

SALOMÉ DE OSCAR WILDE: UMA TRAGÉDIA EXOFÔNICA¹

OSCAR WILDE'S SALOMÉ: AN EXOPHONIC TRAGEDY

Juan Carlos Acosta²

Resumo: A exofonia trata dos fenômenos de uma escrita numa outra língua, adotada pelo artista, para servir-lhe a determinados fins. Baseado nas considerações de Chantal Wright (2010) para estes fenômenos, este artigo pretende fazer algumas observações a partir da única peça de Oscar Wilde escrita em língua francesa, *Salomé* (1893), com exemplos do texto em francês e observando como seu manejo peculiar da língua exofônica impactaram minha tradução da peça para o português brasileiro.

Palavras-chave: exofonia; *Salomé*; Oscar Wilde; tradução.

Abstract: Exophony deals with the phenomena related to writing in another language, adopted by the artist, to serve certain purposes. Based on Chantal Wright's (2010) considerations on these phenomena, this article intends to make some observations about Oscar Wilde's only play written in French, *Salomé* (1893), with examples of the text in French and observing how his peculiar handling of the exophonic language impacted my translation of the play into Brazilian Portuguese.

Keywords: exophony; *Salomé*; Oscar Wilde; translation.

1 INTRODUÇÃO

Escrever numa língua que não é sua, na língua do outro, do diferente, proveniente de outro lugar, de outra cultura, de outra visão de mundo, outros valores. Esta sensação pendular entre afastamento e acolhimento parece entrar

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES) — Código de Financiamento 001.

² Mestre em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Brasil. Doutorando em Letras na Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3567-0971>. E-mail: juannacosta82@gmail.com.

em constante mobilidade, ao abordar o que permeia o conceito de exofonia. Mas afinal, há donos de uma língua? Onde estão os limites entre a língua e o lugar ao qual ela pertence? Uma língua é de uso exclusivo de um determinado lugar?

Partindo desse olhar de quem não está inserido em determinado sistema linguístico, tentarei abordar algumas questões sobre a investida de Oscar Wilde na língua francesa.

Oscar Wilde (1854-1900) foi provavelmente o único escritor que conseguiu a façanha de constar nos anais da história da literatura como baluarte tanto do decadentismo inglês como do francês. Sua fase inicial como escritor se dá pela poesia — seu primeiro livro publicado, *Poems*, data de 1881. Aos poucos, foi se destacando como exímio manipulador da língua inglesa com suas refinadas frases espirituosas, seus *wits*. Mas é a partir de 1890, com seu romance *The Picture of Dorian Gray*, que o escritor irlandês passa a flertar, de fato, com o decadentismo. Seu personagem principal, Dorian, passa dias e dias imerso na leitura de um livro de capa amarela que, por sagaz sugestão do narrador, tem altas doses de inspiração em *À Rebours* de Huysmans (o decadente francês *par excellence*). Seu segundo voo pelos céus do decadentismo se dá com a peça *Salomé*, que retrata um tema bíblico e é escrita em língua francesa.

O presente trabalho visa fazer um breve apanhado sobre o contexto de criação e publicação de *Salomé* (1893) à luz do conceito de exofonia explorado por Wright (2010) utilizando alguns exemplos do texto original da peça juntamente com alguns trechos da minha tradução de 2021.

2 SALOMÉ EXOFÔNICA

Salomé (1893) é uma tragédia em um ato que tem lugar na Judeia dos anos bíblicos. As cenas basicamente se passam ao redor do palácio de Herodes, tetrarca da Judeia que, segundo consta, havia matado seu irmão e depois casado

com sua cunhada Herodíade (ou Herodias). Há um grande banquete para os convidados no palácio, e logo Salomé, filha de Herodíade e enteada de Herodes, se cansa das pomposidades palacianas e sai para tomar um ar fresco. Ao ouvir gritos que vinham de uma cisterna, aproxima-se de Iokanaan (o profeta João Batista). Como ele a rechaça e lança diversos insultos à pecaminosa Herodíade, a garota se espanta, mas logo é tomada por um ardente desejo por ele. A jovem tenta seduzi-lo para ganhar um beijo seu, mas não obtém êxito. Nisso, Herodes encontra Salomé na rua e pede que o festim seja instalado ali mesmo na parte de fora, sob a luz da lua. Ele pede que a garota dance para animar a festa, prometendo satisfazer qualquer desejo seu. Salomé performa a famosa dança dos sete véus e é aplaudida. Ele então pergunta, cheio de desejo, qual era o pedido que a jovem iria querer em retorno. Ela então pede a cabeça de Iokanaan, algo que Herodes não quer, pois teme que matar um profeta lhe traga mau agouro. Depois de uma longa e sedutora conversa entre os dois, Herodes acaba ficando sem alternativas senão entregar-lhe a cabeça de Iokanaan numa bandeja. Salomé então beija a cabeça ensanguentada. Diante de horrenda visão, Herodes acaba por mandar matá-la e a peça termina. Como bem resume Richard Ellmann (1988, p. 303), a morte de Salomé “enquadra-se em uma parábola da paixão que consome a si mesma”.

O presente estudo busca fazer um apanhado de ideias sobre esta faceta de Wilde que busca explorar uma língua estrangeira, uma outra margem, e trazer algumas considerações sobre as escolhas linguísticas do artista irlandês. Creio que, a título de ilustração, vale mencionar que, além de *The Picture of Dorian Gray* e *Salomé*, há como parte do triunvirato decadentista de Wilde o poema *The Sphinx* que, embora não seja em língua francesa, foi em grande parte produzido durante suas viagens à França.

Mas voltemos nosso olhar para o início do texto: por que Oscar Wilde escreve *Salomé* em francês? Creio que a resposta jaz em diferentes desdobramentos: primeiramente, há a sua relação de apreço pelo

decadentismo francês, no seu desejo de fazer parte desse círculo literário. Consequentemente, esse apreço é seguido de um desejo em se afirmar como um escritor que vai além das fronteiras da nação, ou seja, para além não só da Inglaterra, mas também da Irlanda, e, acredito também, pela possibilidade de experimentação artística libertária, não só em termos linguísticos, mas também sexuais e transgressivos das escrituras sagradas.

3 APREÇO PELO DECADENTISMO FRANCÊS

Devemos ter em mente que Wilde não apenas era um enamorado da língua e da cultura francesas, como também buscou manter-se conectado com o que se produzia na cidade luz, até o ponto de exilar-se por lá em seus últimos e economicamente escassos anos de vida. Mas não só isso. Ele buscou várias vezes entrar em contato com célebres artistas parisienses, além de hospedar-se na cidade durante importantes momentos de sua produção literária. Dois importantes trabalhos que marcam essa sua aproximação com a França são, primeiramente, a composição da peça *Salomé*, e, como já dito acima, o poema lançado logo em seguida do lançamento da tragédia, *The Sphinx*, que, embora tenha sido escrito em inglês, teve boa parte de seu vocabulário pesquisado a partir de bibliografias que o autor conseguira durante algumas de suas estadias em Paris. No caso do poema, Richard Ellmann (1988) nos indica que já a sua primeira passagem pela cidade, nos anos 1870, aos vinte anos, viria a servir de pano de fundo e de base para o enredo de *The Sphinx*, que viria a ser publicado em 1894, ano seguinte ao da publicação de *Salomé*.

Wilde já tinha intimidade com os relatos que giram ao redor de João Batista desde seus tempos de estudante de Oxford, mas “o principal germe da história era uma descrição, no quinto capítulo do *À Rebours* de Huysmans, de suas pinturas de Salomé por Gustave Moreau, e, no décimo quarto capítulo do mesmo livro, uma citação de *Hérodiade* de Mallarmé” (ELLMANN, 1988, p. 299).

O personagem de *À Rebours*, em seus devaneios, já antevê o caminho não explorado pelos evangelhos e que Wilde tratou de descrever: "nem S. Mateus, nem S. Marco, nem S. Lucas, nem os outros evangelistas, demoraram-se nos encantos delirantes, nas ativas depravações da dançarina" (HUYSMANS, 2011, p. 120).

Wilde não apenas usa o livro *À Rebours* como referência para o livro que muda o pensamento de sua personagem Dorian Gray, mas parece querer trazer essa referência intertextual ao plano da palavra — não apenas da palavra escrita, mas também da encenada nos palcos —, como uma forma de completar a biblioteca da personagem Des Esseintes. É como se, a partir da leitura que a personagem faz do quadro de Salomé de Gustave Moreau, Wilde quisesse trazê-la ao mundo em forma de livro/peça de teatro.

Des Esseintes via enfim realizada aquela Salomé sobre-humana e estranha que havia sonhado. Ela não era mais apenas a bailarina que arranca, com uma corrupta torção de seus rins, o grito de desejo e lascívia de um velho [Herodes]; que estanca a energia, anula a vontade de um rei por meio de ondulações de seios, sacudidelas de ventre, estremecimentos de coxas; tornava-se, de alguma maneira, a deidade simbólica da indestrutível Luxúria, a deusa da imortal Histeria, a Beleza maldita, entre todas eleita pela catalepsia, que lhe inteiriça as carnes e lhe enrija os músculos; a Besta monstruosa, indiferente, irresponsável, insensível, a envenenar, como a Helena antiga, tudo quanto dela se aproxima, tudo quanto a vê, tudo quanto ela toca. (HUYSMANS, 2011, p. 121).

Como vimos, a peça começou a ser escrita no final do ano de 1891, em Paris e o autor aproveitava sua estadia para buscar conexões com a efervescência decadentista da cidade — agora não mais como palestrante, tal como o fez alguns anos antes durante uma viagem aos Estados Unidos, mas como um artista com considerável produção e carreira. "Pouco a pouco Wilde amplia o círculo de amizades parisienses, mas agora podia festejar sua transformação de conversador em autor" (ELLMANN, 1988, p. 295).

Wilde se aproximou de alguns dos intelectuais e escritores parisienses, sendo o mais relevante para o presente escrito Stéphane Mallarmé, autor do poema *Hérodíade*, de 1864. Mallarmé fazia reuniões em sua residência chamadas de *Mardis*, onde recebia admiradores e alguns escritores do círculo literário parisiense. Wilde teria ido a uma ou duas dessas reuniões durante o período de criação de sua *Salomé* em outubro de 1891 e, inclusive, sendo presenteado pelo próprio mestre Mallarmé com um exemplar de *Le Corbeau*, sua tradução de “O Corvo”, de Edgar Allan Poe. Wilde agradece o presente em carta chamando-o de *Cher Maître*: “Na Inglaterra temos a prosa e a poesia, mas a prosa e a poesia francesas tornam-se, nas mãos de um mestre como o senhor, uma e a mesma coisa” (ELLMANN, 1988, p. 296). Wilde curiosamente enaltece a tradução que Mallarmé fez, segundo ele, do “celta” Edgar Allan Poe (vale ressaltar aqui a ironia do autor ao chamar Poe de “celta”. Ao fazê-lo, Wilde o aproxima não só dos franceses, como também de sua terra natal, a Irlanda).

Há relatos de certas ressalvas de aproximação com Wilde por parte de Mallarmé. Mas as correspondências, ao menos, demonstram que o *maître parisien* não deixou de admirar o talento literário do escritor irlandês. Wilde envia-lhe um exemplar de *Dorian Gray* recebendo elogiosas palavras em carta: “‘O retrato é que fez tudo.’ Este retrato de corpo inteiro, inquietante, de *Dorian Gray*, assombrará, mas por ter sido escrito, ele mesmo tornou-se um livro. Stéphane Mallarmé” (ELLMANN, 1988, p. 298).

Não encontrei relatos demonstrando que Wilde tivesse mencionado a Mallarmé a sua intenção de fazer uma tragédia baseada na filha de Herodíade, utilizando-se do mesmo tema que o amigo parisiense. Talvez não quisesse criar atrito com o poeta que admirava.

Wilde então oferece seus manuscritos a alguns jovens amigos que o rodeavam durante sua estadia em Paris. Em dezembro de 1891, Wilde envia o manuscrito de *Salomé* ao pintor simbolista Adolphe Retté e a Stuart Merrill, poeta americano que vivia em Paris. Depois da leitura dos dois amigos, passou o manuscrito, já com algumas correções, para a revisão de um terceiro, Pierre Louÿs, a quem a primeira versão da peça é dedicada. Richard Ellmann (1988) nos dá uma visão mais detalhada, que demonstra a preocupação do escritor em corrigir (algumas de) suas “falhas” no idioma francês:

A correspondência com os impressores indica que Wilde introduziu muitas correções, principalmente supressões, nas primeiras provas. Stuart Merrill diz que Wilde queria certificar-se da ausência de solecismos em seu francês, mas não confiou muito nos vários jovens a quem pediu conselhos. Merrill convenceu-o de que nem todas as invectivas das personagens deveriam começar com *enfin*, como originalmente faziam, e assim todos os *enfin* foram eliminados. [...] Merrill levou-o a Adolphe Retté, que corrigiu alguns anglicismos [não sabemos quais] e fez Wilde eliminar algumas frases de excessivamente longa relação de pedras preciosas arroladas por Herodes. [Pierre] Louÿs, que lera a peça em um estágio inicial e atuara como intermediário entre Wilde e o impressor, propôs novas emendas, muitas das quais Wilde ignorou, aceitando apenas mudanças gramaticais. Marcel Schwob fez dois retoques finais, de menor importância. Wilde reconheceu a ajuda e a amizade de Schwob ao dedicar-lhe “A Esfinge”, [poema] que foi publicado em forma de livro, com ilustrações de Ricketts, em 1894. (ELLMANN, 1988, p.327).

Quanto à supressão de *enfin*, ainda há várias repetições que permaneceram no texto, somando dezesseis vezes no original. MacDonald (2011, p. 3) comenta que essas repetições parecem criar uma espécie de preâmbulo às falas, algo como um “tique” que marca que algo importante será dito pela personagem, ou para concluir uma ideia ou argumento. Isto corrobora com a intenção do autor em manter as repetições como uma marca de linguagem típica do teatro, dando atenção às correções no âmbito sintático das falas e desconsiderando comentários dos revisores que lhe parecessem não compreender suas intenções com *Salomé*.

5 EXOFONIA LIBERTÁRIA NA FRANÇA

Creio que Wilde também busca um efeito libertário em três aspectos: o primeiro seria por poder se concentrar nos escritos sem as distrações da família em Londres, bem como estar em contato mais imersivo com a língua adotada para a peça. Outro seria a liberdade de criar sua peça na França, lugar em que a emenda de Henry Du Pré Labouchère, criada em 7 de agosto de 1885 e que condenava a homossexualidade masculina a (de 2 a 7) anos de trabalhos forçados (lei através da qual o autor acabou por ser preso em 1895). Assim, o escritor podia se concentrar no trabalho de escrita criativa e, ao mesmo tempo, desfrutar de um lugar onde havia uma maior liberdade sexual e, digamos, religiosa, onde não havia a repressão londrina. Além disso, claro, havia a liberdade da própria exofonia: Oscar Wilde enxergava a língua francesa de um outro ponto de vista, não inserido dentro da sociedade parisiense tal como o está na inglesa em Londres. Portanto, ele sente uma musicalidade em coisas que, provavelmente, um usuário nativo da língua não sentiria da mesma forma.

Não obstante, vejamos um fragmento de uma entrevista de Wilde falando sobre a escolha do francês:

Disponho de um instrumento [o inglês] que sei poder dominar. [...] Havia outro que ouvi durante minha vida inteira, e quis, por uma vez, tocar nesse instrumento para ver se, com ele, eu obteria algo belo. [...] Como é natural, existem formas de expressão que um homem de letras francês não teria usado, mas que dão certo relevo e colorido à peça. Grande parte dos curiosos efeitos produzidos por Maeterlinck deve-se ao fato de que ele, sendo de origem belga, escreve em língua estrangeira. O mesmo é válido para Rossetti, que, embora tenha escrito em inglês, possuía um temperamento essencialmente latino. (ELLMANN, 1988, p. 326).

Wilde trata a língua adotada como um sutil instrumento que, qual uma parte constituinte de uma orquestra, causa um efeito único, que o autor não

encontraria da mesma maneira em sua língua materna. O frescor de utilizar-se de uma língua que não é a sua do cotidiano coloca o autor num outro ponto de observação dos efeitos sonoros possíveis, por vezes, não percebidos pelos falantes nativos. O efeito entre repetições e certas estruturas sintáticas do texto original, portanto, querem causar uma estranheza, um outro modo de explorar a língua como um instrumento executado por um músico que ladeia levemente as fixas notas da partitura.

É importante notar que a primeira montagem de *Salomé*, com Sarah Bernhardt (que não falava inglês) interpretando a *femme fatale* epônima, chegou a fazer seus primeiros ensaios e quase foi apresentada em Londres (com o texto no original francês) em 1892, mas logo foi proibida pelos censores ingleses, pela justificativa de que não se devia interpretar temas bíblicos em palcos ingleses.

Em entrevista ao Pall Mall Budget (t.XL; 30 jun 1892), Wilde comenta: “se o censor interditar Salomé, sairei da Inglaterra para fixar-me na França, onde providenciarei minha naturalização. Não suportarei continuar me considerando cidadão de um país que mostra tamanha estreiteza ao julgamento artístico. Não sou inglês, sou irlandês, o que é algo bem diferente” (ELLMANN, 1988, p. 325-326).

O texto francês é então publicado pela primeira vez em fevereiro de 1893 em Londres e Paris, com novas correções de Marcel Schwob. Um ano depois viria a sua primeira tradução, para o inglês, em fevereiro de 1894, por lorde Alfred Douglas (Bosie), acrescida de ilustrações de Aubrey Beardsley.

6 A TRADUÇÃO INGLESA

Um fenômeno muito importante que envolve a história de *Salomé* tem a ver com sua tradução para o inglês. Wilde ofereceu a seu amante, lorde Alfred Douglas (Bosie), a tarefa de traduzir *Salomé*. “O Encargo revelou-se um erro.

Wilde não levava em conta o precário francês do amado” (ELLMANN, 1988. p. 351). Douglas entrega-lhe a tradução no final de agosto e Wilde considera-a inaceitável. Ellmann dá o exemplo de “*On ne doit regarder que dans les miroirs*”, que teria sido traduzida como “Não se deve olhar nos espelhos”, ao invés de “Devemos olhar apenas para os espelhos” (Idem, p. 351). Os dois entram em uma discussão em torno da tradução. Douglas envia uma carta ao editor dizendo que não iria mais traduzi-la e que deveriam encontrar outro tradutor para a tarefa. Até mesmo o ilustrador Aubrey Beardsley, depois de ler a tradução de Bosie, ofereceu-se para o encargo. Wilde discorda e por fim dedica a peça a Douglas, como para se reconciliar com o amante, o que indica que o próprio Wilde teria revisado a tradução inglesa e corrigido alguns dos erros do jovem. Como dito acima, a versão inglesa, junto com as ilustrações de Beardsley, saiu em fevereiro de 1894 e, ao longo dos anos, muitas traduções, inclusive as brasileiras, eram feitas através da versão inglesa e não do original francês — algo que editorialmente parece coerente quando se planeja uma tradução da obra inteira do autor. Entretanto, gera o inconveniente de que certas nuances da primeira versão possam se perder. Nas palavras de MacDonald (2011, p. 2, tradução minha)³, Wilde busca, “com seu francês imperfeito, porém aceitável, explorar certas peculiaridades da língua francesa para criar momentos no texto francês que são, em essência, intraduzíveis e que, portanto, não constam na versão inglesa do texto”.

Vejamos alguns exemplos particulares do texto original acrescido de algumas soluções que adotei em minha tradução da peça partindo das considerações de Wright (2010).

³ No original: *with his imperfect but acceptable French, exploits certain features of the French language to create some moments in the French text that are essentially untranslatable and therefore not rendered in the English version of the play.*

7 ENTENDENDO EXOFONIA

Abordo aqui algumas considerações feitas por Chantal Wright (2010), que se interessa pela questão da exofonia no seguinte aspecto: “[uma literatura] escrita numa língua que não é a sua e o que isso significa para o tradutor” (WRIGHT, 2010, p. 22, tradução minha⁴). Nesse sentido, a autora propõe que sejam observados alguns mitos sobre esta questão: o primeiro mito é de que a língua pertence a um determinado território ou grupo de pessoas — algo que o inglês hoje desmistifica totalmente, mas devemos lembrar que o mesmo efeito de língua franca (no caso da literatura) havia com a língua francesa no século XIX. O segundo mito: quando escrevemos numa língua que não é a “nossa”, o escritor deve tê-la transformado em sua língua, de alguma maneira, e para que ela seja útil para seus propósitos, deve moldá-la até que ela se encaixe onde ele deseja e de maneira que seja capaz de efetuar o que o autor necessita. Nesse caso, creio que, nos dias de hoje, a língua inglesa seja uma das mais suscetíveis a este fenômeno, com escritores de diversas partes do mundo utilizando-a para seus propósitos, literários, jornalísticos, acadêmicos, etc.

Mas a título de ilustração sobre a língua ser útil aos propósitos do autor, parece-me pertinente trazer um exemplo com que me deparei durante o processo de tradução de *Salomé*. Comento aqui brevemente a questão pronominal que adotei para a tradução. O texto francês oscila entre o pronome de segunda pessoa do singular *tu* e o pronome de tratamento e segunda pessoa do plural *vous*, o que seria algo como “tu” e “vós” em língua portuguesa. Entretanto, parece-me, a tradução do pronome *vous* por “vós” hoje nos soa arcaico — em especial, no Brasil — sendo que esse estranhamento não se sente no texto original, pois os dois pronomes ainda são correntes no francês do século XXI. Para que eu pudesse evitar uma marca de arcaísmo no texto, e também de forma a trazê-lo a uma linguagem menos bíblica ou, se quisermos,

⁴ No original: *writing in a language which is not one's own and what this means for the translator.*

mais transgressora do texto que em si já transgride as escrituras, optei por marcar *vous* por “você”, e ainda omitindo-o caso fosse necessário. Para ficarmos apenas num exemplo, pois tratarei dessas questões com mais minúcia em uma futura publicação, trago uma frase em que Iokanaan utiliza *vous* e *tu* para falar com Salomé:

Arrière ! Fille de Babylone ! N’approchez pas de l’élú du Seigneur. Ta mère a rempli la terre du vin de ses iniquités, et le cri de ses péchés est arrivé aux oreilles de Dieu.

(WILDE, 2012, p. 33).

Percebe-se que Wilde utiliza *vous* em *N’approchez* e logo usa o possessivo *ta* (“tua”). Interpreto aqui um efeito deliberado de Wilde para marcar, ao mesmo tempo, um distanciamento entre Iokanaan e Salomé (o profeta quer distância da Princesa) ao mesmo tempo que utiliza *tu* para aproximar a mãe da princesa (no caso, para subjugar-la como pecadora). Para evitar esse apagamento que consta no original exofônico, opto por manter a conjugação de “você” seguida do possessivo de “tu”:

Para trás! Filha da Babilônia! Não se aproxime do eleito do Senhor. Tua mãe encheu a terra com o vinho de suas iniquidades, e o clamor de seus pecados chegou aos ouvidos de Deus.

(WILDE, 2021, p. 43).

Em primeiro lugar, creio que seja pertinente lembrar que “você” é, em sua origem, um pronome de tratamento. Ele costumava marcar respeito e um certo distanciamento entre os falantes. Já o “tu”, marca uma informalidade, tanto quanto uma maneira de aproximar o falante de seu interlocutor. No caso da região sul do país, onde publiquei minha tradução, o uso de “você” marca ainda uma leve formalidade, de um distanciamento, um falar não tão informal como o uso do “tu”. A maneira que, em geral, marcamos a formalidade como sinal de respeito se dá com o uso de “o senhor” ou “a senhora”, assim como nas

demais regiões do Brasil. Mas, de qualquer forma, a conjugação de “você” e “a senhora” é a mesma em português (terceira pessoa do singular) e é a usada na minha tradução. Creio que tratar a personagem Salomé como “senhora”, também marcaria a ideia de que ela seja uma pessoa com mais idade (o que não é a intenção do texto). Assim sendo, optei por marcar essa relação de distanciamento/repúdio (na primeira parte em negrito) conjugando o verbo na terceira pessoa (você) e em seguida marcando uma maneira de aproximação/depreciação (da segunda parte em negrito) com o pronome informal “tu” (segunda pessoa do singular).

Outro ponto importante ressaltado por Wright (2010, p. 23) é que ser um escritor exofônico, não necessariamente obriga Wilde a deixar de escrever na sua língua mãe. Há diversos escritores que escreveram em duas línguas ao longo da carreira e, aqui, Wilde não deixa de ser mais um entre tantos. Já citamos acima que tanto *Salomé* quanto *The Sphinx* foram produzidas em solo francês, mas cada uma em uma língua diferente.

Ainda, a autora traz um desdobramento interessante desse bilinguismo literário: quando o escritor usa a língua “do outro”, será ele capaz de desvencilhar-se da língua e cultura do seu lugar de origem? Não tivemos acesso aos tais anglicismos de Wilde nos primeiros rascunhos de *Salomé*, mas é possível que sim. Nesse caso, o fato de o livro ter passado por mais de dois revisores serve como uma maneira de mitigar os efeitos anglófonos do texto, ainda que não apague características que o autor fez questão de manter.

Wright (2010, p. 24) também comenta sobre um movimento literário imigrante na Alemanha que nasce a partir dos anos 1980, composto por escritores exofônicos, chamado *Gastarbeiter* — ou *Guest Workers* em inglês. Compreende-se que era uma literatura inicialmente negligenciada pelos alemães, suprimida. Entretanto, é curioso que *Guest*, além de significar

convidado, possa também significar hóspede, alguém que foi acolhido na língua adotada.

Wilde tenta não só ser acolhido através dos contatos e amizades que cultivou em Paris, mas por pedir auxílio desses amigos falantes nativos da língua francesa. Digamos que se trata de um hóspede com diferentes anfitriões que o acolheram e ajudaram para que a peça obtivesse o efeito desejado.

Wright (2010, p. 30) também aborda um procedimento tradutório de querer buscar na língua mãe do autor o que fica escondido entre sua língua materna e a língua adotada, algo que a autora chama de “vão metonímico”. No caso de *Salomé*, creio que o efeito ocorre de uma maneira dupla, sobretudo por sabermos da ressonância da tradução inglesa do texto. Há algo que saliento em meu ensaio de Salomé:

O texto inglês consegue fazer um jogo de relações entre a palavra inglesa *look* como “olhar” e como “aparência” da lua, assim como o *look* relaciona a aparência das personagens com a constante proibição de olhar (*to look*) para Salomé, o que nos faz pensar na possibilidade de considerarmos essa peça como um projeto bilíngue, pois essas relações semânticas não são exatamente as mesmas que ocorrem no original (WILDE, 2021, p. 9-10).

No caso do texto original (o francês exofônico de Wilde) justamente há um paralelo entre o “ar”, algo que constantemente aparece no texto através do vento, de frescas brisas do terraço do palácio, no aspecto da lua, assim como também nas feições das personagens da peça. Este *air*, caso seja traduzido por “semblante”, “olhar”, “aspecto”, pode perder essa conexão que parece ser deliberada de Wilde numa relação simbólica entre os personagens e o lugar em que a peça acontece, no caso o terraço, lugar aberto em que se pode ver o céu, que é também a morada do Senhor, e não há teto aí que proteja as pessoas dos castigos divinos. No caso da tradução inglesa do texto, Alfred Douglas traduz *air* por *look*, conectando a “aparência” com o “olhar”, mas desconectando *l'air* com o vento e a brisa que se movimentam no céu da peça. Há, portanto, um efeito

claro que o ar dá à natureza a às personagens que não poderia ser alcançado da mesma maneira em sua língua mãe (o inglês). Assim, creio que há duas inclinações semânticas possíveis nesse *gap* metonímico.

Sobre a questão do “olhar”, Camille Paglia (1993) nos relembra que “Wilde escreveu [Salomé] numa época em que as senhoras respeitáveis evitavam um olhar demasiado ‘livre’, marca da prostituta - uma regra de conduta moral ausente dos filmes sentimentais de hoje sobre tempos pré-modernos” (PAGLIA, 1993, p. 515). Vejamos exemplos do texto francês:

LE JEUNE SYRIEN. Comme la princesse Salomé est belle ce soir!

LE PAGE D'HÉRODIAS. Regardez la lune. La lune a l'air très étrange. On dirait une femme qui sort d'un tombeau. Elle ressemble à une femme morte. On dirait qu'elle cherche des morts.

LE JEUNE SYRIEN. Elle a l'air très étrange. Elle ressemble à une petite princesse qui porte un voile jaune, et a des pieds d'argent. Elle ressemble à une princesse qui a des pieds comme des petites colombes blanches. . . On dirait qu'elle danse. (WILDE, 2012, p. 13).

Aqui, o texto parte da beleza de Salomé, mas o Pajem interrompe o jovem sírio para observar o ar estranho da lua, dando-lhe características humanas, que se movimentam pelos céus e forma as nuvens que, ora revelam, ora escondem a lua, como um véu misterioso.

Da mesma forma, a palavra *air* está presente quando se descrevem as personagens. Vejamos um exemplo com o semblante do tetrarca:

PREMIER SOLDAT. Le tétrarque a l'air sombre.

(WILDE, 2012, p.15).

Mantive o “ar” na minha tradução:

Primeiro soldado. O tetrarca está com um ar triste.

(WILDE, 2021, p. 24).

Ao longo da tragédia, as personagens parecem interpretar o ar da lua como um semblante que corrobora os seus interesses no momento. Já ao final da peça, as nuvens se fecham e produzem apenas um facho de luz em Salomé, a beijar a cabeça de Iokanaan. Aqui vemos que o ar também se movimenta para dar tensão à cena. Nesse caso, optei por manter a tradução por “ar”, como “um ar estranho” para que pudesse, de algum modo, no plano da palavra, marcar esse importante símbolo que a língua adotada de Wilde transmite, algo que a tradução inglesa não conseguiu captar, pois pendula entre *air* e *look*.

Wright (2010) também comenta que supostos erros de gramática em textos exofônicos não devem ser atribuídos de imediato ao domínio imperfeito do autor ou da língua adotada. Aqui podemos associar com a intenção de Wilde de suprimir possíveis erros gramaticais da peça, embora tenha mantido repetições de palavras que seus amigos revisores lhe apontaram.

Wright sugere ainda que o tradutor deve estar atento a que o escritor exofônico possa forçar sua língua adotada para além de sua função comunicativa. Creio que nesse aspecto, o texto de Wilde tem a tendência de repetir palavras e, pontualmente, sintagmas maiores, para inclusive dar uma certa comicidade ao embate entre as personagens. Vejamos um trecho do texto original:

HÉRODIAS. Mais non. Il n’y a pas de vent.

HÉRODE. Mais si, il y a du vent . . . Et j’entends dans l’air quelque chose comme un battement d’ailes, comme un battement d’ailes gigantesques. Ne l’entendez-vous pas?

(WILDE, 2012, p. 46).

No exemplo acima, temos uma sucessão de repetições. Trata-se de uma passagem em que Herodes, entorpecido pelo vinho, sente um súbito frio e logo

um vento sobre si. Como se estivesse sentindo a presença de um “anjo obscuro” que bate suas asas na escuridão do céu (nas trevas noturnas). Percebam como se dá a construção das frases. Herodias lhe diz que não há vento (*mais non. Il n’y a pas du vent*), mas ele insiste que o sente (*mais si. Il y a du vent...*) e ainda descreve que tipo de vento lhe parece ser. Há como um espelhamento entre a frase de Herodias (negando o vento) seguida de uma afirmativa de Herodes, no caso, uma repetição estrutural semelhante que parece ser intencionalmente para provocar a esposa. Em seguida Herodes descreve o que ouve no ar (*comme un battement d’ails*), e repete a estrutura agregando mais informação (*comme un battement d’ails gigantesques*). Na minha tradução, optei por manter todas as repetições e dar um leve ar de provocação no início de ambas falas.

HERODIAS. Claro que não. Não há vento.

HERODES. Claro que sim, há vento... e ouço no ar algo como um bater de asas, como um bater de asas gigantescas. Você não está ouvindo?

(WILDE, 2012, p. 55).

Percebo aqui que a estrutura parece seguir uma dinâmica de *crescendo* com o passar das falas. Como se, ao mesmo tempo, as estruturas fossem simples, irônicas e ébrias. Causa um efeito de gradação à cena, além de uma sutil dose de humor.

8 APONTAMENTOS

Acredito que os estudos sobre exofonia ainda têm muito a se expandir e trazer novas perspectivas aos tradutores e à maneira como tais textos são e serão lidos. Por certo ainda há mais nuances de interesse, que podem vir a elucidar mais questões sobre o assunto a partir de uma análise mais profunda do texto. De minha parte, creio que a tradução que publiquei em 2021 busca manter certas exotocidades deliberadamente colocadas pelo autor para que

determinados efeitos fossem alcançados no texto de sua tragédia em língua francesa. Mas certamente há mais a ser explorado, não só no entorno de tudo que há no original e como aparecem em traduções já publicadas de *Salomé* (além das que certamente virão), senão também em textos que exaltam justamente este entre-lugar, esta zona de fronteiras culturais, linguísticas, que todo escritor (artista) tem o direito a uma digna hospedagem.

REFERÊNCIAS

MACDONALD, Ian Andrew. Oscar Wilde as a French writer: considering Wilde's french in *Salomé*. In: *Refiguring Oscar Wilde's Salome*, Nova Iorque: Brill, 2011.

Disponível em:

<https://brill.com/display/book/9789401207201/B9789401207201-s002.xml>

PAGLIA, Camille. *Personas Sexuais. Arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo. Companhia das Letras, 1993. WILDE, Oscar. *Poemas em Prosa e Salomé*. Tradução de Dilermando Duarte Cox. Rio de Janeiro: Ediouro, 1965.

WILDE, Oscar. *The Complete Works of Oscar Wilde*. Londres: Wordsworth, 1997.

WILDE, Oscar. *Sempre seu, Oscar: uma biografia epistolar*. Tradução de Marcelo Rollemberg. São Paulo: Iluminuras, 2001.

WILDE, Oscar. *Teatro Completo: edição bilíngue*. Tradução de Doris Goettems. São Paulo: Landmark, 2011.

WILDE, Oscar. *Salomé*. Paris. Éditions Ombres, 2012.

WILDE, Oscar. *Salomé*. Tradução de Juann Acosta. Porto Alegre: Bestiário, 2021.

WRIGHT, Chantal. Exophony and literary translation. What it means for the translator when a writer adopts a new language: *Target*, v. 22, n. 1. p.22-39, 2010.

Recebido em 01/12/2022.

Aceito em 15/02/2023.