fadas, levando à morte o personagem principal ou alterando o conceito fundamental de beleza no conto.

Similarmente, segundo Hou (2014), *Uma casa de romãs* representa um experimento estético único no reino feérico: os contos que compõem a *Casa* são unificados por três princípios estéticos principais: a escrutinação da beleza e da dor, a digressão do enredo principal e a morte inesperada, divergindo, assim, dos contos de fadas tradicionais.

Enfim, se à época de sua publicação, *Uma casa de romãs* não agradou muito ao paladar do público, hoje seus frutos são descascados e analisados com mais profundidade.

⁸ No original: “It is particularly satisfactory to learn that the mermaid’s tail was of pearl-and-silver. There has been an impression in many circles that mermaids’ tails are green, and we have always thought that it would be unpleasant to embrace a person with a green tail. But pearl-and-silver is *quite* different.” (A HOUSE OF POMEGRANATES, 1892, p. 160, grifo do autor).

Figura 1 – Frontispício da edição de 1891 de *Uma casa de romãs*



Fonte: Wilde (1891).

3.4 O jovem rei

A primeira das *romãs* que compõem a segunda coletânea de contos de Oscar Wilde não era inédita à época da publicação da *Casa* em 1891 – o conto havia sido publicado anteriormente na edição natalina do magazine *The Lady's Pictorial*, em dezembro de 1888 – e é dedicada a Margaret Brooke, rani de Sarawak. Apesar de ter sido rainha consorte de Charles Brooke, segundo rajá de Sarawak (na época, colônia do Império Britânico), território malaio na Ilha de Bornéu, Lady Brooke, francesa de nascimento, morava em Londres, onde exercia grande prestígio no centro da vida cultural local.

Ainda que tradicionalmente se considere *O jovem rei* e os demais contos de Wilde como contos de fadas voltados para crianças, uma leitura rápida e descompromissada desses textos é suficiente para perceber que não se trata de histórias pueris de fácil compreensão. Como o interior de uma romã, a intrincada estrutura desses contos, os elementos fantásticos e os incontáveis intertextos subjacentes enredam seus leitores mais atentos a diversos níveis de significação estético-literária própria de obras de arte.

Em *O jovem rei*, acompanhamos as inquietações que antecedem a coroação de um jovem que passou muito tempo de sua vida como um humilde pastor até ser reconhecido como legítimo herdeiro de um rei à beira da morte. A infância parca que esconde a origem régia do herói é um traço típico das narrativas maravilhosas, conforme aduz Campbell (2013).

De fato, o conto segue a estrutura típica dos contos maravilhosos. O contato com a riqueza e o luxo materiais do reino desperta no jovem tendências contemplativas diante da beleza e da arte, e o chamado à aventura que lhe vai transformar radicalmente vem em forma de sonhos: na noite que precede o dia de sua coroação, o jovem adormece e tem três sonhos que o colocam diante de uma realidade de opressão e miséria contrastante com sua realidade esteta do interior do palácio venturoso – Joyeuse, como o chamavam.

Desperto do terceiro e último sonho – ou de volta da morte⁹, pois o herói precisa morrer e da morte voltar, como parte do ciclo de transformação –, o jovem recusa-se a vestir as pomposas vestes tecidas especialmente para sua coroação e a portar o cetro e a coroa que lhe foram preparados, “pois no tear da tristeza e pelas brancas mãos da dor foi essa minha veste tecida. Há Sangue no coração do rubi e Morte no coração da pérola” (WILDE, 1961, p. 278). Toma por vestes aquelas que usava quando “pastoreava nas encostas da colina as hirsutas cabras do cabreiro” (WILDE, 1961, p. 279).

⁹ Tenhamos em mente que o sono (Hipnos) e a morte (Tânato) são arquetipicamente iguais: são gêmeos e irmãos de outros *oneiroi*, a prole da noite (Nix).

Na tentativa de justificar sua decisão e efetivar o ciclo de transformação, o jovem conta os seus sonhos, primeiramente, a seus súditos, depois ao povo e, por fim, ao clero. É desacreditado e galhofado por todos que o escutam e, quando o fio da espada dos nobres ameaça pôr fim ao “jovem que envergonha a nossa condição [...] pois é indigno de governar-nos”, opera-se a transfiguração do herói, na presença dos que se encontravam na catedral. A transfiguração é a última etapa da jornada do herói, momento em que se torna o elo, a ponte entre os homens e o divino: “e o jovem rei desceu do altar-mor e voltou a seu palácio, por entre a multidão. Mas nenhum homem se atrevia a fitar-lhe a face, pois era semelhante à face de um anjo” (WILDE, 1961, p. 281).

Segundo McCormack, *O jovem rei* alude ao período da grande fome na Irlanda (1845-1849), quando um fungo destruiu praticamente toda a produção de batatas na Europa. Como grande parte da população irlandesa dependia sobremaneira do tubérculo, os efeitos da perda de produção, somados a fatores outros de cunho político, social e econômico, abateram-se mais devastadoramente sobre essa colônia. Os pais de Wilde, que viveram esse período, teceram críticas a esse “regime imperial que, por ganância comercial e indiferença política, permitiu que um sem-número de pessoas de sua colônia mais próxima passasse fome, enquanto exportava comida abertamente” (MCCORMACK, 1997, p. 105, tradução nossa).¹⁰

Outras leituras identificam aspectos *irlandonacionalistas*, *socialistas* e até *morais* – contrariando, em parte, os princípios do Movimento Estético – em *O jovem rei*, na imagem de um Cristo revolucionário, adversário da propriedade privada e anunciador da liberdade individual (JONES, 2011; KAMERER, 2013; MCCORMACK, 1997; QUINTUS, 1977; WOOD, 2002).

Estruturalmente, o conto reflete características peculiares que ensejaram nossa pesquisa. As qualidades estetas do conto revelam-se principalmente na minuciosa descrição do ambiente interno do palácio Joyeuse, que era como um novo mundo, criado para o deleite do jovem, figura representativa do esteta e de atitude contemplativa diante de todo o luxo do palácio.

Observamos um registro linguístico bastante elevado e linguagem rica em adjetivação: “a large press, inlaid with agate and lapis-lazuli, filled one corner, and facing the window stood a curiously wrought cabinet with lacquer panels of powdered and mosaiced gold, on which were placed some delicate goblets of Venetian glass, and a cup of dark-veined onyx”. Também são dignos de nota o emprego de formas pronominais e verbais datadas do Old English e

¹⁰No original: “imperial regime which had, through commercial greed and political indifference, allowed large numbers of the people of its nearest colony to starve, while food was openly exported abroad”.

identificadas com o contexto religioso, como em “what is that to thee?”¹¹ e outras formas arcaicas, como o Middle English *pleasaunce*.

Ademais, são notórios os longos períodos wildianos, que contrariam a concisão tão própria da língua inglesa: o mais longo deles chega a 131 palavras.

Do exposto, investigamos, a seguir, como as dez traduções do conto lidam com as características estruturais de *O jovem rei*.

3.5 Composição do *corpus* de análise

Com base em Ruffini (2015), identificamos nove traduções para o conto wildiano *O jovem rei*, além da décima, de Brenno Silveira, localizada em consulta ao catálogo virtual internacional WorldCat. São elas, em ordem cronológica de publicação:

- a) WILDE, Oscar. **Obra completa**. Organizada, traduzida e anotada por Oscar Mendes. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1961. 1470 p.
- b) WILDE, Oscar. **O jovem rei**. Tradução especial para o “Clube do Livro” e nota explicativa de José Maria Machado. São Paulo: Clube do Livro, 1963. 143 p.
- c) WILDE, Oscar. **O príncipe feliz e outros contos**. Tradução de Paulo Mendes Campos. São Paulo: Tecnoprint, 1970. 165 p.
- d) WILDE, Oscar. **Os melhores contos de Oscar Wilde**. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Círculo do Livro, 1991. 183p.
- e) WILDE, Oscar. **Histórias de fadas**. Tradução de Bárbara Eliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992. 175 p. (Clássicos Nova Fronteira).
- f) WILDE, Oscar. **O jovem rei e outras histórias**. Tradução de Marcos Bagno. São Paulo: Ática, 2005. 148 p. (Eu leio).
- g) WILDE, Oscar. **Contos Completos**. Prefácio, tradução e notas Luciana Salgado. 2. ed. São Paulo: Landmark, 2006. 255 p.
- h) WILDE, Oscar. **O jovem rei**. Adaptação de Ana Carolina Vieira Rodriguez. São Paulo: Rideel, 2006. 30 p.
- i) WILDE, Oscar. **Contos e novelas de Oscar Wilde**. Tradução de Brenno Silveira. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. 236 p.
- j) WILDE, Oscar. **O fantasma de Canterville e outras histórias**. Tradução de Beatriz Viégas-Faria et al. Porto Alegre: L&PM, 2011. 208 p.

¹¹ A pergunta, carregada de desesperança, com que o tecelão do primeiro sonho interpela o jovem rei, remete a um diálogo entre Jesus e Pedro em *João* 21, 22.

De um modo geral, as traduções aparecem em compilações de contos wildianos segundo critérios diversos daquele em que originalmente foram agrupados. Na maioria, são reuniões que combinam contos das três coletâneas originais de Wilde, a saber, *O príncipe feliz e outros contos*, *Uma casa de romãs* e *O crime de lord Arthur Savile e outras histórias*, e outros textos esparsos.

Exceção à edição das obras completas de Wilde, organizada, traduzida e anotada por Oscar Mendes, que reúne toda a fortuna literária do autor irlandês¹². Conforme lemos na nota editorial, “obedeceu-se, o mais possível, na seriação dos trabalhos, ao critério cronológico, para que tivesse o leitor uma visão mais completa do desenvolvimento literário da obra de Wilde” (WILDE, 1961, p. 11). De caráter mais universal, essa edição não segmenta seu público-alvo, mas exige dele conhecimento – ou pelo menos maior disposição ao conhecimento – mais apurados do registro culto da língua portuguesa brasileira, visto que procura “dar unidade à tradução, e garantir, tanto a sua fidelidade quanto a acurada versão no vernáculo dos não infrequentes [sic] requintes e sutilezas do original” (WILDE, 1961, p. 12).

A edição bilíngue da Landmark apresenta original e tradução alinhados. A editora, que objetiva ensejar ao público brasileiro acesso aos textos originais de grandes autores da Literatura Universal essenciais para a formação do espírito crítico, tem em seu catálogo bilíngue os contos e teatro completos de Wilde e o romance *O retrato de Dorian Gray*, além de uma edição trilingue de *Salomé*, com os dois originais de Wilde – em inglês e em francês. Todas as traduções para a língua portuguesa ficaram a cargo de Luciana Salgado.

As demais traduções compõem coleções e séries especificamente voltadas para o público juvenil e apresentam “o eterno fascínio dos clássicos numa saborosa combinação de aventura e mistério” com “textos integrais, cuidadosamente traduzidos e fartamente ilustrados” (WILDE, 2005). As edições da Rideel, Tecnoprint e Clube do Livro disponibilizam notas explicativas e um pequeno vocabulário, para “abrir novas fronteiras para o pequeno leitor, oferecendo-lhe maiores esclarecimentos, proporcionando-lhe um enriquecimento de vocabulário e ao mesmo tempo, um aprimoramento de sua forma de expressão” (WILDE, 1970, p. 7).

A coleção Aventuras Grandiosas da Rideel, ademais, apresenta a organização de parágrafos mais diversa da do original. Muitos trechos descritivos ou narrativos foram transpostos em discurso direto, e o texto como um todo foi dividido em oito capítulos, todos providos de títulos.

¹² Não temos notícia de nenhuma outra edição tão abrangente quando esta que reúna toda a produção de Wilde, nem em um único volume, nem em vários, em língua portuguesa publicada no Brasil. Até o momento, o empreendimento da Nova Aguilar (antiga José Aguilar LTDA) permanece *sui generis*.

Figura 2 – Abertura do conto *O jovem rei*

THE YOUNG KING



TO
MARGARET,
LADY BROOKE.



IT was the night before the day fixed for his coronation, and the young King was sitting alone in his beautiful chamber. His courtiers had all taken their leave of him, bowing their heads to the ground, according to the ceremonious usage of the day, and had retired to the Great Hall of the Palace, to receive a few last lessons from the Professor

B

I

4 TRADUÇÕES DE O JOVEM REI

Tendo em vista o objetivo central de nossa investigação, qual seja, saber se as traduções do conto *O jovem rei* mantêm, ainda que minimamente, algumas das características próprias ao estilo de Wilde, analisamos, a seguir, como os tradutores lidaram com os períodos longos e as formas arcaizantes presentes em seu texto. Por motivo de economia e dinamismo, usamos as seguintes abreviações para nos referirmos aos tradutores e suas traduções: Bagno (BA), Cajado (CJ), Campos (CM), Costa (CO), Eliodora (EL), Machado (MA), Mendes (ME), Rodriguez (RO), Salgado (SA) e Silveira (SI).

4.1 Períodos compostos

Uma das características marcantes nas obras de Wilde é o farto recurso à descrição e à adjetivação, que ensejam longos períodos de prosa lírica, que podemos atribuir ao componente esteta da formação do autor. Em *O jovem rei*, os maiores parágrafos surgem logo nos momentos iniciais do conto, quando o narrador compõe o *mise-en-scène* da ação que se vai desenrolar. Para nossa pesquisa, selecionamos os três períodos mais extensos de *O jovem rei*, o maior deles contando mais de 130 palavras, da caixa-alta que abre a sentença até o ponto final – obviamente aquém, por exemplo, das mais de quatro mil palavras em um dos parágrafos do solilóquio final de Molly Bloom, em *Ulysses* (1922), de James Joyce, muito embora o recurso linguístico-estilístico de Joyce divirja do de Wilde, que lança mão, principalmente, de *embedded clauses* e reiteração de conjunções, enquanto Joyce marca o fluxo de consciência da personagem suprimindo toda a pontuação interna dos parágrafos que fecham o romance. Limitamo-nos, tanto quanto possível, a aspectos sintáticos, sem, contudo, deixar de lado aspectos de outras ordens, quando assim a ocasião o exigir.

4.1.1 Trecho 1

Dessa forma, no primeiro trecho de análise, o narrador revela a seus leitores as origens do personagem central do conto:

The child of the old King's only daughter by a secret marriage with one much beneath her in station – a stranger, some said, who, by the wonderful magic of his lute-playing, had made the young Princess love him; while others spoke of an artist from Rimini, to whom the Princess had shown much, perhaps too much honour, and who had suddenly disappeared from the city, leaving his work in the Cathedral unfinished – he had been, when but a week old, stolen away from his mother's side, as she slept, and given into the charge of a common peasant and his wife, who were without children of their own, and lived in a remote part of the forest, more than a day's ride from the town. (WILDE, 1891, p. 2).

O período chama a atenção pela complexidade de sua construção: inicia-se com um longo aposto, desdobrado em uma sequência de orações subordinadas e intercaladas, que antecede a oração principal – qual seja, *he had been stolen away from his mother and given into the charge of a peasant* –, que, por sua vez, é entrecortada e estendida por outras subordinadas. Como gemas engastadas numa peça de ourivesaria, as orações subordinadas e os inúmeros adjuntos desenvolvem a ideia principal, que é, ainda, enriquecida pela formalidade do registro vocabular, como *station* (= *social rank*) e *whom*.

Com base nos critérios de *extensão* e *ordem* das orações que compõem os trechos analisados, avaliamos como as traduções lidam com a construção do texto de partida, retendo ou reestruturando as orações dentro do período.

De modo geral, observamos nas traduções um cuidado em manter a disposição dos parágrafos conforme o original e recuperar todas as informações expressas no texto de partida. Tomemos a tradução de Oscar Mendes como referência, que, cronologicamente, é a mais antiga das que compõem nosso *corpus*:

Descendente da única filha do rei, casada em sêgrêdo [sic], com alguém de origem muito inferior à sua – um estrangeiro, diziam, que se fêz [sic] amar pela jovem princesa graças à sua maravilhosa e mágica maneira de tocar o alaúde; outros falavam de um artista de Rímini, a quem a princesa tinha feito muita honra, talvez demasiado, e que desapareceu sùbitamente [sic] da cidade, deixando inacabado seu trabalho na catedral, o menino tinha sido, quando contava apenas uma semana de idade, arrebatado do lado de sua mãe, quando esta dormia, e entregue aos cuidados de um labrego vulgar e de sua mulher, que não tinham filhos e que viviam em remota parte da floresta, a mais de um dia de cavalgada distante da cidade. (WILDE, 1961, p. 271).

Mendes compõe um período muito próximo, sintaticamente, do texto em inglês e mantém o registro formal verificado no original, como em *descendente*, *labrego* e *vulgar* (= *comum*). Duas pequenas acomodações – ambas envolvendo a partícula inglesa *by* – deixam a redação em português mais fluida. Por um lado, Mendes “retorce” a sintaxe ao intercalar um (“casada em sêgrêdo”), em substituição ao adjunto adverbial de modo “by a secret marriage”. A escolha de Mendes tem a vantagem de evitar, por exemplo, a ambiguidade que uma oração subordinada adjetiva (uma opção de tradução) produziria: “Descendente da única filha do rei,

que se casou em segredo” – considerando-se que a partícula *que* assume valor de pronome relativo e tende a se referir ao termo mais próximo de si, no caso, *rei*. Embora não constitua uma ambiguidade – já que o rei teve uma filha e, por isso, não se casou com um pobre estrangeiro, a proximidade do relativo à palavra *rei* leva o leitor a pensar, primeiramente, nesse referente, algo que poderia ser evitado, como vemos em outras traduções. Essa ambiguidade aparece em outras traduções, como na de Campos: “Nascera da filha única do rei, que se casara em segredo com um pobre estrangeiro”.

Por outro lado, “destorce” a sintaxe ao deslocar o adjunto adverbial (sem, no entanto, alterar a função sintática do sintagma): “who, *by the wonderful magic of his lute-playing*, had made” e “que se fêz [sic] amar pela jovem princesa *graças à sua maravilhosa e mágica maneira de tocar o alaúde*”.

Machado e Rodriguez, em suas respectivas traduções, fracionam o período, tal como o faz Eliodora:

Descendente da única filha do velho Rei por um casamento secreto com um homem muito abaixo dela socialmente. Um estranho, diziam alguns, que levava a jovem Princesa a amá-lo com a mágica que tocava em seu alaúde. Diziam outros que fora um artista de Rimini, a quem a Princesa concedera muitas, e até exageradas, honrarias, mas desaparecera repentinamente da cidade, deixando inacabado seu trabalho na Catedral. O menino fora, quando tinha apenas uma semana, roubado à companhia de sua mãe, enquanto esta dormia, e entregue aos cuidados de um simples camponês e sua mulher, que não tinham filhos e moravam em um ponto longínquo da floresta, mais de um dia a cavalo da cidade. (WILDE, 1992, p. 66).

Parece ter havido uma tentativa de manutenção da ordem das informações. A pontuação, no entanto, acabou por produzir uma frase solta em “descendente da única filha do velho Rei”, despedada sintaticamente em seu contexto – juntá-la com a oração anterior, separando ambas com uma vírgula, parece-nos, teria sido uma boa solução. O vocabulário, tendo em vista o público-alvo juvenil, parece ser mais neutro e mais próximo do nível de conhecimento linguístico de seu leitor.

Por fim, a tradução de Campos é, de todas, a mais lacônica: “Nascera da filha única do rei, que se casara em segredo com um pobre estrangeiro, músico ou pintor. Fora arrebatado do leito, enquanto a mãe dormia, e dado a criar a um casal de camponeses sem filhos, habitantes da floresta” (WILDE, 1970, p. 75). A concisão, entretanto, não afeta um registro mais sóbrio e formal, com recurso, por exemplo, ao pretérito mais-que-perfeito em *nascera e fora*.

A tradução cumpre uma função comunicativa, sem dúvida; não traduz, no entanto, a dimensão estética – e esteta – do autor irlandês. Tendo em vista a figura representativa de Wilde para o Movimento Estético do século XIX, a supressão de todo o floreio linguístico do conto

afeta a própria experiência estética do autor irlandês – não poderíamos afirmar, nesse caso, que o leitor dessa tradução pudesse ter tido a ilusão de ter lido Wilde (BRITTO, 2012b).

4.1.2 Trecho 2

No segundo trecho de análise, que sucede imediatamente ao primeiro, informamo-nos do trágico fado que acometeu os infelizes amantes:

Grief, or the plague, as the court physician stated, or, as some suggested, a swift Italian poison administered in a cup of spiced wine, slew, within an hour of her wakening, the white girl who had given him birth, and as the trusty messenger who bare the child across his saddle-bow, stooped from his weary horse and knocked at the rude door of the goatherd's hut, the body of the Princess was being lowered into an open grave that had been dug in a deserted churchyard, beyond the city gates, a grave where, it was said, that another body was also lying, that of a young man of marvellous and foreign beauty, whose hands were tied behind him with a knotted cord, and whose breast was stabbed with many red wounds. (WILDE, 1891, p. 3).

Mais que no período anterior, o procedimento wildiano de “tauxia linguística” – se nos é permitido um neologismo semântico – resulta em 18 vírgulas – a única pontuação interna no período – que cravam orações e adjuntos e diluem a ideia principal ao longo de 131 palavras. Embora o conjunto e o uso dos sinais de pontuações entre sistemas linguísticos diferentes nem sempre coincidam, inglês e português parecem concordar – em grande medida – quanto ao uso da vírgula, por exemplo, para marcar os limites oracionais, de modo a imprimir ritmo e melodia ao texto. Em períodos longos como o de Wilde, a vírgula parece ser uma solução adequada em ambas as línguas. Sobre essa questão, expomos, a seguir, algumas considerações.

Para melhor condução de nossa análise, desmembramos o trecho em duas partes “cênicas” mais ou menos distintas – a morte da princesa, qualquer que tenha sido a *causa mortis* e, em seguida, a entrega do recém-nascido aos camponeses, simultânea ao enterro do corpo da princesa. O grau de detalhamento das cenas que se desencadeiam tautócronas cria um poderoso jogo de imagens típico da produção cinematográfica – e o cinema só viria a se desenvolver depois da invenção do cinetoscópio de Thomas Edison, em 1892, ou do cinematógrafo dos irmãos Lumière, em 1895, ou seja, o cinema é posterior aos contos de Wilde.

O maior período do conto é também o que mais varia em estruturação interna entre as traduções analisadas. Cajado é quem mais se aproxima de Wilde em termos de pontuação, valendo-se também apenas de vírgulas – 17 ao todo, uma a menos que na redação original em inglês – na estruturação interna do período:

A dor, ou a peste, como a asseverou o médico, ou ainda, no insinuar de outros, um rápido veneno italiano despejado em taça de capitoso vinho, matou, uma hora depois do seu despertar, a alva menina que o dera à luz, e, quando o fiel mensageiro que transportara a criança sobre o arção anterior da sela apeou do cavalo afrontado e bateu à tosca porta da cabana do cabreiro, o corpo da princesa estava sendo descido a uma cova aberta, cavada em um adro deserto, além das portas da cidade, em que se dizia jazer também outro corpo, o de um jovem de maravilhosa beleza estrangeira, que tinha as mãos amarradas nas costas com uma corda cheia de nós, e o peito crivado de muitas feridas vermelhas de punhais. (WILDE, 1991, p. 53).

As demais traduções interrompem o fluxo narrativo com outros sinais de pausa – ponto e vírgula – ou de melodia – parênteses e travessões. Analisemos a primeira parte do trecho. O maior número de inovações em pontuação acontece nesse momento, numa tentativa, acreditamos, de deixar mais bem marcadas as prováveis causas da morte da princesa e as orações intercaladas, conforme podemos observar no Quadro 1:

Quadro 1 – Comparação da pontuação entre as traduções de *O jovem rei*

PONTUAÇÃO	TRADUÇÕES
• vírgulas	<p>“O pesar, ou a peste, como o médico da côrte atestou, ou, como alguns sugeriram, um rápido veneno italiano, administrado num copo de vinho temperado, matou, antes que se passasse uma hora de seu despertar, a alva môça que lhe dera a vida; [...]” (ME)</p> <p>“O sofrimento, ou a peste, segundo o médico da Corte atestou, ou, como foi sugerido, um veneno italiano rapidamente administrado na taça de vinho com especiarias, matou, apenas uma hora depois de ter despertado, a jovem de pele clara que lhe dera à luz; [...]” (SA)</p> <p>“A tristeza, ou a peste, como o médico da corte declarou, ou, como alguns sugeriram, um rápido veneno italiano servido em um cálice de vinho saboroso, matou, dentro de uma hora do seu despertar, a menina clara que o gerou, [...]” (CO)</p>
• vírgulas + travessões	<p>“O pesar, – ou a peste, pelo que afirmava o médico da côrte, – ou como outros davam a entender, um rápido veneno italiano, administrado num copo de vinho temperado com especiarias – deu a morte, uma hora após o despertar, à alva senhora que tinha dado o nascimento ao jovem rei.” (MA)</p> <p>“A dor, ou a doença como declarou o médico da corte, ou ainda – conforme alguns insinuavam – um letal veneno italiano derramado numa taça de vinho perfumado matara a pálida jovem que o dera à luz, uma hora depois de haver despertado, [...]” (BA)</p> <p>“A dor, ou a doença, como o declarou o médico da corte, ou ainda – havia quem insinuasse – um rápido veneno italiano ministrado em uma taça de vinho aromático, matara a pálida jovem que o dera à luz, uma hora depois de haver despertado, [...]” (SI)</p>
• vírgulas + parênteses	<p>“A tristeza, ou a peste (como disse um médico), ou (como sugeriram outros) um rápido veneno italiano ministrado em um copo de vinho temperado, matou, uma hora depois de seu despertar, a branca menina que lhe dera vida, [...]” (EL)</p>

Fonte: o autor.

A combinação vírgula-travessão de que lança mão Machado parece-nos desnecessária e um tanto redundante. Um ou outro sinal serviria bem ao propósito de demarcar os adjuntos e as intercaladas e enfatizar a repetição da conjunção coordenativa alternativa *ou*.

Dados os propósitos editoriais e o público-alvo infantil, a adaptação de Rodriguez é a que mais se distancia da redação original: além de fracionar o longo período wildiano em trechos sintaticamente menos imbricados, transpõe para discurso direto parte das informações:

A pobre mãe morreu uma hora depois de ter despertado. Os médicos da corte disseram que a causa da morte fora sofrimento ou talvez a peste, mas alguns boatos surgiram na cidade:

– O que baniu a jovem e alva princesa da face da Terra foram algumas gotas de um potente veneno italiano misturado a seu suco durante o jantar – diziam as más línguas. (WILDE, 2006b, p. 3).

A transposição para discurso direto, recurso profusamente empregado na adaptação de Rodriguez, tem a vantagem de conferir ao texto maior fluidez. Entretanto, perde em qualidade estética, tanto quanto o fazem as reduções com que Campos despe o texto de Wilde de todo o seu recamo literário. Nesse trecho, Campos recupera a informação sobre o paradeiro do amante da princesa – que deixara de fora do período anterior – e elimina toda a lucubração acerca da morte da princesa.

O pai desaparecera do reino; a mãe morrera logo ao despertar, de dor ou de peste ou envenenada, não se sabe como. Quando o escudeiro desceu do cavalo e entregou a criança aos camponeses, a filha do rei baixava à sepultura de um cemitério isolado. Ali também repousava, diziam, um jovem de rara beleza, as mãos atadas atrás das costas e o peito retalhado por ferimentos. (WILDE, 1970, p. 75).

Na segunda parte do trecho, a dinâmica cinematográfica do texto de Wilde fica comprometida pelas escolhas tradutórias para a partícula inglesa *as*: seis dos tradutores optaram por empregar a conjunção subordinativa temporal *quando*; os quatro restantes optaram pela conjunção *enquanto* e pelas locuções conjuntivas *exatamente à hora em que*, *ao mesmo tempo em que*, *no momento em que*. Conquanto tenha sido escolha da maioria, o que pode indicar uma tendência tradutória, acreditamos que a correspondência *as/quando* não seja, necessariamente, a mais adequada para o contexto. Senão, vejamos.

Em inglês, a partícula *as*, como conjunção, pode indicar, primordialmente, comparação, modo, causa ou tempo. No sentido temporal (*time clause*), *as*, *when* e *while* são muitas vezes intercambiáveis (CARTER; MCCARTHY, 2006, 19b); no entanto, reserva-se *when*, preferencialmente, para ações que se sucedem no tempo e *as* para ações que concorrem entre si e acontecem *ao mesmo tempo* (COLLINS, 2006; HEWINGS, 2013; JOHNSON, 1820). Nas *time clauses*, quando se trata de ações no passado ou no presente, o verbo na subordinada deve estar no mesmo tempo da oração principal (correlação de tempos verbais). Em uma narrativa, também se utilizam conjuntamente o *past simple* e o *past progressive*, aquele para se introduzir um evento passado concluído e este para descrever uma determinada situação à época da ação no *past simple*. Dessa relação, decorre que o evento pode ter interrompido a situação ou ter acontecido concomitantemente à situação – neste caso, é mais frequente o uso de *as* para combinar as orações (CARTER; MCCARTHY, 2006, 359b; HEWINGS, 2013), conforme verificamos em Wilde (1891, p. 3), grifo nosso: “as the trusty messenger [...] stooped [*past*

simple] from his weary horse and knocked [*past simple*] at the rude door of the goatherd's hut, the body of the Princess was being lowered [*past progressive passive*] into an open grave". Dessa forma, a redação wildiana acomoda-se bem ao trinômio *as + past simple + past progressive* para criar a ideia de concomitância de ações passadas.

Em português, diversas são as conjunções que iniciam uma oração subordinada indicadora de circunstância de tempo. Abordagem mais detalhada dos tipos e usos das conjunções e locuções temporais encontramos em Bechara (2005), que as categoriza conforme o nexos temporal que relaciona as ações verbais subordinadas e principais:

- a. para o tempo **anterior**: *antes que, primeiro que*;
- b. para o tempo **posterior** (de modo indeterminado): *depois que, quando*;
- c. para o tempo **posterior imediato**: *logo que, tanto que* (considerado raro), *assim que, desde que, eis que, (eis) senão quando, eis senão que*;
- d. para o tempo **frequentativo** (repetido): *quando* (com o verbo no presente), *todas as vezes que, (de) cada vez que, sempre que*;
- e. para o tempo **concomitante**: *enquanto, (no) entretanto que* (considerado raro); e
- f. para o tempo **final**: *até que*.

No entanto, as conjunções são responsáveis por apenas uma parte do aspecto temporal no contexto oracional. Concorrem para – e lhes reforçam – um ou outro sentido o modo e o tempo verbal associado ao pretérito perfeito do modo indicativo português. Segundo Cunha e Cintra (2001), é o tempo que mais bem se presta a descrições e narrações, contextos em que serve menos para enumerar os fatos do que para explicá-los com minúcias, porque expressa um fato inacabado, impreciso e em contínua realização na linha do tempo, do passado em direção ao presente. O imperfeito do indicativo exprime, principalmente, fatos passados habituais ou repetidos e fatos passados contínuos ou permanentes.

Por outro lado, o pretérito perfeito (simples) do modo indicativo denota uma ação que se consumiu por completo em certo momento no passado e não se estende para o tempo presente.

Diante do exposto, comparamos, no Quadro 2, os conectivos e os verbos que compõem a oração principal e as subordinadas temporais em Wilde e nas traduções.

Quadro 2 – Comparação das orações no trecho 2 de *O jovem rei*

AUTOR	CONECTIVO	ORAÇÃO SUBORD. 1	ORAÇÃO SUBORD. 2	ORAÇÃO PRINCIPAL	TEMPOS VERBAIS
WILDE	as	stooped	knocked	was being lowered	past simple + past progressive passive
ME	quando	descia	batia	estava sendo baixado	imperfeito + imperfeito composto passivo

AUTOR	CONECTIVO	ORAÇÃO SUBORD. 1	ORAÇÃO SUBORD. 2	ORAÇÃO PRINCIPAL	TEMPOS VERBAIS
CJ	quando	apeou	bateu	estava sendo descido	perfeito + imperfeito composto passivo
EL	quando	desceu	bateu	estava sendo baixado	perfeito + imperfeito composto passivo
BA	quando	curvou-se	bateu	era baixado	perfeito + imperfeito passivo
SI	quando	curvou-se	bateu	era baixado	perfeito + imperfeito passivo
CM	quando	desceu	(entregou)	baixava	perfeito + imperfeito simples
CO	enquanto	desceu	bateu	estava sendo baixado	perfeito + imperfeito composto passivo
MA	exatamente à hora em que	descia	batia	era depositado	imperfeito + imperfeito passivo
SA	ao mesmo tempo em que	–	batia	era baixado	imperfeito + imperfeito passivo
RO	no momento em que	parava	–	era enterrado	imperfeito + imperfeito passivo

Fonte: o autor.

Mendes, único em suas escolhas, combina a conjunção temporal com o aspecto durativo do pretérito imperfeito do indicativo. Assim, realça a extensão das ações na subordinada – *descia e batia* –, que se desenrolam sobre o pano de fundo da ação principal, constituída perífrase durativa *estava sendo [baixado]*.

A combinação *quando* + pretérito perfeito simples + pretérito imperfeito [simples ou composto, ativo ou passivo] parece-nos uma solução mais arrazoada, já que entrega um aspecto pontual às subordinadas temporais, que se consomem sobre o pano de fundo de outra ação em curso, representada pelo aspecto durativo do pretérito imperfeito na oração principal.

As demais escolhas tradutórias para o conectivo subordinador – *enquanto*, *exatamente à hora em que*, *ao mesmo tempo em que* e *no momento em que* –, a nosso ver, são mais imediatas e mais adequadas para o contexto, visto que já trazem em si a ideia de concomitância das ações. No entanto, na tradução de Costa, parece haver uma contradição entre o sentido aduzido pela conjunção e a perfectividade verbal: o efeito de concomitância da conjunção *enquanto* reivindica, em alguma medida, um tempo imperfeito. Contrariamente, Costa adjudica o pretérito perfeito à conjunção *enquanto*, criando um conflito entre a imperfectividade desta com a perfectividade daquele. Invertissem-se os termos da equação, subordinando a ação da principal (*enquanto o corpo da princesa estava sendo baixado a uma cova aberta*”), e o problema estaria resolvido.

Além disso, não podemos deixar de notar que a dupla ação subordinada foi reduzida a um único núcleo verbal nas traduções de Salgado (recupera apenas *knocked*) e de Rodriguez (recupera

apenas *stooped*). Campos, embora lance mão de duas ações subordinadas temporais, substitui uma delas por outra não presente no original (onde poderíamos esperar pela tradução de *knocked* apareceu *entregou* [a criança]). Assim, essas três últimas traduções levam à perda de informação.

O período prossegue no mesmo “fôlego”, e chamam a atenção outras características marcantes na escrita de Wilde, a repetição lexical e o paralelismo sintático, que levam a um encadeamento de *relative clauses*:

the body of the Princess was being lowered into an open grave *that* had been dug in a deserted churchyard [*defining relative clause*], beyond the city gates, a grave *where*, it was said, that another body was also lying [*non-defining relative clause*], that of a young man of marvellous and foreign beauty, *whose* hands were tied behind him with a knotted cord [*non-defining relative clause*], and *whose* breast was stabbed with many red wounds [*non-defining relative clause*]. (WILDE, 1891, p. 3, grifo nosso).

No trecho em análise, repetem-se os vocábulos *body* e *grave*, criando-se uma espécie de encadeamento de ideias, de modo que “uma coisa leva a outra” e, então, sabemos que fim levou o amante da princesa, pai do futuro jovem rei. No Quadro 3, estão relacionadas as escolhas tradutórias para os vocábulos em questão:

Quadro 3 – Recorrências de *body* e *grave* no trecho 2 de *O jovem rei*

WILDE	<i>Body</i>		<i>Grave</i>	
	1ª ocorrência	2ª ocorrência	1ª ocorrência	2ª ocorrência
	the body of the Princess	another body was also lying	an open grave	a grave where
ME	o corpo da princesa	jazia também outro cadáver	uma cova aberta	túmulo onde
MA	o corpo da princesa	já havia outro cadáver	numa singela cova	cova em que
CJ	o corpo da princesa	jazer também outro corpo	uma cova aberta	[cova] em que
CM	a filha do rei	também repousava um jovem	à sepultura	Ali
EL	o corpo da Princesa	jazia já um outro corpo	uma cova que fora aberta	uma cova onde
BA	o corpo da Princesa	repousava um outro cadáver	uma cova aberta	uma cova onde
SA	o corpo da Princesa	outro corpo jazia	a cova aberta	sepultura em que
RO	o corpo da princesa	já se encontrava o corpo de um rapaz	uma cova aberta	Nesse mesmo túmulo
SI	o corpo da princesa	repousava um outro cadáver	uma cova aberta	uma cova onde
CO	o corpo da Princesa	outro corpo também jazia	uma cova aberta	Uma cova onde

Fonte: o autor.

Apesar de nove dos 10 tradutores optarem por *corpo* para traduzir a primeira ocorrência

de *body*, apenas metade mantém o encadeamento lexical – cinco reiteram *corpo*; quatro optam pelo mesmo sinônimo, *cadáver*, e Campos, diferentemente, recupera *filha* do início do parágrafo e antecipa *jovem*, enxugando o período.

Quanto à tradução de *grave*, algo similar acontece: dos 90% que optam por *cova* na primeira ocorrência (apenas Campos lança mão de *sepultura*), cinco reiteram a opção; o restante varia entre os sinônimos *túmulo* e *sepultura*; e Campos e Cajado reiteram a ideia de *lugar onde*, o primeiro pelo advérbio *ali*, o segundo pela locução conjuntiva *em que*.

Tendo em vista que a repetição lexical é uma característica da escrita wildiana, haja vista, por exemplo, a repetição maciça da partícula *and* em praticamente todas as suas obras, acreditamos que o recurso linguístico no trecho em avaliação reafirmaria a estética wildiana e não acarretaria incômodo ao leitor das traduções. A sinonímia e os mecanismos referenciais nesse contexto, portanto, parecem-nos injustificados e repercutem na organização sintática do período.

Sintaticamente, a construção desse período não apresenta características próprias da língua inglesa que pudessem render maiores dificuldades à tradução. No entanto, apenas a tradução de Eliodora mantém-se a mais próxima possível da redação original em inglês, servindo-se de uma estrutura em português similar às *relative clauses* inglesas, as *orações subordinadas adjetivas*:

o corpo da Princesa estava sendo baixado em uma cova *que* fora aberta em um pequeno cemitério de igreja fora das portas da cidade, uma cova *onde* se dizia *que* jazia já um outro corpo, o de um jovem de aspecto belo e estrangeiro, *cujas* mãos estavam atadas às suas costas com uma corda, e *cujo* peito fora penetrado por muitas feridas rubras. (WILDE, 1992, p. 66).

A pontuação do texto em inglês também é comodamente reproduzível em português: tanto as *defining relative clauses* quanto as *orações subordinadas adjetivas restritivas* portuguesas têm a função de restringir, limitar e precisar a significação do termo a que se referem, são indispensáveis ao sentido da frase e se ligam ao antecedente sem pausa – portanto, dele não se separam por vírgula na escrita, exatamente como apresentado em Wilde (1891, p. 3), grifo nosso: “the body of the Princess was being lowered into an open grave *that had been dug in a deserted churchyard*”, em que o trecho italicizado especifica o antecedente *grave*, que é retomado pelo pronome relativo *that*.

Metade dos tradutores substitui as *defining relative clauses* por um adjunto adverbial de lugar em português, Campos opta por um adjunto adnominal, e os demais optam pela oração subordinada adjetiva explicativa – dos quais, dois implicam a cópula e o pronome relativo (reduzida de participio). *Alles in allen* : conforme podemos observar no Quadro 4, em 90% das traduções, aquele sintagma considerado indispensável ao sentido da frase foi substituído na tradução por termos acessórios, considerados dispensáveis ao sentido essencial de uma frase.

Quadro 4 – Comparação entre *relative clauses* e suas traduções

ORAÇÕES	RECURSO
the body of the Princess was being lowered into an open grave <i>that had been dug in a deserted churchyard, beyond the city gates</i>	defining relative clause
“o corpo da princesa estava sendo baixado a uma cova aberta <i>em um cemitério isolado, fora das portas da cidade</i> ” (ME)	adjunto adverbial de lugar
“o corpo da Princesa era baixado a uma cova aberta <i>num cemitério de igreja abandonado, fora dos limites da cidade</i> ” (BA)	adjunto adverbial de lugar
“o corpo da Princesa era baixado até a cova aberta <i>no jardim de uma igreja abandonada, fora dos portões da cidade</i> ” (SA)	adjunto adverbial de lugar
“o corpo da princesa era enterrado em uma cova aberta <i>no terreno atrás da igreja</i> ” (RO)	adjunto adverbial de lugar
“o corpo da princesa era baixado a uma cova aberta <i>num deserto cemitério de igreja, além dos portões da cidade</i> ” (SI)	adjunto adverbial de lugar
“a filha do rei baixava à sepultura <i>de um cemitério isolado</i> ” (CM)	adjunto adnominal restritivo
“o corpo da Princesa estava sendo baixado em uma cova <i>que fora aberta em um pequeno cemitério de igreja fora das portas da cidade</i> ” (EL)	oração subordinada adjetiva restritiva
“o corpo da Princesa estava sendo baixado a uma cova aberta, <i>que tinha sido cavada num cemitério deserto, além dos portões da cidade</i> ” (CO)	oração subordinada adjetiva explicativa
“o corpo da princesa era depositado numa singela cova, <i>cavada num cemitério abandonado, fora das portas da cidade</i> ” (MA)	oração subordinada adjetiva explicativa reduzida de particípio
“o corpo da princesa estava sendo descido a uma cova aberta, <i>cavada em um adro deserto, além das portas da cidade</i> ” (CJ)	oração subordinada adjetiva explicativa reduzida de particípio

Fonte: o autor.

A reiteração de *grave*, então, habilita o encadeamento de uma nova *relative clause* encabeçada pelo pronome relativo *where*: “a grave **where**, *it was said, that another body was also lying, that of a young man of marvellous and foreign beauty*”.

Curiosamente, as vírgulas que delimitam o sintagma *it was said* parecem não estar bem posicionadas e podem ser um erro tipográfico. Tais expressões impessoais em voz passiva são típicas do registro formal ou acadêmico da língua inglesa e introduzem uma proposição ou uma alegação de cuja responsabilidade o informante deseja se eximir. Podem ser intercaladas no decurso de uma oração (e, portanto, delimitada por vírgulas) ou iniciar uma subordinada (*it was said that...*). No trecho de Wilde ocorrem ambas as possibilidades! Na versão de *The young king* editada pela americana Joseph Knight Company quatro anos depois de *A house of pomegranates*, as vírgulas que delimitam “it was said” foram removidas, e outra alteração foi

efetuada em “as the trusty messenger who **bare** the child across his saddle-bow” (WILDE, 1891, p. 3, grifo nosso) para “as the trusty messenger who **bore** the child across his saddle-bow” (WILDE, 1895, p. 3, grifo nosso), reafirmando a hipótese de erro tipográfico.

De uma forma ou de outra, o sentido não sofreria mudança significativa, e todos os tradutores, à exceção de Machado, que omite a estrutura, lançam mão do processo de indeterminação do sujeito (verbo na terceira pessoa do singular acompanhado do índice de indeterminação do sujeito *se*; ou verbo na terceira pessoa do plural). Ademais, sete dos tradutores preocupam-se em retomar a ideia de *grave*, embora alguns usem sinônimos em relação ao que usaram na primeira ocorrência do mesmo termo, e reproduzir a subordinada iniciada pelo relativo *where*; Cajado mantém a subordinação sem, contudo, retomar o substantivo; e Campos e Rodriguez eliminam a subordinação e iniciam novo parágrafo.

O período, então, encerra-se com um paralelismo de *non-defining relative clauses* introduzidas pelo pronome relativo *whose*: “whose hands were tied behind him with a knotted cord, and whose breast was stabbed with many red wounds”. As *non-defining relative clauses* *descrevem* o nome a que se referem (por oposição a definir, restringir, especificar) (CARTER; MCCARTHY, 2006, 317a), assim como o fazem as *orações subordinadas adjetivas explicativas*, que “acrescentam ao antecedente uma qualidade acessória, isto é, esclarecem melhor a sua significação, à semelhança de um aposto” (CUNHA; CINTRA, 2001, p. 604).

À exceção das traduções de Mendes e Machado, todas recuperaram de alguma forma o paralelismo, conforme indicado no quadro Quadro 5.

Quadro 5 – Recursos utilizados na recuperação do paralelismo sintático

	ORAÇÕES	RECURSO
OW	“whose hands were tied behind him with a knotted cord, and whose breast was stabbed with many red wounds.”	whose/whose
ME	“com as mãos amarradas às costas por corda de nós e cujo peito estava crivado de numerosas e vermelhas feridas.”	-
MA	“com as mãos amarradas atrás das costas por meio de uma corda de múltiplos nós, e cujo peito estava crivado de ferimentos horríveis feitos a punhal.”	-
CJ	“que tinha as mãos amarradas nas costas com uma corda cheia de nós, e o peito crivado de muitas feridas vermelhas de punhais.”	[ter +] predicativo do objeto
CM	“as mãos atadas atrás das costas e o peito retalhado por ferimentos.”	predicativo do objeto
EL	“cujas mãos estavam atadas às suas costas com uma corda, e cujo peito fora penetrado por muitas feridas rubras.”	cujas/cujo
BA	“cujas mãos estavam atadas às costas com uma corda de nós e cujo peito esfaqueado apresentava muitas feridas vermelhas.”	cujas/cujo
SA	“com as mãos amarradas para trás com cordas cheias de nós e com o peito coberto por feridas vermelhas feitas a punhaladas.”	com/com

	ORAÇÕES	RECURSO
RO	“cujas mãos tinham sido amarradas para trás e cujo peito tinha marcas vermelhas de facadas.”	cujas/cujo
SI	“cujas mãos estavam amarradas às costas com uma corda de nós, e cujo peito esfaqueado mostrava muitas feridas vermelhas.”	cujas/cujo
CO	“cujas mãos foram amarradas nas costas com uma corda nodosa e cujo peito tinha muitos ferimentos vermelhos provocados por punhaladas.”	cujas/cujo

Fonte: o autor.

O recurso mais utilizado para recriar o paralelismo sintático e recuperar a subordinação foi o uso do pronome relativo cujo, que, assim como o pronome inglês, tem a dupla função de relacionar dois termos, um antecedente e outro consequente, e entre eles estabelecer uma relação possuidor-possuído. Cajado e Campos lançam mão de um recurso pouco usual, mas suficientemente adequado para o contexto: ter + objeto direto + predicativo do objeto – a fórmula, embora menos econômica que o pronome *cujo*, recupera a subordinação e estabelece a relação de posse. Mendes e Machado rompem completamente o paralelismo, combinando adjunto adverbial de modo e oração subordinada adjetiva explicativa.

4.1.3 Trecho 3

No terceiro e último trecho que separamos para nossa análise, o futuro jovem rei revela-se um autêntico esteta – quiçá um *alter ego* de Wilde –, deslumbrado com a opulência do palácio, cuja descrição esmiuçada é capaz de arrebatar o leitor:

He missed, indeed, at times the fine freedom of his forest life, and was always apt to chafe at the tedious Court ceremonies that occupied so much of each day, but the wonderful palace — *Joyeuse*, as they called it — of which he now found himself lord, seemed to him to be a new world fresh-fashioned for his delight; and as soon as he could escape from the council-board or audience-chamber, he would run down the great staircase, with its lions of gilt bronze and its steps of bright porphyry, and wander from room to room, and from corridor to corridor, like one who was seeking to find in beauty an anodyne from pain, a sort of restoration from sickness. (WILDE, 1891, p. 4).

Em relação aos dois anteriores, este trecho apresenta composição sintática mais fluida e linear, alternando orações coordenadas e subordinadas, com uma curta pausa mais ou menos no meio do caminho. A estrutura não causa embaraço aos tradutores, que a reproduzem o mais literalmente possível, como o faz Mendes:

Sentiu falta, de fato, por vêzes [sic], da liberdade da vida na floresta e estava sempre disposto a aborrecer-se das tediosas cerimônias da côrte [sic] que ocupavam tantas horas de cada dia, mas o maravilhoso palácio – *Joyeuse*, como o chamavam –, de que era agora senhor, parecia-lhe um novo mundo, recém-criado para seu deleite; e tão logo podia escapar do Conselho, ou do salão de audiência, descia correndo a grande escadaria, com seus leões de bronze dourado e seus degraus de pórfiro brilhante, e ia de sala a sala, e de corredor a corredor, como alguém que estivesse à procura da beleza para nela encontrar um alívio a seu pesar, uma espécie de cura para uma doença. (WILDE, 1961, p. 272).

No entanto, metade dos tradutores optou por fragmentar o trecho, como Machado, que o divide em quatro parágrafos, precisamente em suas unidades coordenadas:

Para falar exato, acontecia-lhe ter saudades da encantadora liberdade de sua vida na floresta e suportava sempre de má-vontade [sic] o enfadonho cerimonial da côrte [sic], que absorvia boa parte dos seus dias.

Mas o maravilhoso palácio de que, presentemente, era dono e senhor, afigurava-se-lhe como um mundo novo, expressamente criado para agradar-lhe.

E logo que podia esquivar-se à mesa do Conselho ou à sala de audiências, dirigia-se para a grande escadaria, adornada de leões de bronze dourado e degraus de pórfiro brilhante.

E ficava vagueando de sala em sala, de corredor em corredor. Parecia alguém que procurava encontrar na Beleza um remédio contra a dor, uma como que recuperação de fôrças [sic], após uma doença. (WILDE, 1963, p. 11).

A fragmentação, parece-nos, justifica-se unicamente por critérios subjetivos, já que a manutenção de um único parágrafo era igualmente possível – e desejável – sem perda nem alteração de sentido.

Ademais, dois detalhes nos chamam a atenção nesse trecho. O primeiro deles é a ocorrência da aliteração da fricativa labiodental surda /f/ e sonora /v/ em:

“the fine freedom of his forest life”

(/f/ /f/ /v/ /f/ /f/)

Apenas Machado recupera o adjetivo *fine* que qualifica *freedom* em *encantadora liberdade*. Mendes, entretanto, é o único a imprimir à sua tradução um ritmo poético semelhante ao do original: “Sentiu *f*alta, de *f*ato, por *v*êzes, da liberdade da *v*ida na *f*loresta” (/f/ /f/ /v/ /v/ /f/).

Se pudéssemos fazer uma sugestão, assim o faríamos:

Sentia *f*alta, de *f*ato, por *v*ezes, da *v*ida livre na *f*loresta.

(/f/ /f/ /v/ /v/ /v/ /f/)

O outro detalhe é a manutenção do epíteto do palácio, *Joyeuse*, em praticamente todas as traduções, exceto nas de Machado e Campos, que omitem o nome, e na de Rodriguez, que o adapta para Terra da Alegria. Forma feminina do adjetivo francês *joyeux*, significa *feliz*, *alegre*, e, de acordo com Ian Small, editor da coletânea dos contos de Wilde pela Penguin Books, *Joyeuse* era o nome usado para descrever – e depreciar – o membros da corte de Henrique III

de França (WILDE, 2003, p. 267). Na verdade, o epíteto refere-se especificamente ao barão, visconde e, posteriormente, duque Anne de Joyeuse, um dos favoritos do rei Henrique III, que eram conhecidos como *mignons* e gozavam de prestígio entre a monarquia francesa, inclusive o de poder compartilhar o quarto do rei, considerado sacratíssimo. Henrique III não foi o primeiro rei francês a se cercar de favoritos, mas a excessiva afetação nos gestos e nos trajes de seus *mignons* acabou por emascarar a imagem pública deles e a do próprio rei (KNECHT, 2014).

O epíteto do palácio, portanto, brinca com os significados linguístico e histórico da palavra, brincadeira que se perde quando da omissão, ou que é parcialmente recuperada na adaptação de Joyeuse para Terra da Alegria.

Em suma, os tradutores procuram reproduzir em português as longas sentenças wildianas, conforme aparecem no original em inglês, adaptando, quando apropriado, a pontuação interna, sem, contudo, interromper o desenvolvimento da narrativa. Em alguns casos, naquelas traduções voltadas ao público infantil, especificamente, as longas frases foram fragmentadas em orações mais simples.

Feitas essas considerações, passemos ao segundo momento de nossa investigação, qual seja, identificar o tratamento tradutório dispensado a algumas formas arcaizantes presentes no conto wildiano *O jovem rei*.

4.2 Formas arcaizantes

No fim do ano de 1891, Wilde rebate a crítica feita por um crítico do folhetim londrino *The Pall Mall Gazette* à sua recém-publicada coletânea *Uma casa de romãs*. O autor da crítica¹³ questiona-se se os contos inscritos naquela coletânea, de fato, são endereçados a crianças (MR. OSCAR WILDE'S "HOUSE OF POMEGRANATES", 1891). A crítica fundamenta-se tanto na escrita "sensual" de Wilde, cujo preciosismo descritivo é comparado a um catálogo de mobília de alto padrão, quanto nas ilustrações ultraesteticistas de Shannon e Ricketts, que o autor acredita serem inapropriadas para o público infantil. Não sem uma boa dose de ironia, o crítico ainda propõe que, muito provavelmente, as crianças prefeririam a casa de doces de João e Maria às ricas tapeçarias e ao dossel de veludo de Wilde.

Poucos dias depois, no mesmo folhetim, é publicada a réplica de Wilde, que afirma que erigiu *Uma casa de romãs* para agradar ao público britânico tanto adulto quanto infantil, e não é em contraste com o vocabulário de que dispõe uma criança que se deve julgar a prosa de um

¹³ Disponível em: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000098/18911130/010/0003>.

artista – “porque um artista não reconhece outro tipo de beleza senão o que lhe sugere seu próprio temperamento” (WILDE, 1961, p. 1328).

A crítica a *Uma casa de romãs* publicada no fascículo de número 8.329 do folhetim londrino *The Pall Mall Gazette* corrobora nossa hipótese de que os contos wildianos, não obstante tradicionalmente considerados histórias ou contos de fadas, devido a seus elementos fantásticos, e frequentemente editados com vistas ao público juvenil, guardam uma profunda estrutura imbricada de inúmeros níveis de significação que podem passar despercebidos a uma criança. De qualquer forma, e como contra-argumenta o próprio Wilde, seus contos podem sim agradar concomitantemente ao público infanto-juvenil, com todos os elementos mágicos na superfície, e ao público adulto, à medida que se deslindam os níveis mais profundos.

Se à época de sua publicação, *Uma casa de romãs* já era considerada complexa e rebuscada, quase 130 anos depois a tarefa do tradutor só pode ficar ainda mais árdua, tendo em mente as diferenças entre as línguas portuguesa e inglesa e, principalmente, as modificações que a própria língua inglesa sofreu desde então, dado o caráter dinâmico de qualquer língua natural. Facilmente podemos citar, por exemplo, o caso do adjetivo inglês *gay* em “*gay fluttering ribands*”, cujo sentido então primário – *vivo, alegre, gaio* – hoje foi suplantado pela sinonímia com *homossexual*, sentido que se estabeleceu em meados do século XX e é posterior, portanto, à vida e à obra de Wilde.

Considerando-se essas dificuldades, analisamos algumas das formas arcaizantes empregadas no conto *O jovem rei*. Se a sintaxe retorcida e ornamentada de Wilde causa embaraço aos leitores e aos tradutores, o vocabulário não deixa por menos.

Parte do vocabulário empregado por Wilde é marcado com as rubricas *archaic*, *literary* ou simplesmente *formal* em dicionários de língua inglesa, deixando claro que não se trata de um conjunto vocabular de uso corriqueiro ou vulgar. Assim, analisamos a seguir alguns itens lexicais considerados arcaicos, ou seja, aquelas “palavras e expressões que, por diversas razões, saem de uso e acabam esquecidas por uma comunidade lingüística [sic], embora permaneçam em comunidades mais conservadoras, ou lembrad[a]s em formações deles originados” (BECHARA, 2005, p. 351); podem ser utilizadas como recurso para recriar a atmosfera de uma época ou como um modo de falar ou de escrever antiquado, por gosto ou imitação (HOUAISS; VILLAR; FRANCO, 2009, p. 278).

Da leitura atenta ao conto, fizemos um levantamento prévio de possíveis arcaísmos. Posteriormente, para precisão do significado e verificação do *status* dos candidatos, submetemo-los a dois dicionários de língua inglesa, ambos disponíveis para consulta integral, *on-line* e

gratuita: *Oxford Dictionary of English* (ODE)¹⁴, contemporâneo nosso, para representação do atual *status* dos candidatos; e *The Century Dictionary* (TCD)¹⁵, editado entre 1889 e 1891, para sabermos a relação dos candidatos com o sistema linguístico à época de Wilde.

Temos em mente que nem sempre é possível uma correspondência direta ou mesmo pontual entre os elementos considerados arcaicos no conto de Wilde e as escolhas tradutórias em português para aqueles elementos. Nossa avaliação pautou-se, sobretudo, no efeito arcaizante do texto traduzido como um todo, buscando elementos específicos capazes de recriar uma “atmosfera de outrora”.

Uma das maiores dificuldades para nossa empresa aqui é saber se uma determinada palavra em português é ou não considerada arcaica ou mesmo obsoleta. Santos discute brevemente a caracterização que os dicionários fazem das rubricas *arcaico* e *obsoleto*, de modo a mostrar que os dicionários em português, pelo menos, não se preocupam em distinguir os sentidos correntes, contemporâneos, daqueles em desuso ou esquecidos. Na esfera da tradução, segundo Santos (1991), a questão da escolha do termo próprio do ponto de vista do que é ou não corrente assume aspectos muito delicados, pois podem insuflar ao texto traduzido efeitos outros ou suscitar associações históricas, literárias ou bíblicas ou, ainda, produzir cor local, e, “se para provocar tais efeitos na própria língua se requer talento e erudição especiais, na tradução esta tarefa adquire outras proporções, e só é feita em condições especiais” (SANTOS, 1991, p. XXXIV).

Arcaísmos ou formas arcaizantes são geralmente definidos como aquelas formas obsoletas, em desuso nas línguas modernas. Para Sílvio Elia (1978 apud SANTOS, 1991, p. XXXII),

arcaísmos são vocábulos, formas ou construções frasais que saíram do uso na língua corrente e nela refletem fases anteriores, nas quais eram vigentes [...] Muitas vezes, o arcaísmo é apenas semântico, isto é, consiste no emprego de uma palavra ainda vigente mas em sentido que não mais possui; ex.: *mágoa* “nódoa”, *manhoso* “bem dotado de qualidades”, *polícia* “civilização”. Convém ainda observar que um estado de língua não é necessariamente sincrônico (ou seja, estático). Num estado de língua coexistem formas atuais (sincrônicas), formas que vão caindo em desuso e formas em estado nascente.

A consulta a diversos dicionários de língua inglesa e de língua portuguesa mostrou-nos que, nos primeiros, a preocupação em relação ao uso de determinado vocábulo, bem como em relação à sua origem, é bem maior, o que facilita, de certo modo, o trabalho com textos de épocas passadas.

Nos dicionários de língua portuguesa, poucos (como, por exemplo, Houaiss), indicam a origem do termo, mas não apontam se constituem ou não arcaísmos.

No conto cujas traduções nos propusemos a analisar há diversos arcaísmos, que

¹⁴ Disponível em: <https://en.oxforddictionaries.com/>.

¹⁵ Disponível em: <http://www.global-language.com/CENTURY/>.

englobam desde o uso de pronomes (um caso conhecido de formas arcaizantes em inglês, a saber, os pronomes pessoais em seus variados casos) a vocabulário referente ao modo de vestir.

Conscientes de que não existem correspondências 1:1 entre duas línguas, seria demais que esperássemos haver correspondência entre os arcaísmos ou formas arcaizantes. Entretanto, como esses arcaísmos ou formas arcaizantes – que têm, logicamente, papel na construção do sentido – recuperam-se nas traduções?

Percebemos dois tipos de traduções: uma mais uniforme, no que diz respeito aos pronomes, e outra, menos uniforme, no tocante ao léxico. O primeiro caso é mais uniforme por sua delimitação: há, parece-nos, tradicionalmente, uma correspondência criada ao longo do tempo para a tradução de pronomes arcaicos em inglês, talvez apoiada na tradução de textos bíblicos, em que essas formas são recorrentes. No segundo caso, as dificuldades são maiores: percebendo a antiguidade de um vocábulo, o tradutor pode ser levado a adotar um registro mais rebuscado, para transmitir o “tom” do texto original. Ocorre que, em se tratando de um texto literário, rebuscado por sua natureza (consideremos sua pertença ao Esteticismo), o rebuscamento se perde naquelas traduções que seguem, desde o início da narrativa, tal estilo.

Talvez funcione bem a inserção de um período rebuscado ou de vocabulário raro para chamar a atenção do leitor num texto mais neutro, conciso, que não esteja comprometido, *ab initio*, com o reflexo das estruturas do original na tradução. Caso contrário, o rebuscamento funde-se ao registro presente desde o início, perdendo-se.

Veremos a opção de Machado, que lançou mão de um verbo já em desuso, imprimindo em sua tradução um tom arcaizante. Ou seja, ele não recupera o termo imediatamente arcaico, mas busca lançar mão de outro recurso para imprimir o tom arcaizante no trecho em que o termo está presente, o que nos lembra o procedimento técnico de tradução denominado compensação.

Passemos aos trechos.

4.2.1 *Thou e o conjunto pronominal*

Uma das marcas mais evidentes da escrita arcaizante de Wilde é o emprego desinibido da forma pronominal *thou*, suas inflexões e a devida flexão verbal. Como se sabe, no Old English e no Middle English, às diferentes funções do atual pronome de segunda pessoa *you* correspondiam diferentes formas pronominais: a *thou* cabia a função de sujeito oracional singular e a *thee*, a de complemento verbal singular; a *thy* cabia-lhe o emprego de pronome possessivo adjetivo (*possessive determiner*) singular, e a *thine*, o de pronome possessivo substantivo (*possessive pronoun*) singular; e as formas *you* e *ye* eram formas plurais (Quadro 6). Tais formas pretéritas,

ainda, implicavam sentidos especiais conforme o contexto, indicando (a) igualdade, familiaridade ou intimidade; (b) superioridade (da parte do enunciador); ou (c) desprezo ou escárnio contra a pessoa a quem se dirige o enunciador (WHITNEY; SMITH, 1895, p. 6302).

Quadro 6 – Inflexões do pronome de segunda pessoa *thou*

FUNÇÃO NÚMERO	SUJEITO	COMPLEMENTO VERBAL	PRON. POS. ADJETIVO	PRON. POS. SUBSTANTIVO
Singular	thou	thee	thy	thine
Plural	ye/you	you	your	yours

Fonte: o autor.

Ambos os dicionários apontam que, no século XIX, já se operava um processo de simplificação do conjunto pronominal inglês, de sorte que *you*, *your* e *yours* – embora plurais na forma e no sentido original – já suplantavam, respectivamente, as formas *thou/thee*, *thy* e *thine*, que se restringiram ao uso arcaico na poesia, à maneira eclesial de se referir a Deus e ao cumprimento dos membros da Sociedade Religiosa dos Amigos (Quakers).¹⁶ Hodiernamente, essas formas ainda persistem em contextos dialetais, religiosos e literários.

Assim, em Wilde, seja pelo “gosto da escrita antiquada”, seja pelo preciosismo linguístico legitimado pelo Movimento Estético, os diálogos dos personagens de *O jovem rei* são marcados pelas formas arcaicas relacionadas a *thou*, em seu sentido mais original, como em:

And a man came out of the crowd and *spake* bitterly to him, and said, ‘Sir, *knowest thou* not that out of the luxury of the rich *cometh* the life of the poor? By **your** pomp we are nurtured, and **your** vices give us bread. To toil for a hard master is bitter, but to have no master to toil for is more bitter still. *Thinkest thou* that the ravens will feed us? And what cure hast **thou** for these things? *Wilt thou* say to the buyer, “**Thou shalt** buy for so much,” and to the seller, “**Thou shalt** sell at this price”? I trow not. Therefore go back to **thy** Palace and put on **thy** purple and fine linen. What *hast thou* to do with us, and what we suffer?’ (WILDE, 1891, p. 21, grifo nosso).

Praticamente todos os tradutores optaram pelo mesmo recurso linguístico, análogo ao utilizado por Wilde, para imprimir às suas traduções uma atmosfera pretérita: as formas pronominais *tu* e *vós* e correlatas. De uso corrente no português brasileiro, os pronomes *você* e *vocês* – corruptelas da forma de tratamento *vossa mercê* e, portanto, formas de terceira pessoa do discurso – assumiram, respectivamente, o lugar dos pronomes pessoais de segunda pessoa singular *tu* e plural *vós* em quase todo o território brasileiro. Paralelamente, também os pronomes possessivos correspondentes *teu* e *vosso* – ambos de segunda pessoa, singular e

¹⁶ No original: “In ordinary English use, the place of *thou* has been taken by *you*, which is properly plural, and takes a plural verb. *Thou* is now little used except archaically, in poetry; provincially, in addressing the Deity; and by the Friends, who usually say not *thou* but *thee*, putting a verb in the third person singular with it: as, *thee is or is thee?*” (WHITNEY; SMITH, 1895, p. 6302).

plural, respectivamente – deram lugar à forma *seu*, que passou a assumir duplo valor de segunda e terceira pessoas do discurso, discernível apenas em contexto. Dentre os tradutores do conto *O jovem rei*, nove optaram por resgatar um sistema pronominal em desuso no português brasileiro, criando um feliz anacronismo linguístico à semelhança – guardadas as devidas proporções – daquele do texto de Wilde:

E um homem saiu da multidão e falou-lhe em tom amargo:
 – Senhor, não **sabeis** que do luxo dos ricos vem a vida do pobre? **Sua** pompa nos alimenta e seus vícios nos proporcionam nosso pão. É amargo trabalhar para um amo cruel, mas é mais amargo ainda não ter amo para quem trabalhar. Pensais que os corvos vão nos alimentar? E que remédio tendes para essas coisas? Ides dizer ao comprador: “Comprarás a tanto”, e ao vendedor: “Venderás por êste preço”? Creio que, não. Portanto, voltai para **vosso** palácio e vesti-vos com **vossa** púrpura e com **vossos** finos panos. Que tendes que ver conosco e com o que sofremos? (WILDE, 1961, p. 279).

Característico da língua portuguesa, os pronomes pessoais não são normalmente explicitados na linguagem culta, pois que as flexões verbais se encarregam de indicar o tempo, o modo, o número e a pessoa gramatical. Assim, seis dos nove tradutores fazem a *thou* corresponder o português *vós*, depreendido da forma verbal *sabeis*, e a *thy*, *vosso*, como na tradução de Mendes, citada anteriormente, e indicado no Quadro 7 a seguir:

Quadro 7 – Relação entre os pronomes *thou*, *your* e *thy* e suas traduções

	Thou	Your	Thy
WILDE	<i>knowest thou</i> not	By your pomp	thy Palace
ME	Não sabeis [vós]	Sua pompa	Vosso palácio
MA	Não sabeis [vós]	Vossa pompa	Vosso palácio
CM	Não sabeis [vós]	Vossa pompa	Vosso palácio
EL	Não sabeis [vós]	Vossa pompa	Vosso palácio
BA	Não sabeis [vós]	Vossa pompa	Vosso palácio
SI	Sabeis acaso [vós]	Vossa pompa	Vosso palácio
CJ	Não sabes [tu]	Vossa pompa	Teu palácio
SA	Não sabes [tu]	Seu fausto	Teu palácio
CO	Não sabes [tu]	Vossa pompa	Teu palácio
RO	Não sabe [você]	Sua ostentação	Seu palácio

Fonte: o autor.

Também as formas do futuro do presente simples do modo indicativo – *comprarás*, *venderás* –, formas em desuso na linguagem corriqueira e vulgar do Brasil contemporâneo, entregam um aspecto extemporâneo, elevam o registro formal da tradução e servem de compensação tradutória à forma verbal obsoleta *spake* (por *spoke*) – e, alhures, também a *bade* (por *bid*) e *gilt* (por *gild*).

Em *O jovem rei*, podemos perceber uma clara distinção entre o singular *thou* e *thy* (um único possuidor), quando o homem da multidão se dirige especificamente ao jovem que desafia os costumes daquele universo diegético, e o plural do possessivo *your* (mais de um possuidor), com que o homem se refere aos hábitos do jovem e dos ricos, coletivamente.

Considerando-se, no entanto, as duas únicas ocorrências de *your* em todo o conto, aqueles que traduziram *your* e *thy* indiferentemente acabaram por abrir mão do jogo de pronomes presente no original, e modifica-se a referência do endereçamento da crítica do homem da multidão. Essa simplificação vocabular é decorrência direta, acreditamos, do processo de tomada de decisão (LEVY, 2012) entre alternativas possíveis para a tradução do pronome *thou*.

Conforme arguimos anteriormente, os tradutores tinham à disposição as formas pronominais subjetivas *tu* e *vós* em português. O primeiro, por um lado, é exclusivamente singular e, outrora, usado no Brasil como tratamento de igual para igual ou de superior para inferior (em idade, classe social, hierarquia), comportando uma gama de afetividade e proximidade entre os interlocutores. A esse pronome se fazem corresponder os oblíquos *te* e *ti* e o possessivo *teu* (e inflexões).

Por outro lado, *vós* é, a rigor, pronome de segunda pessoa plural e remete, portanto, a mais de um interlocutor com quem se fala ou a quem se escreve. Emprega-se, outrossim, para referir-se a um interlocutor singular, para indicar distinção ou superioridade daquele a quem o falante se dirige – uso que os gramáticos chamam *vós de cerimônia*. Em um e outro sentido, a esse pronome se fazem corresponder os oblíquos *vos* e *vós* e o possessivo *vosso* (e inflexões).

Da mesma forma, o possessivo *seu* e inflexões referiam-se exclusivamente à terceira pessoa do discurso e equivaliam a *dele*, *dela*, *deles*, *delas*.

Atualmente, o emprego de *tu* e *vós* foi suplantado pela forma de tratamento *você*, o possessivo *seu* passou a se referir tanto à segunda quanto à terceira pessoas gramaticais, singular e plural, e a forma *o senhor* (e inflexões), na variante idiomática brasileira, ocupa-se de conferir grau de formalidade e distanciamento entre os interlocutores.

Dessa maneira, ao optar por *thou* = *vós*, os tradutores eliminam uma série de possíveis pronomes e correlatos, para disporem apenas do possessivo *vosso* como correlato discursivo direto. A escolha de 60% dos tradutores parece funcionar bem na relação *thou* = *vós* e *thy* =

vosso, porquanto se referem ambos à segunda pessoa do singular, com sensível variação de sentido, visto que o número do pronome em inglês é-lhe original; ao passo que, em português, trata-se de um uso especial do *vós de cerimônia*. O problema, a nosso ver, surge da tradução de *your*: por um lado, se a escolha tradutória *your = vosso* recupera a ideia de possuidor plural, perde em variação formal do pronome; por outro, fazer coincidir *you = seu* recupera a variação formal, mas desloca a ideia de possuidor da segunda para a terceira pessoa gramatical e passa a equivaler a *deles, dos ricos* apenas, não incluindo entre eles a pessoa a quem homem se dirige, o jovem.

Também a adaptação de Rodriguez não consegue recriar o jogo de pronomes do texto original. Ao escolher a forma de tratamento *você* para traduzir o pronome pessoal *thou*, a tradutora põe por terra toda a ambientação intempestiva e atualiza o conjunto de pronomes, atribuindo-lhes os usos e valores contemporâneos.

Por fim, a tradução *thou = tu*, conquanto a menos escolhida, parece-nos a que melhor se adapta ao contexto do conto. Além de recuperar a variação formal dos pronomes, respeitando-se o número gramatical de cada um, a combinação *tu-teu-vosso* que traduz, respectivamente, *thou-thy-your* (Salgado diverge na tradução de *your = seu*, da qual discordamos, pelas mesmas razões aduzidas anteriormente), ainda instila sutil ironia e despeito do homem da multidão, ao tratar por igual aquele que lhe deveria ser – e parecer, por meio das vestes adequadas – superior, contrastando, ainda, com o vocativo *Sir* (redução de *sire*, título endereçado a monarcas e pessoas que gozam de alto prestígio social), dirigido ao jovem, e traduzido majoritariamente pelo título dignitário *senhor* (outras escolhas tradutórias foram *sire* – decalque da grafia inglesa e de sentido semelhante – e *majestade*). Ressaltamos que as escolhas tradutórias para *thou* não foram consistentes ao longo das traduções, e os mesmos tradutores que empregaram *vós*, por exemplo, nesse trecho utilizaram *tu* em outras passagens do conto.

4.2.2 *Raiment e o léxico das roupas*

Como tratado anteriormente, Wilde tornou-se conhecido do grande público não apenas por sua habilidade literária, mas também pela aparência física e pelo cuidado janota na decoração de ambientes e em suas próprias roupas. Segundo d’Hamilton, Wilde vestia-se para escandalizar:

usava largos colarinhos “byronescos”, chapéu *pillbox* e o mais escandalizador para o público vitoriano: culotes, acompanhados de meias de seda e sapatilhas de couro envernizado com laços lustrosos. Estranho o público escandalizar-se com isso, pois os culotes estavam em alta até 65 anos antes e ainda compunham o uniforme da guarda real. Ademais, os culotes eram largamente empregados como traje esportivo em caçadas e escaladas [...]. O ultraje provocado pelas calças de Wilde talvez seja um atestado da extrema convencionalidade vitoriana. (D’HAMILTON, [19--], p. 4, tradução nossa).¹⁷

Esse dandismo também encontra-se cerzido no tecido literário de Wilde, e, em *O jovem rei*, vários vocábulos relativos a roupa – a inquietação mais premente do jovem – vestem o conto de uma elegância fora de moda: os substantivos *raiment*, *robe*, *apparel* e *loin-cloth*; os verbos *to beseem*, *to wear*, *to weave*, *to fashion*, *to disrobe*; adjetivos e expressões adjetivas como *ragged*, *fair*, *tissued (gold)*.

Próximo do fim do conto, o bispo assim admoesta o jovem: “Wherefore I praise thee not for this that thou hast done, but I bid thee ride back to the Palace and make thy face glad, and *put on the raiment that beseemeth a king*, and with the crown of gold I will crown thee, and the sceptre of pearl will I place in thy hand” (WILDE, 1891, p. 24, grifo nosso).

De acordo com TCD, dentre as diversas lexias que indicam “peça ou conjunto de peças de vestir” disponíveis em fins do século XIX, *raiment* e *vesture* carregam matiz poético ou arcaico¹⁸. Também o verbo *to beseem*, no sentido com que aparece no conto (= *to seem fit for*), recebe a rubrica de arcaísmo em TCD. Vejamos o Quadro 8, que condensa as escolhas tradutórias para os termos em questão.

Quadro 8 – Traduções de <i>raiment</i> e <i>beseem</i>		
OW	“put on the <i>raiment</i> that <i>beseemeth</i> a king”	
ME	“vistais o traje	que convém a um rei”
MA	“a revestir-vos das roupas	que convêm a um rei”
CM	“vestireis os trajes	reais”
CJ	“vistas o traje	digno de um rei”
EL	“vista-se com trajes	que são adequados a um rei”

¹⁷ No original: “He wore large, rolled-down ‘Byronesque’ collars, pillbox hats and most shocking of all to his Victorian audience, knee breeches with silk stockings and patent leather pumps with moire bows. It is odd that the public found this so shocking. Knee breeches had really only been out of fashion for about sixty-five years and were still the uniform worn at the royal court. Breeches were still widely worn as sporting attire for shooting and mountain climbing [...]. The offensiveness of Wilde’s leg-wear is perhaps a testament to the extremity of Victorian conventionality.”

¹⁸ No original: “Syn. Clothes, dress, attire, habiliments, garb, costume, array. These words are all in current use, while *raiment* and *vesture* have a poetic or antique sound.” (WHITNEY; SMITH, 1895, p. 4942).

OW	“put on the raiment that beseemeth a king”	
BA	“vistas a roupa	que pertence ao rei”
RO	“vista o traje	adequado para esta ocasião”
SA	“ponhas a vestimenta	que cabe a um rei”
SI	“veste os trajes	que competem a um rei”
CO	“vistas o traje	adequado a um rei”

Fonte: o autor.

Escolha mais recorrente, *traje* data do século XV mas, por si só, não é capaz de imprimir ao contexto um efeito arcaizante, visto não ser um vocábulo estranho ao leitor brasileiro, nem em forma, nem em sentido – e, ainda, compõe expressões de uso corrente, como *traje de banho* e *traje a rigor*. Também as opções tradutórias para o verbo *to beseem* carecem de mesmo espírito: *convir a*, *caber a*, *ser adequado a* ou *ser digno de*, entre outras, são todas boas escolhas, mas nenhuma consegue reproduzir o efeito arcaizante do verbo em inglês.

Machado, entretanto, encontra uma feliz solução: o tradutor compensa a falta de um vocábulo que seja um substituto pontual para os arcaísmos de Wilde e investe no *phrasal verb* que antecede as duas formas arcaicas do trecho. Ao traduzir *to put on* por *revestir(-se) de*, o tradutor resgata um sentido mais original, porém menos usual do verbo, que é mais especializado no contexto, por exemplo, da construção civil – como em *revestir parede/teto/piso de pintura, massa ou peças*.

4.2.3 *Traffic e cognatos*

Wilde oferece-nos um saboroso caso de cognato entre inglês e português, *to traffic*, em:

All rare and costly materials had certainly a great fascination for him, and in his eagerness to procure them he had sent away many merchants, some to traffic for amber with the rough fisher-folk of the north seas, some to Egypt to look for that curious green turquoise which is found only in the tombs of kings, and is said to possess magical properties, some to Persia for silken carpets and painted pottery, and others to India to buy gauze and stained ivory, moonstones and bracelets of jade, sandal-wood and blue enamel and shawls of fine wool. (WILDE, 1891, p. 6).

Conforme Santos (1991, p. 474), o substantivo inglês *traffic* (bem como o verbo correlacionado) assume em uma única forma os sentidos de *tráfego* e *tráfico*, o que não significa que o termo em inglês possa ser traduzido por um ou outro sentido indiferentemente. Também

tráfico, como sinônimo de *comércio* e *negócio* – sentido com que aparece em *O jovem rei* –, como seu cognato inglês, nem sempre pode substituí-lo quanto são estes os sentidos, pois que a palavra portuguesa está mais diretamente associada a atividades ilegais, criminosas ou condenáveis e indica sem hesitação um comércio ilícito.

Ora, o jovem rei, deslumbrado com a riqueza de que se viu senhor, envia comitivas para comprar âmbar, pedras preciosas, tapeçaria e outras mercadorias de alto valor comercial. Nesse contexto, *to traffic for ambar* deve ser compreendido como *fazer negócios, negociar, comerciar* [âmbar], escolha da maioria dos tradutores:

- “uns para *comprar* âmbar aos pescadores dos mares do Norte” (MA)
- “alguns para *negociar* âmbar com os rudes pescadores dos mares do norte” (EL)
- “alguns para *comercializar* âmbar com as grosseiras tribos de pescadores dos mares do norte” (SA)
- “uns para *adquirir* âmbar junto aos rudes pescadores dos mares do Norte” (SI)

Entretanto, Mendes e Rodriguez fazem a escolha mais arriscada, porém não injustificada, visto que *traficar* ainda guarda, embora diacronicamente, o sentido “puro” de *negociar* e, nesse sentido, pode ser considerado obsoleto ou arcaico.

- “uns a *traficar* âmbar com os rudes pescadores dos mares do Norte” (ME)
- “alguns à procura de âmbar, que só se conseguia através do *tráfico* realizado por rudes pescadores dos mares do norte” (RO)

No caso de Rodriguez, a escolha parece um pouco arriscada, pois sua adaptação vale-se de registros mais atualizados – traduz, por exemplo, *thou* = *você*, como tratado anteriormente – e, portanto, o sentido mais contemporâneo – e menos desejado para o contexto – de *traficar* (=praticar *negócio clandestino, fraudulento, ilícito, ilegal*) pode se sobressair.

Ainda no mesmo parágrafo de *O jovem rei*, Wilde utiliza outro verbo que encontra forma parecida em português, mas que não corresponde ao sentido da palavra inglesa: *to procure*. Embora não seja propriamente uma forma arcaica, sua ocorrência próxima de outro cognato chama a atenção. Tanto TCD quanto OED registram dois sentidos básicos a *to procure*: “1 obtain (something), especially with care or effort; 2 [Law] persuade or cause (someone) to do something; 2.1 [archaic] cause (something) to happen”. Em certos contextos, TCD também registra sinonímia com *to take care of, to look after*. O sentido do verbo avocado pelo contexto de *O jovem rei* é o primeiro: o jovem, movido por ganância, envia comitivas para obter/adquirir/granjear todos os materiais *raros* e *caros*, ou seja, matérias cuja aquisição (“to obtain”) demanda certa carga de esforço (“especially with care or effort”). Apesar de não ter

sido escolha de nenhum dos tradutores – as escolhas foram *adquirir* (1), *comprar* (1), *conseguir* (4) e *obter* (4) –, *granjear* seria uma solução mais elegante, distinta e reflete, necessariamente, as diligências e minúcias envolvidas na ação.

Ao sentido de *procurar*, em português, correspondem formas inglesas como *to look for*, *to seek*, *to search*. Nenhum dos tradutores nesta pesquisa traduz *to procure* = *procurar*, o que não seria totalmente injustificado, visto que dicionários contemporâneos, como Houaiss da Língua Portuguesa, registram o sentido *tentar conseguir/adquirir*, não sem um sensível deslocamento da ênfase do “resultado” (*adquirir*, de fato) para o “processo”.

Em suma, emana da maioria das traduções uma forte tendência a imprimir ao texto em português o mesmo “gosto pelo antiquado” presente no inglês de Wilde, na medida do possível e sem afetação maior do que a que já existe no original. Quando a correspondência 1:1 não é possível, os tradutores lançam mão de artifícios engenhosos. Naquelas traduções voltadas especificamente para o público infantil – por mais que isso possa parecer contrário ao espírito wildiano –, parece haver um menor compromisso com a estética antiquada, e glossários ajudam a “simplificar” o texto.

4.3 Método tradutório recorrente

Proponente de uma das mais tradicionais e basilares dicotomias nos Estudos da Tradução, Schleiermacher (2010, p. 57) entende que somente são possíveis dois métodos para a tradução de textos artísticos: “ou bem o tradutor deixa o escritor o mais tranquilo possível e faz com que o leitor vá a seu encontro, ou bem deixa o mais tranquilo possível o leitor e faz com que o escritor vá a seu encontro”. O primeiro tradutor esforça-se para comunicar a seu leitor a mesma imagem e a mesma impressão que ele, tradutor, alcançou do original; o segundo quer fazer o autor do texto original “falar” a seus novos leitores como se fosse um deles. Dentro dessa dicotomia metodológica inscrevem-se as questões sobre traduções conforme a letra ou o espírito, traduções fiéis ou livres.

Nesse sentido, o resultado da análise de características específicas avaliadas nas traduções de *O jovem rei*, de Oscar Wilde, para a variante brasileira da língua portuguesa aponta para uma tendência a se recuperarem na tradução os elementos peculiares ao estilo literário do autor irlandês, ou seja, os tradutores, em sua maioria, deixam Wilde o mais tranquilo possível em sua rica tapeçaria e seu dossel de veludo e fazem com que o leitor percorra longas frases e se defronte com o obsoleto e o arcaico para que possa experimentar, em português, a mesma imagem e impressão que tiveram ao ler Wilde em um inglês britânico pretensamente obsoleto.

5 CONCLUSÃO

Com base em dez traduções para o português brasileiro do conto wildiano *O jovem rei*, de Oscar Wilde, nossa pesquisa avaliou como as características peculiares ao autor irlandês são recuperadas na tradução. Para tanto, elegemos dois elementos marcantes na tessitura do conto, quais sejam, os longos períodos compostos e as formas arcaizantes, percorrendo, destarte, ainda que sucintamente, diversos níveis da linguagem literária de Wilde, entre fonéticos, morfológicos, sintáticos, semânticos e pragmáticos. Confirmando nosso objetivo principal, os resultados apontam para uma tendência à manutenção das características literárias distintivas do autor irlandês.

Os longos parágrafos de Wilde resultam de um processo de recursividade e justaposição de orações reproduzível em português. Na verdade, a língua portuguesa – de caráter mais analítico – parece comportar melhor tais procedimentos que desdobram orações do que o faz a língua inglesa, de caráter mais sintético e cuja concisão é desejada, haja vista, por exemplo, o desenvolvimento do *plain English*, que recomenda, entre outros, o uso de frases curtas e palavras pequenas na comunicação oficial e na grande imprensa.

A recursividade, no entanto, é característica do estilo literário wildiano, legitimado pela filiação do autor irlandês ao Movimento Estético do século XIX. Por essa razão, reproduzir tal característica na tradução para a variante brasileira da língua portuguesa não só é possível, como é desejável – possível, porque as línguas em questão guardam semelhanças quanto a estrutura oracional; desejável, porque se aplica ao fruto de um trabalho artístico, cuja forma, tanto quanto sua “mensagem”, concorre para a consolidação do todo.

Dentre as dez traduções analisadas, a maioria esforça para reproduzir os longos períodos wildianos em *O jovem rei*, adaptando, quando necessário, a pontuação inter-oracional. Apenas algumas, impelidas, quiçá, por questões pessoais (afinal, a tradução também comporta uma dimensão autoral) ou constrição editorial – seria necessária uma investigação para determinarmos a motivação – enxugam ou fragmentam os grandes trechos, dissolvendo, com isso, parte da genialidade artística de Wilde.

O cuidado dos tradutores também se estende ao tratamento das formas arcaizantes. Tendo em vista as dificuldades de se reproduzirem efeitos arcaizantes no mesmo momento em que surgem no texto de partida – pode não haver uma forma arcaica na língua de tradução ou, ao contrário, a forma arcaica pode carregar efeitos de sentido outros, indesejáveis ou incompatíveis com o contexto –, os tradutores lançam mão de escolhas mais “clássicas”, como o uso dos pronomes *tu* e *vós*, e de estratégias bastante inventivas naquelas situações em que não

havia um correspondente 1:1. Além do mais, apesar de alguns tradutores incorrerem em formas de uso informal e até jocoso, como *moscar*, diversas outras escolhas tradutórias ajudam a manter um alto registro formal literário, compatível com o tom de Wilde, como *afã*, *chávena* e as formas simples do futuro do presente do modo indicativo.

Com bases nesses dados, podemos dividir uma tendência tradutória, em maior ou menor grau, que preza pelos aspectos formais da obra literária tanto quanto por seu conteúdo. A maioria dos tradutores procura reproduzir ao público leitor brasileiro o autor irlandês em suas características mais peculiares, idiossincráticas, método que Schleiermacher (2010) caracteriza como o movimento de levar o leitor da tradução até o autor do texto original. Tal perspectiva metodológica robustece as qualidades artísticas da obra literária, aprofunda as dificuldades tradutórias e realça a responsabilidade do tradutor como mediador entre o autor e seus leitores.

Dessa forma, o tradutor assume o compromisso de mostrar a seu leitor o autor como ele é. Tendo em vista o texto literário como uma obra de arte construída por meio de palavras, circunscrita num dado tempo e lugar e perpassada por diversos códigos culturais não literários, o tradutor encontra-se diante de um objeto de difícil apreensão – apenas ilusoriamente uma obra literária se abriria gratuitamente ao engenho de seu perscrutador, como o fez a *máquina do mundo* drummondiana – e terá de empenhar esforços para compreender o texto literário em seu berço e dele capturar a alma que o anima: sua literariedade.

Compreender é o primeiro movimento em direção ao autor. Como afirma García Yebra (1983), compreensão e expressão são as asas que movem o tradutor, e as dificuldades de tradução relacionam-se, antes, com as habilidades do tradutor. Os longos períodos compostos de Wilde não são um mero agregado de orações, mas atendem a certo critério artístico do autor e resultam de um procedimento linguístico específico – são uma marca do autor. Cabe ao tradutor decidir se mantém ou fragmenta tais períodos, e depende de sua capacidade de expressão recriar os efeitos de sentido implicados na sintaxe rebuscada de Wilde.

Se o leitor vai conhecer um Wilde em ricas tapeçarias e dossel de veludo ou depauperado de seu garbo é responsabilidade do tradutor – ao menos, em partes. Ao investigarmos os arcaísmos, deparamo-nos com a carência de recursos lexicográficos mais apropriados não somente para o conhecimento aprofundado da própria língua, mas principalmente auxílio nas tomadas de decisão em tradução literária. Parece-nos faltar, nos Brasil, pelo menos, obras de referência que indiquem, dentro de seu recorte histórico, o “*status*” lexical das entradas dicionarizadas e que estabeleça relações pragmáticas entre os itens de uma mesma classe lexemática, por exemplo – os dicionários ainda hoje, décadas depois de observação semelhante apontada por Santos (1991), pouco ajudam na decisão entre *veste*, *traje* e *roupa*, cabendo ao

tradutor esquadrihar cada termo em várias obras para traçar-lhes um perfil e escolher o que melhor se entrega à tradução – em contrapartida, os dicionários de língua inglesa contemporâneos mais conhecidos enriquecem as entradas com dados sobre frequência de uso e minucioso tesouro, por exemplo. Assim, os tradutores brasileiros devem dispor muito mais de apurada sensibilidade estética e notório conhecimento geral do que de obras de referência – Santos (1991) é um verdadeiro tesouro lexicográfico – para tomarem uma decisão.

De qualquer forma, toda tradução tem seus limites, e, conforme García Yebra (1983), a tarefa do tradutor será, na melhor das hipóteses, uma aproximação do texto de partida – e é precisamente aí que o tradutor deve fazer valer seu talento.

REFERÊNCIAS

ADOBE Acrobat Pro DC. Versão 2015.023.20070. San Jose: Adobe Systems Incorporated, 2015. 1 CD-ROM.

A HOUSE of pomegranates. **The Saturday Review**. London, p. 160. 6 Feb. 1892. Disponível em: <<https://archive.org/details/saturdayreviewof7318unse>>.

AESTHETICISM. In: ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA (Org.). **Britannica Academic Edition**. London: Encyclopaedia Britannica, 2018. Disponível em: <<https://academic-eb-britannica.ez34.periodicos.capes.gov.br/levels/collegiate/article/Aestheticism/3885>>. Acesso em: 1 abr. 2018.

BAGNO, Marcos. O preço da ousadia. **O jovem rei e outras histórias**. Tradução de Marcos Bagno. São Paulo: Ática, 2005. (Eu leio). p. 141-148.

BECHARA, Evanildo. **Moderna gramática portuguesa**. 37. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005. 671 p.

BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Tradução de Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan e Andreia Guerini. 2. ed. Florianópolis: PGET-UFSC, 2013. 198 p.

BOWYER, John Wilson; BROOKS, John Lee. **The Victorian Age: prose, poetry and drama**. Edited with introductions bibliographies and notes by John Wilson Bowyer and John Lee Brooks. New York: Appleton-Century-Crofts, 1938. 1188 p.

BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012a. 157 p. (Filosofia, Literatura & Artes).

BRITTO, Paulo Henriques. Tradução e ilusão. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 26, n. 76, p. 21-27, set./dez. 2012b. <https://doi.org/10.1590/S0103-40142012000300004>.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. 12. ed. São Paulo: Pensamento, 2013. 414 p.

CARTER, Ronald; MCCARTHY, Michael. **Cambridge grammar of English: a comprehensive guide to spoken and written English usage**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. 973 p. 1 CD-ROM.

CARTER, Ronald; MCRAE, John (Ed.). **The Penguin guide to English literature: Britain and Ireland**. London: Penguin Books, 1996. 246 p.

COLLINS. **Collins Cobuild advanced learner's English dictionary**. 5th ed. Glasgow: HarperCollins, 2006.

CUNHA, Celso; CINTRA, Luis F. Lindley. **Nova gramática do português contemporâneo**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. 748p.

DELILLE, Karl Heinz et al. Para um modelo de crítica da tradução literária. In: DELILLE, Karl Heinz et al. (Org.). **Problemas da tradução literária**. Coimbra: Almedina, 1986. p. 7-45.

D'HAMILTON, Chevalier. **Dandyism: beyond fashion**. [19--]. Disponível em: < <http://www.gbacg.org/costume-resources/original/articles/dandy.pdf> >. Acesso em: 1 jun. 2018.

ELLMANN, Richard. **Oscar Wilde**. Tradução de José Antônio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 542 p.

GARCÍA YEBRA, Valentín. **En torno a la traducción: teoría, crítica, historia**. Madrid: Gredos, 1983. 382 p. (Estudios y ensayos, 328).

GOETHE, Johann Wolfgang von. Drei Stücke vom Übersetzen = Três trechos sobre tradução. In: HEIDERMANN, Werner (Org.). **Clássicos da teoria da tradução**. 2. ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2010. (Antologia Bilingue, 1). p. 28-37.

HEWINGS, Martin. **Advanced grammar in use: a self-study reference and practice book for advanced learners of English; with answers and CD-ROM**. 3rd ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. 294 p.

HOU, Jing. The aesthetic experiment of Oscar Wilde in A house of pomegranates. **Theory and Practice in Language Studies**, London, v. 4, n. 10, p. 2168-2172, Oct. 2014. <https://doi.org/10.4304/tpls.4.10.2168-2172>.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. 1986 p.

JOHNSON, Samuel. **Johnson's Dictionary of the English Language**. London: G. and J. Offor, 1820. 1128 p. v. 1. Disponível em: <https://archive.org/details/b22651378_0001>. Acesso em: 13 mai. 2018.

JONES, Justin T. Morality's Ugly Implications in Oscar Wilde's Fairy Tales. **Studies in English Literature 1500-1900**, Houston, v. 51, n. 4, p. 883-903, Aut. 2011. <https://doi.org/10.1353/sel.2011.0039>.

KAMERER, Lindsey Brooke. "Love is better than wisdom and more precious than riches": the influence of Greek love on the fairy tales of Oscar Wilde. **The Victorian**, Sharjah, v. 1, n. 1, ago. 2013. Disponível em: < <https://journals.sfu.ca/vict/index.php/vict/article/view/29> >. Acesso em: 29 abr. 2018.

KNECHT, Robert J. A Monarch and his Mignons. **History Today**, London, v. 64, n. 12, p. 49-54, Dec. 2014. Disponível em: < <https://www.historytoday.com/robert-knecht/monarch-and-his-mignons-henry-iiis-court> >. Acesso em: 1 jun. 2018.

LANDERS, Clifford E. **Literary translation: a practical guide**. Clevedon, Buffalo: Multilingual Matters, 2001. 214 p. (Topics in translation, 22).

LAVAR, James. Ensaio biográfico-crítico. In: WILDE, Oscar. **Obra completa: volume único**. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1961. (Biblioteca de Autores Universais, 5). p. 13-37.

LEAL, Julie Christie Damasceno. A estética kantiana: o belo, o sublime e a arte. **Intuitio**, Porto Alegre, v. 8, n. 2, p. 146-158, 2015. <https://doi.org/10.15448/1983-4012.2015.2.18840>.

LEVÝ, Jiří. Translation as a Decision Process / A Tradução como um Processo de Tomada de Decisão. Tradução de Gustavo Althoff e Cristiane Vidal. **Scientia Translationis**, n. 11, p. 72-96, 2012. <https://dx.doi.org/10.5007/1980-4237.2012n11p72>.

MCCORMACK, Jerusha. Wilde's fiction(s). In: RABY, Peter (Org.). **The Cambridge Companion to Oscar Wilde**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. (Cambridge companions to literature). p. 96-117.

MENDES, Oscar. Nota introdutória. In: WILDE, Oscar. **Obra completa**: volume único. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1961. (Biblioteca de Autores Universais, 5). p. 227-228.

MR. OSCAR Wilde's "House of pomegranates". **The Pall Mall Gazette**. London, p. 3. 30 nov. 1891. Disponível em: < <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000098/18911130/010/0003> >. Acesso em: 13 mai. 2018.

NECKEL, Filipe. **Die literarische Übersetzung**: apresentação da obra de Jiří Levý acompanhada de uma tradução comentada. 2011. 416 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2011. Disponível em: < <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/94996> >. Acesso em: 18 nov. 2017.

NEWMARK, Peter. **A textbook of translation**. New York: Prentice-Hall, 1988. 292 p.

NIDA, Eugene. Principles of correspondence. In: VENUTI, Lawrence (Org.). **The translation studies reader**. 2nd ed. New York: Routledge, 2004. p. 126-140.

PENDLEBURY, Kate. The building of A house of pomegranates. **Marvels & Tales**, Detroit, v. 25, n. 1, p. 124-141, 2011. Disponível em: < <https://muse.jhu.edu/article/433239> >. Acesso em: 1 mai. 2018.

QUINTUS, John Allen. The moral prerogative in Oscar Wilde: a look at the fairy tales. **The Virginia Quarterly Review**, Charlottesville, v. 53, n. 4, 1977. Disponível em: < <https://www.vqronline.org/essay/moral-prerogative-oscar-wilde-look-fairy-tales> >. Acesso em: 29 abr. 2018.

REALISM. In: ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA (Org.). **Britannica Academic Edition**. London: Encyclopaedia Britannica, 2018. Disponível em: < <https://academic-eb-britannica.ez34.periodicos.capes.gov.br/levels/collegiate/article/realism/62872#6097.toc> >. Acesso em: 1 abr. 2018.

REISS, Katharina. Type, kind and individuality of text: decision making in translation. In: VENUTI, Lawrence (Org.). **The translation studies reader**. 2nd ed. New York: Routledge, 2004. p. 160-171.

RODRIGUEZ, Ana Carolina Vieira. Biografia do autor. In: WILDE, Oscar. **O jovem rei**. Adaptação de Ana Carolina Vieira Rodriguez. São Paulo: Rideel, 2006. (Aventuras Grandiosas - Série VI). p. 30.

RUFFINI, Mirian. **A tradução da obra de Oscar Wilde para o português brasileiro**: paratexto e O retrato de Dorian Gray. 2015. 238 f. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução)

– Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2015. Disponível em: <
<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/135503>>. Acesso em: 23 abr. 2018.

SANTOS, Agenor Soares dos. **Guia prático de tradução inglesa:** comparação semântica e estilística entre os cognatos de sentido diferente em inglês e em português. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1991. 511 p.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens = Sobre os diferentes métodos de tradução. Tradução de Celso R. Braida. In: HEIDERMANN, Werner (Org.). **Clássicos da teoria da tradução.** 2. ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2010. (Antologia Bilingue, 1). p. 37-101.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. **Teoria da literatura.** 3. ed. Coimbra: Almedina, 1979. 711 p.

VENUTI, Lawrence. **Escândalos da tradução:** por uma ética da diferença. Tradução de Laureano Pelegrin et al. Bauru: EDUSC, 2002. 394 p. (Signum).

WHITNEY, William Dwight; SMITH, Benjamin E. (Ed.). **The Century dictionary:** an encyclopedic lexicon of the English language. New York: The Century, 1895. 10 v.

WILDE, Oscar. **A house of pomegranates.** London: J. R. Osgood, 1891. Disponível em: <
<https://archive.org/details/houseofpomegrana00wild>>. Acesso em: 27 out. 2016.

WILDE, Oscar. **Complete short fiction.** Edited by Ian Small. London, New York: Penguin Books, 2003. 279 p. (Penguin classics).

WILDE, Oscar. **Contos Completos.** Prefácio, tradução e notas Luciana Salgado. 2. ed. São Paulo: Landmark, 2006a. 255 p.

WILDE, Oscar. **Contos e novelas de Oscar Wilde.** Tradução de Brenno Silveira. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. 236 p.

WILDE, Oscar. **Histórias de fadas.** Tradução de Bárbara Eliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992. 175 p. (Classicos Nova Fronteira).

WILDE, Oscar. **O fantasma de Canterville e outros contos.** Tradução de Beatriz Viégas-Faria et al. Porto Alegre: L&PM, 2011. 208 p. (L&PM Pocket, 284).

WILDE, Oscar. **O jovem rei e outras histórias.** Tradução de Marcos Bagno. São Paulo: Ática, 2005. 148 p. (Eu leio).

WILDE, Oscar. **O jovem rei.** Adaptação de Ana Carolina Vieira Rodriguez. São Paulo: Rideel, 2006b. 30 p. (Aventuras Grandiosas - Série VI).

WILDE, Oscar. **O jovem rei.** Tradução especial para o “Clube do Livro” e nota explicativa de Jose Maria Machado. São Paulo: Clube do Livro, 1963. 143 p.

WILDE, Oscar. **O príncipe feliz e outros contos.** Tradução de Paulo Mendes Campos. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1970. 165 p. (Baleia Bacana).

WILDE, Oscar. **Obra completa**: volume único. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1961. 1470 p. (Biblioteca de Autores Universais, 5).

WILDE, Oscar. **Os melhores contos de Oscar Wilde**. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Círculo do Livro, 1991. 183 p.

WILDE, Oscar. **The young king. The star-child**. Boston: Joseph Knight, 1895. Disponível em: < <https://archive.org/details/cu31924013571603> >. Acesso em: 20 mai. 2018.

WOOD, Naomi. Creating the sensual child: Paterian aesthetics, pederasty, and Oscar Wilde's fairy tales. **Marvels & Tales**, Detroit, v. 16, n. 2, p. 156-170, 2002.
<https://doi.org/10.1353/mat.2002.0029>.

ZAPPONE, Mirian Hisae Yaegashi; WIELEWICKI, Vera Helena Gomes. Afinal, o que é literatura? In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 2. ed. Maringá: Eduem, 2005. p. 19-29.

APÊNDICE A – QUADROS COMPARATIVOS

Quadro 1 – Quadro comparativo do trecho 1 em estudo de *O jovem rei*.

OW	The child of the old King's only daughter by a secret marriage with one much beneath her in station — a stranger, some said, who, by the wonderful magic of his lute-playing, had made the young Princess love him; while others spoke of an artist from Rimini, to whom the Princess had shown much, perhaps too much honour, and who had suddenly disappeared from the city, leaving his work in the Cathedral unfinished — he had been, when but a week old, stolen away from his mother's side, as she slept, and given into the charge of a common peasant and his wife, who were without children of their own, and lived in a remote part of the forest, more than a day's ride from the town.
ME	Descendente da única filha do rei, casada em segredo, com alguém de origem muito inferior à sua – um estrangeiro, diziam, que se fez amar pela jovem princesa graças à sua maravilhosa e mágica maneira de tocar o alaúde; outros falavam de um artista de Rimini, a quem a princesa tinha feito muita honra, talvez demasiado, e que desapareceu súbitamente da cidade, deixando inacabado seu trabalho na catedral, o menino tinha sido, quando contava apenas uma semana de idade, arrebatado do lado de sua mãe, quando esta dormia, e entregue aos cuidados de um labrego vulgar e de sua mulher, que não tinham filhos e que viviam em remota parte da floresta, a mais de um dia de cavalgada distante da cidade.
MA	Descendente da única filha do rei, casada secretamente com um homem de condição bastante inferior à sua – um estranho que, segundo se dizia, graças à maravilhosa magia de seu talento na flauta, se havia feito amar pela jovem princesa; outros, falavam de um artista de Rimini, ao qual a princesa tinha testemunhado, talvez honra demasiada, e que havia bruscamente desaparecido da cidade, deixando inacabados os seus trabalhos na catedral, – fôra raptado, com oito dias apenas de vida, dos braços de sua mãe, enquanto dormia e confiado aos cuidados de um pobre camponês e sua mulher. Essa gente não tinha filhos e morava na parte mais afastada da floresta, a mais de um dia de marcha a cavalo, da cidade.
CJ	Nascido da filha única do velho rei por secreta aliança com pessoa de posição muito inferior à dela - um forasteiro, dizia-se, que, pela maravilhosa magia da arte com que tocava o alaúde, levava a jovem princesa a apaixonar-se por ele; ao passo que outros falavam de um artista de Rimini, a quem a princesa demonstrara muita, talvez excessiva, estima, e que sumira de golpe da cidade, deixando inacabado o trabalho na catedral -, fora, com apenas uma semana de idade, arrancado da mãe, que estava dormindo, e entregue aos cuidados de um camponês vulgar e sua mulher, casal sem filhos que vivia em um recanto apartado da floresta, a mais de um dia de distância da cidade.
CM	Nascera da filha única do rei, que se casara em segredo com um pobre estrangeiro, músico ou pintor. Fora arrebatado do leito, enquanto a mãe dormia, e dado a criar a um casal de camponeses sem filhos, habitantes da floresta. O pai desaparecera do reino; a mãe morrera logo ao despertar, de dor ou de peste ou envenenada, não se sabe como.
EL	Descendente da única filha do velho Rei por um casamento secreto com um homem muito abaixo dela socialmente. Um estranho, diziam alguns, que levava a jovem Princesa a amá-lo com a mágica que tocava em seu alaúde. Diziam outros que fora um artista de Rimini, a quem a Princesa concedera muitas, e até exageradas, honrarias, mas desaparecera repentinamente da cidade, deixando inacabado seu trabalho na Catedral.

	O menino fora, quando tinha apenas uma semana, roubado à companhia de sua mãe, enquanto esta dormia, e entregue aos cuidados de um simples camponês e sua mulher, que não tinham filhos e moravam em um ponto longínquo da floresta, mais de um dia a cavalo da cidade.
BA	Filho da única filha do velho Rei, nascido de um casamento secreto com um homem de condição inferior à sua – um estrangeiro, segundo alguns, que fizera a princesa amá-lo, por meio do maravilhoso encanto de sua arte de tocar flauta; um artista de Rimini, segundo outros, por quem a princesa demonstrara grande apego, talvez exagerado, e que desaparecera repentinamente da cidade, deixando sua obra na Catedral por terminar –, ele fora roubado, quando tinha somente uma semana de vida, do lado de sua mãe, que dormia, e entregue aos cuidados de um camponês e sua esposa, que não tinham filhos e viviam numa parte afastada da floresta, a mais de um dia de viagem da capital.
SA	Nascido da filha única do velho Rei, fruto da união secreta entre ela e alguém de classe muito inferior – um estrangeiro, diziam alguns que, graças à magnífica magia do som de seu alaúde, fez com que a jovem Princesa se apaixonasse por ele; outros falavam a respeito de um artista de Rimini, a quem a Princesa tinha demonstrado muita, talvez até excessiva, afeição e que desaparecera de repente da cidade, deixando incompleto seu trabalho na Catedral – ele tinha sido, com apenas uma semana de Vida, roubado de sua mãe enquanto ela dormia e entregue aos cuidados de um simples camponês e sua esposa, que não tinham filhos e viviam em uma parte afastada na floresta, a mais de um dia distância da cidade.
RO	Ele era filho legítimo da única filha do rei, que se casou em segredo com um homem muito AQUÉM de sua posição. Alguns diziam tratar-se de um estranho que enfeitiçou a princesa e a fez amá-lo tocando música BARROCA. Outros falavam que era um artista de Rimini, a quem a princesa demonstrou honrar muito, talvez até demais, e que desapareceu de repente da cidade, deixando seu trabalho na catedral incompleto. Com no máximo uma semana de vida, ele foi roubado de sua mãe enquanto ela dormia e entregue a um casal de camponeses sem filhos, que vivia em uma parte REMOTA da floresta, a mais de um dia de caminhada da cidade.
SI	Filho da única filha do velho rei, nascido de um casamento secreto com um homem abaixo de sua posição – um estrangeiro, diziam uns, que havia feito a princesa amá-lo, por meio do maravilhoso encanto da sua arte de tocar flauta; um artista de Rimini, diziam outros, pelo qual a princesa demonstrara muito apreço, talvez demasiado, e que desaparecera subitamente da cidade, deixando sua obra, na catedral, por terminar –, ele fora roubado, quando tinha apenas uma semana de idade, do lado de sua mãe, que dormia, e posto aos cuidados de camponês e sua esposa, que não tinham filhos e viviam numa parte remota da floresta, a mais de um dia de viagem da cidade.
CO	Descendente da filha única do velho Rei, por meio de um casamento secreto com alguém muito abaixo da posição social dela – um forasteiro, alguns disseram, que, pela sua maravilhosa magia de tocar o alaúde, fizera a jovem Princesa amá-lo; enquanto outros falavam de um artista de Rimini, a quem a princesa demonstrara muita, talvez excessiva, estima, e que inesperadamente desaparecera da cidade, deixando inacabado o seu trabalho na Catedral –, ele fora, com apenas uma semana de idade, roubado, às escondidas, do lado de sua mãe, enquanto ela dormia, e entregue aos cuidados de um camponês comum e de sua esposa, os quais não tinham filhos e viviam num lugar afastado da floresta, a mais de um dia de distância da cidade.

Fonte: o autor, com dados de Wilde (1891, 1961, 1963, 1970, 1991, 1992, 2005, 2006a, 2006b, 2007, 2011).

Quadro 2 – Quadro comparativo do trecho 2 em estudo de *O jovem rei*.

OW	Grief, or the plague, as the court physician stated, or, as some suggested, a swift Italian poison administered in a cup of spiced wine, slew, within an hour of her wakening, the white girl who had given him birth, and as the trusty messenger who bare the child across his saddle-bow, stooped from his weary horse and knocked at the rude door of the goatherd's hut, the body of the Princess was being lowered into an open grave that had been dug in a deserted churchyard, beyond the city gates, a grave where, it was said, that another body was also lying, that of a young man of marvellous and foreign beauty, whose hands were tied behind him with a knotted cord, and whose breast was stabbed with many red wounds.
ME	O pesar, ou a peste, como o médico da côrte atestou, ou, como alguns sugeriram, um rápido veneno italiano, administrado num copo de vinho temperado, matou, antes que se passasse uma hora de seu despertar, a alva môça que lhe dera a vida; e quando o fiel mensageiro que levava o menino atravessado no arção de sua sela, descia de seu cansado cavalo e batia à tósca porta da cabana do cabreiro, o corpo da princesa estava sendo baixado a uma cova aberta em um cemitério isolado, fora das portas da cidade, túmulo onde diziam jazia também outro cadáver, o de um jovem de maravilhosa e estranha beleza, com as mãos amarradas às costas por corda de nós e cujo peito estava crivado de numerosas e vermelhas feridas.
MA	<p>O pesar, – ou a peste, pelo que afirmava o médico da côrte, – ou como outros davam a entender, um rápido veneno italiano, administrado num copo de vinho temperado com especiarias – deu a morte, uma hora após o despertar, à alva senhora que tinha dado o nascimento ao jovem rei.</p> <p>Exatamente à hora em que o mensageiro de confiança transportava a criança, atravessada na sua sela, descia do cavalo cansado, e batia à porta grosseira da choupana do cabreiro, o corpo da princesa era depositado numa singela cova, cavada num cemitério abandonado, fora das portas da cidade, cova em que já havia outro cadáver, o do jovem de maravilhosa e exótica beleza, com as mãos amarradas atrás das costas por meio de uma corda de múltiplos nós, e cujo peito estava crivado de ferimentos horríveis feitos a punhal.</p>
CJ	A dor, ou a peste, como a asseverou o médico, ou ainda, no insinuar de outros, um rápido veneno italiano despejado em taça de capitoso vinho, matou, uma hora depois do seu despertar, a alva menina que o dera à luz, e, quando o fiel mensageiro que transportara a criança sobre o arção anterior da sela apeou do cavalo afrontado e bateu à tosca porta da cabana do cabreiro, o corpo da princesa estava sendo descido a uma cova aberta, cavada em um adro deserto, além das portas da cidade, em que se dizia jazer também outro corpo, o de um jovem de maravilhosa beleza estrangeira, que tinha as mãos amarradas nas costas com uma corda cheia de nós, e o peito crivado de muitas feridas vermelhas de punhais.
CM	Quando o escudeiro desceu do cavalo e entregou a criança aos camponeses, a filha do rei baixava à sepultura de um cemitério isolado. Ali também repousava, diziam, um jovem de rara beleza, as mãos atadas atrás das costas e o peito retalhado por ferimentos.
EL	A tristeza, ou a peste (como disse um médico), ou (como sugeriram outros) um rápido veneno italiano ministrado em um copo de vinho temperado, matou, uma hora depois de seu despertar, a branca menina que lhe dera vida, e quando o mensageiro de confiança que levou a criança desceu de seu cavalo exausto e bateu na grosseira porta da cabana do pastor, o corpo da Princesa estava sendo baixado em uma cova que fora aberta em um pequeno cemitério de igreja fora das portas da cidade, uma cova onde se dizia que jazia já um outro corpo, o de um jovem de aspecto belo e estrangeiro, cujas mãos estavam atadas às suas costas com uma corda, e cujo peito fora penetrado por muitas feridas rubras.

BA	<p>A dor, ou a doença como declarou o médico da corte, ou ainda – conforme alguns insinuavam – um letal veneno italiano derramado numa taça de vinho perfumado matara a pálida jovem que o dera à luz, uma hora depois de haver despertado, e quando o mensageiro de confiança, que levava o menino atravessado na sela, curvou-se em cima de seu cavalo fatigado e bateu à porta da rústica cabana do pastor de cabras, o corpo da Princesa era baixado a uma cova aberta num cemitério de igreja abandonado, fora dos limites da cidade, uma cova onde, dizia-se, repousava um outro cadáver, de um jovem de extraordinária beleza forasteira, cujas mãos estavam atadas às costas com uma corda de nós e cujo peito esfaqueado apresentava muitas feridas vermelhas.</p>
SA	<p>O sofrimento, ou a peste, segundo o médico da Corte atestou, ou, como foi sugerido, um veneno italiano rapidamente administrado na taça de vinho com especiarias, matou, apenas uma hora depois de ter despertado, a jovem de pele clara que lhe dera à luz; e ao mesmo tempo em que o leal mensageiro, que pusera a criança sobre a sela do cavalo, batia, exausto, à porta grosseira da cabana do pastor, o corpo da Princesa era baixado até a cova aberta no jardim de uma igreja abandonada, fora dos portões da cidade; sepultura em que, segundo disseram, outro corpo jazia, pertencente a um jovem de beleza exótica e magnífica, com as mãos amarradas para trás com cordas cheias de nós e com o peito coberto por feridas vermelhas feitas a punhaladas.</p>
RO	<p>A pobre mãe morreu uma hora depois de ter despertado. Os médicos da corte disseram que a causa da morte fora sofrimento ou talvez a peste, mas alguns boatos surgiram na cidade:</p> <p>– O que BANIU a jovem e ALVA princesa da face da Terra foram algumas gotas de um potente veneno italiano misturado a seu suco durante o jantar – diziam as más línguas.</p> <p>Então, no momento em que um mensageiro de confiança, que cavalgou noite adentro escondendo o bebê na sela de seu cavalo, parava na frente da cabana do pastor de cabras, o corpo da princesa era enterrado em uma cova aberta no terreno atrás da igreja. Nesse mesmo tumulto, diziam, já se encontrava o corpo de um rapaz de infinita e estrangeira beleza, cujas mãos tinham sido amarradas para trás e cujo peito tinha marcas vermelhas de facadas.</p>
SI	<p>A dor, ou a doença, como o declarou o médico da corte, ou ainda – havia quem insinuasse – um rápido veneno italiano ministrado em uma taça de vinho aromático, matara a pálida jovem que o dera à luz, uma hora depois de haver despertado, e quando o mensageiro de confiança, que levava o menino atravessado na sela, curvou-se em cima de seu exausto cavalo e bateu na rústica porta da cabana do pastor de cabras, o corpo da princesa era baixado a uma cova aberta num deserto cemitério de igreja, além dos portões da cidade, uma cova onde, dizia-se, repousava um outro cadáver, de um jovem de maravilhosa beleza estrangeira, cujas mãos estavam amarradas às costas com uma corda de nós, e cujo peito esfaqueado mostrava muitas feridas vermelhas.</p>
CO	<p>A tristeza, ou a peste, como o médico da corte declarou, ou, como alguns sugeriram, um rápido veneno italiano servido em um cálice de vinho saboroso, matou, dentro de uma hora do seu despertar, a menina clara que o gerou, e enquanto o leal mensageiro, que carregava a criança sobre o arção da sela, desceu do seu cavalo cansado e bateu à porta tosca da cabana do pastor de cabras, o corpo da Princesa estava sendo baixado a uma cova aberta, que tinha sido cavada num cemitério deserto, além dos portões da cidade. Uma cova onde diziam que outro corpo também jazia, o de um homem jovem, de maravilhosa e exótica beleza, cujas mãos foram amarradas nas costas com uma corda nodosa e cujo peito tinha muitos ferimentos vermelhos provocados por punhaladas.</p>

Fonte: o autor, com dados de Wilde (1891, 1961, 1963, 1970, 1991, 1992, 2005, 2006a, 2006b, 2007, 2011).

Quadro 3 – Quadro comparativo do trecho 3 em estudo de *O jovem rei*.

OW	<p>He missed, indeed, at times the fine freedom of his forest life, and was always apt to chafe at the tedious Court ceremonies that occupied so much of each day, but the wonderful palace — <i>Joyeuse</i>, as they called it — of which he now found himself lord, seemed to him to be a new world fresh-fashioned for his delight; and as soon as he could escape from the council-board or audience-chamber, he would run down the great staircase, with its lions of gilt bronze and its steps of bright porphyry, and wander from room to room, and from corridor to corridor, like one who was seeking to find in beauty an anodyne from pain, a sort of restoration from sickness.</p>
ME	<p>Sentiu falta, de fato, por vêzes, da liberdade da vida na floresta e estava sempre disposto a aborrecer-se das tediosas cerimônias da côrte que ocupavam tantas horas de cada dia, mas o maravilhoso palácio – <i>Joyeuse</i>, como o chamavam –, de que era agora senhor, parecia-lhe um novo mundo, recém-criado para seu deleite; e tão logo podia escapar do Conselho, ou do salão de audiência, descia correndo a grande escadaria, com seus leões de bronze dourado e seus degraus de pórfiro brilhante, e ia de sala a sala, e de corredor a corredor, como alguém que estivesse à procura da beleza para nela encontrar um alívio a seu pesar, uma espécie de cura para uma doença.</p>
MA	<p>Para falar exato, acontecia-lhe ter saudades da encantadora liberdade de sua vida na floresta e suportava sempre de má-vontade o enfadonho cerimonial da côrte, que absorvia boa parte dos seus dias.</p> <p>Mas o maravilhoso palácio de que, presentemente, era dono e senhor, afigurava-se-lhe como um mundo novo, expressamente criado para agradar-lhe.</p> <p>E logo que podia esquivar-se à mesa do Conselho ou à sala de audiências, dirigia-se para a grande escadaria, adornada de leões de bronze dourado e degraus de pórfiro brilhante.</p> <p>E ficava vagueando de sala em sala, de corredor em corredor. Parecia alguém que procurava encontrar na Beleza um remédio contra a dor, uma como que recuperação de fôrças, após uma doença.</p>
CJ	<p>É verdade que, a revezes, sentia faltar-lhe a liberdade da existência na floresta, e não raro o impacientavam as tediosas cerimônias da corte, que tanto tempo lhe tomavam, mas o maravilhoso palácio – <i>Joyeuse</i>, como lhe chamavam – de que se via dono parecia-lhe um novo mundo recém-modelado para o seu prazer; e, assim que podia moscar-se da mesa do conselho ou da câmara de audiências, precipitava-se pela escadaria abaixo, com os leões de bronze dourado e os degraus de porfírio cintilante, e punha-se a vagar de um quarto a outro, e de um corredor a outro, como alguém que buscasse encontrar na beleza um anódino para a dor, uma como que reparação do mal.</p>
CM	<p>Às vezes, é certo, sentia saudade da liberdade na floresta, e aborrecia-se com os rituais intermináveis da corte; mas o maravilhoso palácio, de que se tornara senhor, parecia-lhe um mundo novo, criado para ele. Logo que podia, fugia das audiências e precipitando-se pela escadaria cintilante ia de sala em sala, de corredor a corredor, como quem procura encontrar na beleza um alívio para a dor ou uma espécie de cura para uma doença estranha.</p>
EL	<p>É verdade que muitas vezes ele sentia falta da liberdade da vida na floresta, e tendia a se impacientar com as entediadas cerimônias da Corte, que ocupavam boa parte de todos os dias, mas o palácio, chamado <i>Joyeuse</i>, do qual se via agora senhor, parecia-lhe um novo mundo recém-criado para o seu prazer. E tão logo conseguia escapar das reuniões do conselho ou da sala de audiências, descia correndo a grande escadaria, com seus leões de bronze dourado e seus degraus de pórfiro brilhante, e passeava de uma sala para outra, como alguém que procurasse na beleza um remédio para a dor, alguma espécie de restauração da saúde.</p>

BA	<p>Às vezes, de fato, sentia saudades da liberdade da vida na floresta e aborrecia-se sempre com as monótonas cerimônias da corte que ocupavam grande parte do dia, mas o esplêndido palácio – chamado <i>Joyeuse</i> –, do qual agora se achava senhor, parecia-lhe um mundo novo recém-construído para seu deleite; e tão logo conseguia escapar da mesa de reuniões ou da sala de audiências, descia correndo as enormes escadarias, com seus leões de bronze dourado e seus degraus de púrpura luzidia, e vagava de sala para sala, e de corredor para corredor, como alguém que buscasse na beleza um antídoto para a dor, uma espécie de remédio para a doença.</p>
SA	<p>Às vezes, no entanto, sentia falta dos tempos de liberdade da vida na floresta, e estava sempre propenso a irritar-se com as tediosas cerimônias da Corte, que ocupavam grande parte do dia, mas o maravilhoso palácio – <i>Joyeuse</i>, como costumavam chamá-lo – de que agora ele era o soberano, parecia-lhe ser um novo mundo recém moldado para seu deleite, e assim que conseguia escapar da mesa de reuniões do Conselho, ou da sala de audiências, descia correndo as grandes escadarias, com leões de bronze dourados e degraus de pórfiro, e vagava de quarto em quarto, de corredor em corredor, como alguém que buscava encontrar na beleza um alívio para a dor, um tipo de cura para sua enfermidade.</p>
RO	<p>É verdade que o garoto sentia falta da liberdade de sua vida na floresta e sempre ficava irritado com as cerimônias TEDIOSAS da corte, mas o incrível palácio – a <i>Terra da Alegria</i>, como o chamavam –, do qual ele agora era herdeiro, lhe parecia um mundo de fantasias feito só para o seu DELEITE.</p> <p>Assim que conseguia escapar das reuniões do conselho ou das audiências fechadas, ele descia correndo a escadaria com corrimões de leões de bronze e degraus de MÁRMORE para passear de sala em sala, quarto em quarto, corredor em corredor, como alguém que estivesse procurando, na beleza daquele lugar, algum remédio para a dor e a desolação.</p>
SI	<p>É verdade que sentia falta, às vezes, da liberdade da vida da floresta, e que estava sempre pronto a impacientar-se ante as tediosas cerimônias da corte, que ocupavam muito de cada dia, mas o maravilhoso palácio – <i>Joyeuse</i>, como o chamavam – de que ele agora se via senhor parecia-lhe um novo mundo, criado para seu deleite; e assim que podia fugir da reunião do conselho, ou do salão de audiências, descia a correr a grande escada, com seus leões de bronze dourado e degraus de vivo pórfiro, e punha-se a perambular de salão em salão, de corredor a corredor, como alguém que estivesse procurando encontrar na beleza um anódino para o sofrimento, uma espécie de convalescença para uma enfermidade.</p>
CO	<p>De fato, ele sentia falta, às vezes, da liberdade da vida na floresta, e estava sempre predisposto a irritar-se nas tediosas cerimônias da Corte, que lhe ocupavam tanto tempo a cada dia. Porém, o maravilhoso palácio – <i>Joyeuse</i>, como o chamavam – de que agora ele se julgava soberano parecia-lhe ser um mundo novo, recém-moldado para seu deleite; e, assim que podia escapar da mesa de reuniões do Conselho, ou da sala de audiências, descia correndo a grande escadaria, com seus leões de bronze dourado e degraus de pórfiro brilhante, e perambulava, de quarto em quarto, de corredor em corredor, como alguém que estivesse buscando encontrar na beleza um calmante para a dor, uma espécie de reparação da moléstia.</p>

Fonte: o autor, com dados de Wilde (1891, 1961, 1963, 1970, 1991, 1992, 2005, 2006a, 2006b, 2007, 2011).

ANEXO A – THE YOUNG KING

The young king, by Oscar Wilde¹⁹

To Margaret, Lady Brooke

It was the night before the day fixed for his coronation, and the young King was sitting alone in his beautiful chamber. His courtiers had all taken their leave of him, bowing their heads to the ground, according to the ceremonious usage of the day, and had retired to the Great Hall of the Palace, to receive a few last lessons from the Professor of Etiquette; there being some of them who had still quite natural manners, which in a courtier is, I need hardly say, a very grave offence.

The lad — for he was only a lad, being but sixteen years of age — was not sorry at their departure, and had flung himself back with a deep sigh of relief on the soft cushions of his embroidered couch, lying there, wild-eyed and open-mouthed, like a brown woodland Faun, or some young animal of the forest newly snared by the hunters.

And, indeed, it was the hunters who had found him, coming upon him almost by chance as, bare-limbed and pipe in hand, he was following the flock of the poor goatherd who had brought him up, and whose son he had always fancied himself to be. The child of the old King's only daughter by a secret marriage with one much beneath her in station — a stranger, some said, who, by the wonderful magic of his lute-playing, had made the young Princess love him; while others spoke of an artist from Rimini, to whom the Princess had shown much, perhaps too much honour, and who had suddenly disappeared from the city, leaving his work in the Cathedral unfinished — he had been, when but a week old, stolen away from his mother's side, as she slept, and given into the charge of a common peasant and his wife, who were without children of their own, and lived in a remote part of the forest, more than a day's ride from the town. Grief, or the plague, as the court physician stated, or, as some suggested, a swift Italian poison administered in a cup of spiced wine, slew, within an hour of her wakening, the white girl who had given him birth, and as the trusty messenger who bare the child across his saddle-bow stooped from his weary horse and knocked at the rude door of the goatherd's hut, the body of the Princess was being lowered into an open grave that had been dug in a deserted churchyard, beyond the city gates, a grave where it was said that another body was also lying,

¹⁹ Transcrito de acordo com a edição de 1891 de *A house of pomegranates*. Disponível em: < <https://archive.org/details/houseofpomegrana00wild> >. Acesso em: 27 out. 2016.

that of a young man of marvellous and foreign beauty, whose hands were tied behind him with a knotted cord, and whose breast was stabbed with many red wounds.

Such, at least, was the story that men whispered to each other. Certain it was that the old King, when on his deathbed, whether moved by remorse for his great sin, or merely desiring that the kingdom should not pass away from his line, had had the lad sent for, and, in the presence of the Council, had acknowledged him as his heir.

And it seems that from the very first moment of his recognition he had shown signs of that strange passion for beauty that was destined to have so great an influence over his life. Those who accompanied him to the suite of rooms set apart for his service, often spoke of the cry of pleasure that broke from his lips when he saw the delicate raiment and rich jewels that had been prepared for him, and of the almost fierce joy with which he flung aside his rough leathern tunic and coarse sheepskin cloak. He missed, indeed, at times the fine freedom of his forest life, and was always apt to chafe at the tedious Court ceremonies that occupied so much of each day, but the wonderful palace — *Joyeuse*, as they called it — of which he now found himself lord, seemed to him to be a new world fresh-fashioned for his delight; and as soon as he could escape from the council-board or audience-chamber, he would run down the great staircase, with its lions of gilt bronze and its steps of bright porphyry, and wander from room to room, and from corridor to corridor, like one who was seeking to find in beauty an anodyne from pain, a sort of restoration from sickness.

Upon these journeys of discovery, as he would call them — and, indeed, they were to him real voyages through a marvellous land, he would sometimes be accompanied by the slim, fair-haired Court pages, with their floating mantles, and gay fluttering ribands; but more often he would be alone, feeling through a certain quick instinct, which was almost a divination, that the secrets of art are best learned in secret, and that Beauty, like Wisdom, loves the lonely worshipper.

Many curious stories were related about him at this period. It was said that a stout Burgo-master, who had come to deliver a florid oratorical address on behalf of the citizens of the town, had caught sight of him kneeling in real adoration before a great picture that had just been brought from Venice, and that seemed to herald the worship of some new gods. On another occasion he had been missed for several hours, and after a lengthened search had been discovered in a little chamber in one of the northern turrets of the palace gazing, as one in a trance, at a Greek gem carved with the figure of Adonis. He had been seen, so the tale ran, pressing his warm lips to the marble brow of an antique statue that had been discovered in the bed of the river on the occasion of the building of the stone bridge, and was inscribed with the

name of the Bithynian slave of Hadrian. He had passed a whole night in noting the effect of the moonlight on a silver image of Endymion.

All rare and costly materials had certainly a great fascination for him, and in his eagerness to procure them he had sent away many merchants, some to traffic for amber with the rough fisher-folk of the north seas, some to Egypt to look for that curious green turquoise which is found only in the tombs of kings, and is said to possess magical properties, some to Persia for silken carpets and painted pottery, and others to India to buy gauze and stained ivory, moonstones and bracelets of jade, sandal-wood and blue enamel and shawls of fine wool.

But what had occupied him most was the robe he was to wear at his coronation, the robe of tissue gold, and the ruby-studded crown, and the sceptre with its rows and rings of pearls. Indeed, it was of this that he was thinking to-night, as he lay back on his luxurious couch, watching the great pinewood log that was burning itself out on the open hearth. The designs, which were from the hands of the most famous artists of the time, had been submitted to him many months before, and he had given orders that the artificers were to toil night and day to carry them out, and that the whole world was to be searched for jewels that would be worthy of their work. He saw himself in fancy standing at the high altar of the cathedral in the fair raiment of a King, and a smile played and lingered about his boyish lips, and lit up with a bright lustre his dark woodland eyes.

After some time he rose from his seat, and leaning against the carved penthouse of the chimney, looked round at the dimly-lit room. The walls were hung with rich tapestries representing the Triumph of Beauty. A large press, inlaid with agate and lapis-lazuli, filled one corner, and facing the window stood a curiously wrought cabinet with lacquer panels of powdered and mosaiced gold, on which were placed some delicate goblets of Venetian glass, and a cup of dark-veined onyx. Pale poppies were brodered on the silk coverlet of the bed, as though they had fallen from the tired hands of Sleep, and tall reeds of fluted ivory bare up the velvet canopy, from which great tufts of ostrich plumes sprang, like white foam, to the pallid silver of the fretted ceiling. A laughing Narcissus in green bronze held a polished mirror above its head. On the table stood a flat bowl of amethyst.

Outside he could see the huge dome of the cathedral, looming like a bubble over the shadowy houses, and the weary sentinels pacing up and down on the misty terrace by the river. Far away, in an orchard, a nightingale was singing. A faint perfume of jasmine came through the open window. He brushed his brown curls back from his forehead, and taking up a lute, let his fingers stray across the cords. His heavy eyelids drooped, and a strange languor came over

him. Never before had he felt so keenly, or with such exquisite joy, the magic and the mystery of beautiful things.

When midnight sounded from the clock-tower he touched a bell, and his pages entered and disrobed him with much ceremony, pouring rose-water over his hands, and strewing flowers on his pillow. A few moments after that they had left the room, he fell asleep.

And as he slept he dreamed a dream, and this was his dream.

He thought that he was standing in a long, low attic, amidst the whirl and clatter of many looms. The meagre daylight peered in through the grated windows, and showed him the gaunt figures of the weavers bending over their cases. Pale, sickly-looking children were crouched on the huge crossbeams. As the shuttles dashed through the warp they lifted up the heavy battens, and when the shuttles stopped they let the battens fall and pressed the threads together. Their faces were pinched with famine, and their thin hands shook and trembled. Some haggard women were seated at a table sewing. A horrible odour filled the place. The air was foul and heavy, and the walls dripped and streamed with damp.

The young King went over to one of the weavers, and stood by him and watched him.

And the weaver looked at him angrily, and said, 'Why art thou watching me? Art thou a spy set on us by our master?'

'Who is thy master?' asked the young King.

'Our master!' cried the weaver, bitterly. 'He is a man like myself. Indeed, there is but this difference between us — that he wears fine clothes while I go in rags, and that while I am weak from hunger he suffers not a little from overfeeding.'

'The land is free,' said the young King, 'and thou art no man's slave.'

'In war,' answered the weaver, 'the strong make slaves of the weak, and in peace the rich make slaves of the poor. We must work to live, and they give us such mean wages that we die. We toil for them all day long, and they heap up gold in their coffers, and our children fade away before their time, and the faces of those we love become hard and evil. We tread out the grapes, and another drinks the wine. We sow the corn, and our own board is empty. We have chains, though no eye beholds them; and are slaves, though men call us free.'

'Is it so with all?' he asked,

'It is so with all,' answered the weaver, 'with the young as well as with the old, with the women as well as with the men, with the little children as well as with those who are stricken in years. The merchants grind us down, and we must needs do their bidding. The priest rides by and tells his beads, and no man has care of us. Through our sunless lanes creeps Poverty with

her hungry eyes, and Sin with his sodden face follows close behind her. Misery wakes us in the morning, and Shame sits with us at night. But what are these things to thee? Thou art not one of us. Thy face is too happy.' And he turned away scowling, and threw the shuttle across the loom, and the young King saw that it was threaded with a thread of gold.

And a great terror seized upon him, and he said to the weaver, 'What robe is this that thou art weaving?'

'It is the robe for the coronation of the young King,' he answered; 'what is that to thee?'

And the young King gave a loud cry and woke, and lo! he was in his own chamber, and through the window he saw the great honey-coloured moon hanging in the dusky air.

And he fell asleep again and dreamed, and this was his dream.

He thought that he was lying on the deck of a huge galley that was being rowed by a hundred slaves. On a carpet by his side the master of the galley was seated. He was black as ebony, and his turban was of crimson silk. Great earrings of silver dragged down the thick lobes of his ears, and in his hands he had a pair of ivory scales.

The slaves were naked, but for a ragged loin-cloth, and each man was chained to his neighbour. The hot sun beat brightly upon them, and the negroes ran up and down the gangway and lashed them with whips of hide. They stretched out their lean arms and pulled the heavy oars through the water. The salt spray flew from the blades.

At last they reached a little bay, and began to take soundings. A light wind blew from the shore, and covered the deck and the great lateen sail with a fine red dust. Three Arabs mounted on wild asses rode out and threw spears at them. The master of the galley took a painted bow in his hand and shot one of them in the throat. He fell heavily into the surf, and his companions galloped away. A woman wrapped in a yellow veil followed slowly on a camel, looking back now and then at the dead body.

As soon as they had cast anchor and hauled down the sail, the negroes went into the hold and brought up a long rope-ladder, heavily weighted with lead. The master of the galley threw it over the side, making the ends fast to two iron stanchions. Then the negroes seized the youngest of the slaves and knocked his gyves off, and filled his nostrils and his ears with wax, and tied a big stone round his waist. He crept wearily down the ladder, and disappeared into the sea. A few bubbles rose where he sank. Some of the other slaves peered curiously over the side. At the prow of the galley sat a shark-charmer, beating monotonously upon a drum.

After some time the diver rose up out of the water, and clung panting to the ladder with a pearl in his right hand. The negroes seized it from him, and thrust him back. The slaves fell asleep over their oars.

Again and again he came up, and each time that he did so he brought with him a beautiful pearl. The master of the galley weighed them, and put them into a little bag of green leather.

The young King tried to speak, but his tongue seemed to cleave to the roof of his mouth, and his lips refused to move. The negroes chattered to each other, and began to quarrel over a string of bright beads. Two cranes flew round and round the vessel.

Then the diver came up for the last time, and the pearl that he brought with him was fairer than all the pearls of Ormuz, for it was shaped like the full moon, and whiter than the morning star. But his face was strangely pale, and as he fell upon the deck the blood gushed from his ears and nostrils. He quivered for a little, and then he was still. The negroes shrugged their shoulders, and threw the body overboard.

And the master of the galley laughed, and, reaching out, he took the pearl, and when he saw it he pressed it to his forehead and bowed. 'It shall be,' he said, 'for the sceptre of the young King,' and he made a sign to the negroes to draw up the anchor.

And when the young King heard this he gave a great cry, and woke, and through the window he saw the long grey fingers of the dawn clutching at the fading stars.

And he fell asleep again, and dreamed, and this was his dream.

He thought that he was wandering through a dim wood, hung with strange fruits and with beautiful poisonous flowers. The adders hissed at him as he went by, and the bright parrots flew screaming from branch to branch. Huge tortoises lay asleep upon the hot mud. The trees were full of apes and peacocks.

On and on he went, till he reached the outskirts of the wood, and there he saw an immense multitude of men toiling in the bed of a dried-up river. They swarmed up the crag like ants. They dug deep pits in the ground and went down into them. Some of them cleft the rocks with great axes; others grabbed in the sand.

They tore up the cactus by its roots, and trampled on the scarlet blossoms. They hurried about, calling to each other, and no man was idle.

From the darkness of a cavern Death and Avarice watched them, and Death said, 'I am weary; give me a third of them and let me go.' But Avarice shook her head. 'They are my servants,' she answered.

And Death said to her, 'What hast thou in thy hand?'

‘I have three grains of corn,’ she answered; ‘what is that to thee?’

‘Give me one of them,’ cried Death, ‘to plant in my garden; only one of them, and I will go away.’

‘I will not give thee anything,’ said Avarice, and she hid her hand in the fold of her raiment.

And Death laughed, and took a cup, and dipped it into a pool of water, and out of the cup rose Ague. She passed through the great multitude, and a third of them lay dead. A cold mist followed her, and the water-snakes ran by her side.

And when Avarice saw that a third of the multitude was dead she beat her breast and wept. She beat her barren bosom, and cried aloud. ‘Thou hast slain a third of my servants,’ she cried, ‘get thee gone. There is war in the mountains of Tartary, and the kings of each side are calling to thee. The Afghans have slain the black ox, and are marching to battle. They have beaten upon their shields with their spears, and have put on their helmets of iron. What is my valley to thee, that thou shouldst tarry in it? Get thee gone, and come here no more.’

‘Nay,’ answered Death, ‘but till thou hast given me a grain of corn I will not go.’

But Avarice shut her hand, and clenched her teeth. ‘I will not give thee anything,’ she muttered.

And Death laughed, and took up a black stone, and threw it into the forest, and out of a thicket of wild hemlock came Fever in a robe of flame. She passed through the multitude, and touched them, and each man that she touched died. The grass withered beneath her feet as she walked.

And Avarice shuddered, and put ashes on her head. ‘Thou art cruel,’ she cried; ‘thou art cruel. There is famine in the walled cities of India, and the cisterns of Samarcand have run dry. There is famine in the walled cities of Egypt, and the locusts have come up from the desert. The Nile has not overflowed its banks, and the priests have cursed Isis and Osiris. Get thee gone to those who need thee, and leave me my servants.’

‘Nay,’ answered Death, ‘but till thou hast given me a grain of corn I will not go.’

‘I will not give thee anything,’ said Avarice.

And Death laughed again, and he whistled through his fingers, and a woman came flying through the air. Plague was written upon her forehead, and a crowd of lean vultures wheeled round her. She covered the valley with her wings, and no man was left alive.

And Avarice fled shrieking through the forest, and Death leaped upon his red horse and galloped away, and his galloping was faster than the wind.

And out of the slime at the bottom of the valley crept dragons and horrible things with scales, and the jackals came trotting along the sand, sniffing up the air with their nostrils.

And the young King wept, and said: 'Who were these men, and for what were they seeking?'

'For rubies for a king's crown,' answered one who stood behind him.

And the young King started, and, turning round, he saw a man habited as a pilgrim and holding in his hand a mirror of silver.

And he grew pale, and said: 'For what king?'

And the pilgrim answered: 'Look in this mirror, and thou shalt see him.'

And he looked in the mirror, and, seeing his own face, he gave a great cry and woke, and the bright sunlight was streaming into the room, and from the trees of the garden and pleasance the birds were singing.

And the Chamberlain and the high officers of State came in and made obeisance to him, and the pages brought him the robe of tissue of gold, and set the crown and the sceptre before him.

And the young King looked at them, and they were beautiful. More beautiful were they than aught that he had ever seen. But he remembered his dreams, and he said to his lords: 'Take these things away, for I will not wear them.'

And the courtiers were amazed, and some of them laughed, for they thought that he was jesting.

But he spake sternly to them again, and said: 'Take these things away, and hide them from me. Though it be the day of my coronation, I will not wear them. For on the loom of Sorrow, and by the white hands of Pain, has this my robe been woven. There is Blood in the heart of the ruby, and Death in the heart of the pearl.' And he told them his three dreams.

And when the courtiers heard them they looked at each other and whispered, saying: 'Surely he is mad; for what is a dream but a dream, and a vision but a vision? They are not real things that one should heed them. And what have we to do with the lives of those who toil for us? Shall a man not eat bread till he has seen the sower, nor drink wine till he has talked with the vinedresser?'

And the Chamberlain spake to the young King, and said, 'My lord, I pray thee set aside these black thoughts of thine, and put on this fair robe, and set this crown upon thy head. For how shall the people know that thou art a king, if thou hast not a king's raiment?'

And the young King looked at him. 'Is it so, indeed?' he questioned. 'Will they not know me for a king if I have not a king's raiment?'

‘They will not know thee, my lord,’ cried the Chamberlain.

‘I had thought that there had been men who were kinglike,’ he answered, ‘but it may be as thou sayest. And yet I will not wear this robe, nor will I be crowned with this crown, but even as I came to the palace so will I go forth from it.’

And he bade them all leave him, save one page whom he kept as his companion, a lad a year younger than himself. Him he kept for his service, and when he had bathed himself in clear water, he opened a great painted chest, and from it he took the leathern tunic and rough sheepskin cloak that he had worn when he had watched on the hillside the shaggy goats of the goatherd. These he put on, and in his hand he took his rude shepherd’s staff.

And the little page opened his big blue eyes in wonder, and said smiling to him, ‘My lord, I see thy robe and thy sceptre, but where is thy crown?’

And the young King plucked a spray of wild briar that was climbing over the balcony, and bent it, and made a circlet of it, and set it on his own head.

‘This shall be my crown,’ he answered.

And thus attired he passed out of his chamber into the Great Hall, where the nobles were waiting for him.

And the nobles made merry, and some of them cried out to him, ‘My lord, the people wait for their king, and thou showest them a beggar,’ and others were wroth and said, ‘He brings shame upon our state, and is unworthy to be our master.’ But he answered them not a word, but passed on, and went down the bright porphyry staircase, and out through the gates of bronze, and mounted upon his horse, and rode towards the cathedral, the little page running beside him.

And the people laughed and said, ‘It is the King’s fool who is riding by,’ and they mocked him.

And he drew rein and said, ‘Nay, but I am the King.’ And he told them his three dreams.

And a man came out of the crowd and spake bitterly to him, and said, ‘Sir, knowest thou not that out of the luxury of the rich cometh the life of the poor? By your pomp we are nurtured, and your vices give us bread. To toil for a hard master is bitter, but to have no master to toil for is more bitter still. Thinkest thou that the ravens will feed us? And what cure hast thou for these things? Wilt thou say to the buyer, “Thou shalt buy for so much,” and to the seller, “Thou shalt sell at this price”? I trow not. Therefore go back to thy Palace and put on thy purple and fine linen. What hast thou to do with us, and what we suffer?’

‘Are not the rich and the poor brothers?’ asked the young King.

‘Ay,’ answered the man, ‘and the name of the rich brother is Cain.’

And the young King's eyes filled with tears, and he rode on through the murmurs of the people, and the little page grew afraid and left him.

And when he reached the great portal of the cathedral, the soldiers thrust their halberts out and said, 'What dost thou seek here? None enters by this door but the King.'

And his face flushed with anger, and he said to them, 'I am the King,' and waved their halberts aside and passed in.

And when the old Bishop saw him coming in his goatherd's dress, he rose up in wonder from his throne, and went to meet him, and said to him, 'My son, is this a king's apparel? And with what crown shall I crown thee, and what sceptre shall I place in thy hand? Surely this should be to thee a day of joy, and not a day of abasement.'

'Shall Joy wear what Grief has fashioned?' said the young King. And he told him his three dreams.

And when the Bishop had heard them he knit his brows, and said, 'My son, I am an old man, and in the winter of my days, and I know that many evil things are done in the wide world. The fierce robbers come down from the mountains, and carry off the little children, and sell them to the Moors. The lions lie in wait for the caravans, and leap upon the camels. The wild boar roots up the corn in the valley, and the foxes gnaw the vines upon the hill. The pirates lay waste the sea-coast and burn the ships of the fishermen, and take their nets from them. In the salt-marshes live the lepers; they have houses of wattled reeds, and none may come nigh them. The beggars wander through the cities, and eat their food with the dogs. Canst thou make these things not to be? Wilt thou take the leper for thy bedfellow, and set the beggar at thy board? Shall the lion do thy bidding, and the wild boar obey thee? Is not He who made misery wiser than thou art? Wherefore I praise thee not for this that thou hast done, but I bid thee ride back to the Palace and make thy face glad, and put on the raiment that beseemeth a king, and with the crown of gold I will crown thee, and the sceptre of pearl will I place in thy hand. And as for thy dreams, think no more of them. The burden of this world is too great for one man to bear, and the world's sorrow too heavy for one heart to suffer.'

'Sayest thou that in this house?' said the young King, and he strode past the Bishop, and climbed up the steps of the altar, and stood before the image of Christ.

He stood before the image of Christ, and on his right hand and on his left were the marvellous vessels of gold, the chalice with the yellow wine, and the vial with the holy oil. He knelt before the image of Christ, and the great candles burned brightly by the jewelled shrine, and the smoke of the incense curled in thin blue wreaths through the dome. He bowed his head in prayer, and the priests in their stiff copes crept away from the altar.

And suddenly a wild tumult came from the street outside, and in entered the nobles with drawn swords and nodding plumes, and shields of polished steel. 'Where is this dreamer of dreams?' they cried. 'Where is this King who is apparelled like a beggar — this boy who brings shame upon our state? Surely we will slay him, for he is unworthy to rule over us.'

And the young King bowed his head again, and prayed, and when he had finished his prayer he rose up, and turning round he looked at them sadly.

And lo! through the painted windows came the sunlight streaming upon him, and the sun-beams wove round him a tissued robe that was fairer than the robe that had been fashioned for his pleasure. The dead staff blossomed, and bare lilies that were whiter than pearls. The dry thorn blossomed, and bare roses that were redder than rubies. Whiter than fine pearls were the lilies, and their stems were of bright silver. Redder than male rubies were the roses, and their leaves were of beaten gold.

He stood there in the raiment of a king, and the gates of the jewelled shrine flew open, and from the crystal of the many-rayed monstrance shone a marvellous and mystical light. He stood there in a king's raiment, and the Glory of God filled the place, and the saints in their carven niches seemed to move. In the fair raiment of a king he stood before them, and the organ pealed out its music, and the trumpeters blew upon their trumpets, and the singing boys sang.

And the people fell upon their knees in awe, and the nobles sheathed their swords and did homage, and the Bishop's face grew pale, and his hands trembled. 'A greater than I hath crowned thee,' he cried, and he knelt before him.

And the young King came down from the high altar, and passed home through the midst of the people. But no man dared look upon his face, for it was like the face of an angel.