



O PRÍNCIPE FELIZ E OUTROS CONTOS DE OSCAR WILDE

uma tradução literária

Mestrado em Estudos Anglo-Americanos

Variante de Tradução Literária

Sandra Cristina da Costa Luna

**FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO
PORTO**

***O PRÍNCIPE FELIZ* E OUTROS CONTOS DE OSCAR WILDE**
uma tradução literária

Sandra Cristina da Costa Luna

Dissertação de Candidatura ao grau
de Mestre em Estudos Anglo-
Americanos, variante de Tradução
Literária submetida à Faculdade de
Letras da Universidade do Porto.

Orientadora – Professora Doutora
Filomena Vasconcelos

PORTO

2010

“I do not hesitate to read all good books in translations. What is really best in any book is translatable – any real insight or broad human sentiment.”

Ralph Waldo Emerson

“Tut, tut, child! Everything’s got a moral, if only you can find it.”

A Duquesa em Alice no País das Maravilhas

**Aos meus filhos, Tomás e Xavier,
por todas as horas em que não estive presente.**

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor Gualter Cunha, coordenador do curso de Mestrado de Estudos Anglo-Americanos e demais docentes que com a sua competência e experiência me prepararam para esta dissertação.

À Professora Doutora Filomena Vasconcelos, pela sua orientação, paciência e encorajamento ao longo desta caminhada e sem a qual não seria possível concluir este trabalho.

Ao Sérgio, pelo amor e dedicação inabaláveis. Agora é a tua vez.

Aos meus filhos, Tomás e Xavier, por gostarem tanto de histórias e que por isso me inspiraram.

À minha mãe, tantas vezes mãe dos meus filhos, ao meu pai, ao meu irmão, à Salete e ao Manuel Brito pelo incentivo e apoio incondicional.

SUMÁRIO

Tábua Biobibliográfica	3
Introdução	8
1. Contextualização Literária	13
1.1. Wilde e os Estetas	14
1.2. Decadentismo	17
1.3. Simbolismo	20
2. Contextualização Sócio-económica	26
2.1. A Evolução da Sociedade	26
2.2. A Criança do Século XIX	29
2.2.1. O Espaço da Criança	30
2.2.2. Os Objectos da Criança	32
2.2.3. O Livro	33
3. Contadores de Histórias	36
3.1. Os Contos de Fadas	36
3.2. Os Contos para Crianças em Inglaterra	39
3.3. Os Contos nos Dias de Hoje	40
4. O Príncipe Feliz e Outros Contos – Para Crianças dos 8 aos 80 -	43
5. Traduzir ou não Traduzir	48
5.1. A Tradução Literária	49
5.2. Traduzir para Crianças	52
5.3. Os Problemas na Tradução	53
5.3.1. O Género	54
5.3.2. As Referências Culturais e de Época	55
5.3.3. As Formas de Tratamento	56

5.3.4. A Questão Pronominal	57
5.3.5. Elementos Vários	58
O Príncipe Feliz	62
O Rouxinol e a Rosa	76
O Amigo Dedicado	85
6. Conclusão e Considerações Finais	101
Bibliografia Seleccionada	105

OSCAR FINGAL O’FLAHERTIE WILDE: TÁBUA BIOBIBLIOGRÁFICA

1854.

16 Outubro – Oscar Fingal O’Flahertie Wilde nasce em Dublin, filho de William Wilde e Jane Francesca Elgee.

1864 – 71.

Frequenta a Portora Royal School em Enniskillen.

1867.

Morre Isolda, sua irmã mais nova, com apenas 8 anos.

1871 – 74.

Frequenta o Trinity College em Dublin onde conquista diversos prémios incluindo a Berkeley Gold Medal a grego.

1874.

Ingressa no Magdalen College em Oxford com uma bolsa de estudos.

1875.

Junho – Visita Itália com J. P. Mahaffy, Professor de História Antiga no Trinity College em Dublin.

1876.

Morre seu pai, Sir William Wilde.

Publica os primeiros poemas na *Dublin University Magazine*.

1877.

Março/Abril – Visita Itália e Grécia com J. P. Mahaffy.

1878.

Junho - Vence o “Newdigate Prize for Poetry” com o poema *Ravenna*.

Termina o bacharelato (B.A.) em História Antiga, Filosofia e Clássicas.

1879.

Instala-se em Londres. É apresentado a Constance Lloyd.

1880.

Publica em edição de autor a sua primeira peça *Vera; or, the Nihilists*.

1881.

Junho – Publicação de *Poems* em edição de autor. A obra não é bem recebida pelos críticos.

A peça *Vera*, agendada para representação no Adelphi Theatre, não é levada a cena.

Parte para Nova Iorque para uma digressão de conferências planeada para coincidir com a encenação de *Patience* em Nova Iorque.

1882.

Viaja pelos Estados Unidos da América e pelo Canadá dando palestras sobre “The English Renaissance of Art” e “The House Beautiful”.

Poems é publicada numa edição revista.

1883.

Agosto/Setembro – Visita Nova Iorque.

A peça *Vera; or, The Nihilists* estreia em Nova Iorque sem grande sucesso.

1884.

29 Maio – Casamento com Constance Lloyd do qual advêm dois filhos: Cyril e Vyvyan.

Começa a escrever recensões literárias e fá-lo-á com regularidade até 1890.

1885.

Publicação de “The Truth of Masks” na revista literária *Nineteenth Century* com o título “Shakespeare and Stage Costume”.

Escreve diversos artigos jornalísticos em periódicos como *The Pall Mall Gazette* e *Dramatic Review*.

1887.

Torna-se editor de *Woman's World*.

Publicação de “The Canterville Ghost” e “Lord Arthur Savil's Crime”.

1888.

Maio – Publicação de *The Happy Prince and Other Tales* com ilustrações de Walter Crane e Jacomb Hood. A obra é, no geral, bem recebida.

1889.

Publicação de “Pen, Pencil and Poison”; “The Decay of Lying”; “The Portrait of Mr W. H.”.

1890.

Publicação da primeira versão de *The Picture of Dorian Grey* na *Lippincott's Magazine*.

Publicação de “The True Function and Value of Criticism” que será posteriormente revisto e incluído em *Intentions* com o título “The Critic as Artist”.

1891.

Janeiro – A peça *The Duchess of Padua* entra em cena em Nova Iorque com o nome *Guido Ferranti*.

Fevereiro – Publicação de “The Soul of Man under Socialism” na *Fortnightly Review*.

Abril – Publicação da versão revista e em formato livro de *The Picture of Dorian Grey*.

Maio – Publicação de *Intentions*.

Julho – Publicação de *Lord Arthur Savile's Crime and Other Stories*.

Novembro – Publicação de *A House of Pomegranates* concebida e ilustrada por Ricketts e Charles Shannon.

Nov./Dez. – Visita Paris onde escreve *Salome*.

1892.

Fevereiro – *Lady Windermere's Fan* vai a cena no St. James's Theatre.

Maio – Publica uma edição limitada de *Poems*.

Junho – Durante os ensaios de *Salome*, com Sarah Bernhardt no papel principal, a peça é proibida pelo Lord Chamberlain.¹

Agosto/Set. – Escreve *A Woman of No Importance* em Norfolk.

1893.

Fevereiro – Publica a edição original francesa de *Salome*.

Abril – *A Woman of No Importance* vai a cena no Theatre Royal.

Outubro – Escreve *An Ideal Husband*.

Novembro – Publicação de *Lady Windermere's Fan*.

1894.

Fevereiro – Publicação de *Salome* com tradução inglesa. Ilustração de Aubrey Beardsley.

Junho – Publica *The Sphinx*.

Agosto/Set. – Escreve *The Importance of Being Earnest* em Worthing.

Outubro – Publicação de *A Woman of No Importance*.

1895.

Janeiro – *An Ideal Husband* estreia no Theatre Royal.

Fevereiro – *The Importance of Being Earnest* vai a cena no St. James's Theatre.

5 Abril – Wilde é detido.

Abril/Maio – Primeiro julgamento no Tribunal de Old Baley. Os filhos de Wilde partem para o continente para serem poupados ao julgamento do pai. Não voltariam a vê-lo.

Maio – Repetição do julgamento no Tribunal de Old Baley.

25 Maio – Condenado a dois anos de prisão com trabalhos forçados. É primeiro encarcerado em Newgate e depois em Pentanville. Em Julho é transferido para Wandsworth e, após lhe ser decretada a falência, em Novembro, é enviado para a prisão de Reading.

1896.

Fevereiro – Morte de Lady Wilde.

Salome vai a cena em Paris no Théâtre de l'Œuvre.

Constance visita Wilde em Reading para lhe dar a notícia do falecimento da mãe.

Constance e Wilde não voltariam a encontrar-se.

1897.

Jan./Fev. – Escreve “De Profundis”.

19 Maio – Wilde é libertado. Escreve ao *Daily Chronicle* relatando o tratamento que é dado às crianças na prisão.

15 Setembro – Sai de Inglaterra.

1898.

Fevereiro – Publicação de *The Ballad of Reading Gaol* sob o pseudónimo de C.3.3., o seu número de cela na prisão de Reading.

Muda-se para Paris.

Abril – Morte de Constance Wilde.

1899.

Fevereiro – Publicação de *The Importance of Being Earnest*.

Julho – Publicação de *An Ideal Husband*.

Viaja pela Europa.

Morte de Willie, seu irmão mais velho.

1900.

Abril/Maio – Visita Roma.

29 Novembro – É baptizado na Igreja Católica.

30 Novembro – Morre em Paris no Hôtel d'Alsace.

¹ Entre 1737 e 1968 o Lord Chamberlain acumulava a função de censor teatral.

INTRODUÇÃO

Oriundo de uma família aristocrática e tradicional irlandesa, Oscar Wilde marcou indelevelmente os finais do século XIX da Inglaterra vitoriana, um período também identificado ideológica e esteticamente sob a designação de *fin-de-siècle*. Mais conhecido por peças de teatro como *The Importance of Being Earnest* ou *Salome*, bem como pelo romance *The Picture of Dorian Gray*, Wilde distinguiu-se igualmente como ensaísta crítico e editor da revista *Woman's World*. Menos conhecidas serão talvez as duas obras de compilação de contos *The Happy Prince and Other Tales* (*O Príncipe Feliz* 1939) e *A House of Pomegranates* (*Uma Casa de Romãs* 1923). Wilde tem sido estudado em pormenor, facto que pode ser comprovado pelo grande número de obras sobre si escritas e entre as quais se encontram por exemplo biografias, antologias, edições críticas, diversos ensaios e artigos. Através da leitura e estudo destes trabalhos é possível perceber os fios da teia que levam alguns autores a relacioná-lo com outros períodos literários, sobretudo na esteira romântica, ou ainda possivelmente como precursor de aspectos do modernismo. Wilde é referido nas diferentes obras sobre o *fin-de-siècle* que foram consultadas e percebe-se a importância das suas obras, da sua forma de pensar e das suas opções de vida para a sociedade vitoriana. Existe no entanto, menos material disponível sobre os contos infantis e nenhum que faça um estudo destes na perspectiva da tradução literária.

O leitor de Oscar Wilde parece estar familiarizado com uma boa parte das suas peças e com o romance *The Picture of Dorian Gray* mas este contacto com o autor ocorre maioritariamente já na idade adulta. O leitor adulto tende a considerar as duas obras *O Príncipe Feliz* e *Uma Casa de Romãs* como inteiramente direccionadas a uma faixa etária mais baixa mas ainda assim as duas obras, tomadas na integra, não são muito publicitadas junto do público infanto-juvenil. Um dos motivos que levaram à elaboração desta dissertação prende-se com o desejo de dar a conhecer esta vertente de Wilde.

Tem-se verificado nos últimos anos um esforço crescente para incrementar os hábitos de leitura da população. A tarefa assume-se difícil e, tal como com outros hábitos

necessários à educação de uma criança, é na infância e adolescência que eles devem ser inculcados. O Plano Nacional de Leitura (Programa Ler+) foi a forma estruturada, organizada encontrada para os inculcar. Editoras e livrarias estiveram à altura do desafio e as prateleiras das lojas encheram-se de livros coloridos com qualidade e capazes de despertar a curiosidade dos pequenos leitores.

Os títulos disponibilizados pelas editoras dividem-se em textos traduzidos e textos de língua portuguesa. A maioria é traduções que permitem ao público infanto-juvenil contactar com autores que de outra forma permaneceriam desconhecidos até muito mais tarde, ou talvez para sempre. Wilde é um desses autores, alguém que escreveu para diversas faixas etárias e muitos leitores conheceram devido à andorinha que distribuía pelos pobres as folhas de ouro de uma estátua, ao gigante que corria com as crianças do seu jardim até conhecer um menino especial, ou ainda ao jovem rei que teve um sonho muito estranho na véspera da sua coroação. Acontece que estes contos estão hoje menos acessíveis às crianças. Ao percorrer nas livrarias as secções de literatura infantil, o leitor depara-se com um ou outro conto de Wilde traduzido para português, quase sempre “The Happy Prince” ou “The Birthday of the Infanta” ou ainda “The Star-Child”, mas *O Príncipe Feliz* e *Uma Casa de Romãs* não se encontram com facilidade e estão normalmente nas secções de adultos e ainda mais frequentemente nas prateleiras de obras em inglês. De uma forma geral, as traduções existentes não respeitam a ordem apresentada nos originais nem às vezes as divisões existentes entre obras, misturando contos de *O Príncipe Feliz* e *Uma Casa de Romãs*.

Pretende-se assim com este trabalho demonstrar que os contos de Oscar Wilde são nos dias de hoje tão relevantes como o eram quando foram escritos, devendo por isso investir-se numa tradução próxima do original que se preocupe em manter a cadência das palavras, o ritmo da escrita e a estética que identifica o texto como literário, independentemente de se tratar de uma obra para adultos ou crianças. Na sua obra *Oscar Wilde* Richard Ellmann refere que não estamos perante “um daqueles escritores que à medida que os séculos passam perdem a sua relevância. Wilde é um de nós. A sua perspicácia é um agente de renovação, tão pertinente agora como há cem anos atrás” (Ellmann 1984: xvii, tradução minha). Continua a inculcar-se às crianças os valores da honra, da generosidade, da lealdade e da entajuda, tão importantes no desenvolvimento pessoal e emocional de jovens e adultos. Com a escolha do autor e dos contos aqui apresentados tem-se por objectivo contribuir para essa tarefa: a de educar as novas

gerações, no sentido formativo que a palavra inglesa “education” lhe confere, dando a conhecer um autor através de uma tradução cuidada que é essencial para proporcionar ao leitor um texto que lhe provoque os mesmos sentimentos que o texto original provocaria, caso fosse por si lido.

Na escolha dos contos para este trabalho pesou não só a sua relevância para o jovem leitor de hoje, mas também os desafios que o conto pudesse apresentar à tradução. Susan Bassnett afirma que não é habitual levantarem-se muitas questões no que diz respeito à tradução da prosa literária, talvez pelo “estatuto mais elevado da poesia ... [e pela] errónea noção generalizada que o romance é, de certa forma, uma estrutura mais simples do que o poema e, consequentemente, mais fácil de traduzir” (Bassnett 2003: 175 tradução Vivina Campos Figueiredo). Por vezes as coisas mais simples, são as mais difíceis de trabalhar. Os textos traduzidos foram “The Happy Prince”, “The Nightingale and the Rose” e “The Devoted Friend” pela magia neles contida, pela imortalidade dos seus conteúdos, pela simplicidade aparente que é apenas isso, aparente.

Após a escolha da compilação de onde seriam retirados os contos – *The Happy Prince and Other Tales* – e também dos contos, impunha-se a escolha de uma edição. De entre as disponíveis foram analisadas as seguintes:

The Happy Prince and Other Tales. Boston: Roberts Brothers, 1894.

Oscar Wilde, Complete Short Fiction. Londres: Penguin Books, 1994.

The Happy Prince and Other Stories. Londres: Penguin Popular Classics, 1994.

The Collected Works of Oscar Wilde. Ware: Wordsworth Editions, 1997.

Oscar Wilde, Stories for Children. Londres: Hodder Children’s Books, 2006.

The Complete Fairy Tales of Oscar Wilde. Winnetka: Norilana Books, 2007.

The Complete Fairy Tales of Oscar Wilde. Nova Iorque: New American Library, 2008.

Não se encontrando diferenças relevantes entre as edições – apenas no posicionamento de algumas vírgulas - a opção acabou por recair na edição de 1894 com as ilustrações originais de Walter Crane e Jacomb Hood disponibilizada em ficheiro pdf pela New York Public Library, pelo gosto de poder usar uma edição antiga, ainda que em

formato digital. Embora se tivesse privilegiado esta edição foi sempre efectuado o confronto com as diferentes edições disponíveis

O presente trabalho encontra-se organizado em seis capítulos.

O Capítulo 1 é constituído pela análise do panorama literário do período final do século XIX e das correntes literárias/artísticas da época. O estudo de algumas questões de esteticismo e simbolismo permitiram uma maior compreensão de questões de forma associadas à escrita de Wilde e consequentemente uma maior compreensão da estratégia a adoptar numa tradução que tentou respeitar ao máximo essas mesmas especificidades. Como afirma Susan Bassnett

[o] facto de muitos tradutores não perceberem que um texto literário se compõe de um complexo conjunto de sistemas que existe em relação dialéctica com outros conjuntos que extravasam as suas fronteiras levou-os frequentemente a concentrar-se em aspectos particulares de um texto em detrimento de outros

(Bassnett 2003: 131; Vivina Campos Figueiredo)

No Capítulo 2, e seguindo a mesma lógica de que é necessário ver o texto como um todo, achou-se relevante analisar o contexto sócio-económico em que os contos foram escritos e a maneira como a mentalidade da época, fortemente moralista e sempre disposta a fazer juízos de valor, é desmascarada por Wilde. Percebendo-se a mensagem, percebe-se também a melhor forma de a transmitir na tradução. Ainda neste capítulo mostra-se a forma como a noção de infância evoluiu ao longo do século e como essa evolução contribuiu para a valorização do livro como elemento didáctico na vida das crianças.

O Capítulo 3 irá apresentar a origem dos contos de fadas, a sua evolução e função na sociedade e a questão da inserção, ou não, dos contos de Wilde neste subgénero da literatura infantil e no capítulo 4 irá proceder-se à apresentação dos contos e analisar a questão da adequação destes a crianças tanto na sua época como nos dias de hoje.

No Capítulo 5 trabalharam-se as questões da necessidade da tradução, das especificidades da tradução literária e da tradução para crianças. É também dada especial importância aos obstáculos e dificuldades encontradas ao longo do demorado e minucioso processo que foi esta tradução literária. Neste capítulo encontram-se também as traduções dos três contos.

Por fim, o Capítulo 6 apresenta a síntese e as considerações finais desta dissertação.

Espera-se que este trabalho venha demonstrar a viabilidade do investimento em novas traduções literárias de Oscar Wilde, em especial das obras *The Happy Prince and Other Tales* e *A House of Pomegranates* e chamar à atenção para questões de qualidade e fidelidade das traduções especialmente no que diz respeito à tradução para crianças. Espera-se que uma criança seja um futuro leitor e para isso a qualidade da tradução das obras que tem ao seu dispor deve ser indiscutível. Formar um novo leitor é um privilégio que deve ser encarado com seriedade e responsabilidade acrescida.

1. CONTEXTUALIZAÇÃO LITERÁRIA

Na introdução ao *The Cambridge Companion to the Fin-de-Siècle*, Gail Marshall constata que

[i]n confronting the end of the century, and arguably the ending of the narratives which had been engendered in the mid-nineteenth-century period, a creative energy is unleashed which, in its vitality and multiplicity, becomes the most effective statement against our understanding of this period as the end of anything.

(Marshall 2007: 2)¹

Marshall fala aqui das últimas décadas do século XIX, um período de esplendor impregnado de luxo também identificado como o *fin-de-siècle*.

O *fin-de-siècle* compreende uma variedade de correntes filosóficas e literárias por vezes difíceis de diferenciar entre si. Termos como “decadente”, “simbolismo”, “diletantismo” surgem em diversos estudos, por vezes de temas diferentes, o que demonstra as interligações que existem. A década de 1890 – conhecida sobejamente como *The Eighteen Nineties* – encara de forma tolerante as novas teorias que surgem. O período destaca-se por ser uma época de descobertas e experiências científicas e a sociedade é confrontada com novos ideais e teorias sociais, algumas verdadeiramente revolucionárias. Lado a lado encontram-se conceitos contrários: o materialismo e o misticismo, a heterodoxia e a ortodoxia, o cristão e o pagão. Mas talvez a principal característica da década seja “o interesse generalizado [que se faz sentir] pelo modo de vida correcto - isto é, [aquele que é] mais eficaz, mais poderoso, mais comum, mais recto -” (Jackson 1922:14, tradução minha).

Convivem, como já se referiu, diversos movimentos neste fim de século marcado pela sensação de se viver numa época terminal. De entre eles se destacam o decadentismo, o esteticismo e o simbolismo. Wilde escreveu activamente entre 1885 e 1895 e as suas peças “criaram um espelho do mundo elegante do seu tempo” (Sloan 2003:21, tradução

minha) sendo por isso considerado um artista marcante para a literatura que imperou após a viragem do século e que ainda hoje é estudado.²

1.1. WILDE E OS ESTETAS

É no final do século XVIII que se podem encontrar os primeiros elementos do movimento esteta na novas teorias sobre o bom gosto em Inglaterra e com as questões de juízo estético levantadas por Kant na Alemanha.³ Outros pensadores do século XVII como Shaftesbury, Hume e Burke, Hegel e Schiller tinham também tentado estabelecer universais de bom gosto e assim definir uma experiência esteta.⁴ Os pré-rafaelitas, entre os quais Rossetti e Swinburne, expressavam a sua ânsia pela beleza ideal e ao fazê-lo exemplificavam o movimento esteta. Estes factos são por vezes dessabidos pelos estudiosos que tentaram cunhar o esteticismo como uma tendência marcada por Ruskin, Morris ou Mathew Arnold.

Ruskin foi, como professor em Oxford, uma forte influência para uma nova geração de estudantes donde emergiriam os estetas da década de 80, e entre os quais se contará Wilde. Apesar de não ter uma relação directa com o esteticismo, também Mathew Arnold com a obra *Culture and Anarchy* de 1869, irá proporcionar as bases para o espírito de revolta contra o moralismo e o materialismo da época. Uma época industrializada, que como se verá mais adiante, abarca uma sociedade moralista, materialista e que está pouco disposta a tomar medidas profundas no combate aos graves problemas sociais que se lhe deparam. Como refere Maria Isabel Barbudo ao falar de Ruskin

[p]assível de ser definido como um Esteta, ele é-o numa acepção bastante lata do termo, e apenas enquanto apóstolo da importância da arte e da beleza numa sociedade industrializada em que a fealdade se insinuara no quotidiano do cidadão comum.

(Ceia ed. s/d)⁵

Outra das influências de Wilde é Walter Pater particularmente em *The Renaissance* considerada pelo próprio Wilde como a “Bíblia” do movimento Esteta. *The Renaissance* explicita no seu Prefácio que

[t]o define beauty, not in the most abstract but in the most concrete terms possible, to find, not its universal formula, but the formula which expresses most adequately this or that special manifestation of it, is the aim of the true student of aesthetics.

(Pater 1986: xxix)⁶

Pater pergunta ainda: “O que é para *mim* esta canção ou quadro, esta personalidade cativante apresentada em vida ou num livro?” (ibidem, tradução minha), distanciando-se assim dos pensadores anteriores que tentavam tornar universais as suas impressões individuais sobre o bom gosto, algo que Wilde também valoriza.⁷ No entanto, é nestes filósofos e escritores do século XVII que se estão as raízes das “ideias estéticas sobre a forma, a autonomia, a utilidade, as relações entre o espírito e o sentimento, e o principal papel do «espectador» da arte” (Pease 2004:97, tradução minha) trabalhadas por Wilde.

Nos restantes ensaios de *The Renaissance*, Pater analisa figuras como Miguel Ângelo, Botticelli e Du Bellay, abstendo-se, porém, de uma crítica formal estrita mas procurando traduzir “para a linguagem escrita as impressões visuais” (Ward 1959:398, tradução minha) transmitidas pelas suas obras. Na Conclusão Pater estabelece as linhas de orientação do esteticismo. O profundo impacto que este último ensaio teve na juventude intelectual da época, incluindo Oscar Wilde, chocou Pater de tal maneira que, tal como o próprio explica em nota de autor, o retirou da segunda edição de *The Renaissance* não fosse aquele influenciar negativamente jovens mais susceptíveis.⁸ Quando volta a introduzi-lo, refere que lhe fez algumas alterações mas, na realidade, estas não tiveram peso no conteúdo global da Conclusão. E assim, a expressão “arte pela arte”, aqui apresentada, passa a ser porta-estandarte de um movimento que, como regista Allison Pease, tem entre outras as seguintes características: a) a primazia da forma artística, b) uma consciência elevada que está alerta para a experiência física e espiritual e c) a capacidade da arte criar empatia” (Pease 2004:98-9).

A primazia da forma estética, que como se viu, é característica das correntes finisseculares da “arte pela arte” é sublinhada por Wilde numa carta de 7 de Maio a Thomas Hutchinson, referindo-se a “O Rouxinol e a Rosa”, Wilde revela que tem pouca consideração pelo jovem estudante e afirma que tanto ele como a rapariga que ele julga amar, são, “como a maior parte de nós” (Wilde 1962:218, tradução minha) indignos do amor. Esta carta é importante porque mostra também como o conto foi escrito, “não comecei com uma ideia e a revesti de forma, mas comecei com uma forma e empenhei-me

para a tornar suficientemente bela para ter muitos segredos e muitas respostas” (218, tradução minha).

Com Pater, o que era um código literário transforma-se numa filosofia de vida.

Privilegiando de entre as paixões humanas, a paixão estética, Pater dá o passo decisivo para a transição da teoria da Arte pela Arte para uma filosofia de vida que a coloca no centro da experiência humana Pater repudiará porém, e com crescente firmeza, o hedonismo amoral dos novos Estetas da década de 1880.

(Ceia ed. s/d)⁹

Tal como outros escritores do *fin-de-siècle*, Wilde afasta-se do estilo de escrita dos romancistas vitorianos do realismo o que pode, em certa medida ser explicado pelo impulso pelo fantástico, entenda-se, pelo fascínio de conjugar as formas de escrita do passado com as do presente, como por exemplo os contos de fadas, as parábolas, as histórias de fantasma, as histórias de terror e a ficção científica. Nicholas Ruddick refere também que

[a]ny break with realistic representation in the arts is partially authorised by the universal human experience of dreams or nightmares as alternative realities in which the constraints of the real world are suspended ... , fearing for one's life and wishing to escape, one dreams that one can fly.

(Ruddick 2007:190)¹⁰

Os contos infantis de Wilde têm muitas vezes referências e simbologias românticas, como a rosa ou a andorinha. Do romantismo, então, Wilde capta em Keats essencialmente o “seu amor à beleza grega” (Pierrot 1977:27, tradução minha), e atrai-o em Coleridge o “domínio do imaginário” (ibidem, tradução minha). No âmbito literário é mestre de uma literatura “marcada pelo maravilhoso, da qual procurará dar exemplos nos seus contos” (Pierrot 1977:35, tradução minha). Na perspectiva de Ruddick, que se debruça sobre os contos infantis, em “O Príncipe Feliz”, Wilde estabelece a ligação entre o esteticismo e o socialismo: “Enquanto a estátua do Príncipe distribui a sua riqueza material aos pobres merecedores (incluindo a pequena vendedora de fósforos de Andersen), ela alcança um valor espiritual maior, uma beleza interior” (Ruddick 2007:196, tradução minha) que, porém, não é compreendida pelos conselheiros que governam a cidade. No entanto, as obras de Wilde afastam-se de outras temáticas românticas como o *old-gothic* de Mary

Shelley. O encontro das descobertas científicas, da vida moderna com o antigo, o primitivo constituem o material de trabalho do *new-gothic*.¹¹

Wilde ambicionava que a vida obedecesse à arte. Pretendia, também, contornar a burguesia e seus censores “ao pôr os perigosos prazeres da delícia esteta ao dispor das crianças e de quem mais quisesse ouvir – num aparentemente inofensivo género como o dos contos de fadas” (Wood 2002:170, tradução minha).

Resumindo, nas palavras de Allison Pease

Aestheticism manifested itself in multiple aspects of late nineteenth-century life. In its more rarified, ideal form, Aestheticism is the concern with developing a heightened awareness and responsiveness to life and art. In its popular, material forms, Aestheticism is bound with the idea of making conscious, individual consumer choices in homage to the beautiful.

(Pease 2004: 98)¹²

1.2. DECADENTISMO

Como foi mencionado no início deste capítulo, os diferentes movimentos presentes no *fin-de-siècle*, são por vezes difíceis de diferenciar. O decadentismo e o esteticismo são dois movimentos muito próximos e que quase se diluem um no outro. E, se por um lado, o esteticismo parece querer “libertar a literatura e as artes das convenções da moral burguesa” (Ceia ed. s/d), por outro o decadentismo reclama a novidade.¹³

Em Inglaterra, o período decadente surge como uma renovação do romantismo e não como uma degeneração deste. António Ideias refere no artigo “Decadentismo” o significado histórico-político do decadentismo, referindo ainda que este significado aponta para a atmosfera psicológica e moral vivida na Europa no final do século XIX. O sentimento que cruza todo o século é o de se estar a viver numa época terminal caracterizada pela valorização do artificial, do antinatural, do excesso, do individualismo, entre outros. Wilde chama-lhe “a «renascença inglesa da arte», que tinha sido protelada por muito tempo, pois ele acreditava que, em Inglaterra, a renascença tinha sido precedida e, portanto, frustrada pela Reforma” (Conrad 1985:532, tradução minha). O decadentismo em Inglaterra foi um eco do simbolismo francês, da “flor que desabrochou das ruínas da

Revolução Francesa” (Jackson 1922:57, tradução minha) sendo esta uma das razões pela qual os decadentes Ingleses sempre se consideraram estrangeiros. Wilde escreve a Edmond Goncourt em 17 de Dezembro de 1891 expressando a sensação de ser um apátrida: “[f]rancês por simpatia, sou Irlandês de raça, e os Ingleses condenaram-me a falar a língua de Shakespeare” (Wilde 1962:303, tradução minha). Esta ideia é reforçada ao considerarem-se todos os momentos que Wilde passou em França e que alguns dos seus trabalhos, como *Salomé*, foram primeiro escritos e publicados em francês.

Este movimento cujo apogeu é alcançado na década de 1980 e que tinha começado com Baudelaire (1857 – *Les Fleurs du Mal*), Mallarmé, Voltaire, Verlaine e Huysmans (1884 – *A Rebours*) recebe críticas muito pouco favoráveis.

What is important is the perception in the 1880s and 1890s that the followers of the aesthetic movement formed a fashionable community that posed a threat to tradition.

(Sloan 2003:36)¹⁴

Para estas opiniões contribuíram certamente as influências estrangeiras, em especial as francesas que tornavam o movimento estranho aos olhos da sociedade inglesa. O medo que anarquistas estrangeiros pudessem invadir Londres com teorias revolucionárias e imorais sobrepunha-se à análise cuidada dos ideais decadentistas.

Em *A Rebours*, Des Esseintes vive num mundo exótico e artificial de jóias e perfumes, não muito diferente do que rodeava o Príncipe Feliz no Palácio de *Sans-Soussi*. *A Rebours* é considerada uma obra muito importante para Oscar Wilde; o livro amarelo presente em *O Retrato de Dorian Grey*, e que tanto interesse desperta à personagem é, muito provavelmente uma referência directa a esta obra de Huysmans. Em “The Decadent Movement in Literature”, Arthur Symonds considera *A Rebours* “the unique masterpiece ... in which he has concentrated all that is delicately depraved, all that is beautifully, curiously poisonous, in modern art” (Symonds 1893:866).¹⁵

Arthur Symonds escreve sobre estes movimentos dois trabalhos marcantes: “The Decadent Movement in Literature” (1893), já referido e *The Symbolist Movement in Literature* (1919).

No ensaio de 1893, “The Decadent Movement in Literature”, Symonds tem o objectivo de enquadrar o decadentismo como sendo um período de elevada consciência artística e define o movimento como típico de uma sociedade em decadência que se tornou

demasiado luxuosa, débil, demasiado instável para poder definir normas de conduta. Symonds defende nesta altura que o decadentismo é o termo abrangente sob o qual se pode inserir o impressionismo e o simbolismo, porque o que ambos

seek is not general truth merely, but *la vérité vraie*, the very essence of truth – the truth of appearances to the senses of the visible world to the eyes that see it; and the truth of spiritual things to the spiritual vision.

(Symonds 1893:859)¹⁶

Aquilo que parece muito bem definido neste ensaio, torna-se mais denso e interligado em *The Symbolist Movement in Literature* (1919) por muitos considerada como a obra responsável pela difusão do simbolismo francês na sociedade literária de língua inglesa. Nesta obra, cuja primeira edição surge em 1899, apenas seis anos após “The Decadent Movement in Literature”, o discurso de Symonds muda à medida que se deixa seduzir pelo movimento simbolista francês. Para Symonds, o decadentismo não é mais do que um termo usado sem grande precisão, que apenas se aplica ao estilo e que tinha servido de máscara para os vícios de alguns jovens a quem aprouvera autodenominar-se decadentes. Considera também que o decadentismo não passou de um

interlude, half a mock-interlude ... [which] diverted the attention of the critics while something more serious was in preparation. That something more serious has crystallized, for the time, under the form of Symbolism, in which art returns to the one pathway, leading through beautiful things to the eternal beauty.

(Symonds 1919:7)¹⁷

Nesta obra Symonds explica ao leitor que irá falar de um género de literatura em que o mundo visível deixou de ser uma realidade mas onde o mundo visível também já não é um sonho. Trata-se de uma “tentativa de espiritualizar a literatura, de escapar à velha sujeição da retórica, à velha sujeição da exterioridade” (Symonds 1919:8, tradução minha). Para romper estes laços torna-se necessário eliminar determinados elementos, como a descrição, para que as coisas belas possam ser evocadas de uma forma mágica e dá-se liberdade às palavras quebrando-se a métrica regular do verso. O objectivo é aliviar a literatura dos seus fardos, libertando-a para que se encontre.

1.3. SIMBOLISMO

Kenneth Cornell explica na abertura do livro *The Symbolist Movement* (1951) que falar de simbolismo é relacionar nomes de autores separados entre si por vários anos: Baudelaire, Mallarmé, Verlaine e Rimbaud, o que significaria que este período literário se estendeu por muito mais tempo do que inicialmente imaginado. Cornell oferece, no entanto, uma segunda perspectiva em que “o movimento simbolista foi o período em que estes nomes foram reconhecidos pelo seu verdadeiro valor por um grupo entendido de artistas literários” (Cornell 1951:1, tradução minha).

Também no início do III capítulo de *The Eighteen Nineties*, Holbrook Jackson, referindo-se a Arthur Symons, afirma que “durante a fase inicial, a sua visão de decadentismo estava certamente mais clara do que seria alguns anos mais tarde, quando se empenhou para diferenciar decadência e simbolismo” (Jackson 1922:55, tradução minha).

De lembrar que o crítico Arthur Symons escreveu primeiro o artigo “The Decadent Movement in Literature” e a partir do qual surgirá em 1919 a edição revista e aumentada de *The Symbolist Movement in Literature*, onde irá analisar diversas figuras do simbolismo. Na introdução a este último, e com intenção de clarificar um movimento que está para além da realidade perceptível, Symons pergunta o que são as palavras só por si? E respondendo em seguida que se tratam de “símbolos quase tão arbitrários como as letras que as compõem, meros sons da voz para os quais se concordou em dar certos significados” (Symons 1919:1, tradução minha). Seguindo esta linha de pensamento, em que toda a palavra é um símbolo de conceitos predeterminados, Cornell conclui que ainda antes do *fin-de-siècle* o simbolismo já estaria presente na literatura, perspectiva também partilhada por Symonds que faz a distinção entre o simbolismo do passado e o simbolismo do momento. Em *Symbolism*, Charles Chadwick define o movimento como

the art of expressing ideas and emotions not by describing them directly, nor by defining them through overt comparisons with concrete images, but by suggesting what these ideas and emotions are, by re-creating them in the mind of the reader through the use of unexplained symbols.

(Chadwick 1971:2-3)¹⁸

Jean Pierrot não parece diferenciar os dois termos, decadentismo e simbolismo. Para este investigador, o decadentismo “constitui a denominação comum de todas as

tendências literárias que se manifestaram nos últimos vinte anos” do século XIX (Pierrot 1977:16, tradução minha) e que a década de 1880 ficou também “marcada pela aparição de uma série de novas correntes ... que temos por hábito designar pelo termo de simbolismo” (Pierrot 1977:13, tradução minha). Ainda segundo o mesmo autor, o que opõe ambas as correntes é o facto de a decadência ser uma reacção negativa ao naturalismo, enquanto o simbolismo apresenta um carácter positivo pois “à expressão de tristeza e melancolia seguir-se-á a da alegria; a um sentimentalismo vago, o rigor intelectual de uma doutrina coerente” (Pierrot 1977:13-14, tradução minha).

Pelas diferentes opiniões destes autores se constata que simbolismo e decadentismo são termos de difícil definição e que não se dissociam facilmente. Parece que o decadentismo surge como uma torrente de ideias novas que se revolta contra o materialismo e a forma analítica, científica de ver a realidade. Quando o mundo se vai tornando um pouco mais feio a tendência é tentar suprimir essa falta de beleza. O simbolismo parece ser capaz de ultrapassar o pessimismo sentido pelos decadentes, levando a literatura para um novo patamar que a liberta de questões formais para que possa ser sentida, apreendida e não simplesmente lamentada pelos padrões clássicos que se foram distanciando da época.

Fernando Guimarães defende que o que existe é uma indefinição quanto aos limites destes dois movimentos. Mas parece concordar com Pierrot quando diz que

oscilando entre estas duas orientações, dir-se-ia que do lado dos decadentes prevalecia uma temática, sendo esta marcada por uma tonalidade disfórica, pelo pessimismo, o dolorismo, a nevrose, a deliquescência ... ; do lado dos simbolistas prevalece uma mais funda consciência do papel que as figuras – símbolo, metáfora, imagem – e o ritmo – em consonância com este corpo figural – desempenha na linhagem poética.

(Ceia ed. s/d)¹⁹

O surgimento de livros que procuravam explicitar significados por detrás das imagens, das metáforas e dos símbolos parece, então, justificar-se. Jean Chevalier, um dos autores do *Dictionnaire des Symboles* em 1982 explica no Prefácio que “os símbolos estão no centro, são o coração desta vida imaginativa. Eles revelam os segredos do inconsciente, conduzem aos recantos mais ocultos da acção, abrem o espírito ao desconhecido e ao infinito” (Chevalier & Gheerbrandt 1982:v, tradução minha).

Mais adiante, Chevalier alerta para o erro de confundir o símbolo com outro tipo de imagem, explicando os diferentes tipos de imagem simbólica, como a alegoria que, segundo ele, não se devem confundir com o símbolo. Para Henry Corbin, citado por Chevalier, a alegoria

est une opération rationnelle, n'impliquant de passage ni à un nouveau plan de l'être, ni à une nouvelle profondeur de conscience; c'est la figuration, à un même niveau de conscience, de ce qui peut être déjà fort bien connu d'une autre manière. Le symbole annonce un autre plan de conscience que l'évidence rationnelle; il est le **chiffre** d'un mystère, le seul moyen de dire ce qui ne peut être appréhendé autrement; il n'est jamais **expliqué** une fois pour toutes, mais toujours à déchiffrer de nouveau, de même qu'une partition musicale n'est jamais déchiffrée une fois pour toutes, mais appelle une exécution toujours nouvelle

(Corbin apud Chevalier 1982:ix)²⁰

Paul de Man em “The Rethoric of Temporality” também alerta para a tendência sentida durante o século XVIII de o termo “símbolo” surgir em substituição e anulação de “alegoria”. Refere que a partir do romantismo do século XVIII e ao longo das correntes pós-românticas o símbolo é considerado superior à alegoria que é muitas vezes considerada um anacronismo e ignorada por não ser poética.²¹

Allegory appears as dryly rational and dogmatic in its reference to a meaning that it does not itself constitute, whereas the symbol is founded on an intimate unity between the image that rises up before the senses and the supersensory totality that the image suggests.

(De Man 1983:189)²²

A reflexão de De Man, porém, evidencia o facto de esta questão não poder ser tratada de forma tão linear e simples uma vez que o símbolo, só aparentemente, vem substituir a alegoria, que permanece como fundo residual de figuração, permitindo a articulação da linguagem simbólica.

Muito se tem escrito e estudado sobre estes movimentos e sobre Oscar Wilde. O seu legado pode ser encontrado do modernismo ao pós-modernismo. R.J. Green vê *Intentions* como um exemplo antecipado de um modernismo revolucionário, Dawson também vê Wilde em estreita relação com os modernistas. Hilda Schiff considera que Wilde contribui para, ou pelo menos antecipa, uma mudança na crítica moderna. Ian Small também o vê como um autor do início do modernismo e Alice I. Perry Wood defende que as suas ideias antecipam o simbolismo na literatura e antecipam o impressionismo e o

cubismo na arte. Ellmann defende ainda que Wilde lançou as bases para uma série de posições críticas do século XX, incluindo a de Roland Barthes e Gagnier diz que Wilde antecipou o dialogismo de Bakhtin.²³

As correntes literárias aqui apresentadas surgiram em grande parte como reacção a acontecimentos, posições, valores da sociedade vitoriana. No próximo capítulo ir-se-á tratar desta época da sociedade inglesa cuja faceta moral está tão presente em *O Príncipe Feliz e Outros Contos*.

¹ Esta referência pode ser consultada em “Introdução” na colectânea de ensaios *The Cambridge Companion to The Fin de Siècle* também editada por Marshall. Uma vez que serão referidos outros ensaios, optou-se pela inserção de apenas uma entrada bibliográfica referente à colectânea.

Tradução do excerto apresentado “[a]o confrontar o fim do século, e, discutivelmente, o fim das narrativas que tinham sido criadas nos meados do século dezanove, liberta-se uma energia criativa que, na sua vitalidade e multiplicidade, se torna a afirmação mais eficaz contra o nosso entendimento deste período como sendo o fim de alguma coisa”.

² Cf. Tabela Biobibliográfica.

³ Na obra *Kritik der Urteilkraft* (1790), Kant analisa questões relacionadas com o conceito do belo. Neste estudo Kant pretende determinar se existem ou não elementos universais capazes de definir ou se a escolha do indivíduo é sempre baseada num juízo subjectivo. Esta é a 3ª crítica de Kant numa tentativa de sistematizar a maneira de pensar e agir do ser humano. (*Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. Marques, António e Valério Rohden. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1998.)

⁴ Cf. Pease 2004:97. No século XVIII um dos objectivos das demonstrações de bom gosto era o de educar a classe média em ascensão. Estas manifestações concediam o direito de frequentar a sociedade. Na época de Wilde o bom gosto era ainda uma forma de demonstrar capacidade para uma ascensão social.

⁵ O excerto apresentado foi retirado do verbete “Esteticismo”, de Maria Isabel Barbudo, do *E-Dicionário de Termos Literários*, editado por Carlos Ceia. Todas as entradas são acedidas por hiperligações, pelo que não é possível indicar números de página nem a sua data de publicação. No capítulo “Bibliografia Seleccionada” desta dissertação é possível verificar o endereço electrónico e a data de acesso.

⁶ Tradução do excerto apresentado “[d]efinir o belo, não nos mais abstractos mas sim nos termos o mais concretos possíveis, descobrir, não a sua fórmula universal, mas a fórmula que expressa mais adequadamente esta ou aquela sua manifestação especial, é o objectivo do estudante de estética”.

⁷ Cf. (Pease 2004:99). Em “The English Renaissance of Art” Wilde reafirma a sua posição contra uma definição abstracta do belo, sustentada pelas fórmulas universais que a filosofia do século XVIII tinha procurado estabelecer. Wilde contrapõe que o processo estético é irracional, pessoal e que o que não pode ser generalizado pode ser explicado pela disposição de cada qual.

⁸ Cf. “This brief ‘Conclusion’ was omitted in the second edition of this book, as I conceived it might possibly mislead some of those young men into whose hands it might fall. On the whole, I have thought it best to reprint it here, with some slight changes which bring it closer to my original meaning. I have dealt more fully in *Marius the Epicurean* with the thoughts suggested by it” (Pater 1986:150).

⁹ O excerto apresentado foi retirado do verbete “Esteticismo”, de Maria Isabel Barbudo, do *E-Dicionário de Termos Literários*, editado por Carlos Ceia. Todas as entradas são acedidas por hiperligações, pelo que não é possível indicar números de página nem a sua data de publicação. No capítulo “Bibliografia Seleccionada” desta dissertação é possível verificar o endereço electrónico e a data de acesso.

¹⁰ Ruddick, Nicholas. “The fantastic fiction of the fin de siècle” in *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*. 2007:189-206.

Esta referência não tem uma entrada própria na “Bibliografia Seleccionada” porque ao longo da dissertação são referidos diferentes ensaios da colectânea. Optou-se por fazer apenas essa entrada bibliográfica e, em nota de fim, alertar o leitor para o ensaio referido.

Tradução do excerto apresentado “[q]ualquer rotura com a representação realista nas artes está parcialmente autorizada pela experiência humana universal dos sonhos ou pesadelos como realidades alternativas nas quais as restrições do mundo real são suspensas ... , ao temer pela própria vida e desejando escapar, sonha-se que se consegue voar”.

¹¹ Cf. Sloan 2003:79. Sloan defende que *The Picture of Dorian Gray* (1891) contém características do “gótico” frequente no romantismo e que nesse sentido o espírito do romantismo transpassou para a literatura infantil, para os contos populares do século XIX.

¹² Tradução do excerto apresentado “[o] esteticismo manifestou-se em múltiplos aspectos da vida do final do século dezanove. Na sua forma mais rara e ideal, o esteticismo é a preocupação com o desenvolver uma consciência e receptividade elevadas à vida e à arte. Na sua forma popular e material, o esteticismo está ligado à ideia de fazer escolhas de consumidor individuais e conscientes em homenagem ao belo”.

¹³ A citação apresentada foi retirada do verbete “Decadentismo”, de António Ideias, do *E-Dicionário de Termos Literários*, editado por Carlos Ceia. Todas as entradas são acedidas por hiperligações, pelo que não é possível indicar números de página nem a sua data de publicação. No capítulo “Bibliografia Seleccionada” desta dissertação é possível verificar o endereço electrónico e a data de acesso.

¹⁴ Tradução do excerto apresentado “O que é importante é a percepção nas décadas de 1880 e 1890, é que os seguidores do movimento esteta formavam uma comunidade em voga que constituía uma ameaça à tradição”.

¹⁵ Tradução da citação apresentada “obra-prima única ... na qual concentrou tudo o que é delicadamente depravado, tudo o que belissimamente, curiosamente venenoso na arte moderna”

¹⁶ Tradução do excerto apresentado “procuram não é meramente uma verdade geral, mas sim *la vérité vraie*, a própria essência da verdade – a verdade das aparências para os sentidos do mundo visível aos olhos dos que o vêem; e a verdade das coisas espirituais para a visão espiritual”. Optou-se por manter a expressão francesa uma vez que foi intenção do autor usá-la no original.

¹⁷ Tradução do excerto apresentado “interlúdio, um interlúdio meio que a brincar ... [que] distraiu dos críticos enquanto algo mais sério estava a ser preparado. Esse algo mais sério cristalizou-se, por agora, na forma do simbolismo, no qual a arte volta ao caminho único, conduzindo à beleza eterna através de coisas belas”.

¹⁸ Tradução do excerto apresentado “a arte de expressar ideias e emoções, não por as descrever directamente, nem por as definir através de comparações evidentes com imagens concretas, mas sim [por ir] sugerindo o que estas ideias e emoções são, ao recreá-las na mente do leitor através do uso de símbolos por explicar”.

¹⁹ O excerto apresentado foi retirado do verbete “Simbolismo”, de Fernando Guimarães, do *E-Dicionário de Termos Literários*, editado por Carlos Ceia. Todas as entradas são acedidas por hiperligações, pelo que não é possível indicar números de página nem a sua data de publicação. No capítulo “Bibliografia Seleccionada” desta dissertação é possível verificar o endereço electrónico e a data de acesso.

²⁰ Tradução do excerto apresentado “é uma operação racional, não envolvendo a passagem a um novo plano do ser, nem a uma nova profundidade da consciência; é a figuração, a um mesmo nível de consciência, do que pode ser já, também, muito bem conhecido de outra forma. O símbolo anuncia um outro plano da consciência para além da evidência racional; ele é o **código** de um mistério, o único meio de dizer aquilo que não pode ser apreendido de outra forma; nunca é **explicado** de uma vez por todas, mas deve ser sempre decifrado de novo, tal como uma partitura nunca é decifrada de uma vez por todas, mas apela a uma execução sempre nova”.

²¹ A questão do símbolo e da alegoria são aprofundadas no ensaio “Conhecimento transcendental e poéticas da subjectividade ou linguísticas 1. O romantismo 2. Pós-romantismo” de Filomena Vasconcelos.

²² De Man cita a obra *Wahrheit um Methode* de Hans-Georg Gadamer para mostrar qual a relevância dada ao símbolo e à alegoria.

Tradução do excerto apresentado “a alegoria aparece como secamente racional e dogmática na sua referência a um significado que não é por si constituído, enquanto o símbolo se funda numa unidade íntima entre a imagem que emerge nos sentidos e a totalidade supra-sensorial que essa imagem sugere”. (Man 1999:209).

²³ Cf. As referências a estes autores e suas teorias encontra-se em (Pease 2004:113).

2. CONTEXTUALIZAÇÃO SÓCIO-ECONÓMICA

A era vitoriana foi um período de inegável agitação social e avanço tecnológico. A Revolução Industrial, a Grande Exposição e a *Origem das Espécies* de Darwin são alguns dos exemplos que demonstram a grandeza de uma época governada por uma mulher forte, dedicada, e que em muito influenciou a sociedade e a moral do seu tempo. Neste capítulo serão apresentadas algumas das características da sociedade da época. Paralelamente irá analisar-se a evolução do conceito de infância e como a mesma foi pretexto para a escrita de diversos contos e obras de literatura infantil.

2.1. A EVOLUÇÃO DA SOCIEDADE

As cidades fervilhavam de actividade. O interior do país ia ficando despovoado e em 1901, data da morte da rainha Vitória, 75% da população estava concentrada nas grandes cidades, por oposição ao início do século XIX em que a percentagem era de 32%.¹ No ensaio “The Condition of England – 1860-1900”, Carol Dyhouse descreve quais as impressões do crítico e historiador francês Hippolyte Taine aquando da sua visita a Inglaterra na década de 60. Taine ficou “espantado tanto pelo número de cidadãos prósperos como pela opulência do seu estilo de vida” (Dyhouse 1978:70, tradução minha).² Como afirma Sloan “[e]m 1870 a Grã-Bretanha produzia um terço do total mundial dos bens manufacturados e era notoriamente apelidada de «A Oficina do Mundo»” (Sloan 2003:31, tradução minha). Mas Taine, apesar da sua admiração, não deixou de se sentir incomodado com “as desigualdades materiais e sociais que considerou serem igualmente características da sociedade Britânica” (Dyhouse 1978:70, tradução minha). E a verdade é que, entre 1860 e 1900, há em Inglaterra um interesse crescente pela matéria da distribuição da riqueza na sociedade.

Após 1870 mantém-se a tendência até então verificada de deslocções da população rural para as cidades. Estas multidões vão engrossar as fileiras das classes trabalhadoras que vivem em bairros degradados, sem condições de habitabilidade e onde proliferam as doenças, a fome e a promiscuidade. Com a Grande Depressão (1873-96), verificou-se um aumento dos ordenados enquanto os preços caíram substancialmente e, de facto, assiste-se a uma melhoria significativa nas condições de vida dos elementos mais abastados da classe operária. No entanto, tal como afirma Dyhouse, estas generalizações são enganosas pois a maioria da classe operária continuava em situação financeira difícil, por vezes desesperante. As diferenças sociais intensificam-se e, por todo o Reino Unido, surgem associações de caridade dispostas a ajudar aqueles que eram considerados passíveis de melhorarem as suas vidas a libertarem-se das condições miseráveis em que se encontravam. No East End e nos bairros de lata existem “organizações habitacionais, sociedades abstémicas, clubes de poupanças e aventuras de caridade para todo e qualquer objectivo imaginável” (Dyhouse 1978:83, tradução minha). Estamos, assim, perante uma sociedade filantrópica, que cumpre valores cristãos de ajuda ao próximo, mas que ao mesmo tempo se acha no direito de decidir quem merece ser auxiliado e quem já não tem salvação possível. Na linha do puritanismo que antecede a era vitoriana, os valores da economia, do trabalho e da moralidade são muito elogiados. A crescente população da cidade devido ao êxodo rural, as más condições sanitárias sentidas nos bairros degradados e sobrelotados e a consequente degradação moral aí vivida fazem com que as classes mais favorecidas, entre as quais a ascendente classe média, se considerem responsáveis pela sua educação moral. Por isso, e ao longo do século, “a filantropia e as instituições de ajuda voluntária floresceram muito para além do momento em que o alívio dos pobres e a educação passou para as mãos do estado” (Sloan 2003:49, tradução minha).

Como foi mencionado acima, as condições de vida dos mais desfavorecidos dentro das classes mais pobres exibem uma contradição profunda relativamente à era de notório progresso científico e económico que a Inglaterra e o mundo viviam. Aos poucos “a opinião pública mais instruída em Inglaterra via a sua atenção ser repetidamente direccionada para a existência de grande pobreza no meio de tanta abundância” (Hennock 1976:67, tradução minha). A imprensa revelou-se útil ao expor, inúmeras vezes, as condições de vida dos mais pobres e a *Pall Mall Gazette* editada por W. T. Stead “era particularmente proeminente em fornecer uma plataforma e em responder às ansiedades sociais engendradas pela depressão económica e pela mudança política” (Hennock

1976:68, tradução minha). Toda esta agitação social, a crescente diferenciação entre as classes mais ricas e as mais desfavorecidas, a grande vaga de desemprego em 1885-6 seguida de protestos no West End e os motins de 8 e 9 de Fevereiro de 1886 contribuíram para que os pobres parecessem uma ameaça social cujas dimensões não se poderiam prever.

Wilde estaria certamente familiarizado com diversas obras e artigos tais como “The Maiden Tribute of Modern Babylon” de Julho de 1885 e “Can we save the children” em Outubro de 1888, ambos publicados na *Pall Mall Gazette*. Ou ainda *The Bitter Cry of Outcast London* em 1883 de Andrew Mearns que evidenciavam as condições miseráveis em que viviam os mais pobres de Londres e os horrores a que eram sujeitas algumas crianças. Se a “crença na dor e no castigo como requisito necessário para a reabilitação era uma atitude vitoriana particularmente vincada” (Sloan 2003:50, tradução minha), então os mais pobres estariam prontos para ser reabilitados. A pobreza tornou-se “mais visível e um assunto mais crítico de interesse público do que tinha sido nas duas décadas precedentes” (Hennock 1976:68, tradução minha). Helen Lynd afirma também que,

As some periods of history show rapid changes in invention or technological advance so in others changes in thought and social attitude become suddenly apparent. The decade of the eighties in London was such a time; between its beginning and its close, an ideology half a century old yielded to a new phrasing of social problems and an effort to find new paths to their solution.

(apud. Hennock 1976: 68-9)³

Estes relatos, frequentemente cáusticos, expõem as situações de grande dificuldade económica em que vivia grande parte da sociedade inglesa do final do século XIX. Mostram como muitas pessoas não tinham o que comer, viviam amontoadas em buracos pestilentos onde “crianças que mal sabem andar, são ensinadas a roubar e são espancadas sem piedade se regressarem das suas expedições diárias sem dinheiro ou sem algo de valor” (Mearns 1883:14, tradução minha). Mas, obviamente uma sociedade é um todo complexo e não é constituída unicamente pelas classes mais desfavorecidas. Se na rua existiam crianças vestidas de trapos e a praticar assaltos como se de uma brincadeira se tratasse, nas casas confortáveis dos mais ricos a criança é um ser especial que, ao longo do século XIX, irá sofrer uma evolução notável no sentido de um melhor entendimento da sua psicologia e individualidade social.

2.2 A CRIANÇA DO SÉCULO XIX

Em “Children in Early Modern England”, Keith Thomas começa por resumir algumas das afirmações apresentadas por Philippe Ariès em *Centuries of Childhood*.⁴ Segundo Ariès, durante a Idade Média as crianças eram vestidas e tratadas como adultos em miniatura incluídos nas actividades adultas. Thomas refere que após a este período e até ao século XVIII, as crianças eram afastadas da vida dos adultos, recebiam punições severas e eram frequentemente castigadas com castigos corporais. Afirma também que os trabalhos de Ariès, Lawrence Stone e John Plumb contribuíram para que os leitores actuais se sentissem superiores a estes pais extremamente severos do passado já que transmitem uma ideia de austeridade na educação das crianças. Thomas relembra, no entanto, que as teorias apresentadas pelos autores mencionados foram contrariadas por investigações mais recentes. Sabe-se hoje que

doctors, lawyers, and religious writers in the Middle Ages all recognized infancy and youth as a vulnerable, fragile period of diminished responsibility ... [and] that most of the moralists who urged the strict treatment of children did so because they thought that their contemporaries were spoiling them.

(Thomas 1989:46)⁵

Thomas alerta que a imagem de violência e rigidez que chegou até ao presente não é totalmente descabida. Recorde-se que as classes mais desfavorecidas eram frequentemente maltratadas e esse comportamento era transmitido aos filhos. Também não podiam, por motivos financeiros, prolongar a infância das suas crianças. O mesmo se iria verificar durante o século XIX e ainda hoje o problema se mantém. Ainda assim, Thomas salienta que apesar do género de educação e a maneira como lidavam com as crianças serem diferentes das dos pais de hoje, “o seu afecto e preocupação pelas suas crianças não eram menores” (Thomas 1989:47 tradução minha).

Na obra *Histoire de L’Enfance en Occident, du XVIIIe siècle à nous jours*, mais concretamente no capítulo referente ao século XIX, Egle Becchi traça a evolução do que significava ser criança nessa época, reportando-se aos diferentes estudos levados a cabo por personalidades como Rousseau, Charles Fourier, Robert Owen, Richter e Darwin entre outros.

No seguimento do surto demográfico verificado nas últimas décadas do século XVIII, aliado ao decréscimo da mortalidade infantil, percebe-se uma presença mais marcada das crianças na cena social do séc. XIX. Ao longo do seu estudo, Becchi confronta diversas teorias em torno da temática da criança e da infância, à medida que estas vão sendo retomadas ou rejeitadas ao longo do século. Mas

dans la seconde moitié du siècle, les progrès de la science, les nouvelles hypothèses théoriques sur la nature du monde et son histoire, la généralisation des systèmes éducatifs, efficaces et sans gaspillage, l'attention des familles pour le petit enfant, la baisse de la mortalité infantile, tout converge pour donner à l'enfant une place nouvelle: celle d'un être qu'il faut observer, définir, expliquer dans un cadre qui ne soit pas exclusivement celui de l'humain.

(Becchi 1998:153)⁶

2.2.1. O ESPAÇO DA CRIANÇA

Esta nova forma de encarar a criança: como um ser que merece ser analisado e compreendido de forma individual pois tem características próprias que o distinguem de um adulto surge especialmente após a Grande Exposição em 1851. A criança passa a estar no centro de textos que oferecem uma nova visão do mundo e do homem. Surgem várias obras que vão estudar a criança, em especial nos elementos que a diferenciam do adulto, emergindo então uma nova vertente no estudo científico do desenvolvimento humano: o estudo da criança. Estudá-la implica estudar o seu meio envolvente, os locais que frequenta, as actividades que a ocupam, entre outros. Relativamente aos espaços da criança é em especial nas classes mais favorecidas que se vão implementar mudanças de forma a que lhe seja destinado um espaço físico. Esta preocupação não se faz sentir nas famílias mais pobres. Segundo Becchi os detalhes do dia-a-dia da criança inglesa do início do século XIX são relatados com precisão em dois documentos: a obra *David Copperfield* de Dickens e os desenhos das crianças Drummond, que permitiram conhecer os acontecimentos vividos no espaço da casa dedicado às crianças – a “nursery”. Este quarto das crianças, que é um espaço tipicamente inglês da burguesia situa-se muitas vezes na parte menos agradável da casa. É normalmente constituído pelo quarto de dormir e por uma outra divisão dedicada às actividades diárias. Em suma trata-se do local onde a criança mora e brinca. Tem como ponto central de destaque a sala de estudo que no caso

das crianças mais ricas substitui a escola, já que as crianças da burguesia só começam a frequentar a escola a partir da década de 50. Neste espaço as crianças estão fisicamente separadas dos pais que as visitam com mais ou menos regularidade mas que, em dias de festa, lhes fazem companhia durante mais tempo. Verifica-se pelas declarações de Vyvyan Holland que Wilde seria um pai mais presente. “Os adultos daquela geração estavam aptos a serem muito sérios. Havia exceções, é claro, notável entre elas o meu próprio pai” (Holland 1954:49-50, tradução minha) e mais adiante volta a referir que

[m]ost parents in those days were far too solemn and pompous with their children, insisting on a vast amount of usually undeserved respect. My own father was quite different; he had so much of the child in his own nature that he delighted in playing our games. He would go down on all fours on the nursery floor, being in turn a lion, a wolf, a horse, caring nothing for his usually immaculate appearance.

(Holland 1954:52-3)⁷

O mobiliário destes espaços não revela, a princípio, grandes preocupações com o bem-estar da criança. São habitualmente elementos usados e só pouco a pouco começa a surgir um mercado de artigos específicos para a criança: camas de grades para que não caíssem, cadeiras e mesas pequenas, cavalos de trote para ajudar aos primeiros passos, trocadores, carrinhos de passeio, e outros do género. No entanto, e apesar da delimitação espacial bem demarcada, a criança passa progressivamente a ser autorizada a frequentar outras partes da casa e a participar na vida quotidiana dos adultos. Cada local tem a sua função didáctica, faz parte dos rituais de aprendizagem e do processo de socialização. As boas maneiras à mesa, por exemplo, aprendem-se por ocasião dos banquetes e recepções, “ensinadas pelos pais, membros da família alargada e amigos da casa; os gestos quotidianos, os cuidados do corpo aprendem-se no quarto com os empregados” (Becchi 1998:158, tradução minha).

Os locais de iniciação à vida adulta estão também presentes nas crianças pobres. A rua, o local de trabalho e mais tarde a escola são os locais de aprendizagem pois em casa, como já foi referido mais acima a criança não tem um espaço seu. Cavalinhos, carrinhos de bebé, os brinquedos em geral, são artigos de luxo muitas vezes fora do seu alcance. Quando tem acesso a eles normalmente é porque estão danificados e foram descartados pelas crianças mais ricas. Assim, a criança pobre continua a processar a sua aprendizagem como em séculos passados, com objectos da vida adulta ou por si feitos de forma tosca, o que favorece uma aprendizagem mais rápida dos costumes da vida adulta. Estas crianças

crecem pois mais depressa, uma vez que são expostas a experiências práticas e afectivas não partilhadas pelas crianças das classes mais ricas.

2.2.2. OS OBJECTOS DA CRIANÇA

A pedagogia infantil do século XIX recomendava a prática de jogos e o uso de brinquedos para a educação das crianças, pois defendia que a utilização de material lúdico com valor moral e socializante era um facto importante na vida das mesmas.⁸ Com a produção em fábricas, a variedade e quantidade de artigos disponíveis aumenta e adapta-se tanto à idade como ao sexo dos jovens consumidores. Existem, porém, artigos comuns a ambos os sexos como a bola, o aro, o caleidoscópio e a lanterna mágica. No caso das meninas, destacam-se as bonecas e as casas de bonecas, tão importantes para a aprendizagem da vida adulta e da interpretação e diferenciação de papéis femininos. Para os rapazes, apesar de já por volta de 1680 o reformador Thomas Tryon querer que “todos os jogos de guerra infantis fossem proibidos porque suscitavam instintos agressivos” (Thomas 1989:60, tradução minha), continuava a preferência pelos pequenos soldados, pelas armas em modelos reduzidos, pelas carruagens – mais tarde substituídas por miniaturas de automóveis, comboios e barcos. Encontram-se igualmente jogos de montar peças e construir, recortar, requerendo a assistência frequente dos mais velhos, numa “espécie de retorno à infância que é um tema recorrente da cultura da época” (Becchi 1998:160, tradução minha). De notar que, como refere Thomas, antes do século XVIII, os brinquedos eram objectos raros. No entanto, não nos podemos esquecer que os brinquedos são objectos efémeros, que se perdem ou partem com facilidade e muitas vezes a criança atribui-lhe uma função não prevista pelo fabricante: a boneca parte-se e os cubos de madeira tornam-se autênticos objectos de arremesso. A partir do século XVIII assiste-se ao ritual da transmissão de brinquedos de pais para filhos e de irmãos mais velhos para os mais novos. Muitos brinquedos ficam guardados nas prateleiras e armários do quarto das crianças e estas só têm autorização para brincar com eles em dias especiais e normalmente com a supervisão de um adulto. É por isto que o brinquedo dura mais tempo. Como refere Becchi, nota-se da parte do adulto a preocupação para que a criança entenda desde cedo os valores da sociedade em que se insere.

Jouets, équipement, vêtements, autant de biens matériels mais aussi symboliques, par les messages qu'ils véhiculent, ... par l'usage contrôlé qu'on exige (bien les conserver, ne pas les abîmer, pour qu'ils puissent être transmis à la génération suivante, et aussi pour enseigner à l'enfant les vertus du soin et de l'ordre).

(Becchi 1998:166)⁹

Nos jogos, a função didáctica está presente naqueles que implicam a interacção de crianças com outras crianças ou com adultos, situação que é habitual em alturas de festa. Os preferidos nestas ocasiões são os jogos de sociedade ou então os jogos de cartas cujo grau de dificuldade não seja muito elevado. Com os jogos as crianças aprendem a esperar pela sua vez de jogar, a seguir regras e outros elementos como a história, a poesia e a geografia.

A sociedade vitoriana é exigente quanto à moral e quanto à sua respeitabilidade. Já foi explicado que as instituições de solidariedade social são, nesta época, especialmente prolíferas. Toda a alta sociedade e a burguesia parecem estar envolvidas em acções de filantropia.

2.2.3. O LIVRO

Para transmitir os ideais da sociedade às camadas mais jovens é em parte necessária a transmissão de objectos. “De todos estes bens materiais e simbólicos, o livro é o mais importante, o mais conhecido, o mais resistente” (Becchi 1998:166, tradução minha). Durante o século XIX, essa aprendizagem faz-se pelas histórias presentes no livro que assim deixam de ser apenas relatadas por amas, pais ou avós e que passam a estar disponíveis para serem lidas em qualquer altura. É verdade que com a finalidade de educar, moralizar as crianças se recorre aos contos tradicionais, mas o século é rico em novos textos que se dirigem a uma criança ideal abrindo desta forma portas ao desabrochar de toda uma literatura infantil.

Wilde gostava de conversar com os filhos e de lhes contar histórias. Nas suas próprias palavras “é o dever de todo o pai ... escrever contos de fadas para os seus filhos”. (Wilde apud Marsh 2008:72, tradução minha). Já atrás se mencionou como a relação que Wilde mantinha com Cyril e Vyvyan era diferente da usual entre pais e filhos da época.

Vyvyan refere, também, que quando o pai se cansava de brincar, mantinha-os calados “ao contar contos de fadas, ou contos de aventura, dos quais tinha um abastecimento infundável” (Holland 1954:53, tradução minha). Vyvyan relata ainda como o pai chorou ao contar-lhe a história do Gigante Egoísta e como lhe contava todos os seus contos.

O Príncipe Feliz e Outros Contos e Uma casa de Romãs são a expressão de Wilde na literatura infantil.¹⁰ Ruddick considera até o “Príncipe Feliz” e “O Rouxinol e a Rosa” como sendo “talvez os mais notáveis contos de fadas literários de todo o século XIX” (Ruddick 2007:196, tradução minha) e que

owe little to the spirit of the Irish Renaissance ..., and more still to Wilde’s radical personal agenda. In «The Happy Prince» Wilde rigorously delineates the surprising synergy between his aestheticism and socialism. ...[In «The Nightingale and the Rose»] with his tale’s disturbingly unhappy ending, ... Wild demonstrates how the fairy tale, a genre associated with infantile escapism, can expose the hollowness of Victorian values with brutal honesty.

(ibidem)¹¹

¹ Estes dados são referenciados em (Sloan 2003:31).

² Dyhouse, Carol. "The Condition of England 1860-1900" in *The Victorians*. 1978: 70-89.

³ Tradução do excerto apresentado “[à] medida que alguns períodos da história mostram rápidas alterações nas invenções ou no avanço tecnológico, também noutras as mudanças no pensamento e na atitude social se tornam rapidamente aparentes. A década de oitenta em Inglaterra foi uma dessas alturas; entre o seu começo e o seu término, uma ideologia com quase meio século rendeu-se a uma nova expressão de problemas sociais e ao esforço para encontrar novos caminhos para os solucionar”.

⁴ Thomas, Keith. "Children in Early Modern England" in *Children and Their Books*. 1989: 45-77.

⁵ Tradução do excerto apresentado “médicos, advogados e escritores religiosos na Idade Média reconheciam a infância e a juventude como um período vulnerável e frágil, de responsabilidade reduzida ... [e] que muitos dos moralistas que recomendavam o tratamento severo das crianças, o faziam porque pensavam que os seus contemporâneos as estavam a estragar”.

⁶ Tradução do excerto apresentado “na segunda metade do século, os progressos da ciência, as novas hipóteses teóricas sobre a natureza do mundo e a sua história, a generalização dos sistemas educativos, eficazes e sem desperdício, a atenção das famílias para com as crianças mais pequenas, o decréscimo da mortalidade infantil, tudo converge para proporcionar à criança um novo lugar: o de um ser que é preciso observar, definir, explicar, num enquadramento que não seja exclusivamente o do humano”.

⁷ Tradução do excerto apresentado “a maior parte dos pais naqueles tempos era demasiado solene e pomposa com os seus filhos, insistindo numa enorme quantidade de respeito, normalmente não merecida. O meu pai era muito diferente, tinha tanto de criança na sua natureza que se deleitava a jogar aos nossos jogos. Punha-se de gatas no chão do quarto das crianças, transformando-se num leão, num lobo, num cavalo, sem se preocupar com a sua aparência habitualmente imaculada”.

⁸ E por este motivo assiste-se na Alemanha, na Inglaterra e na França a um aumento da procura de brinquedos para crianças que supera as capacidades do artesão e que leva à massificação da produção.

⁹ Tradução do excerto apresentado “[b]rinquedos, equipamentos, roupas, bens materiais, mas também simbólicos, pela mensagem que veiculam, ... pelo uso controlado que é exigido (conservá-los bem, não os danificar, para que possam ser transmitidos para a geração seguinte, e também para ensinar à criança as virtudes do zelo e da ordem)”.

¹⁰ Regena Gagnier refere no ensaio “Wilde and the Victorians” que, Wilde é, durante a segunda metade do século XX, comparado a Nietzsche em termos de transvaliação de valores.

The Victorians agonized over values- family values, British values, value as use or exchange – while Nietzsche revealed value as a fraud, a tool of domination of some over others, on the one hand, and promoted a radical perspectivism or skepticism, on the other. Wilde, a figure of paradox and contraindication, participated in both modern value critique and postmodern perspectivism.

(Gagnier 2007:18)

Tradução do excerto apresentado “Os Vitorianos agonizavam pelos valores – valores da família, valores Britânicos, o valor como hábito ou troca – ao mesmo tempo, Nietzsche expôs os valores como sendo uma fraude: por um lado uma ferramenta de domínio de alguns sobre outros, por outro promovendo um perspectivismo radical ou céptico. Wilde, uma figura de paradoxo e contradição, participou tanto na crítica moderna do valor como no perspectivismo pós moderno”.

Gagnier, Regenia. “Wilde and the Victorians”. in *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*. 1997:18-33.

¹¹ Tradução do excerto apresentado “Pouco devem ao espírito da renascença irlandesa ... e mais ainda à radical lista pessoal de prioridades de Wilde. Em «O Príncipe Feliz» Wilde delineia rigorosamente a surpreendente sinergia entre o seu esteticismo e o socialismo. ... [Em «O Rouxinol e a Rosa»] com o final perturbadoramente infeliz do seu conto, ... Wilde demonstra como o conto de fadas, um género associado ao escapismo infantil, pode expor com brutal honestidade a falsidade dos valores vitorianos”.

Ruddick, Nicholas. “The Fantastic Fiction of the Fin De Siècle” in *The Cambridge Companion to the Fin De Siècle*. 2007:189-206.

3. CONTADORES DE HISTÓRIAS

No final do capítulo anterior salientou-se a forma como os contos de Wilde serviam para criticar os valores impostos pela sociedade da época. Há, da parte dos adultos, a preocupação que a criança entenda desde cedo esses mesmos valores e isso faz dos contos o veículo ideal para expor o que Wilde considerava ser uma sociedade repleta de falsa moralidade. No entanto, tomando em atenção as origens dos contos de fadas, percebe-se que Wilde não estaria muito longe do conceito inicial que se escondia por detrás dos contos de fadas. Quando, em 1812, os irmãos Grimm publicaram o primeiro volume de *Kinder und Housmärchen*, esta seria apenas uma de várias obras com o intuito de reavivar a literatura tradicional alemã, os contos da colectânea não eram destinados a crianças. Ao longo do século XIX, as versões adaptadas dos contos dos irmãos Grimm iriam torná-los mais apropriados ao público infantil já que se reduziu a carga sexual, assim como a violência de alguns contos.

3.1. OS CONTOS DE FADAS

Os contos de fadas evoluíram a partir dos contos populares que, por sua vez, têm origem em realidades históricas e sociais. Vestígios destas realidades podem ainda ser encontrados em diversos contos nos cenários agrários como florestas e aldeias, povoados de príncipes, moleiros, ferreiros e outros assim.

Embora, tradicionalmente, se associar a origem dos contos de fadas a Charles Perrault, a verdade é que, como afirma Agustina Bessa-Luís, ele apenas “recolhe na tradição popular os contos sóbrios destinados à infância. São histórias curtas, sem sabor didáctico, que se ouvem antes de adormecer, mas que são aplicadas à imaginação, tão perturbada pelos efeitos reais do mundo” (Bessa-Luís 2003:17). O conto de fadas como se conhece hoje, com valor didáctico e moralizante, tem origem nos saraus e reuniões

literárias que eram promovidos por mulheres da nobreza durante o século XVIII. Neste ambiente, o conto tinha “a função social do divertimento [que] era complementada por um outro objectivo, a saber, o do auto-retrato e reprodução das boas maneiras aristocráticas” (Zipes 2000:122, tradução minha). Aos poucos, estas histórias, contadas como se fossem improvisadas, foram aceites pela sociedade em geral e “os contos foram alterados para introduzir morais para as crianças ... das classes mais altas, já que a função do conto de fadas literário excluía a maior parte das crianças que não sabiam ler e que estavam dependentes da transmissão oral dos contos” (ibidem:124, tradução minha), que ensinavam de uma forma divertida e que eram lidos em casas onde havia preceptoras ou tutores.

Mas o conto percorre um longo percurso desde que se contava nos saraus literários da aristocracia até ser considerado uma ferramenta de ensino pronta a ser utilizada. Eram diversos os pontos a levar em conta quando se elaboravam estas histórias. Assim, para serem considerados contos de fadas tinham de respeitar certos parâmetros para além de remeterem tematicamente para áreas do maravilhoso infantil, com recurso a elementos do sobrenatural mítico das tradições populares, como fadas e bruxas, duendes e ogres, poderes ocultos da natureza e dos animais, entre outros: a) ser didáctico e em consonância com o código social da altura, b) ser curto para que pudesse ser facilmente decorado e transmitido oralmente por adultos e crianças, c) passar na censura dos adultos, d) remeter para questões sociais como a diferença de classes, o poder, etc. e) poder ser usado em sala de aula acompanhando o movimento reformado do ensino e da aprendizagem, particularmente nos finais do século XIX, f) reforçar a noção de poder das classes sociais mais altas e sugerir estratégias para a manutenção do mesmo.

Os contos de fadas têm tido uma função relevante ao longo dos tempos mas a verdade é que, independentemente dessa função, têm formas muito variadas de interessar ao jovem leitor. Nicholas Tucker, autor da obra *The Child and the Book*, afirma que

the genius of fairy stories lies in the combination of this type of vivid, imaginative detail with those immemorial plots and themes, handed down over the generations, which touch on matters of eternal interest.

(1981:92)¹

Sejam elas contadas, escritas, memorizadas por e para crianças ou adultos, estas histórias parecem ter diferentes interpretações para diferentes pessoas ou até mesmo significar coisas diferentes para a mesma pessoa.

Por sua vez, C. S. Lewis acreditava que o conto, mais do que outras formas literárias, dá à criança “o conhecimento de que nasceu num mundo de morte, violência, ferimentos, aventura, heroísmo e cobardia, bem e mal” (apud Tucker 1981:95, tradução minha).

Nos dias de hoje, a literatura infantil mantém ainda a característica de se destinar a ser lida em voz alta. A maioria das crianças só aprende a ler após o início do 1º ciclo mas desde muito cedo muitas se acostumam a adormecer embaladas por castelos e dragões, animais falantes, vilões e príncipes e princesas, personagens de fantasia das histórias que os pais lhes contam ao deitar. Algumas destas histórias foram passando através dos séculos por via oral, ganhando aqui e ali uma nova personagem, perdendo este ou aquele detalhe. As histórias são, na sua essência, as mesmas e agora, como então, algumas delas têm como que dois planos de entendimento. Um, mais complexo de sentidos destinado aos adultos e outro para as crianças de leitura mais literal e inquestionada dos símbolos e figurações eventualmente em jogo. Ao criar este duplo efeito, Wilde cumpre a função do conto de educar a criança e ao mesmo tempo apresenta a sociedade da época como materialista e superficial minando, desta forma, os ideais vitorianos. Como, por exemplo, em “O Amigo Dedicado” onde expõe os valores do trabalho e do altruísmo como meras ferramentas de opressão e de exploração de uma classe sobre outra. O rato de água é visto pela criança como teimoso que valoriza as coisas pelo que parecem e não pelo que são. O leitor adulto irá encarar a história pela superficialidade das boas intenções do moleiro face a alguém que lhe demonstra uma atitude muito servil, incapaz de defender os seus interesses. Em “O Príncipe Feliz” a criança é confrontada com novas referências culturais, como a existência das cataratas ou a de um deus pagão, funcionando desta maneira a perspectiva didáctica da história. Na sua leitura do conto irá perceber que o príncipe e a andorinha se sacrificam para aliviar a miséria dos pobres e que por isso serão recompensados. O adulto vê também que o príncipe só depois de morto e, ironicamente, no silêncio de uma estátua dourada, a partir do momento em que é forçado a contemplar a cidade dia e noite é que compreende o sofrimento do seu povo e como este é sacrificado para que a classe governante se divirta com bailes, vestidos e peças de teatro. Quando era vivo, nunca se preocupara em saber o que estava para lá das muralhas do seu palácio. Uma criança irá ter dificuldade em perceber totalmente a ironia da morte do rouxinol. Perceberá, talvez, como a sua morte foi em vão, mas não a superficialidade dos sentimentos do jovem e da sua amada.

No século XIX e, apesar das duras críticas tecidas no início do século serem contra os contos de fadas porque “enchiam as cabeças das crianças com noções confusas do maravilhoso e de acontecimentos sobrenaturais” (Trimmer apud Tucker 1981:67 tradução minha), o conto, através da importância dada ao livro, torna-se um elemento muito presente.² Não se deve, no entanto, descurar o facto de afirmações como estas serem feitas numa altura em que, em Inglaterra, a crença nas tribos das fadas estava ainda muito presente. As superstições associadas aos bosques e ao sobrenatural não coadunavam com este novo século de descobertas científicas e avanços industriais.³

3.2. OS CONTOS PARA CRIANÇAS EM INGLATERRA

O interesse de Wilde pelos contos de fadas poderá estar associado, como defendem alguns autores, como Nicholas Ruddick, à sua herança celta e talvez ainda mais à genética.⁴ O seu pai, Sir William Wilde, havia publicado em 1852 *Irish Popular Superstitions*, uma colectânea que visava compilar algumas das tradições e costumes irlandeses que de outra forma se teriam perdido. A mãe, Speranza, continua o trabalho do marido com *Ancient Legends, Mystic Charms, and Superstitions of Ireland* em 1887.⁵

No início do século XIX, tendência que se irá manter ao longo de todo o século, surgem por toda a Inglaterra obras relacionadas com as crianças, livros sobre a organização dos espaços infantis, livros para colorir, revistas ilustradas, enciclopédias em fascículos, literatura infantil e os contos de fadas.⁶ “A literatura infantil inglesa faz do maravilhoso, um lugar de eleição” (Becchi 1998:169, tradução minha). A partir do quarto das crianças, espaço tipicamente inglês conhecido por *nursery*, vai surgir uma cultura do livro infantil. As ilustrações são em geral extremamente cuidadas, revelando quase sempre o envolvimento dos autores do texto com os artistas ilustradores durante o processo de composição e edição das obras, como é o caso de Kathe Greenaway ou Lewis Carroll. O próprio Oscar Wilde, numa carta a Jacob Hood, o ilustrador da primeira edição de *O Príncipe Feliz e outros Contos*, faz algumas sugestões sobre as ilustrações do livro, em especial de “O Foguete Notável” e que Hood seguiu à risca.⁷

Também Constance Wilde se dedica à literatura infantil e a assuntos relacionados com a vida das crianças. Em Julho de 1888, contribuiu para a revista *Woman's World* com

o artigo “Children’s dress in our century” e escreve o livro *There was once*, baseado nas histórias que a avó lhe contava em criança. Os dois livros de contos publicados por Wilde, *O Príncipe Feliz e outros Contos* em 1888 e *Uma Casa de Romãs* em 1891 são de uma beleza excepcional mas que como afirma Naomi Wood “culminam tragicamente em clímaxes incontestavelmente belos ainda que frequentemente dolorosos, com desfechos sombriamente irónicos” (Wood 2002:161, tradução minha). Naomi Woods reconhece-lhes, ainda, características convencionadas dos contos de fadas e que promovem a sua oralidade, factor importante para a transmissão de geração em geração

Wilde was aware of the aural appeal of his tales, and he polished them and their delivery as carefully for his hearing audience as for his reading one. Making use of aural conventions already well established by the fairy-tale convention, such as ordering events and actions in threes, repeating key phrases and images in order to clarify structure, and using biblical diction and style, the tales are made to be heard, meant to entice.

(Wood 2002:160)⁸

A criança, auxiliada por estas técnicas, memoriza o conto, repete-o na sua mente e é capaz de o reproduzir a outras crianças, por exemplo.

3.3. OS CONTOS NOS DIAS DE HOJE

No XVII Encontro de Literatura para Crianças, Agustina Bessa-Luís tece algumas considerações sobre o conto infantil, e remata afirmando que “[t]odo o conto infantil que exclui o mal é um conto mal aceite pela criança. Ouve-o com complacência; lê-o com compostura, mas não o guarda no coração malicioso e valente” (Bessa-Luís 2006:19)

Os temas dos contos de Wilde, válidos na altura, quer pela experiência pessoal do autor, descontente com uma sociedade moralista que falha na protecção dos seus, quer pela relevância dos temas focados, continuam a ser interessantes para os nossos dias, mesmo que, como se referiu mais acima, não terminem com um sorridente “e viveram felizes para sempre”.

A figura da vendedora de fósforos, tanto no conto de Andersen como em Wilde, continua a existir actualmente. Embora tenham sido tomadas medidas para erradicar o

trabalho infantil e promover a escolaridade obrigatória, sabe-se que este continua a existir um pouco por toda a parte. Muitas crianças, sem possibilidade ou motivação para frequentar a escola, são forçadas a trabalhar para colmatar as dificuldades financeiras das suas famílias. A quebra do sistema financeiro arrastou consigo toda uma economia mundial levando ao desespero muitas pessoas que perderam os seus postos de trabalho ou as suas habitações. O número de pessoas abaixo da linha de pobreza tem vindo a aumentar e parece haver um descontentamento geral face às crescentes discrepâncias da distribuição de riqueza. Se “O Rouxinol e a Rosa” demonstra como se pode ser indigno de amor, nunca o tema foi tão actual como agora, numa época em que as relações amorosas parecem descartáveis e superficiais. Valores como a amizade, a lealdade, o sacrifício e a ajuda ao próximo indicados em “O Amigo Dedicado” são os que se continuam a ensinar às crianças nos dias de hoje. Este conto foi, aliás, incluído na colectânea *Contos de Sempre* oferecida com os manuais de 5.º ano da Porto Editora ainda no ano lectivo de 2009/2010.⁹

Wilde é um escritor intemporal, tal como já aqui se mencionou. Alguém que prestava atenção aos detalhes, à importância de falar com o ilustrador da sua obra e ao dar sugestões para uma edição cuidada. A sua obra, sejam os ensaios, as peças de teatro ou os contos lêem-se hoje como em 1888. E, provavelmente, o primeiro contacto que o público infantil português tem com Wilde é em “O Príncipe Feliz”, ou “O Gigante Egoísta” ou em qualquer outro dos contos infantis traduzidos para língua portuguesa.

¹ Tradução do excerto apresentado “talento especial dos contos de fadas está na combinação de uma espécie de detalhe vívido, imaginativo com os enredos e temas imemoriais, transmitidos de geração em geração e que tocam em assuntos de eterno interesse”.

² Cf. Ponto 2.2.3 desta dissertação.

³ O facto de muitas das histórias que envolviam as fadas serem transmitidas às crianças por avós com pouca cultura, às vezes já idosas, fazia com que as crianças as entendessem como reais. Ao não serem capazes de distinguir o conto da vida real as crianças iriam perpetuar superstições.

⁴ Em Junho de 1888, Wilde escreve a Gladstone enviando-lhe uma cópia de *O Príncipe Feliz e Outros Contos* e referindo-se ao sangue Celta que corria nas veias de ambos.

⁵ As referências ao misticismo são muito consideradas no *fin-de-siècle*, cf. Capítulo 1 desta dissertação.

⁶ O século foi próspero na elaboração de livros infantis. Como foi mencionado no início deste capítulo, os irmãos Grimm publicam as duas colectâneas de contos *Kinder- und Hausmärchen*, o vol. 1 em 1812 e o vol. 2 em 1814. Os contos serão depois “suavizados”, na sua carga sexual e na violência, para poderem ser usados como contos didácticos para crianças. Em 1846, Hans Christian Andersen publica *Danish Fairy Tales and Legends*. Em território Britânico, *The King of the Golden River* (1851) de Ruskin. *The Water-Babies: A Fairy Tale for a Land Baby* (1863), *Alice’s Adventures in Wonderland* (1865), *At the Back of the North Wind* (1871), *The Princess and the Goblin* (1872), ambos de George MacDonald. Andrew Lang é quem através dos seus livros quer mostrar que as crianças de todo o mundo, selvagens ou civilizadas, gostam do mesmo tipo de histórias. Publica *The Gold of Fairnilee* (1888), *The Blue Fairy Book* (1889) e *Perrault’s Popular Tales* (1888).

⁷ No início de 1888, Wilde escreve ao ilustrador Jacomb Hood que juntamente com Walter Crane ilustraram *O Príncipe Feliz e Outros Contos*. A carta contém algumas dicas sobre a ilustração de “O foguete notável”, Wilde sugeria que a ilustração tivesse um jovem príncipe a beijar a mão de uma Princesa, numa capa de arminho.

⁸ Tradução do excerto apresentado “Wilde estava consciente do atractivo auditivo dos seus contos, e aperfeiçoou-os assim como à sua execução tão cuidadosamente para o seu público ouvinte como para o seu público leitor. Ao servir-se das convenções auditivas já muito enraizadas pela convenção dos contos de fadas, tais como o organizar os acontecimentos e acções em três, o repetir expressões chave e imagens de forma a clarificar a estrutura, e o usar uma dicção e um estilo bíblico, os contos são feitos para serem ouvidos, para seduzir”.

⁹ A edição do livro *Contos de Sempre* é parte integrante dos manuais de língua Portuguesa – 5º ano da Porto Editora. Tradução do conto “O Amigo Dedicado” por Isabel Ramalhete.

Vaz de Carvalho, Maria Amália *et al.* *Contos de Sempre*. Porto: Porto Editora, 2004.

4. O PRÍNCIPE FELIZ E OUTROS CONTOS – PARA CRIANÇAS DOS 8 AOS 80

Os contos escolhidos para serem traduzidos neste trabalho foram retirados da obra *The Happy Prince and Other Tales* e apesar de não se pretende aqui analisar em detalhe os contos de Wilde, nem mesmo aqueles que aqui foram traduzidos, cabe tecer algumas breves considerações sobre eles.

Logo na sua primeira publicação (1888) os contos em *O Príncipe Feliz e outros Contos* são discutidos, como toda a obra de Wilde, aliás. Uma das questões levantadas quase de imediato é a adequação dos contos ao público infantil.

Oscar Wilde... has chosen to present his fables in the form of fairy tales to a public which, though it should count among its numbers most persons who can appreciate delicate humour and an artistic library manner, will assuredly not be composed by children. No child will sympathize at all with Mr. Wilde's *Happy Prince* when he is melted down by order of the Mayor and Corporation in obedience to the dictum of the art professor at the University that, since 'he is no longer beautiful, he is no longer useful.' Children do not care for satire, and the dominant spirit of these stories is satire – a bitter satire, differing widely from that of Hans Andersen, whom Mr. Wilde's literary manner so constantly recalls to us.

(Alexander Ross apud Wood 2002:167)¹

O facto de, o filho Vyvyan afirmar que “ele [lhes] contava todos os seus contos de fadas ... devidamente adaptados às [suas] jovens mentes” (Holland 1954:53, tradução minha), reforça a ideia de que Wilde consideraria os contos adequados a uma leitura infantil. Numa carta a G.H. Kersley, em Junho de 1888, Wilde explica que *O Príncipe Feliz e outros Contos* são

stories in prose, put for Romance's sake into a fanciful form: meant partly for children, and partly for those who have kept the childlike faculties of wonder and joy, and who find in simplicity a subtle strangeness.

(Wilde 1962: 219)²

Numa carta a W. E. Gladstone datada do mesmo mês chama-lhes “apenas uma colectânea de *short-stories* e que é na realidade destinada a crianças” (219, tradução minha).

Sarah Marsh afirma, no seu artigo “Twice upon a Time: The importance of Rereading «The Devoted Friend»”, que devido aos contos de Andersen e dos Irmãos Grimm terem “sido escritos para instruir crianças em casa, a sua subversão por Wilde sustenta uma pluralidade de significados tanto para crianças como para adultos” (Marsh 2008:77, tradução minha). Wilde não pretendia que as personagens dos seus contos apelassem a uma submissão ao cumprimento do dever ou ao abdicar de bens materiais como nos contos dos irmãos Grimm e de Andersen, mas sim que tanto pais como filhos se dessem conta das injustiças culturais e sociais; a intensão seria pois a de veicular um novo código moral que estivesse de acordo consigo, um socialismo humanista em voga nos finais oitocentistas. Desta maneira as crianças “tornaram-se a arma mais explosiva de Wilde para atacar a seriedade vitoriana” (Elizabeth Goodnough apud Marsh 2008:73, tradução minha). Os mecanismos usados por Wilde para a subversão não são os mesmos em todos os contos.

Often the tales critique Christian pieties through the ironic use of Biblical language and complicated representations of a Christ figure, such as in “The Star Child.” Others, most notably “The Birthday of the Infanta,” censure the misuse of political authority by representing it as a spoiled, mean-spirited child. ... Wilde uses specific Grimm and Andersen motifs in “The Devoted Friend” to critique the relationship between the richer classes and the poor in Victorian England.

(Marsh 2008:74)³

Quanto a outros contos da época, percebe-se que “têm um lado sério, mas que os seus fins felizes e irónicos são convenientes às expectativas dos leitores de revistas que apenas lêem por distracção” (Sloan 2003:81, tradução minha). Os contos de Wilde vão muito além deste primeiro plano do entretenimento. O subtítulo da primeira colectânea de contos *O Príncipe Feliz e outros Contos* – “para crianças dos oito aos oitenta”, vai derrubar a divisão entre crianças e adultos, divisão essa que marcava a base da qual os contos de fadas dependiam.

Existem, então, duas perspectivas. A primeira é de que os contos não são para ser lidos por crianças, como defendia Alexander Ross. E a segunda, de que os contos poderiam ser lidos tanto por crianças como por adultos. Um dos pressupostos dos contos de fadas era

de que teriam de passar na censura dos adultos e como tal, teriam de ser lidos por eles. Wilde parece não clarificar a questão, se por um lado indica que os contos são para crianças, por outro, alterava-os quando os contava aos seus próprios filhos. Seria por considerá-los pouco adequadas às suas idades? Cyril teria três anos e Vyvyan dois aquando da publicação dos contos, dez e nove respectivamente quando Wilde foi julgado. Não se conseguiram encontrar informações que confirmassem as idades que os meninos teriam quando Wilde lhes contava os contos.

Mas o que seria considerado impróprio para as crianças? Até que ponto seria uma criança capaz de entender o segundo plano, mais refinado, da mensagem? Ao analisar a forma como os contos de fadas afectam as crianças, Nicholas Tucker afirma que

far from confusing children, they may help to build the confidence that usually comes when young people are given material especially adapted to their current capacities. ... This is not to say that children should always be addressed in ways they can quickly understand: within reason, a certain continuous clash with more complex, adult thought is also healthy.

(Tucker 1981:73)⁴

Através dos contos e das peças que escreveu, verifica-se que

Wilde's response to practical education and practical philanthropy was invariably scornful. He enjoyed exposing philanthropy not simply as ineffectual, but for all its kindly intentions, religious or otherwise, as a form of social control.

(Sloan 2003:56)⁵

Oscar Wilde não era um dos desfavorecidos, cresceu num meio influente, de sucesso e a nomeação de cavaleiro de William Wilde terá sido um dos momentos mais significativos da sua infância. Embora tenha passado por uma certa dificuldade financeira aquando da morte de seu pai, cuja fortuna havia diminuído consideravelmente com a sua doença e as despesas associadas à educação dos filhos, Wilde conseguiu ultrapassá-las. Nos anos que se seguiram foi capaz de manter o estilo de vida luxuoso que gostava mas sentia o desdém da sociedade e tinha, por mais de uma vez, sentido o sabor da traição e este tema “atravessaria a sua obra de *Vera* a “A Balada de Reading Gaol” e “De Profundis” (Ellmann 1984:295, tradução minha).

His generosity led him to mock the hypocrisy which often went with it in others. Friendship and love were displayed through absence, faith through faithlessness, life in the pointlessness of death.

There were usually sudden explosions of something into nothing or of nothing into something beyond price.

(Ellmann 1984:296)⁶

Os seus trabalhos narrativos “terminam quase sempre em desmascaramento. A mão que ajustava o cravo verde, de repente, abana um dedo de censura A sua grandeza como escritor é, em parte, o resultado do aumento de empatia que exigia para com as vítimas da sociedade.” (ibidem:xvi/ii, tradução minha)

Os contos foram também elogiados por Pater e outros que lhe demonstraram apreço através de cartas.⁷ Wilde comenta os contos e os seus possíveis significados em correspondência que troca com diferentes pessoas ao longo de 1888.

Por exemplo, escreve a Henry Miller, em Junho desse ano, chamando aos contos “estudos em prosa: sendo ... que o primeiro será o melhor, apesar de «O Rouxinol e a Rosa» ser o mais elaborado” (220, tradução minha).⁸

Numa outra carta a Leonard Smithers de Julho, Wilde referindo-se a “O Príncipe Feliz” explica que

[t]he story is an attempt to treat a tragic modern problem in a form that aims at delicacy and imaginative treatment: it is a reaction against the purely imitative character of modern art- and now that literature has taken to blowing loud trumpets I cannot but be pleased that some ear has cared to listen to the low music of a little reed.

(221)⁹

Tendo em consideração as questões abordadas é pertinente dar a conhecer estes contos ao público-leitor através de uma tradução cuidada e próxima do original. Mas, como se verá no capítulo seguinte, a tarefa adivinha-se repleta de obstáculos que são por vezes difíceis de contornar.

¹ Tradução do excerto apresentado “Oscar Wilde ... optou por apresentar as suas fábulas sob a forma de contos de fadas a um público que, apesar de contar entre si um vasto número de pessoas que possam apreciar um humor delicado e uns modos literários artísticos, não irá certamente ser composto de crianças. Nenhuma criança irá, por certo, ter empatia pelo *Príncipe Feliz* do senhor Wilde depois de ele ter sido derretido por

ordem do Presidente da Câmara e Companhia em obediência à afirmação do professor universitário, de que «como já não é belo já não é útil». As crianças não se interessam por sátira, e o espírito dominante destas histórias é a sátira – uma sátira amarga que difere em muito da de Hans Andersen, a quem lembramos constantemente devido ao modo literário do senhor Wilde”.

² Tradução do excerto apresentado “estudos em prosa, colocados nesta forma singular por questões do Romance: destinados em parte a crianças, e em parte àqueles que conservaram os dons das crianças do espanto e da alegria e que descobrem na simplicidade uma estranheza subtil”.

³ Tradução do excerto apresentado “Os contos criticam frequentemente as piedades cristãs através do uso irónico da linguagem bíblica e das representações complicadas de uma figura de Cristo, como em «A Criança Estrela». Noutros, especialmente em «O Aniversário da Infanta», censuram o abuso da autoridade política ao representá-la como uma criança mimada, de má-indole. ... Wilde usa motivos específicos dos Grimm e de Andersen em «O Amigo Dedicado» para criticar a relação entre as classes ricas e os pobres na Inglaterra vitoriana”.

⁴ Tradução do excerto apresentado “longe de confundirem as crianças, eles podem ajudar a construir a confiança que normalmente chega quando aos jovens é dado material especialmente adaptado às capacidades que têm naquele momento. ... Isto não é o mesmo que dizer que nos devamos sempre dirigir às crianças de maneiras que elas compreendam imediatamente: dentro do razoável, um certo confronto continuo com um pensamento mais complexo, mais adulto é também saudável”.

⁵ Tradução do excerto apresentado “a resposta de Wilde à educação prática e à filantropia prática era invariavelmente trocista. Ele gostava de expor a filantropia não só como ineficaz, independentemente das suas boas intenções, religiosas ou outras, como sendo uma forma de controlo social”.

⁶ Tradução do excerto apresentado “A sua generosidade levou-o a escarnecer da hipocrisia que, nos outros, muitas vezes a acompanhava. A amizade e o amor eram apresentados pela ausência, a fé pela falta de fé, a vida pela inutilidade da morte. Havia, normalmente, repentinas explosões de algo em nada ou de nada em algo sem preço”.

⁷ A 12 de Junho, Pater escreve a Wilde lamentando estar doente sem poder sair de casa e a elogiá-lo pelo fantástico trabalho realizado em *O Príncipe Feliz e Outros Contos*. Pater confessa que não sabe de qual dos contos gosta mais, pois todos são extraordinários.

⁸ Wilde não clarifica qual será o primeiro conto. A julgar pela publicação, será provavelmente “O Príncipe Feliz”.

⁹ Tradução do excerto apresentado “[a] história é uma tentativa de tratar um problema trágico moderno de uma forma que aponta para a delicadeza e para o tratamento imaginativo: é uma reacção contra o carácter puramente imitativo da arte moderna – e agora que a literatura se dedicou a tocar trompete em tom alto, não posso senão estar satisfeito por um ouvido se ter disposto a ouvir a música baixa de um pequeno junco”.

5. TRADUZIR OU NÃO TRADUZIR

Como já foi referido nos capítulos anteriores, Wilde achava que todo o pai devia escrever contos para os seus filhos. Infelizmente, não existem sessões de escrita criativa que pudessem alguma vez dotar os pais e as mães de um talento tão extraordinário como o seu. Mesmo com muita formação em escrita criativa, a grande parte dos pais ainda acharia impossível escrever um conto. No entanto, muitos compreendem e partilham com os filhos o gosto pelos livros, pelos contos.

Ao longo do tempo tem-se vindo a comprovar que uma aprendizagem precoce da leitura, assim como um contacto continuado com a literatura melhoram o desempenho escolar das crianças. Também lhes estimula a imaginação, a curiosidade e o sonho pois as crianças precisam tanto de sonhar.

Os contos de Wilde proporcionam à criança e ao adulto que a acompanha, caso esta ainda não saiba ler, uma experiência mágica. Os contos de fadas eram muitas vezes transmitidos oralmente e, como foi visto nos capítulos anteriores, os contos de Wilde retêm algumas das características do conto tradicional. A popularidade e o reconhecimento do trabalho de Wilde continuaram após a sua morte e os seus contos têm sido traduzidos em quase todas as línguas, como comenta Ellmann quando diz que “quanto ao público leitor, nunca falhou na sua devoção, nos países de língua inglesa ou no estrangeiro onde o seu génio brilha através da tradução” (Ellmann 1984:xvi, tradução minha).

É, então, pela tradução que qualquer autor, ou qualquer época perduram porque muitas vezes, não é possível ao leitor conhecer a obra do autor na língua original. Ao traduzir, o tradutor deverá analisar a obra como um todo porque não são meras palavras o que se está a traduzir e

[1]language ..., is the heart within the body of culture, and it is the interaction between the two that results in the continuation of life-energy. In the same way that the surgeon, operating on the heart, cannot neglect the body that surrounds it, so the translator treats the text in isolation from the culture at his peril.

(Bassnett 2002:23)¹

Muitos leitores e muitos críticos, têm resistência a, ou simplesmente recusam, ler uma obra traduzida. Acreditam que a tradução é uma versão inferior do texto original. Com alguns textos assim acontece devido às más traduções feitas, sem a sensibilidade nem o apuramento necessários à tradução literária, e com a utilização algo aleatória de algumas ferramentas electrónicas. Frequentemente traduz-se para melhorar traduções existentes e isso, quer se queira, quer não, implica fazer juízos de valor. Levantam-se questões sobre o que faz uma boa tradução. Deve respeitar a letra ou o sentido? Trata-se de uma questão de equilíbrio, de perdas e ganhos, avaliando, interpretando o texto para o qual, às vezes, parece não haver tradução possível.

5.1. A TRADUÇÃO LITERÁRIA

Em *The Translation Study Reader* editada por Lawrence Venuti, são discutidas diversas teorias e possibilidades dos estudos de tradução. Jakobson, por exemplo, em “On the Linguistic Aspects of Translation”, refere que, tecnicamente, não há equivalência directa ao nível da palavra e que, nesse aspecto, a arte poética seria, em rigor intraduzível. Dentro da mesma língua é necessária a utilização de muitos signos linguísticos para se poder entender um novo termo e a definição de um signo linguístico é a sua tradução para um signo alternativo. Jakobson distingue neste ensaio três formas de interpretar o signo verbal e por isso três hipóteses de tradução:

- 1) Intralingual translation ... is an interpretation of verbal signs by means of other signs in the same language.
- 2) Interlingual translation ... is an interpretation of verbal signs by means of some other language.
- 3) Intersemiotic translation ... is an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems.

(Jakobson 200:139)²

Jakobson explica de seguida que a tradução intra-linguística usa um termo mais ou menos sinónimo, o que não permite equivalência ao nível da palavra porque ser sinónimo não significa ser equivalente. Neste aspecto, o problema mantém-se na tradução inter-

linguística. Pode ainda dar-se o caso de não haver na língua de chegada um termo correspondente ao da língua de partida porque o objecto em si não existe. Ainda no que se refere à tradução inter-linguística, Jakobson acredita que o que um tradutor faz é passar uma mensagem de uma língua para outra, ele/ela “recodifica e transmite uma mensagem recebida de uma outra fonte. Deste modo a tradução envolve duas mensagens equivalentes em dois códigos diferentes” (Jakobson, 2000:139, tradução minha). Ainda que reconheça as dificuldades da tradução, Jakobson não parece concordar com autores que defendem a intraduzibilidade absoluta de um texto.

All cognitive experience and its classification is conveyable in any existing language. Whenever there is deficiency, terminology may be qualified and amplified by loan-words or loan-translations, neologisms or semantic shifts, and finally by circumlocutions. ... [n]o lack of grammatical device in the language translated into makes impossible a literal translation of the entire conceptual information contained in the original.

(Jakobson, 2000:140)³

Ao realizar a tradução dos três contos de Oscar Wilde, procurou-se sempre os termos em português que fossem equivalentes aos usados nos textos originais, mas tal como é apresentado por Jakobson, isso nem sempre foi possível tendo-se, em algumas ocasiões, optado por encontrar os termos mais aproximados, como foi o caso dos nomes das flores em “O Amigo Dedicado” e que será visto mais adiante.

Foi também levado em consideração o facto de os contos se destinarem a uma eventual publicação e por isso, como em qualquer trabalho de tradução o tradutor tem de ter em mente não só o público-leitor em geral, mas também os críticos que a vão analisar. Uma tradução tem de ser flexível, adequada ao público a que se destina. Por exemplo, quando confrontado com uma opção de dois termos da língua de chegada para um da língua de partida, o tradutor deve usar aquele que sem perder o contacto com o momento da língua do texto de partida, também não é sentido como distante ou anacrónico pelo receptor actual. Os críticos são muitas vezes temidos, pois são eles quem aprecia os pontos negativos de uma tradução, por exemplo, se a praticidade ou intencionalidade do texto original se perde completamente devido à acção do tradutor, e são muito poucas as vezes em que o trabalho do tradutor é referido se o resultado final for competente. Susan Bassnett refere que os críticos

frequently evaluate a translation from one or other of two limited standpoints: from the narrow view of the closeness of the translation to the SL text (an evaluation that can only be made if the critic has access to both languages) or from the treatment of the TL text as a work in their own language.

(Bassnett 2002:19)⁴

O segundo ponto não deixa de ser relevante, pois se o texto na língua de chegada contiver erros de sintaxe ou de conteúdo, o leitor pode ser induzido em erro face aos sentidos contidos no texto de partida, ou, em algumas situações, nem sequer conseguir ler a tradução. O primeiro ponto de vista é algo que às vezes não corresponde à realidade como se demonstrou acima pelas palavras de Jakobson, até porque muitos críticos formam as opiniões sobre uma tradução a partir de uma posição monolinguística. Para estes o texto de chegada é sempre um elemento inferior que deturpa o original. Apesar de compreender o peso que a opinião crítica tem num trabalho de tradução - muitas vezes a sobrevivência financeira do tradutor é por ela influenciada - parece-me que o tradutor se deve concentrar na tarefa de apresentar ao leitor um texto que nele produza um efeito o mais semelhante possível ao que teria se lesse o texto de partida, não se devendo deixar intimidar por outras traduções já existentes. Cada época lida com a língua num determinado estágio de evolução enquanto sistema de signos, utilizando um determinado léxico com termos que têm sempre uma vigência mais ou menos limitada. A sua responsabilidade é para com o leitor e para com o autor, pois uma má tradução pode por em perigo uma obra, ou até a uma reputação, e isso sim tem que lembrar o tradutor das suas responsabilidades enquanto representante de um autor numa outra língua. Poder trocar impressões com o autor é um privilégio que muitos tradutores não podem ter, mas esse trabalho certamente também agradaria aos escritores, pois seria para eles uma garantia da fidelidade do seu texto, podendo inclusive, permitir-lhes fazer alguns pequenos acertos de forma ao texto de partida ficar melhorado.

Curiosamente a tradução da prosa parece levantar menos contestação que, por exemplo, a tradução da poesia. Parece existir uma noção generalizada que a prosa trata os temas de uma forma não tão complicada e que por isso tem um estatuto menos elevado do que a poesia. Traduzir poesia levanta, naturalmente, diversas questões: de verso, de ritmo, de rima, entre outros. Mas esta noção, que reduz o romance a uma estrutura simplista está errada. A sua estrutura pode ser tão complexa e de difícil decodificação, conter uma pluralidade de sentidos que dificultam o trabalho do tradutor. Quando se é confrontado

com os contos de Wilde ou com os seus poemas em prosa esta argumentação encontra diversos obstáculos.

Antoine Berman, no ensaio “Translation and the trials of the Foreign”, afirma que o romance “não é menos rítmico que a poesia. Abrange, inclusive, uma multiplicidade de ritmos” (Berman 2000:284, tradução minha).⁵ De notar que, por vezes, a linguagem pode ser enganadoramente simples e com isso ocultar um interior muito estruturado como se pode constatar nos contos de Wilde.

5.2. TRADUZIR PARA CRIANÇAS

Se, pela leitura de diferentes teorias, se percebe a necessidade da tradução literária, não será de estranhar que também a tradução literária para crianças necessite de indicações específicas.

Muitos se perguntarão o porquê dessa necessidade especial, esse cuidado em traduzir para crianças, quando, como já se referiu anteriormente, muitas vezes nem sequer sabem ler as histórias, lugares mágicos da infância transmitidos agora por via oral como o eram há dois séculos atrás? Torna-se necessário voltar a citar Wilde: “é o dever de todo o pai ... escrever contos de fadas para os seus filhos”, e é dever de toda a sociedade promover o acesso a esses contos para os mais novos. Traduz-se para crianças, tem-se especial cuidado na tradução para crianças para beneficiar os futuros leitores. Se a sociedade se preocupa com a qualidade da alimentação de uma criança, é também natural que se preocupe com a qualidade daquilo que ela lê e muitas vezes isso passa pela leitura de autores não só nacionais como também estrangeiros, para os quais será necessária a respectiva tradução, uma boa tradução.

Para que a tradução esteja correcta, é necessário que o tradutor esteja a par da cultura circundante do texto, torna-se necessário que o texto seja visto como um todo, pois de outra forma a tradução não funcionará e será apenas um conjunto de palavras que nada transmite.⁶ Susan Bassnett alerta para

the failure of many translators to understand that a literary text is made up of a complex set of systems existing in a dialectical relationship with other sets outside its boundaries has often led them to focus on particular aspects of a text at the expense of others.

(Bassnet 2002:83)⁷

Para Eugene Nida, no ensaio “Principles of Correspondence” as “diferenças nas traduções podem ser justificadas por três factores base na tradução 1) a natureza da mensagem, 2) a intenção ou intenções do autor, e por procuração, as do tradutor e 3) o tipo de público” (Nida 2000:155, tradução minha).⁸

Outra questão levantada é: o produto final que surge será uma tradução ou uma adaptação? Os contos infantis estão repletos de referências culturais e geográficas, muitas vezes diferentes daquelas do conto “original”.⁹ Na tradução de “O Amigo Dedicado” numa primeira abordagem optou-se por alterar o nome da personagem de Hans para João, um nome tipicamente português para uma personagem que produz no leitor uma sensação de familiaridade e que por isso o ajudaria a interiorizar a história mais facilmente. No entanto, foi intenção de Wilde usar um nome estrangeiro, também muito usual na língua alemã, e assim na tradução o nome Hans foi mantido. Que a história seja apreendida deve ser a principal preocupação do tradutor. “O tradutor de um conto de fadas, um romance, um poema, ou uma peça para crianças, deve levar em consideração quais os sentidos para que ele/ela está a traduzir” (Oittinen 2000:34, tradução minha), tal como Wilde fazia, esta tradutora defende uma relação de trabalho próxima entre autor ou tradutor e ilustrador de forma a que o trabalho final seja apelativo. Oittinen diz ainda que “todo o texto, toda a tradução é diferente e reflecte não só o texto original, mas também a própria personalidade do tradutor, ao traduzir para crianças isto envolve a criança no tradutor ... assim como a sua imagem da criança” (Oittinen 2000:33, tradução minha).

5.3. OS PROBLEMAS NA TRADUÇÃO

Todas as traduções, literárias ou não, para crianças ou para adultos, se deparam com problemas ao nível das não equivalências. É disso que falam os diferentes autores ao analisarem diferentes teorias e correntes de estudos de tradução. Nos três contos que aqui se traduziram, “O Príncipe Feliz”, “O Rouxinol e a Rosa” e “O Amigo Dedicado”, foram variadas as dificuldades que surgiram à tradução. De momento, irá falar-se de questões gerais e de possíveis soluções e depois, em cada conto, ir-se-ão analisar com maior detalhe os casos de não equivalência que surgiram.

5.3.1. O Género

Uma das principais dificuldades, senão a maior, foi a questão do género em relação às personagens e ao seu inter-relacionamento. Em “O Príncipe Feliz”, uma das personagens é a andorinha que antes de conhecer o príncipe se enamora de um junco. No texto de partida, o substantivo “swallow” pertence ao género masculino e “reed” ao género feminino. Da mesma forma, em “O Rouxinol e a Rosa”, “nightingale” pertence ao género feminino. Ao transpor para português verifica-se a impossibilidade de manter estes géneros nas traduções. “Swallow” masculino passa a “andorinha” feminino, “reed” feminino a “junco” masculino. No conto “O Rouxinol e a Rosa”, “nightingale” feminino passa a “rouxinol” masculino.

“Andorinha”, “junco” e “rouxinol” são nomes epicenos, aqueles que designam animais e possuem apenas um género gramatical e que em português têm géneros distintos daqueles apresentados nos dois contos referidos no parágrafo anterior.

No português, o género é uma categoria morfo-sintática que possui dois valores: masculino e feminino. Desta generalização ficam excluídos os chamados nome epiceno e os sobrecomuns, que dispõem de um único valor de género, qualquer que seja o sexo da entidade que refere.

(Mateus et al. 2003:929)

“Quando há necessidade de especificar o sexo do animal, juntam-se então ao substantivo as palavras *macho* e *fêmea*” (Cunha e Cintra 1984:196), nas traduções aqui efectuadas optou-se pela não colocação destes termos de forma a manter o género original por se achar que tal acréscimo iria tirar à beleza do conto.

Toda a tradução é feita de perdas e ganhos e assiste-se aqui a um desses momentos. Ao “transformar” o género de “swallow” perde-se, na tradução, um momento raro de um beijo entre dois seres do mesmo sexo – “swallow” e príncipe – num conto infantil. Trata-se de uma situação de perda importante pois pode-se considerar que Wilde aproveita o conto também para demonstrar os seus ideais de amor helénico, numa relação pura, de aprendizagem do mestre, neste caso o príncipe com o pequeno pássaro, seu aprendiz. É possível argumentar que, em “O Rouxinol e a Rosa”, a situação se inverte e que desta forma voltaria a existir um equilíbrio: “nightingale” de género feminino no conto sofre a

transformação para o género masculino na tradução. Mas a relação entre “nightingale” e o estudante não é a de aluno e mestre; nem existe entre os dois o momento significativo do beijo. Em “O Rouxinol e a Rosa” o género não é tão relevante como em “O Príncipe Feliz”.

5.3.2. AS REFERÊNCIAS CULTURAIS E DE ÉPOCA

Existem nos contos, em especial em “O Príncipe Feliz” e “O Rouxinol e a Rosa” algumas referências culturais e de época que causam situações de não equivalência.

Em “O Príncipe Feliz”, quase no início fala-se de “Charity Children”. Trata-se de um termo muito próprio da época vitoriana e que se manteve ao longo dos tempos. Designa as crianças que eram recolhidas por instituições de caridade. Na língua portuguesa não se encontrou termo equivalente pelo que perante a opção de parafrasear o termo ou tentar uma abordagem mais directa achou-se melhor optar por esta última.

O príncipe confessa à andorinha que, enquanto era vivo, morava no Palácio de Sans-Soussi. Seria de esperar que, no período do *fin-de-siècle*, o leitor, ainda que português, conhecesse suficientemente a língua francesa para não precisar de uma nota explicativa do significado do nome do palácio. Os padrões culturais e escolares foram sendo alterados e hoje em dia, poucos serão os leitores, em especial nas camadas mais jovens, com conhecimentos de língua francesa. Se o termo continuasse sem tradução no texto português, correr-se-ia o risco de o seu significado passar despercebido e confundido com um nome agradável e muito provável de um castelo. Ainda assim, foi a escolha de Wilde utilizar um nome francês, pelo que *Sans-Soussi* é mantido na tradução.¹⁰

Ainda em “O Príncipe Feliz”, um outro problema encontrado foram as referências a determinados locais e costumes egípcios como por exemplo, o túmulo do faraó e a forma como o seu corpo se encontrava. A segunda catarata no Nilo não será algo com que a maior parte dos leitores esteja familiarizado, assim como com o deus Mémnon ou o Templo de Baal. As histórias sobre o Rei das Montanhas da Lua, e da grande cobra verde, tudo isto soa a algo que não se conhece, logo a função didáctica do conto é exercida tal como no original. A intenção é dar a conhecer estes elementos aos mais jovens e uma forma de otimizar a aprendizagem seria através de ilustrações, tornando-se assim válida a

relação estreita que, como já se referiu anteriormente, Riitta Oittinen defende dever existir entre o tradutor de literatura infantil e o ilustrador, que poderá desta forma, trabalhar as ilustrações de maneira a clarificar ou complementar o texto.

5.3.3. AS FORMAS DE TRATAMENTO

As formas de tratamento nos três contos são também algo que vale a pena analisar com algum pormenor. A experiência demonstra que no século XIX, como ao longo do século XX, um tratamento por “tu” se aplica entre amigos e o tratamento por “você” veio substituir o “vós”, quando dirigido a uma só pessoa, por se tratar de uma forma antiquada. Também se tem verificado nas crianças um maior à vontade nas relações com os adultos da família, pelo que tratar os pais ou os avós por “você” parece já não ser tão frequente. De uma forma geral, pode dizer-se que o tratamento por “tu” demonstra uma situação de maior intimidade, enquanto “você” transmite distanciamento ou respeito. Durante a tradução optou-se pelas duas formas de tratamento consoante as situações.

Em “O Príncipe Feliz” a relação entre o príncipe e a andorinha progride em intimidade. O príncipe trata a andorinha por “tu” porque está habituado a tratar os outros como que estando num plano inferior a si e a andorinha trata-o da mesma forma porque os sacrifícios que fará, concedem-lhe o direito de ser tratada de igual para igual.

Em “O Rouxinol e a Rosa” a forma de tratamento usada entre as diferentes personagens é sempre “tu”. O rouxinol trata o estudante por tu porque se vai sacrificar para seu benefício e isso coloca-os no mesmo patamar. As diferentes roseiras e o carvalho tratam o rouxinol por “tu” e este emprega a mesma forma porque não há nesta natureza hierarquias a respeitar, sendo todos os elementos intervenientes iguais.

Finalmente, em “O Amigo Dedicado” a relação entre as personagens é mais complexa. O moleiro e a mulher tratam-se por “tu”, o moleiro trata o filho por “tu” da mesma forma que trata Hans por “tu”. Só o pequeno Hans trata todos por “você”, demonstrando desta forma a situação de inferioridade em que se encontra face aos outros. Nos meios rurais dá-se frequentemente a situação do lavrador rico, por vezes médico ou engenheiro, que é dono da terra mas que a não cultiva. Os responsáveis por esse labor são homens e mulheres, chamados caseiros, e que para si trabalham. A relação entre estas

peças está muito perto das do feudalismo no que se refere ao respeito que têm umas pelas outras. O senhor da terra continua a achar-se superior ao caseiro e considera ser seu direito mandar e desmandar na vida dos que lhe são subalternos. Na tradução procurou transmitir-se esta atitude das classes mais abastadas aqui representadas pelas figuras do moleiro e do médico. Por outro lado, Hans incarna a perspectiva do camponês, sem instrução, sem dinheiro e que vê nas classes mais abastadas o modelo de sabedoria e recursos económicos que deve admirar e que nunca alcançará. Trata-os por “você” porque o distanciamento entre os dois mundos está lá presente.

5.3.4. A QUESTÃO PRONOMINAL

Um dos problemas recorrentes na tradução para língua portuguesa é a possibilidade de se omitir o sujeito pronominal devido a uma flexão verbal rica presente na gramática portuguesa. Dá-se o caso contrário na língua inglesa, onde a flexão verbal é quase inexistente. Desta forma, e respeitando a gramática inglesa, o tradutor terminaria o seu trabalho de tradução com um sem número de pronomes pessoais e possessivos que seriam por norma omitidos em português.

Pode dar-se ainda o caso de ser necessário optar por um sujeito indeterminado. O tradutor pode então optar por algumas estratégias ao seu dispor. Pode por exemplo, recorrer a um sujeito de referência arbitrária,

[e]sse pronome nulo de 3ª pessoa do plural tem em português duas interpretações: ou o sujeito nulo designa um conjunto contextual definido (eles/elas) ou estamos perante uma estratégia para exprimir o sujeito indeterminado ou de referência arbitrária («alguém»). Esta segunda possibilidade está completamente ausente em línguas que não são de sujeito nulo.

(Mateus et al. 2003:444-5)

Uma outra alternativa caso poderá ser o pronome *se* impessoal, cuja principal característica é “a de lhe ser associada a relação temática que o verbo atribui ao seu argumento externo” (Mateus et al. 2003:445).

5.3.5. ELEMENTOS VÁRIOS

Na tradução surgem diversos elementos que levantam dúvidas quanto à forma correcta de tradução. Já se analisaram as questões do género e das diferenças culturais. Há, no entanto, outras questões a serem levadas em consideração.

Nos contos a tradução dos variados nomes de flores mencionados foi um dos maiores desafios. Muitas são próprias de determinadas regiões e por isso encontrar um nome comum em português revelou-se difícil. Noutros casos parecia que se estava perante dois nomes diferentes da mesma flor, e que no dia-a-dia um era mais usado que o outro, como no caso das “passion-flowers” conhecidas tanto por “martírios” como por “passifloras”. Noutros ainda, como em “O Amigo Dedicado” onde são descritas diversas flores, foi difícil encontrar o seu nome científico como no caso da “flower-de-luce”.

Um outro desafio enfrentado foram as expressões, e idiomas que pontuam os contos, e como revela Mona Baker

[t]he main problem that idiomatic and fixed expressions pose in translation relate to two main areas: the ability to recognize and interpret an idiom correctly; and the difficulties involved in rendering the various aspects of meaning that an idiom or a fixed expression conveys into the target language.

(Baker 1992: 65)¹¹

As estratégias apontadas por Baker: a) usar um idioma semelhante em forma e significado b) usar um idioma semelhante em significado mas não em forma c) traduzir através de paráfrase ou ainda d) traduzir por omissão são estratégias a considerar e foram aplicadas onde apropriado ao longo dos três contos traduzidos.

As histórias trabalhadas são belíssimas e traduzi-las pareceu, por vezes, uma tarefa impossível. Como transmitir toda a beleza das palavras quando algumas nem existem em português, ou então parecem foneticamente ou mesmo graficamente menos adequadas que as do original? Como fazer passar o ritmo da escrita que parece fluir como a água de um rio? A forma acaba por condicionar o trabalho do tradutor e pode-se apenas concordar com Susan Bassnett quando esta diz que “[a] fidelidade com a qual o tradutor reproduz a forma, o metro, o ritmo, o tom, o registo, etc. do texto de partida será determinado não só pelo sistema de chegada como pelo sistema de partida e dependerá também da função da tradução” (Bassnett 2002:86, tradução minha). Teve-se sempre em mente que as histórias

se destinam também a ser lidas em voz alta e que por isso o vocabulário e as estruturas deveriam auxiliar o texto a fluir o mais possível sem desrespeitar as características própria da escrita de Wilde que se revela por vezes rebuscada. Em “O Rouxinol e a Rosa” verifica-se um uso acentuado de estruturas que parecem, ao leitor de hoje, estranhas. Esta estranheza deriva, em alguns casos, da inversão ou alteração da ordem habitual dos elementos na frase. Na tradução estas estruturas foram mantidas sempre que possível e aceitável em português actual, factores já aqui mencionados.

As interjeições, ainda que poucas, são também motivo de reflexão. O “Bah!” de desprezo gritado por um rato de água zangado, imitando um crítico não tem uma correspondência exacta em português. Segundo Celso Cunha e Lindley Cintra “[t]raduzindo sentimentos súbitos e espontâneos, são as interjeições gritos instintivos, equivalendo a frases emocionais” (Cunha e Cintra 1984:588) e “[c]lassificam-se as interjeições segundo o sentimento que denotam. Entre as mais usadas, ... g) DE IMPACIÊNCIA: hum! hem! irra!” (587).

Oscar Wilde recorre com elevada frequência ao emprego de letras maiúsculas, transformando em personagem elementos diversos e muitas vezes abstractos, marca talvez do seu lado dramático e de escritor de peças para teatro. O formulário ortográfico, que rege a matéria da utilização de maiúsculas, não foi suficientemente explícito quanto ao estabelecimento de normas. O que se nota é a seguinte tendência: procura-se não usar em excesso negritos e sublinhados e, no que diz respeito às maiúsculas, a tendência é para a sua uniformização em minúsculas, salvo casos excepcionais de ênfase intencional.

Há, por vezes, a tendência para considerar a literatura infantil como um género menor da literatura. Enquanto existirem autores e textos literários para crianças, tal afirmação é descabida. No entanto, independentemente de uma obra ser ou não para crianças, ela é prioritariamente uma obra literária ou não. Acima de tudo, ter o privilégio de traduzir um autor como Wilde coloca, ao tradutor, um enorme desafio. A escrita é fluida, o vocabulário rico, a multiplicidade de sentidos nas histórias evidente. De seguida apresentam-se os três contos escolhidos para esta dissertação. A ordem pela que se encontram é a mesma da publicação usada para a tradução.

¹ Tradução do excerto apresentado “[a] língua é ... o coração do corpo e da cultura, e é a interacção entre as duas que assegura a continuação da energia vital. Do mesmo modo que o cirurgião não pode, ao operar o coração, descurar o corpo que o contém, também o tradutor não pode tratar o texto separado da cultura sem correr um grande risco”.

² Jakobson, Roman. "On Linguistic Aspects of Translation." in *The Translation Studies Reader*. 2000: 138-43.

Esta referência não tem uma entrada própria na “Bibliografia Seleccionada” porque ao longo da dissertação são referidos diferentes ensaios da colectânea. Optou-se por fazer apenas essa entrada bibliográfica e, em nota de fim, alertar o leitor para o ensaio referido.

Tradução do excerto apresentado “1) a tradução intra-linguística ... é uma interpretação de sinais verbais através de outros sinais da mesma língua, 2) a tradução inter-linguística ... é uma interpretação de sinais verbais através de uma outra língua, 3) a tradução inter-semiótica ... é uma interpretação de sinais verbais através de sistemas de sinais não-verbais”.

³ Tradução do excerto apresentado “Toda a experiência cognitiva e a sua classificação é transmissível em qualquer língua existente. Sempre que há uma falha, pode-se descrever e ampliar a terminologia através de palavras ou traduções emprestadas, neologismos ou trocas semânticas, e finalmente através de circunlóquios. ... [a] carência de um instrumento gramatical na língua para a qual se traduz não torna impossível uma tradução literal de toda a informação conceptual contida no original”.

⁴ Tradução do excerto apresentado “avaliam frequentemente uma tradução através de um de dois pontos de vista restritivos: a partir da visão limitada da aproximação da tradução ao texto da LP (uma avaliação que só pode ser feita se o crítico tiver acesso às duas línguas) ou a partir do tratamento do texto da LC como um trabalho na sua própria língua”.

⁵ Berman, Antoine. "Translations and the Trials of the Foreign" in *The Translation Studies Reader*. 2000: 276-89.

Esta referência não tem uma entrada própria na “Bibliografia Seleccionada” porque ao longo da dissertação são referidos diferentes ensaios da colectânea. Optou-se por fazer apenas essa entrada bibliográfica e, em nota de fim, alertar o leitor para o ensaio referido.

⁶ Cf. Com o início deste capítulo.

⁷ Tradução do excerto apresentado “A incapacidade de muitos tradutores de entender que um texto literário é constituído por um complexo conjunto de sistemas que existem em relação dialéctica com outros conjuntos que estão fora dos seus limites, levou-os frequentemente a concentrarem-se em aspectos particulares de um texto em detrimento de outros”.

⁸ Nida, Eugene. "Principles of Correspondence" in *The Translation Studies Reader*. 2000: 153-67.

Esta referência não tem uma entrada própria na “Bibliografia Seleccionada” porque ao longo da dissertação são referidos diferentes ensaios da colectânea. Optou-se por fazer apenas essa entrada bibliográfica e, em nota de fim, alertar o leitor para o ensaio referido.

⁹ Como se referiu no ponto 3.1., os contos têm origens tão remotas que são por vezes difíceis de identificar.

¹⁰ Cf. “O Príncipe Feliz” nota 15.

¹¹ Tradução do excerto apresentado “O principal problema que as expressões fixas e idiomáticas colocam à tradução relacionam-se com duas áreas principais: a capacidade de reconhecer e interpretar o idioma correctamente e as dificuldades envolvidas na transmissão dos diversos aspectos de significado que um idioma ou uma expressão fixa comunica ao texto de chegada”.

O PRÍNCIPE FELIZ

Elevando-se bem acima da cidade, numa coluna alta, erguia-se a estátua do Príncipe Feliz. Era toda revestida de finas folhas de ouro puro, nos olhos tinha duas safiras brilhantes, e um grande rubi vermelho cintilava no punho da sua espada.

De facto, o Príncipe Feliz¹ era muito admirado. “É bonito como um cata-vento,” comentou um dos conselheiros municipais que queria ganhar reputação por ter gostos artísticos; “só não é assim tão útil,” acrescentou, receando que o considerassem pouco prático, o que realmente ele não era.

“Porque não podes ser como o Príncipe Feliz?” perguntou uma mãe sensata ao filho que lhe pedia a lua.² “O Príncipe Feliz nem sequer sonha em chorar por alguma coisa.”

“Ainda bem que há alguém no mundo que está tão feliz,” murmurou um homem desiludido enquanto fitava a maravilhosa estátua.

“Parece mesmo um anjo,” disse uma das crianças do orfanato quando saíam da catedral nas suas capas escarlate vivo e nos seus bibes imaculados.³

“Como sabeis?”⁴ disse o Professor de Matemática, “nunca vistes um.”⁵

“Ah! Isso é que vimos, em sonhos!” responderam as crianças; então o professor de matemática franziu o sobrolho e pôs um ar muito severo, pois não aprovava que as crianças sonhassem.

Uma noite voou sobre a cidade uma pequena andorinha.⁶ As suas amigas tinham ido para o Egipto seis semanas antes, mas ela tinha ficado para trás, pois estava apaixonada por um junco belíssimo.⁷ Tinha-o conhecido no início da Primavera enquanto voava rio abaixo atrás de uma grande mariposa amarela, e tinha ficado tão atraída pela sua cintura fina que tinha parado para falar com ele.⁸

“Posso amar-te?” disse a andorinha, que gostava de ir direita ao assunto, e o junco fez-lhe uma vénia profunda. Então voou de roda dele, tocando a água com as suas asas e fazendo círculos prateados.⁹ E foi assim a sua corte ao longo de todo o Verão.

“É uma relação ridícula,” censuravam as outras andorinhas.¹⁰ “ele não tem dinheiro e tem demasiados parentes”. E de facto o rio estava repleto de juncos. Depois, quando o Outono chegou, todas voaram para longe.

Após terem partido a andorinha sentiu-se sozinha e começou a ficar cansada do seu amado. “ Não tem conversa,” disse ela, e temo que seja um dandi, sempre a namoriscar com o vento.” E era certo, quando o vento soprava, o junco fazia as mais graciosas reverências. “Admito que é caseiro,” continuou, “mas adoro viajar, e por isso, o meu marido deveria também adorar viajar.”

“Vens embora comigo?”, disse-lhe finalmente; mas o junco abanou a cabeça, estava tão agarrado à sua casa.

“Tens andado a brincar comigo,” exclamou. “Vou-me embora para as pirâmides. Adeus!” e voou para longe.

Todo dia voou e à noite chegou à cidade. “Onde irei hospedar-me?” disse; “Espero que a cidade tenha feito preparativos.”

Depois viu a estátua na coluna alta.

“Vou hospedar-me aqui,” disse; “tem uma ótima situação, com muito ar fresco.” E lá pousou ela mesmo aos pés do Príncipe Feliz.

“Tenho um quarto dourado,” disse suavemente para si mesma ao olhar em volta e preparando-se para adormecer; mas, quando estava mesmo a pôr a cabeça debaixo da asa, uma grande gota de água caiu-lhe em cima.

“Que coisa estranha!” exclamou; “não há uma única nuvem no céu, as estrelas estão muito nítidas e brilhantes e, porém, está a chover. O clima no norte da Europa é realmente desagradável. O junco costumava gostar da chuva, mas era só egoísmo seu.”

Então caiu outra gota.

“Qual a utilidade duma estátua se não consegue manter a chuva afastada?” disse; “Tenho de procurar um bom tubo de chaminé,” e decidiu voar para longe.

Mas antes de ter aberto as asas, uma terceira gota caiu e ela olhou para cima e viu... Ah! ¹¹ O que é que ela viu?

Os olhos do Príncipe Feliz estavam cheios de lágrimas, lágrimas que lhe corriam pelas faces douradas abaixo. O seu rosto era tão belo ao luar que a pequena Andorinha ficou cheia de pena.¹²

“Quem és tu?”, perguntou.

“Eu sou o Príncipe Feliz.”

“Então porque choras?”¹³, perguntou a Andorinha; “Encharcaste-me completamente.”¹⁴

“Quando era vivo e tinha um coração humano,” respondeu a estátua, “não sabia o que eram lágrimas, pois vivia no Palácio Sans-Soussi, onde a dor não está autorizada a entrar.¹⁵ Durante o dia brincava com os meus companheiros no jardim e à noite abria o baile no Salão Nobre.¹⁶ A toda a volta do jardim erguia-se um muro altivo, mas nunca me dei ao trabalho de perguntar o que estava para lá dele, tudo à minha volta era tão bonito. Os meus cortesãos chamavam-me o Príncipe Feliz, pois eu era verdadeiramente feliz, se prazer é felicidade.¹⁷ Assim vivi e assim morri. Agora que estou morto, ergueram-me¹⁸ aqui tão alto que consigo ver toda a fealdade e miséria da minha cidade e, apesar de o meu coração ser de chumbo, não posso deixar de chorar.”

“O quê? Não é de ouro maciço?” perguntou a andorinha de si para si. Era demasiado educada para fazer qualquer comentário pessoal em voz alta.

“Lá longe,” continuou a estátua numa voz baixa e musical, “lá longe, numa ruela, há uma casa pobre. Uma das janelas está aberta e através dela consigo ver uma mulher sentada a uma mesa. Tem o rosto magro e gasto, e as mãos vermelhas, ásperas, todas picadas pela agulha, pois trata-se de uma costureira. Está a bordar passifloras¹⁹ num vestido de cetim para a mais encantadora das damas de honor da rainha usar no próximo baile da corte. Numa cama ao canto da sala, o filho está doente de cama. Tem febre e está a pedir laranjas. A mãe não tem nada para lhe dar a não ser água do rio, por isso ele está a chorar. Andorinha, andorinha, pequena andorinha²⁰, por que não lhe levas o rubi do punho da minha espada? Tenho os pés atados a este pedestal e não consigo mexer-me.”

“Estão à minha espera no Egito,” disse a andorinha. “As minhas amigas já voam Nilo acima, Nilo abaixo e falam com as grandes flores de lótus. Em breve irão dormir no túmulo do grande rei. O próprio rei lá está no seu caixão pintado. Está envolto em linho

amarelecido e embalsamado com especiarias.²¹ À volta do pescoço tem um colar de jade verde-pálido e as suas mãos são como folhas secas.”

“Andorinha, andorinha, pequena andorinha,” disse o Príncipe, “não ficas comigo uma noite e és minha mensageira? O rapaz está sequioso e a mãe tão triste.”

“Acho que não gosto de rapazes,” respondeu a andorinha. “No verão passado, junto ao rio, havia dois rapazes malcriados, os filhos do moleiro, que estavam sempre a atirar-me pedras. Nunca me acertaram, é claro; nós andorinhas voamos bem demais para que isso aconteça e, além disso, venho de uma família famosa pela sua agilidade; mesmo assim, foi um sinal de desrespeito.”

Mas o Príncipe Feliz tinha um ar tão triste que a pequena andorinha sentiu pena. “Está muito frio aqui,” disse; “mas ficarei contigo por uma noite e serei tua mensageira.”

“Obrigada, pequena andorinha,” disse o Príncipe.

Então a andorinha pegou no grande rubi da espada do Príncipe e voou para longe com ele no bico por cima dos telhados da cidade.

Passou pela torre da catedral, onde estavam esculpidos anjos de mármore branco. Passou pelo palácio e ouviu o som de dança. Uma bela rapariga saía para a varanda com o seu apaixonado. “Como são maravilhosas as estrelas,” disse-lhe ele, “e como é maravilhoso o poder do amor!”

“Espero que o meu vestido esteja pronto a tempo do baile de gala,” respondeu ela; “Mandeï bordar passifloras; mas as costureiras são tão preguiçosas.”

A andorinha passou pelo rio e viu as candeias penduradas nos mastros dos navios. Passou por cima do gueto e viu os velhos judeus a regatear uns com os outros e a pesar dinheiro em balanças de cobre. Finalmente, chegou ao casebre e espreitou para dentro. O rapaz contorcia-se febril na cama e a mãe tinha adormecido, de tão cansada que estava. Saltitou para dentro e pousou o grande rubi na mesa junto ao dedal da mulher. Depois esvoaçou à volta do quarto, refrescando a testa do rapaz com as suas asas.²² “Sinto-me tão fresco,” disse o rapaz, “Devo estar a ficar melhor”; e caiu num sono delicioso.²³

Depois, a andorinha voou de volta para o Príncipe Feliz e contou-lhe o que tinha feito. “É estranho,” observou, “mas até me sinto quente agora, apesar de estar tanto frio.”

“É porque fizeste uma boa acção,” disse o Príncipe. E a pequena andorinha pôs-se a pensar e logo depois adormeceu. Pensar sempre lhe dava sono.

Quando o dia nasceu, voou até ao rio e tomou banho. “Que fenómeno singular,” disse o professor de ornitologia enquanto atravessava a ponte. “Uma andorinha no Inverno!” E escreveu uma longa carta sobre isso ao jornal local. Toda a gente a citava, estava tão cheia de palavras que ninguém conseguia perceber.

“Esta noite vou para o Egipto,” disse a andorinha, animada com a ideia. Visitou todos os monumentos públicos e ficou pousada durante muito tempo no topo do campanário da igreja. Por onde quer que andasse, os pardais chilreavam e diziam uns aos outros, “Que distinta, esta estranha!” portanto divertiu-se imenso.

Quando a lua surgiu, ela voou de volta para o Príncipe Feliz. “Tens algum recado para o Egipto?” exclamou; “Vou pôr-me a caminho.”

“Andorinha, andorinha, pequena andorinha,” disse o Príncipe, “porque não ficas comigo mais uma noite?”

“Estão à minha espera no Egipto,” respondeu a andorinha. “Amanhã as minhas amigas voarão para lá da Segunda Catarata.²⁴ O hipopótamo aninha-se no meio do canavial e o Deus Mémnon senta-se no grande trono de granito.²⁵ Durante toda a noite ele observa as estrelas e, quando a estrela da manhã brilha, solta um grito de alegria, para depois voltar ao silêncio. Ao meio dia, os leões amarelos aproximam-se da beira da água para beber. Têm olhos como berilos verdes²⁶ e rugem ainda mais alto do que a catarata.

“Andorinha, andorinha, pequena andorinha,” disse o Príncipe, “lá longe do outro lado da cidade vejo um jovem numa mansarda. Está curvado sobre uma secretária coberta com papéis, e num vaso a seu lado há um ramo de violetas murchas. Tem cabelo castanho e crespo, lábios vermelhos como romãs e olhos grandes e sonhadores. Está a tentar acabar uma peça para o director do teatro, mas tem demasiado frio para poder continuar a escrever. Não há fogo na lareira e enfraqueceu de fome.”

“Ficarei contigo mais uma noite,” disse a andorinha, que realmente tinha bom coração. “Levo-lhe outro rubi?”

“Ai de mim! Já não tenho nenhum rubi,” disse o Príncipe; “os meus olhos são tudo o que me resta. São feitos de safiras raras, trazidas da Índia há mil anos. Arranca um deles

e leva-lho. Há-de vendê-lo ao joalheiro para comprar comida e lenha e terminar a sua peça.”

“Querido Príncipe,” disse a andorinha, “eu não posso fazer isso”; e começou a chorar.

“Andorinha, andorinha, pequena andorinha,” disse o Príncipe, “faz o que te mando.”

Então a andorinha arrancou o olho do Príncipe e voou para a mansarda do estudante. Foi fácil entrar, já que havia um buraco no telhado. Lançou-se por ele fora e entrou no quarto. O jovem tinha a cabeça enterrada nas mãos, por isso não ouviu o bater das asas do pássaro, mas quando ergueu os olhos encontrou a bela safira pousada nas violetas murchas.

“Começo a ser reconhecido,” exclamou; “isto é de um grande admirador. Agora posso acabar a minha peça,” e ficou todo contente.

No dia seguinte a andorinha voou até ao porto. Pousou no mastro de uma grande embarcação e observou os marinheiros a içar grandes arcas para o porão com cordas. “O-oupa!”²⁷ gritavam à medida que cada arca subia. “Vou para o Egipto!” exclamou a andorinha, mas ninguém lhe prestava atenção; e quando a lua subiu, voou de volta para o Príncipe Feliz.

“Vim dizer-te adeus,” exclamou.

“Andorinha, andorinha, pequena andorinha,” disse o Príncipe, “porque não ficas comigo mais uma noite?”

“É Inverno,” respondeu a andorinha, “e a neve gelada estará aqui em breve. No Egipto o sol é quente nas palmeiras verdes e os crocodilos estão deitados na lama com um ar muito preguiçoso. As minhas companheiras estão a construir um ninho no Templo de Baal, e as pombas cor-de-rosa e brancas observam-nas arrulhando umas para as outras.²⁸ Querido Príncipe, tenho de te deixar mas nunca te esquecerei, e na próxima Primavera hei-de trazer-te duas belas jóias para o lugar das que ofereceste. O rubi será mais vermelho que uma rosa vermelha e a safira será tão azul como o imenso mar.”

“Na praça aqui em baixo,” disse o Príncipe Feliz, “está uma pequena vendedora de fósforos.”²⁹ Deixou cair os fósforos na sarjeta e estão todos estragados. O pai vai bater-lhe se ela não levar para casa algum dinheiro, e ela está a chorar. Não tem sapatos nem meias, e tem a cabecinha descoberta. Arranca o meu outro olho e dá-lho, para que o pai não lhe bata.”

“Ficarei contigo mais uma noite,” disse a andorinha, “mas não posso arrancar-te o outro olho. Ficarias completamente cego.”

“Andorinha, andorinha, pequena andorinha,” disse o Príncipe, “faz o que te mando.”

Então ela arrancou o outro olho ao Príncipe e partiu dali com ele.³⁰ Passou em voo rasante pela vendedora de fósforos e meteu-lhe a jóia na palma da mão.³¹ “Que lindo pedaço de vidro,” exclamou a menina; e correu para casa, rindo.

Depois a andorinha regressou ao Príncipe. “Estás cego agora,” disse, “por isso, ficarei sempre contigo.”

“Não, pequena andorinha,” disse o pobre Príncipe, “tens de ir embora para o Egipto.”

“Ficarei sempre contigo,” disse a andorinha, e dormiu aos pés do Príncipe.

Passou todo o dia seguinte pousada no ombro do Príncipe, contando-lhe histórias do que tinha visto em terras estranhas. Falou-lhe das íbis³² vermelhas, que se alinham ao longo das margens do Nilo e apanham peixinhos dourados com os bicos; da Esfinge, que é tão velha como o próprio mundo, mora no deserto e tudo sabe; dos mercadores, que caminham devagar ao lado dos seus camelos transportando nas mãos contas de âmbar³³; do Rei das Montanhas da Lua³⁴, que é tão negro como o ébano e presta culto a um grande cristal; da grande cobra verde que dorme numa palmeira e tem vinte sacerdotes alimentando-a com broinhas de mel; e dos pigmeus que navegam em grandes folhas lisas num grande lago e estão sempre em guerra com as borboletas.

“Querida pequena andorinha,” disse o Príncipe, “falas-me de coisas maravilhosas, mas mais maravilhoso que tudo é o sofrimento de homens e mulheres. Não existe mistério tão grande como a miséria. Voa sobre a minha cidade, andorinha, e conta-me o que lá vês.”

Então a andorinha voou sobre a grande cidade e viu os ricos a divertir-se nas suas belas casas, enquanto os pobres se sentavam aos portões. Voou por vielas sombrias e viu as caras pálidas de crianças esfomeadas a olhar com indiferença as ruas negras. Debaixo dos arcos de uma ponte dois meninos abraçavam-se um ao outro para se manterem quentes. “Temos tanta fome!” diziam. “Não podeis deitar-vos aqui,” gritou o vigia, e eles desapareceram na chuva.³⁵

Depois voou de volta para o Príncipe e contou-lhe o que tinha visto.

“Estou coberto de ouro puro,” disse o Príncipe, “deves retirá-lo, folha por folha, e dá-lo aos meus pobres; os vivos pensam sempre que o ouro os pode fazer felizes.”

Folha após folha do ouro puro a andorinha foi retirando, até que o Príncipe Feliz ficou sem brilho e cinzento. Folha após folha do ouro puro foi ela levando aos pobres; os rostos das crianças foram ficando rosados e elas riam e brincavam na rua. “Já temos pão!” exclamavam.

Depois veio a neve e depois da neve, a geada. As ruas pareciam feitas de prata, tão brilhantes e reluzentes; longos pingentes de gelo como punhais de cristal pendiam das goteiras das casas. Toda a gente se vestia de peles, as crianças usavam gorros vermelhos e patinavam no gelo.³⁶

A pobre pequena andorinha tinha cada vez mais frio mas não abandonaria o Príncipe, amava-o tanto. Apanhava migalhas à porta da padaria, quando o padeiro não estava a ver, e tentava manter-se quente batendo as asas.

Mas finalmente soube que iria morrer. Teve apenas forças para voar para o ombro do Príncipe uma vez mais. “Adeus, querido Príncipe!” murmurou, “deixas-me beijar-te a mão?”

“Fico feliz por finalmente ires para o Egito, pequena andorinha,” disse o Príncipe, “já cá ficaste demasiado tempo; mas tens de me beijar nos lábios, porque eu amo-te.”

“Não é para o Egipto que eu vou,” disse a andorinha. “Vou para a casa da morte. A morte é a irmã do sono, não é?”³⁷

Beijou o Príncipe Feliz nos lábios e caiu morta a seus pés.³⁸

Nesse momento um curioso estalido soou no interior da estátua, como se alguma coisa se tivesse partido. A verdade é que o coração de chumbo se tinha rachado em dois. Sem dúvida que era um Inverno extremamente rigoroso.³⁹

Bem cedo na manhã seguinte, o presidente da câmara caminhava em baixo na praça na companhia dos conselheiros municipais. Ao passar pela coluna olhou para cima para a estátua: “Valha-me Deus! Que gasto parece o Príncipe Feliz!” disse.

“Que gasto, realmente!” exclamaram os conselheiros municipais, que concordavam sempre com o presidente da câmara; e foram lá todos acima olhar para ele.

“O rubi caiu da espada, os olhos foram-se e já não é dourado,” disse o presidente da câmara, “de facto é pouco melhor que um pedinte!”

“Pouco melhor que um pedinte,” disseram os conselheiros municipais.

“E até está aqui um pássaro morto a seus pés!” continuou o presidente da câmara. “Temos mesmo de fazer um decreto para não permitir aos pássaros morrer aqui.” E o arquivista do município tomou nota da sugestão.

Então deitaram abaixo a estátua do Príncipe Feliz. “Como já não é belo, já não é útil,” disse o professor de arte na universidade.

Depois derreteram a estátua numa fornalha, e o presidente da câmara teve uma reunião da Assembleia para decidir o que fazer com o metal.⁴⁰ “Temos de ter outra estátua, é claro,” disse, “e será uma estátua de mim próprio.”

“De mim,” disseram cada um dos conselheiros municipais, e discutiram. Da última vez que ouvi falar deles ainda estavam a discutir.

“Que coisa estranha!” disse o encarregado dos operários na fundição. “Este coração de chumbo partido não derrete na fornalha. Temos de o deitar fora.” Então deitaram-no para um monte de lixo onde também a andorinha jazia morta.

“Traz-me as duas coisas mais valiosas da cidade,” disse Deus a um dos seus anjos; e o anjo levou-Lhe o coração de chumbo e o pássaro morto.

“Escolheste bem,” disse Deus, “pois no meu jardim do Paraíso este passarinho cantará para todo o sempre e na minha cidade de ouro o Príncipe Feliz louvar-me-á.”⁴¹

¹ Como se explicou em 5.3.5. o uso de maiúsculas será limitado quase só às situações obrigatórias. Neste conto, a opção foi manter apenas a personagem do príncipe com letra maiúscula.

² A expressão “crying for the moon” pretende transmitir o desejo pelo impossível com as estratégias aconselhadas por (Baker 1992:71-8), considera-se que o sentido fica devidamente esclarecido ainda que não se tenha encontrado uma expressão correspondente.

³ *Charity Children* no original, era o nome dado às crianças recolhidas por instituições de caridade. O termo manteve-se em uso. Não existe em português um termo próprio para designar estas crianças. Optar unicamente por “Órfãos”, ou “Órfãozinhos” não é correcto porque tal termo não implica a institucionalização das crianças, como era aqui o caso.

⁴ Apesar de, nos dias de hoje, ser mais habitual utilizar a 3ª pessoa do plural quando nos referimos a um grupo, o mesmo não acontecia no século XIX. Para ajudar a transmitir esta noção de época, de algo que se passa noutro tempo, achou-se melhor retomar a 2ª forma do plural.

⁵ Consultar nota 4.

⁶ Como explicado em 5.3.1., a língua portuguesa não permite a alteração do género dos nomes epicenos. A única opção foi respeitar a gramática, ainda que com isso se percam momentos chave como sendo o beijo entre dois seres do mesmo sexo, algo raro na literatura infantil e tão controverso hoje como teria sido há 120 anos atrás.

⁷ Apesar de que com menores implicações, o que se comenta na nota vi, é válido também aqui. “reed” feminino, passa a “junco” masculino. Curioso notar, que ao dar-se a troca dos géneros neste dois nomes, não haverá consequência directa na história. A relação não tem o mesmo peso que a relação de “swallow” com o príncipe que em inglês assume contornos homossexuais, embora não enfatizados explicitamente no texto.

⁸ Os tempos narrativos em inglês mais usados são o *simple past*, o *past continuous* e o *past perfect*. Tanto quanto possível, tentou respeitar-se a equivalência destes tempos para o português na forma do pretérito perfeito, pretérito imperfeito e pretérito mais-que-perfeito simples e composto.

⁹ Em inglês o termo *ripple* significa “uma pequena onda ou série de ondas”, optou-se pelo termo “círculos” porque na água essas ondas afastam-se do ponto de contacto em círculos.

¹⁰ No original *twitter* que é a palavra que se emprega quando um pássaro faz uma série de sons leves e trémulos, um segundo significado é falar rapidamente de uma forma nervosa ou trivial. A opção pelo verbo censurar está aqui mais relacionada com o sentido do texto, do que propriamente com a letra do texto.

¹¹ A interjeição para admiração em português e inglês são coincidentes.

¹² Há uma tendência forte da língua inglesa de usar a voz passiva, não tão frequente em português. Sempre que possível optou-se pela voz activa, mais natural à língua portuguesa.

¹³ *To weep* não é só “chorar”, é chorar no sentido de “derramar lágrimas por alguma coisa” no entanto, optar por um termo mais neutro é preferível a prolongar uma frase relativamente curta com considerações relativas ao tipo de choro do príncipe.

¹⁴ Para a questão das formas de tratamento, cf. 5.3.3.

¹⁵ No texto de partida o palácio chama-se *Palace of Sans-Souci*. Como se explica em 5.3.2. está-se aqui perante uma dificuldade de tradução relacionada com o grau de conhecimentos do leitor. Enquanto no século XIX seria de esperar que o leitor soubesse o significado de *sans-souci* e compreendesse qual a associação pretendida pelo autor, tal já não acontece nos dias de hoje, em que uma boa parte das camadas mais jovens quase não tem conhecimentos de francês. Ainda assim, optou-se por manter o nome em francês por ter sido essa a intensão de Wilde.

¹⁶ Expressão *lead the dance*.

¹⁷ A estrutura da frase soa rebuscada, mas também o é a construção de Wilde “My courtiers called me Happy Prince, and happy indeed I was”.

¹⁸ No original *set me up* que deriva da expressão *set up a statue* cujo equivalente é a expressão aqui apresentada, também ela uma derivação da expressão original “erguer uma estátua”.

¹⁹ Numa primeira versão a tradução usada para o original “passionflowers” era de “martírios”, termo que parecia adequar-se à situação. No entanto, após um estudo mais aprofundado verificou-se que o termo a empregar deveria ser “passifloras”.

²⁰ Esta construção será usada repetidamente ao longo do conto, pelo que deve ser traduzida sempre da mesma maneira. Existem mais algumas situações em que uma palavra ou expressão se repete ao longo do texto, mas esta será, talvez, a mais relevante por ser sempre o que o príncipe diz à andorinha antes de lhe pedir alguma coisa.

²¹ *yellow linen* no original. Em *A Enciclopédia de Morte e da Arte de Morrer* é explicado que durante o processo de embalsamento o “cadáver era envolvido numa mortalha feita com faixas de linho fino ou seda, embebidas em cera derretida” (Howarth 2004:197). Por este motivo optou-se pela tradução “linho amarelecido” pois crê-se que a tonalidade amarela foi adquirida devido à acção da cera e do tempo.

²² O verbo usado no original é *fan* “abandar com um leque” que neste caso são as asas da andorinha. Na falta de um termo que concentrasse este significado optou-se pelo verbo que traduz o resultado da acção, que é “refrescar”.

²³ O *sink* do original passa de “afundar” a “cair” porque em português “cai-se num sono” e não “se afunda num sono”.

²⁴ A Segunda Catarata do rio Nilo marca a fronteira moderna entre o Egipto e o Sudão. Uma dificuldade de contextualização e não propriamente de significado. Mais uma vez, tratar-se-ia de uma referência com cariz didáctico e que para o leitor actual poderia ser complementada com uma nota de tradução e /ou uma ilustração que ajudaria a clarificar o significado.

²⁵ Cf. Nota 24 para uma clarificação sobre as dificuldades das contextualizações da tradução.

²⁶ Berilos verdes são esmeraldas, mas o termo *esmerald* também existe e poderia ter sido usado pelo autor. Daqui se deduz, que Wilde quis empregar um termo mais erudito, mais rebuscado e, como tal, o tradutor deve fazer o mesmo.

²⁷ Nova interjeição. Esta serve para determinar o ritmo de levantamento e carregamento de descarregamento de algo.

²⁸ Cf. nota 24 para uma clarificação sobre as dificuldades das contextualizações da tradução.

²⁹ Refere-se à história de Hans Christien Andersen “A vendedora de fósforos”. Mais uma vez, seria de esperar que o leitor da época estivesse familiarizado com o conto e fizesse de imediato a analogia. Parece-me que o leitor de hoje faria igualmente essa associação, pelo que não seria necessária uma nota de tradução.

³⁰ *Dart down* encerra em si a noção de um movimento rápido, algo que não se consegue transmitir de maneira a caber no ritmo da frase.

³¹ *Swoop* é a “descida da ave de rapina sobre a sua presa”. Da mesma forma que nota anterior, não é possível traduzir todo o sentido do termo original. Neste caso, no entanto, a ideia do que um voo rasante consegue transmitir ao leitor, pelo menos em parte, o movimento pretendido.

³² As íbis são aves pernaltas com pescoço longo, bico comprido e encurvado para baixo. A nota de tradução e/ou ilustração seriam de grande utilidade.

³³ As contas de âmbar são também conhecidas por contas de oração, utilizadas por diversas culturas, inclusive os povos nómadas dos desertos de África

³⁴ As Montanhas da Lua são uma cordilheira de montanhas que durante muitos séculos se pensaram serem um mito. Ptolemeu, geógrafo grego, considerou-as o berço do Rio Nilo e desenhou-as, no século II num mapa do Mundo, bem no centro do Continente Africano. Acredita-se hoje que a cordilheira de que falava Ptolemeu são os Ruwenzari, oculta aos olhos dos descobridores europeus pela característica de estar quase sempre envolta em névoa. Essa característica, aliada ao facto de os picos estarem sempre cobertos de neve pode ter originado o nome Montanhas da Lua. O misticismo envolvendo estas montanhas seria suficiente para despertar o interesse dos autores do *fin-de-siècle*, entre os quais Wilde. Interessante notar que, na língua local das tribos nativas, Ruwenzori significa “O Rei da Bruma”.

³⁵ *To wander* significa vaguear. No entanto, aqui, esta tradução não é a mais correcta, pois além do “andar sem destino”, torna-se também necessário explicar que os meninos foram escoraçados do local onde estavam abrigados e por isso o fizeram de uma forma lenta, contrariada. Consideraram-se os verbos “sair”, “arrastar-se”, “desaparecer”. Nenhum parece, efectivamente, concentrar toda a força do termo original. Optou-se por “desaparecer” pela sensação de abandono e invisibilidade transmitida pela situação e pelos meninos.

³⁶ *To go about in* significa “andar vestido de”

³⁷ Volta a existir inversão dos géneros nas duas línguas. No texto original, a andorinha refere que vai “to the House of Death. Death is the brother of Sleep”. *Death* masculino transforma-se em “morte” feminino. Cf. 5.3.1. sobre a questão dos géneros.

³⁸ Como já se referiu, o facto do português obrigar à alteração do género de andorinha, faz com que se perca aqui, um momento raro da literatura infantil: um beijo entre criaturas do mesmo sexo,

³⁹ A expressão *hard winter*, “inverno rigoroso”, tem pouca correspondência com este *hard frost*, “geada rigorosa”. Parece que o que o autor aqui tenta fazer, é ironizar quanto ao motivo do partir do coração do Príncipe.

⁴⁰ Nas câmaras municipais portuguesas as reuniões chamam-se Assembleias.

⁴¹ Aplica-se a expressão *to praise God*, “Louvar a Deus” em português.

O ROUXINOL E A ROSA

“Ela disse que dançaria comigo se eu lhe levasse rosas vermelhas,” queixou-se o jovem estudante; “mas em todo o meu jardim, não há uma única rosa vermelha.”

Do seu ninho na azinheira o rouxinol¹ ouviu-o e espreitou por entre as folhas surpreendido.

“Nem uma rosa, em todo o meu jardim!” queixou-se ele, e os seus lindos olhos encheram-se de lágrimas. “Ah, de coisas tão pequenas depende a felicidade! Li tudo o que os sábios escreveram e todos os segredos da filosofia são meus e, todavia, por falta de uma rosa vermelha a minha vida torna-se miserável.”

“Aqui está finalmente um verdadeiro apaixonado,” disse o rouxinol. “Noite após noite tenho cantado sobre ele, apesar de o não conhecer: noite após noite tenho contado a sua história às estrelas, e agora vejo-o. Tem o cabelo escuro como a flor do jacinto e os lábios vermelhos como a rosa dos seus desejos; mas a paixão fez do seu rosto pálido marfim e a dor colocou-lhe o selo na fronte.

“O príncipe dá um baile amanhã à noite,” murmurou o jovem estudante, “e o meu amor estará entre os convidados. Se eu lhe levar uma rosa vermelha ela dançará comigo até ao amanhecer. Se eu lhe levar uma rosa vermelha, tê-la-ei nos meus braços, ela inclinará a cabeça sobre o meu ombro e eu apertarei sua mão na minha. Mas não há uma única rosa vermelha no meu jardim, por isso ficarei só e ela passará sem sequer me olhar. Não fará caso de mim e o meu coração irá quebrar.”

“Aqui está sem dúvida um verdadeiro apaixonado”, disse o rouxinol. “Sofre daquilo que eu canto – o que para mim é alegria, é para ele pesar. O amor é verdadeiramente uma coisa maravilhosa. É mais precioso que esmeraldas e mais caro que esplêndidas opalas. Pérolas e romãs² não o podem comprar e nem se pode expor no mercado. Não o compram os mercadores nem em balanças de ouro se pode pesar.”

“Os músicos sentar-se-ão na galeria”, disse o jovem estudante, “tocarão instrumentos de cordas e o meu amor dançará ao som da harpa e do violino. Dançará tão levemente que os seus pés não tocarão o chão e os cortesãos hão-de amontoar-se-ão à sua

volta, em suas vestes vistosas. Mas comigo ela não irá dançar, pois não tenho uma rosa vermelha para lhe dar”; e atirou-se para a relva, enterrando a face nas mãos, a chorar.

“Porque está ele a chorar?” perguntou um pequeno lagarto verde, que passava por ele a correr de cauda no ar.

“Sim, porquê?” disse uma borboleta, que por ali esvoaçava atrás de um raio de sol.

“Sim, porquê?” sussurrou uma margarida ao seu vizinho, numa voz suave baixa.

“Está a chorar por uma rosa vermelha,” disse o rouxinol.

“Por uma rosa vermelha?” exclamaram; “mas que ridículo!” e o pequeno lagarto, que era um tanto cínico, riu à gargalhada.

Mas o rouxinol entendia o segredo da angústia do estudante e deixou-se ficar silencioso no carvalho a reflectir sobre o mistério do amor.

De repente abriu as asas castanhas para voar e elevou-se no ar. Passou pelo pomar como uma sombra e como uma sombra planou sobre o jardim.

No meio do relvado erguia-se uma bonita roseira³; quando a viu voou até ela e pousou num ramo de linda folhagem⁴.

“Dá-me uma rosa vermelha,” exclamou, “e eu canto-te a minha canção mais doce.”

Mas a roseira abanou a cabeça.

“As minhas rosas são brancas,” respondeu; “tão brancas quanto a espuma do mar e mais brancas que a neve na montanha. Mas vai ter com a minha irmã⁵, que cresce à volta do relógio de sol, e talvez ela te dê o que tu queres.”

Então o rouxinol voou até à roseira que crescia à volta do relógio de sol.

“Dá-me uma rosa vermelha,” exclamou, “e eu canto-te a minha canção mais doce.”

Mas a roseira abanou a cabeça.

“As minhas rosas são amarelas,” respondeu; “tão amarelas quanto o cabelo da sereia que se senta num trono de âmbar; e mais amarelas que o narciso-amarelo a

desabrochar no prado antes do ceifeiro chegar com a sua foice. Mas vai ter com a minha irmã, que cresce debaixo da janela do estudante, e talvez ela te dê o que tu queres.”

Então o rouxinol voou até à roseira que crescia por baixo da janela do estudante.

“Dá-me uma rosa vermelha,” exclamou, “ e eu canto-te a minha canção mais doce.”

Mas a roseira abanou a cabeça.

“As minhas rosas são vermelhas,” respondeu, “tão vermelhas quanto as patas do pombo e mais vermelhas que os grandes leques de coral que abanam ao sabor da corrente na caverna oceânica. Mas o inverno arrefeceu-me os veios⁶, a geada queimou-me os botões e a tempestade partiu-me os ramos; não terei nenhuma rosa este ano.”

“Uma rosa vermelha é tudo o que eu quero,” exclamou o rouxinol, “apenas uma rosa vermelha! Não haverá maneira de eu a encontrar?”

“Há uma maneira,” respondeu a roseira; “mas é tão terrível que não me atrevo a dizer-te.”

“Diz-me,” disse o rouxinol, “eu não tenho medo,”

“Se queres uma rosa vermelha,” disse a roseira, “tens de construí-la com música ao luar e manchá-la com o sangue do teu próprio coração. Tens de cantar para mim com o teu peito encostado a um espinho. Toda a noite tens de cantar para mim e o espinho tem de trespassar o teu coração, para o teu sangue vital correr para os meus veios e tornar-se meu.”

“A morte é um preço muito alto a pagar por uma rosa vermelha,” exclamou o rouxinol, “e a vida⁷ é muito preciosa para todos. É agradável pousar na madeira verde, ver o sol num coche de ouro e a lua em seu coche de pérola. Doce é o aroma do pilriteiro⁸ e doce é o aroma das campainhas que se escondem no vale e da urze que floresce no monte. Ainda assim o amor⁹ é melhor que a vida, e o que é o coração de um pássaro comparado ao coração de um homem?”

Então abriu as asas castanhas para voar e elevou-se no ar. Passou velozmente pelo jardim e como uma sombra planou sobre o pomar.

O jovem estudante estava ainda deitado na relva onde o tinha deixado e as lágrimas ainda não tinham secado nos seus lindos olhos.

“Sê feliz,” exclamou o rouxinol, “sê feliz; terás a tua rosa vermelha. Irei construí-la com música ao luar e manchá-la com o sangue do meu próprio coração. Tudo o que te peço em troca é que sejas um verdadeiro apaixonado, pois o amor é mais sábio que a filosofia, apesar de ela ser sábia, e mais forte que o poder, apesar de ele ser forte. Cor-de-fogo são as suas asas, e pintado como a cor do fogo é o seu corpo¹⁰. Seus lábios são doces como mel, e seu hálito é como incenso.”

O estudante ergueu os olhos da relva e escutou, mas não conseguia entender o que o rouxinol lhe dizia, pois ele só sabia as coisas escritas nos livros.

Mas o carvalho entendeu e sentiu-se triste, pois gostava muito do pequeno rouxinol que tinha construído o ninho nos seus ramos.

“Canta-me uma última canção,” sussurrou-lhe; “vou sentir-me tão só quando partires.”

Então o rouxinol cantou para o carvalho e a sua voz era como água a borbulhar de um jarro de prata.

Quando a música terminou, o estudante levantou-se e tirou do bolso um livro de apontamentos e um lápis de carvão.

“Tem forma,” disse para consigo, enquanto se afastava do pomar – “isso não se lhe pode negar; mas terá sentimento? Receio que não. De facto, é como a maioria dos artistas; é todo estilo, sem qualquer sinceridade. Não se sacrificaria por outros. Só pensa em música, e sabemos como as artes são egoístas. Porém, há que admitir que tem notas bonitas na voz. Pena é que não queiram dizer nada, ou façam algum bem que se veja”. E foi para o seu quarto, deitou-se numa pequena enxerga e pôs-se a pensar no seu amor; passado algum tempo, adormeceu.

Quando a lua brilhou nos céus, o rouxinol voou até à roseira e encostou o seu peito ao espinho. Toda a noite cantou com o peito encostado ao espinho e a fria lua de cristal debruçou-se e escutou. Toda a noite cantou, e o espinho enterrava-se cada vez mais no seu peito, dele vazando¹¹ o seu sangue vital.

Cantou primeiro sobre o nascimento do amor no coração de um rapaz e de uma rapariga. E no mais alto ramo¹² da roseira desabrochou uma rosa maravilhosa, pétala atrás de pétala, como canção atrás de canção. Era pálida, a princípio, como a neblina que paira sobre o rio – pálida como os pés da manhã e prateada como as asas da madrugada. Como a sombra de uma rosa num espelho de prata, como a sombra de uma rosa numa poça de água, assim era a rosa que desabrochou no mais alto ramo da roseira.

Mas a roseira gritou ao rouxinol que se encostasse mais ao espinho. “Encosta-te mais, pequeno rouxinol,” exclamou a roseira, “ou o dia chega antes que a rosa esteja terminada.”

Então o rouxinol encostou-se mais ao espinho, e cada vez mais sonora se tornava a sua canção, pois cantava sobre o nascer da paixão na alma de um homem e de uma donzela.

Um delicado rubor rosado surgiu nas pétalas da rosa, como o rubor na face do noivo ao beijar os lábios da noiva. Mas o espinho não tinha ainda alcançado o seu coração, por isso o coração da rosa permanecia branco, pois apenas o sangue do coração de um rouxinol pode tingir de carmim o coração de uma rosa.

E a roseira gritou ao rouxinol que se encostasse mais ao espinho. “Encosta-te mais, pequeno rouxinol,” exclamou a roseira, “ou o dia chega antes que a rosa esteja terminada.”

Então o rouxinol encostou-se mais ao espinho e o espinho toucou-lhe o coração, atravessando-o¹³ num violento espasmo de dor. Violenta, violenta era a dor e frenética, cada vez mais frenética, se tornava a sua canção, pois cantava sobre o amor que se torna perfeito na morte, e sobre o amor que nem no túmulo morre.

E a extraordinária rosa tornou-se carmim, tal como a rosa do céu do oriente. Carmim era a cinta de pétalas, e tão carmim como um rubi, o coração.

Mas a voz do Rouxinol foi ficando mais fraca, as suas pequenas asas começaram a bater e uma película velou-lhe os olhos. Mais fraca, cada vez mais fraca, foi ficando a sua canção, e algo lhe sufocava a garganta.

Depois soltou uma última explosão de música. A lua branca ouviu e esqueceu-se da madrugada, deixando-se ficar no céu. A rosa vermelha ouviu, estremeceu toda ela de êxtase e abriu suas pétalas para o ar frio da manhã. O eco levou-a para a sua caverna

púrpura na montanha e despertou dos seus sonhos os pastores adormecidos. Flutuou por entre os juncos do rio e eles levaram a sua mensagem para o mar.

“Vê, vê!” exclamou a roseira, “a rosa está agora terminada”; mas o rouxinol não deu resposta, pois jazia morto na relva alta, com o espinho no seu coração.

Ao meio dia o estudante abriu a janela e espreitou para fora.

“Quê! Que sorte maravilhosa!” exclamou; “aqui está uma rosa vermelha! Nunca vi uma rosa assim em toda a minha vida. É tão bonita que com certeza tem um longo nome em latim”; debruçou-se e arrancou-a¹⁴.

Depois pôs o chapéu e correu até à casa do professor com a rosa na mão.

A filha do professor estava sentada à entrada a enrolar seda azul numa roca, com o cão deitado aos pés.

“Disseste que dançarias comigo se te trouxesse uma rosa vermelha,” exclamou o estudante. “Aqui está a rosa mais vermelha do mundo. Vais usá-la esta noite junto ao teu coração e quando dançarmos juntos ela dir-te-á quanto te amo.”

Mas a rapariga franziu o sobrolho.

“Lamento mas não combina com o meu vestido,” respondeu; “além disso, o sobrinho do camareiro real¹⁵ enviou-me jóias verdadeiras, e toda a gente sabe que jóias custam bem mais do que flores.”

“Ora, não haja dúvida, és muito ingrata,” disse zangado o estudante; e atirou a rosa para a rua, caindo na sarjeta onde a roda de uma carroça lhe passou por cima.

“Ingrata!” disse a rapariga. “Pois fica a saber que és muito grosseiro; e, além disso, quem julgas que és? Apenas um estudante. Ora, nem acredito que tenhas sequer fivelas de prata para os sapatos como tem o sobrinho do camareiro”; e levantou-se da cadeira para entrar em casa.

“Que coisa tola é o amor,” disse o estudante à medida que se ia embora. “Não tem nem metade da utilidade da lógica¹⁶, pois nada prova, e está sempre a dizer-nos coisas que não vão acontecer e a fazer-nos acreditar em coisas que não são verdade. De facto, é muito

pouco prático e como nos dias que correm ser prático é tudo, vou voltar à filosofia e estudar metafísica.”

Então regressou ao seu quarto, pegou num livro grande e poeirento e começou a ler.

¹ Como explicado em 5.3.1., a língua portuguesa não permite a alteração do género dos nomes epicenos. Assim “nightingale” passa do género feminino ao género masculino. Esta alteração não tem, ao nível do texto a mesma dimensão que se encontra no conto “O Príncipe Feliz”.

² A romã consta desta enumeração talvez por ser uma fruta exótica, considerada por muitas culturas como símbolo de paixão e de fecundidade.

³ O termo inglês *rose-tree* irá, mais à frente, ser motivo de dificuldade de tradução. Quando o rouxinol entra em diálogo com as diferentes roseiras, Wilde deixa de usar o termo *rose-tree*, passando a usar apenas *tree*.

⁴ Encontra-se aqui um exemplo de tradução onde se recorre à explicação do termo original, visto que não existe correspondência directa. *Spray – a stem or small branch of a tree or plant, bearing flowers and foliage.*

⁵ Apesar de no original estar *brother*, a opção foi fazer referência às roseiras como sendo irmãs. A opção foi tomada porque em português “roseira” é feminino. Cf. 5.3.1..

⁶ Em inglês o termo *vein* pode ser usado tanto para “veia” como “veio”. Em português faz-se a diferenciação consoante se esteja a falar de pessoas/animais ou de plantas. Ao ter de optar por um dos termos, dá-se uma perda na ambiguidade do termo que seria, talvez, o que o autor pretendia.

⁷ Tanto o sol como a lua como a palavra vida, surgem no original escritos com letra maiúscula. Como já foi referido, a opção de tradução foi minimizar a utilização das mesmas. Cf. 5.3.5..

⁸ Trata-se de uma planta da família das rosáceas.

⁹ Cf. nota 7.

¹⁰ “As suas asas são cor-de-fogo e o seu corpo é pintado com a cor do fogo” seria uma opção menos rebuscada. No entanto, optou-se pela solução apresentada em 5.3.5..

¹¹ *Ebb away – gradually decrease.* A opção foi o termo “vazar” já que não existe em português um verbo equivalente.

¹² O termo é o mesmo da nota 4. No entanto, optou-se por apenas referir ramo porque “ramo de linda folhagem” era, neste momento demasiado longo e desnecessariamente explicativo.

¹³ *Shoot through – atravessar.* Há, ainda, a expressão *shooting pain* que significa “dor lacinante”. Esta noção de dor é exacerbada pelos termos *fierce* – “violento” e *pang* – “espasmo” do original. Penso que toda a dor e sofrimento do momento em que o espinho toca o coração do rouxinol, estão conseguidos na tradução.

¹⁴ Normalmente o termo *pluck*, “arrancar” está associado a fruta enquanto para as flores se costuma usar “colher”. No entanto, é necessário transmitir que a rosa não foi colhida com a delicadeza habitual, mas sim arrancada sem respeito, sem o respeito que o leitor sabe que lhe é devido. Ao usar “arrancar” deixa-se antever ao leitor que o estudante poderá não ser tão merecedor do sacrifício do rouxinol como se imaginava.

¹⁵ O termo usado no original é *Chamberlain – an officer who managed the household of a monarch or noble*. A sua posição e importância como criado homem seriam actualmente equivalentes à do camareiro real, daí a opção por este termo.

¹⁶ Lógica, filosofia e metafísica. Os termos estavam escritos com maiúsculas. Cf. nota 7.

O AMIGO DEDICADO

Uma manhã o velho rato de água pôs a cabeça fora da toca. Tinha olhos pequenos e vivos, bigodes cinzentos e hirtos e a cauda era como um longo pedaço de borracha preta. Os patinhos nadavam no lago, parecendo um bando de canários amarelos, e a mãe, que era de branco puro com patas realmente vermelhas, tentava ensinar-lhes como ficar¹ de cabeça para baixo dentro de água.

“Nunca estarão na melhor sociedade² a não ser que consigam pôr-se de cabeça para baixo dentro de água,” estava sempre a dizer-lhes e, de vez em quando, lá lhes mostrava como é que se fazia. Mas os patinhos não lhe prestavam atenção. Eram tão novos que não sabiam como é vantajoso estar em sociedade.

“Que crianças desobedientes!” exclamou o rato de água; “merecem mesmo ser afogadas.”

“Nada disso,” respondeu a pata, “todos têm de começar de alguma maneira e os pais nunca são demasiado pacientes.”

“Ah! Eu nada sei sobre os sentimentos dos pais,” disse o rato de água; “Não sou homem de família. É que nunca fui casado, nem tenho intenções de o ser. O amor é muito bom à sua maneira, mas a amizade é muito superior. Na verdade, não conheço nada no mundo que seja mais nobre ou mais raro que uma amizade dedicada.”

“Ora diz³ lá, qual é a tua ideia sobre os deveres de um amigo dedicado?” perguntou um verdilhão⁴ que estava pousado num salgueiro mesmo ali ao pé e tinha ouvido a conversa.

“Sim, é isso mesmo que quero saber,” disse a pata; e afastou-se a nadar até ao fundo do lago, pondo-se de cabeça para baixo dentro de água para dar aos filhos um bom exemplo.

“Que pergunta pateta!” exclamou o rato de água. “Seria de esperar que o meu amigo dedicado me fosse dedicado, é claro.”

“E o que farias em troca?” disse o passarinho, balançando-se num ramo de linda folhagem⁵ e batendo as asas minúsculas.

“Não percebo o que queres dizer,” respondeu o rato de água.

“Deixa-me contar-te uma história,” disse o verdilhão.

“A história é sobre mim?” perguntou o rato de água. “Se for, eu ouço, pois gosto muito de ficção.”

“Aplica-se a ti,” respondeu o verdilhão; voou para baixo e, pousando na margem, contou a história do amigo dedicado.

“Era uma vez,” disse o verdilhão, “um sujeito baixinho e honesto chamado Hans⁶.”

“Era muito especial⁷?” perguntou o rato de água.

“Não,” respondeu o verdilhão, “Acho que em nada ele era especial, a não ser no seu bom coração e na sua cara redonda e castiça. Vivia numa minúscula casa de campo completamente sozinho e trabalhava o dia inteiro no jardim. Em toda a região não havia jardim tão encantador como o seu. Aí cresciam cravinas⁸, cravos-da-Índia⁹, bolsas-de-pastor¹⁰, e espirradeiras¹¹. Havia rosas adamascadas¹² e amarelas, açafão¹³ lilás e dourado, violetas¹⁴ roxas e brancas. Colombinas¹⁵ e cardaminas¹⁶, manjerona¹⁷ e manjerição¹⁸, primaveras¹⁹ e flores-de-lis²⁰, narcisos²¹ e cravos²² floresciam e desabrochavam no tempo próprio ao longo dos meses, flor atrás de flor, para que houvesse sempre coisas bonitas de ver, e agradáveis aromas para cheirar.

“O pequeno Hans tinha muitos amigos, mas o mais dedicado era o moleiro²³, Hugo²⁴. Na verdade, tão dedicado era o moleiro rico ao pequeno Hans, que nunca passava pelo seu jardim sem se debruçar no muro e colher um grande ramo de flores, uma mão cheia de ervas aromáticas, ou encher os bolsos com ameixas e cerejas se fosse a época da fruta.

“‘Os verdadeiros amigos devem ter tudo em comum,’ costumava dizer o moleiro, e o pequeno Hans acenava com a cabeça e sorria, pois sentia-se muito orgulhoso em ter um amigo com ideias tão nobres.

“De facto, às vezes, os vizinhos achavam estranho que o moleiro rico nunca desse nada em troca ao pequeno Hans, mesmo tendo cem sacos de farinha guardados no moinho, seis vacas leiteiras e um grande rebanho de ovelhas; mas Hans nunca deu cabo da cabeça²⁵

a pensar nessas coisas e nada lhe dava mais prazer do que ouvir todas as coisas maravilhosas que o moleiro costumava dizer sobre do altruísmo da verdadeira amizade.

“Então o pequeno Hans continuava a trabalhar²⁶ no seu jardim. Durante a Primavera, o Verão e o Outono era muito feliz, mas quando o Inverno chegava e ele não tinha nem fruta nem flores para levar ao mercado, passava muito frio e fome e frequentemente tinha de ir para a cama sem comer nada a não ser pêras secas e nozes duras. Também no Inverno se sentia extremamente sozinho, já que o moleiro nunca o vinha ver nessa altura.

“‘Não vale a pena ir ver o pequeno Hans enquanto a neve durar,’ dizia o Moleiro à mulher, ‘pois quando as pessoas estão em dificuldades é melhor deixá-las em paz, e não as incomodar com visitas. Pelo menos, esta é a minha ideia de amizade e tenho a certeza que tenho razão. Então vou esperar que chegue a Primavera e depois faço-lhe uma visita²⁷; ele poderá até dar-me uma grande cesta de primulas²⁸ e ficar muito feliz.’

“‘ Não há dúvida que és muito atencioso com os outros,’ respondeu a mulher, enquanto se sentava na sua confortável poltrona junto à lareira²⁹; ‘mesmo muito atencioso. É qualquer coisa³⁰ ouvir-te³¹ falar sobre amizade. Tenho a certeza que nem o próprio abade conseguia dizer coisas tão bonitas como tu, mesmo vivendo numa casa de três andares e usando um anel de ouro no dedo mindinho.’

“‘ Mas nós não podíamos convidar o pequeno Hans a vir cá acima?’ disse o filho mais novo do moleiro. ‘ Se o pobre do Hans está em dificuldades eu dou-lhe metade da minha papa de aveia e mostro-lhe os meus coelhos brancos.’

“‘ Mas que tolo me saístes!’ exclamou o moleiro; ‘realmente não vejo a utilidade de te mandar para a escola. Parece que não aprendes nada. Ora, se o pequeno Hans viesse cá acima e visse a nossa lareira, o nosso jantar saboroso e a nossa grande pipa de vinho tinto, podia ficar invejoso, e a inveja é uma coisa terrível, que corrompe a natureza³² de qualquer um. Eu certamente que não vou deixar que a natureza do Hans se corrompa. Sou o seu melhor amigo, hei-de sempre olhar por ele³³ e certificar-me de que ele não cai em tentação. Além disso, se o Hans cá viesse, podia pedir-me que o deixasse levar farinha fiado, e eu não posso fazer isso. A farinha é uma coisa, a amizade é outra, e não devem ser confundidas. Ora, as palavras soletram-se de maneira diferente e significam coisas muito diferentes. Toda a gente sabe ver isso.’

“ ‘Que bem que tu falas!’ disse a mulher do moleiro, servindo-se um grande copo de cerveja morna; ‘Olha que até me sinto sonolenta. É mesmo como estar na igreja.’

“ ‘Há muito quem proceda bem,’ respondeu o moleiro; ‘mas muito poucos que falem bem, o que mostra que falar é a coisa mais difícil³⁴ mas também a melhor; e olhou severamente para o filho do outro lado da mesa, fazendo-o sentir tão envergonhado que baixou a cabeça e ficou muito vermelho, desatando a chorar para dentro do chá. Porém, ele era tão novo que era preciso desculpá-lo.”

“Isto é o fim da história?” perguntou o rato de água.

“Claro que não,” respondeu o verdilhão, “isto é o princípio.”

“Então estás bastante ultrapassado³⁵,” disse o rato de água. “Hoje em dia qualquer contador de histórias que se preze³⁶ começa pelo fim, depois vai ao princípio e conclui com o meio. Isto é o novo método. Ouvi tudo sobre o assunto no outro dia a um crítico que caminhava à volta do lago com um jovem. Falou do assunto durante muito tempo e decerto devia ter razão, pois tinha lunetas azuis e era careca, e sempre que o jovem fazia algum comentário, ele respondia sempre ‘Hum!’³⁷ Mas, por favor, continua lá com a tua história. Gosto imenso do moleiro. Eu próprio tenho todo o tipo de belos sentimentos, portanto há uma grande afinidade entre nós.”

“Bom,” disse o verdilhão, que agora saltitava ora com uma perna ora com outra, “mal acabou o Inverno e as primulas começaram a abrir as suas estrelas amarelo pálido, o moleiro disse à mulher que iria lá abaixo ver o pequeno Hans.

“ ‘Ora³⁸, que bom coração tu tens!’ exclamou a mulher; ‘estás sempre a pensar nos outros. E lembra-te de levar contigo a cesta grande para as flores.’

“Então o moleiro atou as velas do moinho com uma forte corrente de ferro e desceu a encosta com a cesta no braço.

“ ‘Bom dia, Hans,’ disse o moleiro.

“ ‘Bom dia,’ disse Hans, apoiando-se na sua pá e sorrindo de orelha a orelha.

“ ‘E que tal tens estado todo o Inverno?’ disse o moleiro.

“ ‘ Ora, realmente,’ exclamou o Hans, ‘ é muito simpático da sua³⁹ parte perguntar, muito simpático mesmo. Infelizmente passei um mau bocado⁴⁰, mas agora que chegou a Primavera estou muito feliz e todas as minhas flores estão a ir bem.’

“ ‘ Falávamos muito de ti durante o Inverno, Hans,’ disse o moleiro, ‘ e pensávamos como estarias.’

“ ‘ Foi amável da sua parte,’ disse Hans; ‘ Estava meio com medo que se tivesse esquecido de mim.’

“ ‘ Hans, estou admirado contigo,’ disse o moleiro; ‘ a amizade nunca se esquece. Isso é o que tem de maravilhoso, mas parece-me que infelizmente não percebes a poesia da vida. Já agora⁴¹, que encantadoras estão as tuas prímulas!’

“ ‘ Estão mesmo encantadoras,’ disse Hans, ‘ é muita sorte a minha em ter tantas. Vou levá-las ao mercado e vendê-las à filha do burgomestre⁴², para com o dinheiro, comprar de volta o meu carrinho-de-mão.’

“ ‘ Comprar de volta o teu carrinho-de-mão? Quer dizer que o vendeste? Que coisa mais estúpida de se fazer!’

“ ‘ Bem, na verdade,’ disse Hans, ‘ fui obrigado a isso. Veja bem⁴³, o Inverno foi uma época muito má para mim e eu não tinha dinheiro para comprar pão. Então, primeiro, vendi os botões de prata do meu casaco de domingo, a seguir vendi a minha corrente de prata e depois vendi o meu cachimbo; finalmente, vendi o carrinho-de-mão. Mas agora vou comprar tudo de volta.’

“ ‘ Hans,’ disse o moleiro, “ vou dar-te o meu carrinho-de-mão. Não está em muito bom estado; de facto, um dos lados foi-se e há qualquer coisa avariada⁴⁴ nos raios da roda; mas apesar de tudo eu dou-to. Sei que é muito generoso da minha parte e muitas pessoas me achariam extremamente insensato por me separar dele, mas eu não sou como o resto do mundo. Acho que a generosidade é a essência da amizade e, além disso, eu já tenho um carrinho-de-mão novo. Sim, podes estar descansado, eu dou-te o meu carrinho-de-mão.’

“ ‘ Bem, realmente, é muito generoso da sua parte,’ disse o pequeno Hans, e o seu rosto cómico e redondo brilhou de prazer. ‘ Posso facilmente repará-lo⁴⁵, já que tenho uma tábua de madeira em casa.’

“ ‘Uma tábua de madeira!’ disse o moleiro; ‘ora, é mesmo isso que eu quero para o telhado do meu celeiro. Tem um grande buraco e o milho vai ficar todo húmido se não o tapar. Que sorte teres falado nisso! É mesmo extraordinário como uma boa acção gera sempre outra. Eu dei-te o meu carrinho-de-mão e agora tu vais dar-me a tua tábua. É claro, o carrinho-de-mão vale de longe mais que a tábua, mas a verdadeira amizade nunca repara nessas coisas. Por favor⁴⁶, vai já buscá-la e eu ainda hoje vou deitar mãos ao trabalho no meu celeiro.’

“ ‘Com certeza,’ exclamou o pequeno Hans; e correu para o barracão, arrastando a tábua para fora.

“ ‘Não é uma tábua muito grande,’ disse o moleiro, olhando para ela, ‘e parece-me, infelizmente, que depois de eu consertar o telhado do meu celeiro não sobrá nada para consertares o carrinho-de-mão; mas, é claro, isso não é culpa minha. E agora, como te dei o meu carrinho-de-mão, tenho a certeza que gostarias de me dar algumas flores em troca. Aqui está a cesta, e lembra-te de a encher bem cheia.’

“ ‘Bem cheia?’ disse o pequeno Hans um tanto pesarosamente, pois era realmente uma cesta muito grande, e ele sabia que se a enchesse não sobrariam flores para o mercado; estava muito ansioso por ter de volta os seus botões de prata.

“ ‘Bem, realmente⁴⁷,’ respondeu o moleiro, ‘como te dei o meu carrinho-de-mão, não acho que seja muito pedir-te umas quantas flores. Posso estar enganado, mas seria de imaginar que a amizade, a verdadeira amizade, fosse livre de qualquer tipo de egoísmo.’

“ ‘Meu querido amigo, meu melhor amigo,’ exclamou o pequeno Hans, ‘Sirva-se de todas as flores do meu jardim. Mais depressa quero que me tenha em boa conta que os meus botões de prata⁴⁸, a qualquer hora;’ e correu a colher todas as suas bonitas prímulas para encher a cesta do moleiro.

“ ‘Adeus, pequeno Hans,’ disse o moleiro, ao subir a encosta com a tábua ao ombro e a grande cesta na mão.

“ ‘Adeus,’ disse o pequeno Hans, e começou a cavar por ali fora muito alegremente, tão contente que estava com o carrinho-de-mão.

“No dia seguinte, quando prendia a madresilva⁴⁹ ao alpendre, ouviu a voz do moleiro a chamá-lo da estrada. Saltou da escada e correu jardim abaixo, espreitando por cima do muro.

“Ali estava o moleiro com um grande saco de farinha às costas.

“ ‘ Querido Hans, ’ disse o moleiro, ’ importavas-te de carregar este saco de farinha por mim para o mercado?’

“ ‘ Oh, lamento muito, ’ disse Hans, ’ mas estou mesmo muito ocupado hoje. Tenho as trepadeiras todas para prender, todas as flores para regar, toda a relva para revirar. ’

“ ‘ Ora, realmente, ’ disse o moleiro, ’ acho que, considerando que te vou dar o meu carrinho-de-mão, é muito antipático da tua parte recusar. ’

“ ‘ Oh, não diga isso, ’ exclamou o pequeno Hans, ’ eu não seria antipático por nada deste mundo ’; e correu lá dentro para ir buscar o boné, arrastando-se⁵⁰ com o grande saco aos ombros.

“Estava um dia muito quente, a estrada cheia de poeira e, antes de Hans ter chegado ao marco da sexta milha⁵¹ estava tão cansado que teve de se sentar a descansar. Prosseguiu corajosamente e por fim chegou ao mercado. Depois de lá ter esperado algum tempo, vendeu o saco de farinha por muito bom preço e logo regressou a casa, pois tinha medo que se passasse muito tarde pudesse encontrar ladrões no caminho.

“ ‘ Foi certamente um dia duro, ’ disse o pequeno Hans para si ao ir deitar, ’ mas estou contente por não ter dito que não ao moleiro, pois ele é o meu melhor amigo e, além disso, ele vai dar-me o seu carrinho-de-mão. ’

“Cedo na manhã seguinte o moleiro desceu para ir buscar o dinheiro do seu saco de farinha, mas o pequeno Hans estava tão cansado que ainda estava na cama.

“ ‘ Palavra de honra⁵², ’ disse o Moleiro, ’ és muito preguiçoso. Na verdade, considerando que te vou dar o meu carrinho-de-mão, acho que podias trabalhar mais. A preguiça é um grande pecado e com certeza que não gosto que nenhum dos meus amigos seja preguiçoso ou vagaroso⁵³. Não te importes que te fale com toda a franqueza⁵⁴. É claro que nem me passaria pela cabeça⁵⁵ fazê-lo se não fosse teu amigo. Mas qual é a utilidade da amizade se não se puder dizer exactamente o que se pensa⁵⁶? Qualquer um pode dizer

coisas encantadoras e tentar agradar e lisonjear, mas um verdadeiro amigo diz sempre coisas desagradáveis e não se importa de ferir. De facto, se for realmente um amigo verdadeiro até prefere, pois assim sabe que está a fazer bem.’

“ ‘Peço imensa desculpa,’ disse o pequeno Hans, esfregando os olhos e tirando o barrete de dormir,’ mas eu estava tão cansado que pensei em ficar na cama mais um bocadinho e ouvir os pássaros a cantar. Sabe que trabalho sempre melhor depois de ouvir os pássaros cantar?’

“ ‘Bem, fico contente com isso,’ disse o moleiro, dando uma palmada nas costas do pequeno Hans,’ pois quero que venhas comigo ao moinho mal estejas vestido e me consertes o telhado do celeiro.’

“ O pobre Hans estava ansioso por ir trabalhar no seu jardim, pois as flores já não eram regadas há dois dias, mas não gostava de dizer que não ao moleiro, já que ele era tão seu amigo.

“ ‘Acha que seria antipático da minha parte se eu dissesse que estou ocupado?’ perguntou numa voz envergonhada e tímida.

“ ‘Bem, realmente,’ respondeu o moleiro,’ não acho que te seja pedir muito, considerando que te vou dar o meu carrinho-de-mão; mas é claro que se tu disseres não eu vou e faço eu mesmo.’

“ ‘Oh! De maneira nenhuma,’ exclamou o pequeno Hans e saltou da cama, vestiu-se e foi até ao celeiro.

“Trabalhou lá todo o dia até ao pôr-do-sol, e ao pôr-do-sol o moleiro veio ver como ele se estava a sair.

“Já consertaste o buraco no telhado, pequeno Hans?’ exclamou o moleiro numa voz alegre.

“ ‘Já está bem consertado,’ respondeu o pequeno Hans, descendo a escada.

“ ‘Ah!’ disse o moleiro,’ não há trabalho tão delicioso como o trabalho que se⁵⁷ faz para os outros.’

“ ‘É certamente um grande privilégio ouvi-lo falar,’ respondeu o pequeno Hans, sentando-se, e enxugando a testa, ‘um enorme privilégio. Infelizmente lamento⁵⁸ nunca vir a ter ideias tão bonitas como as que o senhor tem.’

“ ‘Oh! Elas não-de vir,’ disse o moleiro, ‘mas tens de te esforçar mais.’⁵⁹ De momento tens apenas a prática da amizade; um dia terás a teoria também.’

“ ‘Acha realmente que a terei?’ perguntou o pequeno Hans.

“ ‘Não tenho qualquer dúvida,’ respondeu o moleiro, ‘mas agora que consertaste o telhado, é melhor ires para casa e descansar, pois quero que conduzas as minhas ovelhas à montanha amanhã.’

“O pobre pequeno Hans teve medo de dizer algo a isto e cedo na manhã seguinte o moleiro trouxe as ovelhas até à casa de campo e Hans levou-as a caminho da montanha. Demorou o dia todo a lá chegar e voltar; quando chegou estava tão cansado que se pôs a dormir na sua cadeira e não acordou senão quando já era dia claro.

“ ‘Que dia delicioso vou passar no meu jardim,’ disse, e pôs-se logo a trabalhar.

“ Mas de uma maneira ou de outra nunca conseguia tomar conta das suas flores, pois o seu amigo moleiro estava sempre a passar por lá e a mandá-lo⁶⁰ fazer longos recados, ou a pedir-lhe ajuda no moinho. O pequeno Hans às vezes ficava muito aflito, pois tinha medo que as suas flores pensassem que ele as tinha esquecido, mas consolava-se com a ideia de que o moleiro era o seu melhor amigo. ‘Além disso,’ costumava dizer, ‘ele vai dar-me o seu carrinho-de-mão, e isso é um acto de pura generosidade.’

“Então o pequeno Hans continuou a trabalhar para o moleiro e o moleiro dizia todo o tipo de coisas bonitas sobre a amizade, que o Hans anotava⁶¹ num caderno e costumava reler à noite, pois era muito estudioso.

“Ora⁶² aconteceu que uma noite estava o pequeno Hans sentado à lareira quando houve uma pancada sonora na porta. Estava uma noite agreste e o vento soprava e rugia tão terrivelmente à volta da casa que a princípio ele pensou que era apenas a tempestade. Mas houve uma segunda pancada e depois uma terceira, mais sonora que qualquer uma das outras.

“ ‘É algum pobre viajante,’ disse o pequeno Hans consigo próprio, e correu para a porta.

“Lá estava o moleiro com a lanterna numa mão e um grande bastão na outra.

“ ‘Querido pequeno Hans,’ exclamou o moleiro, ‘Estou numa grande aflição. O meu filho mais novo caiu de uma escada, magoou-se e vou chamar o médico. Mas ele mora tão longe e está uma noite tão má, que me ocorreu que seria muito melhor se tu fosses em vez de mim. Tu sabes que te vou dar o meu carrinho-de-mão e, por isso, é mais que justo que faças algo por mim em troca.’

“ ‘Certamente,’ exclamou o pequeno Hans, ‘vejo como um elogio⁶³ o ter vindo ter comigo; vou pôr-me a caminho imediatamente. Mas tem de me emprestar a sua lanterna, pois a noite está tão escura que tenho medo de cair num fosso.’

“ ‘Lamento muito,’ respondeu o moleiro, ‘mas é a minha lanterna nova e seria uma enorme perda para mim se algo lhe acontecesse.’

“ ‘Bem, deixe lá, eu passo sem ela,’ exclamou o pequeno Hans pegando no seu casaco de peles e no seu gorro vermelho quente; atou um cachecol à volta da garganta e pôs-se a caminho.

“Que tempestade medonha! A noite estava tão escura que o pequeno Hans mal conseguia ver e o vento estava tão forte que ele mal se tinha de pé. No entanto, era muito corajoso, e depois de já estar a andar há cerca de três horas, chegou a casa do médico e bateu à porta.

“ ‘Quem é?’ exclamou o médico, pondo a cabeça de fora da janela do quarto.

“ ‘O pequeno Hans, doutor.’

“ ‘Que queres, Hans?’

“ ‘O filho do moleiro caiu duma escada, e magoou-se, e o moleiro quer que senhor venha imediatamente.’

“ ‘Está bem!’ disse o médico; mandou vir o cavalo, as botas altas e a lanterna, e desceu as escadas, cavalgando depois em direcção à casa do moleiro, com o pequeno Hans a arrastar-se atrás dele.

“Mas a tempestade ficou cada vez pior, a chuva caía a cântaros, e o pequeno Hans não conseguia ver por onde ia, nem acompanhar o cavalo. Por fim perdeu-se e vagueou pela charneca, que era um sítio muito perigoso, cheio de buracos fundos; e aí se afogou o pobre pequeno Hans. No dia seguinte uns cabreiros encontraram⁶⁴ o seu corpo a flutuar numa grande poça de água e trouxeram-no para a casa de campo.

“Toda a gente foi ao funeral do pequeno Hans, pois ele era muito conhecido, e o moleiro era quem mais se lamentava.

“‘ Como eu era o seu melhor amigo,’ disse o moleiro, ‘ é mais do que justo que eu tenha o melhor lugar’; então pôs-se na frente do cortejo, num longo sobretudo preto; de vez em quando enxugava os olhos com um grande lenço de bolso.

“‘ O Hans é certamente uma grande perda para todos nós,’ disse o ferreiro, quando acabou o funeral e todos estavam confortavelmente sentados na estalagem, a beber vinho quente e a comer bolos.

“‘ Uma grande perda para mim, pelo menos,’ respondeu o moleiro; ‘ora, era como se já lhe tivesse dado⁶⁵ o meu carrinho-de-mão, e agora não sei mesmo o que fazer dele. Só me está a estorvar⁶⁶ em casa e em tão mau estado que ninguém daria nada por ele se o vendesse. Vou é tratar de não voltar a dar mais nada. Sofre-se sempre por se ser generoso.’

“Então?” disse o rato de água, após uma longa pausa.

“Bem, foi o fim,” disse o verdilhão.

“Mas o que aconteceu ao moleiro?” perguntou o rato de água.

“Oh! Não sei mesmo,” retorquiu o verdilhão; “e decerto não quero saber.”

“É bastante evidente que não há compaixão na tua natureza,” disse o rato de água.

“Receio⁶⁷ que não estejas bem a ver a moral da história,” observou o verdilhão.

“A quê?” gritou o rato de água.

“A moral.”

“Queres dizer que a história tem uma moral?”

“Certamente,” disse o verdilhão.

“Ora, essa,” disse o rato de água, de uma maneira zangada, “Acho que me devias ter dito isso antes de começares. Se o tivesses feito, certamente não te teria ouvido; de facto, ter-te-ia dito “Hum!”⁶⁸”, como o crítico. Mas digo-to agora”; então gritou “Hum!” a plenos pulmões, deu uma sacudidela com a cauda e regressou à toca.

“E que tal achas o rato de água?” perguntou a pata, que veio a chapinhar alguns minutos depois. “Ele tem coisas muito boas, eu tenho sentimentos de mãe e nunca consigo olhar para um solteirão inveterado sem que as lágrimas me venham aos olhos.”

“Receio⁶⁹ tê-lo irritado,” respondeu o verdilhão. “A verdade é que lhe contei uma história com uma moral.”

“Ah! isso é sempre uma coisa muito perigosa de se fazer,” disse a pata.

E eu concordo plenamente com ela.

¹ *Stand on their heads*. O facto de o verbo *stand* implicar normalmente o contacto dos pés com o chão, este movimento revelou-se difícil de transmitir.

² A expressão usada em inglês *to be in the best society* está directamente relacionada com conceitos de boas maneiras e da forma correcta de se estar em sociedade.

³ Formas de tratamento. Não existe nenhum grau de hierarquia entre estes animais pelo que se tratam por “tu”. Cf. 5.3.2.

⁴ Este pequeno pássaro, com o nome científico de *carduelis chloris* é muitas vezes erradamente traduzido por “pintarroxo” Ambos os pássaros pertencem aos *carduelis* mas o pintarroxo é um *carduelis cannabina*.

⁵ Trata-se do mesmo termo usado no conto “O Rouxinol e a Rosa”. Cf. nota 4 efectuada em “O Rouxinol e a Rosa”.

⁶ Como foi referido em 5.3.3. a primeira opção de tradução do nome *Hans* foi “João” por uma questão de adaptação do conto à tradição da literatura infantil em língua portuguesa. Para o leitor português, o nome original *Hans*, nada significa enquanto com “João” se mantém um nome curto e que está associado a alguns contos infantis como por exemplo *João e o pé de feijão*, *João pateta*, *João que chora*, *João que ri* entre outros. O nome João está, nestes casos normalmente associado a um personagem simplório, inocente, de coração puro que é facilmente enganado, tal como aqui a personagem *Hans*. No entanto, foi intenção de Wilde recorrer a um nome estrangeiro, pelo que *Hans* foi mantido na tradução.

⁷ Apesar de o termo mais directo para a tradução de *distinguished* ser “distinto”, achou-se que a palavra que melhor traduzia o que o rato de água queria saber era “especial”.

⁸ Nome científico *dianthus barbatus*.

⁹ Nome científico *caryophyllus aromaticus*.

¹⁰ Nome científico *capsella bursa-pastoris*.

¹¹ Nome científico *achillea ptarmica*.

¹² Nome científico *rosa damascena*.

¹³ Nome científico *crocus sativus* L..

¹⁴ Nome científico *violaceae*.

¹⁵ Nome científico *aquilegia vulgaris* L..

¹⁶ Nome científico *cardamine pratensis*.

¹⁷ Nome científico *origanum majerona*.

¹⁸ Nome científico *clinopodium vulgare*.

¹⁹ Nome científico *primula veris*.

²⁰ Nome científico *lilium*.

²¹ Nome científico *narcissus pseudonacissus*.

²² Nome científico *dianthus caryophyllus*.

²³ Como se explica em 5.3.5. apesar de Wilde recorrer com frequência às letras maiúsculas, por uma questão do uso actual que delas se faz, optou-se por trocá-las por minúsculas sempre que possível.

²⁴ O nome do moleiro *Hugh* foi adaptado para o português “Hugo”, uma vez que os motivos expostos em 5.3.3. e na nota 6 não se aplicam a esta personagem.

²⁵ *To trouble one’s head about* é um idioma cuja correspondência em português seria “dar cabo da cabeça” ou “matar a cabeça”. Achou-se que a primeira opção tem mais incidência na língua portuguesa e daí ser essa a escolha.

²⁶ O idioma *work away* significa que se trabalha de uma forma contínua e esforçada. Por falta de um termo que transmitisse essa mesma noção, optou-se por demonstrar a continuidade do trabalho.

²⁷ *To pay a visit* é uma expressão cuja equivalente em português é “fazer uma visita”.

²⁸ Nome científico *primula vulgaris*.

²⁹ O texto original clarifica que na lareira arde madeira pinho, *pinewood fire*. A tradução em português passaria por dizer “junto à lareira onde ardia um fogo de pinho” ficando desnecessariamente longa.

³⁰ A expressão *to be quite a treat* encontra equivalência no “é qualquer coisa” aqui utilizado.

³¹ Forma de tratamento. Cf. 5.3.3.

³² Expressão *to spoil one’s nature*, não tem equivalente em português. Optou-se por uma semelhante ainda que com uma utilização muito menos marcada em português.

³³ *To watch over*, no original. *Phrasal Verb*.

³⁴ Manter a estrutura original da frase faria com que em português soasse estranha. “é a coisa muito mais difícil das duas”. Como se referiu em 5.3.5. Apesar de Wilde recorrer com alguma frequência a estruturas diferentes, na tradução elas podem nem sempre funcionar.

³⁵ A expressão *to be behind the age* significa que não se consegue acompanhar os tempos modernos. A tradução portuguesa consegue exprimir esse significado, ainda que a forma não seja parecida.

³⁶ A opção de incluir esta expressão tão usada no português serve para aproximar o texto à língua portuguesa e para que pareça menos uma tradução.

³⁷ Cf. 5.3.5., as interjeições nem sempre são suficientemente claras quanto ao que querem transmitir. “Hum!” é aqui utilizado para demonstrar impaciência.

³⁸ O *why* do original não tem valor de pronome interrogativo mas é, sim, uma marca de oralidade.

³⁹ Formas de tratamento. Dos três contos trabalhados, esta é a única situação em que uma personagem trata outra por você. Hans usa tanto para o moleiro como para o médico um tratamento mais diferencial. Cf. 5.3.3.

⁴⁰ A expressão original é *to have a hard time* cuja equivalência em português é “passar um mau bocado”

⁴¹ A expressão original *by-the-bye*, indica espontaneidade. Tradicionalmente colocada no fim da frase em inglês, em português é normalmente colocada no início.

⁴² A figura do burgomestre está associada à figura do magistrado principal em alguns países. Não é o caso de Portugal, pelo que uma nota de tradução ajudaria a enquadrar o leitor.

⁴³ O *you see* do original é uma marca de oralidade no discurso, sugerindo ao interlocutor que se vai explicar algo e que por isso a sua atenção é necessária. A equivalência aqui usada é a mais comum quando é esse o efeito que se pretende.

⁴⁴ A expressão *to be something wrong with* equivale ao “há qualquer coisa de errado com”, neste caso como se trata de um objecto que envolve algum conhecimento de manutenção, optou-se pelo “estar qualquer coisa avariada”.

⁴⁵ A expressão original é *put something in repair* cuja equivalência mais próxima é a que aqui se apresenta.

⁴⁶ Forma de cortesia antiga *pray*, não se trata de convidar à oração. Em português podia ter-se utilizado “por obséquio” para conferir ao texto algum distanciamento de época. Mas essa opção seria também pomposa demais para as personagens em questão.

⁴⁷ Mais uma marca de oralidade que serve para mostrar o descontentamento do moleiro.

⁴⁸ A estrutura usada no texto original é muito frequente em inglês pelo que se optou por usar uma estrutura que apresentasse, em português, essa regularidade.

⁴⁹ Nome científico *lonícera*.

⁵⁰ *To trudge off* no original.

⁵¹ Manteve-se a medida em milhas pois uma conversão exacta daria 9.656064 km.

⁵² Nova marca de oralidade que serve para mostrar o descontentamento do moleiro.

⁵³ Os termos ingleses usados foram *idle* e *sluggish*. Que são termos muito próximos em significado. A tradução de *idle* fica condicionada à tradução de *idleness* na linha anterior. Teve, depois, de se encontrar, de entre as opções de tradução de *sluggish* uma que pudesse ao mesmo tempo dar uma sensação de arrastar como há no termo inglês e um significado próximo de *idle*.

⁵⁴ A contração *you must not mind my ...+ing* é usada em inglês com relativa frequência, não havendo na língua portuguesa nada que se lhe assemelhe. O significado é transmitido mas a forma não.

⁵⁵ Por sua vez *dream of doing something*, também muito usado em inglês tem equivalência na expressão portuguesa “passar pela cabeça”.

⁵⁶ A construção apresentada em português é exemplificativa do que se diz em 5.3.4. quanto à questão pronominal. Neste caso optou-se pelo uso do pronome *se* impessoal.

⁵⁷ Mais uma vez se recorre a uma construção com o pronome *se* impessoal, por equivalência ao *one* inglês. Cf. 5.3.4.

⁵⁸ *Afraid* aqui faz parte da expressão *to be afraid*, não no sentido de se ter medo, mas sim como constatação e lamento de um determinado factor.

⁵⁹ A expressão *to take pains to* significa “esforçar-se seriamente por”. A expressão “envidar esforços” é suficientemente usada na língua portuguesa para poder ser dita pelo moleiro.

⁶⁰ *Send off* no original. *Phrasal Verb*.

⁶¹ *Take down* no original. *Phrasal Verb*.

⁶² Marca de oralidade, indicando ao leitor/ouvinte que se irá dar uma mudança no rumo dos acontecimentos.

⁶³ *To take something as a compliment* é uma expressão que não encontra uma expressão correspondente em português. O mais aproximado será “ver como um elogio”.

⁶⁴ A utilização da voz passiva é muito frequente em inglês, não o sendo tanto na língua portuguesa. Como em outras situações já referidas, optou-se pela forma mais natural ao português para minimizar a sensação de estranheza.

⁶⁵ *I had as good as + past participle*. Esta construção corresponde à portuguesa “era como se já”.

⁶⁶ A expressão *To be in someone’s way* pode ser literal, algo bloqueia o caminho a alguém, ou pode ser em sentido figurado, algo que causa aborrecimentos, dissabores porque estorva. Daí ter sido essa a expressão utilizada.

⁶⁷ Cf. nota 58.

⁶⁸ Cf. 5.3.5. sobre as interjeições, assim como nota 37.

⁶⁹ Cf. nota 58.

6. CONCLUSÃO E CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho surgiu da curiosidade de uma criança. Há muito tempo atrás, por uma história lida e depois rasgada, um irmão mais novo com uma predilecção especial pela destruição de livros fez com a história ficasse perdida. Os anos passaram, a história ficou adormecida e novas histórias surgiram. Abriu-se um mundo de livros, fantasia, sonho proporcionando um refúgio para as atribulações da vida real. Passados muitos anos, a criança torna-se mulher e mãe e lembra-se da história rasgada e pensa que seria uma boa história para contar aos filhos. Para surpresa sua descobre que a andorinha e o príncipe eram parte de uma colectânea de contos de Oscar Wilde e perguntou-se como seria possível não saber que um escritor tão famoso havia escrito para crianças.

A tradução permite ao leitor conhecer novos mundos que de outra forma lhes estariam vedados e os contos que se ouvem na infância dificilmente são esquecidos. Na realidade, eles ficam adormecidos, como a Bela na torre, à espera do momento certo para despertarem. É curioso como histórias que fazem parte do imaginário infantil se mantêm e transmitem de geração em geração. É raro encontrar-se uma criança que nunca tenha ouvido falar do Capuchinho Vermelho, a Casinha de Chocolate ou do Flautista de Hamelin e continua-se a usar a história do Pedro e do Lobo para advertir as crianças para não serem mentirosas. Não poderão considerar-se os contos de Wilde como fazendo parte desta categoria? São como os outros, não se perdem. Podem estar menos acessíveis, mas cabe às editoras, aos académicos, aos professores e educadores em geral, bem como aos leitores não deixar morrer em vão a andorinha, o rouxinol e o pequeno Hans. Eles tinham algo a dizer e continuam a tê-lo. A sua qualidade literária, a capacidade de apelar ao imaginário colectivo fê-los chegar aos dias de hoje. Richard Ellmann afirmou que “de entre os leitores identificados com a década de 1890, Wilde é o único que toda a gente ainda lê” (Ellmann 1984:xv, tradução minha), se todos o lêem, então porque não lê-lo todo? Como já se referiu, o século XIX foi marcante no surgimento da literatura infantil num sentido não só didáctico mas também lúdico, característica extensível a outras áreas e, como sugere Ruddick, a “eflorescência de ficção fantástica que surgiu do antro do *fin-de-siècle*

demonstrou ser de um lote híbrido surpreendentemente robusto, produzindo linhagens que ainda hoje permanecem vigorosas e férteis” (Ruddick 2007:205, tradução minha).

A necessidade de proteger uma criança está tão presente hoje como no século XIX, altura em que os irmãos Grimm e outros autores acharam necessário reajustar o conteúdo dos seus contos para que pudessem ser lidos pelos mais jovens. Apesar de nos dias de hoje também se perceber essa tendência: as histórias são ligeiramente alteradas ou suavizadas, paralelamente assiste-se a uma violência excessiva, muitas vezes gratuita, na ficção para crianças e jovens, sobretudo ao nível da televisão e do cinema. Alguns crêem que as crianças são muito diferentes actualmente daquilo que eram no passado altura em que seriam mais inocentes e menos rebeldes. Outros como Thomas dizem que as diferenças não estão nas crianças e que

uma vez que o desenvolvimento da mente e corpo da criança é essencialmente uma constante biológica, não é de surpreender que devem existir grandes semelhanças nos pontos de vista das crianças do início da Inglaterra moderna e nos seus pontos de vista nos dias de hoje, apesar de a atitude dos adultos em relação às crianças ter mudado tanto.

(Thomas 1989:70, tradução minha)

No caso dos contos de Wilde, parece que as histórias foram retalhadas ao serem separadas. Em alguns casos os contos são seleccionados para uma idade em especial, como por exemplo para crianças a partir dos 10 anos, mas no geral das traduções existentes parece prevalecer o gosto do tradutor, do editor ou então as exigências do mercado. Não parece haver o cuidado de traduzir separadamente *The Happy Prince and Other Tales* e *A House of Pomegranates*, e dar a conhecer os textos de literatura infantil de Wilde na ordem e formato por si definidos.

Para tentar perceber qual a importância dada a Oscar Wilde na vertente dos contos, contactaram-se 70 editoras nacionais questionando se já tinham editado *O Príncipe Feliz e Outros Contos* ou *Uma Casa de Romãs*. Apesar dos esforços de contacto houve 40 editoras que não responderam em tempo útil e cujos dados não puderam, por isso, ser incluídos neste estudo. Das restantes editoras 28 dizem não ter nenhuma das colectâneas ou contos individuais editados. Uma editora tem dois contos, “O Amigo Dedicado” e “O Menino Estrela” incluídos em colectâneas de livros escolares. Uma outra é responsável pela distribuição das obras completas de Wilde numa edição brasileira em dois volumes.

Os resultados, a julgar pelas prateleiras das livrarias, não podiam estar totalmente correctos. Pesquisou-se a base de dados da Biblioteca Nacional e contactaram-se algumas das livrarias mais fortes do momento, tendo-se descoberto cerca de 40 obras com contos exclusivamente de Wilde, traduzidas para português. Trata-se na maioria de pequenos livros com apenas um ou dois contos. Apenas por uma vez aparece a tradução de *Uma Casa de Romãs*, em 1923. Em boa parte, os tradutores destas obras repetem-se, podendo às vezes tratar-se de reedições de algumas traduções e não traduções novas. Apresentam-se de seguida algumas considerações sobre este assunto.

Pela análise dos dados apresentados pela Biblioteca Nacional conclui-se que a tradução mais antiga de que há registo data de 1921 e é de Almeida Paiva, que também traduz em 1923 *Uma Casa de Romãs*.

Em 1939 surge nova tradução de uma colectânea intitulada *O Príncipe Feliz* por Lobo Vilela. O tradutor reaparece como tradutor de dois contos publicados individualmente, *O Amigo Dedicado* e *O Príncipe Feliz*, ambos de 1966.

Ersílio Cardoso é o tradutor de *Contos* em 1943 na editora Gleba. O nome do tradutor surge novamente em 1984 na editora Europa América desta vez com o título *O Rouxinol e a Rosa* que é, na realidade, a junção de *O Príncipe Feliz e Outros Contos* e *Uma Casa de Romãs*. Volta a ser tradutor da Europa-América em 1996 com o título *O Príncipe Feliz*. Em 2005 a editora Nova Veja lança *O Gigante Egoísta seguido de O Príncipe Feliz* também de sua tradução. Em 2009 surge o mesmo título na mesma editora com ilustrações de Fátima Afonso, mas sem referência ao tradutor que poderá ser novamente Ersílio Cardoso.

Na década de 60, o poeta Cabral do Nascimento (1897-1978) traduz para a Portugalá *Contos de Oscar Wilde*. Em 2001, a Relógio de Água recupera a sua tradução e publica-a com o nome *Contos*. Este livro é recomendado pelo Plano Nacional de Leitura (Programa Ler+) para o 6º ano para a leitura orientada em sala de aula.

Durante a década de 90 e início do século XXI surgem algumas traduções, e adaptações por tradutores diversos que tendem a repetir-se, em alguns casos, em editoras diferentes em anos diferentes. Mais do que a tradução de compilações trata-se de publicações individuais de contos.

Não está a ser posta em causa a qualidade das traduções mencionadas, apenas se conclui que algumas das utilizadas recentemente, são na verdade “reciclagens” e impõe-se uma abordagem renovada, sob a perspectiva da tradução literária. Foi isto que se fez na tradução dos contos aqui apresentada, esperando-se que tenha suscitado vontade de ler, reler e dar a ler ou então ler em conjunto com crianças. Porque os contos são para crianças dos 8 aos 80 e dentro de um leitor adulto, existe ainda a criança disposta a sonhar.

Espera-se ainda poder relembrar aos editores a importância da qualidade das traduções publicadas e sensibilizar para a necessidade de um conhecimento alargado sobre a obra que se está a traduzir. Faz parte do trabalho preparatório que irá melhorar o texto final enquanto tradução. Falou-se no capítulo 5 que alguns leitores consideram a tradução como um texto menor que deve ser rejeitado. É preciso desmistificar esta opinião e provar que tal não é verdade.

Fica deste trabalho a sensação de uma missão semi-cumprida. De tanto que se estudou e tanto que aqui se gostaria de escrever. De como seria interessante fazer um comparativo entre diferentes traduções num dado período de tempo. De todas as interligações que é possível fazer articulando a literatura “infantil” com a literatura “adulta”. De alguns pontos menos conseguidos, que apesar de não serem cómodos são factores de aprendizagem e importantes para melhorar desempenhos futuros.

Se para o leitor ficou a vontade de ler mais, para a tradutora fica a vontade de saber mais sobre este autor e sobre tantas outras obras de literatura infantil com que se deparou na elaboração deste trabalho. Fica, acima de tudo, a vontade de continuar a traduzir literatura. No contacto com as editoras foi demonstrado interesse em conhecer esta dissertação e as traduções aqui apresentadas, abrindo-se talvez desta forma uma porta para novos desafios.

Como disse Picasso (1881-1973) “Tudo o que podes imaginar é real”.

BIBLIOGRAFIA SELECCIONADA

Num trabalho como este a escolha da bibliografia não é tarefa fácil. Wilde é um autor que tem sido muito estudado e foi possível encontrar ensaios que datam de 2008 reafirmando o interesse actual pelo escritor. Esta dissertação contém tanto uma parte prática como uma parte teórica que tem como um dos seus objectivos apoiar a teoria de que para traduzir bem um texto literário tem de se ter uma perspectiva alargada tanto do autor a traduzir como do período onde este se enquadra. Procuraram-se obras mais abrangentes sobre temáticas sociais e sobre o autor. Destas obras mais abrangentes passou-se para as que mais focavam os assuntos que se pretendia tratar e a partir das leituras iniciais foi feita uma ramificação com os textos que iam sendo citados ou recomendados, que por sua vez citavam ou recomendavam outros. A certa altura fui confrontada com a crescente dimensão do processo, com a dificuldade que em ter tempo para ler tudo o que gostaria de ter lido. Ficou uma réstia de dúvida. Haveria alguma obra importante que não foi lida, que não foi mencionada? Fica, sem dúvida, a vontade de investigar mais.

Gostaria de salientar que nesta bibliografia só foram referidas as colectâneas de ensaios e que durante o texto foram mencionadas citações de certos ensaios em particular. Quando isto aconteceu fez-se uma nota a indicar o nome do autor, do ensaio, identificando também a colectânea em que está inserido.

- Avery, Gillian e Julia Briggs (eds.). *Children and Their Books*. Oxford:Claredon Press, 1989.
- Baker, Mona. *In Other Words: a Coursebook on Translation*. Londres: Routledge, 1992.
- Barbudo, Maria Isabel. "Esteticismo". *E-Dicionário de Termos Literários*. Coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9. <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl>>.14-11-2009.
- . "Dandismo". *E-Dicionário de Termos Literários*. Coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9. <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl>>.14-11-2009.
- Bassnett, Susan. *Estudos De Tradução*. Trad. Figueiredo, Vivina de Campos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- . *Translation Studies*. Nova Iorque: Routledge, 2002.
- Becchi, Egle e Dominique Julia (eds.). *Histoire De L'enfance En Occident. Du XVIIIe Siècle À Nos Jours*. Paris: Seuil, 1998. 2 vols.
- Bessa-Luís, Agustina. "O Chapelinho Vermelho". *XVII Encontro de Literatura para Crianças*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.
- Booth, William. *In Darkest England and the Way Out*. Londres: The Salvation Army, 1890.
- Brown, Sarah. *The History of European Fairy Tales*. Hong Kong: MacMillan, 1992.
- Cabral, Eunice. "Nihilismo". *E-Dicionário de Termos Literários*. Coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9. <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl>>.14-11-2009.
- Chadwick, Charles. *Symbolism. The Critical Idiom*. Ed. John D. Jump. 31 vols.. Norfolk: Methuen & Co Ltd, 1971, vol.16.
- Chevalier, Jean e Alain Gheerbrandt. Introduction. *Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. **Por** Chevalier. Ed. Robert Laffont. Paris: Bouquins, 1982.

- Conrad, Peter. *The Everyman History of English Literature*. Londres: J. M. Dent & Sons, 1985.
- Cornell, Kenneth. *The Symbolist Movement*. New Haven: Yale University Press, 1951.
- Crowther, Jonathan (ed.). *Oxford Guide to British and American Culture*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Cunha, Celso e Lindley Cintra. *Nova Gramática Do Português Contemporâneo*. Lisboa: Edições João Sá da Costa, Lda., 1984.
- De Man, Paul. "A Retórica da Temporalidade" in *O Ponto de Vista da Cegueira. Ensaios sobre a Retórica da Crítica Contemporânea*. Trad. Tamen, Miguel. Lisboa: Angelus Novus & Cotovia.1999:208-250.
- . "The Rhetoric of Temporality" in *Blindness and Insight, Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Vol. 7. Theory and History of Literature. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983. 187-228.
- DeLaura, David J. (ed.). *Victorian Prose. A Guide to Research*. Nova Iorque: The Modern Language Association of America, 1973.
- Downing, Angela e Philip Locke. *A University Course in English Grammar*. Londres: Routledge, 2002.
- Ellmann, Richard. *Oscar Wilde*. Nova Iorque: Vintage, 1984.
- Guimarães, Fernando. "Simbolismo". *E-Dicionário de Termos Literários*. Coord. de Carlos Ceia. ISBN: 989-20-0088-9<<http://www.fcsh.unl.pt/edtl>>. 14-11-2009.
- Hennock, E. P. "Poverty and Social Theory in England: The Experience of the Eighteen-Eighties". *Social History*. Vol. 1. Nº 1 (jan.,1976): 67-91.
- Holland, Vyvyan. *Son of Oscar Wilde*. Londres: Rupert Hart-Davis, 1954.

- Howarth, Glennys e Oliver Leaman (eds.). *Enciclopédia da Morte e da Arte de Morrer*. Trad. 100 Folhas. Rio de Mouro: Círculo de Leitores, 2004.
- Hunt, Peter (ed.). *Literature for Children. Contemporary Criticism*. Londres: Routledge, 1992.
- Huysmans, Joris-Karl. *Against Nature*. Trad. Mauldon, Margaret. Oxford World's Classics. Ed. Nicholas White. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Ideias, José António Costa. "Decadentismo". *E-Dicionário de Termos Literários*. Coord. de Carlos Ceia. ISBN: 989-20-0088-9<<http://www.fcsh.unl.pt/edtl>>. 14-11-2009.
- Jackson, Holbrook. *The Eighteen Nineties: A Review of Art and Ideas at the Close of Thye Nineteenth Century*. Londres: Grant Richards Ltd, 1922.
- Kilmer, Joyce. Recensão crítica de *The Eighteen Nineties*. *The New York Times* (28 jun. 1914).
- Lerner, Laurence (ed.). *The Victorians*. Londres: Methuen & Co. Ltd., 1978.
- Mangel, Alberto. *A Room Full of Toys. The Magical Characters of Childhood*. Londres: Thames & Hudson Ltd., 2006.
- Marsh, Sarah. "Twice Upon a Time: The Importance of Rereading 'The Devoted Friend' ". *Children's Literature*. Vol. 36 (2008): 72-87.
- Marshall, Gail (ed.). *The Cambridge Companion to the Fin De Siècle*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Mateus, M^a Helena Mira et al. *Gramática Da Língua Portuguesa*. 7^a ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2003.
- Mearns, Andrew. *The Bitter Cry of Outcast London: An Inquiry into the Condition of the Abject Poor*. Londres: James Clarke & CO., 1883.

- Oittinen, Riitta. *Translating for Children*. Nova Iorque: Garland Publishing, Inc., 2000.
- Pater, Walter. *The Renaissance*. Ed. Adam Phillips. Oxford: Oxford University Press, 1986.
- . *Essays on Literature and Art*. Ed. Jennifer Uglow. Londres: J. M. Dent & Sons Ltd., 1973.
- Pease, Allison. "Aestheticism and Aesthetic Theory". *Palgrave Advances in Oscar Wilde Studies*. Ed. Frederick S. Roden. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2004. 96 -118.
- Peters, Robert L.. "Towards an 'Un-Definition' of Decadent as Applied to British Literature of the Nineteenth Century". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 18. Nº 2 (dez., 1959): 258-264.
- Pierrot, Jean. *L'imaginaire Décadent (1880-1900)*. Paris: Presses Universitaires de France, 1977.
- Pires, Maria João. "Symbolism or Decadence?". *Estudos*. Nº 1 (nº único, 2001): 69-76.
- Raby, Peter (ed.). *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Roberts, David. "How cruel was the Victorian Poor Law?". *The Historical Journal*. Vol. 6. Nº 1 (1963): 97-107.
- Ryals, Clyde de L.. "Towards a Definition of Decadent as applied to British Literature of the Nineteenth Century". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 17. Nº 1 (set., 1958): 85-92.
- Sanders, Andrew. *The Short Oxford History of English Literature*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- Sandulesu, C. George (ed.). *Rediscovering Oscar Wilde*. Buckinghamshire: Colin Smythe Limited, 1994.

- Savater, Fernando. *Childhood Regained*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1982.
- Sloan, John. *Oscar Wilde*. Ed. Patricia Ingham. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- Stead, W. T. "Can We Save the Children". *The Pall Mall Gazette*. (out., 1888).
- . "The Maiden Tribute of Modern Babylon". *The Pall Mall Gazette*. (jul., 1885).
- . "Outcast London – where to begin?". *The Pall Mall Gazette*. (out., 1883).
- Strauss, Walter A.. Recensão crítica de *L'imaginaire Décadent (1880-1900)*. Trad. Coltman, Derek. *Substance*. Vol. 13. Nº 3 (44-45), 1984:146-149.
- Symons, Arthur. "The Decadent Movement in Literature". *Harper's New Monthly Magazine*. Novembro. 1893: 858-69.
- . *The Symbolist Movement in Literature*. Nova Iorque: E. P. Dutton & Company, 1919.
- Tucker, Herbert F. (ed.). *A Companion to Victorian Literature and Culture*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 1999.
- Tucker, Nicholas. *The Child and the Book*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- Vasconcelos, Filomena. *Imagens de Coerência Precária*. Porto: Campo das Letras, 2004.
- Vaz de Carvalho, M^a Amália et al.. *Contos de Sempre*. Porto: Porto Editora, 2004.
- Venuti, Lawrence (ed.). *The Translation Studies Reader*. Nova Iorque: Routledge, 2000.
- Ward, A. C. *História da Literatura Inglesa*. Trad. Fernandes, Rogério. *História Ilustrada Das Grandes Literaturas*. VI vols: Editorial Estúdios Cor, Lda, 1959, vol. VI.
- Wilde, Oscar. *Complete Fairy Tales of Oscar Wilde*. Nova Iorque: New American Library, 2008.
- . *Essays and Lectures*. Rockville: Arc Manor, 2008
- . *The Complete Fairy Tales of Oscar Wilde*. Winnetka: Norilana Books, 2007.
- . *Stories for Children*. Londres: Hodder Children's Books, 2006.

- . *De Profundis, the Ballad of Reading Gaol & Other Writings*. Ware: Wordsworth Editions, 1999.
- . *The Collected Works of Oscar Wilde*. Ware: Wordsworth Editions, 1997.
- . *Complete Short Fiction*. Ed. Ian Small. Londres: Penguin Books, 1994.
- . *The Happy Prince and Other Stories*. Londres: Penguin Popular Classics, 1994.
- . *The Letters of Oscar Wilde*. Ed. Rupert Hart-Davis. Londres: Rupert Hart-Davis Ltd, 1962.
- . *The Happy Prince and Other Tales*. Boston: Roberts Brothers, 1894.
- Wood, Naomi. "Creating the Sensual Child: Paterian Aesthetics, Pederasty, and Oscar Wilde's Fairy Tales." *Marvel & Tales*. Vol. 16. Nº 2 (2002): 156-70.
- Yeats, William Butler. *Essays and Introduction*. Londres: MacMillan, 1971.
- Zipes, Jack (ed.). *Children's Literature and Culture*. 13 Vol. Nova Iorque: Garland Publishing, Inc., 2000, vol 11.

