

REFLEXÕES SOBRE O EXERCÍCIO AUTORAL EM DUAS TRADUÇÕES DE “THE NIGHTINGALE AND THE ROSE”

Lilia Baranski Feres
Valéria Silveira Brisolará

Resumo: Este trabalho, ligado ao projeto “Leitor, tradutor, autor: A tradução como leitura e exercício autoral”, objetiva realizar uma análise comparativa de duas traduções da língua inglesa para a língua portuguesa da obra *The Nightingale and the Rose*, de Oscar Wilde, publicada em 1888: a de Bárbara Heliódora e a de Sigrid Renaux. A evidente diferença entre as traduções instiga à análise das influências que interferem na construção do texto. Este estudo transcende a comparação entre as palavras utilizadas por cada profissional, prevalecendo a análise da relação leitor-tradutor-autor à luz dos conceitos de Obra Aberta, segundo o qual o texto ofereceria diferentes caminhos interpretativos a serem percorridos por cada leitor de forma individual; e de Leitor-Modelo, no qual a criação do texto direcionaria a leitura para uma determinada interpretação e para um leitor específico.

Palavras-chave: Tradução. Leitura. Autoria. Obra Aberta. Leitor-Modelo.

Abstract: This study, which is connected to the project “Leitor, tradutor, autor: A tradução como leitura e exercício autoral”, aims at making a comparative analysis of two translations from English to Portuguese of *The Nightingale and the Rose*, by Oscar Wilde, published in 1888: Bárbara Heliódora’s and Sigrig Renaux’s. The evident differences between the translations encourage the analysis of the influences that interfere in creation of the text. This study goes beyond the comparison between the words each professional used, prevailing the analysis of the reader-translator-author relation in light of The Open Work concept, according to which the text would offer different interpretive paths to be taken by each reader individually; and of the Model Reader concept, according to which the elaboration of the text would direct the reading to a certain interpretation and to a specific reader.

Keywords: Translation. Reading. Authorship. Open Work. Model Reader.

INTRODUÇÃO

Considerando-se que o tradutor é, primeiramente, um leitor que tem sua leitura influenciada por fatores intrínsecos e extrínsecos, tais como conhecimento de mundo, subjetividade, conhecimento específico e contexto sócio-histórico-cultural, a tradução é tanto um processo quanto o resultado desse processo, mas, acima de tudo, uma leitura. O tradutor é leitor e autor simultaneamente. No momento em que uma obra traduzida é lida, é possível detectar a presença de três indivíduos distintos: o autor, o tradutor e o leitor, cada um executando sua tarefa. Entretanto, pode-se, da mesma forma, observar esses três papéis sendo desempenhados por um único indivíduo, o tradutor, quando um texto é traduzido. Nesse cenário de investigação da tradução como leitura e ao mesmo tempo exercício autoral, serão analisadas duas traduções do conto *The Nightingale and the Rose*, de Oscar Wilde (publicado em 1888): uma de Bárbara Heliódora (1992) e outra de Sigrig Renaux (2006). A análise baseou-se em leituras atentas do original e de suas traduções, levando-se em conta, durante as comparações, aspectos como escolha de vocabulário, tempos verbais, estruturas gramaticais e tom do

discurso. Como este estudo vai além da comparação entre as palavras utilizadas por cada profissional, predominará a análise da relação leitor-tradutor-autor fundamentada nos conceitos de Obra Aberta, segundo o qual uma obra se configuraria como aberta por disponibilizar ao seu leitor distintas possibilidades interpretativas; e de Leitor-Modelo, no qual o público ao qual a obra se destina condicionaria o processo gerativo do texto, pois o autor pressupõe que seu leitor detenha um determinado conhecimento que será necessário para uma interpretação satisfatória. Como ponto de partida, apresento algumas apreciações sobre as figuras do autor e do tradutor no passado, bem como sobre o conceito de original, a fim de contrapor à visão contemporânea presente nos conceitos de “Obra Aberta” e de “Leitor-Modelo”, ambas de Umberto Eco. Para finalizar, à luz dessas duas noções, serão apresentadas as reflexões oriundas das comparações entre as duas traduções.

RESGATE TEÓRICO

Desde quando textos gregos eram traduzidos para o Latim, discutia-se sobre a tradução literária, com foco no texto, na língua, no autor e em dicotomias como texto de partida/texto de chegada e conteúdo/forma (FREITAS, 2008). Com o Renascimento, emerge uma atenção maior à produção literária e ao efeito estético na língua de chegada. O tradutor, implicitamente, usufruía de uma autoridade homóloga à do autor, visto que, ao produzir um texto, prezava pelo seu efeito na língua-alvo. (FREITAS, 2008). Ainda assim, o estilo do autor funcionaria como amarras no tradutor, uma vez que sua tarefa estaria restringida. Haveria, portanto, uma “subserviência do tradutor em relação ao autor” (FREITAS, 2008, p. 96). Esse aspecto seria reforçado pelas concepções românticas que surgem no século XIX, pois a partir de então, o autor, sua originalidade, seu estilo e suas intenções permeariam os embates literários. A originalidade do autor era tão sacralizada que a ideia de uma reprodução era inconcebível. Como resultado dessa equação, vemos que quanto mais o valor da autoria sobe, mais desce o valor da tradução. Isso ocorre porque a alta valorização do autor impõe mais limites ao tradutor, que precisa ser o mais fiel e equivalente possível para ser considerado bom. Tal processo acarreta uma concepção de tradução como uma tarefa puramente mecânica de reprodução; o tradutor é um mero copista.

O que vemos é que o “pensamento tradicional aborda a tradução como uma atividade de simples transferência de significados de uma língua para a outra, sem que haja interferência, interpretação ou trabalho intelectual do tradutor na obra original” (AZEVEDO & BEATO, 2011, p 12). Sob tal perspectiva, seria possível dizer que a atividade tradutória poderia ser muito bem executada por máquinas, visto que não há demanda de trabalho intelectual. Ainda de acordo com Azevedo e Beato, “a teoria tradicional é unânime em considerar a tradução como texto de menor valor em relação ao texto original, visto não passar de uma tentativa de cópia” (2011, p. 13). E por mais cuidado que se tenha com a tradução, “ela permanece uma tentativa frustrada de refazer o original” (AZEVEDO & BEATO, 2011, p. 13).

O original é tão imaculado que importantes autores que discutem a tradução literária, entre eles Walter Benjamin, concebem a tradução como destruição, descaracterização e trivialização (ARROJO, 1992). Sobre a relação entre original e tradução, é inegável que haja um sentimento de perda e frustração, já que “uma tradução tem como contramolde um original” (AZEVEDO & BEATO, 2011, p. 10). O texto chamado original é sempre acrescido de valor quando comparado com sua(s) tradução(ões). Assim como a tradição do pensamento metafísico, que busca encontrar a origem de tudo, também a tradução será considerada mais genuína quanto mais próxima estiver do texto original (AZEVEDO & BEATO, 2011). Com relação a esse aspecto, o ponto a ser discutido é o texto original, pois há nesse raciocínio a

suposição de que há somente um texto original, que seria compartilhado por todos, sem nenhuma referência à possibilidade de diferentes leituras.

As considerações expostas trazem à tona o seguinte questionamento: por que se pensa que o tradutor tenta ocupar o lugar do autor? Parece estar embutida nessa ideia a noção de que o tradutor seja alguém frustrado por não ter sido o autor. Tal posicionamento seria o mesmo que dizer que um pianista, ao tocar (interpretar) uma música de Bach, se sentisse fracassado por não ter sido Bach ou por não ter sido ele próprio o compositor. Ora, é possível que o pianista nem aprecie a música que interpreta, mas o faz porque faz parte da orquestra ou a pedido do público. Se ao pianista é possível interpretar uma produção musical ao seu modo, por que ao tradutor também não seria?

UMBERTO ECO: “OBRA ABERTA” E “LEITOR-MODELO”

Umberto Eco, em sua obra *Quase a mesma coisa* (2007), apresenta uma nova forma de olhar as traduções: a partir de sua visão como escritor e semiólogo. A abordagem parte de sua experiência pessoal como tradutor e escritor que teve obras traduzidas para várias línguas. Na introdução, o autor deixa claro que a proposta surgiu enquanto pensava em seus próprios textos e na forma como estes eram afetados pelo trabalho de um tradutor. O que surpreende é que, ao contrário de muitos escritores que receiam ter suas obras traduzidas, Eco reflete sobre as transformações sofridas sem recriminar tais mudanças, que seriam inerentes à atividade tradutória. Eco defende as mudanças, que são inevitáveis quando se transpõe de uma língua para outra. Por mais invisível que o tradutor tente se tornar, é possível encontrar marcas de sua voz e de sua história, visto que as condições de produção são bastante distintas das do original. O autor ainda vai além quando confessa que a tradução possa ter aprimorado alguns de seus textos por causa das peculiaridades de cada idioma.

Assim como as condições de produção são diferentes, também as condições de leitura o são, pois são “manifestações diversas de uma mesma atitude interpretativa: cada ‘leitura’ [...] de uma obra de arte representa uma forma, ainda que calada e particular, de ‘execução’” (ECO, 2005, p. 39). O autor apresenta, na forma como organiza sua obra, uma intencionalidade quanto a sua função. Nesse sentido, a obra seria fechada. Segundo Eco (2005, p. 40), “uma obra de arte é um objeto produzido por um autor que organiza uma seção de efeitos comunicativos de modo que cada possível fruidor possa recompreender [...] a mencionada obra, a forma originária imaginada pelo autor”. Entretanto, cada sujeito carrega consigo sua individualidade, que interfere na sua compreensão,

No ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual (ECO, 2005, p.40).

A obra que inicialmente poderia ser tida como fechada acaba por tornar-se aberta, aberta a inúmeras possibilidades. De acordo com Eco,

Uma obra de arte, forma acabada e *fechada* em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também *aberta*, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma *interpretação* e uma *execução*, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original [...] (2005, p. 40).

Nos desdobramentos de uma obra dita aberta, o intérprete é uma peça imprescindível, pois é “centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma necessidade que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída” (ECO 2005, p.41). O fato de uma obra ser considerada aberta não implica que algo esteja faltando. E mesmo que este estado de incompletude se dê de forma metafórica (afinal, não faltam páginas nos livros, notas nas músicas, cores nas telas), a obra demanda uma parceria com o fruidor. Nas palavras de Eco (2005, p. 41), “qualquer obra de arte [...] exige uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventar num ato de congenialidade com o autor”.

É importante ressaltar que abertura não quer dizer que falte definição ou que haja total liberdade de fruição (ECO, 2005, p.43). Isso quer dizer que “há somente um feixe de resultados frutivos rigidamente prefixados e condicionados, de maneira que a reação interpretativa do leitor não escape jamais ao controle do autor” (ECO, 2005, p.43). O autor, então, fornece ao leitor as peças soltas, entretanto, não são quaisquer peças, todas elas pertencem ao mesmo jogo. Embora o leitor disponha de diferentes caminhos de interpretação, há sempre algo maior apontando um norte.

Eco (2005), ao tratar do texto poético, fala dos espaços em volta das palavras, que servem ao propósito de “envolver o termo num halo de indefinição, para impregná-lo de mil sugestões diversas” (ECO, 2005, p. 46). Através dessas sugestões a obra se mostra propositalmente aberta à autônoma resposta do fruidor. A obra que se insinua a cada fruição é construída abastecendo-se dos aportes emotivos e imaginativos do intérprete. Partindo-se do pressuposto que

A cada leitura poética temos um mundo pessoal que tenta adaptar-se fielmente ao mundo do texto, nas obras poéticas deliberadamente baseadas na sugestão, o texto se propõe estimular justamente o mundo pessoal do intérprete, para que este extraia de sua interioridade uma resposta profunda, elaborada por misteriosas consonâncias (ECO, 2005, p.46).

O autor ainda complementa dizendo que “grande parte da literatura contemporânea baseia-se no uso do símbolo como comunicação do indefinido, aberta a reações e compreensões sempre novas” (ECO, 2005, p.46). Esta perspectiva pretende, então, tomar a obra literária como constante oportunidade de aberturas, fonte ilimitada de significados.

Complementarmente, a obra intitulada *Lector in Fabula*, também de Umberto Eco (2004), aborda questões bastante pertinentes: quem é de fato o leitor? Qual a sua função? Como e de que maneira entra no processo de decifrar e interpretar? Eco busca respondê-las, explorando como se configura e opera a máquina textual, ou seja, o que acontece entre o dito e o não dito, o que se constrói nos poros existentes entre as palavras/frases e quais são os eventuais acarretamentos.

No capítulo três, *O Leitor-Modelo*, nos diz que “um texto representa uma cadeia de artifícios de expressão que devem ser atualizados pelo destinatário” (ECO, 2004, p.35). O leitor, portanto, adquire uma função, pois é “sempre postulado como o operador capaz de abrir [...] o dicionário para toda palavra que encontre e de recorrer a uma série de regras sintáticas preexistentes para reconhecer a função recíproca dos termos no contexto da frase” (ECO, 2004, p. 35). O autor, portanto, espera que o seu leitor goze de um determinado conhecimento ao ler sua obra. O leitor precisa desvendar durante sua leitura as porções de “não dito” no texto. O leitor é imprescindível visto que “um texto [...] requer movimentos cooperativos, conscientes e ativos da parte do leitor” (ECO, 2004, p.36).

Ao intérprete é pedido um trabalho inferencial, haja vista que “o texto está entremeado de espaços em branco, de interstícios a serem preenchidos, e quem o emitiu previa que esses espaços e interstícios seriam preenchidos” (ECO, 2004, p.37). De acordo com Eco (2004), haveria dois motivos para a existência desses espaços em branco: em primeiro lugar, porque um texto poupa esforços ao adquirir vida através do enriquecimento de sentidos introduzidos pelo leitor; em segundo lugar, porque o texto deixa a critério do leitor o exercício de interpretação, mesmo que seja interpretado com certa univocidade, afinal “todo texto quer que alguém o ajude a funcionar” (ECO, 2004, p.37). Em suma, o significado depende do destinatário, “um texto postula o próprio destinatário como condição indispensável não só da própria capacidade concreta de comunicação, mas também da própria potencialidade significativa” (ECO, 2004, p.37).

Como produto dessa pressuposição, o emitente (autor) deverá prever “um Leitor-Modelo capaz de cooperar para a atualização textual como ele, o autor, pensava, e de movimentar-se interpretativamente conforme ele se movimentou gerativamente” (ECO, 2004, p.39), isto é, o autor idealizará um leitor, no momento de feitura de seu texto, um leitor que seja capaz de abrir seu texto. Dessa forma, “o texto é um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do próprio mecanismo gerativo” (ECO, 2004, p.39). Criar esse texto implica desempenhar uma tática que abarque os prováveis movimentos do outro. Eco, utilizando o jogo de xadrez como uma metáfora, explica que, assim como movemos uma peça pensando e prevendo o próximo passo do oponente, também o autor fará suas escolhas durante a elaboração de seu texto imaginando o caminho a ser percorrido pelo leitor. Desse modo, “prever o próprio Leitor-Modelo não significa somente ‘esperar’ [...], mas significa também mover o texto de modo a construí-lo” (ECO, 2004, p.40). Neste sentido, o leitor passa a ser muito mais do que uma parte importante do processo de leitura e compreensão; ele passa a ser uma peça imprescindível entre aquilo que o autor escreveu e aquilo que foi lido. O autor sempre deverá ter em mente os possíveis caminhos interpretativos a que seu texto se presta no momento de sua criação. Resumidamente, o diálogo existente entre autor e Leitor-Modelo implica modelos de estratégia textual. “O Leitor-Modelo constitui um conjunto de condições de êxito, textualmente estabelecidas, que devem ser satisfeitas para que um texto seja plenamente atualizado no seu conteúdo potencial” (ECO, 2004, p.45).

O leitor desempenha um papel crucial ao percorrer com seus olhos cada palavra propositalmente registrada pelo autor, visto que é a partir das ferramentas disponíveis na bagagem do leitor, bem como a forma como ele as utiliza, que o sentido do texto será construído. Essa bagagem é determinada por fatores intrínsecos e extrínsecos ao leitor, sendo eles capazes de reagir com o texto e resultar em inúmeras interpretações. Consequentemente, embora o autor, em sua intenção, proponha um sentido único ao seu texto, cada indivíduo elaborará, da mesma forma como quem o criou, um sentido único, que pode ou não ser o mesmo que o autor intencionara.

O tradutor é, primeiramente, um leitor como outro qualquer. Este indivíduo, então, faz uso de suas ferramentas de leitura segundo seu estado de espírito, seus conhecimentos de mundo e específico e o momento de vida em que se encontra. Assim sendo, é bastante improvável que dois (ou mais) tradutores façam exatamente a mesma leitura de uma determinada obra. Cada tradutor irá depositar aquilo que leu em sua tradução, tentando manter ao máximo a essência do original. Tal processo pode resultar em textos praticamente idênticos ou em textos completamente distintos, inclusive do original. Conforme mencionado, o autor idealiza, no momento de criação, um Leitor-Modelo, que será capaz de abrir o texto como planejado pelo seu criador. Isso quer dizer que uma obra pode ser concebida para ser lida apenas por um determinado grupo de pessoas e não por outro. O autor pode fazer escolhas de vocabulário, de assuntos e de estruturas gramaticais com o intuito de direcionar seu texto somente para um ou outro grupo. Levando-se isso em consideração, o tradutor, no momento em

que desempenha seu papel de autor, também precisa fazer tais escolhas, tal qual fez o autor do original. O tradutor precisará ter em mente o tipo de leitor que sua tradução objetiva: crianças, adultos, intelectuais. Desta forma, quando tomamos duas traduções de um mesmo texto, não podemos deixar de lado as circunstâncias nas quais a obra foi traduzida, tampouco seu objetivo.

ANÁLISE E REFLEXÃO

A análise das duas traduções deve ir além da simples comparação entre a palavra utilizada no original e o equivalente escolhido por cada um dos tradutores e de um julgamento de qual dos dois fez a melhor escolha. Nesta pesquisa, tal abordagem não seria justa, visto que o meu julgamento também dependeria da minha leitura (influenciada pelas variantes já mencionadas). Deste modo, a análise da relação entre o tradutor como leitor e autor precisa, necessariamente, levar em conta outros aspectos: a bagagem acumulada por cada tradutor aqui em questão e a quem a tradução se destina, ou seja, os Leitores-Modelo de cada obra.

Barbara Heliodora nasceu em 1923 e é considerada uma das mulheres mais cultas do Brasil. Ela é uma famosa crítica de teatro, ensaísta, professora e a mais celebrada tradutora de Shakespeare no país. Seu conhecimento técnico e sua capacidade são incontestáveis. Sigrid Paula Maria Lange Scherrer Renaux também detém um currículo bastante amplo, incluindo um doutorado em Língua Inglesa e Literaturas Inglesa e Norte-Americana, um pós-doutorado em Literatura Inglesa e Norte-Americana e inúmeros trabalhos nas áreas de Literatura de Língua Inglesa, ficção e poesia contemporâneas e Teoria Literária. Sigrid Renaux também possui um conhecimento técnico e capacidade irrefutáveis.

Uma leitura das versões, ignorando os objetivos das obras, aliada ao desconhecimento dos currículos de cada tradutor nos faria crer que a versão de Sigrid é de melhor qualidade, pois se parece muito mais com o original no que diz respeito ao seu estilo poético e requintado. Entretanto, comparar traduções não é tão simples assim, pois a (aparente) fidelidade não deve ser o único critério a julgar as traduções.

Oscar Wilde publicou *The Nightingale and the Rose*, em 1888, juntamente com outros contos que escreveu para seus próprios filhos, reunidos no volume intitulado *The Fairy Stories*. No tocante ao contexto das versões, Barbara Heliodora traduziu a obra (que abarca o conto) sob o título *Histórias de Fadas*, que, inclusive, ganhou o Prêmio Jabuti 1993 de melhor tradução. Sigrid Renaux, por sua vez, traduziu o mesmo conto para a obra *O mundo e suas criaturas – uma antologia do conto Irlandês*. A obra traz traduções de contos de grandes escritores irlandeses que retratam momentos importantes da história literária irlandesa, tendo em vista o relacionamento entre o homem e os bichos, cujas narrativas foram organizadas de acordo com três elementos: água, terra e ar. Os contos foram traduzidos por professores e críticos de diversas universidades brasileiras.

Histórias de Fadas, embora possa ser uma excelente leitura para adultos, foi concebido para o público infantil. *O mundo e suas criaturas*, por outro lado, não foi concebido para o mesmo público; trata-se de uma antologia idealizada por um grupo de professores e críticos universitários. É esperado, então, que as palavras, as estruturas frasais e as conjugações verbais utilizadas por cada tradutor também sejam distintas, visto que cada texto objetiva alcançar um grupo de leitores, cada um com suas particularidades em relação à leitura. Em outras palavras, cada tradução visa um Leitor-Modelo diferenciado. Tais observações nos levam a crer que a relação entre leitor, tradutor e autor se constitui de diversos fatores: o papel desempenhado pelo leitor no momento em que o mesmo faz sua leitura, abre o texto e constrói o seu significado, visto que, segundo o conceito de Obra Aberta (ECO, 2005), as obras apresentam diferentes caminhos interpretativos; e o papel desempenhado pelo tradutor-autor no momento em que

reescreve o original buscando os equivalentes que melhor funcionarão para o Leitor-Modelo ao qual o texto se destina.

O exercício autoral de levar seu Leitor-Modelo em consideração durante o processo criativo do texto pode ser observado através das escolhas lexicais das tradutoras. Em uma primeira leitura da tradução de Barbara Heliodora nota-se uma escrita menos compromissada com a poesia e com a literalidade na tradução de alguns termos. Percebe-se um português com estruturas gramaticais menos complexas, bem como um vocabulário menos rebuscado, observáveis pelo uso das conjugações verbais e de diversos diminutivos. Por outro lado, em Sigrid Renaux nota-se uma escrita mais poética, que acaba soando mais como o texto original. Sigrid consegue manter o ritmo poético e o tom mais visceral do conto através do uso de conjugações verbais mais elaboradas e palavras mais aprimoradas, conforme podemos observar em alguns exemplos reunidos no quadro abaixo:

Quadro 1 – Comparativo das Traduções

Oscar Wilde	Barbara Heliodora	Sigrid Renaux
<i>...and sorrow has set her seal upon his brow.</i>	<i>...e a tristeza selou sua testa.</i>	<i>...e o selo da tristeza marcou-lhe a fronte.</i>
<i>...and her hand will be clashed in mine.</i>	<i>...com sua mão presa na minha.</i>	<i>...e eu estreitarei sua mão na minha.</i>
<i>...nor can it be weighed out in the balance for gold.</i>	<i>...nem pode ser pesado nas balanças feitas para pesar ouro.</i>	<i>...nem ser aferido na balança, como se fosse ouro.</i>
<i>The musicians will sit in their gallery...</i>	<i>Os músicos vão ficar em sua galeria...</i>	<i>Os músicos sentar-se-ão na galeria...</i>
<i>But the Tree shook its head.</i>	<i>Mas a roseira não estava interessada.</i>	<i>Mas a roseira meneou a cabeça.</i>
<i>...and perhaps he will give you what you want.</i>	<i>...que talvez ela lhe dê o que quer.</i>	<i>...e ela dar-te-á o que desejas, talvez.</i>
<i>...as yellow as the hair of the mermaid who sits upon an amber throne...</i>	<i>...tão amarelas quanto os cabelos da sereia que se senta em um trono de âmbar...</i>	<i>...tão amarelos como os cabelos da sereia que repousa no trono âmbar...</i>
<i>Give me a red rose...</i>	<i>Se você me der uma rosa vermelha...</i>	<i>Dá-me uma rosa vermelha...</i>
<i>...and the heather that blows on the hill.</i>	<i>...e as urzes que balançam nas colinas.</i>	<i>...e a urze que tremula na colina.</i>
<i>Be happy...</i>	<i>Fique feliz...</i>	<i>Sê feliz...</i>
<i>...and her lifeblood ebbed away from her.</i>	<i>...enquanto seu sangue escorria para fora.</i>	<i>...enquanto se esvaia o sangue de sua vida.</i>
<i>But the Tree cried to the Nightingale to press closer against the thorn.</i>	<i>Mas a roseira ficava gritando para o Rouxinol se apertar cada vez mais de encontro ao espinho.</i>	<i>Mas a roseira bradou ao Rouxinol que se comprimissemais contra o espinho.</i>
<i>Press closer, little Nightingale...</i>	<i>Aperta mais, Rouxinol...</i>	<i>Comprima-te mais, pequeno Rouxinol...</i>
<i>So the Nightingale pressed closer against the thorn...</i>	<i>E o Rouxinol foi se apertando cada vez mais de encontro ao espinho...</i>	<i>E o Rouxinol se estreitou mais contra o espinho...</i>
<i>...and the thorn touched her</i>	<i>...e o espinho tocou-lhe o</i>	<i>...e o espinho atingiu seu</i>

<i>heart...</i>	<i>coração...</i>	<i>coração...</i>
<i>...and a fierce pang of pain shot through her.</i>	<i>...e um terrível golpe de dor passou por toda a avezinha.</i>	<i>...e uma dor cruciante atravessou-lhe o peito.</i>
<i>Bitter, bitter was the pain, and wilder and wilder grew her song...</i>	<i>A dor era horrível, horrível, e a canção foi ficando cada vez mais enlouquecida...</i>	<i>Quanto mais acerba era a dor, mais arrebatado se tornava seu canto...</i>
<i>...for she sang of the Love that is perfected by Death...</i>	<i>...pois agora ele cantava o Amor que fica perfeito com a Morte...</i>	<i>...pois cantava o Amor sublimado pela Morte...</i>
<i>Fainter and fainter grew her song...</i>	<i>Cada vez mais fraca foi ficando sua canção...</i>	<i>Sua canção tornou-se cada vez mais débil...</i>
<i>Then she gave one last burst of music.</i>	<i>E então ela soltou uma última porção de música.</i>	<i>Então lançou uma derradeira onda de música.</i>
<i>...for she was lying dead in the long grass...</i>	<i>...pois tinha caído morto no meio da relva...</i>	<i>...pois jazia morto entre as altas hastes da relva...</i>
<i>...winding blue silk on a reel...</i>	<i>...enrolando um fio de seda azul em um novelo...</i>	<i>...enrolando seda azul numa dobadora...</i>

Analisando as escolhas lexicais e refletindo sobre suas implicações de forma mais aprofundada, percebe-se que Sigrid opta por arranjos gramaticais ligados à forma culta da língua com mais frequência do que Barbara. Para o trecho *set her seal upon his brow* Barbara utiliza *selou sua testa* dando preferência para o pronome possessivo *sua* e para o substantivo *testa*. Para o mesmo trecho Sigrid utiliza *marcou-lhe a fronte* preferindo o pronome pessoal *lhe* e o substantivo *fronte*. Considerando os presumíveis leitores de cada versão, parece mais provável que crianças estejam mais familiarizadas com a palavra *testa* e menos acostumadas com o termo *fronte*. Ao fazer uso de um léxico que (provavelmente) já faz parte do vocabulário infantil, Barbara contribui para uma leitura mais fluída. Sigrid, por sua vez, não dificulta a leitura do seu público adulto, pois *fronte* não representa desafio lexical a seus leitores acadêmicos.

Ao traduzir *be weighed out*, Barbara escolheu *ser pesado* enquanto Sigrid optou por *ser aferido*. É bem possível que a segunda expressão (em português) seja mais difícil de ser compreendida quando comparada com a primeira. Muitas crianças devem desconhecer o significado de *aferir*. Mais uma vez, Barbara aproxima o léxico do vocabulário infantil.

O uso da conjugação composta do verbo *sentar* no futuro do presente do indicativo (*vão sentar*) mostra-se menos complexa do que o uso da conjugação pronominal reflexa do mesmo verbo no mesmo tempo (*sentar-se-ão*). Embora tal conjugação não seja comum, principalmente no discurso oral, um adulto, ainda mais alguém familiar ao âmbito acadêmico, não teria problemas ao lê-la. Porém, o futuro composto se aproxima muito mais da oralidade, o que facilita a leitura das crianças. De igual modo, a tradução do verbo *shook*, em *the Tree shook its head*, para *não estava interessada* ou para *sacudiu a cabeça* (em outros trechos do conto) condiz mais com a realidade infantil do que seu equivalente *meneou* (opção de Sigrid).

O uso mais frequente de diminutivos na versão de Barbara evidencia uma tentativa de adequação e modulação do vocabulário ao público infantil. A tradutora faz uso de expressões como *Lagartinho Verde*, *rabinho*, *voz baixinha*, *avezinha* (em *um terrível golpe de dor passou por toda a avezinha*), *asinhas*, *passarinho*, *caderninho de notas*. Sigrid, por sua vez, escolhe usar *Lagartixa Verde*, *cauda*, *voz baixa*, *lhe* (em *uma dor cruciante atravessou-lhe o peito*), *pequenas asas*, *pássaro*, *caderno de anotações* como equivalentes para as mesmas expressões. Fica evidente que a utilização de diversas palavras no diminutivo suaviza o tom do conto, deixando-o mais apropriado para os pequenos Leitores-Modelo de Barbara.

Observa-se a preferência de Sigrid por um léxico mais formal, mais associado à forma culta ou mais poético. Barbara, por outro lado, escolhe um léxico menos formal, mais ligado à oralidade e menos rebuscado, como é possível constatar nas seguintes duplas de escolhas: Sigrid (S): *estreitarei sua mão na minha*/Barbara (B): *sua mão presa na minha*. S: *trajes festivos*/B: *roupas alegres*. S: *riu-se às gargalhadas*/B: *caiu na gargalhada*. S: *permaneceu silencioso*/B: *ficou em silêncio*. S: *no prado*/B: *no campo*. S: *ondulam sem cessar*/B: *abanam sem parar*. S: *contemplar o Sol*/B: *olhar o Sol*. S: *tremula*/B: *balançam*. S: *jazia*/B: *estava deitado*. S: *ergueu a vista*/B: *olhou para o alto*. S: *contudo*/B: *mesmo assim*. S: *se esvaia*/B: *escorria*. S: *bradou*/B: *ficava gritando*. S: *mais sonoro*/B: *mais alto*. S: *matiz róseo*/B: *rosado*. S: *dor cruciante*/B: *terrível golpe de dor*. S: *acerba era a dor*/B: *a dor era horrível, horrível*. S: *arreatado se tornava seu canto*/B: *a canção foi ficando cada vez mais enlouquecida*. S: *sublimado pela Morte*/B: *que fica perfeito com a Morte*. S: *canção cada vez mais débil*/B: *cada vez mais fraca foi ficando sua canção*. S: *algo lhe cerrava a garganta*/B: *alguma coisa que sufocava sua garganta*. S: *lançou uma derradeira onda de música*/B: *soltou uma última porção de música*. S: *jazia morto*/B: *caído morto*. S: *dobadoura*/B: *em um novelo*. Nota-se que o conteúdo do conto foi adequado ao nível de compreensão e aos interesses particulares de cada Leitor-Modelo. O texto destinado às crianças mostra-se carregado de vocabulário mais simples e ligado à oralidade, características típicas da literatura infantil. O texto destinado aos acadêmicos apresenta-se carregado de vocabulário mais sóbrio, formal e mais adequado à forma culta da língua.

De igual forma, nota-se um direcionamento dos textos para seus públicos-alvo no que diz respeito às estruturas gramaticais usadas. Sigrid faz uso de uma forma mais elaborada do verbo *dar* no futuro de presente (*dar-te-á*) com emprego de mesóclise. A mesma tradutora também escolhe a conjugação mais culta do verbo *dar* (*dê-me uma rosa vermelha*) no imperativo, enquanto Barbara prefere o uso mais oral do condicional: *se você me der uma rosa vermelha*. Sigrid utiliza o imperativo afirmativo dos verbos *dizer* (*dize-me*) e *ser* (*sê feliz!*) de acordo com a forma culta, conferindo mais formalidade à frase. Barbara decide por um formato mais coloquial quando eleger *pode contar* e *fique contente!* Sigrid adota a forma padrão do verbo *dizer* no pretérito perfeito do indicativo (*disseste*), enquanto Barbara opta por uma forma cotidiana (*você disse*). Sigrid escolhe, novamente, uma estrutura mais formal ao traduzir *here is* (*the reddest rose*) como *eis aqui*, ao passo que Barbara opta por *aqui está*. Da mesma forma, o trecho *you are very ungrateful* é traduzido por Sigrid como *és muito ingrata*, enquanto Barbara o traduz como *você é muito ingrata*. Já a pergunta *who are you?* é vertida por Sigrid como *quem és?*, ao passo que Barbara a traduz como *quem é você?* Fica nítido, portanto, que as escolhas lexicais feitas pelas tradutoras levaram em conta o público-alvo das obras. Sigrid não parece ter se preocupado em modular o vocabulário e parece ter prestado bastante atenção à forma culta da língua portuguesa. Por outro lado, Barbara demonstra ter adequado as palavras ao entendimento mais restrito das crianças, escolhendo um léxico mais informal e um formato mais coloquial das frases.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através da comparação entre as escolhas feitas por Sigrid Renaux e Barbara Heliodora é possível perceber um movimento autoral por parte das duas tradutoras. Considerando que Heliodora é uma notória tradutora de Shakespeare no Brasil, sua capacidade para traduzir um curto conto infantil é incontestável, haja vista que o texto de Oscar Wilde aqui em foco oferece menos desafios quando comparado aos de Shakespeare. Da mesma forma, Renaux também se mostra altamente capaz de tal empreendimento, visto sua formação acadêmica. Por esses motivos, as evidentes discrepâncias encontradas nas duas versões não se devem às habilidades

técnicas das tradutoras. O que é possível inferir é que tanto uma quanto a outra poderiam perfeitamente traduzir o verbo *shook* (no trecho *the Tree shook its head*) para *sacudiu*, *balançou*, *não estava interessada*, *mexeu a cabeça negativamente*, *moveu* ou *meneou*. Do mesmo modo, as demais palavras/expressões do conto poderiam ter sido vertidas por elas de inúmeras formas. Entretanto, não seria qualquer tradução/equivalente que funcionaria adequadamente dentro do contexto de criação das versões.

Barbara Heliadora traduziu o conto para fazer parte de um livro infantil (intitulado *Histórias de Fadas*). Por isso, palavras como *dobadoura*, *aferir*, *menear*, *cruciante* e *acerba*, que normalmente não fazem parte do vocabulário infantil, não facilitariam a leitura do conto, não o deixariam leve e fluido como devem ser os textos para os pequenos. Como disse José Saramago em sua obra infantil *A maior flor do mundo*, “as histórias para crianças devem ser escritas com palavras muito simples, porque as crianças, sendo pequenas, sabem poucas palavras e não gostam de usá-las complicadas”.

Sigrid Renaux, por outro lado, traduziu o conto para fazer parte de uma antologia que fora idealizada por um grupo de acadêmicos. Por esse motivo, palavras como *avezinha*, *lagartinho*, *rabinho*, *asinhas* e *voz baixinha* destoariam nesse tipo de publicação formal, além de serem desnecessárias, considerando o nível de letramento do leitor acadêmico. Nesse sentido, ambas demonstram terem feito o exercício autoral levando em consideração seus prováveis leitores durante o processo tradutório. As profissionais não fizeram apenas o exercício de verter de um idioma para outro, como, erroneamente, muitas vezes, se resume o trabalho dos tradutores. Os especialistas da tradução fazem escolhas que vão muito além da tradução mais literal de determinado termo. Eles optam por equivalentes que serão mais facilmente compreendidos, que darão o tom mais apropriado à obra; tom este que é ditado pelo Leitor-Modelo da tradução. Por isso, tanto Barbara quanto Sigrid, nas suas traduções, no momento em que traduziram dentro de um contexto de criação delimitado pelos públicos-alvo, realizaram, sim, um exercício autoral.

O leitor-tradutor-autor, portanto, ao recriar o texto original, faz uso de suas inúmeras ferramentas a fim de não apenas decodificá-lo, de preencher os espaços encontrados nas obras ditas abertas, mas também de reescrevê-lo tendo seu Leitor-Modelo em vista, o que determinará suas escolhas a fim de proporcionar ao leitor um texto apropriado às suas circunstâncias de leitura. Todas as escolhas na obra do tradutor-autor são pensadas, fruto de informação e decisões que objetivam conduzir seu leitor para uma determinada interpretação. Tais cuidados, ao verter um texto de um idioma para outro, configuram o exercício autoral realizado pelas tradutoras.

Fica evidente, por conseguinte, que tanto Barbara Heliadora quanto Sigrid Renaux, no momento em que ajudam a construir um determinado tipo de leitura através de suas escolhas lexicais, realizaram exercício autoral no processo de tradução. Hipoteticamente, mesmo que as duas tradutoras tivessem realizado uma mesma leitura da obra de Oscar Wilde (o que é, evidentemente impossível segundo os pressupostos do conceito de Obra Aberta de Eco(2005)), ambas precisaram lançar mão de suas habilidades técnicas para elaborar versões traduzidas que fossem apropriadas para dois Leitores-Modelo distintos. Barbara produziu uma versão que mescla o literário com o coloquial/oral/familiar, que se enquadra perfeitamente na literatura infantil. Sigrid permaneceu fiel à forma padrão da língua portuguesa e à formalidade acadêmica. Nos seus papéis de leitores-tradutores-autores, utilizaram seus conhecimentos técnicos e individuais tanto para construir o significado, a partir das peças disponibilizadas pelo autor, quanto para recriar a obra de Oscar Wilde a fim de possibilitar experiências de leitura condizentes com o Leitor-Modelo ao qual cada obra primordialmente se destina.

REFERÊNCIAS

ARROJO, Rosemary. **Oficina de Tradução: a teoria na prática**. São Paulo: Ática, 1986.

AZEVEDO, Danyelle Neiva da Silva; BEATO, Zelina Márcia Pereira. O conceito de original sob rasura. **Domínios da Linguagem**, Uberlândia, v. 5, n. 3, p. 9-19, 2º semestre 2011. Disponível em <www.seer.ufu.br/index.php/dominiosdelinguagem>. Acessado em: 02 de abril de 2013.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: BRANCO, Lucia Castello (Org.). **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português**. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

ECO, Umberto. A Poética da Obra Aberta. In: ECO, Umberto. **Obra Aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 37-66.

ECO, Umberto. O Leitor-Modelo. In: ECO, Umberto. **Lector in Fabula**. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 35-49.

ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa: experiências de tradução**. São Paulo: Record, 2007.

FREITAS, Luana Ferreira de. Tradução e autoria: de Schleiermacher a Venuti. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 1, n. 21, p. 95-107, 2008. Disponível em <periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2008v1n21p95>. Acessado em: 10 de abril de 2014.

WILDE, O. O Rouxinol e a Rosa. In: **Histórias de Fadas**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

WILDE, O. O Rouxinol e a Rosa. In: MUTRAN, Munira. (Org.) **O Mundo e suas Criaturas – Uma Antologia do Conto Irlandês**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

WILDE, Oscar. The nightingale and the Rose. In: WILDE, O. **Stories**. London: Collins, 1952.