

ARTIGO

A TRADUÇÃO CONDICIONADA PELO HORIZONTE DE EXPECTATIVAS: O CASO DA PEÇA *AN IDEAL HUSBAND*, DE OSCAR WILDE

Thaís Marques Soranzo

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Brasil

thais.soranzo@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v2i1>

RESUMO: A falácia de que o texto literário apresenta um valor único e estável está sendo há muito tempo problematizada. Logo, se o leitor tem participação fundamental na construção do sentido de um texto, então seu papel será igualmente importante no processo tradutório. Partindo dos pressupostos da Estética da Recepção de Hans Robert Jaus (1994) e do conceito de “reciprocidade dialética” de George Steiner (2005), o presente artigo propõe evidenciar como o horizonte de expectativas do público-alvo de uma tradução é determinante tanto em opções tradutórias quanto na sobrevivência de um texto literário. Como objeto de estudo, serão analisadas duas traduções brasileiras (Marina Guaspari, 1949; Doris Goettens, 2011) da peça *An Ideal Husband* (1895), de Oscar Wilde.

Palavras-chave: *Tradução, horizonte de expectativas, An Ideal Husband, Marina Guaspari, Doris Goettens.*

TRANSLATION CONDITIONED ON THE HORIZON OF EXPECTATIONS: OSCAR WILDE'S *AN IDEAL HUSBAND*

ABSTRACT: The fallacy that a literary text has a unique and stable value has been contested for a long time. Therefore, if the reader is essential to creating the meaning of a text, his role is equally important to translation processes. Via Hans Robert Jaus' Reception Theory (1994) and George Steiner's concept of “dialectic reciprocity” (2005), this article aims to elucidate how the audience's horizon of expectations of a translated text determines its translation methods as well as the survival of a literary text. The object of study will be two Brazilian translations (Marina Guaspari, 1949; Doris Goettens, 2011) of the play *An Ideal Husband* (1895), by Oscar Wilde.

Keywords: *Translation, horizon of expectations, An Ideal Husband, Marina Guaspari, Doris Goettens.*

Introdução

A partir de um levantamento feito a respeito da imagem de Oscar Wilde na Inglaterra do século XX, Gentil de Faria constatou, em *A presença de Oscar Wilde na “Belle Époque” Literária Brasileira*, que o escritor mal era mencionado nos estudos críticos mais importantes da época. Ele cita, por exemplo, o caso do historiador e crítico George Saintsbury que não faz qualquer referência a Wilde em seu livro sobre a literatura europeia do final do século XIX, *The Later Nineteenth Century* (1907). Segundo Faria (1988, p.22), era como se o autor irlandês nem sequer houvesse existido para Saintsbury.

Situação completamente diversa, no entanto, se passou no Brasil. Durante o período da Belle Époque literária brasileira¹, Wilde foi um escritor extremamente conhecido e chegou até mesmo a ser referência para vários autores, dentre eles, por exemplo, João do Rio (1881-1921). O fato, contudo, não deixa de ser curioso, pois enquanto na Inglaterra do século XX Oscar Wilde era considerado um autor menor, no Brasil sua influência foi muito marcante.

Esse fenômeno constitui um caso interessante para a teoria literária, pois como explicar que um escritor e sua obra pudessem ter recepções tão diferentes em duas culturas? Na introdução do livro *Teoria da Literatura: uma introdução*, o filósofo e crítico literário Terry Eagleton arriscava dizer que esse tipo de ocorrência se deve pelo fato de que

o que importa pode não ser a origem do texto, mas o modo pelo qual as *pessoas* o consideram [...] Todas as obras literárias, em outras palavras, são “reescritas”, mesmo que inconscientemente, pelas sociedades que as leem. (2006, pp. 13-19, grifo nosso)

A valorização do papel do leitor, no entanto, ganhou ainda mais destaque na Estética da Recepção, defendida pelo escritor e crítico literário alemão Hans Robert Jauss, a qual busca reconstituir a relação entre a obra e seu público “à época de seu aparecimento e ao longo da história” (ZILBERMAN, 2009, p. 114). Em uma conferência ministrada em abril de 1967 na Universidade de Constança – posteriormente publicada em livro com o título *A História da Literatura como*

¹ A partir do estudo de Gentil de Faria, o período da Belle Époque no Brasil será referido aqui como sendo o intervalo entre os anos de 1899 a 1930.

provação à Teoria Literária –, Jauss, para melhor ilustrar os pressupostos dessa estética, problematiza as teorias literárias antagônicas vigentes na época, a saber, a escola marxista e a formalista.

Enquanto a primeira, de acordo com o crítico, “entendeu ser sua tarefa demonstrar o nexos da literatura em seu espelhamento da realidade social” (JAUSS, 1994, p.15), a segunda, ao contrário, priorizava “[...] a rigorosa ênfase no caráter artístico da literatura”, considerando-a “[...] objeto autônomo de investigação” (Ibidem, p. 18). Nenhuma delas, no entanto, levava em conta um fator primordial na concepção de Jauss, o destinatário:

Seus métodos compreendem o fato literário encerrado no círculo fechado de uma estética da produção e da representação. Com isso, ambas privam a literatura de uma dimensão que é componente imprescindível tanto de seu caráter estético quanto de sua função social: a dimensão de sua recepção e de seu efeito. Leitores, ouvintes, espectadores – o fator público, em suma, desempenha naquelas duas teorias literárias um papel extremamente limitado. (Ibidem, p. 22).

Por conseguinte, se o leitor tem papel ativo na construção do sentido de um texto, então seu “horizonte de expectativas” adquire particular relevância na Estética da Recepção de Jauss. O conceito é definido por Robert Holub como “um sistema de referências ou um esquema mental que um indivíduo hipotético pode trazer a qualquer texto” (*apud* ZILBERMAN, 2009, p. 113). Assim, ao contextualizar a ideia de um horizonte de expectativas na perspectiva teórica de Jauss, Regina Zilberman destaca que o texto

responde a necessidades do público com o qual dialoga [...]. Por responder a novas questões em épocas distintas o texto explicita sua historicidade, concomitantemente contrariando a ideia de estar possuído por um “presente atemporal”, com um sentido fixado para sempre. (2009, p. 36)

Esse debate, ainda hoje profícuo no campo da teoria literária, estende-se, por sua vez, à teoria da tradução, afinal a tradução é uma das formas mais eficazes de se observar como de fato um texto se altera com o passar do tempo e é, se retomarmos a designação de Terry Eagleton, “reescrito”² por cada geração para, dessa forma, atender à necessidade de seus leitores.

² Vale igualmente ressaltar que a ideia de “reescrita” também se faz presente no campo da tradução. Em uma das obras mais reconhecidas sobre o assunto *Tradução, reescrita e manipulação da fama*

Assim, verificamos na teoria da tradução uma discussão semelhante à da teoria literária, em que a ideia de um original com sentido aparentemente único e estável é problematizada. George Steiner, por exemplo, no livro *Depois de Babel*, observa que “o texto original lucra com os arranjos de diversas relações estabelecidas entre ele e suas traduções. A reciprocidade é dialética: novos “formatos” de significação são desencadeados pela distância e contiguidade” (2005, p. 322).

A partir dessas considerações, podemos então tomar o caso da obra wildeana como exemplo de um texto literário que ganhou diferentes repercussões devido à sua apropriação por parte do leitor. O fato de Wilde ter feito muito sucesso no Brasil durante o período da Belle Époque ocorreu em razão da obra do autor corresponder, em alguma medida, às expectativas dos escritores brasileiros daquele período. Para eles, a leitura dos textos de Wilde foi fundamental para a consolidação de certas ideias que afluíam na época, como o surgimento da figura do dândi e de seu artificialismo verbal, o movimento decadentista e os princípios do esteticismo (FARIA, 1988, p. 65). Por sua vez, foram eles quem primeiro traduziram o autor irlandês e o tornaram acessível ao público brasileiro, o que permitiu, retomando-se aqui as ideias de Steiner, que os textos originais pudessem adquirir novos sentidos com as traduções.

Desde então, Oscar Wilde nunca deixou de ser lido no Brasil, e suas obras são constantemente retraduzidas e republicadas por editoras brasileiras. Estudiosa do autor, Munira Mutran comenta, em *A Batalha das Estéticas*, que Wilde, embora em sua época

fosse considerado um grande autor de comédias brilhantes, hoje a crítica contemporânea discute mais frequentemente o que considera as obras-primas da decadência, *O Retrato de Dorian Gray* (1890) e *Salomé* (1892). (2015, p.174)

Essas são, de fato, obras muito conhecidas do autor, especialmente o romance, que segue ganhando novas edições no Brasil. Em 2012, por exemplo, *O Retrato de Dorian Gray* foi publicado pela Companhia das Letras com tradução de

literária (2007), de André Levefere, o texto traduzido é considerado uma reescrita do original, já que está condicionado a fatores culturais e ideológicos da cultura de recepção.

Paulo Schiller e, em 2015, a tradução já conhecida de João do Rio, cuja edição em livro saiu em 1923 pela livraria Garnier, ganhou uma versão em e-book pela Martin Claret.

As comédias de Wilde, no entanto, também estão atraindo recentemente as editoras brasileiras. Em 2011, a Landmark publicou o teatro completo do autor traduzido por Doris Goettems. No ano seguinte, Sonia Moreira traduziu as peças *Uma mulher sem importância*, *Um marido ideal* e *A importância de ser prudente*, pela Companhia das Letras. Por fim, em 2016, *Um marido ideal* foi publicado pela Via Leitura, com tradução de Luciana Pudenzi.

Se a fama do escritor antes se consolidou pelo *O Retrato de Dorian Gray*, por que então suas comédias ganham, cada vez mais, o interesse do público brasileiro? Nosso objeto de estudo surgiu justamente a partir da tentativa de responder a essa questão. Ao comparar duas traduções de *An Ideal Husband* (1895), temos como objetivo averiguar em que medida a comédia de Wilde consegue ainda dialogar com os leitores brasileiros.

Nesse sentido, o conceito de horizonte de expectativas presente na Estética da Recepção de Jauss adquire particular relevância no campo da tradução, visto que o leitor apresenta determinadas expectativas não apenas em relação a um texto escrito em sua língua materna, mas igualmente em um texto traduzido. Essa ideia, por sua vez, está presente no ensaio “Tradução e Identidade” de Lauro Amorim, em que o autor sublinha

a importância de se considerarem os aspectos históricos e o horizonte de expectativas que o público receptor pode projetar diante de uma obra a ser traduzida, para se compreender como as traduções são produzidas em sua variabilidade e como elas se tornam produtos de uma perspectiva interpretativa [...]. (2015, p. 157)

Logo, para investigar de que maneira o horizonte de expectativas de um público-receptor interfere no processo tradutório e, por conseguinte, no caso particular da peça wildeana, como as traduções permitiram que *An Ideal Husband* despertasse o interesse dos leitores brasileiros, buscou-se analisar duas traduções com uma distância temporal considerável: *Uma mulher no meu passado*, traduzida por Marina Guaspari em 1949, e *Um marido ideal*, traduzida por Doris Goettems em 2011. Existem, contudo, outras traduções brasileiras da peça por José Maria

Machado (Clube do Livro, 1949), Oscar Mendes (Nova Aguilar, 1961) e Flávia Maria Samuda (Ediouro, 2000).³ As mais recentes, por sua vez, já foram aqui elencadas.

Como critério de escolha, consideramos, dessa forma, não apenas a diferença temporal entre os textos traduzidos, mas os projetos editoriais nos quais estavam inseridos. A tradução de Marina Guaspari pertencia à coleção “Os Maiores Êxitos da Tela”, da Editora Vecchi, que publicava um título conforme seu lançamento no cinema. A de Doris Goettems, por sua vez, faz parte do projeto da Editora Landmark em republicar a obra completa de Wilde em edições bilíngues. Com isso, as propostas das editoras invariavelmente buscavam atrair determinado público-alvo, o que será decisivo para certas opções tradutórias.

Contexto das traduções

Uma mulher no meu passado, por Marina Guaspari (1949)

Tradutora versátil, Marina Guaspari (1893-1964) traduzia do italiano, inglês, francês, alemão e chinês. Verteu para o português obras literárias, históricas, biográficas e de divulgação científica⁴. Sua tradução da peça wildeana, publicada em 1949 como parte da coleção “Os Maiores Êxitos da Tela” da Editora Vecchi, pertenceu ao “período dourado da tradução no Brasil” (MILTON, 2002, p.25), demarcado pelas décadas de 1930 a 1950 e proporcionado, sobretudo, pelo expressivo desenvolvimento editorial que ocorreu no país nessa época.

A modernização industrial que caracterizou esse momento permitiu a ascensão de uma nova classe média (PAGANO, 2001, p.174), a qual, com melhores salários e com seus direitos assegurados pelas novas leis trabalhistas, tornou-se um considerável público de leitores, o que proporcionou dessa forma a expansão no comércio de livros.

³ Para o levantamento das traduções, consultamos o blog de Denise Bottmann *não gosto de plágio*, disponível em <goo.gl/DxrS2H>, acesso em: 10 ago. 2016, e a dissertação de mestrado de Gentil de Faria. Cf. FARIA, Gentil. *Oscar Wilde no Brasil: contribuição aos estudos da Belle Époque literária brasileira*. São Paulo, 1976. 158 p. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. O original pertence ao acervo do Departamento de História da USP.

⁴ Instituto Brasileiro Estudos Manzonianos. Publicação periódica das Edições Loyola, n.58, São Paulo, 2016, 67 p. Disponível em: <https://issuu.com/ibem9/docs/instituto_brasileiro_estudos_manzon>. Acesso em: 01 mar. 2018.

Por conseguinte, essas alterações no cenário brasileiro caracterizavam um público-alvo específico – a nova classe média que, em sua maioria, não tinha até então o hábito de ler e de comprar livros. Para John Milton, a tradução passa a atender mercados de massa (2002, p. 13) e o livro, segundo Adriana Pagano, torna-se mais um item de consumo (2001, p.172). Logo, é evidente que as editoras recorriam a determinadas estratégias para conquistar esse novo público de leitores.

O fenômeno das coleções nesse período era bastante comum. A Editora Vecchi, embora seja mais conhecida pela publicação de fotonovelas, também atuou nesse momento com a coleção de literatura traduzida “Os Maiores Êxitos da Tela”. Devido à dificuldade em achar pesquisas ou referências a respeito dessa coleção, fizemos um levantamento na Hemeroteca Digital a fim de verificar o que era divulgado sobre ela entre as décadas de 1930 e 1960.

Um aspecto que nos chama atenção é a própria divulgação das traduções. Os anúncios constantemente ressaltam a qualidade da coleção e o trabalho do tradutor. O apelo à adaptação cinematográfica também é bastante evidente, como, por exemplo, no anúncio de *Soberba*, tradução do romance *The Magnificent Ambersons*, de Booth Tarkington: “Este esplêndido romance produziu também um filme extraordinário e agora foi esmeradamente traduzido a nossa língua por Carlos de Freitas Casanova e publicado pela Editora Vecchi na sua triunfal coleção Os Maiores Êxitos da Tela”⁵.

Podemos pressupor que essa atitude era, visivelmente, uma maneira de atrair leitores. No caso da Editora Vecchi, o próprio nome da coleção já tinha por intuito uma forma de publicidade determinada. Já que o cinema estava em alta e atraía a população devido à influência que Hollywood exercia cada vez mais no Brasil (MILTON, 2002, p. 13), a Vecchi utilizou desse recurso midiático para ganhar leitores.

Logo, as traduções feitas para “Os Maiores Êxitos da Tela” levariam em consideração esse novo público que se consolidava no Brasil, bem como a associação imediata por parte dele com a adaptação cinematográfica da obra em

⁵ *Jornal do Brasil*, Ano LVII n^o 122, p. 10, 28 mai.1947.

questão que acabava de ser exibida. É claro, portanto, que a tradução de Marina Guaspari invariavelmente refletirá a demanda desse público e a necessidade de adequar-se aos critérios da coleção.

Um marido ideal, por Doris Goettens (2011)

Ao traduzir a peça em 2011, Doris Goettens evidentemente atuou em outro contexto, visando um público-alvo diferente do de Marina Guaspari. Formada em Economia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, Goettens traduziu do inglês autores como Bram Stoker, Charlotte Brontë, Charles Dickens e Jane Austen. De Oscar Wilde, verteu para o português as peças teatrais e o romance *O Retrato de Dorian Gray*, como parte do projeto da Editora Landmark em republicar a obra completa do autor em edições bilíngues.

Nesse sentido, diferentemente do público de Marina Guaspari, os leitores de Doris Goettens, se escolheram uma edição bilíngue, muito provavelmente saibam um pouco de inglês ou ao menos estão dispostos a aprender, já que agora os Estados Unidos de fato se consolidaram como referência cultural no Brasil e, por extensão, o inglês tornou-se o idioma predominante no cenário global.

Há, contudo, outro fator importante no horizonte de expectativas dos leitores de Goettens: a imagem de Oscar Wilde. O texto de Doris Goettens surge em um momento no qual a figura de Wilde é bastante conhecida e até prestigiada. Além das várias traduções que sua obra ganhou no Brasil, o cinema também se encarregou de retratar sua vida e de adaptar a maioria de seus textos. A mais recente adaptação foi a do romance *O Retrato de Dorian Gray*, sob direção de Oliver Parker, em 2009. A trajetória conturbada de Wilde pela homossexualidade, reproduzida no filme *Wilde* (1997), do diretor inglês Brian Gilbert, também foi há pouco tempo incluída na Coleção Folha Grandes Biografias do Cinema (2016).

A biografia de Wilde, por sua vez, é uma das razões pela qual ele se fez tão conhecido. Gentil de Faria destaca, por exemplo, que a partir de 1980, período de abertura política, Wilde tornou-se uma figura reconhecida pela “emancipação gay” (1988, p.219). Um exemplo bem recente dessa veneração ao autor foi o discurso do ator hollywoodiano Zachary Quinto, ao receber o Oscar Wilde Awards, prêmio concedido a irlandeses que de alguma forma contribuíram para o cinema, a

televisão ou a música. Ao declarar ser “um homem assumidamente gay em Hollywood”, Quinto criticou o decreto de Donald Trump que revogava a necessidade de banheiros específicos para alunos transgêneros em escolas públicas dos Estados Unidos. Ao incitar o público a “lutar pelos que estão se esforçando em encontrar seu lugar no mundo”, o ator afirmou que se inspirou na “incapacidade de Wilde de desistir”⁶.

Nesse sentido, podemos então pressupor que o público de Doris Goettems tenha uma imagem de Oscar Wilde mais consolidada, já que o acesso à obra do autor e a episódios relacionados à sua biografia tornou-se hoje, como tentamos demonstrar com os exemplos acima elencados, muito mais fácil. Além disso, enquanto os leitores de Guaspari compravam diferentes títulos a partir dos lançamentos do cinema, os de Goettems, se considerarmos sua escolha pela edição que traz o teatro completo do autor, provavelmente tenham um interesse específico pela obra de Wilde e até queiram, por se tratar de uma edição bilíngue, arriscar a leitura diretamente do original. Esses fatores, como será constatado adiante, sem dúvida influenciarão em determinadas escolhas tradutórias.

***An Ideal Husband* e algumas possíveis interpretações**

Encenada pela primeira vez em 03 de janeiro de 1895, no Haymarket Theatre, em Londres, e publicada em livro em 1899, *An Ideal Husband* foi a terceira das quatro comédias⁷ que consagraram Oscar Wilde como dramaturgo. O enredo tem como protagonista Robert Chiltern, político respeitado cuja reputação é, de súbito, ameaçada pela revelação de um erro cometido no passado: o poder e a fortuna que possui são frutos da venda de um segredo de Estado. Sua tranquilidade é deixada de lado quando Mrs. Cheveley, que tem em mãos a carta que ele escreveu à época com as informações secretas, o chantageia com o fim de que apoie, no parlamento, o esquema fraudulento de um canal na Argentina, para que ela possa com isso obter lucros. Se o segredo vier à tona, Chiltern colocará em risco não

⁶ Disponível em: <<http://tinyurl.com/ycpuugn7>>. Acesso em: 20 set. 2017. Os trechos aqui reproduzidos são de tradução nossa.

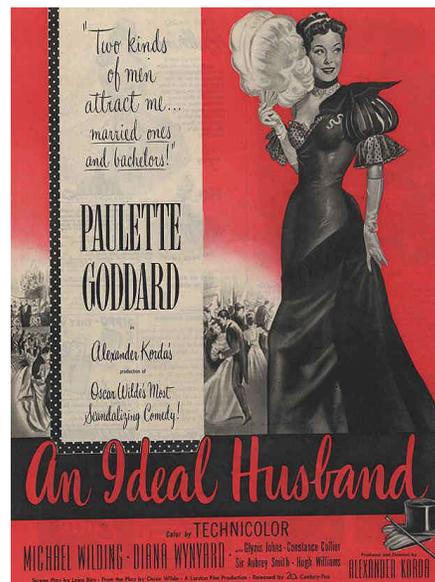
⁷ Juntamente com *An Ideal Husband*, formam o grupo das comédias escritas por Wilde as peças *Lady Windermere's fan* (1892), *A Woman of No Importance* (1893) e *The Importance of Being Earnest* (1895).

somente sua dignidade pública, como também seu casamento com Gertrude, que lhe devota verdadeira idolatria.

A partir do enredo da peça, é curioso pensarmos o título atribuído à tradução de Marina Guaspari, *Uma mulher no meu passado*. Enquanto, na realidade, Mrs. Cheveley retorna a Londres para ameaçar revelar o ato corrupto de Chiltern, o título em português insinua, em contrapartida, uma intriga amorosa, em que uma possível amante reaparece. É muito provável, contudo, que Guaspari não tenha tido poder de escolha nesse caso, dado que a adaptação cinematográfica da peça, dirigida por Alexander Korda em 1947⁸, possa ter sido exibida no Brasil com esse título, pois ele sugere o tipo de trama que atrairia mais espectadores do que, talvez, a tradução mais literal, *Um marido ideal*. Essa estratégia, por sua vez, condiz com algumas das divulgações do filme original, nas quais Mrs. Cheveley é colocada em primeiro plano:



Fonte: Primeiro cartaz de divulgação do filme *An Ideal Husband*, dirigido por Alexander Korda, 1947. Sem autor.
Disponível em: <goo.gl/eYHJRf>.
Acesso em: 20 abr. 2017.



Fonte: Segundo cartaz de divulgação do filme *An Ideal Husband*, dirigido por Alexander Korda, 1947. Sem autor.
Disponível em: <goo.gl/P1oQPR>.
Acesso em: 22 abr. 2017.

⁸ Apesar de não termos encontrado nenhuma informação mais específica sobre a exibição do filme no Brasil, existem, à época da tradução de Marina Guaspari, duas referências sobre ele nos periódicos *Diário de Notícias* (Ano XIX nº 8116, p. 27, 10 abr. 1949) e *Cidade de Goiás* (Ano XI nº 408, p. 2, 29 mai.1949).

Os cartazes de divulgação levariam um espectador que desconhece a peça a pensar que o filme tem Mrs. Cheveley como protagonista, e que o enredo, dessa forma, gira em torno dos homens que foram atraídos por ela – dentre eles, um homem casado. Na primeira imagem, por exemplo, a personagem se sobressai entre Robert Chiltern e Lord Goring, figura do dândi sedutor; na segunda, por sua vez, essa interpretação é reforçada pela frase de Mrs. Cheveley que ganha destaque no cartaz: “Two kinds of men attract me...married ones and bachelors!”.

Devemos considerar, portanto, que esses fatores estavam presentes no horizonte de expectativas do público de Marina Guaspari, uma vez que é bastante provável que o interesse desses leitores pela peça tenha sido despertado pelo filme e pelas suas formas de divulgação. Embora não seja o propósito deste trabalho analisar a adaptação cinematográfica de Alexander Korda, acreditamos ser relevante frisar alguns recursos do filme⁹ que propiciaram a interpretação de Mrs. Cheveley como mulher fatal¹⁰ com a finalidade de averiguar em que medida a tradução de Guaspari também reflete essa leitura.

Assim, ao relacionarmos um texto escrito com um filme, adentramos no campo da tradução intersemiótica, definida por Thaís Diniz como a “tradução de um determinado sistema de signos para outro sistema semiótico [...]. Entre as traduções desse tipo, encontra-se a das artes plásticas e visuais para a linguagem verbal e vice-versa” (1998, p.313). Logo, para analisarmos o filme, levamos em conta algumas considerações de Julio Plaza a respeito do processo da tradução intersemiótica:

Aqui, o tradutor se situa diante de uma história de preferências e diferenças de variados tipos de eleição entre determinadas alternativas de suportes, de códigos, de formas e convenções. O processo tradutor intersemiótico sofre a influência não somente dos procedimentos da linguagem, mas também dos suportes e meios empregados [...]. (1987, p.10)

⁹ An Ideal Husband. Direção e Produção de Alexander Korda. Reino Unido: London Film, 1947, 1 DVD.

¹⁰ Tipo recorrente na literatura, Mario Praz descreve a mulher fatal como “[...] a mulher que é fria, insensível, fatal, ídolo; o homem é que sofre de paixão, cai a seus pés como um faquir na festa de Juggernaut. [...] um arquétipo que reúne em si todas as seduções, todos os vícios e todas as volúpias” (1996, p.184-196).

Diferentemente de um texto escrito, portanto, o cinema possui recursos técnicos que podem ser utilizados de acordo com propósitos específicos, permitindo que o cineasta, dessa forma, “direcione a atenção do espectador para detalhes importantes” (DINIZ, 1999, p. 67). No filme de Alexander Korda, a primeira personagem apresentada é Mrs. Cheveley, que passeia sozinha em uma carruagem pelo parque. Na peça, entretanto, outros personagens são introduzidos antes dela, e ainda assim, quando aparece pela primeira vez, está acompanhada de Lady Markby. Essa interferência de Korda faz com que o espectador logo de início reconheça que a personagem será importante para o enredo da trama. Mrs. Cheveley, por sua vez, igualmente ganha destaque em vários jogos de câmera e, enquanto na peça sua atuação encerra-se no terceiro ato, aqui ela também está presente na última cena, novamente sozinha em uma carruagem, porém prestes a seduzir outro homem.

Por conseguinte, já que a tradução de Marina Guaspari teve o filme de Alexander Korda como referência, é certo que essas questões podem ter sido de alguma maneira refletidas em seu texto. Se Korda, por sua vez, teve à disposição recursos próprios do cinema que lhe permitiram moldar essa imagem de Mrs. Cheveley, Guaspari, naturalmente, utilizou de outras estratégias para tal propósito. Na comparação entre as duas traduções, esses fatores ficam de fato em maior evidência.

Por exemplo, logo no primeiro ato, na casa dos Chiltern, temos a descrição de que Mrs. Cheveley é alta e “rather slight” (WILDE, 1989, p. 394). Segundo o *Cambridge Dictionary*, “slight” significa “thin and delicate”. Marina Guaspari opta pelo adjetivo “esguia” (WILDE, 1949, p.14), que remete diretamente a uma característica física. Doris Goettems, por sua vez, traduz o termo por “frágil” (WILDE, 2011, p.180), o que pode, é claro, também indicar um tipo físico, mas é um adjetivo usado sobretudo para referir-se a uma questão de personalidade. Nesse ponto, vemos que a interpretação das tradutoras diverge bastante, pois se pensarmos na tópica da mulher fatal o termo escolhido por Goettems distancia-se por completo dessa associação.

Mais adiante, no terceiro ato, durante a conversa entre Mrs. Cheveley e Lord Goring, também é possível constatar esse tipo de ocorrência a partir de certos

adjetivos atribuídos a Mrs. Cheveley. Na provocação de Lord Goring, “I see you are quite as wilful as you used to be” (WILDE, 1989, p. 451), Guaspari traduz “wilful” como “caprichosa” (WILDE, 1949, p.89) e Goettems como “obstinada” (WILDE, 2011, p. 276). Alguém que age por capricho é, segundo o *Dicionário Houaiss*, “inconstante e volúvel”; ou ainda, “que não segue regras, excêntrico”. Obstinado, por sua vez, também pode caracterizar uma pessoa inflexível; o termo, porém, é usualmente associado a um indivíduo “persistente, firme e perseverante” (*Dicionário Houaiss*). Logo, considerando as definições em português, a tradução de Goettems permite uma visão mais positiva de Mrs. Cheveley, enquanto a de Guaspari enquadra-se no comportamento da mulher fatal.

Há ainda algumas escolhas vocabulares que merecem ser destacadas. Na conversa entre Mrs. Cheveley e Lady Chiltern, a reação de Lady Chiltern frente às ameaças que recebe é descrita da seguinte forma: “[Rising and going towards her.] You are impertinent. What has my husband to do with you? With a woman like you?” (WILDE, 1989, p. 437). Sua movimentação no cenário é retratada por Goettems como “levantando-se e indo em direção a ela” (WILDE, 2011, p. 252). Guaspari, no entanto, ilustra a cena como “levanta-se e avança para a outra” (WILDE, 1949, p. 70), em que, além de “a outra” enfatizar o desprezo por Mrs. Cheveley, “avança para ela” soa mais agressivo, sugerindo quase um ataque, do que “indo em direção a ela”. Em relação à fala de Lady Chiltern, Goettems novamente parece manter a neutralidade ao traduzir “With a woman like you?” como “Com uma mulher como você?” (WILDE, 2011, p. 252). Já Guaspari, quando traduz a oração por “Com uma mulher da sua laia?” (WILDE, 1949, p.70), sem dúvida acrescenta uma interferência bem marcante, acentuando com isso a rivalidade entre as duas personagens.

Marina Guaspari, dessa forma, fez uso de determinadas estratégias textuais para construir a imagem de Mrs. Cheveley como uma mulher fatal, correspondendo assim às expectativas do leitor que provavelmente tenha assistido ao filme *Uma mulher no meu passado*. Entretanto, na comparação entre as duas traduções, pode-se observar que Doris Goettems apresenta outra possibilidade de leitura, com enfoque diferente.

Por exemplo, no segundo ato, no diálogo entre Robert Chiltern e Lord Goring, Chiltern desabafa: “Do you think it fair that a man’s whole career should be ruined for a fault done in one’s boyhood almost” (WILDE, 1989, p. 418). “A fault done in one’s boyhood” é traduzida por Goettems como “uma falta cometida na juventude” (WILDE, 2011, p. 221); já Guaspari opta pela tradução “um erro por assim dizer de criança” (WILDE, 1949, p. 46). Logo, é notório que existe nas traduções uma diferença em relação à atitude de Chiltern. Percebemos no texto de Guaspari certa banalização daquele erro, enquanto na tradução de Goettems, um pouco mais incisiva nesse caso, a falta é de fato reconhecida.

Ainda no segundo ato, ao refutar as provocações de Mrs. Cheveley, Lady Chiltern argumenta: “It has taught me that a person who has once been guilty of a dishonest and dishonourable action may be guilty of it a second time, and should be shunned” (WILDE, 1989, p. 436). Goettems traduz “a person who has once been guilty” como “uma pessoa que foi culpada uma vez de um ato desonesto” (WILDE, 2011, p. 251); no entanto, temos na tradução de Guaspari a construção “a pessoa capaz de cometer uma vez uma ação desonesta” (WILDE, 1949, p. 69). Aqui, há uma ocorrência semelhante à acima descrita, já que “uma pessoa culpada” denota um sentido bem mais enfático – e com isso mais condenatório – que uma “pessoa capaz de cometer” algum erro.

Outro exemplo significativo é a palavra “prejudiced”, que aparece na proposta de Mrs. Cheveley a Robert Chiltern: “I want you to withdraw the report that you had intended to lay before the House, on the ground that you have reasons to believe that the Commissioners have been prejudiced or misinformed, or something” (WILDE, 1989, p. 406). Segundo o *Cambridge Dictionary*, o termo pode adquirir dois significados: a) “an unfair and unreasonable opinion or feeling, especially when formed without enough thought or knowledge”; b) “someone or something that prejudices you influences you unfairly so that you form an unreasonable opinion about something”.

Ao optar por “ideias preconcebidas” (WILDE, 1949, p. 30), Guaspari, é claro, detém-se no primeiro significado, reproduzindo com isso a ideia de que o parlamento apenas não averiguou os fatos com a devida atenção e assim se precipitou na decisão do Canal Argentino. Goettems, por sua vez, traduz o termo

por “subornados”, já que a influência que alguém recebe para agir de forma injusta, pode ser, naturalmente, um suborno. Logo, ao dizer que a “câmara foi subornada”, a tradutora situa desse modo um problema ético muito mais sério. A escolha de Goettems, portanto, enfatiza a corrupção presente no cenário político tanto nas decisões tomadas dentro do parlamento quanto, se pensarmos no enredo da peça como um todo, na atitude de Chiltern para enriquecer.

Escolhas tradutórias determinadas pelo público-alvo

Na análise das traduções, além das diferentes possibilidades de leitura, foi também possível identificar alguns fatores que estiveram diretamente relacionados à necessidade de atender ao público-alvo de cada tradutora. Por exemplo, conforme observamos anteriormente, os leitores de Marina Guaspari constituíam a classe média em ascensão, a qual ainda não estava familiarizada com o hábito de ler. Esse fato, evidentemente, refletiu nas escolhas de Guaspari. Notamos, de forma geral, que ela buscou por vezes manter o texto mais fluido, eliminando com isso determinadas repetições, como na cena em que Robert Chiltern comunica à esposa que apoiará o esquema do Canal Argentino:

Sir Robert Chiltern: [...] Besides, Gertrude, public and private life are different things. They have different laws, and move on different lines.
(WILDE, 1989, p.414, grifo nosso)

Sir Roberto Chiltern: Aliás, Gertrudes, a vida privada e a vida pública não são a mesma coisa. Obedecem a leis e normas diferentes.
(WILDE, 1949, p.40)

Outra característica predominante no texto de Guaspari é o vocabulário bem econômico e sucinto. No exemplo abaixo, “olhar do patamar”, para a tradutora, já indica que Lady Chiltern está acompanhando a movimentação das personagens enquanto descem a escada:

Sails out [Mrs Cheveley] on Sir Robert Chiltern’s arm. Lady Chiltern goes to the top of the staircase and looks down at them as they descend. Her expression is troubled.
(WILDE, 1989, p.411)

Sai pelo braço de Sir Roberto. Lady Chiltern olha-os do patamar, com expressão preocupada.
(WILDE, 1949, p.36)

Guaspari, contudo, somente omite ou modifica as repetições que ficariam cansativas na leitura do texto em português, como foi o caso dos exemplos acima citados. Quando as repetições têm um efeito estilístico para reforçar determinada interpretação, ela opta por não fazer alterações. Por exemplo, na cena em que Robert Chiltern justifica seu erro a Lord Goring, percebemos que a repetição da palavra “século” tem um peso importante, pois reforça a obsessão da sociedade pelo dinheiro e pelo poder. Por ser uma crítica contundente de Wilde à sua época, Guaspari não deixa de reproduzi-la em sua tradução:

Sir Robert Chiltern: Every man of ambition has to fight his *century* with its own weapons. What this *century* worships is wealth. The god of his *century* is wealth. [...]
(WILDE, 1989, p. 418, grifo nosso)

Sir Roberto Chiltern: Todo homem ambicioso tem de conquistar o seu *século* com as armas do *século*. Este *século* adora riqueza. O deus deste *século* é a riqueza.
(WILDE, 1949, p.46, grifo nosso)

Contudo, a atitude de Guaspari em tomar mais liberdade para interferir no texto não é a mesma adotada por Doris Goettems. Na leitura da tradução de Goettems, percebemos que ela busca, na maior parte das vezes, manter-se o mais próximo possível do original. Um exemplo notório ocorre na cena em que Lord Goring comunica Lady Chiltern que conseguiu obter a carta de Mrs. Cheveley. Ao anunciar a notícia, ele exclama: “Lady Chiltern, I have a certain amount of very good news to tell you” (WILDE, 1989, p. 464). No texto de Goettems, a oração é traduzida da seguinte maneira: “tenho uma boa quantidade de ótimas notícias para lhe dar” (WILDE, 2011, p. 299).

Como é possível notar, a tradução em português é bem literal, pois há até mesmo a tentativa de seguir a disposição das palavras. Podemos talvez pressupor que essa escolha esteja atrelada ao público-alvo de Goettems e à própria edição da tradução. Diferentemente do leitor de Guaspari, que não tinha acesso à peça em inglês e também não sabia o idioma, o de Goettems tem à disposição o original e, por ter ao menos o domínio básico do inglês, pode comparar a todo momento o texto traduzido com a peça original.

Entretanto, percebemos que em certas passagens a tradução literal acaba por vezes comprometendo o sentido em português. Logo no primeiro ato, por



exemplo, quando Mrs. Cheveley conhece Robert Chiltern, ela lhe diz: “An acquaintance that begins with a compliment is sure to develop into a real friendship” (WILDE, 1989, p. 396). “Acquaintance”, segundo o *Merriam-Webster*, refere-se nesse contexto a uma situação em que duas pessoas acabam de se conhecer (“the state of knowing someone in a personal or social way”). Na tradução de Goettems, temos a seguinte frase: “Um conhecimento que se inicia com um cumprimento, com certeza se tornará uma verdadeira amizade” (WILDE, 2011, p. 184). Embora o termo “conhecimento” seja uma tradução possível para “acquaintance”, seu emprego nessa oração não criou um sentido claro em português. Talvez, se modificada a frase, fosse possível utilizar “quando duas pessoas se conhecem” ou, ao menos, “quando travam conhecimento”.

Circunstância semelhante ocorre na descrição de Lord Goring, em que nos é dito que ele tem “a well-bred, expressionless face” (WILDE, 1989, p. 399). Conforme o *Dictionary.com*, “well-bred” é um adjetivo usado para alguém sofisticado, que teve boa formação (“well brought up; properly trained and educated”). Goettems, buscando reproduzir essa ideia, traduz “well-bred face” por “rosto bem-educado” (WILDE, 2011, p. 188). A tradução não está errada, no entanto, a construção não soa muito natural em português. Uma pessoa tem um rosto com características, traços ou feições de alguém bem-educado, mas não há como o rosto em si ser bem-educado.

Há situações, no entanto, nas quais Goettems distancia-se do original e inclui expressões populares da língua portuguesa que em muito contribuem para a reprodução do sentido em inglês. Esse fato fica ainda mais em evidência quando comparadas as traduções. No primeiro ato, por exemplo, Mabel diz a Lord Goring: “I have a great desire for food” (WILDE, 1989, p.403). Guaspari traduz a oração como “Eu tenho um grande apetite” (WILDE, 1949, p. 26). Sua tradução não está errada, porém na de Goettems “Estou morrendo de fome” (WILDE, 2011, p. 196), temos uma expressão bastante usual entre os brasileiros e que, ademais, não parece tão empolada quanto “ter um grande apetite”. Por conseguinte, ao incluir expressões corriqueiras da língua portuguesa (“ser de carne e osso”, “passar maus bocados” ou “cair como uma luva”), Goettems dessa forma dialoga com o leitor contemporâneo, que reconhece essas frases de imediato.

Com isso, adentramos em outro ponto importante deste trabalho: a necessidade de retraduzir. Conforme antes constatou Walter Benjamin, em “A tarefa do tradutor”, “Assim como tom e significação das grandes obras poéticas se transformam completamente ao longo dos séculos, assim também a língua materna do tradutor se transforma” (2013, p. 108). Logo, na comparação entre as traduções, é possível verificar termos em português que hoje não possuem a mesma conotação quando usados na época de Marina Guaspari.

É o caso, por exemplo, da palavra “vulgar”. Bem no início da peça, após Lady Basildon reclamar que, durante o jantar, conversou com um homem que apenas falava da esposa, Mrs. Marchmont comenta: “How very trivial of him!” (WILDE, 1989, p. 392). “Trivial”, de acordo com o *Dictionary.com*, refere-se a algo comum e insignificante (“commonplace, ordinary, insignificant”), o que, nesse caso, caracteriza a comicidade da situação, já que um homem que preza o casamento e a esposa não é, para as personagens, um indivíduo que pode ser levado a sério.

Goettems procura manter-se próxima ao original e traduz a oração como “Muito trivial da parte dele!” (WILDE, 2011, p. 178). Já Guaspari, por outro lado, prefere a tradução “Que vulgaridade!” (WILDE, 1949, p. 12). Embora uma das acepções de “vulgar” seja “banal, comum e corriqueiro” (*Dicionário Houaiss*), hoje costumamos associar a palavra a uma conotação mais pejorativa, com o significado de “baixo, chulo e grosseiro” (*Dicionário Houaiss*). Por esse aspecto, talvez nesse caso a escolha de Goettems melhor reproduza a ideia do original para o leitor brasileiro contemporâneo.

Resta-nos, todavia, ainda averiguar como as tradutoras lidaram com determinadas referências da cultura inglesa. Guaspari tende a domesticar certas palavras estrangeiras, o que de certa forma era usual para a época. É o caso, por exemplo, dos pronomes de tratamento (Mr. por Sr., Mrs. por Sra. e Miss por Senhorita) e dos nomes das personagens (Robert por Roberto, Gertrude por Gertrudes, Margaret por Margarete, Mary por Maria e assim por diante). Goettems, por sua vez, mantém como está no original.

Essa característica é relevante, pois evidencia qual a postura das tradutoras frente ao seu público-alvo, decisão esta que, segundo o postulado de Schleiermacher, divide o tradutor entre “levar o leitor ao autor” ou “levar o autor



ao leitor” (*apud* RICOEUR, 2012, p. 22). Nesse sentido, levando-se em conta as constatações já feitas a respeito do público-alvo de cada uma, percebemos que Guaspari “leva o autor ao leitor”, adaptando as referências estrangeiras e facilitando a leitura do texto. Já Goettems, por considerar que seu leitor domine certas marcas do inglês e tenha interesse na obra de Wilde, prefere “levar o leitor ao autor”. Vale ressaltar, no entanto, que o critério de Goettems é com frequência utilizado pelos tradutores de hoje, provavelmente pelo fato de as referências inglesas serem mais familiares ao público brasileiro do que na época de Guaspari.

Por fim, antes de adentrarmos nas considerações finais, reproduzimos a seguir um quadro com alguns excertos das duas traduções que reforçam as observações que fizemos ao longo deste artigo a respeito das leituras de cada tradutora – a construção da mulher fatal e a ênfase no tema da corrupção –, bem como do tratamento dado ao texto – a escolha entre interferir no texto ou traduzi-lo de forma mais literal, e a atualização de expressões já não mais usuais.

Original (1895)	Tradução Marina Guaspari (1949)	Tradução Doris Goettems (2011)
Sir Robert Chiltern: [...] Let her remain your mistress! You are well suited to each other. She, corrupt and shameful – you, false as a friend, treacherous as an enemy even – (p. 450)	Sir Roberto Chiltern: [...] Continue ela a ser sua amante. São ambos feitos um para o outro. Ela, perversa, desavergonhada ... Você, você, amigo falso, traidor, talvez inimigo... (p. 88)	Sir Robert Chiltern: [...] Que ela continue mesmo a sua amante! Combinam muito bem um com o outro. Ela, corrupta e infame ... você, um falso amigo, mais traiçoeiro que um inimigo... (p. 275)
Mabel Chiltern: You might have followed us. Pursuit would have been only polite [...]. (p. 403)	Mabel Chiltern: O senhor podia seguir-me. Seria simples cortesia [...]. (p. 26)	Mabel Chiltern: Você podia ter nos seguido. Uma perseguição teria sido educado da sua parte [...]. (p. 196)
Lord Goring: Extraordinary thing about the lower classes in England – they are always losing their relations. Phipps: Yes, my lord! They are extremely fortunate in that respect. (p. 441)	Lord Goring: Cossa extraordinária, nas classes inferiores da Inglaterra: essa gente perde a toda hora pessoas na família. Phipps: Sim, meu senhor. Nesse ponto, é bemaquinhada . (p. 76)	Lorde Goring: É uma coisa extraordinária sobre as classes baixas na Inglaterra: estão sempre perdendo os parentes. Phipps: Sim, meu senhor! São muito afortunados nesse aspecto. (p.259).

Considerações finais

Em “O Crítico como Artista”, Wilde, nas palavras do personagem Gilbert, afirma que o crítico “mostrar-nos-á sempre a obra de arte em alguma nova relação com nossa época, recordar-nos-á sempre que as grandes obras de arte são coisas vivas, que são, realmente, as únicas coisas vivas” (1995, p. 1138). Ao propormos a análise de duas traduções brasileiras de *An Ideal Husband*, tentamos, na medida do possível, exercer o papel da crítica defendida por Wilde e evidenciar, desse modo, de que forma sua peça pode ainda dialogar com o leitor brasileiro, visto que nos últimos anos *An Ideal Husband* atraiu o mercado editorial e ganhou com isso novas traduções no Brasil.

Para compreender a razão desse fenômeno, buscamos reconstituir o horizonte de expectativas do público-alvo de cada tradução a partir dos pressupostos da Estética da Recepção de Hans Robert Jauss. Conforme pudemos observar, a tradução de Marina Guaspari em grande medida refletiu a imagem de Mrs. Cheveley como mulher fatal propagada pela adaptação cinematográfica da peça, já que o enredo de uma suposta intriga amorosa poderia ser mais atraente para leitores iniciantes. Em contrapartida, verificamos que essa leitura não aparece na tradução de Doris Goettems, talvez porque esse tipo de trama já não desperte a curiosidade do seu público. O texto de Goettems, por sua vez, atribui especial ênfase à corrupção presente na peça, supostamente pelos recentes escândalos de corrupção no atual cenário político brasileiro.

Pudemos ainda constatar que o horizonte de expectativas do público-alvo das traduções em muito influenciou as estratégias textuais de cada tradutora. Guaspari, por exemplo, toma muito mais liberdade para interferir no texto, tornando assim a tradução mais fluida e fácil de ler, com eliminação de repetições, vocabulário econômico e domesticação de certas palavras estrangeiras. Já na tradução de Goettems, averiguamos uma postura diferente. Pelo fato de seu texto ter sido publicado em uma edição bilíngue, e seu leitor, provavelmente, dominar um pouco da língua inglesa, a tradutora busca, na maior parte do tempo, manter-se o mais próximo possível do original, optando assim por traduções mais literais.



Não obstante, ela atualiza expressões coloquiais que permitem aproximar o leitor contemporâneo do texto original.

Nesse sentido, ao contrário da falácia de que a tradução envolve apenas questões linguísticas, tentamos evidenciar neste trabalho de que forma o horizonte de expectativas dos leitores das traduções é decisivo tanto no processo tradutório, ao intervir nas escolhas das tradutoras, quanto na sobrevivência de um texto literário, ao possibilitar que ele seja lido através de diferentes enfoques.

Com isso, retornamos ao conceito de “reciprocidade dialética” de George Steiner em que tradução e original se complementam. No caso do nosso objeto de estudo, a análise das traduções nos mostrou um movimento de mão dupla. Por um lado, nos permitiu averiguar como a peça atendeu ao horizonte de expectativas dos leitores das traduções, seja apresentando uma intriga amorosa como enredo atraente ou expondo a corrupção presente no cenário político; por outro, nos evidenciou que a sagacidade de Wilde continua viva, já que *An Ideal Husband*, de alguma maneira, parece ainda ter algo a dizer. Essa revelação, no entanto, não havia passado despercebida para Borges, quem antes constatou com muita propriedade que a obra de Wilde não envelheceu, “poderia ter sido escrita esta manhã” (1999, p.559).

REFERÊNCIAS

AMORIM, Lauro. Tradução e Identidade. In: AMORIM, L.; RODRIGUES, C.; STUPIELLO, E. (Ed) **Tradução & Perspectivas teóricas e práticas**. São Paulo: Editora Unesp, 2015, p.155-182.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: **Escritos sobre mito e linguagem**. Trad. Susana Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2013, p.101-119.

BORGES, Jorge Luis. Oscar Wilde: Ensaio e Diálogos. Trad. Sérgio Molina. In: **Obras Completas**. Vol. 4. São Paulo: Globo, 1999, p. 559.

DINIZ, Thaís. Tradução intersemiótica: do texto para a tela. *Cadernos de Tradução*, volume 1, número 3, Santa Catarina, 1998, 25 p.

_____. **Literatura e Cinema: da semiótica à tradução cultural**. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999, 189 p.



EAGLETON, Terry. Introdução: o que é literatura? In: **Teoria da Literatura: uma introdução**. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p.01-24.

FARIA, Gentil. **A presença de Oscar Wilde na “Belle Époque” Literária Brasileira**. São Paulo: Editora Pannartz, 1988, 236 p.

JAUSS, Hans Robert. **A História da Literatura como provocação à Teoria Literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Editora Ática, 1994, 78 p.

MILTON, John. **O Clube do Livro e a Tradução**. São Paulo: EDUSC, 2002, 190 p.

MUTRAN, Munira. **A Batalha das Estéticas**. São Paulo: Humanitas, 2015, 190 p.

PAGANO, Adriana. An Item Called Books: Translations and Publishers' Collections in the Editorial Booms in Argentina and Brazil from 1930 to 1950. *Crop*, número 6, Universidade de São Paulo, 2001, 23 p.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987, 217p.

PRAZ, Mario. A bela dama sem misericórdia. In: **A carne, a morte e o diabo da Literatura Romântica**. Trad. Philadelpho Menezes. Campinas: Editora Unicamp, 1996, p. 179-264.

RICOEUR, Paul. **Sobre a tradução**. Trad. Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, 71p.

STEINER, George. **Depois de Babel: questões de linguagem e tradução**. Trad. Carlos Alberto Faraco. Curitiba: Editora UFPR, 2005, 533p.

WILDE, Oscar. **Uma mulher no meu passado**. Trad. Marina Guaspari. Rio de Janeiro: Editora Vecchi, 1949, 121p.

_____. An Ideal Husband. In: MURRAY, Isobel (Ed.) **Oscar Wilde. Critical Edition of the Major Works**. Nova York: Oxford University Press, 1989, p. 389-475.

_____. O Crítico como Artista. In: MENDES, Oscar (Ed.) **Obra Completa**. Trad. Oscar Mendes, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p.1110-1164.

_____. Um marido ideal. In: **Oscar Wilde. Teatro Completo: Volume 2**. Trad. Doris Goettems. São Paulo: Editora Landmark, 2011, p. 173-317.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da Recepção e História da Literatura**. São Paulo: Ática, 2009, 124 p.

Dicionários



Cambridge Dictionary. Disponível em: <<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/>>. Acesso em: 05 ago. 2017.

Dicionário Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009. Acesso em: 09 ago. 2017.

Dictionary.com. Disponível em: <<http://www.dictionary.com/>>. Acesso em: 05 ago. 2017.

Merriam-Webster. Disponível em: <<https://www.merriam-webster.com/>>. Acesso em: 06 ago. 2017.

Filme

AN IDEAL HUSBAND. Direção e Produção de Alexander Korda. Reino Unido: London Film, 1947, 1 DVD.

Periódicos da Hemeroteca

Cidade de Goiaz, Ano XI nº 408, p.2, 29 mai. 1949.

Diário de Notícias, Ano XIX nº 8116, p.27, 10 abr. 1949.

Jornal do Brasil, Ano LVII nº 122, p.10, 28 mai. 1947.

Biografia da autora

Thaís Marques Soranzo é mestranda em Teoria e História Literária pela Unicamp e bacharel em Estudos Literários pela mesma instituição. Durante a graduação, foi membro por um ano da comissão editorial da *Revista Arcádia* (IEL/Unicamp) e bolsista de Iniciação Científica nas áreas de literatura e tradução. Coursou um semestre acadêmico na Universidad Carlos III de Madrid, Espanha e realizou também, através do programa *High School*, um intercâmbio de um ano em Ohio, Estados Unidos. Atualmente, é membro do grupo de Pesquisa em Tradução da Unicamp.

Recebido em: 04/03/2018

Aceito em: 12/03/2018

Publicado em junho de 2018